



ИСКУССТВО С 1900 ГОДА

модернизм
антимодернизм
постмодернизм

Хэл Фостер
Розалинд Краусс
Ив-Ален Буа
Бенджамин Х. Д. Бухло
Дэвид Джослит



ИСКУССТВО
с 1900
года

Памяти Никоса Стангоса (1936–2004)

С любовью, восхищением и скорбью мы посвящаем эту книгу Никосу Стангосу, великому редактору, поэту и другу, чья вера в этот проект стимулировала и поддерживала нас на всем протяжении его реализации.

Мы хотели бы поблагодарить за постоянную помощь Томаса Нойрата и Питера Уорнера, а за редакторское сопровождение — Никоса Стангоса и Эндрю Брауна. Без Никоса эта книга не была бы начата, и она не была бы завершена без Эндрю.

хэл фостер
розалинд краусс
ив-ален буа
бенджамин х. д. бухло
дэвид джослит

ИСКУССТВО с 1900 года

модернизм антимодернизм постмодернизм

УДК 7.03(100)*19/20*

ББК 85.03(0)6

Published by arrangement with Thames & Hudson,
London.

Thames & Hudson Ltd, 181A High Holborn,
London WC1V 7QX

This edition first published in Russia in 2015

by Ad Marginem Press, Moscow

Данное издание осуществлено в рамках совмест-
ной издательской программы Музея современного
искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

GARAGE Ad Marginem

Книга издана при поддержке RDI Culture

RDI. Culture

Издатели благодарят за содействие в подготовке
книги Эми Демпси, автора глав о 1933 и 1943 годах

Редакторы русского издания:

Андрей Фоменко, Алексей Шестаков

Выпускающий редактор:

Лиза Ащеулова

Верстка русского издания, дизайн обложки:

ABCdesign: Полина Лауфер, Дмитрий Мордвинцев

© Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois,
Benjamin H. D. Buchloh, 2004

© Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois,
Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, 2011

© Георгий Абдушелишвили, Алексей Бобриков,
Ольга Гаврикова, Полина Ермакова, Екатерина
Курова, Владимир Ожнич, Ольга Рябухина, Андрей
Фоменко, Алексей Шестаков, перевод, 2015

© ООО «Ад Маргинем Пресс», Москва, 2015

© Фонд поддержки и развития искусства
«АЙРИС» / IRIS Foundation, 2015

Все права защищены. Полное или частичное
воспроизведение и распространение настоящего
издания любыми средствами, как механически-
ми, так и электронными, включая фотографию,
сканирование и все прочие способы копирования
и передачи информации, невозможно без пись-
менного разрешения правообладателей

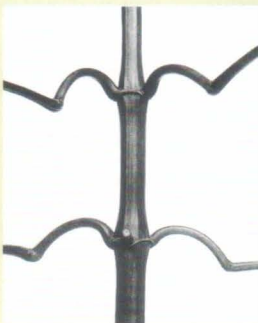
ISBN 978-5-91103-232-6

ООО «Ад Маргинем Пресс»

105082, Москва, Переведеновский пер., 18
www.admarginem.ru

Printed and Bound in China

by C&C Offset Printing Co. Ltd



Содержание

- 10 Как пользоваться этой книгой
- 12 К читателям
- 14 Введения
- 15 Психоанализ в модернизме и психоанализ как метод
- 22 Социальная история искусства: модели и понятия
- 32 Формализм и структуриализм
- 40 Постструктурализм и деконструкция

1900–1909

- 52 1900a Зигмунд Фрейд публикует «Толкование сновидений»: в Вене возникновение психоанализа совпадает с расцветом экспрессионистского искусства Густава Климта, Эгона Шиле и Оскара Кокошки.
- 57 1900b Анри Матисс посещает Огюста Родена в его парижской мастерской, но отвергает скульптурный стиль мастера.
- 64 1903 На Маркизских островах в южной части Тихого океана умирает Поль Гоген: его обращение к племенному искусству и бегство в примитивистские фантазии оказывают влияние на ранние произведения Андре Дерена, Анри Матисса, Пабло Пикассо и Эрнста Людвиг Кирхнера.
- 66 Экзотика и наив
- 70 1906 Поль Сезанн умирает в Эксе на юге Франции: его смерть, а также ретроспективы Винсента Ван Гога и Жоржа Сёра, прошедшие годом ранее, знаменуют конец постимпрессионизма, наследником которого выступает фовизм.
- 73 Роджер Фрай (1866–1934) и группа Блумсбери
- 78 1907 Стилистическим разладом и примитивистскими импульсами «Авиньонских девиц» Пабло Пикассо начинается самая грозная атака на миметическую репрезентацию.
- 80 Гертруда Стайн (1874–1946)
- 85 1908 Вильгельм Вorrингер выпускает книгу «Абстракция и вчувствование», в которой противопоставляет абстрактное и изобразительное искусство: первое отстранено от мира, второе вовлечено в него. Немецкий экспрессионизм и английский вортицизм по-разному разрабатывают эту психологическую оппозицию.
- 90 1909 Ф. Т. Маринетти публикует «Первый манифест футуризма» на первой полосе парижской газеты «Фигаро»: впервые авангард вступает в сотрудничество с медиакультурой, резко противопоставляя себя истории и традиции.
- 94 Эдвард Майбридж (1830–1904) и Этьен-Жюль Маре (1830–1904)

1910–1919

- 100** 1910 «Танец II» и «Музыка» Анри Матисса подвергаются резкой критике в парижском Осеннем салоне. Художник предельно обостряет в этих картинах свою концепцию «декоративного»: созданные им широкие поля чистого цвета оказываются нелегким испытанием для взгляда.
- 106** 1911 Пикассо возвращает «заимствованные» иберийские головы в Лувр, откуда они были украдены. Он пересматривает свой примитивистский стиль и вместе с Жоржем Браком разрабатывает аналитический кубизм.
- 107** **Гийом Аполлинер (1880–1918)**
- 112** 1912 Кубисты изобретают коллаж в контексте противоречивых обстоятельств и событий — сохраняющегося влияния поэзии символизма, зарождения массовой культуры и протестов социалистов против войны на Балканах.
- 118** 1913 Робер Делоне выставляет в Берлине серию «Окна»: по всей Европе разрабатываются базовые проблемы и парадигмы абстракции.
- 125** 1914 Владимир Татлин и Марсель Дюшан с разных сторон атакуют традиционные искусства: первый создает свои конструкции, преобразующие кубизм, а второй — реди-мейды, с ним порывающие.
- 128** **«Медвежья шкура»**
- 130** 1915 На выставке «0,10» в Петрограде Казимир Малевич показывает свои супрематические картины, созвучные концепциям искусства и литературы, выдвинутым русскими формалистами.
- 135** 1916a В Цюрихе возникает международное движение Дада — двойная реакция на катастрофу Первой мировой войны и на провокации футуризма и экспрессионизма.
- 138** **Дадаистская пресса**
- 142** 1916b Работы Пола Стрэнда публикуются на страницах издаваемого Альфредом Стиглицем журнала «Камера Ворк»: сложные отношения между фотографией и другими искусствами образуют основу для формирования американского авангарда.
- 143** **«Арсенальная выставка»**
- 148** 1917a После двух лет напряженных поисков Пит Мондриан совершает прорыв к абстракции, а затем создает неопластицизм.

154 1917b В октябре 1917 года Тео ван Дусбург в голландском городке Лейден начинает выпускать журнал «Де Стейл»: до 1922 года он выходит ежемесячно, затем нерегулярно; последний номер появляется в 1932 году как дань уважения только что скончавшемуся в швейцарском санатории ван Дусбургу.

160 1918 Марсель Дюшан пишет «Tu m'» — свою последнюю картину, суммирующую его опыта, связанные с отказом от живописи, использованием случайности, переходом к реди-мейду и индексальной природой фотографии.

165 **Рроза Селяви**

166 1919 В Париже проходит первая за тринадцать лет персональная выставка Пабло Пикассо: его обращение к пастису совпадает с широкой антимодернистской реакцией.

168 **Сергей Дягилев (1872–1929)**
и «Русский балет»

171 **Призыв к порядку**

1920–1929

- 174** 1920 В Берлине проходит ярмарка Дада: поляризация авангардной и традиционной культур приводит к политизации художественных практик и появлению нового медиума — фотомонтажа.
- 180** 1921 Сотрудники московского Института художественной культуры определяют конструктивизм как логическую деятельность, отвечающую запросам нового коллективного общества.
- 181** **Советские институты**
- 186** 1922 Ханс Принцхорн публикует книгу «Художественное творчество душевнобольных». Макс Эрнст и Пауль Клее занимаются практическим исследованием той же темы.
- 191** 1923 Баухаус, самая влиятельная школа модернистского искусства и дизайна в XX веке, проводит свою первую публичную выставку в Веймаре.
- 196** 1924 Андре Бретон выпускает первый номер журнала «Сюрреалистическая революция», в котором утверждаются основы эстетики сюрреализма.
- 200** **Журналы сюрреалистов**
- 202** 1925a Выставка «Ар-Деко» в Париже удостоверяет рождение современного китча. Машинная эстетика Ле Корбюзье становится мечтой и кошмаром модернизма. «Рабочий клуб» Александра Родченко пропагандирует новые отношения между людьми и вещами.
- 206** **Нуар-деко**
- 208** 1925b Куратор Густав Хартлауб организует в Кунстхалле Мангейма первую выставку живописи «новой вещественности». Будучи

очередным вариантом интернациональной тенденции «призыва к порядку», этот «магический реализм» сигнализирует о конце экспрессионизма и дадаистских практик в Германии.

214 1925c Оскар Шлеммер выпускает книгу «Театр Баухауса», в которой представляет манекен и автомат в качестве образов для современного актера. Аллегорический потенциал куклы и марионетки осваивают и другие художники, главным образом женщины — участницы движения Дада.

220 1926 В Ганновере строятся «Демонстрационная комната» Эль Лисицкого и «Мерцбау» Курта Швиттерса: конструктивисты и дадаисты диалектически осмысливают архитектуру музея как архива и модернистское пространство как аллгорию меланхолии.

224 1927a После периода работы коммерческим художником в Брюсселе Рене Магритт присоединяется к сюрреалистическому движению в Париже, играя в своем искусстве с образным языком рекламы и с двусмысленностями слова и изображения.

228 1927b Константин Бранкузи отливал из нержавеющей стали «Новорожденного». Его скульптура провоцирует конфликт между высоким искусством и промышленным производством, решающей точкой которого становится судебное разбирательство в США вокруг «Птицы в пространстве».

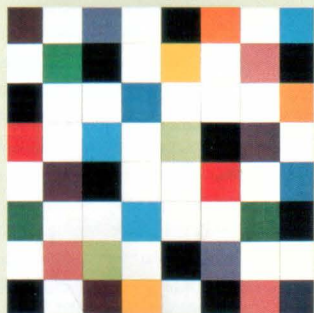
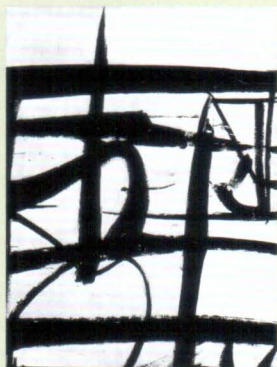
232 1927c Компания «Форд» поручает Чарльзу Шилеру фотосъемку ее нового завода в Ривер-Руж. Модернисты Северной Америки развивают лирическую трактовку машинного века, которую Джорджия О'Кифф распространяет на природный мир.

233 **Музей современного искусства в Нью-Йорке и Альфред Г. Барр-младший**

238 1928a Публикация Владиславом Стржеминским «Унизма в живописи», а затем, в соавторстве с Катаржиной Кобро, книги о скульптуре «Композиция пространства» становится апогеем интернационального распространения конструктивизма.

244 1928b «Новая типографика» Яна Чихольда подтверждает влияние советского авангарда на книжный дизайн и рекламу в капиталистических странах Западной Европы, а также удостоверяет оформление нового интернационального стиля.

250 1929 В Штутгарте с 18 мая по 7 июля проходит выставка «Кино и фото», организованная Немцем Веркбундом и представляющая широкую интернациональную панораму фотографических практик и дебатов. Выставка обозначает одну из вершин фотографии XX века и свидетельствует о появлении новой критической теории и истории этого медиума.



1930–1939

258 1930a Появление массового потребителя и модных журналов в Веймарской Германии двадцатых — тридцатых годов создает новый контекст производства и распространения фотоизображений и содействует формированию круга влиятельных женщин-фотографов.

263 1930b Жорж Батай публикует в журнале «Документы» рецензию на книгу «Примитивное искусство», выявляя разногласия в отношении авангарда к примитивизму и глубокий раскол в сюрреализме.

265 Карл Эйнштейн (1885–1940)

268 1931a Альберто Джакометти, Сальвадор Дали и Андре Бретон рассуждают в журнале «Сюрреализм на службе революции» об «объекте, служащем символом»: сюрреализм распространяет эстетику фетишизма и фантазии на сферу создания объектов.

273 1931b Повторенная несколько раз клятва Жоана Миро «убить живопись» и переход Александра Колдера от изящных «мобилей» к бесстрастным «стабиям» отражают переориентацию европейских живописи и скульптуры под влиянием концепции «бесформенного», выдвинутой Жоржем Батаем.

279 1933 Вспыхивает скандал вокруг портрета Ленина на фреске Диего Риверы в Рокфеллер-центре. Представители мексиканского движения муралистов выполняют росписи на общественно-политические сюжеты в разных городах США, подавая пример американскому политическому авангарду.

284 1934a На первом Всесоюзном съезде советских писателей Андрей Жданов провозглашает доктрину социалистического реализма.

290 1934b В статье «Задачи скульптора» Генри Мур формулирует британскую эстетику прямой резьбы, занимающую промежуточное положение между фигуративностью и абстракцией, между сюрреализмом и конструктивизмом.

295 1935 Вальтер Беньямин пишет первую версию «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», Мальро задумывает «Воображаемый музей», а Дюшан приступает к сбору «Коробки в чемодане». Влияние механической репродукции, проникающей в искусство через фотографию, проявляется в эстетической теории, истории искусства и художественной практике.

300 1936 В ходе реализации «Нового курса» Франклина Рузвельта Доротея Лэнг, Уокер Эванс и другим фотографам поручается документирование сельской Америки в тисках Великой депрессии.

301 Управление общественных работ

305 1937a Европейские страны соревнуются в национальных павильонах искусства, торговли и пропаганды на Всемирной выставке в Париже, а нацисты тем временем открывают в Мюнхене выставку «Дегенеративное „искусство“», резко осуждающую модернизм.

310 1937b Наум Габо, Бен Николсон и Лесли Мартин выпускают в Лондоне книгу «Круг», в которой закрепляется институциональный статус геометрической абстракции.

314 1937c Пикассо представляет картину «Герника» в павильоне Испанской республики на Всемирной выставке в Париже.

1940–1944

324 1942a С отходом Клемента Гринберга и редакторов «Партизан Ревью» от марксизма деполитизация американского искусства достигает критической точки.

329 1942b Вторая мировая война вынуждает многих сюрреалистов к переезду из Франции в США. Две выставки в Нью-Йорке по-разному отражают их изгнанническое положение.

331 Изгнанники и эмигранты

333 Пегги Гуггенхайм (1891–1979)

334 1943 В Нью-Йорке выходит в свет книга «Современное негритянское искусство» Джеймса Портера, отражающая главную цель «гарлемского ренессанса» — стремление привлечь внимание к специфике и культурному наследию черной расы.

340 1944a Пит Мондриан умирает, оставив неоконченной «Победу буги-вуги» — картину, воплощающую его концепцию живописи как деструктивного предприятия.

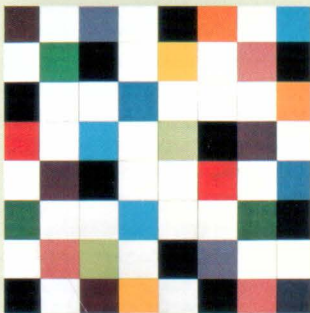
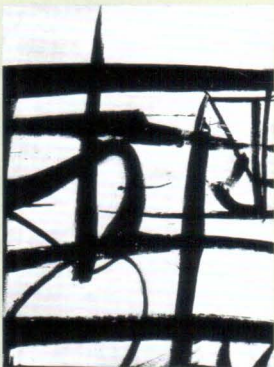
345 1944b В начале Второй мировой войны «старые мастера» современного искусства — Матисс, Пикассо, Брак и Боннар — рассматривают отказ бежать из оккупированной Франции как акт сопротивления варварству. Выработанный ими в военные годы стиль, получивший известность после Освобождения, становится вызовом для нового поколения художников.

351 Круглый стол Искусство в середине века

1945–1949

364 1945 Дэвид Смит создает «Воскресный столб»: в концепции конструкционной скульптуры находят отклик ремесленный фундамент традиционного искусства и промышленные основы современного производства.

1930–1939



258 1930a Появление массового потребителя и модных журналов в Веймарской Германии двадцатых — тридцатых годов создает новый контекст производства и распространения фотоизображений и содействует формированию круга влиятельных женщин-фотографов.

263 1930b Жорж Батай публикует в журнале «Документы» рецензию на книгу «Примитивное искусство», выявляя разногласия в отношении авангарда к примитивизму и глубокий раскол в сюрреализме.

265 Карл Эйнштейн (1885–1940)

268 1931a Альберто Джакометти, Сальвадор Дали и Андре Бретон рассуждают в журнале «Сюрреализм на службе революции» об «объекте, служащем символом»: сюрреализм распространяет эстетику фетишизма и фантазии на сферу создания объектов.

273 1931b Повторенная несколько раз клятва Жоана Миро «убить живопись» и переход Александра Колдера от изящных «мобилей» к бесстрастным «стабилям» отражают переориентацию европейских живописи и скульптуры под влиянием концепции «бесформенного», выдвинутой Жоржем Батаем.

279 1933 Вспыхивает скандал вокруг портрета Ленина на фреске Диего Риверы в Рокфеллер-центре. Представители мексиканского движения муралистов выполняют росписи на общественно-политические сюжеты в разных городах США, подавая пример американскому политическому авангарду.

284 1934a На первом Всесоюзном съезде советских писателей Андрей Жданов провозглашает доктрину социалистического реализма.

290 1934b В статье «Задачи скульптора» Генри Мур формулирует британскую эстетику прямой резьбы, занимающую промежуточное положение между фигуративностью и абстракцией, между сюрреализмом и конструктивизмом.

295 1935 Вальтер Беньямин пишет первую версию «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», Мальро задумывает «Воображаемый музей», а Дюшан приступает к сбору «Коробки в чемодане». Влияние механической репродукции, проникающей в искусство через фотографию, проявляется в эстетической теории, истории искусства и художественной практике.

300 1936 В ходе реализации «Нового курса» Франклина Рузвельта Доротея Лэнг, Уокеру Эвансу и другим фотографам поручается документирование сельской Америки в тисках Великой депрессии.

301 Управление общественных работ

305 1937a Европейские страны соревнуются в национальных павильонах искусства, торговли и пропаганды на Всемирной выставке в Париже, а нацисты тем временем открывают в Мюнхене выставку «Дегенеративное „искусство“», резко осуждающую модернизм.

310 1937b Наум Габо, Бен Николсон и Лесли Мартин выпускают в Лондоне книгу «Круг», в которой закрепляется институциональный статус геометрической абстракции.

314 1937c Пикассо представляет картину «Герника» в павильоне Испанской республики на Всемирной выставке в Париже.

1940–1944

324 1942a С отходом Клемента Гринберга и редакторов «Партизан Ревью» от марксизма деполитизация американского искусства достигает критической точки.

329 1942b Вторая мировая война вынуждает многих сюрреалистов к переезду из Франции в США. Две выставки в Нью-Йорке по-разному отражают их изгнанническое положение.

331 Изгнанники и эмигранты

333 Пегги Гуггенхайм (1891–1979)

334 1943 В Нью-Йорке выходит в свет книга «Современное негритянское искусство» Джеймса Портера, отражающая главную цель «гарлемского ренессанса» — стремление привлечь внимание к специфике и культурному наследию черной расы.

340 1944a Пит Мондриан умирает, оставив неоконченной «Победу буги-вуги» — картину, воплощающую его концепцию живописи как деструктивного предприятия.

345 1944b В начале Второй мировой войны «старые мастера» современного искусства — Матисс, Пикассо, Брак и Боннар — рассматривают отказ бежать из оккупированной Франции как акт сопротивления варварству. Выработанный ими в военные годы стиль, получивший известность после Освобождения, становится вызовом для нового поколения художников.

351 Круглый стол Искусство в середине века

1945–1949

364 1945 Дэвид Смит создает «Воскресный столб»: в концепции конструкционной скульптуры находят отклик ремесленный фундамент традиционного искусства и промышленные основы современного производства.

- 369 1946 Жан Дюбюффе выставляет свое «густое тесто», свидетельствующее о возникновении в послевоенном французском искусстве нового, скатологического течения, которое вскоре получит название «информель».
- 371 **Ар-брют**

375 1947a Йозеф Альберс приступает к созданию серии картин «Вариант»; импортированная в США, модель Баухауса трансформируется под влиянием различных художественных императивов и институциональных требований.

380 1947b Публикация «Возможностей» в Нью-Йорке знаменует сплочение абстрактного экспрессионизма в единое движение.

387 1949a Журнал «Лайф» обращается к читателям с вопросом о Джексоне Поллоке: «Величайший из ныне живущих американских художников?»; живопись Поллока становится символом передового искусства.

392 1949b «Кобра» — бунтарская группа молодых художников из Копенгагена, Брюсселя и Амстердама — начинает выпускать одноименный журнал, ратующий за возвращение к «источнику жизненной энергии»; в это время в Англии «новые бруталисты» предлагают грубую эстетику, отвечающую суровым условиям послевоенного мира.

1950–1959

400 1951 Вторая выставка Барнетта Ньюмана терпит неудачу: коллеги Ньюмана, абстрактные экспрессионисты, подвергают его остракизму; и только позднее художники-минималисты провозгласят его своим родоначальником.

406 1953 Композитор Джон Кейдж участвует в создании «Отпечатка шины» Роберта Раушенберга: индексальный след используется в ряде работ Раушенберга, Эллсворта Келли и Сая Твомбли как оружие против экспрессивного знака.

411 1955a Первая выставка группы «Гутай» в Японии свидетельствует о распространении модернистского искусства посредством медиа; другим примером переосмысления модернизма художниками за пределами США и Европы служит возникшая в Бразилии группа неоконкретистов.

417 1955b Выставка «Движение» в галерее Дениз Рене в Париже дает начало кинетизму.

423 1956 Выставка «Это — завтра» в Лондоне демонстрирует итоги деятельности художников «Независимой группы» — предвестников британского поп-арта, исследовавших отношения между искусством, наукой, технологией, дизайном и поп-культурой.

429 1957a Две маленькие авангардные группы, Леттристский интернационал и Имажинистский Баухаус, объединяются и создают Ситуационистский интернационал — самое политически ангажированное из послевоенных художественных движений.

431 **Два тезиса из «Общества спектакля»**

436 1957b Эд Рейнхардт пишет «Двенадцать правил для новой академии»: в то время как в европейской живописи происходит реформа авангардных парадигм, американские художники Рейнхардт, Роберт Райман и Агнес Мартин исследуют монохромную живопись и модульную сетку.

442 1958 «Мишень с четырьмя лицами» Джаспера Джонса появляется на обложке журнала «Артньюс»; для одних художников Джонс представляет модель картины, в которой фигура и фон соединены в один образ-объект, а для других не менее важными уроками его живописи оказываются использование повседневных знаков и концептуальная двусмысленность.

445 **Людвиг Витгенштейн (1889–1951)**

449 1959a Лучо Фонтана проводит свою первую ретроспективу: китчевые ассоциации используются им в качестве критики идеалистического модернизма, которую усиливает его протезе Пьеро Мандзони.

453 1959b Брюс Коннер показывает в Художественной ассоциации Сан-Франциско «ДИТЯ» — изуродованную фигуру на высоком стуле, выражающую его протест против смертной казни. Коннер, Уоллес Берман, Эд Кинхольц и другие художники Западного побережья США развивают практику ассамбляжа и энвайронмента в более вызывающей версии, чем ее аналоги в Нью-Йорке, Париже и т. д.

459 1959c Музей современного искусства в Нью-Йорке представляет выставку «Новые образы человека»: эстетика экзистенциализма распространяет свое влияние на политику фигуративности периода холодной войны в работах Альберто Джакометти, Жана Дюбюффе, Фрэнсиса Бэкона, Виллема де Кунинга и других художников.

462 **Искусство и холодная война**

464 1959d «Наблюдения» Ричарда Аведона и «Американцы» Роберта Франка устанавливают диалектические параметры нью-йоркской школы фотографии.

1960–1969

472 1960a Критик Пьер Рестани организует в Париже группу из разных художников, чтобы, пересмотрев парадигмы коллажа, реди-мэйда и монохрома, создать «новый реализм».

475 **Неоавангард**

477 1960b Клемент Гринберг публикует «Модернистскую живопись»: его критика принимает новое направление, которое станет определяющим для дебатов шестидесятых годов.

480 **Лео Стейнберг и планшетный тип картинной плоскости**

483 1960c Сначала Рой Лихтенштейн и Энди Уорхол, а за ними Джеймс Розенквист, Эд Рушей и другие начинают использовать в качестве источников своих картин комиксы и рекламу: рождается американский поп-арт.

488 1961 В декабре Клас Олденбург открывает в нью-йоркском Ист-Виллидже «Магазин» — притворившийся одной из окрестных дешевых лавок «энвайронмент», в котором все предназначено для продажи: на протяжении зимы и последующей весны на его территории будут проведены десять «хеппенингов» олденбургского «Театра лучевого пистолета».

494 1962a Джордж Мацюнас организует в Висбадене (ФРГ) первое из серии международных «событий», обозначившее начало движения «Флюксус».

502 1962b В Вене складывается группа художников, включающая Гюнтера Бруса, Отто Мюля и Германа Нитча, которая дает начало венскому акционизму.

508 1962c Под влиянием книги Камиллы Грей «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922 годов» на Западе возрождается интерес к советскому конструктивизму, получающий развитие в работах Дэна Флавина, Карла Андре, Сола Левитта и других.

510 **«Артфорум»**

513 1962d Клемент Гринберг первым отмечает абстрактный аспект раннего поп-арта — черту, которая будет постоянно напоминать о себе в произведениях его ведущих представителей и их последователей.

519 1963 После публикации двух манифестов, написанных совместно с живописцем Ойгеном Шёнебеком, Георг Базелиц выставляет в Берлине картину «Большая ночь пошла прахом».

524 1964a Двадцатого июля, в двадцатую годовщину провала заговора Штауффенберга против Гитлера, Йозеф Бойс публикует свою фиктивную автобиографию и провоцирует вспышку публичного насилия на «Фестивале нового искусства» в Ахене (ФРГ).

530 1964b «Тринадцать подозреваемых в тяжких преступлениях» Энди Уорхола ненадолго появляются на фасаде павильона штата Нью-Йорк на Всемирной ярмарке в Нью-Йорке.

536 1965 Дональд Джадд публикует статью «Специфические объекты»: минимализм получает теоретическое обоснование в текстах его ведущих представителей — Джадда и Роберта Морриса.

539 **Морис Мерло-Понти (1908–1961)**

540 1966a Незадолго до смерти Марсель Дюшан завершает инсталляцию «Дано» в Филадельфийском художественном музее: его растущее влияние на молодых художников достигает пика после открытия этой работы.

544 1966b В Нью-Йорке открывается выставка «Эксцентрическая абстракция»: работы Луиз Буржуа, Яёй Кусамы и Евы Хессе намечают экспрессивную альтернативу скульптурному языку минимализма.

549 1967a Публикацией альбома «Путешествие к памятникам Пассейи, Нью-Джерси» Роберт Смитсон утверждает «энтропию» в качестве одного из ключевых понятий художественной практики конца шестидесятых годов.

553 1967b Итальянский критик Джермано Челант организует первую выставку «арте повера».

559 1967c В качестве своей первой манифестации четыре художника, образовавшие группу «БМПП», устраивают публичное выступление, каждый из участников которого повторяет от холста к холсту одну из простых конфигураций по своему выбору: эта форма концептуальной живописи становится последней в череде атак на «официальную» абстракцию в послевоенной Франции.

565 1968a Два крупнейших музея, ориентированных на самое передовое искусство Европы и Америки, — Музей Ван Аббе в Эйндховене (Нидерланды) и Музей Абтайберга в Мёнхенгладбахе (ФРГ) — выставляют работы Бернда и Хиллы Бехер, помещая их на переднем рубеже интереса к концептуальному искусству и фотографии.

571 1968b Публикации Сола Левитта, Дэна Грэма и Лоренса Винера дают начало концептуальному искусству, первые выставки которого проводит Сет Сигелауб.

573 **Журналы художников**

575 **Депрофессионализация**

578 1969 Выставка «Когда отношения становятся формой» демонстрирует итоги постминимализма, а «Антииллюзия: процедуры/материалы» фокусируется на процесс-арте, три главных аспекта которого разрабатывают Ричард Серра, Роберт Моррис и Ева Хессе.

1970–1979

584 1970 Майкл Ашер представляет свой «Проект для Помона-колледжа»: с расширением сайт-специфичного искусства открывается логическое поле между модернистской скульптурой и концептуальным искусством.

589 1971 Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке отменяет ретроспективу Ханса Хааке и удаляет работу Даниэля Бюрена из экспозиции Шестой международной выставки Музея Гуггенхайма; одновременно практика институциональной критики наталкивается на сопротивление со стороны художников-минималистов.

592 **Мишель Фуко (1926–1984)**

593 1972a Марсель Бротарс показывает в Дюссельдорфе (ФРГ) инсталляцию «Музей современного искусства, отдел орлов, секция фигур».

598 1972b Международная выставка «Документа 5» в Касселе (ФРГ) свидетельствует об институциональном признании концептуального искусства в Европе.

604 1973 Центр видео, музыки и танца «Кухня» открывает свое пространство в Нью-Йорке; видео-арт претендует на институциональное место между визуальным искусством, перформансом, телевидением и кино.

609 1974 В акции «Пригвожденный», в ходе которой Криса Бёрдена прибивают гвоздями к «Фольксвагену „Жук“», искусство перформанса в Америке достигает крайних пределов физического присутствия, после чего многие из его адептов оставляют, смягчают или трансформируют эту практику.

614 1975 Режиссер Лора Малви публикует новаторскую статью «Визуальное удовольствие и нарративное кино», а художницы-феминистки Джуди Чикаго и Мэри Келли развивают различные способы репрезентации женщин.

615 **Теоретические журналы**

620 1976 В Нью-Йорке открывается пространство «P.S.1» и проходит «Выставка царя Тута» в музее Метрополитен: важные изменения в институциональной системе арт-мира регистрируются как альтернативными пространствами, так и выставочными блокбастерами.

624 1977 Выставка «Pictures» представляет группу молодых художников, чьи стратегии апроприации и критики оригинальности прокладывают путь понятию постмодернизма в искусстве.

1980–1989

630 1980 В Нью-Йорке начинает работу группа галерей «Метро-Пикчерс», открытая для молодых художников, исследующих фотографическое изображение и его использование в новостях, рекламе и моде.

631 **Жан Бодрийяр (1929–2007)**

634 1984a Виктор Бёрджин читает лекцию «Отсутствие присутствия: концептуализм и постмодернизм». Публикация этого текста наряду с эссе Аллана Секулы и Марты Рослер обозначает новый подход к наследию англо-американского фотоконцептуализма и, шире, к истории и теории фотографии.

640 1984b Фредрик Джеймисон публикует книгу «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма»; дебаты о постмодернизме выходят за рамки искусства и архитектуры, в культурную политику, и в них определяются две противоположные позиции.

642 **Исследования культуры**

644 1986 В Бостоне открывается выставка «Конец игры: референция и симуляция в новейшей живописи и скульптуре»: одни художники обыгрывают растворение скульптуры в товарном мире, другие подчеркивают всевластие дизайнера и витрины.

649 1987 Проходит первая акция сообщества «ACT-UP»: в связи с критической ситуацией вокруг СПИДа возрождается акционизм, на первый план выходят группы коллективного действия и политические интервенции, зарождается квир-эстетика.

653 **Американские войны вокруг искусства**

656 1988 Герхард Рихтер пишет картину «18 октября 1977 года»: немецкие художники рассматривают возможность возрождения исторической картины.

659 **Юрген Хабермас (род. 1929)**

661 1989 В Париже открывается выставка «Маги Земли»: создание и представление современного искусства испытывает влияние постколониального дискурса и дебатов о мультикультурализме.

662 **Искусство аборигенов**

1990–1999

668 1992 Фред Уилсон представляет в Балтиморе проект «Подрывая музей»: институциональная критика выходит за пределы музея, и самые разные художники усваивают антропологическую модель проективного искусства, основанного на полевой работе.

671 **Междисциплинарность**

674 1993a Мартин Джей публикует книгу «Потупленный взор» о дискредитации зрения в современной философии; критика визуальности развивается рядом художников этого времени.

679 1993b Снос «Дома» Рейчел Уайтред, слепок типовой постройки в восточном Лондоне, на передовую британской арт-сцены выходит новая группа художников-женщин.

683 1993c На биеннале Уитни в Нью-Йорке на первый план выступает тема идентичности, по-новому воплотившаяся в политизированном искусстве художников-афроамериканцев.

689 1994a Выставка Майка Келли демонстрирует рост интереса к регрессивным и «ничтожным» мотивам, в то время как Роберт Гобер, Кики Смит и другие используют образы разорванного и деформированного тела, поднимая вопросы сексуальности и морали.

694 1994b Уильям Кентридж завершает «Феликса в изгнании», вслед за Раймондом Петтибоном и другими художниками демонстрируя новую актуальность рисования.

698 1998 Выставка огромных видеопроекций Билла Виолы отправляется в мировое турне по музеям: формат проекции широко распространяется в современном искусстве.

700 **Спектакляризация искусства**

702 **Маклюэн, Киттлер и новые медиа**

2000–2010

707 2001 Выставка в MoMA Андреаса Гурски, находящегося на пике карьеры, свидетельствует о господстве пикториальной фотографии, часто создаваемой с применением цифровых технологий.

712 2003 Выставки «Станция Утопия» и «Зона неотложного», показанные в рамках Венецианской биеннале, становятся образцом неформального и дискурсивного подхода к художественной и кураторской практике в новейшем искусстве.

718 2007a Большая ретроспектива Кристиана Маркли в парижском «Городе музыки» убеждает французскую столицу в значимости этого американского художника для будущего авангардного искусства; Министерство иностранных дел Франции, доверяя Софи Кальль представлять страну на Венецианской биеннале, выражает свою веру в это будущее; Бруклинская музыкальная академия заказывает южноафриканцу Уильяму Кентриджу декорации для постановки «Волшебной флейты».

722 **Брайан О'Догерти и «белый куб»**

724 2007b В нью-йоркском Новом музее открывается выставка «Немонументальное: объект в XXI веке», демонстрирующая инте-

рес молодого поколения скульпторов к ассамбляжу и аккумуляциям.

732 2007c Работа Дэмиена Хёрста «Ради Бога» — инкрустированная бриллиантами платиновая отливка человеческого черепа себе-стоимостью 14 миллионов и рыночной ценой 50 миллионов фунтов стерлингов — служит ярким примером искусства, делающего ставку на сенсацию и инвестиционный потенциал.

738 2009a На мультимедиа-конференции «Наша буквальная скорость» Таня Бругера представляет «Типичный капитализм» — перформанс, который визуализирует исходные узлы доверия и общности взглядов аудитории, представляющей арт-мир, путем нарушения этих узлов.

744 2009b Ютта Кётер представляет в галерее Рины Споллингс в Нью-Йорке выставку «Свет внутри», в которой смысловым центром живописи становятся перформанс и инсталляция: влияние сетевых структур не обходит стороной даже такой традиционный медиум, как живопись, и распространяется среди художников Европы и США.

752 2009c Харун Фароки выставляет ряд работ на тему войны и видения в Музее Людвига в Кёльне и в выставочном пространстве «Raven Row» в Лондоне, показывая связь между развлекательными формами новых медиа, в частности видеоиграми, и современными методами войны.

758 2010a В Турбинном зале лондонской галереи «Тейт Модерн» открывается масштабная инсталляция Ай Вэйвэя «Семена подсолнечника»: в ответ на стремительную модернизацию и экономический подъем своей страны китайские художники создают работы, которые затрагивают тему огромного рынка рабочей силы Китая и сами по себе превращаются в социальные проекты массового трудоустройства.

764 2010b Представленная в Музее современного искусства Северного Майами (Флорида) ретроспектива вымышленной французской художницы Клер Фонтен, «управление» которой, осуществляемое двумя реальными ассистентами, само по себе служит ярким выражением разделения труда, заостряет внимание на экономике искусства: выставка обозначает появление новой формы художественной субъективности — аватара.

771 **Круглый стол** Современное искусство на распутье

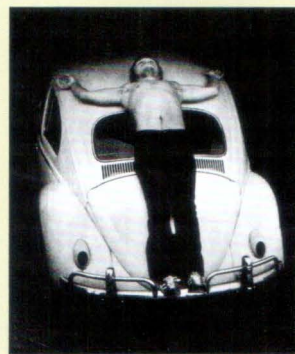
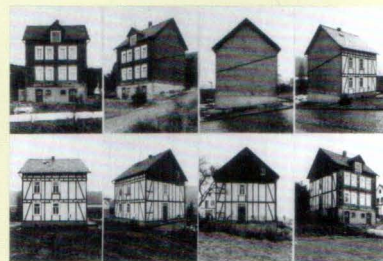
785 Глоссарий

794 Дополнительная литература

801 Полезные интернет-сайты

802 Источники и правообладатели иллюстраций

807 Указатель



Как пользоваться этой книгой

«Искусство с 1900 года» организовано так, чтобы максимально упростить обозрение развития искусства от начала XX века до наших дней. Ниже приведены ориентиры, которые помогут вам проложить свой путь в этой книге.

Каждая глава посвящена одному из ключевых моментов истории искусства XX — начала XXI века. Этот момент, оговоренный в предваряющем главу анонсе, может быть связан с созданием выдающегося произведения, с выходом в свет основополагающего текста, с открытием сыгравшей историческую роль выставки или с каким-либо другим важным событием. Если в тот или иной год случилось несколько таких событий, мы посвящали по главе каждому из них, обозначая эти главы латинскими буквами: 1900a, 1900b и т. д.

В тексте даются ссылки на репродукции обсуждаемых произведений.

Символы на полях колонок обозначают ссылки на другие главы, в которых затрагиваются темы, близкие к обсуждаемой. Эти ссылки приведены внизу страницы. Они позволят вам следовать по книге желаемым курсом: например, проследить историю фотографии или скульптуры, развитие абстрактного искусства в различных его формах и т. д.

2009_b

Ютта Кётер представляет в галерее Рины Споллинг в Нью-Йорке выставку «Свет внутри», в которой смысловым центром живописи становятся перформанс и инсталляция: влияние сетевых структур не обходит стороной даже такой традиционный медиум, как живопись, и распространяется среди художников Европы и США.

Немецкий художник Мартин Киппенбергер (1953–1997), со свойственной ему экстравагантностью сравнив картины с макаронами в интервью 1990–1991 годов, обозначил важнейшую со времен шелкографии Уорхола проблему живописи: «Просто повесить картину на стену и назвать это искусством — глупо. Важна вся сеть! Даже спагетти. <...> Говоря „искусство“, вы подразумеваете и все остальное. В галерее это и пол, и архитектура, и цвет стен». В работах Киппенбергера, среди которых — живопись, скульптура и множество гибридных практик, границы отдельного объекта всякий раз подвергались сомнению. Уже в своем первом живописном проекте 1976–1977 годов «Один из вас, немец во Флоренции» [1] Киппенбергер перенес фокус внимания с единичных произведений, наскоро создав сотню холстов одинакового размера, воспроизводящих в гризайли моментальные снимки или вырезки из газет. Он хотел сделать столько картин, чтобы, сложенные штабелем, они достигли его собственного роста. Живопись, таким образом, включалась в сетевые отношения нескольких типов: каждое отдельное полотно принадлежало своему «семейству»; все они тяготели к нестабильному состоянию фотографической информации, отсылая то к личному снимку, то к журналистскому

документу; объем серии был индексально обусловлен физическими характеристиками (ростом) самого художника и его повседневными занятиями, на что указывал выбор мотивов, которые могли бы быть зафиксированы всяким любознательным, хотя и чудачьим немцем, оказавшимся во Флоренции.

Если принять слова Киппенбергера на веру, возникает важный вопрос: каким образом живопись может вобрать в себя все множество сетевых отношений, в которые она вписана? Эта проблема конца XX века, обострившаяся в начале XXI века с широчайшим распространением цифровых сетей, продолжает череду модернистских испытаний, выпавших на долю живописи. В начале прошлого века кубизм подошел к крайним пределам представления о связном живописном знаке, продемонстрировав минимальные условия визуальной связности. Жестуальная абстракция середины XX века, характерным воплощением которой был абстрактный экспрессионизм, подняла вопрос о том, как репрезентация может достичь статуса чистой материи — обычной краски, нанесенной на холст. И наконец, на протяжении шестидесяти лет художники поп-арта и близких направлений в США и Европе использовали ряд фотомеханических техник (к которым позднее

2000–2010



1 • Мартин Киппенбергер. Без названия (из серии «Один из вас, немец во Флоренции»). 1976–1977. холст; масло: 50 × 60 см (каждая работа).

744 2009b | Живопись сетевых отношений

Врезки, проходящие пунктиром по всей книге, предлагают более подробную информацию о значимых личностях, понятиях или книгах, сопровождавших искусство того или иного времени. Важнейшие понятия разъяснены в глоссарии, помещенном в конце книги.



Роза Селяви

Одна из записок Дюшана, включенная в «Зеленую коробку», показывает поделенное надвое поле «Большого стекла», верхняя часть которого обозначена как «MAR» (сокр. *marée* — «новобрачная»), а нижняя — как «CEL» (сокр. *celibataires* — «холостяки»). Отождествляя себя с персонажами «Стекла» (MAR + CEL = Marcel), Дюшан намекает на присвоение себе женской личности. Об этом же заходит речь в интервью художника Пьеру Кабану:

Кабан: Насколько я понимаю, Роза Селяви родилась в 1920 году. Дюшан: На самом деле я хотел сменить свою личность, и первое, что мне пришло в голову, было взять еврейское имя

«...» Я не нашел еврейского имени, которое бы мне особенно понравилось или привлекло меня, и вдруг у меня возникла другая идея: почему бы не изменить пол? Это гораздо проще. Так и появилось имя Роза Селяви... Кабан: Вы зашли так далеко в смене пола, что сфотографировались в женском платье Дюшан: Эту фотографию сделала Мак Рай...

Прервав работу над «Стеклом» в 1923 году, Дюшан передал свое художественное предприятие в руки этой новоиспеченной персоне и заказал визитные карточки, где значились ее имя и профессия: «Роза Селяви, точный окулист». Работы, которые он начал делать в качестве «окулиста», представляли собой машины с вращающимися оптическими дисками («Вращающаяся полусфера» и «Роторельфы»), а также фильмы («Анемичный фильм») («Anemic Cinema»).

Можно интерпретировать проект Розы Селяви как подрыв кантовской эстетической системы, в которой произведение искусства принадлежит коллективному визуальному пространству, что фактически означает одновременность точек зрения всех зрителей, собравшихся, чтобы увидеть его, — зрителей, чья оценка этого произведения высказывается, по выражению Канта, универсальным голосом. Напротив, «точные оптические приборы» Дюшана, подобно смотровому окошку в инсталляции «Дано...», доступны только одному зрителю за раз. Устроенные как оптические иллюзии, они представляли собой визуальные проекции одинокого зрителя, которому требовалось занять определенное положение, чтобы их увидеть. Когда «Роторельфы» — набор карточек с отпечатанным на них рисунком в виде слегка асимметричных концентрических кругов — вращались на диске фонографа наподобие визуальных грампластинок, спираль то раскручивалась, надувалась, как воздушный шар, то, наоборот, скручивалась, как бы всасываемая внутрь. Некоторые образующиеся при этом формы были похожи на глаза или груди, вибрирующие в фантомном пространстве; другие напоминали золотую рыбку, плавающую в раковине, из которой вынули пробку, и увлеченную в водосток. В этом смысле переклечение Дюшана на Розу Селяви и ее работы обозначило сдвиг его интересов с механики (холостяцкая машина, мельница для шоколада) на оптику.

В наружном поле каждой страницы указано десятилетие, о котором идет речь.

1910-1919

Перечень дополнительной литературы в конце каждой главы позволяет продолжить изучение темы: в нем приведены наиболее важные из посвященных ей книг и статей, включая первичные и вторичные исторические источники, а также тексты недавнего времени. В конце книги вы найдете общую библиографию и перечень полезных интернет-сайтов.

В этом контексте становится понятен конечный смысл дюшановского перехода от иконического к индексальному знаку. Помимо отказа от «рисования» и отрицания «профессионализма», помимо смещения значения от повторяемого кода к единичному событию, индекс в качестве шифтера имеет определенные последствия для статуса субъекта — того, кто говорит «я», то есть в данном случае «самого» Дюшана. В сложносоставном автопортрете, каковым является «Tu m'», Дюшан заявляет о себе как о субъекте расщепленном, лишенном единства, разделенном на два полюса-лица местоименного пространства. — аналогично тому сексуальному разделению на два противоположных полюса-пола, которому он подвергает себя в ряде фотографических автопортретов, выступая в женской роли и под именем Роза Селяви [6]. Этот подрыв субъективности в согласии с афоризмом Рембо «Я — это другой» является, быть может, самым радикальным жестом Дюшана.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Барт Ролан. Риторика образа [1964] // Избранные работы: семиотика, поэтика. Пер. под ред. Г. Коомова. М.: Прогресс, 1989. Фотографическое сообщение [1961] // Системы мысли. Статьи по семиотике культуры // Пер. С. Зенкина. М.: Изд-во ин-та Сахаровых, 2003.
Дюв Тьерри де. Животный символизм. Марсель Дюшан: искусство и современность [1984] // Пер. А. Шестанова. М.: Изд-во института Гайдара, 2012.
Крайус Розалинд. Заметки об индексе [1976-1977] // Индексность авангарда и другие модернистские мифы // Пер. А. Матвеевой. М.: ЮК, 2003.
Duchamp Marcel. Self-Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel) / Eds M. Sanoulet and E. Peterson. New York: Oxford University Press, 1973.
Duvé Thierry de (ed.). The Definitely Unfinished Marcel Duchamp. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
Label Robert. Marcel Duchamp. New York: Grove Press, 1959.
Naumann Francis M., Olsak Hector (eds). Affect 1: Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp. London: Thames & Hudson, 2000.

В колонтитуле внизу каждой страницы указаны год, которому посвящена текущая глава, и ее основной сюжет.

Дюшан пишет «Tu m'» — свою последнюю картину | 1918 185

Эта книга организована как цепь важных событий, связанных с определенными датами, и ее можно воспринимать как хронологический обзор искусства XX — начала XXI века. Но, подобно кусочкам большого пазла, способным сложиться во множество разных изображений, наши 122 главы также допускают чтение в различном порядке согласно индивидуальным предпочтениям читателя.

Во-первых, можно организовать их по национальному признаку и изучить, допустим, историю французского искусства довоенного периода через фигуративную скульптуру, фовистскую живопись, кубистский коллаж и сюрреалистические объекты, а историю немецкого искусства того же времени — через живопись экспрессионизма, фотомонтаж дадаизма, дизайн Баухауса, живопись и фотографию «новой вещественности». Русский авангард мы прослеживаем от ранних экспериментов с новыми формами и материалами через вовлечение художников в процесс политических преобразований и до затронувших многих из них сталинских репрессий. В свою очередь, английское и американское искусство тех же лет рассматривается в постоянном колебании между поиском самобытных идиом и влиянием интернациональных стилей.

Во-вторых, в противовес подобным национальным историям читатель волен выбрать транснациональные пути чтения. Так, в той же довоенной части можно сосредоточиться на таких общих для искусства явлениях, как обращение к предметам племенных культур, возникновение абстрактной живописи, распространение формального языка конструктивизма. Можно сопоставить друг с другом различные воплощения дадаизма, от цюрихского до нью-йоркского, а также различные контакты художников-модернистов с областью дизайна. А можно взглянуть и еще шире, остановившись на главах, обсуждающих великий эксперимент, каким был модернизм в целом, или резкое противодействие ему, в частности со стороны тоталитарных режимов. Или, наоборот, выстроить мини-истории традиционных видов искусства — живописи и скульптуры, а также новых техник, характерных именно для XX и XXI веков: коллажа и монтажа, найденного и готового объекта, кино, видео и цифровых технологий. Впервые общий обзор истории искусства включает дискуссию

о фотографии как в ее собственном развитии, так и в том, что касается коренной трансформации под ее воздействием других художественных техник.

Возможен и третий способ работы с книгой: организация глав довоенной и послевоенной частей в отдельности или вместе по тематическому принципу. Например, можно проследить влияние массмедиа на модернизм от «Первого манифеста футуризма», который был напечатан в 1909 году в газете «Фигаро», через ситуационистскую критику потребительской культуры во Франции после Второй мировой войны и до явления художника в качестве звезды своего времени и использования аватара, публичного образа, как художественной стратегии. Или же можно изучить институты, в которых находило воплощение искусство XX века, как в широком сопоставлении, так и по отдельности: скажем, посмотреть на путь, пройденный Баухаусом — эталонной школой модернистского дизайна, от деятельности в Германии между двумя мировыми войнами до послевоенного возрождения в США. Историю художественных выставок можно проследить от парижских салонов «прекрасной эпохи», предшествовавшей Первой мировой войне, через пропагандистские экспозиции 1937 года (прежде всего, это устроенное нацистами шоу «Дегенеративное „искусство“») до послевоенных выставок-блокбастеров и интернациональных форумов типа «Документы-5», прошедшей в Германии в 1972 году. Ряд глав посвящен сложным взаимоотношениям искусства и политики в XX и XXI веках. Кроме того, читатель может остановить внимание на связях между довоенным и послевоенным авангардом или между модернистской и постмодернистской моделями искусства.

Наряду с формальными и тематическими маршрутами возможны такие, которые выводят на первый план иные подтексты истории искусства последних ста лет. Среди этих подтекстов для авторов особенно важны теоретические методы, с помощью которых описывалось многообразие художественных практик рассматриваемого периода. Один из них — психоаналитическая критика, сосредоточенная на субъективных сторонах произведения искусства. Другой — социальная история искусства, фокусирующаяся на его общественных, политических и экономических контекстах. Третий метод стремится выявить внутреннюю структуру

произведения, показать не только, как оно сделано (формализм), но и как оно значит (структурализм). Позднее в качестве критики структуралистского описания коммуникации как нейтральной передачи сообщения на авансцену вышел постструктурализм. Для его представителей подобная передача (будь то в университете или в художественной галерее) никогда не является нейтральной, а напротив, всегда утверждает некое лицо, имеющее «право» говорить. Многие главы книги проверяют эти методы на опыте, прежде всего в тех случаях, когда их развитие соотносится с развитием искусства того или иного времени. Каждое из четырех указанных направлений представлено в специальном введении, прослеживающем его историю и терминологический аппарат.

Как нетрудно догадаться, критические методы часто сталкиваются: нелегко примирить между собой субъективный фокус психоаналитической критики, сосредоточенность социальной истории искусства на контексте, погружение формалистского и структуралистского подходов внутрь объекта и внимание постструктурализма к «праву слова», которое берет на себя художник. Мы не пытались замаскировать эти конфликты в некоей стройной, монологичной истории; напротив, они открыто разыгрываются пятью авторами, каждый из которых предпочитает один из описанных методов другим. Поэтому «Искусство после 1900 года» — «диалогическая» книга в том смысле, который придал этому термину русский литературовед Михаил Бахтин: каждый речевой акт строится в ней с учетом оспариваемых им позиций, как ответ другим говорящим, с которыми он спорит или которых пытается убедить. Свидетельств такого диалога в книге множество. Они проявляются в различных точках зрения, избираемых авторами, в различных трактовках ими одного и того же предмета — например, абстракционизма. Диалог продолжается с помощью перекрестных ссылок, указывающих на тематические пересечения различных глав. Этот «интертекст» не только позволяет различным позициям сосуществовать в одной книге, но, быть может, и связывает их диалектически, соотнося с третьей перспективой — читательской.

Естественно, с новыми ориентирами приходят и новые упущения. Ряд художников и направлений, описанных в предыдущих историях искусства того же периода, здесь

отсутствует, и **каждый** читатель обнаружит в нашей книге вопиющие для **него** **пробелы** — их усматривает, впрочем, и каждый из авторов. Но в то же время мы убеждены, что богатство диалога, ~~высвечивающего~~ различные стороны споров, конфликтов, ~~прорывов~~ и отступлений в искусстве XX–XXI веков, отчасти ~~компенсирует~~ неполноту предлагаемой истории. Как ~~сильные~~, так и слабые стороны общего подхода, избранного ~~нами~~, отразились в кратких анонсах, которыми мы снабдили **каждую** главу: в их телеграфной форме можно усмотреть и простое, чисто внешнее указание на сложность события, и **признак сложности** самой истории, ее частицу, по которой ~~мы можем догадываться~~ о целом.

Авторы хотели бы ~~вызвать долговое~~ Дэни Олье, который предложил в своей «Новой истории французской литературы» педагогическую структуру, оказавшую большое влияние на данную книгу. ~~Общественно-экономическая~~ в издательской, преподавательской и музейной практике является ныне деление искусства XX века на две половины, разведенные Второй мировой войной. Мы присоединяемся к этой тенденции, свидетельствуя чему — двухчастное построение книги. Вместе с тем мы уверены, что центральным сюжетом любой истории искусства этого периода является неоднозначный диалог между довоенным и послевоенным авангардом. Чтобы рассказать такую историю, нужно охватить взглядом весь XX век. Подобная панорама заложена в каждой из расходящихся историй, которым мы, пять авторов, предоставили на нижеследующих страницах свои голоса.

Хэл Фостер

Розалинд Краусс

Ив-Ален Буа

Бенджамин Х. Д. Бухло

Дэвид Джослит

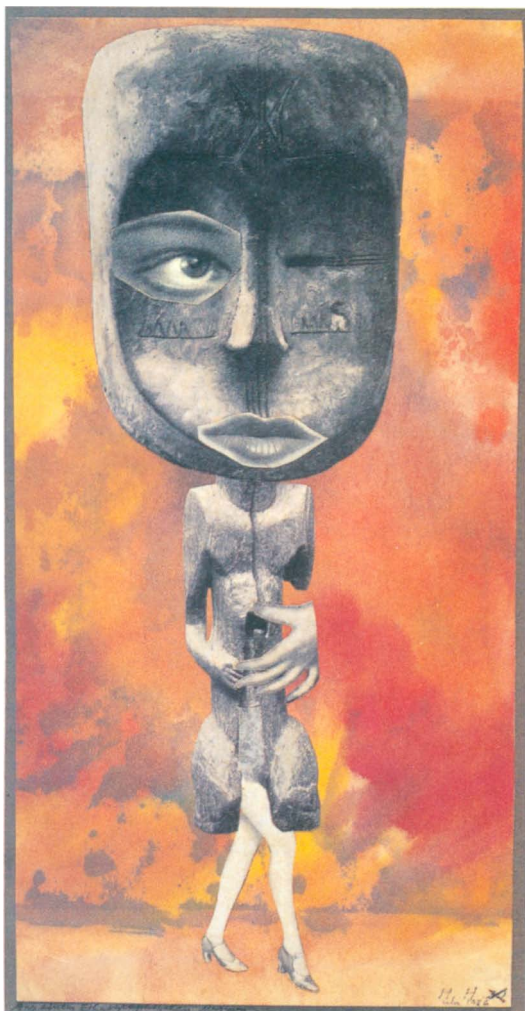
Введения

В четырех введениях обозреваются некоторые теоретические подходы к искусству XX — начала XXI века. Авторы рассматривают историческое развитие каждой из методологий и влияние, оказанное ими на художественную практику и ее восприятие.

За последние сто с небольшим лет произошел ряд значительных сдвигов в частных и публичных дебатах об искусстве, его природе и функциях. Эти сдвиги заслуживают отдельной истории: ведь с появлением новых академических дисциплин возникают как новые пути осмысления и обсуждения культурной продукции, так и новые способы ее восприятия.

Наши методологические введения призваны установить и проанализировать различные конвенции, подходы и интеллектуальные проекты, служащие опорами дальнейшего повествования. Мы решили представить теоретические инструменты, которыми пользуемся далее, в их связи с произведениями и практиками, обсуждаемыми в отдельных главах. Каждое введение начинается с общей характеристики критического метода в родном для него историческом и интеллектуальном контексте, после чего кратко прослеживает его влияние на искусство и его интерпретации. Сами по себе или вкупе с другими работами на ту же тему, наши статьи, надеемся, помогут читателям сориентироваться в книге и выработать свой индивидуальный подход к ней и к искусству минувшего столетия.

1. Психоанализ в модернизме и психоанализ как метод



1 • Ханна Хёх. Милашка. Из серии «Этнографический музей». Около 1926

Фотомонтаж, акварель. 30 x 15,5 см

В этом коллаже из серии, основанной на комбинации найденных фотографий традиционной скульптуры и современных женщин, Хёх играет на свойственных как психоанализу, так и модернизму ассоциациях идей «примитивного» и сексуального, расового другого и бессознательных желаний. Стараясь передать с помощью этих ассоциаций энергию «новой женщины», художница, кажется, в то же время смеется над ними, буквально расчленяя свои образы, разделяя их на части и собирая по-новому, демонстрируя их в качестве конструкций.

Психоанализ был разработан Зигмундом Фрейдом (1856–1939) и его последователями в качестве «науки о бессознательном» в первые годы XX века, тогда же, когда приходил к осознанию себя модернизм. Подобно другим интерпретативным методам, представленным в наших введениях, он, таким образом, связан с модернистским искусством общим историческим фоном и по-разному пересекается с ним на протяжении всего столетия. Художники обращались к психоанализу непосредственно — чтобы дать его идеям визуальное воплощение, как это часто делал сюрреализм в двадцатых и тридцатых годах, или чтобы подвергнуть эти идеи критике с теоретических или политических позиций, как феминизм в семидесятых — восьмидесятых. Многие приоритеты психоанализа и модернизма совпадают: взять хотя бы одержимость обоих первоисточниками, снами и фантазиями, «примитивным», фигурами ребенка и безумца, позднее — работой субъективности и сексуальности [1]. Наконец, немало психоаналитических понятий вошло в базовый словарь искусства и критики XX–XXI веков: среди них — подавление, сублимация, фетишизм, влечение. Ниже я остановлюсь на исторических совпадениях психоанализа с модернизмом и на его методологических приложениях.

Исторические совпадения с искусством

Психоанализ зародился в Вене, где работали в то время — на закате Австро-Венгерской империи — такие художники, как Густав Климт, Эгон Шиле, Оскар Кокошка. Разрыв этих и близких им художников с Академией изящных искусств стал проявлением эдипового бунта в передовом искусстве с его субъективными живописными экспериментами, основанными на регрессивных сновидениях и эротических фантазиях. Буржуазная Вена чаще всего принимала подобные эксперименты в штучки: они наводили на мысль о кризисе стабильного Я и его социальных привязок — о том самом кризисе, который сумел так убедительно проанализировать Фрейд.

Характерным именно для Вены этот кризис, впрочем, не назывешь: в плане связи с психоанализом он, быть может, особенно очевиден в остром интересе ко всему «примитивному» со стороны модернистов Франции и Германии. Некоторых из них подобный «примитивизм» побудил к почти антропологическому «погружению» вроде того, которое предпринял в Полинезии Гоген, других он привел к формальному пересмотру изобразительных конвенций, какой, например, совершили в Париже под влиянием африканских объектов Пабло Пикассо и Анри Матисс. Но почти все модернисты проецировали на племенные сообщества чистоту художественного

▲ 1924, 1930b, 1931a, 1942b, 1975 ● 1903, 1907, 1922, 1987, 1994a ■ 1900a ◆ 1903 ▼ 1903, 1907

2 • Мэрет Оппенгейм. Объект (бытующие названия):

«Меховая чашка», «Завтрак на меху». 1936

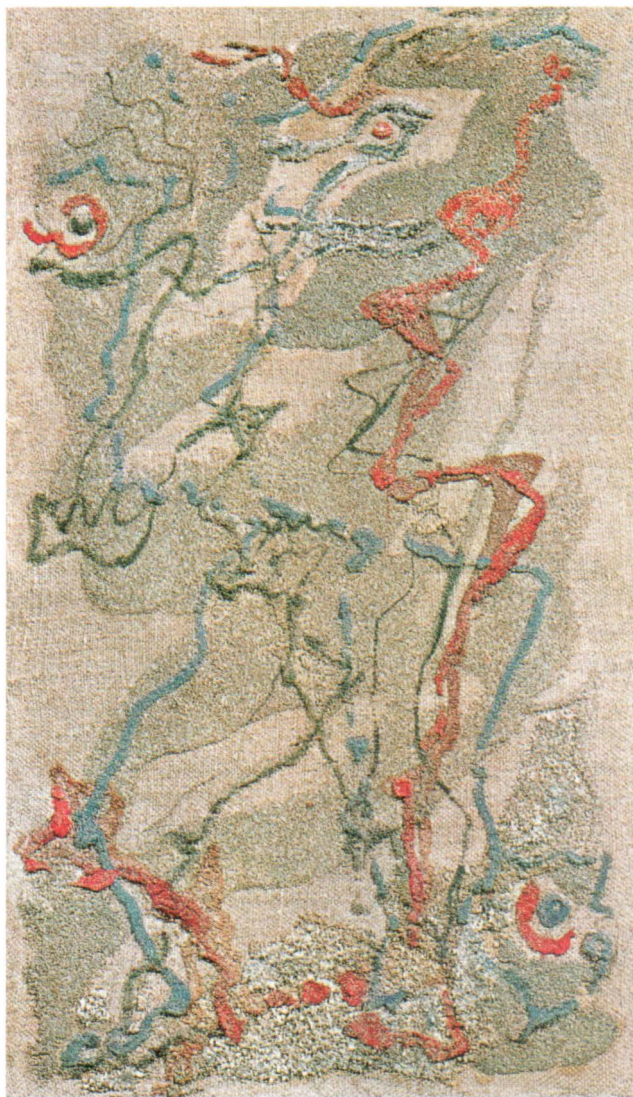
Чашка, блюдце, ложка; мех. Высота 7,3 см

Чтобы создать это произведение, Мэрет Оппенгейм просто обшила чашку, блюдце и ложечку, купленные в Париже, мехом антилопы. Привлекательная и отталкивающая одновременно, эта (не)приятная вещь представляет собой квинтэссенцию сюрреализма: прием найденного объекта направлен в нем на исследование идеи «фетиша», понимаемого психоанализом как неброский предмет, нагруженный сильным желанием, отвлеченным от его исходной цели. Наслаждение искусством перестает быть атрибутом рассеянной беседы за чаем: оно резко прерывается непристойным намеком на женские половые органы, который побуждает задуматься о связи между эстетикой и эротикой.

3 • Андре Массон. Фигура. 1927

Холст, масло, песок. 46 x 33 см

В сюрреалистической практике «автоматического письма» автор, отвергая контроль со стороны разума, «принимает диктат» своего бессознательного. Обращение Массона к необычным материалам и физическим следам жестов, часто почти стирающее различие между фигурой и фоном, намечает подступы к «психическому автоматизму», открывая живопись новым опытам не только в области бессознательного, но и в области формы и ее противоположности.



видения, сопряженную для них с простотой инстинктивной жизни. Эта проекция — образец примитивистской фантазии, которую в то время психоанализ разделял, хотя теперь предлагает методы для ее критического исследования. (Фрейд, например, видел в представителях архаичных народов людей, по какой-то причине остановившихся на доэдиповской или инфантильной стадии.)

Сегодня это может показаться странным, но у некоторых модернистов интерес к изделиям архаических народов смешивался с пристрастием к творчеству детей и безумцев. Характерно, что «Художественное творчество душевнобольных» («Bildnerie der Geisteskranken») — коллекция работ психотиков, обнародованная ▲ в 1922 году Хансом Принцхорном (1886–1933), немецким психиатром, разбиравшимся как в психоанализе, так и в истории искусства, — оказала большое влияние на таких художников, как Пауль ● Клее, Макс Эрнст и Жан Дюбюффе. Большинство из них (ошибочно) видели в искусстве душевнобольных своего рода тайного союзника примитивистского авангарда, который прямо выражает бессознательное, бесстрашно порывая со всякими конвенциями. Психоанализ трактует эту тему сложнее: параноидальные представления понимаются им как проекции, продиктованные отчаянием, а шизофренические образы — как симптомы радикального распада Я. И эти прочтения тоже имеют параллели в модернизме.

Важная линия родства связывает искусство безумцев через ранние коллажи Эрнста с определением сюрреализма как «разрушительного сопоставления двух более или менее чуждых друг другу реальностей», по словам лидера движения Андре Бретона [2]. Психоанализ вдохновил сюрреалистическую концепцию, согласно которой образ аналогичен сновидению — то есть, по Фрейду, искаженному визуальному представлению подавленного желания, — а объект аналогичен симптому, то есть, опять-таки по Фрейду, телесному выражению этого желания. И этим связь между ними не исчерпывается. Углубившиеся в чтение Фрейда одними из первых, сюрреалисты пытались симулировать эффекты безумия с помощью автоматического письма и подобных ему визуальных практик [3]. В первом «Манифесте сюрреализма» (1924) Бретон характеризует новый стиль как «психический автоматизм», как освобождающую запись бессознательных импульсов «без всякого контроля со стороны рассудка». Так впервые заявляет о себе проблема, с тех пор

▲ 1922

● 1946

■ 1924, 1930b, 1931a, 1942b

4 • Карел Аппел. Фигура. 1953

Бумага, масло, цветные карандаши. 64,5 x 49 см

После Второй мировой войны интерес к бессознательному сохранился, в частности, среди художников группы «Кобра» (акроним, образованный из начальных букв их родных городов: Копенгаген, Брюссель, Амстердам). Один из них — голландец Карел Аппел. Тема психики приобрела в это время мрачные оттенки ужаса лагерей и атомной бомбардировки. Подобно ряду других объединений, «Кобра» отошла от фрейдовской концепции бессознательного, которую развивали сюрреалисты, сочтя ее слишком индивидуалистической. Следуя общей тенденции поворота к «коллективному бессознательному» Юнга, ее представители обратились к тотемным образам, мифологическим сюжетам и совместным проектам, проникнутым зачастую мучительным поиском не только «нового человека», но и нового общества.



неотступно сопровождающая контакты психоанализа с искусством: связь между психикой и художественным произведением оказывается либо слишком прямой и непосредственной, так что произведение теряет свою специфику, либо слишком сознательной и рассчитанной, так что его роль сводится к иллюстрации. (Методы, рассматриваемые в других введениях, тоже сталкивались с проблемами опосредования и причинной связи: таким образом, эти проблемы преследуют историю и критику искусства всюду.) Хотя Фрейд, обладавший консервативными вкусами, собиравший старинные европейские и азиатские статуэтки, почти не знал модернистского искусства, ему хватило кругозора, чтобы с подозрением отнестись к обеим тенденциям. По его мнению, бессознательное не является освобождающим — скорее наоборот, и допускать возможность искусства, свободного от подавления, да даже и от конвенций, значит либо рисковать психическим здоровьем, либо приписывать искусству роль психоанализа (именно поэтому он однажды назвал сюрреалистов «законченными маньяками»).

Как бы то ни было, к началу тридцатых годов закрепились связи части модернистского искусства с «примитивами», детьми и безумцами, а как следствие, и с психоанализом. Враги модернизма не замедлили использовать эти контакты для борьбы с ним, которая приобрела особенно беспощадную форму в действиях нацистов, ▲ решивших в 1937 году очистить мир от подобных «дегенеративных» мерзостей, клеймившихся ими также как «еврейские» или «большевистские». Разумеется, нацизм сам представлял собой тяжелый случай регрессии, в связи с чем сразу после Второй мировой войны исследования бессознательного приобрели мрачные обертоны. Впрочем, отдельные версии сюрреализма продолжали напоминать о себе, и интерес к бессознательному сохранился среди художни- ● ков таких направлений, как информель, абстрактный экспрессионизм и «Кобра» [4]. Но акцент делался теперь не столько на сложных механизмах индивидуальной психики, изучавшихся Фрейдом, сколько на объясняющих зло архетипах «коллективного бессознательного», о котором писал Карл Густав Юнг (1875–1961), давний отступник психоанализа. (Так, к юнгианскому анализу обращался, не без последствий для его живописи, Джексон Поллок.)

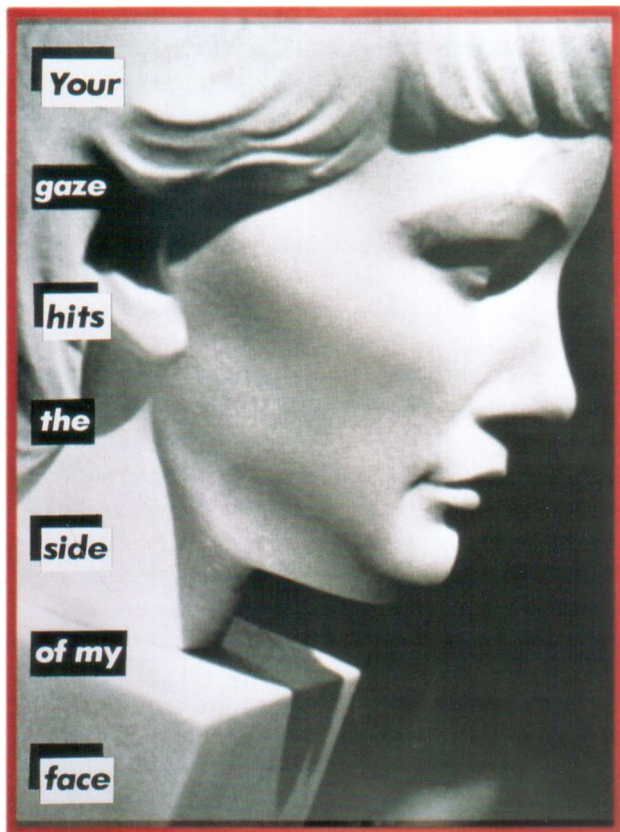
Искусство шестидесятых годов, отчасти в порядке реакции на субъективную риторику абстрактного экспрессионизма, выступило в основной своей массе с решительно антипсихологистских позиций и перенесло внимание на готовые образы культуры, как ■ поп-арт, или на предзаданные геометрические формы, как минимализм. В то же время с обращением минималистов, представителей процессуального искусства и перформанса к феноменологии наметился возврат искусства к телесному субъекту, подготовивший, ♦ в свою очередь, возврат к психологическому субъекту в феминистском искусстве. Эти тенденции, однако, были двойственными, и, обращаясь к психоанализу, феминистки использовали его, обычно в критическом ключе, «как мишень» (согласно девизу режиссера Лоры Малви) в борьбе с пронизывающей учение Фрейда патриархальной идеологией. В самом деле, Фрейд связывал женственность с пассивностью, и изложенный в его знаменитом описании эдипова комплекса конфликт отношений, в котором мальчик проявляет желание к матери, за что наказывается отцом, не имеет параллельной версии для девочки, откуда можно заключить, что женщина в данной схеме не может рассчитывать на статус полноценного субъекта. Через нехватку, выраженную кастрацией, представлял себе женщину и французский психоаналитик Жак Лакан

▲ 1937a ● 1946, 1947b, 1949a, 1949b, 1957a ■ 1960c, 1964b, 1965 ♦ 1969, 1974, 1975

5 • Барбара Крюгер. Твой взгляд бьет мне в лицо. 1981

Винил, шелкография по фотографии. 139,7 x 104,1 см

Ряду художниц-феминисток восьмидесятых годов психоанализ послужил средством для критики властных структур не только в высоком искусстве, но и в массовой культуре. Особое внимание они уделяли влиянию на строение образов обеих этих сфер мужского гетеросексуального типа зрения — «мужского взгляда», пронизанного удовольствием от созерцания, пассивными объектами которого обычно выступают женщины. Американка Барбара Крюгер в своих работах этого периода сопоставляет апроприированные образы с критическими фразами (часто переиначенными клише), заостряя внимание на объективации женщины, отводя ей место зрителя и стимулируя новые ситуации изображения и зрения.



(1901–1981), предложивший влиятельное прочтение фрейдизма. Тем не менее, с точки зрения многих феминисток, Фрейд и Лакан предоставили самую сильную модель образования субъекта в социуме. Даже если в этом прочтении нет естественной женственности, считали они, естественной патриархальности в нем тоже нет, а есть выраженная в строении психики, в желаниях и страхах исторически сложившаяся культура гетеросексуального мужчины, весьма уязвимая для феминистской критики [5, 6]. Некоторые феминистки подчеркивали, что само маргинальное положение женщин в структуре общества, отображенное психоанализом, делает их его самыми радикальными критиками. В девяностых годах в эту критику включились художники и критики из гейской и лесбийской сред, взявшиеся за выявление психических механизмов гомофобии, а также представители постколониального направления, разоблачающие ▲ расистские проекции на культурных других.

Альтернативы фрейдизма

Разумеется, критика Фрейда и Лакана возможна, причем она шла не только извне, но и изнутри психоанализа. Художники и критики контактировали с представителями других его школ, в частности с «объектно ориентированным» психоанализом, разработанным английскими исследователями Мелани Кляйн (1882–1960) и Д. В. Винникотом (1896–1971) и повлиявшим на эстетиков Адриана Стоукса (1902–1972) и Антона Эренцвейга (1909–1966), а также, косвенно, на восприятие работ художников — например, Генри ● Мура и Барбары Хепуорт. Вместо преходящих доэдиповских стадий (оральной, анальной, фаллической и генитальной), которые выделял в развитии ребенка Фрейд, Кляйн усмотрела в нем позиции, сохраняющиеся и во взрослой жизни. С ее точки зрения, эти позиции определяются врожденными фантазиями ребенка, вызывающими резкую агрессию по отношению к родителям и в то же время гнетущий страх агрессии с их стороны — постоянное колебание между деструктивным настроением и жалостью к себе.

По мнению ряда критиков, эта версия психоанализа повлияла на состоявшийся в девяностые годы поворот от вопросов сексуального желания в его связи с устройством общества к теме телесных влечений в их связи с жизнью и смертью. После «моратория» на ■ изображение женщин в феминистском искусстве семидесятых — восьмидесятых годов выкладки Кляйн подсказали путь возвращения тела, часто в поврежденной, дефектной форме. Особое внимание этого учения к травме, как личной, так и коллективной, вывело на первый план «жалкое» тело и привлекло художников и критиков к поздним работам французского психоаналитика Юлии Кристевой (род. 1941). Социальные факторы — прежде всего эпидемия ♦ СПИДа — также способствовали распространению эстетики скорби и меланхолии. В настоящее время психоанализ сохраняет значение в качестве инструмента критики и истории искусства, однако его роль в художественной практике весьма неопределенна.

Уровни фрейдистской критики

Психоанализ сформировался как клиническая работа, основанная на анализе симптомов реальных пациентов (вокруг того, как Фрейд пользовался этим материалом, включающим его собственные сны, кипят споры), и его приложение к интерпретации предметов искусства отражает как достоинства, так и ограничения этой тактики.

▲ 1989, 1993c, 1994a

● 1934b

■ 1994a

♦ 1987



6 • Линда Бенглис. Без названия. 1974. Деталь
Цветная фотография. 25 x 26,5 см

С подъемом феминистского движения в шестидесятых — семидесятых годах многие художницы перешли в наступление на патриархальные устои как в обществе, так и в искусстве. Психоанализ служил им и оружием, так как он проливает свет на связь между сексуальностью и субъективностью, и мишенью, так как он связывает женщину не только с пассивностью, но и с нехваткой. Линда Бенглис, сделав эту фотографию в расчете на шокирующую рекламу своей выставки в одной из галерей Нью-Йорка, подвергла осмеянию мачистскую позицию некоторых художников минималистского и постминималистского направлений, а вместе с ними и растущего рынка современного искусства. Демонстративно сжимая в руке «фаллос», она одновременно буквализирует и пародирует его ассоциацию с полноценностью и властью.

Так, она сразу поднимает вопрос о том, кому или чему подобает позиция пациента: произведению, художнику, зрителю, критику либо некоей комбинации или последовательности их всех. Отсюда вытекает проблема различных уровней фрейдистской интерпретации искусства, которые я объединю здесь в три группы: символические прочтения, анализы процесса и риторические аналогии.

Ранние опыты фрейдистской критики шли по пути символического прочтения произведений, как если бы те были сновидениями, подлежащими расшифровке и таящими в себе скрытый за явным содержанием подтекст: «На самом деле это не трубка, а пенис». Критика такого рода соответствует искусству, передающему грезу или фантазию на своем языке: искусство в данном случае кодирует некую тайну, а критика ее декодирует, и оба они заняты в одном циклическом иллюстративном процессе. Хотя Фрейд быстро сделал уточнение: сигары часто являются всего лишь сигарами, — он и сам практиковал подобную расшифровку, родственную «иконографии» — традиционному искусствоведческому методу, который ищет в картине символы, опираясь на внешние ей тексты, и который модернистское искусство всячески старалось сбить со следа (путем абстракции, обращения к случайности и т. д.). Эпистемологическое родство психоанализа и знаточеской истории искусства продемонстрировал итальянский историк Карло Гинзбург. Для обоих этих дискурсов, которые сложились в их современной форме почти одновременно, характерно пристальное внимание к симптоматичным особенностям и говорящим деталям (скажем, к необычному жесту рук), которые в психоанализе выявляют скрытый внутренний конфликт пациента, а в знаточестве — принадлежность произведения тому или иному автору.

Конечной точкой, к которой приводят символы, оказывается в таких прочтениях художник, чьим симптоматическим выражением является произведение, в таком качестве и используемое в анализе. Так, в работе 1910 года «Одно детское воспоминание Леонардо да Винчи» Фрейд ведет нас от загадочных улыбок Моны Лизы и Богоматери к воспоминанию художника о матери, с которой его рано разлучили. Таким образом, основатель психоанализа и его последователи ищут в искусстве признаки психических расстройств, как делал и их предшественник Жан-Мартен Шарко (1825–1893). Не то чтобы Фрейд видел в художнике психотика — наоборот, он имеет в виду, что искусство позволяет избежать психической патологии. «Искусство освобождает художника от его фантазмов, — комментирует французская исследовательница Сара Кофман, — так как „художественное творчество“ выслеживает невроз и выполняет функцию психоаналитического лечения». Однако фрейдистская критика этого типа действительно склонна к «психобиографии», то есть к рассказу о художнике, в котором история искусства пересмысливается как психоанализ отдельных патологических случаев.

Редукционизм символических и психобиографических прочтений искусства компенсируется другими аспектами фрейдовского учения. Фрейд чаще всего понимает знак не как символ, а как непосредственное выражение того или иного Я, смысла или реалии, то есть как симптом, своего рода аллегорическую эмблему, в которой переплетены желание и подавление. Мало того, он не считает искусство простым пересмотром готовых воспоминаний или фантазмов: помимо всего прочего, искусство для него может быть, по выражению Сары Кофман, «изначальной „заменой“» некоторых сцен, посредством которой мы узнаем их впервые (что Фрейд и стремится показать в своей работе о Леонардо). И наконец, психобиография

подвергается продуктивному сомнению в силу того, что психоаналитическое исследование бессознательного и его разрушительных эффектов подвергает продуктивному сомнению всякую интенциональность — всякое авторство и всякую биографию.

Фрейдистская критика не сводится к символической расшифровке скрытых значений с помощью «психосемантики». Менее очевидно ее стремление проникнуть в динамику психических процессов, разобратся в сексуальных энергиях и бессознательных силах, которые действуют как при создании, так и при восприятии искусства. На этом, втором, уровне психоаналитической интерпретации Фрейд переосмысливает старую философскую концепцию «эстетической игры» с точки зрения своего «принципа удовольствия», который он определил в статье «Положения о двух принципах психического события» (1911) через противопоставление «принципу реальности»:

Художник — это прежде всего человек, который отвращается от реальности, поскольку он не может смириться с требуемым ею отказом от удовлетворения влечений и удовлетворяет свои эротические и честолюбивые желания в воображаемой жизни. Но он находит обратный путь из этого мира фантазий в реальность, благодаря особым талантам преобразуя свои фантазии в особые формы действительности, которые получают признание людей как ценное отображение реальности. Таким образом, он в известной мере действительно становится героем, королем, творцом, любимцем, которым ему хотелось стать, не совершая обходного пути через действительное изменение внешнего мира. Он может достичь этого лишь потому, что другие люди точно так же ощущают неудовлетворенность из-за реально необходимого отказа, как и он сам, а эта неудовлетворенность, возникающая при замене принципа удовольствия принципом реальности, сама является частью реальности [цит. по пер. А. Боковой].

Тремя годами ранее в статье «Художник и фантазирование» (1908) Фрейд уже размышлял о том, как художник преодолевает наше сопротивление этому процессу, который иначе мы могли бы считать солипсическим или попросту неприемлемым:

Он <...> подкупает нас чисто формальной, то есть эстетической, привлекательностью, предлагаемой нам при изображении своих фантазий. Такую привлекательность, делающую возможным вместе с ней рождение большего удовольствия из глубоко залегающих психических источников, можно назвать заманивающей премией или предварительным удовольствием. <...> подлинное наслаждение от художественного произведения возникает из снятия напряженностей в нашей душе [цит. по пер. Р. Додельцева].

Рассмотрим некоторые (пред)посылки этих утверждений. Художник уклоняется от части «отказов», с которыми нам, прочим, приходится смиряться, и позволяет себе часть фантазий, от которых прочие должны воздерживаться. Но мы прощаем ему эти вольности по трем причинам: его вымыслы тем не менее отображают реальность; они рождены той же неудовлетворенностью, которую испытываем и мы сами; нас подкупает удовольствие от разрешения формальных напряженностей в произведении, открывающее нам доступ к удовольствию более глубокому — от разрешения наших собственных психических напряженностей. Отметим, что искусство, по Фрейду, берет начало в «отвращении» от реальности, а это значит, что оно по существу консервативно в отношении к общественному строю,

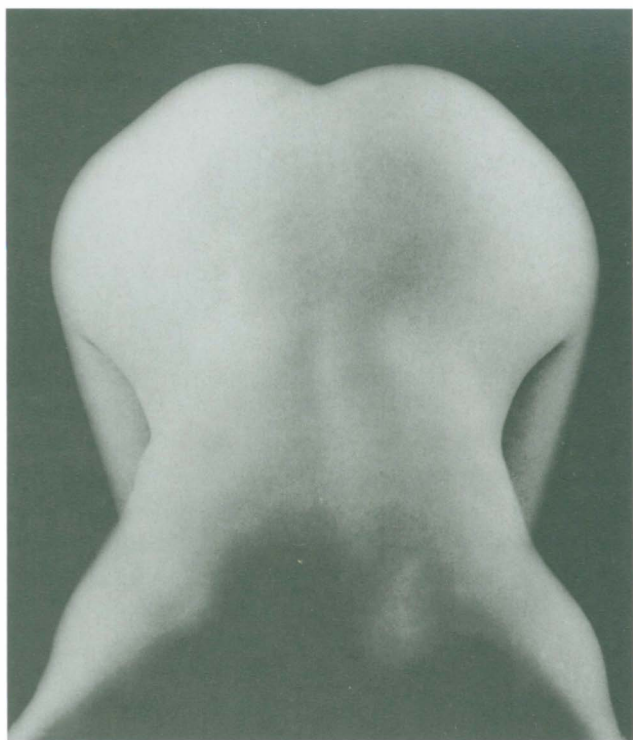
будучи слабой эстетической компенсацией наших инстинктивных отказов. Возможно, в этом заключена еще одна причина недоверия Фрейда к модернизму, который, по его мнению, чаще всего не «сублимирует» инстинктивные энергии, не переносит их с сексуальных объектов на культурные формы, а идет в противоположном направлении — к «десублимации» культурных форм, открывающей их этим разрушительным силам.

Сновидения и фантазии

Если семантика символической интерпретации часто оказывается слишком частной, то рассмотрение динамики эстетического процесса, напротив, грешит чрезмерной общностью. Избежать двух крайностей может третий уровень фрейдистской критики — анализ риторики художественного произведения по аналогии с такими визуальными продуктами психики, как сновидения и фантазии. Фрейд, повторим, понимает сновидение как компромисс желаний и подавления. Этот компромисс осуществляется «работой сновидения», которая, чтобы обмануть подавление, маскирует желание, «сгущая» одни его стороны и «смещая» другие. Эти искаженные фрагменты превращаются работой сновидения в визуальные образы — этот процесс Фрейд обозначает понятием «учет образности» — и наконец обрабатываются так, чтобы обеспечить их сцепление в связное повествование (это называется «вторичной обработкой»). Эти риторические операции могут быть приложены и к созданию картин — так опять-таки полагали сюрреалисты, — однако очевидна опасность подобного переноса. Даже когда Фрейд и его последователи специально писали об искусстве (или литературе), они стремились, во-первых, разъяснить положения психоаналитической теории и, во-вторых, понять объекты художественной практики, поэтому подобные приложения остаются у них, так сказать, сугубо теоретическими.

Описанные аналогии между психоанализом и визуальным искусством поднимают и более глубокую проблему. Вместе с Йозефом Брейером (1842–1925) Фрейд разрабатывал психоанализ как «лечение беседой», то есть как альтернативу визуальному театру своего учителя — французского патолога и невролога Жан-Мартена Шарко, который выставлял симптоматичные тела истеричек на всеобщее обозрение в парижской лечебнице Сальпетриер. Техническое новшество психоанализа состояло в обращении к симптоматическому языку: не только к языку сновидения — этой своеобразной формы письма, но и к оговоркам, «свободным ассоциациям» и т. п. Более того, культура понималась Фрейдом как обработка конфликтных желаний, восходящих к эдипову комплексу, — обработка прежде всего повествовательная. Как такое повествование может быть разгранено в статичных формах живописи, скульптуры и т. п. — неясно. Одно это делает психоанализ трудноприменимым к визуальному искусству. Дело усугубляется в случае с лакановским прочтением Фрейда — воинствующе лингвистическим. Знаменитая аксиома Лакана «бессознательное структурировано как язык» означает, что психические процессы сгущения и смещения структурно аналогичны языковым тропам — метафоре и метонимии. Ничего в этой аналогии с риторикой, как кажется, не способствует преодолению категориального разрыва между психоанализом и искусством.

И все же, и по Фрейду, и по Лакану, решающую роль в образовании субъекта играют визуальные сцены. Для Фрейда Я возникает как телесный образ, с которым, согласно известному тексту Лакана



7 • Ли Миллер. Обнаженная, наклонившаяся вперед.
Париж. Около 1931

Серебряно-желатиновая фотография. 20 x 17,5 см

Психоанализ изучал реальные и воображаемые травмирующие сцены, глубоко затрагивающие ребенка, в частности те, через которые мальчики и девочки открывают для себя половое различие. Чаще всего это визуальные сцены, отмеченные, однако, тревожной неопределенностью. В различные периоды XX века художники, например сюрреалисты в двадцатых — тридцатых годах или феминистки в семидесятых — восьмидесятых, обращались к подобным образам и историям в поиске подходов к сокровенным механизмам зрительного восприятия, полового (гендерного) разграничения и т. п. Не сразу понятно, что мы видим на этой фотографии американки Ли Миллер, некоторое время близкой к сюрреализму: тело? мужское? или женское? или вообще не человеческое, а относящееся к иной категории бытия, воображения и чувствования?

о «Стадии зеркала» (1936/1949), ребенок впервые встречается в зеркальном отражении, обладающем хрупкой связностью — визуальной связностью образа. Критик-психоаналитик Жаклин Роуз обращает внимание на «пороговый» характер подобных событий — «моментов, когда восприятие спотыкается <...> или когда удовольствие от видимого опрокидывается в регистр избытка». В качестве примеров она приводит две известные психоаналитикам сцены, травмирующие мальчиков. В одном случае мальчик открывает для себя половое различие — то, что у девочек нет пениса, которого, стало быть, может лишиться и он. Здесь восприятие «спотыкается», сталкиваясь с грозной опасностью. В другом случае мальчик становится очевидцем полового акта родителей, с изумлением находя разгадку своего рождения. Фрейд назвал эти сцены «первичными фантазиями» — первичными и в силу их фундаментального характера, и в силу их связи с происхождением. Как уточняет Роуз, они «демонстрируют сложность некоего по существу визуального пространства» и в этом смысле могут быть «использованы как теоретические модели крушения наших уверенностей в дальнейшем»; так их и использовали (с различными целями) некоторые сюрреалисты в двадцатых —

▲ тридцатых годах [7] и отдельные представительницы феминистского искусства в семидесятых — восьмидесятых. Акцент в обоих случаях ставится на проблеме видения. Сексуальность коренится не столько в содержании увиденного, сколько в субъективности видящего. Именно в этом аспекте психоанализ может быть наиболее полезен для интерпретации искусства. Его внимание к воздействию произведения на субъект — будь то субъект художника или зрителя (в том числе критика) — в итоге помещает произведение в позицию аналитика и анализируемого одновременно.

Закончим указанием на необходимость сохранять двойной фокус: рассматривать психоанализ исторически, как объект идеологического поля, нередко общего для него и для модернистского искусства, и в то же время прилагать его теоретически, как метод выяснения существенных черт этого искусства, точной разметки поля. Таким образом можно критиковать психоанализ, даже его применяя. Хотя, разумеется, этот путь тернист: его осложняют не только тонкости психоаналитической теории, но и нестихающая полемика вокруг нее. Отдельные клинические результаты Фрейда и других аналитиков могли быть результатами манипуляций, отдельные их понятия остались связаны с наукой, с тех пор вышедшей из употребления, однако обесценивает ли все это психоанализ как способ интерпретации искусства? Как и о других методах, представленных в наших введениях, судить о нем нужно по уместности и результативности выдвигаемых в каждом конкретном случае аргументов. А если так, то, как напоминает критик-психоаналитик Лео Берсани, «моменты теоретического коллапса» в нашем поиске, возможно, неотделимы от моментов «психоаналитической истины».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Лапланш Жан, Понталис Жан-Бертран. *Словарь по психоанализу* [1967] /

Пер. Н. Автономовой. М.: Высшая школа, 1996.

Фрейд Зигмунд. *Художник и фантазирование* / Сб. под ред. Р. Додельцева и К. Долгова. М.: Республика, 1995.

Bersani Leo. *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*. New York: Columbia University Press, 1986.

Kofman Sarah. *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics* [1970] / Trans. W. Woodhull. New York: Columbia University Press, 1988.

Rose Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986.

Хэл Фостер

▲ 1924, 1930b, 1931a, 1975

2. Социальная история искусства: модели и понятия

Новейшая история искусства знает немало критических моделей (формализм, структурная семиотика, психоанализ, социальная история искусства, феминизм), которые по-разному комбинируются и объединяются в работах американских, английских и других искусствоведов начиная с семидесятых годов. Это подчас затрудняет или вообще обесмысливает попытки добиться методологической четкости, занять определенную научную позицию. Многообразие индивидуальных тенденций и их сочетаний делает заведомо проблематичным утверждение, будто одна конкретная модель должна быть признана единственно приемлемой или главенствующей в интерпретативной практике истории искусства. Кроме того, наше стремление объединить широкий спектр методологических позиций подрывает былую теоретическую строгость, сообщавшую историческому анализу и интерпретации произведений высокую точность. Эта точность кажется ныне растворившейся во все усложняющейся ткани методологической эклектики.

Истоки методологий

Все указанные модели первоначально формулировались как альтернативы предшествующим — гуманистическим (или субъективным) — подходам к критике и интерпретации. Они диктовались желанием снабдить изучение всех видов культурной продукции (таких как литература или визуальные искусства) более солидным как в плане метода, так и в плане интуиции научным фундаментом, чем тот, на который опиралась критика, связанная с более или менее субъективными подходами конца XIX века — биографическим, психологическим или историческим.

- ▲ Так, русские формалисты положили в основу изучения образования и функционирования культурных представлений лингвистику Фердинанда де Соссюра, а историки, решившие интерпретировать произведения искусства в психоаналитических терминах, стали искать модель образования художественного
- субъекта в работах Зигмунда Фрейда. Сторонники обеих моделей утверждали, что им под силу дать верифицируемое объяснение процессов эстетического производства и восприятия, и брались прочно укоренить «значение» произведения искусства в операциях языка и/или в системе бессознательного, заявляя, что историческое или поэтическое значение действует аналогично прочим языковым конвенциям и повествовательным структурам (как, например, народная сказка) или, в случае с бессознательным, аналогично — в соответствии с теориями Фрейда и Юнга — оговорке и сновидению, симптому и травме.

Социальная история искусства с первых ее шагов в 1900-х годах демонстрировала те же чаяния — сделать анализ и интерпретацию произведений искусства более строгими и верифицируемыми. Более существенно то, что ее ранние представители — выросший в Германии англичанин Фрэнсис Клингендер (1907–1955) и переехавший в Англию венгр Фредерик Антал (1887–1954), оба марксисты, — попытались вписать культурную репрезентацию в существующую коммуникационную структуру общества и в первую очередь в поле идеологического производства растущего индустриального капитализма. В общем и целом философским базисом социальной истории искусства послужил марксизм — философия, с самого начала стремившаяся не только анализировать и интерпретировать экономические, политические и идеологические отношения, но и непосредственно писать историю, формировать историчность, содействовать широкому проекту социально-политических перемен.

Из критико-аналитических устремлений социальной истории искусства родились ее ключевые понятия, на которых я и сосредоточусь ниже. Изложив их исходные определения, я попытаюсь проследить, как они развивались впоследствии, чтобы отобразить усложнение терминологического аппарата дисциплины, отчасти связанное с его постепенным обособлением от философского словаря самой марксистской мысли. Возможно, читателям покажется, что некоторые из этих понятий представлены здесь не столько потому, что они важны для начала XXI века, сколько потому, что, наоборот, они внезапно устарели и начали выходить из употребления сейчас или в недавнем прошлом. Дело тут в том, что методологическая убедительность соответствующих им аналитических моделей подверглась переоценке, как произошло и с другими моделями, которые направляли создание и интерпретацию истории искусства в различные периоды XX века.

Автономия

- ▲ Немецкий философ и социолог Юрген Хабермас (род. 1929) определил образование буржуазной публичной сферы вообще и развитие культурных практик в этой сфере как социальные процессы субъективной дифференциации, исторически направленные на построение буржуазной индивидуальности — призванные обеспечить идентичность и исторический статус индивида как самоопределяющегося и самоуправляющегося субъекта. Одним из необходимых условий буржуазной идентичности была способность субъекта переживать эстетическую автономию — испытывать незаинтересованное удовольствие.



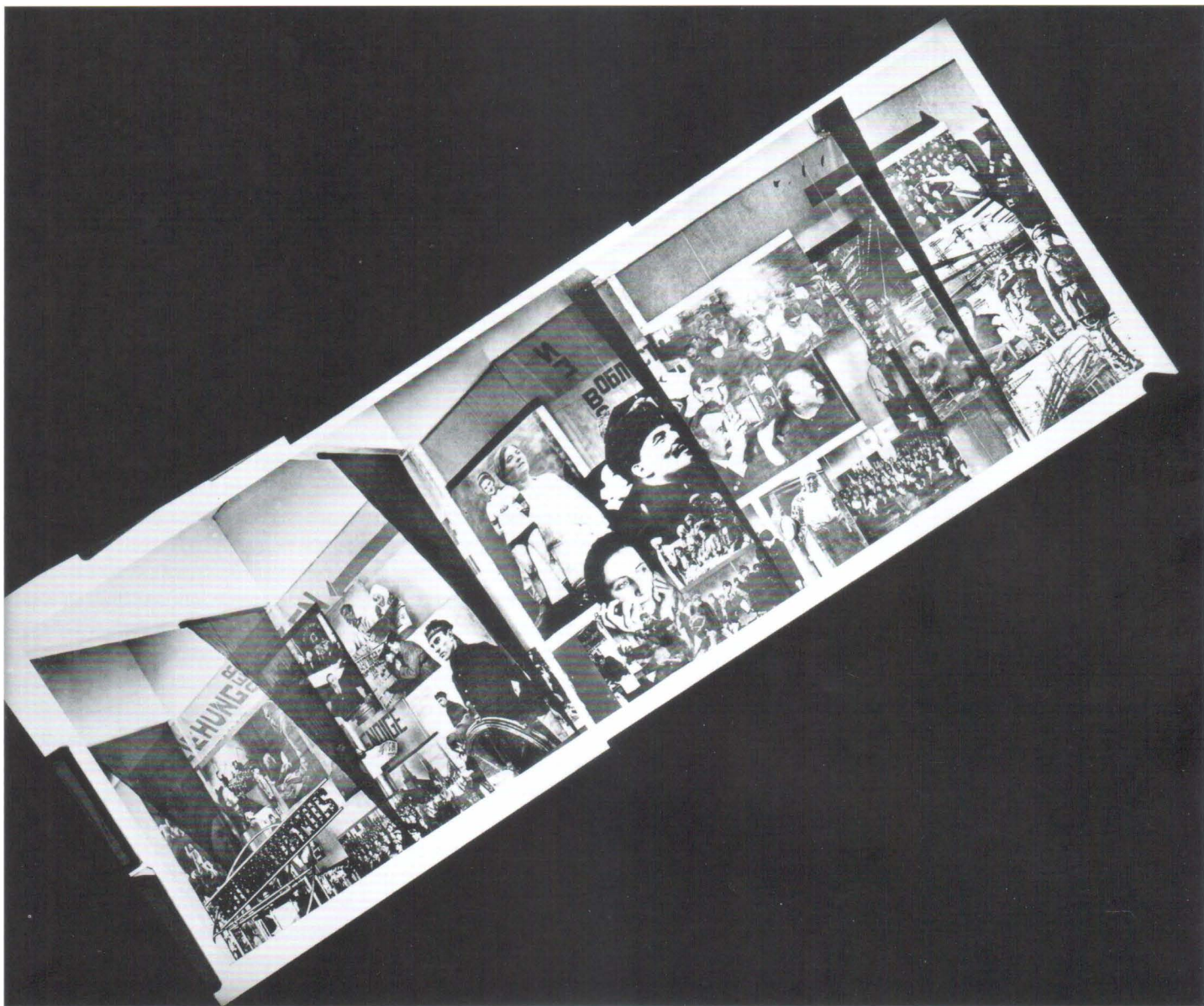
1 • Джон Хартфильд. «Ура! Масло кончилось!»
Обложка газеты «AIZ» за 19 декабря 1935 года
Фотомонтаж. 38 × 27 см

Работы Джона Хартфильда, наряду с творчеством Марселя Дюшана и Эль Лисицкого, обозначают один из важнейших парадигматических сдвигов в эпистемологии модернизма XX века. Новаторски используя фотомонтаж и выстраивая новые текстовые нарративы, Хартфильд создал единственную модель художественной практики как коммуникативного действия в эпоху масскультурной пропаганды. Недооценивавшиеся в таком качестве консервативными по сути идеологиями формалистов и приверженцев устаревших моделей автономии, его работы на самом деле отвечали исторической тенденции к изменению аудитории искусства и форм его распространения. Это сделало их самобытным и самым ярким примером контрпропаганды, противостоявшей гегемонному аппарату массовой информации 1930-х годов, единственным в визуальном авангарде голосом, протестовавшим против подъема фашизма как поздней формы империалистического капитализма.

Понятие эстетической автономии было неразрывно связано с дифференциацией как буржуазной субъективности, так и культурной продукции по ее техническим и процессуальным характеристикам, эта дифференциация вела в конечном итоге к модернистскому кредо специфичности медиума. Поэтому автономия неизменно служила основополагающим понятием европейского модернизма в первые полвека его истории. Зародившись в программе «искусства для искусства» (Теофиль Готье) и в концепции живописи как проекта самоосмысления восприятия (Эдуард Мане), эстетика автономии достигла полного выражения в 1880-х годах в поэтике Стефана Малларме. Эстетизм, понимавший произведение искусства как самодостаточный и авторефлексивный опыт ▲ (Вальтер Беньямин назвал такое представление типичной для XIX века теологией искусства), породил в формалистской мысли начала XX века подобные концепции, которые позже усилиями критиков и историков этого направления превратились в догмат авторефлексивности живописи. Среди вариантов этой доксы — суждения Роджера Фрая о постимпрессионизме, в частности о творчестве Поля Сезанна, неокантианская теория аналитического кубизма ● Даниэля-Анри Канвейлера и, наконец, работы Клемента Гринберга (1909–1994) послевоенного периода. Однако всякая попытка превратить автономию в трансгисторическую или даже онтологическую предпосылку эстетического опыта в корне проблематична. Это становится очевидным, если обратить внимание на тот исторический факт, что само формирование концепции эстетической автономии имело отнюдь не автономный характер. Эстетика автономии определялась общим контекстом философии Просвещения (в ее основу легла концепция эстетической незаинтересованности Иммануила Канта [1724–1804]), которая решительно сопротивлялась неумолимой инструментализации опыта, наметившейся с усилением торгово-капиталистического класса.

В поле культурной репрезентации триумф автономии освободил языковые и художественные практики от мифологической и религиозной подкладки и вместе с тем вывел их из политического рабства и экономической зависимости, которые поддерживались системой покровительства, осуществлявшей жесткий контроль в духе феодального патроната. Но хотя зарождению культа автономии способствовала эмансипация буржуазной субъективности от аристократической и религиозной гегемонии, теократические и иерархические структуры патроната рассматривались им как реально существующие. Поэтому модернистская эстетика автономии формировала такую социальную и субъективную сферу, внутри которой оппозиция совокупности заинтересованных практик и инструментализированных форм опыта могла выразиться в виде художественных актов открытого отрицания и отказа. Парадоксальным образом, однако, эти акты, противостоящие режиму тотальной инструментализации, одновременно подтверждали его, неизбежно выступая в качестве крайностей, исключений из универсального закона. Можно сформулировать этот парадокс так: эстетика автономии есть высокоинструментализованная форма неинструментализованного опыта в эпоху либерально-буржуазного капитализма.

Современные исследования кульминационной фазы эстетики автономии в XIX веке (от Мане до Малларме) показывают, что этот парадокс служил базовой структурой живописного и поэтического гения модернизма. И художники, и поэты этой поры мыслили модернистское искусство как передовую форму критической



2 • Эль Лисицкий, Сергей Сенькин. «Задача прессы — просвещение масс». 1928

Фотографический фриз для международной выставки «Пресса» в Кёльне

Подобно Хартфильду, Эль Лисицкий трансформировал методы коллажа и фотомонтажа в соответствии с нуждами нового индустриального коллектива. Его работы в новом жанре выставочного дизайна, который он развивал в двадцатых годах, в частности оформление советского павильона на международной выставке «Пресса», свидетельствуют о том, что Лисицкий одним из первых (и немногих) художников этого времени обратил внимание на вытеснение пространств публичной архитектуры (то есть одновременного коллективного восприятия) и публичной информации новыми пространствами массовой культуры. В такой ситуации он — эталонный «художник-как-производитель», согласно формуле, в которой выразил новую общественную роль художника Вальтер Беньямин, — сознательно подчинял свою практику параметрам и способам производства, характерным для развивавшейся в те годы пролетарской публичной сферы.

авторефлексивности, а свои герметичные приемы определяли через ассимиляцию инструментализированных форм массовой культуры и сопротивление им. Понятие автономии, подчеркнуто, было сформировано инструментальной логикой буржуазной рациональности и противопоставило себя ей, неуклонно ужесточая требования этой рациональности в сфере культурного производства самими своими усилиями по ее эмпирической критике. Тем самым эстетика автономии внесла свой вклад в одну из глубочайших трансформаций опыта произведения искусства, обусловив сдвиг, который Вальтер Беньямин в своих статьях тридцатых годов называет историческим переходом от культовой ценности к экспозиционной ценности. Эти статьи имеют ныне общепринятый статус основополагающих текстов по философской теории социальной истории искусства.

Кроме того, понятие автономии послужило идеализации нового пути распространения произведений искусства, которые стали товаром, свободно циркулирующим на буржуазном рынке предметов роскоши. Таким образом, эстетика автономии настолько же вытекала из капиталистической логики товарного производства,

насколько и противостояла ей. Еще в конце шестидесятых годов это признавал марксистский эстетик Теодор В. Адорно (1903–1969), говоря о том, что художественная независимость и эстетическая автономия возможны, как это ни парадоксально, только в рамках товарной структуры произведения искусства.

Антиэстетика

Петер Бюргер (род. 1936) в своей важной, хотя и спорной работе «Теория авангарда» (1974) предложил рассматривать новый спектр антиэстетических практик, заявивших о себе около 1913 года, как попытку оспорить эстетику автономии. А если так, то, согласно Бюргеру, исторические авангарды после кубизма все как один стремились «объединить искусство и жизнь» и бросить вызов автономному «институту искусства». Как полагает Бюргер, этот проект антиэстетики составлял ядро бунтарских практик дадаизма, русского конструктивизма и французского сюрреализма. Однако чем сосредоточиваться на мечте о несбыточном слиянии искусства и жизни (которое так нигде и не получило удовлетворительного определения) или на абстрактных, по большому счету, дебатах о природе института искусства, плодотворнее, возможно, будет присмотреться к стратегиям действий, которые вырабатывали представители этих направлений. Прежде всего я имею в виду стратегии коренного пересмотра концепции публики и зрительской активности, призванные перевернуть буржуазную иерархию эстетических меновой и потребительной ценностей и, что, быть может, еще важнее, разработать культурные практики для новой — интернациональной и пролетарской — публичной сферы в развитых промышленных национальных государствах.

Такой подход не только позволит нам четче дифференцировать авангардистские проекты, но и поможет понять, что подъем эстетики технической репродукции (диаметрально противоположной эстетике автономии) начался именно тогда — в двадцатые годы, когда буржуазная публичная сфера захламлялась. Первым звонком стало для нее развитие пролетарской публичной сферы (заявившей о себе в Советском Союзе и Веймарской республике), за которым последовал натиск массовой культуры как в ее тоталитарных версиях, фашистской или государственно-социалистической (в тридцатые годы), так и в режиме культурной индустрии и спектакля, установившемся после Второй мировой войны в условиях гегемонии США и сильно зависимой от них культуры европейской реконструкции.

Антиэстетические тенденции теснили эстетику автономии на всех фронтах: подрывали подлинность механической репродукцией, подавляли ауру произведения и созерцательные формы эстетического опыта, заменяя их коммуникативным действием и обращением к одновременному коллективному восприятию. Антиэстетика — как это видно, скажем, в творчестве Джона Хартфильда [1] — требовала от художественной практики временной и геополитической специфичности (в противовес трансгисторичности) и соучастия (в противовес уникальному выражению особой формы знания). Также антиэстетика проявляла себя как утилитарная эстетика (в советском производственном искусстве [2]), помещая произведение искусства в социальный контекст и нагружая его там разнообразными продуктивными функциями — информационной, воспитательной, политико-просветительской — в ответ на потребность в культурном самообразовании, присущую новой,

промышленно-пролетарской, публике, которая прежде исключалась из культурного представления как на уровне производства, так и на уровне рецепции.

Класс, посредничество и активизм

В основу марксистской политической теории легли понятия класса и классовой сознательности — главных движущих сил исторического прогресса. Классы на протяжении истории служили проводниками исторических, общественных и политических перемен (перечислим их: аристократия, буржуазия, пролетариат и мелкая буржуазия — самый могущественный класс XX века, как ни странно, сильно недооцениваемый в классической марксистской теории).

Класс, по Марксу, определяется одним решающим условием — положением субъекта по отношению к средствам производства. Так, преимущественный доступ к средствам производства (или, точнее, контрольное владение ими) составлял основу классовой идентичности буржуазии в конце XVIII и на всем протяжении XIX века. В свою очередь, в качестве пролетариев идентифицировались в этот же период те, кто был навсегда лишен доступа к этим средствам (в число которых входили, разумеется, также средства образования и приобретения высоких профессиональных навыков) в силу экономических, юридических и социальных ограничений.

Проблемы, связанные с понятием класса, занимают центральное положение в социальной истории искусства, простираясь от классовой идентичности художника до вопроса о том, может ли культурная солидарность или миметическая идентификация художника с борьбой угнетенных и эксплуатируемых классов современного общества оказывать действенную поддержку революционным или оппозиционным движениям. Марксистские политические теории относились к такого рода культурной классовой вовлеченности по большей части скептически. Между тем она определяла практически все политически мотивированные художественные проекты современности: ведь в лучшем случае лишь очень немногие художники и интеллектуалы являлись выходцами из пролетарской среды. Проблема классовой идентичности существенно усложняется с учетом того, что самосознание художников может резко радикализироваться в определенные моменты (например, революции 1848 и 1917 годов, антиимпериалистические протесты 1968-го), когда они становятся на позицию солидарности с угнетенными классами [3]. Но по прошествии короткого времени, уже будучи на пороге культурной ассимиляции, те же самые художники возвращаются к молчаливой или активной поддержке правящего режима или попросту выступают агентами культурной легитимации.

Также необходимо учитывать, что регистры культурного производства и их скрытые или явные связи с политическим активизмом бесконечно более многообразны, чем это обычно подразумевается в утверждениях о политизированном характере искусства. Дело не исчерпывается альтернативой между политически сознательной или активистской практикой, с одной стороны, и всецело аффирмативной, гегемонной, как определял ее итальянский философ и эстетик-марксист Антонио Грамши (1891–1937), культурой — с другой. Мало того, если функция гегемонной культуры явно сводится к тому, чтобы посредством культурной репрезентации поддерживать власть и легитимировать формы восприятия и поведения правящего класса, то оппозиционные культурные практики оказывают сопротивление иерархической мысли, подрывают при-

▲ 1916a, 1920, 1921, 1924, 1930b, 1931a ● 1921, 1923, 1925b, 1930a ■ 1934a, 1937a ◆ 1957a, 1960c



**3 • Тина Модотти. Демонстрация рабочих в Мехико
1 мая 1929 года**

Платинотипия. 20,5 × 18 см

Мексиканские работы итальянско-американской художницы Тины Модотти показывают универсальный характер общественно-политического активизма радикальных художников двадцатых — тридцатых годов. В Мексике Модотти быстро отказалась от навыков «прямой» модернистской фотографии, полученных ею под началом Эдварда Вестона, и стала использовать фотографию как орудие в политической борьбе мексиканских крестьян и рабочих против неизбежного угнетения и обмана со стороны олигархических властей. Развивая традицию «Taller de Gráfica Popular» [исп. «Народная графическая мастерская» — издательство и типография, основанные передовыми художниками в Мексике в 1937 году. — Пер.], но теперь обращаясь к тем же классам средствами фотоизображения, она вместе с тем осознавала необходимость учитывать в своей работе местную специфику, в том числе большой разрыв в уровне знаний и художественной культуры. Поэтому она никогда не обращалась к более передовому, казалось бы, политическому фотомонтажу, сохраняя элементы реалистической описательности, необходимые для внятного политического высказывания в данном геополитическом контексте. В то же время, как свидетельствует «Демонстрация рабочих», Модотти далека от примирительного и компенсаторного реализма «прямой» фотографии и «новой вещественности». То, что в творчестве ее исторических предшественников (например, Альберта Ренгер-Пацша) было простой модернистской сеткой, образованной серийным повторением промышленных объектов, претворилось в одну из самых убедительных в двадцатые и тридцатые годы попыток фотографии отобразить присутствие в обществе и политическую активность рабоче-крестьянских масс как реальных производителей экономических богатств своей страны.

нятые формы опыта, расшатывают доминирующие режимы видения и восприятия, не ограничиваясь прямой и жесткой критикой базовых понятий гегемонной власти.

Если допустить, что некоторые формы культурного производства берут на себя роль посредничества (информационного, просветительского, критического, разоблачительного), то в связи с ними социальная история искусства заходит в один из самых затруднительных своих тупиков или даже вступает в кризис. Стремясь положить в основу своих эстетических суждений политическую солидарность и классовый союз, она обрекает себя на маргинальное положение в компании считанных героев, и впрямь соединявших в себе классовую сознательность, готовность служить посредниками и революционную вовлеченность. В XIX веке примерами таковых являются Гюстав Курбе и Оноре Домье, в первой половине XX века — Кэте Кольвиц и Джон Хартфильд, а во второй — Марта Рослер [4], Ханс Хааке [6] и Аллан Секула.

Поскольку подобная приверженность классовым интересам и политико-революционной сознательности в лучшем случае может быть исключением в эстетических практиках современности и никак не может быть их необходимым условием, социальная история искусства оказывается перед трудным выбором. Она должна либо исключить из рассмотрения самые значимые художественные практики всех периодов модернизма, дисквалифицировав их представителей вместе с работами на основании отсутствия у них убеждений, классовой сознательности и политической определенности, либо признать необходимость учитывать ряд других критериев (выходящих за пределы политической и социальной истории) в процессе исторического и критического анализа.

Если единственным средством выживания пролетария является продажа своего труда на тех же условиях, на каких продается любой товар, что обеспечивает феноменальную прибыль в виде прибавочной стоимости для буржуазного предпринимателя или корпорации, возмещающих ему только трудовые затраты, то, стало быть, радикальные художники с XIX века и далее, то есть от Курбе до производственников 1920-х годов, работали с самими условиями труда и трудящегося человека. Чаше всего, правда, они работали с этими условиями не на уровне иконографии (одной из особенностей модернизма является практически полное отсутствие изображения отчуждаемого труда), а скорее на уровне вечного вопроса о том, могут и должны ли соизмеряться друг с другом труд промышленный и культурный и если да, то как: в виде аналогов, диалектических противоположностей, дополнительных друг другу или взаимоисключающих понятий? Марксистские попытки осмыслить это соотношение (и попытки социальных историков искусства приспособить для себя получившиеся теории) крайне разнообразны: от производственно-утилитарной эстетики, утверждающей, что создание потребительной стоимости невозможно без образования субъекта (так считали советские производственники, представители немецкого Баухауса и голландской группы «Де Стейл»), до эстетики игровой контрпродуктивности, отрицавшей труд-как-стоимость и не признававшей за ним и малейшей ценности на территории искусства (пример — практики сюрреалистов того же периода). Последнего рода эстетика видела в художественной практике опыт, в котором открывается возможность исторически доступных форм неотчуждаемого и неинструментализируемого существования — впервые или же в виде счастливого возрождения ритуалов, взрослых и детских игр.

▲ 1920, 1937c ● 1971, 1972b, 1984a ■ 1921 ◆ 1917b, 1921, 1923 ▼ 1924, 1930b, 1931a

Марта Рослер — одна из очень немногих художников послевоенного периода, продолживших традицию фотомонтажа тридцатых. Ее серия «Война с доставкой на дом. House Beautiful», начатая в 1967 году, прямо реагирует на исторические и художественные обстоятельства эпохи. Прежде всего, она примкнула к нараставшим тогда культурным и политическим протестам против империалистической войны США во Вьетнаме. Форме отдельного фотомонтажа Рослер предпочитала серии, предназначенные для репродукции и распространения по антивоенным и контркультурным журналам с целью достичь как можно более широкой публики и тем самым полнее раскрыть их политический потенциал. Она, безусловно, учитывала опыт Хартфильда и диалектику форм распространения и масскультурной иконографии. Кроме того, ее работы явно противостоят концептуалистской тенденции к использованию фотографии как нейтрального документа аналитической самокритики или как индексального следа, оставленного действиями субъекта в пространстве и времени. Она видит в фотографии скорее одно из множества дискурсивных орудий, составляющих масс-культурный арсенал идеологического производства. Вводя моментальные снимки-документы вьетнамской войны в преисполненные красоты и изобилия образы американского дома, Рослер не только выявляла тесное переплетение домашних и милитаристских форм позднекапиталистического потребления, но и бросала вызов притязанию фотографии на роль надежного поставщика правдивой информации.



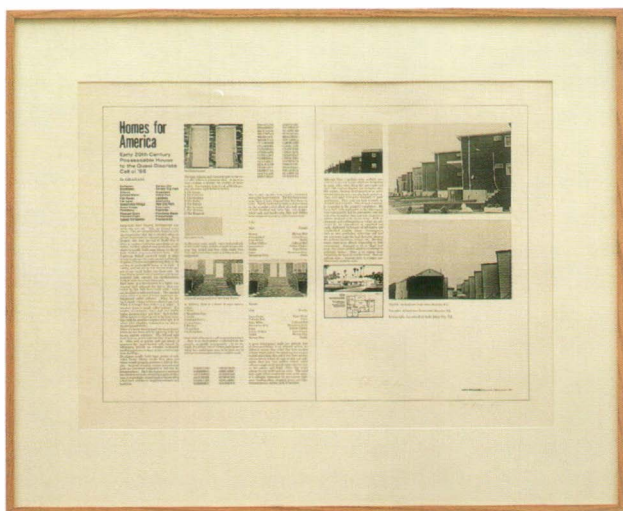
Поэтому не случайно, что модернизм чаще всего избегал прямого изображения отчуждаемого труда. Исключение составляют произведения великих фотографов-активистов — таких, как Льюис Хайн, который считал своей задачей отмену детского труда. Но если живопись или фотография в XX веке прославляет рабочую силу или сильного рабочего, то можно предположить, а то и быть уверенным, что за ней стоит тоталитарная идеология, будь то идеология фашизма, сталинизма или корпораций. Героизация тела, занятого отчуждаемым физическим трудом, призвана внушать коллективное уважение к невыносимым условиям субъективации, а также — через показное прославление такого труда — представлять естественным то, что подлежит критическому анализу в перспективе его, этого непосильного труда, возможной трансформации или даже искоренения. И наоборот: благодушное истолкование художественной практики как не более чем игрового протеста не только упускает из виду всеприсутствие отчуждаемого труда как доминирующей формы коллективного опыта, но и поспешно соглашается со сведением искусства к бессмысленному исключению из действующего всюду вокруг него принципа реальности.

Идеология: отражение и опосредование

Понятие идеологии сыграло важную роль в эстетике Дьёрдя Лукача (1885–1971), создателя одной из наиболее последовательных марксистских эстетических теорий в XX веке. Относящаяся к литературе и почти не затрагивающая визуальную художественную продукцию, теория Лукача оказала огромное влияние на развитие социальной истории искусства на ее втором этапе, в сороковые и пятидесятые годы, прежде всего в работах Арнольда Хаузера (1892–1978), венгерского коллеги Лукача, и австрийского марксиста Эрнста Фишера (1889–1972).

В центре учения Лукача — концепция отражения, устанавливающая механическую, в общем и целом, связь между силами экономико-политического базиса и идеологическо-институциональной надстройкой. Идеология определяется им как некое вывернутое наизнанку или, хуже того, ложное сознание. Более того, согласно концепции отражения, феномены культурного представления суть в конечном счете не более чем вторичные проявления классовой политики и идеологических интересов текущего исторического момента. В остальном понимание Лукачем отражения придерживается этих механистических предпосылок. Он трактует культурное производство как совокупность диалектических исторических операций и видит в некоторых художественных практиках (в первую очередь в буржуазном романе и его реалистической программе) высшее культурное выражение прогрессивных сил буржуазии. Однако, когда дело доходит до развития пролетарской эстетики, Лукач показывает себя стойким реакционером, заявляя, что лучшие достижения буржуазной культуры должны стать составной частью зарождающегося пролетарского реализма. Таким образом, задача социалистического реализма сводилась, по Лукачу, к тому, чтобы сохранить революционный потенциал прогрессивной буржуазии, которому она изменила, и в то же время заложить основы новой пролетарской культуры — законной преемницы буржуазных средств культурного производства.

Эстетики и историки искусства шестидесятых годов, обратившись к теоретической разработке понятия идеологии, разделили различные его трактовки и подняли проблему связи культурного



5 • Дэн Грэм. *Дом для Америки*. 1967

Публикация в журнале «Артс Мэгэзин». 74 x 93 см

Публикация Грэмом одной из первых своих работ в формате рекламно-презентационной статьи на страницах влиятельного американского журнала по искусству обозначила решающий момент в развитии концептуализма. Присущее модернизму (и концептуализму в частности) радикальное, как считалось, стремление к эмпирическому и критическому самоосмыслению обратилось здесь само на себя и на условия презентации и распространения. Журнальная статья Грэма выступила предвосхищающим указанием на то, что основные сведения о художественных практиках всегда уже опосредованы масскультурными и коммерческими формами распространения информации. Выбрав такой формат, Грэм включил этот регистр распространения в концепцию своего произведения. Предложенная им модель авторефлексивности диалектически перерастает из тавтологии в дискурсивную и институциональную критику. По сравнению с ранними формами исторического авангарда его подход к проблемам публичного восприятия и распространения искусства отличается скептицизмом и строгостью, с какой он удерживает свои операции внутри дискурсивно-институциональной сферы, соответствующей заданным условиям художественного производства (избегая проектирования каких бы то ни было утопических общественно-политических преобразований). При этом сам выбор типовых сборных загородных домов в Нью-Джерси расширяет сюжетный круг поп-арта, до этого ограниченный цитатами из иконографии массовой культуры, перенося внимание на социальные и архитектурные пространства. В то же время Грэм показывает, что пространственная организация самого низового повседневного окраинного опыта и архитектурного потребления предвосхищает принципы серийной, или модульной, основанной на повторении, структуры, характерной для скульптурных работ его предшественников — минималистов.

производства с идеологическим аппаратом в целом. В следующем десятилетии внимание социальных историков привлёк вопрос о том, внутри или вне идеологических представлений работает художественная практика. Ответы на него резко расходились в зависимости от теорий идеологии, разделявшихся исследователями. Так, те из них, кто следовал модели, предложенной на раннем, марксистском этапе деятельности американским искусствоведом Мейером Шапиро (1904–1996), сохраняли убеждение в том, что культурные представления зеркально отражают идеологические интересы правящего класса. Сам Шапиро утверждал, например, что импрессионизм был выражением праздной, живущей на ренту буржуазии. По его мнению, культурные репрезентации не только структурируют интеллектуальный мир буржуазии, но и снабжают ее авторитетом культуры, помогающим ей утвердить и поддержать свою политическую легитимность в качестве правящего класса.

Другие последователи Шапиро, также взяв за основу его марксистскую социальную историю искусства, усвоили и более сложные идеи, развитые им в дальнейшем. Поздний Шапиро принимал во внимание неизмеримо более сложный характер отношений между искусством и идеологией, признавая, что эстетические формации скорее относительно автономны, чем полностью зависимы от идеологических интересов или изоморфны им (это убеждение отчетливо выявилося в последующем обращении ученого к ранней семиологии абстракции). Одним из следствий этого усложненного понимания идеологии стала попытка рассмотреть художественные представления как диалектические силы внутри данного, специфического для них, исторического момента. Так, в некоторых случаях определенная практика может выражать не только рост сознательности отдельного художника, но и прогрессивный характер покровительствующего ему класса и его самоопределение в терминах проекта буржуазного просвещения и постоянно расширяющейся социально-экономической справедливости. Примером здесь может послужить классическая работа Томаса Кроу (род. 1948) «Модернизм и массовая культура», в которой диалектически описывается история дивизионистской манеры неоимпрессионистов, совершившая крутой поворот от ассоциации с радикальным анархизмом к положению конформистского художественного стиля.

Исследователи семидесятых годов, как тот же Кроу или Тимоти Дж. Кларк (род. 1943), считали производство культурных репрезентаций одновременно зависимым от идеологии и способным порождать контридеологические модели. Пожалуй, наиболее пронищательным обозрением модернистской живописи XIX века и ее переменчивых отношений с широким спектром идеологической продукции остаются — благодаря комплексному, исключительно дифференцированному подходу к идеологии — работы Кларка, ведущего представителя социальной истории искусства второй половины XX века. В его прочтении творчества Домье и Курбе идеология и живопись рассматриваются в том же диалектическом отношении, которое предусматривал для литературы XVIII–XIX веков Лукач: искусство выражает прогрессивные силы буржуазного класса, способствуя окончательному созреванию его идентичности и осуществлению надежд Великой французской революции и культуры Просвещения в целом.

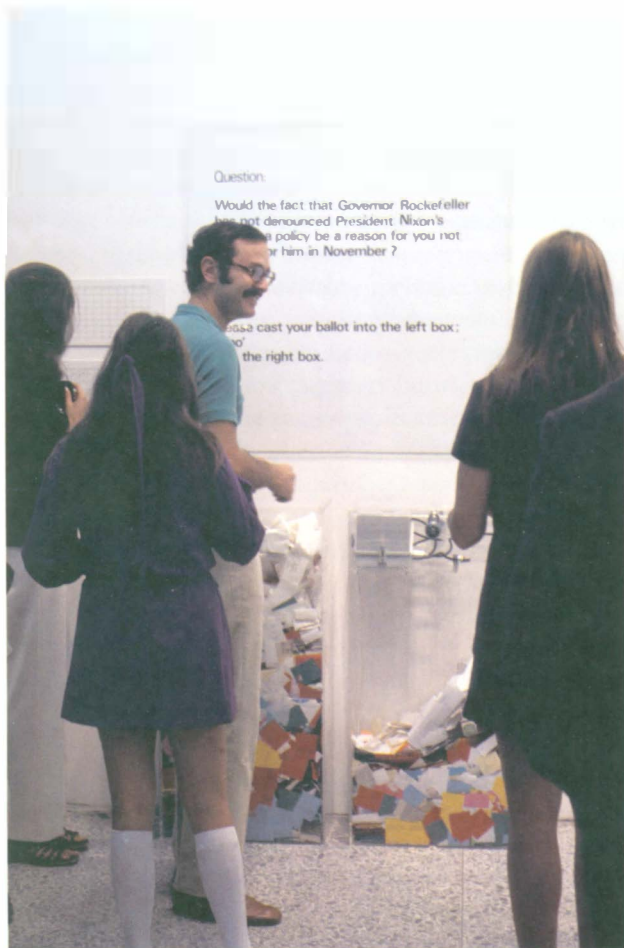
В более поздней книге Кларка «Живопись современной жизни: Париж в искусстве Мане и его последователей» (1984) тема соответствия Мане и Сёра — соответствия более чем проблематичного — схеме ясной динамической связи с прогрессивными силами

6 • Ханс Хааке. *Опрос в МоМА. 1970*

Инсталляция с участием публики.

Две прозрачные акриловые урны для голосования, оборудованные фотоэлектрическими счетчиками (каждая 40 x 20 x 10 см), текст

На выставке «Информация» (1970) в нью-йоркском МоМА Хааке представил одну из первых своих работ, вступающих в контакт с «социальными системами». Под действием этих инсталляций, называвшихся «Опрос» и «Профиль зрителя», обычно пассивная публика включалась в активное участие в выставке. Подвергнув процессы производства и восприятия искусства элементарному статистическому замеру и точной информационной обработке, Хааке откликнулся на принципы управления, действующие в воцарившемся «административном обществе», как назвал его Адорно. Кроме того, подобно Грэмсу, он перенес акцент с критического анализа имманентных значимых структур произведения на его внешние институциональные рамки. Тем самым концептуальное искусство вступило в новое критическое отношение к социально-экономическим условиям, определяющим доступ к эстетическому опыту, проложив пути для практики, позднее названной «институциональной критикой». «Опрос в МоМА» Хааке — яркое свидетельство этого сдвига: он внезапно привлекает внимание зрителя к уровню, на котором музей — якобы нейтральное пространство защиты эстетической автономии и незаинтересованности — оказывается вовлечен в игру экономических, идеологических и политических интересов. К тому же зритель в данном случае нагружается куда большей ответственностью и сопричастностью, чем могли рассчитывать модели зрелищного вовлечения, ранее предлагавшиеся неоавангардом. При этом Хааке учитывает ограничения политической отзывчивости аудитории и психологическую неоднородность ее опыта и самосознания.

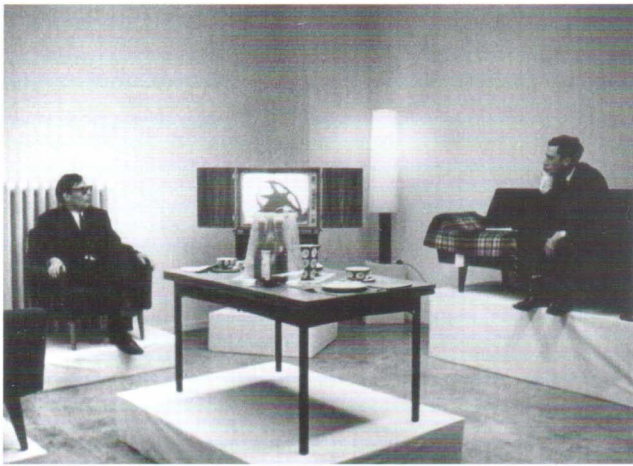


определенного сегмента общества становится для автора второстепенной. Теперь он обращается скорее к самой обнаружившейся сложности отношений между идеологией и художественной продукцией и к вопросу о том, насколько адекватны ей методы социальной истории искусства, применявшиеся им ранее. Этот теоретический кризис в значительной мере явился результатом открытия Кларком работ марксиста-лакианинца Луи Альтюссера (1918–1990). Развита Альтюссером концепция идеологии остается одной из самых плодотворных, особенно благодаря ее способности предусмотреть для эстетических и художественных феноменов относительную автономию по отношению к идеологической вселенной. И дело не только в том, что Альтюссер трактует идеологию как совокупность языковых репрезентаций, в которой субъект образуется как в своего рода политизированной версии лакановского символического. Еще важнее, возможное, проводимое Альтюссером различие между тотальностью идеологического аппарата государства (пронизывающего все области репрезентации) и однозначно исключенными из него (наряду с научным знанием) художественными репрезентациями.

Популярная культура против массовой культуры

Одна из главных дискуссий среди специалистов по социальной истории искусства касается вопроса о соотношении между так называемым высоким искусством, или авангардными практиками, и характерными для современности формами массовой культуры. Хотя понятно, что эти формы непрерывно меняются (как перестраиваются и отношения между двумя половинами системы репрезентации), проблема никуда не исчезает, и в числе подходов к ней особенно интересны специфические версии марксизма, взятые на вооружение критиками массовой культуры. Одна из них соответствует резкому неприятию форм массовой культуры в работах Адорно, чье позорное осуждение джаза ныне единодушно заклеено как выражение евроцентристского александрийства, усугубленное тем, что одной из главных его причин было полное неведение автора в области того музыкального явления, которое он развенчивал.

Противоположный подход к массовой культуре был выработан в Англии Рэймондом Уильямсом (1921–1988), введенное которым различие между популярной и массовой культурами оказалось плодотворным для последующих историков культуры, позволив им, в частности Стюарту Холлу (род. 1932), подвергнуть масскультурные феномены гораздо более дифференцированному анализу. По мнению Холла, то же диалектическое движение, которое эстетики и историки искусства выявляли в постепенной трансформации стилей из революционно-освободительных в регрессивные и политически реакционные, может быть обнаружено и в массовой культуре: в данном случае оно выражается в непрерывном колебании между исходными протестом и трансгрессией и конечным закреплением в процессе индустриализированной аккумуляции. Также Холл показал, что первым решительным шагом на пути преодоления евроцентристской фиксации на гегемонной культуре (будь то высокая буржуазная культура или авангард) является признание того, что различные аудитории обращаются к различным понятиям традиции, языковым конвенциям и поведенческим формам взаимодействия. А если так, то, согласно новому подходу в исследованиях культуры [так — cultural studies — он и стал



7 • Герхард Рихтер, Конрад Люг (Фишер). Жизнь с поп-культурой. Презентация капиталистического реализма в мебельном магазине «Berges». Дюссельдорф. 11 октября 1963

В 1963 году Герхард Рихтер и Конрад Люг (позднее, под фамилией Фишер, он станет одним из крупнейших в Европе дилеров минимализма и концептуализма) устроили перформанс в одном из мебельных магазинов Дюссельдорфа. Это событие дало старт немецкой волне интернациональной переориентации неоавангарда на массовую культуру, которая наметилась в конце пятидесятых, начав постепенно оттеснять на задний план послевоенную абстракцию в Англии, Франции и США. Придуманная Рихтером формула «капиталистический реализм» перекликалась с ужасным «другим» реализма — его социалистическим тезкой, отлично знакомым художнику по годам обучения в ГДР (до 1961-го). Демонстрация скуки, одобрения и пассивности по отношению к всепоглощающей системе объектов потребления позволяет считать одним из провозвестников этой тенденции Пьеро Мандзони, полагавшего, что в наступившую эпоху самое место для художественной практики — как раз среди объектов потребления, зрелищ и демонстративных антихудожественных актов. Вместе с тем эта задумчиво-меланхоличная пассивность стала типично немецким оттенком осознания того, что развитые формы потребительской культуры отныне не только определяют поведение, как прежде его определяли религия или политика, но и служат — в особом историческом контексте Германии — коллективным способом подавления и забвения недавней приверженности фашизму.

в дальнейшем именоваться. — Пер.), особые ориентация и опыт конкретной аудитории более существенны, чем любые притязания — сколь возвышенно-глубокомысленные, столь и авторитарные — на роль универсального критерия эстетической оценки, то есть чем та иерархическая вера в канон, чьей скрытой конечной целью всегда остается подтверждение превосходства белой, мужской, буржуазной культуры.

Сублимация и десублимация

Модель культурных исследований, разработанная Уильямсом и Холлом, а затем развитая в Бирмингемском центре современных культурных исследований, по сей день служит основой большинства работ в этом направлении. Но хотя, насколько я знаю, ни один из британских марксистов не учитывал контраргумент Адорно, он, вне сомнения, остался противовесом их рассуждениям, которые предстают в его свете как пример глубокой десублимации в самом сердце эстетического опыта, его понимания и критической оценки. Десублимация, согласно Адорно, усугубляет разрушение субъективности. Ее призвание — остановить процессы образования сложных форм сознания, искоренить стремление к политическому самоопределению и сопротивлению и в конечном счете уничтожить сам опыт, полностью подчинив его требованиям позднего капитализма.

Другой, заметно разошедшийся с Адорно, марксистский эстетик, Герберт Маркузе (1898–1979), понимал десублимацию едва ли не противоположным образом, утверждая, что структура эстетического опыта основана на желании подорвать аппарат подавления либидо и породить в некоем предчувствии момент существования, свободного от потребностей и инструментализированных запросов. Эта фрейд-марксистская эстетика освобождения либидо выступила противоположным полюсом аскетической эстетики, развитой в рамках негативной диалектики Адорно, и последний не упустил случая публично раскритиковать Маркузе, усмотрев в его мысли ужасающие симптомы влияния американской гедонистической культуры потребления.

Какими бы ни были подтексты предложенного Маркузе переосмысления десублимации, в пользу его обоснованности говорит множество примеров из авангардных практик, имевших место до и после Второй мировой войны. На протяжении всей истории модернизма художественные стратегии атаковали и развенчивали традиционные притязания на техническое мастерство, на исключительные ручные навыки и тем более на соответствие принятым историческим стандартам. Они отрицали за эстетикой любой из возможных привилегированных статусов, они боролись с нею **▲ всеми средствами депрофессионализации, обращаясь к иконографии, шокирующей своей принадлежностью к низкой материи или культуре, вынося на первый план процессы и материалы, возвращающие приметы подавленного телесного опыта в пространство опыта искусства.**

Неоавангард

Один из центральных конфликтов в социальной истории искусства после Второй мировой войны связан с общей ситуацией асинхронности. С одной стороны, ряд критиков, прежде всего американских, вознамерились сформировать первую в XX веке гегемонную авангардистскую культуру. Однако в ходе осуществления этого проекта

выяснилось, что сам факт реконструкции модели авангарда неизбежно воздействует не только на статус произведений, которые создаются в таких обстоятельствах, но и на связанную с ними историографию, причем на последнюю даже глубже.

В позднемодернистской «Эстетической теории» Адорно (1970) центральную роль сохранило понятие автономии. Но в отличие от Клементы Гринберга, который создал на его основе американскую версию позднемодернистской эстетики, Адорно обратился к принципу двойного отрицания. С одной стороны, поздний модернизм в его трактовке отрицает возможность возврата к эстетике автономии — эту возможность навсегда отняло уничтожение буржуазного субъекта, которое повлекли за собой фашизм и Холокост. С другой стороны, эстетика Адорно отрицает и возможность политизации художественных практик в революционной перспективе марксистской эстетики. Политизированное искусство может, по Адорно, служить лишь оправданием и мешать реальным политическим изменениям в ситуации фактической невозможности революционной политики в период послевоенной культурной реконструкции.

Напротив, американский неомодернизм и направления, которые Петер Бюргер окрестил неоавангардом, — их наиболее активными защитниками выступили Гринберг и его ученик Майкл Фрид (род. 1939) — могли отстоять свои притязания не иначе как ценой систематической *geschichtsklitterung* [нем. фальсификация истории. — Пер.], прямых попыток писать историю с точки зрения доминирующих интересов, сознательно замалчивая глубокие сдвиги в представлениях о высокой культуре и авангарде, обсуждавшиеся выше (в первую очередь наследие дадаизма и русского — советского авангарда). Хуже того, Гринберг и Фрид не учли, что после Холокоста культурное производство не может просто так взять и восстановить преемственность с модернистской живописью и скульптурой. Негативная диалектика Адорно (самым известным выражением которой стал его вердикт о невозможности лирической поэзии после Освенцима) и его эстетическая теория, открыто противостоявшая неомодернизму Гринберга, недвусмысленно обозначили необходимость переосмысления самих условий культуры, оказавшихся необычайно зыбкими.

Складывается впечатление, что успехи и достижения социальной истории искусства более очевидны в применении к таким историческим периодам, когда реальные отношения между классами, политическими интересами и культурными формами репрезентации отчетливо выражены и потому до некоторой степени верифицируемы. Уникальная способность реконструировать нарративы, складывавшиеся вокруг этих революционных или основополагающих ситуаций современности, делает социальную историю непревзойденной в интерпретации первого столетия модернизма — от Давида в работах Томаса Кроу до начала кубизма у Т. Дж. Кларка.

Когда же на сцену выходят авангардные практики — абстракция, коллаж, Дада, творчество Дюшана, чей глубинный телос состоял в том, чтобы разрушить традиционные субъект-объектные отношения и запечатлеть разрушение традиционных форм опыта как в литературе, так и в изобразительном искусстве, попытки социальной истории поддерживать связность повествования в лучшем случае оказываются несовместимы со структурой и морфологией материала, а в худшем — создают иллюзию убедительности. Как только главными формальными принципами, в которых постбуржуазная субъективность находит подобающие ей остатки фигуративности, стали крайние партикуляризация и фрагмента-

ция, стремление интерпретатора вернуть в исторические явления объединяющее начало стало подчас казаться реакционным, а то и параноидальным, когда дело доходит до его насильственного насаждения. Неудивительно: ведь радикализм авангардных практик выражается не только в том, что они не поддаются подобным подходам, но и в том, что они предлагают синтаксические и структурные решения, не предполагающие ни повествования, ни изображения. И если в них все же есть значение, то, чтобы найти его, нужны методы, неизбежно выходящие за рамки традиционной детерминистской причинности.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Antal Frederick.** *Classicism and Romanticism*. London: Routledge & Kegan Paul. 1966; *Hogarth and His Place in European Art*. London: Routledge & Kegan Paul. 1962.
- Clark T. J.** *Farewell to an Idea*. New Haven and London: Yale University Press. 1999; *Image of the People: Gustave Courbet and the Second French Republic. 1848–1851*. London: Thames & Hudson. 1973; *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France. 1848–1851*. London: Thames & Hudson. 1973; *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. London: Thames & Hudson. 1984.
- Crow Thomas.** *Painters and Public Life in 18th-Century Paris*. New Haven and London: Yale University Press. 1985; *The Intelligence of Art*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press. 1999.
- Guilbaut Serge.** *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London: University of Chicago Press. 1983.
- Hadjinicolaou Nicos.** *Art History and Class Struggle*. London: Pluto Press. 1978.
- Hauser Arnold.** *The Social History of Art* [1951]. 4 vols. London: Routledge. 1999.
- Jameson Fredric (ed.).** *Aesthetics and Politics*. London: New Left Books. 1977.
- Klingender Francis.** *Art and the Industrial Revolution* [1947]. London: Paladin Press. 1975.
- Schapiro Meyer.** *Romanesque Art. Selected Papers*. Vol. 1. New York: George Braziller. 1977; *Modern Art: 19th and 20th Century. Selected Papers*. Vol. 2. New York: George Braziller. 1978; *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*. Vol. 4. New York: George Braziller. 1994.

Бенджамин Х. Д. Бухло

3. Формализм и структурализм

В 1971–1972 годах французский литературовед Ролан Барт (1915–1980) провел годичный семинар, посвященный истории семиологии, «общего учения о знаках». Начало этому учению почти одновременно положили швейцарец Фердинанд де Соссюр (1857–1913), представивший его в своем «Курсе общей лингвистики» (опубликованном посмертно в 1916 году) как часть науки о языке, и американский философ Чарльз Сандерс Пирс (1839–1914), давший ему имя семиотики (его работы на эту тему вошли в «Собрание сочинений», также напечатанное посмертно, в 1931–1958 годах). Барт с середины пятидесятых и до конца шестидесятых годов был — наряду с антропологом Клодом Леви-Стросом (1908–2009), философом Мишелем Фуко (1926–1984) и психоаналитиком Жаком Лаканом — одним из лидеров структурализма и немало способствовал возрождению семиологического проекта, который со всей определенностью изложил в книге «Элементы семиологии» (1964) и статье «Структурный анализ повествовательных текстов» (1966). Однако этот же самый проект оказался серьезно подорван им в последующих работах — таких как «S/Z», «Империя знаков» (обе — 1970) или «Сад, Фурье, Лойола» (1971).

Нетерпение слушателей Барта (в том числе и автора этих строк) не знало границ: на фоне интеллектуального смятения, пропитанного общим эдиповым желанием покончить со структуралистской моделью, аудитория ждала от него ключа к пониманию совершавшегося сдвига от А — структурализма к В — постструктурализму (с последним термином, идеально соответствующим поискам Барта той поры, никогда, однако, не смиритесь ни один из представителей названного так направления). Однако она опережала события. Логически за представлением концепций Соссюра и Пирса должно было, как ей казалось, последовать обозрение работ русской формалистической школы, развивавшейся приблизительно с 1915 года до разгрома Сталиным в 1932-м; затем — рассказ о Пражском лингвистическом кружке, который сформировался вокруг одного из русских формалистов, Романа Jakobsona (1896–1982), после того как он в 1920 году покинул Россию; затем — о французском структурализме и, наконец, о деконструкции Жака Деррида (1930–2004).

Слушатели Барта получили то, на что рассчитывали, но дело не обошлось без сюрприза. Вместо того чтобы начать с Соссюра, профессор избрал в качестве отправной точки идеологическую критику, предпринятую в двадцатых годах немецким драматургом-марксистом Бертольтом Брехтом (1898–1956). Хотя на пике структуралистского движения Барт, как и его соратники, не устоял перед мечтой о научной объективности, теперь он молчаливо одобрял субъективный подход. Уже не стремясь четко выстроить дис-

циплину, он предпочел рассказать историю своей собственной семиологической авантюры, которая как раз и началась с открытия текстов Брехта. Жест однозначно провокативный со стороны того, чье отношение к биографизму — прочтению литературных произведений сквозь призму жизни их авторов — всегда было резко критическим. (Все, конечно, помнят о громкой полемике, вызванной антибиографичностью книги Барта «О Расине» [1963], которая завершилась его статьей «Критика и истина» [1966], где он блестяще ответил хулителям, в то же время поспособствовав больше, чем кто-либо другой, радикальному преобразованию традиционного литературоведения во Франции.) Однако этот брехтовский зачин имел и стратегический смысл, который легко понять, обратившись к тексту, где Барт впервые заговаривает о Соссюре.

Этот текст озаглавлен «Миф сегодня» и является дополнением к циклу социологических заметок, написанных в 1954–1956 годах и опубликованных в 1957-м под названием «Мифологии». Основной массив книги выдержан в духе Брехта: прямой посыл Барта сводится к выявлению за мнимой «естественностью» мелкобуржуазной идеологии, распространяемой средствами массовой информации, ее реальных исторических предпосылок. Но в послесловии он представляет труды Соссюра, только что открытые им для себя, как новый инструмент для той версии брехтовского идеологического анализа, которую он практиковал до сих пор. По прошествии времени особенно впечатляет то, что изложение соссюровской семиологии в «Мифе сегодня» начинается с оды во славу формализма. Вслед за ссылкой на Жданова, осудившего формализм и модернизм со сталинистских позиций как буржуазный декаданс, Барт пишет: «Будь историческая критика не столь запугана призраком „формализма“, она, возможно, была бы не такой бесплодной; она понимала бы, что <...> чем специфичнее та или иная система определена в своих формах, тем лучше она поддается исторической критике. Пародируя известную максиму, можно сказать, что немного формализма уводит от истории, зато много — приводит к ней назад» [здесь и далее «Мифологии» цитируются по пер. С. Зенкина. — Пер.]. Иными словами, Барт сразу представляет направление, которое вскоре будет названо структурализмом, как часть широкой формалистической тенденции в мысли XX века. Более того, он отвергает упрек борцов с формализмом в том, что, пренебрегая «содержанием» ради детального исследования формы, его представители удаляются-де из мира и исторической действительности в неприступную башню гуманистического «вечного настоящего».

«Семиология есть наука о формах, поскольку она изучает значения независимо от их содержания». Это определение непосред-

ственно предшествует пассажи, процитированному только что. Его термины несколько расплывчаты: Барт в это время еще новичок в структурной лингвистике, и ему только предстоит узнать, что «содержание» в подобном контексте следовало бы заменить на «референт». Однако базовые аксиомы структурализма уже заявлены: знаки организуются в группы оппозиций независимо от того, к чему они отсылают; всякая человеческая деятельность использует как минимум одну знаковую систему, а обычно сразу несколько таких систем, законы которых можно выявить; человек как производитель знаков навечно обречен означать: ему не вырваться, ▲ по выражению Фредрика Джеймисона, из «тюрьмы языка». Все, что человек говорит, — даже если он не говорит «ничего» — имеет значение (или, вернее, множество значений, меняющихся в зависимости от контекста и его структуры).

Решив в 1971 году вывести эти аксиомы из Брехта (а не из Соссюра, как в 1957-м), Барт преследовал полемическую цель: он метил в историческую связь между модернизмом и осознанием того, что язык представляет собой знаковую структуру. Брехт, чья звезда в последнее время несколько померкла, в послевоенной Европе считался одним из наиболее значительных модернистских авторов. В многочисленных теоретических текстах он неизменно атаковал миф о прозрачности языка, направлявший театральную практику со времен Аристотеля. Авторефлексивные, антииллюзионистские, близкие к монтажу приемы прерывали ровное течение его пьес, всячески мешая идентификации зрителя с каким-либо из персонажей и вызывая, по словам самого драматурга, эффект «дистанцирования», или «отстранения».

Первым примером, к которому Барт обратился в семинаре 1971/72 года, стал текст Брехта, детально анализирующий рождественские речи, произнесенные в канун нового 1934 года двумя нацистскими лидерами, Германом Герингом и Рудольфом Гессом. Барта особенно поразило исключительное внимание Брехта к форме этих речей, которые он читает слово за словом, прежде чем предложить свой контрдискурс. Действительно, Брехт выслеживает в их гладком риторическом течении рычаги действенности: «дымовой завесой», за которой Геринг и Гесс скрывали свою порочную логику и нагромождения лжи, была сладкозвучная музыка их языка, работавшая как вязкий и прочный клей.

Словом, Брехт был формалистом и стремился продемонстрировать, что язык — не просто нейтральный проводник, не просто прозрачная среда, позволяющая понятиям беспрепятственно переходить из одной головы в другую, что он обладает собственной материальностью и что эта материальность всегда нагружена значениями. При этом крайне болезненную реакцию с его стороны вызвало применение ярлыка формализма ко всей модернистской литературе, с которым выступил Дьёрдь Лукач, работавший тогда в СССР, где назвать кого-либо формалистом значило подписать смертный приговор. Выступив резко против модернизма вообще — особенно же против техники монтажа, изобретенной Сергеем Эйзенштейном в кинематографе и перенесенной Брехтом в театр, а также против внутреннего монолога вроде того, каким завершается «Улисс» Джеймса Джойса, Лукач выдвинул в качестве образца для подражания реалистический роман XIX века (в частности, бальзаковский), который теперь желательно было писать с «пролетарской» точки зрения. Но это сам Лукач — «формалист», писал в ответном тексте Брехт. Призывая писать роман XX века, имеющий «революционное» содержание, но скроенный по шаблону столетней давности,

созданному во времена, не ведавшие модернистских саморефлексивности и антииллюзионизма, он фетишизирует форму.

Таким образом, термин «формализм» служил для Лукача и Брехта взаимным упреком и, разумеется, приобретал в их устах разные значения. Брехт называл формалистом всякого, кто не понимает, что форма неотделима от содержания, и верит, будто она — всего лишь проводник. Лукач объявлял таковым всякого, кто, напротив, считает, что форма влияет на содержание. Однако само раздражение Брехта этим термином наводит на размышления, особенно в связи с тем, что оно вновь распространилось в истории искусства и критике в начале семидесятых годов. (Примечательно ▲ теснее всего ассоциировался в Америке, — Клемент Гринберг — сетовал в 1967-м на то, что, «помимо его известных русских подтекстов, этот термин приобрел неискоренимо вульгарные обертоны и в английском».) Чтобы понять это смысловое раздвоение, стоит вернуться к словам Барта «немного формализма уводит от истории, зато много — приводит к ней назад». В «формализме» Лукача Брехта возмутила недооценка истории и, по более позднему выражению датского лингвиста Луи Ельмслева, «формы содержания», то есть того, что сама структура романов Бальзака выросла из мировоззрения определенного общественного класса и определенного момента западноевропейской истории. Короче говоря, Лукач практиковал лишь «ограниченный» формализм, чей анализ остается на поверхностном уровне формы-как-оболочки, или морфологии.

Антиформализм, возобладавший в художественной критике семидесятых годов, можно, таким образом, объяснить в значительной мере смешением двух типов формализма, один из которых занимает главным образом морфологией (его я назвал «ограниченным» формализмом), а другой рассматривает форму как структуру (именно его практиковал Брехт, говоря о «гладкости» речей Геринга и Гесса как о составной части их идеологической машинерии). Это смешение осложнялось постепенным изменением позиции Гринберга. Если анализ диалектической функции иллюзионистских, в духе ● *trompe-l'œil*, приемов в кубистских натюрмортах Жоржа Брака [1] ■ или коврового характера (*alloverness*) картин Джексона Поллока в технике дриппинга можно занести в структурную рубрику, то с конца пятидесятых в его рассуждениях начинает перевешивать морфологический подход в духе относящихся к началу века работ ◆ британцев Клайва Белла и Роджера Фрая, которых заботила просто-напросто хорошая композиция. Если мы хотим вернуть формализм (и структурализм) со склада устаревших идей, то нам не обойтись без различения двух этих его разновидностей.

Структурализм и история искусства

Хотя лингвистическая (семиотическая) модель, предложенная Соссюром, стала источником вдохновения для структурализма в пятидесятых — шестидесятых годах, история искусства подхватила структурные методы уже в двадцатых, когда эта модель приобрела известность. Более того, первые литературные критики, которым ▼ подобает имя структуралистов, — русские формалисты — ясно осознавали предпосылки своих открытий в визуальном искусстве (куда яснее, чем свою связь с Соссюром, чьи работы они открыли уже после того, как выпустили многие свои ключевые тексты). Более всего способствовал формированию их теории кубизм: созна-

Одной из отличительных черт формализма является его внимание к риторическим приемам, к значению самих средств обозначения. Анализируя эту картину Брака, Клемент Гринберг обратил внимание на гвоздь и его тень, реалистически написанные поверх ребристых объемов, заполняющих поверхность картины. Одновременно уплощая окружающее изображение и отодвигая его в глубину, этот гвоздь-обманка послужил художнику средством постановки под сомнение традиционного, иллюзионистического способа представления пространства.



▲ тельно атакуя эпистемологию изображения, кубисты (а вслед за ними и абстракционисты) привлекли внимание к разрыву между референтом и значением и тем самым подтолкнули к расширению представления о природе знака.

Роль истории искусства и практики авангарда в генезисе структуралистской мысли остается малоизученной, однако она важна для нас, и прежде всего в связи с часто достающимися структурализму обвинениями в безразличии к истории. На самом деле история искусства родилась как научная дисциплина именно тогда, когда ей удалось структурировать большой массив материала, дотоле игнорировавшийся по сугубо идеологическим и эстетическим причинам. Сегодня может показаться странным, что, например, барокко XVII века на протяжении двух последующих столетий было забыто, пока Генрих Вёльфлин (1864–1945) не реабилитировал его в своей книге «Ренессанс и барокко» (1888). Резко разойдясь с доминировавшей в то время нормативной эстетикой Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768), согласно которой искусство классической Греции является недостижимым образцом для всей последующей художественной продукции, Вёльфлин взялся показать, что барокко предполагает не просто иные, а диаметрально противоположные оценочные критерии. Идея о том, что историческое значение одного стилистического языка утверждается через отказ от другого (в данном случае — предшествующего), привела Вёльфлина к замыслу «истории искусства без имен» и введению серии бинарных оппозиций, на которых строится его самая известная книга — «Основные понятия истории искусства» (1915): линейное/живописное, плоскость/глубина, закрытая форма / открытая форма, множественность/единство, ясность/неясность.

Формалистская таксономия Вёльфлина, впрочем, не выходила за рамки телеологическо-идеалистического дискурса, основанного на гегелевской модели истории, согласно которой развертывание событий предначертано рядом исходных законов. В каждой «художественной эпохе» Вёльфлин обнаруживал одну и ту же плавную эволюцию от линейного к живописному, от плоскости к глубине и т. д., тем самым лишая себя возможности объяснить, как же происходит переход от одной «эпохи» к другой, тем более что нехудожественным историческим факторам в его схеме почти не отводилось места. Но если Вёльфлину идеализм не позволил совершить шаг от формализма к структурализму, то Алоиз Ригль (1858–1905) развил детальный анализ форм в направлении, напрямую выходящем к социальной истории художественной продукции, значения и восприятия.

Подобно тому как Вёльфлин реабилитировал барокко, Ригль вернул в поле зрения художественные эпохи, отодвинутые было на задворки истории по причине их «упадочности», и прежде всего позднюю античность («Позднеримская художественная индустрия», 1901). И куда больше Вёльфлина он сделал для обоснования анонимной истории искусства, прослеживающей не столько творчество отдельных художников, сколько эволюцию формальных или структурных систем: прославленные произведения Рембрандта и Франса Халса фигурируют в его последней книге «Голландский групповой портрет» (1902) лишь в качестве конечных звеньев серий, особенности которых они усвоили и преобразовали. Исторический релятивизм Ригля был весьма решителен и вызвал далеко идущие последствия, позволив ему не только пренебречь различием между высоким и низким, но и прийти к пониманию всякого художественного документа как монумента, который подлежит анализу

и сопоставлению с другими звеньями своей серии. Иными словами, Ригль показал, что лишь после детального разбора кодов, используемых (или нарушаемых) данным предметом искусства, можно приступать к разговору о его значении и о том, как он соотносится с другими сериями, например с историей общественных формаций, науки и т. д. Эта идея будет существенна и для русских формалистов, и для Мишеля Фуко. Что же касается собственной области Ригля — науки об искусстве, то, осознав, что значение строится серией оппозиций, а вовсе не передается неким нейтральным проводником, он сумел пошатнуть в ней безраздельное со времен Ренессанса господство референта.

Кризис референции

Подобный же кризис референции высек искру, от которой, приблизительно в 1915 году, разгорелся русский формализм. Мишенью критики со стороны литературоведов, составивших это направление, было символистское представление, будто поэзия зиждется на образах, вызываемых ею вне всякой зависимости от их языковой формы. Но лишь после знакомства с кубизмом, а затем с первыми абстрактными картинами Казимира Малевича и с поэтическими экспериментами его друзей Велимира Хлебникова и Алексея Кручёных — со стихами, звуки которых не отсылали ни к чему, кроме фонетической природы самого языка, — формалисты открыли, не слышав еще даже имени Соссюра, то, что швейцарский лингвист назвал «произвольной природой знака».

Ссылками на кубизм изобилуют работы Романа Jakobson, особенно когда он пытается определить поэтический язык через оппозицию языку общения, используемому в повседневной жизни. В лекции 1933 года «Что такое поэзия?» Jakobson говорит:

[Поэтичность] можно обнаружить и выделить, как, например, обнаружены и выделены формальные средства в кубистических картинах, — однако это особый случай <...>. Но в чем проявляется поэтичность? — В том, что слово ощущается как слово, а отнюдь не как простая презентация названного предмета или как взрыв эмоций. В том, что слова и их строение, их значение, их внешняя и внутренняя форма не представляют собой некоего нейтрального указания на действительность, а приобретают собственные вес и ценность. <...> без противоречия [между знаком и объектом] нет движения понятий, нет движения знаков, отношение между понятием и знаком автоматизируется, жизнедеятельность прекращается, ощущение реальности отмирает [цит. по пер. О. Малевича. — Пер.].

Последняя фраза Jakobson отсылает к приему остраниения — риторической фигуре, концептуализация которой Виктором Шкловским (1893–1984) в статье «Искусство как прием» (1917) стала первой теоретической вехой русского формализма (родство корней с брехтовским «эффектом отстранения» здесь отнюдь не случайно). Согласно Шкловскому, главной задачей искусства является лишить естественности наше восприятие, ставшее автоматическим, и хотя Jakobson позднее отказался от этой первой теории остраниения, именно с ее помощью он интерпретировал в десятых годах ● кубизм. И был прав: первая, «африканская», фаза кубизма основывалась на вполне сознательной практике остраниения. Доказательство тому — признание Пабло Пикассо (1881–1973): «В те времена люди говорили, что я пишу носы набекрень, даже у „Авиньонских

девиц“, но я должен был писать их набекрень, чтобы люди увидели: это — нос. Я знал, что со временем они увидят и другое: нос вовсе не набекрень».

Для Шкловского всякое произведение искусства характеризуется набором «приемов», с помощью которых оно реорганизуется «материал» (референт), придавая ему странность. (Понятие «прием», которому он нигде не дает строгого определения, было расширительным, призванным обозначать любую стилистическую конструкцию или риторическую фигуру на любом уровне языка: фонетическом, синтаксическом или семантическом.) Позднее, обратившись к произведениям, подобным «роману» Лоренса Стерна «Тристрам Шенди», автор которого уделяет большее внимание иронии над повествовательными кодами, чем фабуле, Шкловский стал рассматривать как «материал», реорганизуемый литературой, не только наше восприятие мира, но и язык повседневного общения. Однако и тогда произведение искусства осталось для него суммой приемов, деавтоматизирующих этот «материал». Для Jakobson же «приемы» не просто составляют произведение: они вступают во взаимозависимость, образуют систему и выполняют конструктивную функцию, каждый по-своему содействуя специфичности и цельности произведения, подобно костям нашего скелета, каждая из которых играет в нем свою роль. Более того, каждый новый художественный прием или система приемов должны пониматься либо через смену других, ослабших или автоматизировавшихся, либо через их разоблачение (обнажение), как если бы они существовали всегда, но до этого оставались незамеченными. Одним словом, любой художественный прием (а не только мир в целом или язык повседневного общения) может сам стать «материалом», будучи остраниен другим приемом. А значит, любой прием, с точки зрения Jakobson, нагружен семантически, представляет собой сложный знак с несколькими слоями коннотаций.

Именно это «второе» остраниение Jakobson имеет в виду, говоря об «особом случае» выделения тех или иных приемов в кубистском произведении: обнажая традиционные механизмы живописного изображения, кубизм сослужил Jakobsonу и его коллегам ту же службу, какую невроз сослужил Фрейду, приведя его к открытию бессознательного. Подобно тому как особый (патологический) случай невроза направил Фрейда к общей теории психического развития человека, особый (остраняющий) случай кубизма подтолкнул русских формалистов к антимиметической, структурной концепции поэтического языка.

Из сегодняшнего дня, однако, мы видим, что нет никаких оснований считать «нормальными» (а не особыми или патологическими) традиционные средства живописного изображения, которые кубизм атаковал, обнажая их приемы: тем самым мы придали бы им — возвратившись в итоге к Винкельману — статус неких вневременных норм, по сравнению с которыми следует оценивать всякий живописный опыт. Понимая эссенциалистский риск элементарного дуализма «норма/исключение», Jakobson чем дальше, тем больше сомневался в нормативных постулатах, на которых базировались его ранние работы (прежде всего в оппозиции обычного языка как нормы и литературы как исключения). Но он снова и снова извлекал выгоду из модели, предоставленной психоанализом, согласно которой дисфункция помогает понять функцию. В самом деле, один из главных его вкладов в литературоведение — дихотомия метафорического и метонимического полюсов языка —

явился прямым следствием исследований афазии, расстройства центральной нервной системы, характеризующегося частичной или полной потерей способности к общению. В большинстве случаев, заметил Якобсон, афазия поражает либо «селекцию языковых единиц» (предпочтение одного звука или слова другому), либо «их комбинацию в языковых единицах более высокого уровня сложности». Больные, страдающие афазией первого типа (которую Якобсон называет «расстройством подобия»), неспособны заменить одну языковую единицу другой, и метафора им недоступна. Те же, кто страдает афазией второго типа («расстройством смежности»), неспособны поместить никакую языковую единицу в подобающий ей контекст, и для них лишена смысла метонимия (или синекдоха). Полюса подобия и смежности напрямую подхвачены Якобсоном у Соссюра (в его «Курсе» им соответствуют парадигма и синтагма), но он соотносит их с фрейдовскими понятиями смещения и сгущения. И как Фрейд считал границу между двумя этими работами бессознательного проницаемой, так и Якобсон допускает переходные или смешанные формы своих крайностей. Но, опять-таки, не что иное, как оппозиция двух полюсов, структурирует для него всю безбрежную область мировой литературы. И не только литературы: метафорическим по существу искусством он считал сюрреализм, тогда как кубизм связывал с метонимией.

Произвольная природа знака

Прежде чем рассмотреть кубистское произведение с точки зрения структуры, обратимся наконец к знаменитому «Курсу» Соссюра и к его революционному обоснованию произвольности знака. Соссюр пошел намного дальше привычного понятия произвольности как отсутствия всякой «естественной» связи между знаком (например, словом «дерево») и его референтом (любым реальным деревом), хотя, разумеется, у него и в мыслях не было оспаривать это отсутствие, о котором ясно свидетельствует существование множества языков. Он распространил произвольность не только на отношение между знаком и референтом, но и на отношение между означающим (звуками, которые мы произносим, говоря «дерево», или буквами, которые мы выводим, чтобы его написать) и означаемым (понятием дерева). Мишенью его полемики была адамическая концепция языка (по действию Адама в Книге Бытия: язык как совокупность имен для вещей), которую он считал «химерой», так как она предполагает наличие неизменного числа означаемых, получающих в каждом конкретном языке разную формальную оболочку.

Это направление атаки привело Соссюра к разделению проблем референции и означивания, понимаемого как осуществление путем фонации, или произнесения (которое в данном случае он называет речью, в отличие от языка, фонации знака), произвольной, но необходимой связи между означающим и «понятийным» означаемым. В самом известном пассаже своего «Курса» он пишет:

... в языке нет ничего, кроме различий. Вообще говоря, различие предполагает наличие положительных членов отношения, между которыми оно устанавливается. Однако в языке имеются только различия без положительных членов системы. <...> И понятие, и звуковой материал, заключенные в знаке, имеют меньшие значения, нежели то, что есть вокруг него в других знаках [здесь и далее «Курс общей лингвистики» цитируется по пер. А. Сухотина под ред. А. Холодовича. — Пер.]

Иными словами, мало того, что языковой знак не значит сам по себе, — язык представляет собой систему, все единицы которой взаимозависимы. Выражения «я ем» и «я ел» имеют разные значения, хотя отличаются лишь одной буквой, но означаемое настоящего времени в «я ем» может существовать не иначе, как в противопоставлении прошедшему времени в «я ел». Мы просто не могли бы опознать (и, следовательно, понять) языковой знак, если бы наш разум не перебирал все эти альтернативы в системе, которую они составляют, быстро отсеивая неподходящие и одновременно настраивая контекст речи (варианту «я ем» противоположны не только «я ел», но и «я глотаю», «я откусываю», а также, если оставить семантическую область приема пищи, «я пою», «я иду» и т. д.). Короче говоря, существенная особенность любого знака — то, что он является тем, чем не являются другие. Однако, добавляет Соссюр,

утверждать, что в языке все отрицательно, верно лишь в отношении означаемого и означающего, взятых в отдельности; как только мы начинаем рассматривать знак в целом, мы оказываемся перед чем-то в своем роде положительным.

Таким образом, хотя акустическое означающее и «понятийное» означаемое — «величины чисто отрицательные и дифференциальные» (так как определяются через то, чем они не являются), «их сочетание есть факт положительный, какие только и имеются в языке», — а именно знак. Этот вывод может показаться странным, ведь в других местах Соссюр неизменно говорит об оппозитивной природе знака: не возвращается ли он здесь к субстанциальному качеству, в то время как вся его лингвистика развивает открытие того, что «язык есть форма, а не субстанция»?

В центре этой проблемы находится понятие ценности [valeur; в пер. А. Сухотина — значимость. — Пер.], одно из самых сложных и противоречивых у Соссюра. Язык положителен, поскольку он обладает ценностью, которая определяется тем, с чем она сравнивается и обменивается внутри системы языка. Это абсолютно дифференциальная ценность, подобная ценности сто долларовой купюры по отношению к тысяче долларовой, однако она сообщает знаку «нечто положительное». Ценность для Соссюра — экономическое понятие: она делает возможным обмен знаков внутри системы и вместе с тем предполагает их конвертируемость по отношению к знакам других систем (так, французское слово *mouton* (баран) имеет иную ценность, нежели английские *sheep* (овца, баран) или *mutton* (баранина), так как обозначает и животное, и его мясо).

Чтобы объяснить это понятие ценности, Соссюр обращается к метафоре шахмат. Если во время игры какая-либо фигура теряется, то в качестве ее замены игрок может использовать что угодно: он волен выбрать для этого любой предмет, а при условии хорошей памяти даже отсутствие предмета. Достаточно функции фигуры в системе, которая сообщает ей определенную ценность (так же, как меняющееся положение фигуры во время игры определяет ее меняющееся значение). «Если вы прибавите к языку один знак, — пишет Соссюр, — то в той же пропорции уменьшите [по ценности] другие. И наоборот, если вы оставите себе только два знака <...>, то все [возможные] значения придется поделить между ними. Один будет обозначать одну половину объектов, другой — другую». Ценность каждого из двух этих непредставимых знаков была бы в таком случае неизмеримо велика.



2 • Пабло Пикассо. Голова быка. 1942

Ассамбляж: велосипедные седло и руль. 33,5 x 43,5 x 19 см

Хотя Пикассо никогда не читал Соссюра, он открыл то, что отец структурной лингвистики назвал «произвольностью знака», в своих собственных визуальных терминах. Поскольку знаки определяются их противопоставлением другим знакам в данной системе, что угодно может заменять место чего угодно другого, лишь бы оно отвечало правилам этой системы. Используя седло и руль велосипеда, Пикассо остается в пределах фигуративности: с помощью минимума средств он составляет разнородные элементы так, чтобы в них можно было узнать рога тую голову быка, и вместе с тем демонстрирует метафорическую силу ассамбляжа.

После этих рассуждений не кажется удивительным то, что Якоб-
▲ сон и русские формалисты пришли к аналогичным выводам через изучение кубизма — в частности, в варианте Пикассо, который с почти маниакальной настойчивостью демонстрировал взаимозаменяемость знаков в своей живописной системе и игра которого на минимальном усилии, нужном для превращения головы в гитару или бутылку (в серии коллажей 1913 года), кажется прямой иллюстрацией положений Соссюра. Судя по этому метафорическому превращению, Пикассо, вопреки мнению Якобсона, не ограничивался склонностью к метонимии. Напротив, его, похоже, исключительно привлекали комбинированные структуры, метафорические и метонимические одновременно. Характерна в этом отношении скульптура 1944 года «Голова быка» [2], где смежность (метонимия) велосипедных руля и седла создает метафору (сочетание двух этих частей велосипеда похоже на голову быка). Но подобных внезапных превращений, основанных на двух структуралистских операциях — замещении и комбинации, в творчестве Пикассо великое множество. Его кубизму вполне подходит характеристика Барта — «структуралистская деятельность»: ведь он не только производил структурный анализ изобразительной традиции западного искусства, но и структурно же разрабатывал новые объекты.

В качестве примера можно привести одно из новшеств Пикассо, которое можно определить так: пространство как скульптурный
● материал. Давно признано, что его кубистские конструкции 1912–1913 годов стали поворотным моментом в истории скульптуры, однако не всегда есть уверенность в четком понимании того, какими средствами он сумел по-новому организовать пространство. Вкратце напомним историю: до «Гитары» Пикассо (1912) [3] скульптура на Западе, как резная, так и литая, понималась либо как масса, объем, отдельный от окружающего пространства, считавшегося нейтральным, либо — в менее самостоятельном варианте — как барельеф. Под влиянием африканского искусства Пикассо понял, что причиной этого была смертельная боязнь скульптуры быть поглощенной реальным пространством вещей (в изобразительной системе, царившей со времен Ренессанса, искусству полагалось быть надежно отгороженным от мира в бесплотной области иллюзий). Но его следующим шагом стало не устранение барьера между искусством и миром, которое в скором времени состоялось
■ в реди-мейдах Дюшана, а включение пространства в число материалов скульптуры. Частью корпуса «Гитары» является виртуальный объем, чьей внешней поверхности мы не видим (так как он нематериален), а представляем его себе интуитивно, по расположению остальных плоскостей. Совершив открытие, подобное открытию Соссюра в области языковых знаков, Пикассо показал, что скульптурные знаки вовсе не обязаны иметь субстанцию. Пустое пространство легко может быть превращено в дифференциальный признак и затем комбинироваться с любыми другими знаками: не бойтесь пространства, как бы сказал Пикассо своим товарищам-скульпторам, придавайте ему форму.

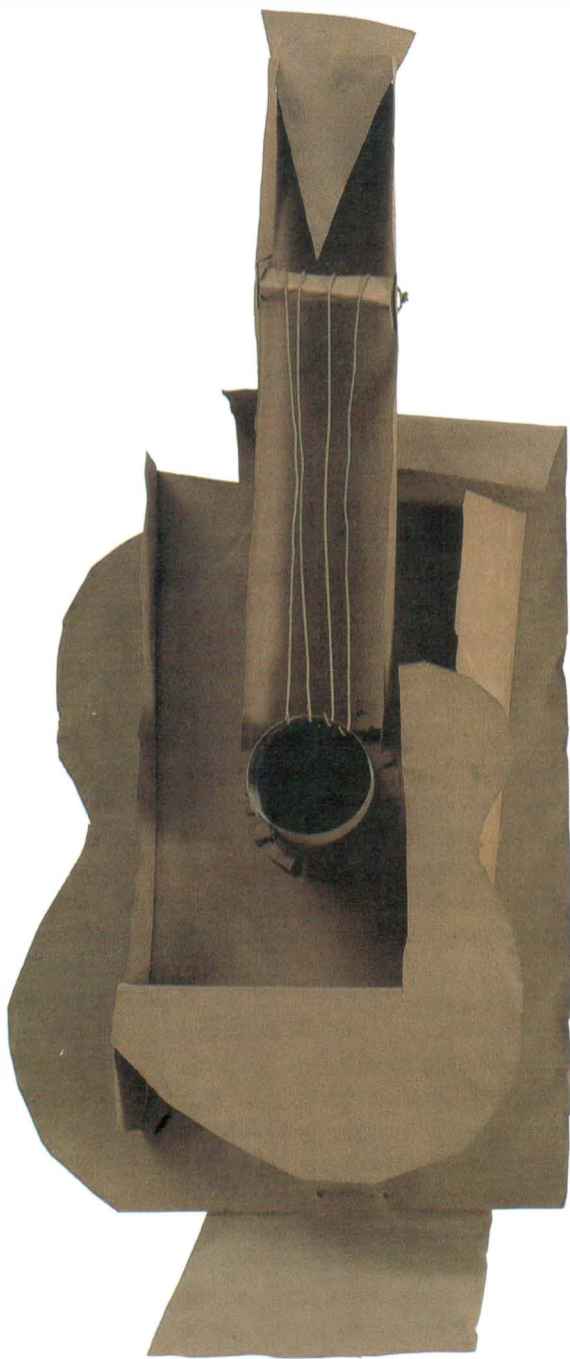
Однако, как подметил Якобсон, кубизм был «особым случаем» выделения и демонстрации приемов (так, например, тень в кубистской живописи эмфатически независима от контура), и немногие художники XX века показали себя такими же завзятыми структуралистами, как Пикассо кубистского периода. Другим кандидатом на эту роль, предложенным структуралистскими критиками, является
◆ Пит Мондриан (1872–1944). В самом деле, сознательно ограничив свой живописный словарь минимумом элементов (с 1920 года тако-

▲ 1915

● 1912

■ 1914

◆ 1913, 1917a, 1944a



3 • Пабло Пикассо. Гитара. Осень 1912 года

Конструкция из листового металла, струн и проволоки.
77,5 × 35 × 19,3 см

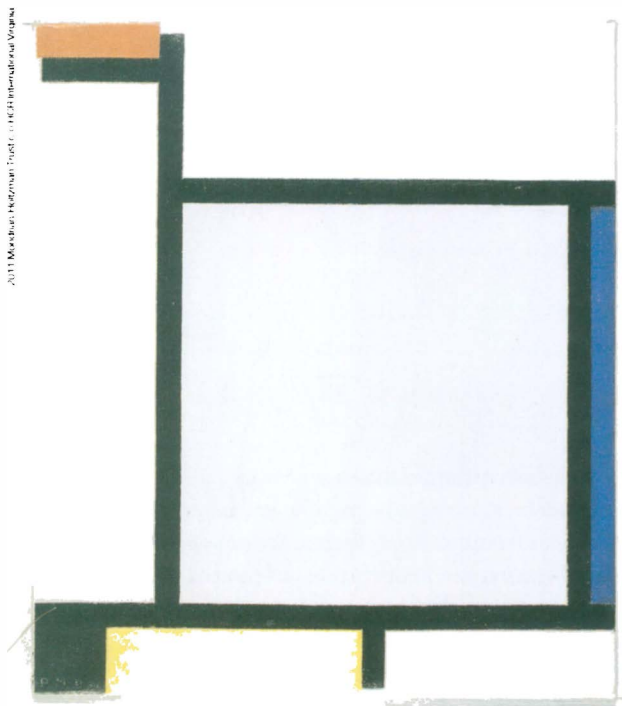
Для структурализма знаки не субстанциальны, а оппозитивны, то есть их внешняя форма и значение всецело определяются их отличием от других знаков в одной системе, тогда как в изоляции они не значат ничего. В этой скульптуре, ознаменовавшей рождение «синтетического кубизма», чьим главным формальным нововведением станет коллаж, Пикассо путем простого контрастного сопоставления пустоты и поверхности превращает пустоту в знак деки гитары, а жестяной цилиндр — в знак ее отверстия. Тем самым он включает не вещественное — пространство — в арсенал материалов скульптуры.

выми были горизонтальные и вертикальные черные линии, а также заполненные основными цветами или «нецветами» — белым, черным и серым — плоскости) и создавая столь элементарными средствами поразительно разнообразные произведения [4], Мондриан продемонстрировал, что любая система допускает бесконечное множество комбинаций. В терминах Соссюра можно сказать, что, поскольку созданный им новый живописный язык состоял из считанных элементов и законов (один из последних запрещал симметрию), широта возможностей, извлекаемых из этих спартанских условий речью, оказалась еще более очевидной. Мондриан ограничил своей системой корпус возможных живописных знаков, и само это ограничение необычайно взвинтило их «ценность».

Несмотря на то, что есть все основания назвать Мондриана структуралистом до структурализма, к его искусству поначалу подходили с позиций отнюдь не структурного, а морфологического формального анализа. Этот морфологический формализм, прилагавшийся главным образом к композиционным схемам художника, оставался в сущности импрессионистским, хотя и дал нам замечательные описания баланса или дисбаланса плоскостей, яркости цветов, ритмического стаккато в его картинах. Нельзя не признать такой подход тавтологичным, особенно в его упрямом нежелании говорить о «значении», и вовсе не случайно, что иконографическая, символистская интерпретация живописи Мондриана так долго считалась предпочтительной, даже расходясь с тем, что он сам вкладывал в свои картины.

Первые их структурные прочтения появились только в семидесятых годах; они сосредоточили внимание на семантической функции, приобретаемой различными комбинациями живописных элементов на разных этапах творчества Мондриана, и на вопросе о том, каким образом столь жесткая, казалось бы, формальная система порождает различные значения. Более не пытаясь присвоить каждому из мондриановских элементов постоянный смысл, как это делали толкователи символистского направления, авторы новых работ сумели показать, например, что в начале тридцатых годов «неопластицистский» живописный словарь, созданный художником в 1920 году и применявшийся с тех пор, был превращен им в некую машину саморазрушения, призванную упразднить не только изображение, что было сделано до этого, но и цветовые плоскости, линии, поверхности и вообще все возможные узнаваемые единицы живописи. Другими словами, что Мондриан осуществлял в своем искусстве целенаправленный эпистемологический нигилизм. Если бы критики и историки искусства проявляли большее внимание к формальной эволюции его творчества, они бы, вне сомнения, раньше отметили связь — которую сам он стал охотнее признавать в своих текстах с начала тридцатых — между его живописными замыслами и политическими убеждениями анархиста. Но тем самым поняли бы и другое: структурный этос, которым направлялось классическое, неопластицистское творчество Мондриана, в последние десять лет его жизни оказался обращен против тех самых бинарных оппозиций, что составляли основу прежних картин. Подобно Барту, Мондриан начал как практик структурализма, чтобы затем стать одним из самых грозных его противников. Впрочем, чтобы понять это обращение, критикам самим понадобилось бы сначала обратиться в структурализм.

Две особенности искусства Мондриана после 1920 года объясняют, почему оно стало идеальным объектом структуралистского анализа: во-первых, его картины составляют замкнутый корпус —



4 • Пит Мондриан. Композиция с красным, синим, черным, желтым и серым. 1921

Холст, масло. 39,5 × 35 см

Средствами порождения всякого дискурса являются перестановка и комбинация, два главных аспекта «структуралистской деятельности», названной так Роланом Бартом. Мондриан исследует на манер ученого, меняется ли — и если да, то как — наше восприятие квадрата в центре картины при изменении того, что его окружает.

не только в силу своей немногочисленности, но и благодаря конечному числу использованных в них элементов; во-вторых, они легко распределяются на серии. Первые два методологических шага в любом структуралистском анализе — это установление замкнутого корпуса объектов, в котором можно выделить ряд закономерностей, и выделение в этом корпусе таксономических серий. И действительно, только после того, как в искусстве Мондриана были четко выявлены ритмизирующие его, подобно стихотворному метру, серии, стало возможным углубленное исследование значения картин. Причем то, что структурный анализ может проделать с продукцией отдельного художника, доступно и на микроуровне конкретного произведения — как это не раз продемонстрировали те же русские формалисты или Барт, и на макроуровне обширного поля — как показал в своих работах о больших группах мифов Клод Леви-Строс. Метод остается одним и тем же, меняется лишь масштаб изучения: всякий раз дискретные «единицы» изолируются настолько, чтобы стали понятными их взаимоотношения, после чего обнаруживается их относительное значение.

Разумеется, этот метод имеет свои границы: он предполагает внутреннюю связность анализируемого корпуса, его единство, — вот почему наилучшие результаты структурализм дает тогда, когда работает с отдельным объектом или с ограниченной серией. В результате последовательной критики самих понятий внутренней связности, замкнутого корпуса и авторства, которая ныне ▲ именуется «постструктурализмом» и которая шла рука об руку с литературными и художественными практиками, получившими ● название «постмодернистских», структурализм и формализм утратили доминирующие позиции, занимавшиеся ими в шестидесятых. Однако, как можно проследить по многим главам этой книги, эвристическую силу структурного и формального подходов, особенно по отношению к ряду канонических моментов модернизма, рано сбрасывать со счетов.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Барт Ролан. Мифологии [1957] / Пер. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008.

Соссюр Фердинанд де. Курс общей лингвистики / Пер. А. Сухотина, переработанный А. Холодовичем // Id. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.

Якобсон Роман. Что такое поэзия? [1933] / Пер. О. Малевича // Русская литература. 2007.

№ 1: Два аспекта языка и два типа афатических нарушений [1956] / пер. Н. Перцова // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990.

Jameson Fredric. The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Levin Thomas. Walter Benjamin and the Theory of Art History // October. No. 47. Winter 1988.

Ив-Ален Буа

4. Постструктурализм и деконструкция

В шестидесятых годах юношеские идеалы, решив помериться силами с официальным цинизмом, образовали протестное течение, которое в 1968-м вылилось в уличные бунты: в ответ на войну во Вьетнаме по всему миру — в Беркли, Берлине, Милане, Париже, Токио — прокатились студенческие демонстрации. В листовке, ходившей по Парижу в мае того года, суть конфликта объяснялась так:

Мы не желаем становиться преподавателями, служащими механизму общественной селекции в системе образования, которая действует за счет детей рабочего класса. Мы не желаем становиться социологами, твердящими лозунги для избирательных кампаний под контролем правительства. Мы не желаем становиться психологами, готовящими «команды работников» для «функционирования» в интересах боссов. Мы не желаем становиться учеными, чьи исследования будут использованы исключительно ради наживы.

За этими отказами читалась констатация того, что университеты, издавна считавшиеся оплотом автономного, незаинтересованного, «свободного» знания, стали как раз таки заинтересованной стороной социальной инженерии, в совместном ведении которой авторы листовки уличали правительство и индустрию.

Это обвинение, формулировка которого подразумевала отрицание того, что такие скромные социальные функции, как интеллектуальное исследование или художественная практика, могут быть автономными и незаинтересованными, не замедлило отозваться за стенами университетов. Оно сразу же перекинулось на мир искусства. Так, в Брюсселе Марсель Бротарс (1924–1976) и ряд других бельгийских художников солидаризировались со студентами, оккупировав Мраморный зал Дворца изящных искусств, временно «освободив» его от прежней администрации и взяв под свой контроль. Более того, опять-таки по образцу студенческих движений, Бротарс и его товарищи составили тезисы для публичного распространения в виде листовок. Один из этих тезисов, в частности, объявлял, что Свободная ассоциация (так захватившие дворец называли себя) «осуждает коммерциализацию всех форм искусства, которые рассматриваются как предметы потребления». Форма публичного обращения, которой Бротарс пользовался с 1963 года, теперь постепенно стала основой его искусства, принявшего форму воображаемого музея — «Музея современного искусства» с двенадцатью отделами (такими, как «Секция XIX века» или «Отдел орлов» [1]), от имени которого художник обращался к публике в форме «открытых писем». Музей Бротарса бросил

радикальный вызов традиционным делениям мира искусства — на производителей (художников) и распространителей (музеи и галереи), на критиков и практиков, на тех, кто говорит, и тех, к кому обращаются, — запустив непрерывный процесс пародийной, но оттого не менее глубокой рефлексии по поводу «интересов», пронизывающих культурные институты как далекие от «незаинтересованности» ответвления власти.

Отказ от подчиненной позиции того, кому говорят, и решение взять право слова, пойдя тем самым наперекор институциональным и социальным разграничениям, которые поддерживают это разделение властей, имел, наряду со вступлением в политическое поле студентов, и другие побудительные мотивы. Среди таковых был пересмотр предпосылок и аксиом различных академических дисциплин, объединяемых термином «гуманитарные науки», который обрел отчетливые очертания тогда же, около 1968-го, и стал известен под именем постструктурализма.

«Незаинтересованных» нет

▲ Структурализм — доминировавшее во Франции методологическое направление, против которого выступил постструктурализм, — рассматривал всякую человеческую деятельность (например, язык или общественные системы родства) как более или менее автономную и самоуправляющуюся структуру, повинующуюся определенным законам, которые действуют согласно ряду формальных принципов взаимной оппозиции. Эта же идея саморегулирующейся структуры, послушной формальным и рефлексивным операциям — то есть операциям, которые вытекают из материала, предоставляемого самой системой, даже когда они организуют этот материал, — ясно прослеживается и в модернистской концепции различных, отдельных друг от друга художественных дисциплин, или медиумов. А коль скоро существенна данная параллель, то интеллектуальная и теоретическая полемика 1968 года оказала значительное влияние на развитие мира искусства семидесятых и восьмидесятых годов.

Постструктурализм вырос из отказа признавать структуралистское положение, согласно которому всякая система автономна и ее законы и операции начинаются и заканчиваются внутри нее. В лингвистике этот отказ выразился в распространении ограниченного дотоле исследования языковых структур на те способы, какими язык вступает в действие: я имею в виду шифтеры и перформативы. Шифтеры — это слова, подобные «я» и «ты», референты которых меняются местами по ходу разговора (когда в качестве «я» выступает тот, кто это слово произносит). А перформативы — это



1 • Марсель Бротарс. Музей современного искусства. Отдел орлов, секция фигур. Орел от олигоцена до наших дней. 1972
Инсталляция

Как директор своего музея, Бротарс представил его «Секцию связей с общественностью» на выставке «Документа», а также провел ряд выставок на площадках других музеев, в данном случае в Кунстхалле Дюссельдорфа в 1972 году. Коллекцию составили предметы разного происхождения, включающие изображение орла; одни из них относились к сфере массовой культуры (рельефы на пробках для шампанского), другие представляли собой ценные объекты (римские фибулы), и все были снабжены надписью: «Это не искусство». Как Бротарс пояснял в каталоге, таким образом он хотел соединить идеи Дюшана (реди-мейд) и Магритта (деконструирующая надпись «Это не трубка» на картине 1929 года «Измена образов»). За данную выставку отвечала «Секция фигур».

глагольные формы, которые, будучи произнесены, в буквальном смысле совершают свое значение-действие, как, например, слова «Да, беру» (тебя в жены или в мужья) во время церемонии бракосочетания. Язык, утверждали постструктуралисты, не исчерпывается передачей сообщений или обменом информацией, он также налагает на собеседника обязанность отвечать. Тем самым он присваивает реципиенту речевого акта определенную роль, позицию, целую дискурсивную систему (то есть не только правила кодирования и декодирования, но и правила поведения, пределы власти). Таким образом, вне всякой зависимости от содержания конкретного вербального обмена само то, что он осуществляется, подразумевает принятие (или отклонение) всего его институционального контекста — его «предпосылок», по словам лингвиста Освальда Дюкро, относящихся к самому началу 1968 года:

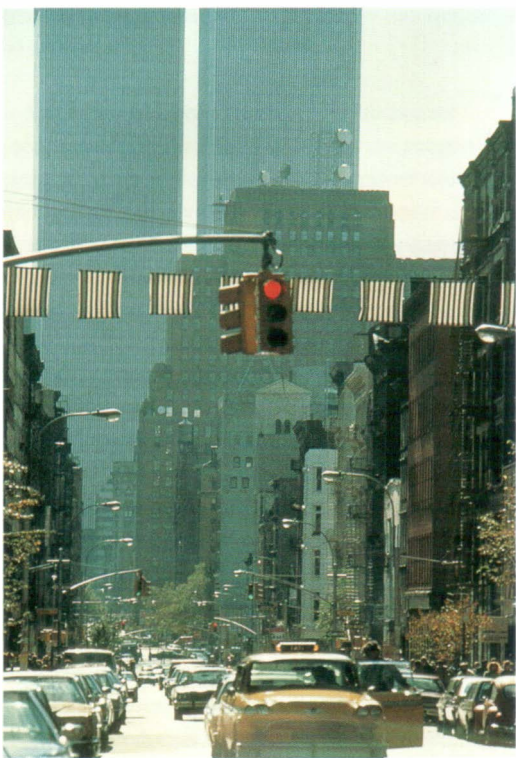
Отклонение предпосылок определяет полемическую позицию, которая существенно отличается от критики того, что говорится: для нее характерна большая доля агрессивности, превращающая диалог в столкновение личностей. Отклоняя предпосылки своего собеседника, я развенчиваю не только сами его слова, но и акт высказывания, из которого они следуют.

Одной из форм отклонения предпосылок в последующие за 1968-м годы стал обычай французских студентов обращаться к своим преподавателям на «ты», то есть в простой (не уважительной) форме второго лица, и просто по имени. Его появлению способствовало отклонение предпосылок самим университетом, когда его руководство вызвало полицию (исторически не имевшую права действовать в стенах Сорбонны), чтобы силой освободить здание от занявших его студентов.

В противовес идее автономной академической дисциплины (или автономного произведения искусства), контекст которой считается по необходимости внешним ей, как некий несущественный придаток, перформативная концепция языка вводит контекст в самое сердце речевого акта. В начале любого вербального обмена, утверждает она, имеет место акт присвоения собеседнику набора предпосылок (результативный или нет). А если так, то речь оказывается чем-то большим, нежели простая (и нейтральная) передача сообщения. Она также реализует силовое отношение, толчок, нацеленный на изменение права собеседника говорить. Цитированный выше Дюкро приводит примеры, иллюстрирующие это исходное приложение силы: университетский экзамен и вызов полиции.

Вызов контексту

Больше, чем кто-либо другой, для приближения трансформации, которой язык подвергся в шестидесятых, сделал французский структурный лингвист Эмиль Бенвенист (1902–1976). Разделив два типа вербального обмена — нарратив и дискурс, он показал, что каждый из этих типов имеет свои характерные приемы: нарратив (или изложение истории, повествование) излагается, как правило, в третьем лице и придерживается форм прошедшего времени; напротив, дискурс — Бенвенист обозначал этим термином живое общение — обычно использует настоящее время и первое/второе лицо (шифтеры «я» и «ты»). Иначе говоря, дискурс отмечен фактами его активной передачи, необходимым присутствием внутри него говорящего и слушателя.



2 • Даниэль Бюрен. Фотосувенир. «В раме и за ней».
1973. Фрагменты

In situ. Галерея Джона Вебера, Нью-Йорк

С начала семидесятых годов Бюрен ограничил свою живописную практику родом реди-мейда — полотнищами, вырезанными из серо-белой полосатой ткани серийного производства (используемой, в частности, для навесов над окнами французских государственных учреждений), которые он «персонализировал», вручную закрашивая тем же цветом одну из полос с краю, у обреза. Для выставки в галерее Джона Вебера экспонаты были вывешены не только в зале, но и вдоль улицы, и их можно было видеть из окна, как своего рода рекламные баннеры мероприятия.

Французский историк и философ Мишель Фуко, с 1969 года преподававший в Коллеж де Франс, развил эту идею дальше. Приложив термин Бенвениста «дискурс» к тому, что прежде понималось как нейтральная передача научной информации, заключенной в рамки данной академической дисциплины и — в качестве нарратива — нацеленной на сохранение «объективных» сведений, он встал на противоположную позицию: согласно Фуко, «дискурсы» всегда уже нагружены властными отношениями и даже приложением силы. Знание, в соответствии с этим аргументом, перестает быть автономным содержанием той или иной дисциплины и становится дисциплинарным, то есть пронизанным процедурами власти. Таким образом, «дискурс» Фуко, так же как и «предпосылки» Дюкро, представляет собой признание дискурсивного контекста, институционально оформляющего речевое событие и действующего подобно силовым отношениям в аудитории или в отделении полиции.

Институциональным контекстам, которые осмыслили в это же время Фуко и другие постструктуралисты, как раз и бросил вызов ▲ Бротарс, взяв право слова в качестве «директора музея». Действительно, он сделал их материалом для своего искусства, запустив ритуалы административного деления и пародийно представив процесс образования получившимися отделами коллекций «знания». И поскольку контексты оказались выявлены уже не вокруг произведения, а в самой его сердцевине, под сомнение попала «сама законность данных речевых актов». Каждый музейный экспонат «Отдела орлов» был снабжен этикеткой в духе Магритта: «Это не ● произведение искусства».

Бротарс не был одинок в решении строить художественную практику на основе контекстуализации, в данном случае — на основе институциональных контекстов. Из подобного подхода — привлечения внимания к якобы нейтральным хранилищам культуры и оспаривания их мнимой нейтральности — родилось целое направление, названное «институциональной критикой». Для французского художника Даниэля Бюрена стратегией подрыва власти контекстов стал отказ принимать их предпосылки как должное, молчаливо соглашаясь с ними и оставляя их без внимания. Начиная с семидесятых годов он начал подчеркивать всевозможные разграничения, в которых дает о себе знать власть. Его работа 1973 года «В раме и за ней» [2] состояла из девятнадцати холстов (без подрамников и рам), с обеих сторон окрашенных в ровные серые и белые полосы и вывешенных как внутри галереи Джона Вебера, так и за ее пределами. «Живопись» Бюрена простиралась на шестьдесят метров, весело развеваясь вдоль улицы за окнами галереи, словно флаги, вывешенные для какого-нибудь парада. Рама, заявленная в названии, отсылала, конечно же, к институциональному контексту галереи — к контексту, чья функция состоит в том, чтобы гарантировать определенные качества объектов, которые в нем находятся. Эти качества — редкость, подлинность, оригинальность, уникальность и т. п. — составляют часть ценности произведения, имплицитно утверждаемой пространством галереи. Отделяя искусство от прочих объектов нашей культуры — не редких, не оригинальных и не уникальных, они тем самым содействуют признанию искусства автономной в этой культуре системой.

Но вместе с тем редкость, уникальность и т. д. суть ценности, к которым галерея добавляет свою цену, тем самым стирая всякое фундаментальное различие между тем, что она продает, и товарами из других секторов торговли. Вынеся одинаковые полосатые картины (почти неотличимые от серийно выпускаемых тентов

▲ 1972a

● 1927a, 1972a

■ 1967c, 1971

3 • Роберт Смитсон. Не-место (Франклин, Нью-Джерси). 1968

Крашенные деревянные ящики, известняк; серебряно-желатиновая печать, бумага, копировальная бумага, машинный текст, паспорт. Ящики: 41,9 × 208,9 × 261,6 см; стенд: 103,5 × 78,1 см

Смитсон создал «Не-места» по образцу диорам из Музея естественной истории в Нью-Йорке, подметив, что образцы природного мира, будучи перенесены в музей в качестве экспонатов, неизбежно нарушают «чистоту» его эстетического пространства. Ящики или контейнеры, использованные в этих работах, содержат ироническую реплику в адрес минимализма, представители которого, например Дональд Джадд или Роберт Моррис, оказываются уличены в резко отвергавшемся ими эстетизме.

или занавесок) за «раму» галереи, за ее окна и границы, Бюрен, как кажется, предложил зрителям судить о том, насколько они теряют качество «картин» (объектов редких, оригинальных и т. п.) и становятся объектами других типов — флагами, вывешенными на просушку простынями, афишами, карнавальными вымпелами. И тем самым поставил под вопрос законность власти присвоения произведению ценности, которой пользуется система искусства.

Тема контекстов стала центральной и в творчестве Роберта ▲ Смитсона, размышлявшего о связи между пейзажем, или естественным местом, и его эстетическим хранилищем, которому он дал имя «не-место». В серии работ, так и названной — «Не-места», Смитсон переносил геологические материалы — камень, шлак, сланец — из природы в пространство галереи, где размещал их в геометрически строгих ящиках, каждый из которых зримо отсылал (повторяя его форму) к участку висевшей на стене карты с обозначением мест происхождения образцов [3]. Откровенная эстетизация природы, превращение реальности в изображение самой себя с помощью ящиков, которые заключают грубую материю скал в форму знака-трапецоида, выступающего «вместо» участка выемки породы из скалы и, следовательно, вместо самих скал, — эти действия Смитсон вменял системе пространств арт-мира: его галереям, музеям и журналам.

Похожие на зиккураты композиции из ящиков и карт могут вселить впечатление, что целью искусства Смитсона была лишь ироничная формальная игра. Однако, помимо всего прочего, его калиброванные ящики отсылают к особому рода естественной истории, прочитываемой в пейзаже, — к последовательным стадиям выемки руды из природной залежи, ведущим к неуклонному оскудению и в конечном счете к исчерпанию ресурсов. Такой естественной истории нет места в контексте художественного дискурса, призванного рассказывать совсем другую историю — историю формы, красоты, само-достаточности. Часть стратегии Смитсона сводилась как раз к тому, чтобы внести в этот контекст другую, чуждую ему форму репрезентации, взятую им из музея естественной истории, где камни, ящики, карты суть вовсе не причудливые эстетизированные абстракции, а основы совершенно особой системы знания — средства фиксации оформления и сохранения представлений о «реальном».

Таким образом, стремление вырваться из эстетического хранилища, порвать узы институционального контекста, бросить вызов ограничениям (а стало быть, и скрытым отношениям власти), установленным предпосылками мира искусства, началось в семидесятые годы на конкретных, специфических местах — будь то галерея, музей, каменоломня, шотландские высоты или калифорнийские побережья, чтобы реконтекстуализировать их средствами искусства. Эта реконтекстуализация предполагала весьма необычную инверсию. Эстетические идеи, которым места традиционно служили контекстом (пусть незримо, имплицитно), теперь воспарили над этими реальными местами, словно множество изгнанных призраков, тогда как сами места — все эти белые стены, неоклассические портики, болотистые овраги, холмистые долины и скалистые ущелья [4] — стали материальной основой (как веками были таковой краски и холст или мрамор и глина) для изображения нового типа. То было изображение самого институционального контекста, явившегося отныне взору, как будто бы новый и необычайно сильный проявитель открыл незримую доселе информацию в инертном негативе.



▲ 1967a, 1970

Отправившись за материалом для «Не-мест» на природу, Смитсон посеял идею, что в качестве основы для скульптуры может выступить ландшафт как таковой. Результатом стали «земляные работы», в которых художники — Лонг, Уолтер де Мария, Кристо, Майкл Хайзер — работали непосредственно с землей, обычно фиксируя свои действия с помощью фотографии. Зависимость этих работ от фотодокументации подтвердила пророчества Вальтера Беньямина, высказанные им в статье 1936 года «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».

Двойной сеанс Деррида

Жак Деррида (1930–2004), философ, преподававший в парижской Высшей нормальной школе, оттолкнулся от произведенной Бенвенистом и Фуко радикализации структурной лингвистики, чтобы предложить свою собственную версию постструктурализма. Исходная точка его исследований располагалась на территории структурализма, для которого язык отмечен фундаментальной двойственностью в самой сердцевине знака. Согласно структуралистской логике, хотя означающее и означаемое образуют знак в комбинации, означаемое (референт или понятие — например, кошка или идея кошки) пользуется превосходством над означающим как простой материальной формой (произнесенные или написанные буквы к-о-ш-к-а). Именно поэтому отношение между означающим и означаемым произвольно: нет никаких причин для того, чтобы буквы «к», «о», «ш», «к» и «а» обозначали «кошечность»; эту задачу с таким же успехом может выполнить любая другая комбинация букв, как свидетельствуют о том разные слова, соответствующие кошке в разных языках («cat», «chat», «gatto», «Katze» и т. д.).

Однако это неравенство между означающим и означаемым — не единственное в языке. Для структуралистской модели характерна также неравноценность терминов, обозначающих бинарные оппозиции типа «young/old», «man/woman» [или, в русском, «художник/художница» и т. п. — *Пер.*]. Члены этих пар различаются по значимости как маркированный и немаркированный [или признаковый и беспризнаковый; понятия введены Р. О. Якобсоном. — *Пер.*] термины. Маркированная половина пары привносит в высказывание



▲ Введение 3

больше информации, чем немаркированная. Примером для пары «young/old» может быть фраза «John is as young as Mary» [«Джон так же молод, как Мэри». — Пер.]. Сравнение «так же молод, как» предполагает молодость субъекта, тогда как вариант «John is as old as Mary» [«Джон такого же возраста, как Мэри». — Пер.] не дает информации о том, молод он или стар. Дело в том, что немаркированный термин легче поддается синтезу более высокого уровня: это со всей очевидностью демонстрирует пара «man/woman», в которой немаркированной половиной является «man» — «мужчина/человек» (фигурирующий в таких словах, как «mankind», «chairman», «spokesman» [«человечество», «председатель», «делегат». — Пер.] и т. д.).

То, что немаркированный термин обходит своего партнера, занимая положение большей общности, придает ему скрытую власть и тем самым устанавливает иерархию в нейтральной, на первый взгляд, структуре бинарного деления. Вместо того чтобы и дальше оставлять это неравенство без внимания, Деррида решил высказать его, «маркировать» немаркированный термин, используя «она» в качестве общего местоимения, обозначающего человека, а в концепции «грамматологии» (см. ниже) — поставив означающее выше означаемого. Эту маркировку немаркированного он назвал деконструкцией, переворотом, имеющим смысл только внутри того самого структуралистского контекста, который он стремится поместить в центр своей активности, его тем самым реконтекстуализировав.

В своей важнейшей книге «О грамматологии» (1967) Деррида применил на опыте эту деконструирующую операцию маркировки немаркированного и вынесения на вид невидимого контекста. Сравнив выражения «он говорит» и «он пишет», мы заметим, что «говорит» в данной паре — немаркированный термин, а «пишет» — более специальный и, значит, маркированный. «Грамматология», по замыслу Деррида, призвана маркировать речь (*логос*) и тем самым перевернуть эту иерархию, а также подвергнуть анализу источники превосходства речи над письмом. Первым шагом на пути этого анализа стала докторская диссертация Деррида «Голос и феномен», посвященная принижению письма как искажения прозрачности и непосредственности мысли, какою она видится себе самой, в феноменологии Эдмунда Гуссерля (1859–1938). Анализируя превосходство логоса над подавляемыми знаками памяти (письмо, *граммэ*), Деррида развивает логику восполнения (*supplément*) — средства, которое улучшает, расширяет или дополняет некую человеческую способность, подобно тому как письмо предоставляет расширенное поле действия памяти или голосу человека, но в конечном итоге, по странной иронии, просто становится на ее место. Аналогичный процесс отражает еще один термин Деррида — *разлічае* (*différance*), на слух неотличимое от различия (*différence*) — того самого, на котором основан язык. *Разлічае*, воспринимаемое только в письменной форме, отсылает как раз к процедуре следа, совершаемой письмом, и к разрыву или пробелу — разнесению (*espacement*), в терминологии Деррида, позволяющему отделить один знак от другого на бумаге или странице книги. Это разнесение дает возможность не только для игры различия означающих, лежащей в основе языка (так, то же слово «кошка» может работать как знак и иметь ценность в системе языка, только если оно отличается от «мошки», «ковки» и т. д.), но и для временного развертывания означаемых (значения, создающегося во времени благодаря пошаговому выстраиванию фразы): *разлічае* не только различает, но и отсрочивает, а значит — вводит измерение времени.

Если деконструкция — это маркировка немаркированного, которую Деррида иногда называет ре-маркой, то ее склонность к контекстуализации контекстов, обрамлению рам, нашла аналитическое выражение в эссе Деррида «Парэргон», где философ обратился к классическому трактату Канта «Критика способности суждения» (1790), который не только заложил основы эстетики, но и глубоко повлиял на модернизм с его убеждением в возможности автономии искусств — самодостаточности художественного произведения и, следовательно, его независимости от условий контекста. По мысли Канта, «суждение», результат эстетического опыта, следует отличать от «разума»: оно не зависит от когнитивной оценки, но должно проявлять, как выражается Кант, парадоксальные условия «бесцельной целесообразности». Здесь и заключен источник автономии искусства, его незаинтересованности, его уклонения от всякого использования или инструментализации. Разум использует понятия в целесообразном поиске знания; искусство, будучи самодостаточным, должно избегать понятий, подражая вместо этого абсолютной целесообразности природы как трансцендентального (и потому не содержащего в себе ничего эмпирического) понятия. Логика произведения (*эргона*), утверждает Кант, присуща или свойственна ему, тогда как то, что ему внешне (*парэргон*), есть не более чем побочное украшение, поверхностное и декоративное, подобно раме на картине или колонне у входа в здание. Деррида, однако, считает, что это кантовское определение эстетического суждения как самодостаточного само по себе не самодостаточно, ибо заимствует из более ранней работы философа, «Критика чистого разума» (1781), раму для себя — контекст познания, на котором и выстраивается его трансцендентальная логика. Таким образом, рама оказывается не внешней произведению, а приходящей извне, чтобы образовать внутреннее как таковое. Вот что такое парэргональная функция рамы, или контекста.

Собственная реконтекстуализация контекста, возможно, наиболее красноречиво осуществляется Деррида в работе 1969 года «Двойной сеанс», основанной на двояком прочтении текста французского поэта Стефана Малларме (1842–1898). На первой же странице этого эссе Деррида обнаруживает почти модернистскую чуткость к статусу означающего, в то же время весьма искусно вскрывая с постструктуралистских позиций «истины» структурализма [5]. Подобно модернистской монохромной картине, эта страница являет взору рой серых букв, которые воспроизводят начало платоновского диалога «Филеб», посвященного теории мимесиса (изображения, подражания). В правом нижнем углу этого серого поля Деррида поместил другой текст, также относящийся к идее мимесиса, — «Мимику» Малларме: рассказ поэта о виденном им представлении знаменитого мима на сюжет «Пьеро, убийца своей жены». Во время устного (первоначального) чтения этого текста за спиной Деррида на классной доске читался трехстрочный эпиграф к лекции, висевший над его словами, как сказал он сам, подобно хрустальной люстре:

<i>l'antre de Mallarmé</i>	[пещера Малларме
<i>l'entre» de Mallarmé</i>	«между» Малларме
<i>l'entre-deux Mallarmé</i>	меж двух «Малларме»].

Поскольку по-французски *antre* (пещера) и *entre* (между) звучат совершенно одинаково, этот текстовый орнамент зависит от своей письменной формы, которая только и придает ему какой-то смысл,

SOCRATES: And if he had someone with him, he would put what he said to himself into actual speech addressed to his companion, audibly uttering those same thoughts, so that what before we called opinion (δόξαν) has now become assertion (λόγος).—PROTARCHUS: Of course.—SOCRATES: Whereas if he is alone he continues thinking the same thing by himself, going on his way maybe for a considerable time with the thought in his mind.—PROTARCHUS: Undoubtedly.—SOCRATES: Well now, I wonder whether you share my view on these matters.—PROTARCHUS: What is it?—SOCRATES: It seems to me that at such times our soul is like a book (δοκέει μοι τότε ἡμῶν ἢ ψυχῇ βιβλίον τινὲ προσεοικέναι).—PROTARCHUS: How so?—SOCRATES: It appears to me that the conjunction of memory with sensations, together with the feelings consequent upon memory and sensation, may be said as it were to write words in our souls (γράφειν ἡμῶν ἐν ταῖς ψυχαῖς τότε λόγους). And when this experience writes what is true, the result is that true opinion and true assertions spring up in us, while when the internal scribe that I have suggested writes what is false (ψευδὴ δ' ὅταν ὁ τοσούτος παρ' ἡμῶν γραμματεὺς γράφῃ), we get the opposite sort of opinions and assertions.—PROTARCHUS: That certainly seems to me right, and I approve of the way you put it.—SOCRATES: Then please give your approval to the presence of a second artist (ἐπημυρῶν) in our souls at such a time.—PROTARCHUS: Who is that?—SOCRATES: A painter (ζωγράφον) who comes after the writer and paints in the soul pictures of these assertions that we make.—PROTARCHUS: How do we make out that he in his turn acts, and when?—SOCRATES: When we have got those opinions and assertions clear of the act of sight (ὁψέως) or other sense, and as it were see in ourselves pictures or images (εἰκόνας) of what we previously opined or asserted. That does happen with us, doesn't it?—PROTARCHUS: Indeed it does.—SOCRATES: Then are the pictures of true opinions and assertions true, and the pictures of false ones false?—PROTARCHUS: Unquestionably.—SOCRATES: Well, if we are right so far, here is one more point in this connection for us to consider.—PROTARCHUS: What is that?—SOCRATES: Does all this necessarily befall us in respect of the present (τῶν ὄντων) and the past (τῶν γεγονότων), but not in respect of the future (τῶν μελλόντων)?—PROTARCHUS: On the contrary, it applies equally to them all.—SOCRATES: We said previously, did we not, that pleasures and pains felt in the soul alone might precede those that come through the body? That must mean that we have anticipatory pleasures and anticipatory pains in regard to the future.—PROTARCHUS: Very true.—SOCRATES: Now do those writings and paintings (γράμματα τε καὶ εἰκονήματα), which a while ago we assumed to occur within ourselves, apply to past and present only, and not to the future?—PROTARCHUS: Indeed they do.—SOCRATES: When you say 'indeed they do', do you mean that the last sort are all expectations concerned with what is to come, and that we are full of expectations all our life long?—PROTARCHUS: Undoubtedly.—SOCRATES: Well now, as a supplement to all we have said, here is a further question for you to answer.

MIMIQUE

Silence, sole luxury after rhymes, an orchestra only marking with its gold, its brushes with thought and dusk, the detail of its signification on a par with a stilled ode and which it is up to the poet, roused by a dare, to translate! the silence of an afternoon of music; I find it, with contentment, also, before the ever original reappearance of Pierrot or of the poignant and elegant mime Paul Marguerite.

Such is this PIERROT MURDERER OF HIS WIFE composed and set down by himself, a mute soliloquy that the phantom, white as a yet unwritten page, holds in both face and gesture at full length to his soul. A whirlwind of naive or new reasons emanates, which it would be pleasing to seize upon with security: the esthetics of the genre situated closer to principles than any! (nothing in this region of caprice foiling the direct simplifying instinct... This — "The scene illustrates but the idea, not any actual action, in a hymen (out of which flows Dream), tainted with vice yet sacred, between desire and fulfillment, perpetration and remembrance: here anticipating, there recalling, in the future, in the past, under the false appearance of a present. That is how the Mime operates, whose act is confined to a perpetual allusion without breaking the ice or the mirror: he thus sets up a medium, a pure medium, of fiction." Less than a thousand lines, the role, the one that reads, will instantly comprehend the rules as if placed before the stageboards, their humble depository. Surprise, accompanying the artifice of a notation of sentiments by unproffered sentences—that, in the sole case, perhaps, with authenticity, between the sheets and the eye there reigns a silence still, the condition and delight of reading.

175

5 • Жак Деррида. Двойной сеанс. Страница 175 книги «Диссеминация» (1972) в английском переводе Барбары Джонсон

Деррида, чья теория деконструкции заключалась в атаке на визуальное как форму присутствия, которое его идея разнесения как варианта отсрочки (или различия, *différance*) стремилась расшатать, умел создавать поразительно красноречивые визуальные иллюстрации своих понятий. В данном случае введение фрагмента из «Мимики» Малларме в текст платоновского диалога «Филеб» наглядно представляет идею складки или удвоения, выдвинутую Деррида в качестве обновленного понятия мимесиса, в котором двойник (или копия второго порядка) не удваивает единичное (или оригинал). Другой пример дает работа Деррида «Парэргон», где серия графических рамок вторгается в текст, сосредоточенный на функции рамы в произведении искусства — рамы, которая стремится эссенциализировать произведение как автономное, но на деле просто сопрягает его с контекстом, или не-произведением.

так же как и различае должно быть записано, чтобы отобразить свое означаемое. Это омофонное условие само по себе является «промежутком» типа «меж двух» Малларме — межностью, которую Деррида уподобляет складке на странице, превращающей единичность материальной основы в двусмысленную двоичность (эта складка, в свою очередь, материализуется внедрением — из-за угла — «Мимики» в «Филеб»).

В самом тексте «Двойного сеанса» Деррида, как всякий хороший модернист, играет с материальностью чисел, следующих из определений мимесиса, данных Платоном и Малларме. Платоновское определение вертится вокруг числа 4, поэт же рассуждает о двойнике, то есть о числе 2. И, как всякий хороший модернист, Деррида материализует классическую четверку, видя в ней раму, контекст: Платон говорит, что 1) книга подражает молчаливому диалогу души с самой собой; 2) ценность книги не присуща ей, а зависит от ценности того, чему она подражает; 3) истина книги может быть разрешена, обоснована исходя из правдивости ее подражания; 4) книга подражает по образцу двойника. Таким образом, платоновский мимесис удваивает нечто единичное (простое) и, будучи разрешимым до этой основы, учреждает себя в числе операций истины. Мимесис Малларме, напротив, удваивает то, что уже двояко или множественно, и потому он неразрешим — «меж двух». Текст мимодрамы, пересказываемый в «Мимике», повествует о том, как Пьеро открывает измену своей жены Коломбины и решает в отместку ее убить. Не желая, однако, быть пойманным, он отказывается от напрашивающихся способов убийства, как то отравление ядом, удушение или выстрел, так как все они оставляют следы. Пнув камень от отчаяния, он трет себе ногу, чтобы успокоить боль, и, сам того не желая, делает себе щекотно. Нестерпимый смех подсказывает ему идею зашекотать Коломбину до смерти, чтобы та умерла с улыбкой на устах. В представлении убийство было разграно мимом, исполнявшим обероли — и дьявольского щекотуна, и жертвы, бьющейся в судорогах от удовольствия. Поскольку подобная смерть невозможна, подражание в данном случае подражает не простому или единичному, а множественному, тому, что само является скорее уж функцией означающего, оборота речи («умереть со смеху», «защекотать до смерти»), нежели реальности. Малларме пишет: «Сцена иллюстрирует только идею, а не настоящее действие, в союзе (*гимен*) <...>, порочном, но священном, между желанием и его утолением, между преступным шагом и воспоминанием о нем: тут опережая, там припоминая, в будущем, в прошедшем, под обманчивой видимостью настоящего. Так действует Мим, чья игра довольствуется вечным намеком, не разбивая зеркала. Так он вводит — чистую — среду вымысла».

Подражание, которое складывает вдвое то, что уже двояко или двусмысленно, не попадает в область истины. Оно — копия без модели, и его положение характеризуется термином «симулякр» — копия без оригинала, «обманчивая личина настоящего». Складку, по воле которой платоновская рама превращается в маллармеанского двойника (или «меж двух»), и Малларме, и Деррида уподобляют сгибу книги. Для поэта его расселина всегда сексуальна — отсюда этот «порочный, но священный союз». Философ дает сгибу — повторим, «обманчивой видимости настоящего» — имя «гимен» [*греч.* имя бога брачных уз Гименея; брачная песнь; гимн; девственная плева; слово взято Деррида из текста Малларме. — *Пер.*] или связывает его подчас с «инагинацией», в силу которой положение рамы входит внутрь аргумента и в свою очередь обрамляется им.

Фотографируя произведения искусства в пространстве, предусмотренном для них коллекционерами, Лоулер создает изображения, подобные фотографиям роскошных интерьеров в модных гляцевых журналах типа «Vogue». Подчеркивая товарный статус произведения искусства, работы Лоулер также обращают внимание на его вхождение в домашнее пространство коллекционера, который тем самым превращает искусство в расширение своей субъективности. Фрагмент красочной паутины Поллока переплетается в итоге связью орнамента супницы как выражение личного вкуса и интерпретации коллекционера.



Искусство в эпоху симулякра

Понятия, подобные *парэргону*, восполнению, различаю, ре-марке, легли на закате модернизма в основу новой художественной практики. Все эти идеи — от симулякра до контекстуализации контекста — стали стержневыми не только для постструктурализма, но и для постмодернистской живописи. Дэвид Салле — возможно, самый яркий ее представитель — развивался в кругу молодых художников, более чем критично настроенных в отношении извечных притязаний искусства на возвышение над массовой культурой. Эти художники — в том числе Роберт Лонго, Синди Шерман, ▲ Барбара Крюгер, Шерри Левин, Луиза Лоулер [6] — были зачарованы переменой мест реальности и ее репрезентации, происшедшей в информационной культуре конца XX века.

Репрезентации, утверждали они, уже не следуют за реальностью, подражая ей, а предваряют и конструируют реальность. Наши «реальные» эмоции подражают тем, которые мы видим в кинофильмах и о которых читаем в популярных романах; наши «реальные» желания придумываются для нас в рекламных образах; «реальность» нашей политики заранее создается для нас теленовостями и голливудскими сценариями лидерства; наши реальные Я суть комбинации, повторения этих образов, пронизанные нарративами, созданными не нами. Анализ структуры репрезентации, предшествующей своему референту (предмету в реальном мире, который она якобы копирует), подтолкнул этих художников к углубленному исследованию механизмов новой образной культуры: ее базиса — механической репродукции, ее функции — серийного повторения, и ее статуса — множественной копии без оригинала.

Одним из первых обратил внимание на работы, явившиеся следствием этого вопрошания, критик Даглас Кримп, назвавший их «картинками» [англ. pictures — картины (в самом широком смысле), ● изображения. — Пер.]. Он задумался о том, как Синди Шерман, позируя для серии фотографических «автопортретов» в различных костюмах и декорациях, неизменно переключаясь с кинематографом пятидесятых годов и привлекающих тот или иной стереотип киногероини: деловая женщина, взбалмошная истеричка, южная красotka, уличная девушка и т. д., представляет свое истинное Я как всякий раз опосредованное, выстроенное той или иной предшествующей «картинкой», как копию без оригинала. Подобные произведения, серьезно исследующие понятия авторства, оригинальности, уникальности — краугольные камни институционализированной эстетической культуры — оказались созвучны идеям, которые Кримп и другие критики черпали в постструктуралистской теории. В зеркале фотографий Шерман, образующих бесконечно отступающий горизонт цитации, где «реальный» автор исчезает, они узнали ту самую «смерть автора», которую анализировали в пятидесятых — шестидесятых годах Мишель Фуко и Ролан Барт.

К этому же кругу относится творчество Шерри Левин, которая переснимала фотографии Эллиота Портера, Эдварда Вестона и Уокера Эванса, представляя репродукции как «собственные» произведения и этим актом пиратства подвергая сомнению статус фотографий как авторских источников изображения. В этом вызывающем жесте содержалось прочтение «оригинального» образа — будь то сделанные Вестоном снимки обнаженного торса его юного сына Нила или кричащие красками «Техниколора» пейзажи Портера — как всегда-уже пиратского, сопряженного с пусть бессознательным, но неизбежным заимствованием из всемирной библиотеки образов (в одном случае это классический

греческий торс, в другом — колоритный сельский вид), на которой воспитан наш глаз. К этой тенденции радикального отказа от традиционных представлений об авторстве и оригинальности, откровенно критической в силу ее положения на границе законности, приклеилось прозвище «искусство апроприации» [англ. *appropriation* — незаконное присвоение, кража. — Пер.]. А составляющие ее произведения, разоблачающие формы собственности, фикции исключительного владения и контроля в культуре, образовали радикальную ветвь постмодернизма.

Вопрос о том, к чему ближе эта широко распространившаяся в восьмидесятых годах практика «кражи» образов — к радикальному лагерю критиков властной сети, пронизывающей реальность и всегда уже ее структурирующей, или к консервативной линии воодушевленного возвращения к фигуративности и к идее художника как творца картин, — наметил еще одно направление искусства этого периода, заявившее о себе в практике художниц-феминисток. Работая с фотографическим материалом, взятым из банка образов массовой культуры, и в то же время напрямую обращаясь к публике, подобно тому как это часто делает реклама, в виде уговоров, провокаций, проповедей, Барбара Крюгер поставила под сомнение еще одну предпосылку, еще один институциональный контекст эстетического дискурса. Это контекст пола, молчаливая договоренность художника и зрителя о том, что оба они — мужчины. Недвусмысленно выявляя эту договоренность в таких работах, как, например, «Твой взгляд бьет мне в лицо» (1981), где буквы надписи резко противостоят образу классической женской статуи, Крюгер акцентирует другую сторону предпосылочного контекста: сообщение, текущее между двумя полюсами, которые классическая лингвистика маркирует в качестве «отправителя» и «реципиента», якобы нейтральных, но имплицитно мужских, на самом деле вводится в игру тем, кого мы можем назвать всегда-молчащим партнером, каковой есть символическая форма Женщины. Согласно постструктуралистскому анализу языка и пола, работы Крюгер оказываются сосредоточены на женщине как одном из тех субъектов, которые не говорят, а, напротив, всегда выступают адресатами речи. По словам критика Лоры Малви, женщина структурно «занимает место переносчика значения, но не его создателя».

Вот почему Крюгер в своем творчестве не берет право слова, как Бротарс в его открытых письмах, а обращается к полузаконной «апроприации». Женщина как «переносчик значения» становится средоточием бесчисленной серии абстракций: она — и «природа», и «красота», и «родина», и «свобода», и «справедливость». Все они составляют языковое поле патриархальной культуры: женщина — вместилище значений, из которых делаются выводы. Крюгер как женщина-художник признает это положение молчаливого термина самым актом «похищения» слова: она никогда не дает оснований уличить себя в стремлении стать «создателем значения».

Вопрос об отношении женщины к символическому полю речи и о значении ее структурного принижения в этом поле послужил основой и для других известных работ феминистского направления. В одной из них, «Послеродовых документах» (1973–1979) Мэри Келли, автор прослеживает собственные контакты с сыном на протяжении пяти первых лет его жизни и предлагает зрителю 135 свидетельств об отношениях матери и ребенка. Этот «мониторинг» демонстрирует прочность ошибочной, с точки зрения феминисток, склонности женщины развивать самостоятельность ребенка-мужчины, как только он начинает овладевать языком. Пред-

метом анализа Келли оказывается процесс фетишизации ребенка матерью под действием ее чувства нехватки.

Два отсутствия структурируют поле эстетического опыта в конце XX — начале XXI века. Первое из них можно определить как отсутствие реальности, которая пропадает за призрачным экраном массмедиа, словно утекая в вакуумную трубку телевизора или считываясь без следа, как мириады сообщений глобальной сети информационного обмена. Второе отсутствие — это невидимость предпосылок языка и институтов, кажущееся отсутствие, за которым кипит работа власти и рассеять которое стремятся художники, от Мэри Келли, Барбары Крюгер, Синди Шерман до Ханса Хааке, ▲ Даниэля Бюрена и Ричарда Серры.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Барт Ролан. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика* / Пер., вступ. ст. и комм. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989.

Деррида Жак. *О грамматологии* [1967] / Пер. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000; *Двойной сеанс* // Id. *Диссеминация* [1972] / Пер. Д. Кралецкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

Фуко Мишель. *Археология знания* [1969] / Пер. М. Раковой, А. Серебрянниковой. СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия». Университетская книга, 2004; *Что такое автор?* [1969] // Id. *Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет* / Пер. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996.

Barthes Roland. *Critical Essays* / Trans. R. Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972; *Image, Music, Text* / Trans. S. Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

Crimp Douglas. *Pictures* // *October*. No. 8. Spring 1979.

Derrida Jacques. *Parergon* // Id. *The Truth in Painting* [1978] / Trans. G. Bennington. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.

Kelly Mary. *Post-Partum Document*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.

Mulvey Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* // Id. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Owens Craig. *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism* // *October*. No. 12 and 13. Spring and Summer 1980.

Reynolds Ann. *Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite* // *October*. No. 45. Summer 1988.

Розалинд Краусс



19000—1909

- 52** 1900a Зигмунд Фрейд публикует «Толкование сновидений»: в Вене возникновение психоанализа совпадает с расцветом экспрессивного искусства Густава Климта, Эгона Шиле и Оскара Кокошки. хФ
- 57** 1900b Анри Матисс посещает Огюста Родена в его парижской мастерской, но отвергает скульптурный стиль мастера. ИАБ
- 64** 1903 На Маркизских островах в южной части Тихого океана умирает Поль Гоген: его обращение к племенному искусству и бегство в примитивистские фантазии оказывают влияние на ранние произведения Андре Дерена, Анри Матисса, Пабло Пикассо и Эрнста Людвиг Кирхнера. хФ
- 66** **Экзотика и наив** хФ
- 70** 1906 Поль Сезанн умирает в Эксе на юге Франции: его смерть, а также ретроспективы Винсента Ван Гога и Жоржа Сёра, прошедшие годом ранее, знаменуют конец постимпрессионизма, наследником которого выступает фовизм. ИАБ
- 73** **Роджер Фрай (1866–1934) и группа Блумсбери** РК
- 78** 1907 Стилистическим разладом и примитивистскими импульсами «Авиньонских девиц» Пабло Пикассо начинает самую грозную атаку на миметическую репрезентацию. ИАБ
- 80** **Гертруда Стайн (1874–1946)** РК
- 85** 1908 Вильгельм Вorrингер выпускает книгу «Абстракция и вчувствование», в которой противопоставляет абстрактное и изобразительное искусство: первое отстранено от мира, второе вовлечено в него. Немецкий экспрессионизм и английский вортицизм по-разному разрабатывают эту психологическую оппозицию. хФ
- 90** 1909 Ф. Т. Маринетти публикует «Первый манифест футуризма» на первой полосе парижской газеты «Фигаро»: впервые авангард вступает в сотрудничество с медиакультурой, резко противопоставляя себя истории и традиции. ББ/РК
- 94** **Эдвард Майбридж (1830–1904) и Этьен-Жюль Маре (1830–1904)** хФ

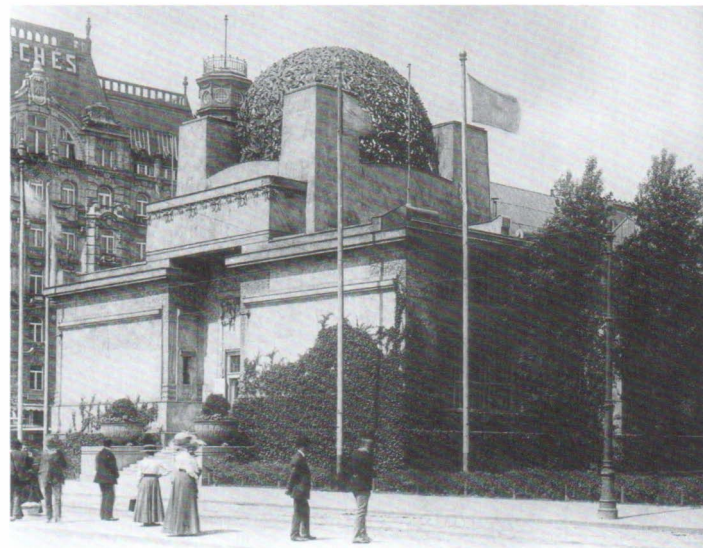
Зигмунд Фрейд публикует «Толкование сновидений»: в Вене возникновение психоанализа совпадает с расцветом экспрессивного искусства Густава Климта, Эгона Шиле и Оскара Кокошки.

В эпиграфе к «Толкованию сновидений» Зигмунд Фрейд провозглашает: «Если не трону небесных богов, ад всколыхну я». Этой цитатой из «Энеиды» основатель психоанализа «хотел показать напряжение вытесненных инстинктивных импульсов». Именно здесь, по-видимому, и следует искать связь между первооткрывателем бессознательного и дерзкими новаторами венского искусства — Густавом Климтом (1862–1918), Эгоном Шиле (1890–1918) и Оскаром Кокошкой (1886–1980). Выражая и тем самым освобождая подавленные инстинкты и подсознательные желания, эти художники в самом начале века тоже будто бы всколыхнули ад.

Однако это освобождение было далеко не простым. Ничем не скованное выражение не слишком типично для искусства, тем более — для психоанализа, и Фрейд ни в коем случае не поддерживал бы его: консервативный коллекционер памятников древнеегипетской и других восточных культур, к художникам-модернистам он относился настороженно. Связь между этими четырьмя венскими современниками лучше описывается понятием «работа сновидения», предложенным Фрейдом в «Толковании сновидений». Согласно этому эпохальному исследованию, сон — это «ребус», бессвязное повествование в образах, борьба скрытого желания, стремящегося к выражению, с вытесняющим его внутренним цензором. Наиболее провокационные картины Климта, Шиле и Кокошки, преимущественно портреты, часто подразумевали именно такой конфликт: борьбу между выражением и подавлением, экспрессией и репрессией у модели и художника одновременно. Возможно, их искусство активнее, чем какой-либо другой модернистский стиль, ставит зрителя в позицию психоаналитика.

Эдипов бунт

Несмотря на то что Париж более прославлен как столица модернизма, Вена была свидетельницей нескольких событий, имевших парадигматическое значение для авангарда рубежа веков. Первым был сам акт «раскола» (secession): в 1897 году группа из девятнадцати художников (включая Климта) и архитекторов (включая Йозефа Марию Ольбриха [1867–1908] и Йозефа Хоффмана [1870–1956]) отделилась от Академии художеств и создала самостоятельную институцию, имевшую даже собственное здание [1]. В противовес старой академической гвардии Сецессион защищал новое и молодое именем принятого им международного стиля — art nouveau по-французски, Jugendstil по-немецки (досл. «стиль молодых»). Типичным для авангарда стало и то, что эта защита



1 • Йозеф Мария Ольбрих. Здание Венского Сецессиона. 1898
Главный вход

провоцировала громкие скандалы. Первый случился в 1901 году, когда Венский университет отверг зловещую картину Климта на тему философии, на что тот ответил другой, еще более шокирующей картиной на тему медицины. Затем в 1908 году, после постановки мрачной драмы о страсти и насилии «Убийца, надежда женщин», Кокошки ее автор был уволен из Школы искусств и ремесел, что стало первым изгнанием в его долгой кочевой жизни. И наконец, в 1912 году власти обвинили Шиле в похищении и соведении несовершеннолетней, посадили в тюрьму на двадцать четыре дня и сожгли многие из его сексуально откровенных рисунков.

Эти скандалы устраивались не с целью пощекотать нервы буржуа — они указывали на глубокий раскол между реальностью частной жизни и общественной моралью тогдашней Вены. Новое искусство возникало в пору агонии Австро-Венгерской империи и было симптомом того, что историк Карл Э. Шорске назвал «кризисом либерального эго» при старом порядке. Здесь снова проявляется связь с Фрейдом: такое искусство свидетельствует не столько об освобождении Я, сколько о внутреннем конфликте субъекта с грозной властью (академией или государством), в терминологии Фрейда — со Сверх-Я, наблюдающим за всеми нами: «кризис культуры отличался противоречивым сочетанием коллективного эдипова бунта и нарциссического поиска новой идентичности» (Шорске).

Этот кризис не был точечным или единообразным. Разногласия существовали не только между Сецессионом и Академией, но и между экспрессионистской эстетикой таких молодых художников, как Шиле и Кокошка, и духом ар-нуво таких представителей Сецессиона, как Климт, отстаивавший принцип «синтеза искусств». Примером подобного синтеза, или *Gesamtkunstwerk*, служил спроектированный Хоффманом в 1905–1911 годах Дворец Стокле в Брюсселе, для которого Климт создал настенные мозаики с мотивом ветвящегося дерева [2]. Сецессион был расколот и внутренне. Его ремесленные мастерские (*Werkstätte*) развивали декоративные искусства (Климт, например, прибегал к старинным техникам темперы, сусального золота и мозаики), отвергаемые другими модернистскими стилями: многих сторонников абстрактного искусства отвращало само понятие «декоративного». С другой стороны, заостряя экспрессию линии и цвета, Сецессион поощрял модернистские эксперименты с абстрактными формами. Таким образом, Сецессион оказался в плену противоречий: на уровне стиля — между фигуративностью и абстрактностью, на уровне настроения — между хандрой *fin-de-siècle* [франц. конец века. — Пер.] и свойственной началу столетия *joie de vivre* [франц. радость жизни. — Пер.]. Острая, почти невзрачная линия, свойственная картинам Климта и развитая Шиле и Кокошкой, стала отражением этого конфликта.

Позднее великий немецкий критик Вальтер Беньямин (1892–1940) распознал в этой внутренней напряженности культивируемого Сецессионом стиля ар-нуво фундаментальное противоречие между индивидуалистическим принципом рукотворного искусства и коллективным принципом промышленного производства:

Преображение одинокой души было целью [ар-нуво], а индивидуализм — его теорией. У [бельгийского архитектора Анри] ван де Вельде дом оказался выражением индивидуальности. Орнамент для такого дома был тем же, что и подпись автора для картины. В этой идеологии не отразилось истинное значение ар-нуво. Этот стиль представлял собой последнюю попытку искусства вырваться из осаждаемой техникой башни из слоновой кости. Он мобилизовал весь запас внутренних сил, нашедших выражение в медиумическом языке линий, в цветке как символе нагой Природы, противостоящей технически оснащенной среде.

Если ар-нуво представляло собой последнюю попытку искусства вырваться на волю, то Сецессион заявил о полнейшем затворничестве в башне из слоновой кости, о чем свидетельствовало его белое здание, украшенное цветочным орнаментом и решетчатым куполом, которое было задумано архитектором Ольбрихом как «храм искусства, способный стать спокойным, изысканным пристанищем любителю искусств». Так что, разорвав отношения с Академией, Сецессион поспешил укрыться в еще более уединенном пространстве эстетической автономии. При этом — и здесь обнаруживается еще одно противоречие — Сецессион считал эту автономию выражением духа своего времени, о чем заявлял лозунг, начертанный под куполом его здания: «Каждой эпохе — свое искусство, искусству — его свободу». В этом, как могли бы сказать его современники — венские историки искусства, заключалась «художественная воля» (*Kunstwollen*) нового движения.



2 • Йозеф Хоффман. Дворец Стокле. Брюссель. 1905–1911

Столовая с мозаиками Густава Климта. Дизайн мебели Йозефа Хоффмана

Дерзость, пронизанная бессилием

Первым президентом Венского Сецессиона стал Густав Климт, прошедший путь от исторической культуры Австро-Венгерской империи — через вспыхнувший на рубеже веков авангардный бунт против традиций — к орнаментальным портретам венского высшего общества, когда этот бунт потерпел поражение (по крайней мере, для самого Климта). Его отец, гравер, отправил сына в Школу искусств и ремесел, где тот выучился на архитектурного декоратора в 1883 году — как раз к моменту завершения строительства монументальных зданий в центре обновленной Вены, на Рингштрассе. Среди его ранних работ — аллегорические картины для двух новых зданий на этой улице: изображения театральных персонажей (включая Гамлета) для потолка Городского театра (1886–1888) и культурных героев-символов (включая Афины) для вестибюля Музея истории искусства (1891). Благодаря этим успехам в 1894 году Университет Вены поручил Климту выполнить три живописных плафона для нового здания, представляющие Философию, Медицину и Юриспруденцию и объединенные темой Просвещения — «Триумф Света над Тьмой». Климт работал над этим заказом в течение десяти лет с перерывами и представил первую работу («Философия») в 1900 году. К тому моменту он уже был увлечен Сецессионом, и написанная им картина едва ли отвечала ожиданиям Университета. Вместо пантеона философов Климт изобразил поток страждущих человеческих тел, перемешанных во мгле, взирающего на них загадочного сфинкса в центре и светящуюся голову внизу, больше похожую на Медузу Горгону, чем на Афины. Казалось, в этом мире Тьма восторжествовала над Светом.

Если в первой картине для Университета Климт поставил под сомнение философию рационализма, то в следующей, показанной в 1901 году, он высмеял достижения терапевтической медицины. «Медицина» предстает как очередной ад с еще большим количе-



3 • Густав Климт. Юриспруденция. 1903–1907

Холст, масло, размеры неизвестны (утрачена в 1945 году)

ством тел: одни парят, преисполненные чувственной неги, другие тонут в море трупов и скелетов, как гротескная фантазмагория «единства жизни и смерти, взаимопроникновения инстинктивной витальности и личностного распада», если воспользоваться выражением Шорске. Картина, ставшая еще одной и даже более хлесткой пощечиной Университету, снова была отвергнута, а Климт подвергнут критике. В ответ художник переделал уже завершённую «Юриспруденцию» [3], превратив ее в крошечный ад преступного наказания: внизу, во мраке, три громадные обнаженные фурии грозно обступили обессиленного мужчину, а сверху, в орнаментальной среде, видны три маленькие равнодушные грации. Эти аллегорические фигуры Правды, Справедливости и Закона едва ли в состоянии помочь опутанному щупальцами спрута мужчине, который предан власти трех фурий наказания (одна погружена в безучастный сон, другая мстительно смотрит, третья подмигивает, словно намекая на мзду). С психологической точки зрения наказание оборачивается кастрацией: мужчина изможден, его голова опущена, а пенис — у самой утробы спрута. В некотором смысле этого угнетенного человека и будут пытаться освободить Шиле и Кокошка, хотя и в их искусстве он останется сломленным. «Сама его дерзость была пронизана духом бессилия», — пишет Шорске о Климте. Для Шиле и Кокошки это столь же справедливо.

Эти неудавшиеся заказы свидетельствовали об общем кризисе публичного искусства того времени: стало ясно, что общественный вкус и передовая живопись окончательно разошлись. Климт вскоре отошел от авангарда, чтобы писать реалистические портреты стильных светских львиц: орнаментализированных людей на орнаментализированных фонах. После его капитуляции исследование «подавленных инстинктивных импульсов» стало задачей Шиле и Кокошки, чем они и занимались, создавая часто болезненные образы, очищенные от исторических референций и социального контекста (Шиле однажды заметил, что смотреть на его образы значит «смотреть внутрь себя»). Скептически относясь к декоративным изыскам ар-нуво, и Шиле, и Кокошка в поисках образов экспрессии обратились к постимпрессионистам и символистам. (Как и в других столицах, в Вене с большим резонансом прошли ретроспективы Винсента Ван Гога и Поля Гогена, а также организованные Сецессионом выставки норвежца Эдварда Мунка [1863–1944] и швейцарца Фердинанда Ходлера [1853–1918].)

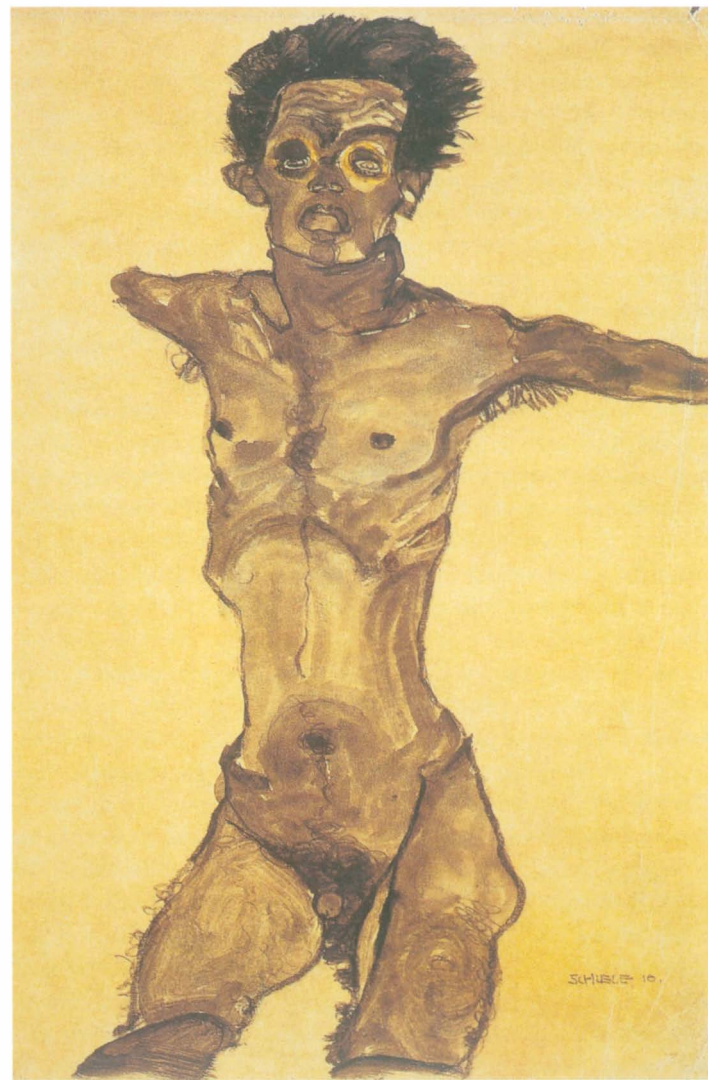
Симптоматический портрет

Эгон Шиле вырос в буржуазной семье железнодорожного служащего. В 1907 году он познакомился с Климтом и, переосмыслив его плавную чувственную линию, вскоре выработал собственный, острый и нервный, рисунок. В течение десяти последних лет жизни (он умер от «испанки» в 1918 году) Шиле создал около трехсот картин и трех тысяч рисунков. Кроваво-красными и землисто-коричневыми, бледно-желтыми и гнетущими черными красками он открыто живописал страдание — как в меланхолических пейзажах с мертвыми деревьями, так и в безысходных образах отчаявшихся матерей с детьми. Однако наибольшую — и скандальную — известность приобрели его откровенные рисунки девочек-подростков и порой не менее откровенные автопортреты. Если Климт и Кокошка изучали взаимосвязь садистских и мазохистских импульсов, то Шиле исследовал другую фрейдовскую пару перверсивных удовольствий — вуайеризм и эксгибицио-

низм. Часто Шиле смотрит так напряженно (в зеркало, на нас), что, кажется, различие между его взглядом и нашим вот-вот исчезнет и он станет единственным зрителем, одиноко подглядывающим за самим собой. Но при этом Шиле, как правило, далек от самодовольного любования собственным образом и, напротив, подвергает его патетическому разрушению.

Рассмотрим его «Автопортрет обнаженным, в сером тоне, с открытым ртом» [4]. Фигура отсылает к измученной жертве «Юриспруденции», только развернутой к нам лицом и помолодевшей. Узник вырвался на свободу; он свободен, но сломлен: его руки больше не связаны — они вырваны. Вместо летящего ангела — безное пугало с обрезанными крыльями. Легкая асимметрия фигуры подчеркивает другие противоречия: он мужчина, но его пенис не выражен, а тело скорее женоподобно. Темные круги под глазами придают лицу сходство с посмертной маской, а открытый рот может быть истолкован либо как крик жизни, либо как стон умирающего. Кажется, что в этом автопортрете пойман невротически-болезненный момент столкновения жизни и смерти.

Подобная трансформация тела составляет главное достижение искусства Вены этого периода. Оно может показаться консервативным по отношению к другим направлениям модернизма, но



4 • Эгон Шиле. Автопортрет обнаженным, в сером тоне с открытым ртом. 1910
Бумага, гуашь, черная пастель. 44,8 x 31,5 см

▲ спустя тридцать лет нацисты объявят это искусство «дегенеративным». Тело здесь уже не служит классическим идеалам (как в академических студиях) и не выявляет социальный тип (как в портрете): оно становится шифром психосексуального расстройства. Без непосредственного влияния Фрейда венские художники создали своего рода симптоматический портрет, развивающий экспрессию образов Ван Гога и передающий не столько желания художника, сколько вытесненные желания модели — непрямо, через напряженное и сведенное судорогами тело. Истонченная, порой надломленная у Климта и Шиле, взволнованная, часто процарапанная у Кокошки, линия становится знаком, обнаруживающим глубокий внутренний конфликт.

Оскар Кокошка, также находившийся под влиянием Климта, пошел в развитии симптоматического портрета дальше Шиле и глубже понял его подрывную силу, так что ему даже пришлось покинуть Вену. Во время бедствий Кокошку поддержал модернистский архитектор и публицист Адольф Лоос (1870–1933), к тому моменту скандально известный своим строгим дизайном и резкими полемическими высказываниями; написанный Кокошкой в 1909 году портрет этого великого пуриста запечатлел их «товарищество противоположностей» [5]. Несмотря на стилистическое сходство с автопортретом Шиле (вплоть до запавших глаз), картина представляет личность совершенно другого склада. Лоос погружен в себя, сдержан, но чувствуется, как сильно он напряжен. То, чему подчинено все его существо, — это не стремление выразить себя вовне и не внешнее подавление, а, скорее, давление внутреннее. Владеющий собой во всех смыслах этих слов, он сдерживает свои импульсы с таким усилием, что его сцепленные руки, кажется, деформированы этим напряжением.

За год до того, как портрет был написан, Лоос издал свою ● направленную против ар-нуво Сецессиона диатрибу «Орнамент и преступление» (1908), название которой можно было истолковать как «Орнамент есть преступление». Лоос считал орнамент не только эротическим, но и экскрементальным по своему происхождению и, хотя оправдывал безнравственность подобного рода ■ у детей и «дикарей», заявлял, что «человек наших дней, который под влиянием внутреннего порыва пачкает стены эротическим символами, — преступник или выродец». Не случайно именно в Австрии, нареченной писателем Робертом Музилом экскрементальным именем «Какания», Фрейд в 1908 году опубликовал свое первое исследование на тему «характера и анального эротизма». Но Фрейд хотел лишь осмыслить подавление культурой анально-эротических импульсов, тогда как Лоос стремился его упрочить: «Культуру страны можно оценивать по тому, насколько запачканы стены ее уборных, — утверждал он. — Эволюция культуры — синоним очищения утилитарных объектов от орнамента». Лоос не поддерживал психоанализ — «обернувшийся тем недугом, от которого сам же собирался лечить», как заметил однажды его друг и соотечественник, критик Карл Краус (1874–1936). Но, как и Фрейду, Лоосу анальное представлялось областью хаоса и неясности, и потому он считал, что как прикладное искусство Сецессиона, так и неистовые вспышки экспрессионизма имеют экскрементальную природу. Их беспорядочности Лоос и Краус противопоставляли самокритичную практику, направленную на последовательное разделение, очищение и спецификацию всех искусств, языков и дисциплин. Не следует забывать, что Вена была родиной не только таких художников-разрушителей, как



5 • Оскар Кокошка. Портрет архитектора Адольфа Лооса. 1909
Холст, масло. 73,7 × 92,7 см

Климт, Шиле и Кокошка, но и таких сторонников дисциплины, как Лоос в архитектуре, Краус в журналистике, Арнольд Шёнберг (1874–1951) в музыке и Людвиг Витгенштейн (1889–1951) в философии (написавший однажды, что «вся философия — это критика языка»). Таким образом, в Вене уже в начале столетия мы находим оппозицию, которая имеет фундаментальное значение и для большинства более поздних направлений модернистского искусства, — оппозицию между экспрессией свободы и ригоризмом самоограничения.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Беньямин Вальтер. Париж, столица девятнадцатого столетия // *Id. Краткая история фотографии* / Пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Шорске Карл Э. Вена на рубеже веков: политика и культура / Пер. М. Рейзина. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2001.
- Janik Allan, Toulmin Stephen. *Wittgenstein's Vienna*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- Loos Adolph. *Ornament and Crime* // Conrads Ulrich (ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1975.
- Varnedoe Kirk. *Vienna 1900: Art, Architecture, and Design*. New York: Museum of Modern Art, 1985.

Анри Матисс посещает Огюста Родена в его парижской мастерской, но отвергает скульптурный стиль мастера.

В 1900 году Анри Матисс (1869–1954) посетил мастерскую шестидесятилетнего Огюста Родена (1840–1917), признанного к тому моменту живым классиком. Роден уже давно приобрел репутацию единственного мастера, сумевшего вдохнуть жизнь в умирающее искусство скульптуры после целого века скучных академических монументов и однообразных пошлых статуй. Однако, как заметил американский историк искусства Лео Стейнберг, вся скульптура Родена делится на две части — публичную и частную: его репутация основывалась главным образом на мраморных скульптурах, которые скорее по-своему продолжали, нежели подрывали академическую традицию, тогда как большая и наиболее новаторская часть его произведений (множество гипсов, редко переводившихся в бронзу) в тайне от публики хранилась им в мастерской. «Памятник Бальзаку» — массивная колоннообразная фигура, завернутая в плащ, лишаящий ее всех традиционных выразительных атрибутов, — стал, пожалуй, первой публичной статуей, в которой Роден показал свой частный стиль, предпочитаемый им самим. Вызвавшее громкий скандал открытие этого памятника в 1898 году может считаться рождением современной скульптуры. Роден упорно работал над ним семь лет и был очень уязвлен (хотя, возможно, и не очень удивлен), когда конечный результат был отвергнут заказавшими его членами Общества литераторов как «черновой этюд» и бездумно высмеян в прессе (он был установлен на своем нынешнем месте в Париже только в 1939 году). В ответ на критику Роден построил на Всемирной выставке 1900 года (проходившей в разных зданиях Парижа с апреля по ноябрь) специальный павильон, где разместил ретроспективу своих работ. Для Матисса и многих других Роден в этот момент представлял собой романтический идеал бескомпромиссного художника, отказывающегося уступить давлению буржуазного общества.

Легенда гласит, что когда Матисс по совету восхищенного друга, одного из множества ассистентов Родена, посетил мастерскую скульптора, он принес с собой несколько беглых набросков в надежде получить отзыв, но Родену не слишком понравилось то, что он увидел. Данный скульптором совет — рисовать более «тщательно» и добавлять деталей — был решительно пропущен Матиссом мимо ушей: между наставлением Родена и уроками

Школы изящных искусств, которые Матисс уже окончательно отверг (и которые, как он полагал, Роден тоже презирает), почти не было разницы.



1 • Анри Матисс. Раб. 1900–1903 (отливка 1908)
Бронза. Высота 92,4 см

По стопам великого мастера

Однако каких бы рекомендаций относительно своей техники рисунка ни ждал Матисс от Родена, его визит был продиктован прежде всего интересом к скульптурной практике мастера. Неизвестно, приступил ли уже Матисс в это время к своему «Рабу» [1], но эта скульптура, явившаяся либо причиной визита, либо его непосредственным результатом, указывает одновременно и на первое серьезное пересечение Матисса с искусством Родена, и на уверенное отступление от него, будучи прямым ответом безрукому «Идущему человеку» [2] Родена, который был выставлен в павильоне 1900 года как этюд для «Иоанна Крестителя» наряду с куда более заурядной, анатомически целостной финальной версией статуи. Используя того же натурщика по прозвищу Бевилакка, долгое время являвшегося любимой моделью Родена, и изобразив его практически в той же позе, Матисс одновременно отдал должное Родену и подчеркнул свое различие с ним; последовавшая во время литья в 1908 году ампутация рук «Раба» только заострила эту диалектику.

Хотя «Идущий человек» Родена на самом деле не идет — как заметил Лео Стейнберг, обе ступни его прочно стоят на земле, совсем как у «боксера во время нанесения удара», — в нем есть иллюзия сдержанной энергии: движение остановлено, но тело готово к действию. «Раб» Матисса, напротив, совершенно статичен и замкнут в себе. Ничто не побуждает зрителя представить его фигуру движущейся, мысленно оживить ее. Пластичным кажется само тело: грубые пропорции натурщика усилены извилистой дугой, которую скульптура вычерчивает в пространстве: общее волнообразное движение расходится от выпуклого живота по всему телу — вверх через впалую грудь и сутулую спину к наклоненной голове и вниз к правой голени, выступающей вперед под втянутым коленом. Никакого расширения ни в ментальном, ни в физическом пространстве здесь не предполагается: один из первых модернистских антимонументов, скульптура Матисса утверждает себя как автономный объект.

Нельзя сказать, что «Раб» ничем не обязан технике Родена. Производимое им впечатление пластичности в значительной степени возникает благодаря его волнистой, беспокойной поверхности — важнейшей стилистической особенности «приватного» искусства Родена, знаменующей один из крупнейших со времен античности сдвигов в западной скульптурной традиции — традиции, в рамках которой скульптор должен «оживить» мрамор (миф о Пигмалионе), заставить зрителя поверить (точнее, *притвориться*, что заставляет, ведь никто еще не был обманут) в то, что его статуя наделена органической жизнью. И если публичный Роден всецело следует этой традиции, то приватный Роден — мастер «процессуального искусства»: его скульптура — это каталог операций, случайных и намеренных, которые составляют искусство лепки и литья. Зияющая рана на спине «Идущего человека», трещина, пересекающая спину «Летящей фигуры» (1890–1891), наросты на лбу «Бодлера» (1898) и многие другие «аномалии» бронзы свидетельствуют о стремлении Родена рассматривать скульптурные процессы как язык, знаками которого можно манипулировать. Другими словами, публичный Роден отстаивает прозрачность скульптуры как языка, тогда как приватный Роден утверждает ее непроницаемость, материальность.

Явно находясь под воздействием этих примеров, Матисс активизирует поверхность «Раба», усиливает рельеф мускулов, пред-



2 • Огюст Роден. Идущий человек. 1900

Бронза. 84 x 51,5 x 50,8 см

ставляя свою статую как соединение более или менее гладких небольших округлых форм и нанесенных ножом штрихов, на которых «спотыкается» свет. Поступая так, он заходит слишком далеко и приближается к итальянцу Медардо Россо (1858–1928) — самопровозглашенному сопернику Родена, считавшему себя импрессионистом и действительно стремившемуся имитировать импрессионистский мазок в своих скульптурах из воска. Скульптура Россо, в отличие от Родена, картинна и строго фронтальна. Заигрывая с приемами, характерными для Россо, — с дематериализующим воздействием света и тенью, поглощающей контуры фигуры, различимые только с одной определенной точки зрения, — Матисс одновременно приходит к их отрицанию.

«Раб» — одна из двух вещей, работая над которыми Матисс постигал искусство скульптуры (для чего потребовалось от трехсот до пятисот сеансов с натурщиком!), — является произведением парадоксальным: в безудержной имитации роденовских следов «процессуальности» Матисс показывает себя большим роялистом, чем сам король. Активизация поверхности доходит до такой степени, что угрожает разрушить целостность скульптуры и ее общий рисунок и превратить ее, как у Россо, в подобие картины. В дальнейшем Матисс глубже поймет роденовский принцип материальности и никогда подобным образом не злоупотребит им снова. Почти все его последующие бронзовые скульптуры тоже будут нести следы работы в глине, но без угрозы потери самой

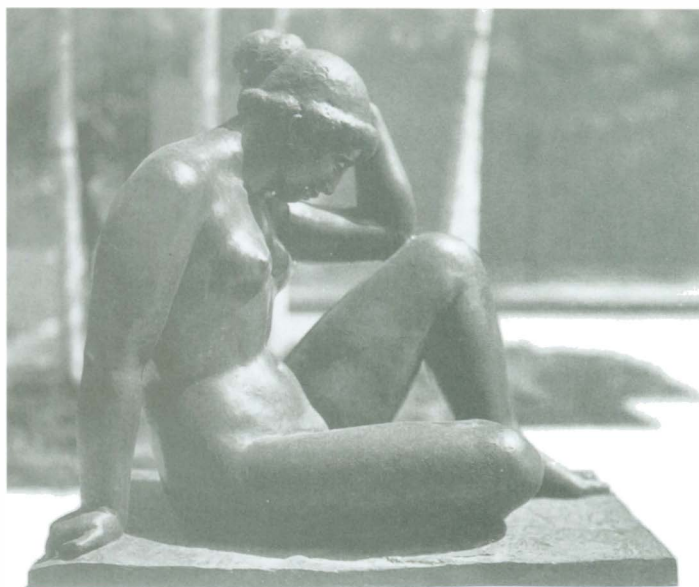
скульптурности. Пожалуй, самый показательный пример тому — гиперболизация лба «Жанетты V» [3], которая оказала столь сильное влияние на Пикассо, открывшего ее для себя в 1930 году, что он пытался подражать ей в серии голов и бюстов, вылепленных сразу после этого.

Матисс выбирает свой путь

Во время визита в мастерскую Родена Матисс также осознал фундаментальные различия их художественных взглядов: «Я не мог понять, как это Роден способен работать над своим „Иоанном Крестителем“, отделив от него кисть руки и насадив ее на стержень; он детально обрабатывал ее и, кажется, держал в левой руке — во всяком случае, отделял ее от целого, а затем прикреплял ее на место; и в довершение он пытался найти для нее направление, соотносящееся с общим движением. Уже тогда я представлял себе, что моя работа должна целиком исходить из общей архитектуры, и предпочитал поясняющим деталям синтез, живой и способный разбудить воображение». К тому моменту Матисс уже понимал, что он не «реалист»: ранее он так и не смог справиться с анатомией освежеванного кота, приобретенного для работы над копией ягуара французского скульптора XIX века Антуана-Луи Бари («Ягуар, пожирающий зайца» [1899–1901] — второе произведение, через которое Матисс приобщился к скульптуре и распрощался с ана-



3 • Анри Матисс. *Жанетта V*. 1916
Бронза. Высота 58 см



4 • Аристид Майоль. *Средиземноморье*. 1902–1905
Бронза. 104,1 x 114, 3 x 75,6 см, включая базу

томической достоверностью). И в методе Родена он отвергал не явную искусственность, а комбинирование отдельно созданных элементов и бесконечный интерес к фрагментированной фигуре.

Таким образом, Матисс проглядел один из наиболее модерни-
▲ стских аспектов практики Родена, который Константин Бранкузи, напротив, перенял и развил (при этом Бранкузи, будучи подмастерьем Родена, быстро сбежал из его мастерской и, охваченный настоящим «страхом влияния», утверждал, что «ничто не может вырасти в тени больших деревьев»). Можно даже сказать, что роде-новский принцип «копипастинга» — многократного использования в разных композициях и в разных положениях копий одних и тех же фрагментов или фигур — является первым проявлением
● того, что после кубистских конструкций Пикассо станет одним из главных тропов искусства XX века.

Матисс не принимал метонимической фрагментации Родена, и в некотором роде его скульптура демонстрирует противоположный подход. У других скульпторов подобные попытки мыслить фигуру как неделимое целое, особенно сопряженные с незыблемой преданностью традиционному мотиву женской обнаженной натуры, вылились в академизм. Это произошло, к примеру, с пышнотелыми ню Аристида Майоля (1861–1944) [4] или с гораздо более худощавыми фигурами жившего по другую сторону Рейна Вильгельма Лембрука (1881–1919): оба скульптора оглядывались на греко-римскую традицию, предпочитая, в отличие от Родена и Матисса, предельно гладкую поверхность бронзы, имитирующую мрамор. Реабилитация целостности даже породила своего рода гибридную скульптуру, которую можно охарактеризовать как псевдокубизм или прото-ар-деко: работы Жака Липшица, Раймона Дюшан-Вийона и Анри Лоранса в Париже, а в извест-
■ ной степени и Джейкоба Эпстайна и Анри Годье-Бжеска в Англии кажутся основанными на кубистском принципе сочленения, но на деле они лишь усиливают сплоченность массы; разрывы плоскостей осуществляются у них лишь на уровне поверхностной стилистической обертки и никогда в полной мере не задействуют объем в пространстве.

▲ 1927b

● Введение 3

■ 1925a, 1934b



5 • Анри Матисс. *Обнаженная со спины I*. Около 1909
Бронза. 188,9 × 113 × 16,5 см

Главное, что отличает эти работы от матиссовских, это их абсолютная фронтальность: они созданы для восприятия с единственной точки зрения (или иногда, в частности у Майоля и Лоранса, с четырех отдельных), тогда как у Матисса все решительно иначе. Чтобы разобраться в этом вопросе, стоит обратиться к немецко-американскому историку искусства Рудольфу Витткову, полагавшему, что наряду с роденовским был еще один путь, который скульптура XIX века открыла поколению Матисса, а именно теории немецкого скульптора Адольфа фон Гильдебранда (1847–1921), хотя Матисс, вероятно, мог быть знаком с ними лишь понаслышке. Гильдебранд считал, что любая скульптура должна представлять собой замаскированный рельеф из трех ступенчато расположенных плоскостей, моментально считываемых с заданной точки зрения. (Величие Микеланджело он видел в том, что тот всегда позволяет ощутить присутствие исходного мраморного блока: его фигуры будто заключены между гранями глыбы.) Но настоящий рельеф еще лучше, считал Гильдебранд, так как в нем фигуры, будучи обрамлены, фактически освобождаются от тревожного взаимодействия с бесконечным окружающим пространством.



6 • Анри Матисс. *Обнаженная со спины II*. 1916
Бронза. 188,5 × 121 × 15,2 см

Словом, Гильдебранд мыслил плоскостями и с презрением относился к лепке, как слишком физической операции.

Матисс расходился с наставлениями Гильдебранда даже в серии из четырех рельефов «Обнаженная со спины», созданных в период с 1909 года по 1930-е (здесь он, по сути, ближе, чем когда-либо, к Родену с его «неудавшимся» монументом «Врата Ада», где сложное нагромождение форм не дает представления о глубине, прерывая движение взгляда). Согласно воззрениям Гильдебранда и всей академической традиции, фон рельефа представляет воображаемое пространство, из которого выступают тела, а вся необходимая информация о том, что скрыто от взгляда, обеспечивается зрительским знанием анатомии. В ренессансной системе Леона Баттисты Альберти фон рельефа действует как плоскость картины, то есть как виртуальная прозрачная поверхность. В некотором смысле серия «Спин» может рассматриваться как ироничный ответ Гильдебранду: тело в ней чем дальше, тем больше отождествляется со стеной, служащей ему опорой: в «Обнаженной со спины I» [5] фигура опирается на стену (здесь есть реалистичное обоснование этой странной позы, намеренно игнорирующей условности



7 • Анри Матисс. *Обнаженная со спины III*. 1916
Бронза. 189,2 × 111,8 × 15,2 см

жанра); в «Обнаженной со спины II» [6] различия в моделировке спины и обработке фона начинают стираться (при определенном освещении позвоночник практически исчезает); в «Обнаженной со спины III» [7] контуры фигуры почти совпадают с границами ее «опоры»; а в «Обнаженной со спины IV» [8] фигура является простой модуляцией стены (никакой разницы, кроме степени выпуклости, между косой и продолжающим ее промежутком между ногами не осталось). Короче говоря, если на сей раз Матисс действительно работал над скульптурой как живописец (не стоит верить его заявлениям, будто он поступал так всегда), то он, конечно же, учел революционные достижения своей собственной живописи, взяв из нее ▲ столь характерные антииллюзионизм и «декоративный» эффект (на языке Матисса означавший то же, что *allouer* Поллока). Очевидно, что это весьма далеко от идей Гильдебранда.

И все же, будучи рельефами, «Спины» составляют в скульптуре Матисса исключение. Большинство его работ в бронзе требует кругового осмотра. Например, «Серпентина» [9]: критики уже давно отметили, что это название обыгрывает S-образное очертание фигуры, анатомия которой сведена к переплетению вере-



8 • Анри Матисс. *Обнаженная со спины IV*. 1931
Бронза. 188 × 112,4 × 15,2 см

вок, однако аллюзия на *figura serpentinata* [итал. змееобразная фигура. — *Пер.*] — прием, введенный Микеланджело и доведенный до предела маньеристами, — от них ускользнула. Матисс же прекрасно осознавал, что это заимствование из прошлого («Майоль работал массаами, подобно античным мастерам, я же, как художники Возрождения, — арабесками», — повторял он). В самом конце своей жизни, вспоминая, что моделью для «Серпентины» послужила «маленькая полная женщина» с фотографии, он объяснял, что в итоге постарался «сделать так, чтобы было видно все, кроме точки зрения». Говоря также о «прозрачности» этой работы, Матисс доходил до того, что называл ее предвестницей кубистской революции. Но здесь он ошибался, чему есть по крайней мере два подтверждения.

Недоступная «вещь в себе»

Мы убедились, что Матисс отверг (вместе с Роденом) столь чтимый академической традицией и Гильдебрандом стандарт иллюзорной прозрачности материала, и когда он говорил о прозрачности в связи



9 • Анри Матисс. *Серпентина*. 1909

с «Серпентиной», то имел в виду два других значения этого слова. Одно связано с уже упомянутой мечтой об «эйдетической» прозрачности, позволяющей сразу и во всей полноте понять значение произведения искусства, а другое, взятое из жаргона мастеров, относится к использованию скульпторами-модернистами промежутков между объемами. Начнем со второго: «прозрачность» «Серпентины» не имеет ничего общего с превращением пустого пространства в кубистской скульптуре — по примеру знаменитой ▲ «Гитары» Пикассо (осень 1912) — в один из главных конструктивных элементов системы оппозиционных знаков. В «Серпентине» пустое пространство — лишь следствие позы фигуры, и Матисс никогда не использовал его снова. Однако более важен первый пункт, и в связи с ним заявления Матисса диаметрально расходятся с действительностью: *невозможно* увидеть все одновременно; какую бы точку зрения вы ни заняли, она не позволит вам в полной мере понять значение работы. Зритель, движущийся вокруг «Серпентины», видит нечто вроде пространственной гармошки, которая постоянно растягивается и сжимается (или, если использовать другую метафору, негативные пространства, открывающиеся и закрывающиеся, как крылья бабочки). Он с удивлением открывает все новые и новые, и всякий раз неожиданные, аспекты этой фигуры. Со спины ее крохотная, словно у насекомого (не богомола ли?), голова оказывается огромной копной волос, что вызывает настоящий шок; изгибы торса, рук и левой ноги, соединяясь, постоянно надламывают тело, не отменяя его вертикальности (правая нога строго параллельна стойке, на которую опирается локоть). Словом, можно сто раз обойти «Серпентину» кругом и так и не разобраться в ней; танец кривых линий в пространстве обеспечивает ей целостность, но также и дистанцию: это целостность недоступной для нас «вещи в себе».

Именно здесь выясняется существенная разница между скульптурой Матисса и, например, Микеланджело или Джамболом, с которыми его сравнивали. Джамболом тоже побуждает перемещаться вокруг своих скульптур, но всегда наступает момент, когда это кружение достигает конечной точки, — момент понимания. Причина проста: с одной стороны, искажение, вызванное контрапостом, всегда остается в рамках анатомической логики (благодаря чему можно «пропустить» слишком удлиненную ногу или неправдоподобно укороченное колено, восприняв при этом фигуру как единую форму); с другой стороны, изображенные жесты всегда имеют либо реалистическое, либо риторическое оправдание (как, например, у вытирающей коленопреклоненной купальщицы или у «Сабинянки», которая умоляет небеса спасти ее от похитителя-великана патетическим жестом, завершающим спиралевидное движение в самой известной группе Джамболом). Матисса все это не интересует — ни анатомия (которую он игнорирует, демонстрируя очередной выученный урок «приватного» Родена), ни говорящие жесты.

Отсутствием финальной точки в движении вокруг скульптуры Матисса и лучшего угла ее восприятия, равно как и непредсказуемостью ее аспектов, открывающихся с разных точек зрения, объясняется тот факт, что «Серпентину» сложно сфотографировать: только киносъемка, возможно, отдала бы должное отсутствию выступающих углов — четких граней плоскостей, характеризующих текучую матиссовскую форму. Понимая эту трудность, художник предлагал помощь фотографам, получившим задание снимать его скульптуры для публикаций. Неудивительно, что он



10 • Анри Матисс. *Лежащая обнаженная I (Аврора)*. 1907
Бронза. Высота 34,5 см

редко выбирал фронтальный вид (предложив, например, для пяти своих «Жанетт» вид в профиль или со спины). А если и выбирал, то лишь для работ, лишенных фронтальной оси. Кажется, что он стремился найти самую необычную, наименее ожидаемую точку зрения, часто такую, с которой скульптура терялась в арабесках (и которая в результате давала минимальную информацию об искажениях). Матисс часто просил сделать несколько фотографий одной скульптуры, вероятно, находя удовольствие в их разительных отличиях друг от друга. Он выбрал три вида «Лежащей обнаженной I» [10]: фронтальный (так она представлена на заднем плане картины «Урок музыки» [1916–1917] в фонде Барнса); в три четверти со спины, так что согнутая рука вверх совмещается со спиной и становится простой вертикалью, а голова выглядит как «шлем» из волос, и полный профиль (со стороны ног), в ракурсе, который увеличивает фигуру в целом, сплющивает торс и голень, расширяет плечи и, кроме того, полностью скрывает живот. С его стороны это была своего рода игра с познанием, поддразнивающая нашу потребность в его полноте и утверждающая его неизбежную незавершенность, в которой и состоит основное условие современности.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Гильдебранд Адольф. «Проблема формы в изобразительном искусстве» и собрание статей / Сокр. репр. воспр. изд. 1914 г. М.: Лорос, 2011.
- Krauss Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking Press, 1977; переизд. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981.
- Monod-Fontaine Isabelle. *The Sculpture of Henri Matisse*. London: Thames & Hudson, 1984.
- Steinberg Leo. *Rodin // Id. Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. London, Oxford, and New York: Oxford University Press, 1972.
- Wittkower Rudolf. *Sculpture*. London: Allen Lane, 1977.

На Маркизских островах в южной части Тихого океана умирает Поль Гоген: его обращение к племенному искусству и бегство в примитивистские фантазии оказывают влияние на ранние произведения Андре Дерена, Анри Матисса, Пабло Пикассо и Эрнста Людвиг Кирхнера.

Четыре художника конца XIX века — Жорж Сёра (1859–1891), Поль Сезанн (1839–1906), Винсент Ван Гог (1853–1890) и Поль Гоген (1868–1903) — оказали особенно сильное влияние на модернизм начала XX века. Все они предложили новое понимание чистой живописи, но по-разному расставив приоритеты: Сёра акцентировал оптические эффекты, Сезанн — структуру изображения, Ван Гог — экспрессию живописи, а Гоген — потенциал воображения. При этом влияние Гогена определялось не столько его стилем, сколько самой личностью: основоположник модернистского «примитивизма», Гоген дал новое толкование призванию художника-романтика, переосмыслив его как своего рода поиск видений [распространенный среди американских индейцев обряд, во время которого юноша ищет встречи с духом-покровителем, чтобы заручиться его поддержкой. — *Пер.*] среди племенных культур. Вдохновленные его примером, некоторые художники попытались вернуться к примитиву или по крайней мере играть в него. Двоенемецких экспрессионистов, Эмиль Нольде (1867–1956) и Макс Пехштейн (1881–1955), по примеру Гогена отправились путешествовать по Океании, а двое других, Эрнст Людвиг Кирхнер (1880–1938) и Эрих Хеккель (1883–1970), воссоздавали первобытную жизнь в своих мастерских или на природе. Многие другие модернисты обратились к племенному искусству за формами и мотивами: у одних, например у Матисса и Пикассо, этот поиск шел на глубоком, структурном уровне, у других оставался поверхностным, иллюстративным.

Все эти художники стремились бросить вызов европейским культурным условностям, которые ощущались ими как репрессивные, и видели в примитиве экзотический мир, способный принципиально преобразовать искусство и личность. Этот примитивизм выходит далеко за пределы искусства: он представляет собой фантазию или даже целый класс фантазий о возвращении к истокам, спасении в природном естестве, раскрепощении инстинктов и т. п. — фантазий, проецируемых на экзотические племенные культуры, в особенности Африки и Океании. Но даже будучи плодом фантазии, примитивизм имел отношение к реальности: не только как часть глобального проекта европейского империализма (предопределившего сообщение с колониями и доставку в метрополию предметов туземных культур), но и как часть локальных маневров авангарда. Как и прежние попытки углубиться в историю европейского искусства (например, реабилитация романтиками XIX века, в частности прерафаэлитами, искусства средних веков), эта примитивистская устремленность за пределы Европы имела стратегический смысл: она не только пролагала путь для выхода за рамки старых академических условностей, но и давала возмож-

ность превзойти последние авангардные направления (реализм, импрессионизм, неоимпрессионизм), которые к этому времени уже воспринимались как ограниченные исключительно проблемами восприятия или современными сюжетами.

Примитивистский пастиш

Гоген приступил к примитивистским поискам поздно, только после того, как в 1883 году, в возрасте тридцати пяти лет, потерял прибыльное место на Парижской фондовой бирже. Сначала он вместе с другими символистами, в частности Эмилем Бернаром (1868–1941), выезжал работать в Бретань (где тогда еще была жива народная культура) — первый раз в 1886 году, потом, после принятого им в 1887 году неудачного путешествия в Панаму и на Мартинику, в 1888-м. Поехать на Таити Гогена отчасти побудили «туземные деревни» на парижской Всемирной выставке 1889 года, организованные наподобие зоопарка аборигенов; кроме того, он был очень увлечен шоу Буффало Билла «Дикий Запад». Несмотря на присущую ему риторику очищения, примитивизм часто представлял собой смесь из стереотипов и китча (по легенде, Гоген приехал на Таити в ковбойской шляпе). Не считая восемнадцати месяцев, проведенных в Париже, куда Гоген вернулся в конце 1893 года, пытаясь организовать продажу своих работ, художник жил на Таити с 1891 по 1901 год, пока не переехал на Маркизские острова, где и умер. В сущности, Гоген перенес фольклор Бретани в тропический рай Таити (таков был мифический статус острова, по крайней мере с тех пор, как Дени Дидро в 1796 году опубликовал «Добавление к „Путешествию“ Бугенвиля»), а затем на Маркизские острова, которые показались ему страной жертвоприношений и каннибализма, темным дополнением к светлому Таити. В его понимании это было путешествие не в пространстве, а во времени. «Цивилизация мало-помалу выходит из меня», — писал Гоген в своих таитянских мемуарах «Ноа Ноа» (1893). Это объединение понятий, когда бегство из Европы отождествляется с возвращением к истокам цивилизации, характерно для примитивизма, за которым стоит распространенная в те времена расистская идеология культурной эволюции.

Однако Гоген подверг эту идеологию частичному пересмотру. В его живописи и текстах примитивный человек становится выражением чистоты, а европеец — испорченности. В «царстве золота», — писал он незадолго до своего первого отплытия на Таити, — все продается, даже люди, даже искусство». Этим объясняется и его отказ от реализма на уровне стиля, и его романтическая критика капитализма, — оба эти положения подхватили его последователи.



1 • Андре Дерен. Танец. 1905–1906
Холст, масло, темпера. 179,5 × 228,6 см

экспрессионисты. Конечно, перевернуть оппозицию примитивного и европейского еще не значило ее отменить или деконструировать. Оба понятия сохранялись, и ревизия этой бинарности только поставила Гогена в противоречивое положение. «Я индеец и [одновременно] человек высокой чувствительности», — написал он однажды своей покинутой жене Метте, намекая на свое отчасти перуанское происхождение. Его миф о таитянской чистоте расходился с социальной действительностью. Уже десять лет к 1891 году являясь французской колонией, Таити едва ли был «неизведанным раем», где «жить значило петь и любить», а таитяне — новой расой, возникшей после библейского потопа, как описывал их Гоген на страницах «Ноа Ноа».

Полинезия была многоязычной, и таким же было искусство Гогена. Скорее эклектик, нежели пурист, Гоген обращался к дворцовому искусству Перу, Камбоджи, Явы и Египта больше, чем к племенному искусству Океании и Африки. («Дворцовое» и «племенное» предполагают разные социополитические порядки, хотя сегодня эти термины кажутся почти столь же спорными, как и «примитивное».) Часто мотивы из этих разных культур образуют причудливые комбинации: например, таитянские женщины на

картине «Рынок» (1892) сидят в позах, заимствованных из росписей египетских гробниц XVIII династии. Переезд на Таити радикально не изменил и стиль Гогена: он сохранил энергичные контуры, почерпнутые из каменной скульптуры бретонских церквей, и насыщенные цвета, навеянные японской гравюрой. Не слишком изменились и сюжеты: так, мечтательная одухотворенность бретонских крестьянок в его «Видении после проповеди» (1888) становится святой простотой таитянок в картине «Мы молимся тебе, Мария» (1891), только теперь христианская благодать преобразуется не в простодушие народной веры, а в невинность язычников. Возможно, этот синкретизм сюжета и стиля выражает фундаментальную общность религиозных и эстетических импульсов в разных культурах (такая возможность интересовала и других примитивистов — например, Нольде), но он также указывает на парадокс большей части примитивистского искусства: средствами достижения чистоты и оригинальности для него часто оказываются гибрид и пастиш. Примитивизм зачастую был не только идеологически противоречив, но и стилистически разнороден. Эта эклектичная конструкция и перешла от Гогена к его последователям.

Примитивизм не был первым обращением к экзотике в Европе Нового времени: фантазии о Востоке уже не раз возникали в изобразительном искусстве и литературе. XVIII век был свидетелем моды на китайский фарфор (шинуазри), художников XIX столетия увлекали сначала Северная Африка и Ближний Восток (ориентализм), а затем Япония (японизм). Эти увлечения часто возникали вслед за крупными военными кампаниями (такими, как Египетский поход Наполеона 1798 года или принудительное открытие портов Японии для мировой торговли в 1853 году) и колониальными отношениями (французские художники держали курс на французские колонии, немцы на немецкие и т. д.). Эти места образовывали «воображаемую географию» (термин Эдварда Саида из книги «Ориентализм» 1978 года), то есть своего рода пространственно-временную карту, отображающую психическую двойственность и политические амбиции европейцев.

Ближний Восток в ориенталистском искусстве часто изображался как древняя колыбель цивилизации, но одновременно дряхлый, порочный, пассивный и нуждающийся в имперском господстве. Япония тоже воспринималась как древняя культура, но в ее прошлом «японисты» видели невинность, чистоту видения, сохранившуюся в гравюрах, веерах и ширмах и способную сослужить службу европейцам, чей взгляд замутнен западными изобразительными конвенциями. Примитивизм обращался также к более древним началам, однако и здесь примитивное разделялось на миролюбивых, или благородных, дикарей (обитателей чувственного рая тропиков, часто ассоциируемого с Океанией) и кровожадных, или порочных (живших в сексуальном сердце тьмы, в роли которого обычно выступала Африка). Оба представления, пусть в ослабленном или преобразованном виде, дожили до наших дней, и к ним добавились новые, распространяемые массмедиа. Авангардисты использовали воображаемую географию тактически. Импрессионисты и постимпрессионисты, как выразился однажды Пикассо, уже оккупировали Японию, поэтому его поколение захватило Африку, а некоторые, как Матисс и Пауль Клее, продолжали использовать ориенталистские декорации. Сюрреалисты, в свою очередь, обратились к Океании, Мексике и Тихоокеанскому Северо-Западу, потому что искусство этих

регионов было, так сказать, более сюрреалистичным, а кроме того, помогало им обойти кубистов и экспрессионистов. Шаг в сторону от традиции является стратегией внутри нее — это правило работает и в частом обращении к народному искусству, будь то бретонские распятия у Гогена, баварская живопись по стеклу у Василия Кандинского или византийская иконопись у Казимира Малевича и Владимира Татлина.

Особым случаем в этом ряду является канонизация модернистами «наивного» художника Анри Руссо (1844–1910), прозванного Таможеником из-за основного места работы, где он прослужил 15 лет. Наивное искусство часто ассоциировалось с детским, племенным и народным творчеством как столь же естественное и интуитивное. Однако Руссо был вовсе не крестьянином, а парижанином, который, вполне представляя себе академическое искусство, добивался реалистичности изображения, основываясь на студийных фотографиях и салонной живописи. Современникам-авангардистам его картины казались сюрреальными отчасти просто в силу технической неловкости их исполнения. Гийом Аполлинер рассказывает, что Руссо обмерял модели своих портретов, а потом переносил измерения прямо на холст, получая вместо желаемого реалистического эффекта сюрреалистический. Его изображения джунглей также обладают тревожной напряженностью, поскольку обычные комнатные растения с тщательно прорисованными листьями и стеблями, покрывающими поверхность всего холста, превращаются в жутковатый живой лес. Руссо был искренен, как были искренни в признании его искусства его друзья-модернисты — в том числе Пикассо, в 1908 году устроивший в честь художника банкет. Но при всей искренности эти идентификации тоже были зачастую тактическими и временными. Последнее слово в этом вопросе следует отдать социологу Пьеру Бурдьё: «Художник сходит с во взглядах с „буржуа“ в одном отношении: он предпочитает наивность „претенциозности“. Главное достоинство „простых людей“ состоит в том, что они не имеют претензий на искусство (или власть), которые подстегивают амбиции „мелких буржуа“. Их индифферентность молчаливо подтверждает монополию. Вот почему в мифологии художников и интеллектуалов, чьи стратегии обхода и двойного отрицания иногда приводят их обратно к „народным“ вкусам и мнениям, „простые люди“ часто играют ту же роль, что и крестьянство в консервативных идеологиях аристократии периода ее упадка».

Гамбиты авангарда

Большая ретроспектива Гогена состоялась в Осеннем салоне 1906 года, однако такие художники, как Пикассо, начали изучать его еще в 1901 году. Андре Дерен (1880–1954) в картине «Танец» [1] — причудливой тропической сцене с попугаем, змеей и ритмично организованными декоративными женскими телами — трактовал гогеновский примитивизм как фовистский праздник свободы цвета и женской чувственности. Матисс тоже писал подобные идиллии: ▲ «Роскошь, покой и сладострастие» (1904–1905) и «Радость жизни» (1905–1906), однако изображенные им сцены имеют в большей степени пасторальный, чем примитивистский характер, и, когда в 1906 году он всерьез увлекся племенным искусством, его внимание, как и внимание Пикассо, было направлено скорее на форму, чем на тематику. Забавно, что к моменту открытия ретроспективы и Матисс, и Пикассо в силу своей сосредоточенности на форме уже утратили интерес к Гогену. Стремясь усилить структурную основу своего искусства, оба отвернулись от Гогена и полинезий-

ских мотивов и обратились к Сезанну и предметам африканской культуры, причем эти явления были восприняты ими в комплексе, что позволило им отчасти избежать чрезмерного влияния каждого ▲ из них. Позднее Пикассо даже настаивал, что африканские скульптуры, которые они с Матиссом собирали, были «свидетелями» развития его искусства, а не его «моделями», этим отрицанием лишь признавая важность для себя племенного искусства, как это делали и другие примитивисты.

Матисс и Пикассо пришли к примитивизму разными путями. Поначалу оба интересовались скульптурой Египта, которую можно было видеть в Лувре. Но очень скоро Пикассо переключился на ● иберийские рельефы с их широкими линиями — их влияние ощутимо в его портретах 1906–1907 годов, тогда как Матисс, всегда в большей степени связанный с ориенталистским направлением во французской живописи, отправился в Северную Африку. Так или иначе, в конце 1906 года оба художника были готовы к восприятию африканских масок и скульптур. Как лаконично заметил Пикассо,

«у Ван Гога была японская гравюра — у нас была Африка». Но из этого искусства они извлекли разные уроки. С одной стороны, ▲ африканская скульптура была особенно важна для кубистского коллажа и конструкции, с другой стороны, Матисс использовал ее для создания пластической альтернативы кубизму. Кроме того, он восхищался ее «выдуманными плоскостями и пропорциями». Это нашло отражение в его скульптурах этого времени, например в «Двух негритянках» (1908), большие головы, круглые груди и выступающие ягодицы которых напоминают некоторые образцы африканской пластики. Но «выдуманные плоскости и пропорции» очевидны и в его живописи этого времени, где они помогли Матиссу упростить рисунок и освободить цвет от описательных функций. Это особенно заметно в главном примитивистском холсте Матисса «Голубая обнаженная: воспоминание о Бискре» ● (1907), который, как и его скульптурный аналог «Лежащая обнаженная I» (1907), является радикальной переработкой академической темы обнаженной натуры.

С тех пор как Эдуард Мане (1832–1883) в «Олимпии» (1863) низвел академическую обнаженную модель (от «Венер» Тициана до «одалисок» Энгра) до обычной парижской проститутки на диване, живопись авангарда направила свою трансгрессивную энергию на разрушение этого жанра прежде всех прочих. Гоген сделал копию



2 • Поль Гоген. Копия «Олимпии» Мане. 1890–1891
Холст, масло. 89 × 130 см

с «Олимпии» [2], а также ее фотографию, которую в качестве своеобразного талисмана взял с собой на Таити, где написал отсылающую к Мане картину с изображением своей юной таитянской жены по имени Техаамана. Но «Дух мертвых не дремлет» [3] обращается



3 • Поль Гоген. Дух мертвых не дремлет (Манао Тупапуа). 1892
Мешковина, перенесенная на холст, масло. 73 × 92 см

▲ Введение 3, 1912 ● 1900b

к «Олимпии», только чтобы превзойти ее. Историк искусства Гризельда Поллок называет этот ход тройным «гамбитом авангарда»: Гоген *склоняется* в сторону традиции, причем не только традиции канонической обнаженной натуры, но и традиции ее авангардного ниспровержения; он *поклоняется* мастерам прошлого, причем не только Тициану с Энгром, но и Мане; наконец, он *уклоняется* от них, бросает эдипов вызов всем этим отцам-предшественникам, заявляя о своем равном с ними статусе. Несомненно, Матисс ▲ с «Голубой обнаженной», Пикассо с «Авиньонскими девицами» (1907) и Кирхнер с «Девушкой под японским зонтиком» [4] были также вовлечены в соревнование с предшественниками и друг с другом, и полем этого соревнования служило женское тело. Все они, обращаясь к источникам, лежащим за рамками европейской традиции, — к племенному искусству, к фантазии о первобытном теле, — искали способ выделиться в рамках этой традиции. Со временем это внешнее, это другое диалектически включалось в формальную диалектику модернизма.

Сначала Гоген модифицирует Мане, перерабатывает откровенность, с которой тот изобразил парижскую проститутку, в фантастический образ таитянского «духа мертвых». Он переориентирует фигуры и меняет черную служанку из «Олимпии» на черного духа, а белое тело проститутки на черное тело туземной девушки. Затем Гоген отводит ее взгляд в сторону (это важный момент: Олимпия отвечает нашему взгляду, пристально смотрит на мужчину-зрителя, будто это ее клиент) и при этом переворачивает ее тело, показывая ягодицы (что тоже важно: в этой сексуальной позе Техаamana, в отличие от Олимпии, оказывается в безоговорочно подчиненном зрителю-мужчине положении). Вскоре после ретроспективы Гогена в соперничество с этим двойным прецедентом «Олимпии» и «Духа мертвых» вступают Матисс, Пикассо и Кирхнер. В «Голу-

бой обнаженной: воспоминание о Бискре» [5] Матисс перемещает по-новому представленную фигуру проститутки/туземки в ориенталистское окружение — оазис Бискра в Северной Африке (который он посетил в 1906 году), где линия горизонта и ветки пальмы вторят согнутому локтю и выпуклым ягодицам его модели. Тем самым он заново включает в эту специфическую диалектику примитивного тела образ одалиски (одалиски — ближневосточные рабыни, обычно наложницы — появляются в фантазиях многих художников XIX века); и все же, как было сказано выше, его обнаженная скорее африканистская, чем ориенталистская (словно желая это подчеркнуть, Матисс в 1931 году добавил вторую часть к названию). И, несмотря на то что Матисс воспроизводит позу «Олимпии», он углубляет примитивизацию женской сексуальности, начатую в «Духе мертвых», что выражается в выпуклых ягодицах (это достигается благодаря тому, что левая нога модели согнута, а нижняя часть фигуры повернута вокруг собственной оси). В этом отношении «Голубая обнаженная» оставляет позади и Мане, и Гогена: еще одна модернистская победа, одержанная на поле обнаженной натуры — в данном случае одновременно проститутки и туземки.

Амбивалентность примитивизма

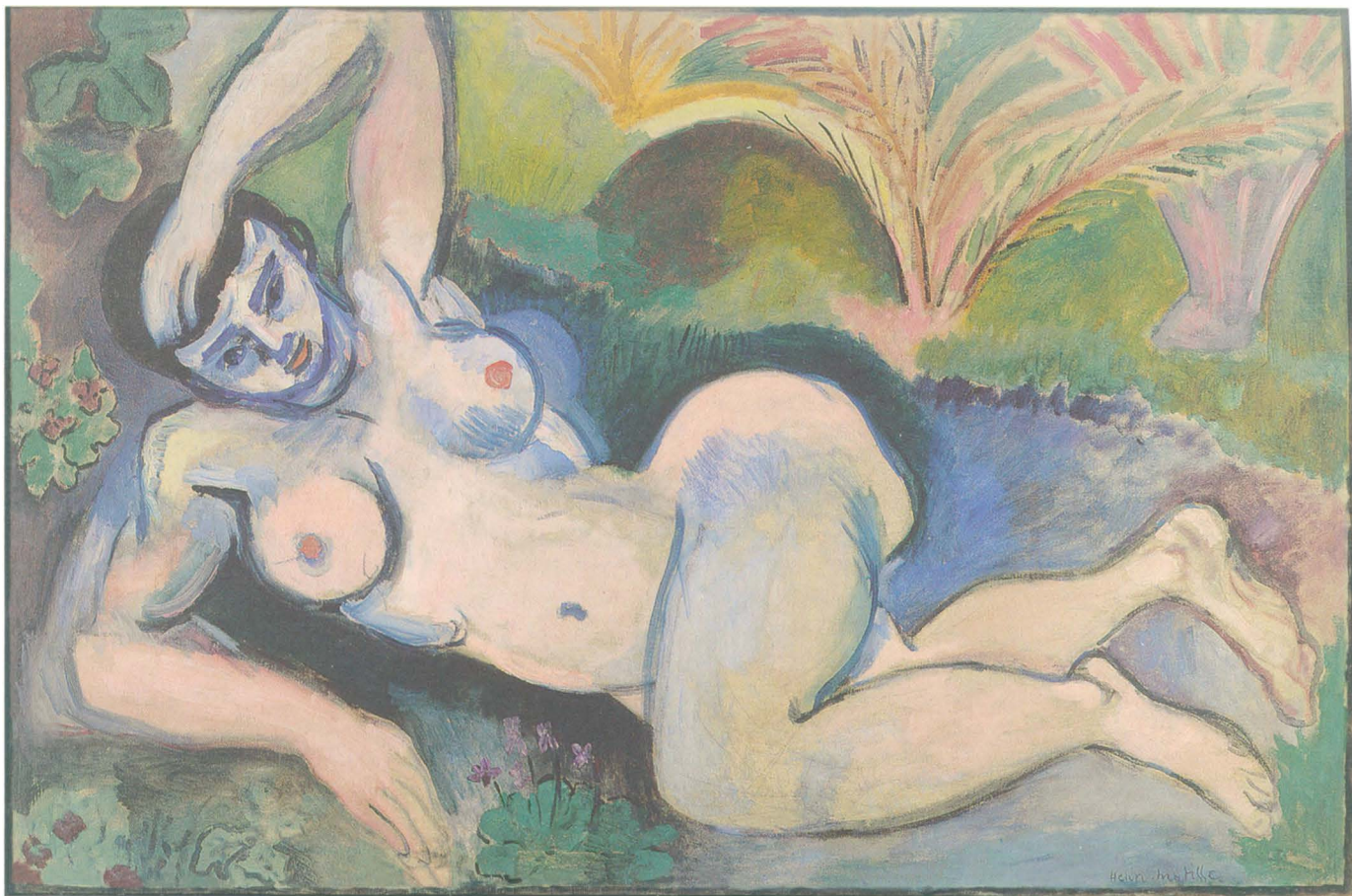
Выставленная в Салоне Независимых 1907 года и наделавшая много шума «Голубая обнаженная» побуждает Пикассо вступить в соперничество: его «Авиньонские девицы» возвращают примитивистское тело в бордель, сводя таким образом туземку и проститутку воедино. К тому же Пикассо пятикратно множит фигуру — три модели изображены в «иберийской» манере и две в «африканской», приводит их в вертикальное положение и помещает на переднем плане картины, откуда они взирают на зрителя с сексуальным вызовом, превосходящим не только Гогена с Матиссом, но и Мане. «Девушка под японским зонтиком» Кирхнера — еще один ответ на «Голубую обнаженную» («Девуц» Пикассо Кирхнер видеть не мог); на сей раз фигура обращена в другую сторону, но сохраняет характерный разворот тела, задирающий ягодицы. Также Кирхнер заменяет ориенталистскую среду «Голубой обнаженной» японским реквизитом (зонтик). Но самый эффектный элемент декорации — эскизно написанный фриз из фигур над обнаженной. Он напоминает висевшие на стенах в мастерской художника ткани с откровенными сексуальными изображениями, вдохновленными росписями домовых балок из немецкой колонии Палау, которые Кирхнер изучал в Дрезденском этнографическом музее. В этом фризе на первый план выходит фантазия анального эротизма, которая в «Духе мертвых» и «Голубой обнаженной» только подразумевается, а заодно с нею — и нарциссический аспект модернистского примитивизма, причем не просто формальный и, возможно, не столь авторитарный, как кажется поначалу. Ведь образ проститутки/туземки становится столь важным не только оттого, что подрывает академический жанр, но и благодаря заложенной в нем амбивалентности, касающейся сексуальных и расовых различий.

Несмотря на зависимое положение проститутки, Олимпия сама распоряжается своей сексуальностью, прикрывая ладонью гениталии, и эта ее частичная власть и есть основная причина провокационного эффекта картины. В «Духе мертвых» Гоген лишает женщину этой власти: лежащая ничком Техаamana подчинена взгляду зрителя. Традиция примитивистского тела не исчерпы-



4 • Эрнст Людвиг Кирхнер. Девушка под японским зонтиком. 1909
Холст, масло. 92,5 × 80,5 см

▲ 1907



5 • Анри Матисс. Голубая обнаженная: воспоминание о Бискре. 1907

Холст, масло. 92,1 × 142,5 см

вается вуайеристским доминированием. Гоген привнес в картину мотив религиозного страха, но это уводит нас от ее сексуального значения: «Дух мертвых» — фантазия о сексуальном доминировании, но это не реальное доминирование; возможно, его картинная инсценировка есть лишь компенсация явной нехватки такого доминирования в реальной жизни. Следовательно, картина имеет дело с тревогой или амбивалентностью, на которую неявно и, возможно, бессознательно намекает Гоген. Эта амбивалентность — желание и одновременно боязнь женской сексуальности — более явственна в «Голубой обнаженной», отчего Матисс и более активно защищался от нее. «Если бы я встретил такую женщину на улице, я бы убежал в ужасе, — заявил он после того, как его картина подверглась нападкам. — В конце концов, я создаю не человека, а картину». Кирхнер, надо полагать, не нуждался в защите, по крайней мере в своей «Девушке под японским зонтиком» он представил эротическую фантазию без особой тревоги, но и без особой силы.

Благодаря своему проблематическому гению Пикассо сумел преобразовать собственную сексуальную и расовую амбивалентность в эксперименты с формой и содержанием. Его «Девушки» совмещают два очевидно травматических для Пикассо (как в сексуальном, так и в расовом отношении) воспоминания: давний визит в бордель в Барселоне (где он жил в студенческие годы) и недавнее посещение Этнографического музея Трокадеро (сейчас Музей человека). Опыт, полученный им в этнографическом музее, имел огромное значение: среди прочего, под его впечатлением Пикассо

переработал «Девушки». Подобные визиты — на выставки племенного искусства, ярмарки, цирки и т. д. — были важны для многих примитивистов. Некоторые из них вспоминали об этом как о травматическом опыте, и в их рассказах задним числом раскрывалась огромная, пусть отчасти отрицаемая (когда утверждалось, что это лишь «свидетели», а не «модели»), значимость племенного искусства. В одной из версий рассказа о посещении Трокадеро Пикассо назвал «Девушки» своей «первой экзорцистской картиной». В этом определении заложен смысл, о котором художник и не подозревал: очень часто модернистский примитивизм обращается к племенному искусству и примитивным телам лишь ради того, чтобы заклясть их формой, так же как он признает сексуальные, расовые и культурные различия лишь ради фетишистского отказа от них.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Eisenman Stephen F.** *Gauguin's Skirt*. London and New York: Thames & Hudson, 1997.
- Foster Hal.** *Prosthetic Gods*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.
- Gilman Sander L.** *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.
- Goldwater Robert.** *Primitivism in Modern Art* [1938]. New York: Vintage Books, 1967.
- Lloyd Jill.** *German Expressionism: Primitivism and Modernity*. New Haven and London: Yale University Press, 1991.
- Pollock Griselda.** *Avant-Garde Gambits 1883–1893: Gender and the Colour of Art History*. London and New York: Thames & Hudson, 1992.
- Rubin William (ed.).** *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: Museum of Modern Art, 1984.

Поль Сезанн умирает в Эксе на юге Франции: его смерть, а также ретроспективы Винсента Ван Гога и Жоржа Сёра, прошедшие годом ранее, знаменуют конец постимпрессионизма, наследником которого выступает фовизм.

«Остерегайтесь мастера, обладающего силой влияния!» — Анри Матисс особенно ценил это своеобразное изречение Сезанна и часто его цитировал, когда речь заходила о традиции и наследии. Отмечая, что Сезанн обратился к Пуссену, чтобы уберечься от чар Курбе, Матисс гордился тем, что сам он «никогда не избегал чужих влияний», и подчеркивал важность Сезанна для своего формирования (Сезанн — «как бог в живописи», «учитель для всех нас», «если прав Сезанн, то прав и я» и т. д.). Однако утверждение Матисса, что он достаточно силен, чтобы усвоить уроки мастера и не стать его эпигоном, в отношении Сезанна искренним не было. В отличие от своего друга и будущего соратника-фовиста Шарля Камуэна (1879–1965), беспечно навещавшего стареющего художника в Эксе, Матисс ясно осознавал потенциальную опасность, которую представляет Сезанн для молодых поклонников вроде него. И при взгляде на его «Натюрморт с порроном I» и «Площадь Лис в Сен-Тропе», написанные летом 1904 года, сразу вспоминается сделанное им через полвека заявление (одно из самых последних): «Когда подражают мастеру, манера мастера душит подражателя, окружая его парализующим барьером».

Четыре евангелиста постимпрессионизма

В 1904 году Сезанн наконец достиг славы, оставив позади насмешки, сопровождавшие его всю жизнь. О нем были написаны солидные статьи (особо выделяется эссе Эмиля Бернара [1868–1941]). За Амбруазом Волларом, его единственным официальным покровителем с 1895 года, последовали другие дилеры, начавшие перепродавать его работы после прошедшей в Берлине персо-

нальной выставки. На Осеннем салоне, одной из двух ежегодных парижских ярмарок искусства того времени, состоялась его мини-ретроспектива, включавшая 31 картину (три года спустя, в 1907-м, Салон Независимых превзойдет ее вдвое).

Один документ 1905 года проливает свет на настроения парижского художественного мира того периода. «Исследование новых тенденций в пластических искусствах» поэта и критика Шарля Мориса представляло собой анкету, которую автор разослал художникам разных взглядов и убеждений. Вопрос «Что вы думаете о Сезанне?» получил самые неравнодушные и длинные ответы (Матисс не особенно раздумывал над своим). Репутация Сезанна неуклонно крепла, и к моменту смерти художника в 1906 году его популярность была настолько широкой, что художник-теоретик Морис Дени (1870–1943), присягнувший Сезанну одним из первых и, как ни странно, видевший в нем спасителя умирающей традиции французского классицизма, забил тревогу и обвинил многих его последователей в эпигонстве, а Матисса — ни много ни мало — в предательстве.

«Исследование» Мориса позволяет восстановить контекст этого внезапного ажиотажа вокруг Сезанна. Он спрашивал напрямую: «Закончился ли импрессионизм?» Или более дипломатично: «Стоим ли мы перед чем-то новым?» и «Должен ли художник полагаться во всем на природу, или он должен только обращаться к ней за пластическими средствами для воплощения собственных идей?». За этими вопросами следовала просьба оценить творчество Уистлера, Фантен-Латура, Гогена и, наконец, Сезанна. Если вопроса о Гогене следовало ожидать, поскольку Морис долгое время был близким другом художника (и соавтором «Ноа Ноа»), то вопросы о Уистлере и Фантен-Латуре, свидетельствующие об активном учас-

тии Мориса в символистском движении два десятилетия назад, выглядели неуместными (что подтвердили и ответы). Более сведущий критик должен был бы дополнить упомянутые в анкете имена Сезанна и Гогена именами Ван Гога и Сёра, так как к тому времени стало очевидным, что громкое «да» нового поколения антиимпрессионистским вопросам Мориса явилось общим итогом деятельности этой четверки современников.

Следует заметить, что Ван Гог и Сёра уже давно умерли — первый в 1890 году, второй годом позже — и что Гоген, умерший в 1903-м, более десяти лет прожил за границей. Поэтому неудивительно, что из четырех евангелистов постимпрессионизма Сезанн был самым влиятельным. Однако Матисс и его поколение чувствовали необходимость считаться со всеми четырьмя. Между 1903 годом и смертью Сезанна в 1906-м Ван Гог, Гоген и Сёра были удостоены нескольких ретроспективных выставок (и ряда сопутствующих публикаций), в том числе при непосредственном участии Матисса. И хотя личные отношения между четырьмя отцами современной живописи были испорчены взаимным пренебрежением, если не прямой враждебностью, теперь появилась возможность понять, что же их связывало.

Ближайшие последователи постимпрессионистов уже в определенной степени заложили основу для этого в области теории искусства. Дени и Бернар выступали за синтез искусства Гогена и Сезанна, а для Матисса и его когорты главным событием стала опубликованная по частям в «Ревю бланш» в 1898 году книга Поля Синьяка «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму». Она не только последовательно и доступно представляла метод Сёра (именуемый «дивизионизмом» или «неоимпрессионизмом»), но и, в соответствии с названием, была задумана как телеологический рассказ, генеалогия «нового» в искусстве с начала XIX века. В книге на удивление мало внимания уделялось мечтам Сёра и лежащей в их основе теории визуального восприятия, согласно которой человеческий глаз способен функционировать подобно разлагающей свет призме — с поправкой на обратный характер процесса, воссоединяя на сетчатке «разделенные» цвета и позволяя тем самым достичь яркости солнечного света, — возможно, потому, что сам Синьяк уже признал эту мечту химерой. Зато он настойчиво утверждал преэминентность «достижений» Делакруа и импрессионистов, проложивших путь к полному освобождению цвета, осуществленному неоимпрессионизмом. В этом контексте характерные для Сезанна отдельные мазки (один цвет для каждого мазка, наносимого отдельно от других) воспринимались как достойный вклад в борьбу против смешения цветов, которое в период импрессионизма еще было стандартной практикой.

Первое знакомство Матисса с «евангелием» Синьяка было преждевременным. После поездки в Лондон с целью увидеть живопись Тёрнера (по совету наставника Сезанна, старого Камиля Писсарро) он направился на Корсику, где его искусство — темная и не слишком умелая форма импрессионизма — стало «эпилептическим», как он в возбуждении написал другу о своем внезапном открытии южного света. Во множестве картин, созданных в 1898 и 1899 годах на Корсике и позже в Тулузе, лихорадочные мазки краски образуют густой пастозный слой и, смешиваясь прямо на холсте, неизбежно лишают цвет желаемого свечения. Именно в этот момент Матисс через Синьяка познакомился с главным постулатом постимпрессионизма (во всех его версиях), выраженным в знаменитой фразе

Сезанна о том, что необходимо «организовать свое ощущение». Но его попытки в течение следующих нескольких месяцев следовать скрупулезной технике, которой требует дивизионистская система, обернулись разочарованием. Впрочем, эта неудача только обострила в нем желание постигнуть постимпрессионизм в полном объеме (потратив значительные средства, он специально приобрел несколько работ постимпрессионистов, в том числе маленькую картину Гогена, а главное — «Трех купальщиц» Сезанна, картину середины — конца 1870-х годов, которую он будет хранить как талисман, пока не передаст в дар Парижу в 1936 году).

До второй встречи с дивизионизмом модернистская школа Матисса в основном заключалась в сосуществовании с этими несколькими картинами и в посещении всех выставок постимпрессионистов без исключения. Постепенно он понял, что, несмотря на значительные различия в творчестве четырех главных представителей направления, все они исходили из того, что ради акцентирования цвета и линии, ради усиления их выразительной функции нужно сделать их независимыми от изображаемого предмета. Более того, постимпрессионисты показали Матиссу: единственный способ утвердить эту автономию базовых элементов живописи заключается в том, чтобы сначала выделить их (подобно химии), а затем объединить в новое синтетическое целое. Хотя Сёра заблуждался, стремясь применить этот экспериментальный метод к нематериальному свету, этому недостижимому Граалю художников, его процесс анализа — синтеза привел к апофеозу физических, немиметических компонентов живописи, и именно это возвращение к основам, которое теперь Матисс готов был увидеть, было определяющим для всего постимпрессионизма. Поскольку дивизионизм был единственным его направлением, предложившим определенный, теоретически проработанный метод, он стал хорошей отправной точкой для нового старта. Когда Синьяк пригласил Матисса провести лето 1904 года в Сен-Тропе, тот по-прежнему экспериментировал с разными вариантами постимпрессионизма, но был уже гораздо более опытным модернистом, чем в 1898 году. И хотя теперь ему было труднее выступить в роли ученика, момент был подходящий.

Матисс достигает зрелости и возглавляет фовистов

Что касается Синьяка, то для него беспокойный и упрямый Матисс в конечном счете оказался лучшим учеником: Синьяк приобрел «Роскошь, покой и сладострастие» [1] — главную картину Матисса, завершённую им в Париже после возвращения из Сен-Тропе и выставленную в Салоне Независимых 1905 года (где прошли ретроспективы Ван Гога и Сёра). Пленил ли Синьяка идиллический сюжет — пикник на морском берегу пяти обнаженных нимф под присмотром одетой и сидящей госпожи Матисс и обернутого в полотенце стоящего ребенка? Или название, взятое из Шарля Бодлера (1821–1967), — редкая в творчестве Матисса прямая литературная отсылка? Как бы то ни было, Синьяк закрыл глаза на извивающиеся по всей композиции яркие цветные контуры, противоречащие его системе. Но когда на следующий год Матисс послал в Салон Независимых «Радость жизни», Синьяка возмутили в ней именно эти элементы, а также однородные плоскости цвета. Эти два события разделял фовистский скандал, случившийся на пресловутом Осеннем салоне 1905 года.



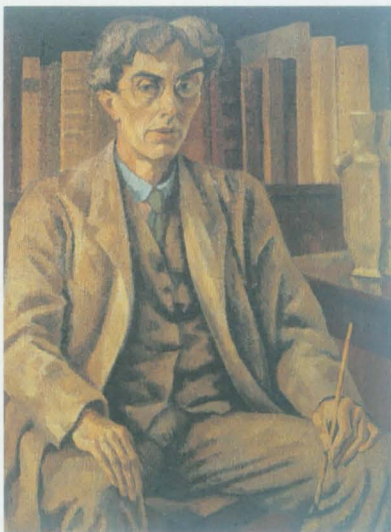
1 • Анри Матисс. *Роскошь, покой и сладострастие*. 1904–1905
Холст, масло. 98,3 × 118, 5 см

Как заметил британский критик, художник и педагог Лоренс Гоуинг, «из всех революций XX века фовизм был самой подготовленной». Следовало бы добавить: и самой краткосрочной, продолжительностью в один сезон. Правда, большинство фовистов знали друг друга не первый год и давно воспринимали старшего, Матисса, как своего лидера: в 1895–1896 годах Альбер Марке (1875–1947), Анри Манген (1874–1949) и Шарль Камуэн учились вместе с ним в мастерской Гюстава Моро — единственном оазисе свободы в Школе изящных искусств — и в Академии Карьера, куда Матисс перешел после смерти Моро в 1898 году и где познакомился с Андре Дереном, вскоре представившим его Морису Вламинку (1876–1958). Но начальный импульс может быть отнесен к организованной Дереном в феврале 1905 года встрече Матисса и Вламинка в мастерской последнего. Матисс только что закончил картину «Роскошь, покой и сладострастие», которой по праву гордился, но теперь был сбит с толку цветовым буйством живописи Вламинка. Ему понадобилось целое лето, проведенное вместе с Дереном в Коллиуре близ границы с Испанией, чтобы свыкнуться с юношеской дерзостью

Вламинка. Четыре месяца подряд он непрерывно работал, стимулом чему служило присутствие Дерена и совместный просмотр коллекции работ Гогена. Результатом этого необыкновенно продуктивного предприятия стали ключевые работы того направления, которое вскоре будет названо фовизмом.

Увидев выставленную в центре зала Осеннего салона 1905 года академическую мраморную скульптуру давно забытого сегодня автора в окружении работ Матисса и его друзей Дерена, Вламинка, Камуэна, Мангена и Марке, один критик воскликнул: «Донателло среди диких зверей!» Название прижилось, а эпизод стал, возможно, самым известным крещением в искусстве XX века, во многом благодаря большой шумихе. Фовистские картины Матисса — особенно «Женщина в шляпе» [2], созданная сразу по возвращении из Коллиура, — были осмеяны толпой, как никакие другие со времен «Олимпии» Мане в 1863 году, и даже новость о том, что ▲ скандальное полотно было куплено (Лео и Гертрудой Стайн), не заставило прессу умерить колкости. Внезапная слава Матисса не только принесла пользу его товарищам, но и утвердила его в ста-

▲ 1907



**Роджер Фрай (1866–1934)
и группа Блумсбери**

Несомненно, самым страстным пропагандистом передовой французской живописи в англоговорящем мире начала XX века выступил британский художник и критик Роджер Фрай. Именно он в 1910 году впервые представил недоверчивой лондонской публике Сезанна, Ван Гога, Гогена, Сёра, Матисса и других на выставке «Мане и постимпрессионисты» в галерее Графтон, попутно введя в оборот распространенный сегодня термин «постимпрессионизм». В 1912 году он устроил в той же галерее «Вторую выставку постимпрессионизма».

Фрай был самым известным членом группы Блумсбери — переменчивого по составу объединения художников и писателей, существовавшего в Лондоне в первые десятилетия XX века. В него входили также писательница Вирджиния Вулф, ее муж Леонард, ее сестра художница Ванесса Белл и любовник последней Дункан Грант, писатели братья Джеймс и Литтон Стрейчи и экономист Джон Мейнард Кейнс.

Эстетизм Фрая и его страсть к французскому авангарду во многом сформировали жизненную концепцию группы, направленную на тщательный анализ чувств и сознания. Как писал поэт Стивен Спендер: «Не считать художников французского импрессионизма и постимпрессионизма священными, не быть агностиком и либералом с социалистическим уклоном означало не принадлежать к Блумсбери». В своем эссе 1938 года «Мои ранние убеждения» Кейнс пытался передать настроение группы:

Ничто не было так значимо, как состояния души, нашей собственной и чужой, разумеется, тоже, но в первую очередь собственной. Эти состояния не были связаны с нашими действиями, их результатами или последствиями. Они заключались в неподвластных времени страстных состояниях созерцания и единения, совершенно безразличных к любым «до» и «после». Их ценность, в соответствии с принципом органического единства, зависела от общего состояния, которое невозможно анализировать по частям.

Примером подобного состояния Кейнс называет влюбленность:

Подходящими объектами страстного созерцания и единения были предмет любви, красота и истина, а важнейшими вещами нашей жизни — любовь, творчество, наслаждение эстетическим опытом и познание.

Воспоминания Вирджинии Вулф о Фрае иллюстрируют многое из этих характеристик Блумсбери, в частности стремление к «неподвластному времени страстным состояниям созерцания и единения, совершенно безразличным к любым „до“ и „после“, ценность которых, «в соответствии с принципом органического единства, зависела от общего состояния, которое невозможно анализировать по частям». Именно так она описывает лекции Фрая в лондонском Куин-Холле в 1932 году и эффект, произведенный ими на аудиторию:

Как только он указал на место на картине и прошептал слово «пластичность», воцарилась волшебная атмосфера. Подпоясанный веревкой, несмотря на вечерний костюм, он выглядел как говеющий монах культа своих убеждений. «Слайд, пожалуйста», — говорил он. И появлялись картины — Рембрандт, Шарден, Пуссен, Сезанн — черно-белые изображения на экране. И лектор указывал на них. Его длинная указка, дрожащая, словно ус какого-то сверхчувствительного насекомого, останавливалась на «ритмической фразе», последовательности, диагонали. Потом он продолжал, заставляя аудиторию увидеть «драгоценные оттенки, аквамарины и тоназы, залегающие в складках атласного одеяния, бросающие отсветы на ускользящую бледность». И каким-то образом черно-белый слайд на экране расцветал сквозь туман и приобретал зернистую текстуру настоящего холста.

Он экспромтом добавлял то, что заметил будто бы впервые. В этом, возможно, и состоял секрет его власти над аудиторией. Он мог видеть зарождение и формирование ощущения; мог показать сам момент восприятия. Так, с паузами и приливами энергии, на большом экране Куин-Холла слайд за слайдом возникал мир духовной реальности — у Пуссена, Шардена, Рембрандта, Сезанна — с ее горами и низинами, объединенный, взаимосвязанный, обретший целостность и единство.

Убежденность Фрая в том, что эстетический опыт может быть передан через восприятие органического единства произведения и свойственную ему «пластичность», определила стиль описания произведения искусства, сосредоточенный исключительно на его формальных характеристиках. Соответственно его тексты получили название «формалистических». Пытаясь передать стремление Фрая к непосредственности восприятия, Вулф вспоминает его слова о восприятии картин: «Весь день я провел в Лувре. Я старался забыть все свои идеи и теории и смотреть на все так, будто никогда раньше этого не видел <...>. Только так делаются открытия <...>. Каждая работа должна предстать как новый и несказанный опыт». Фиксацию этого «нового и несказанного опыта» можно обнаружить в статьях Фрая, вошедших, в частности, в книги «Видение и форма» (1920) и «Трансформации» (1926).



2 • Анри Матисс. *Женщина в шляпе*. 1905
Холст, масло. 81,3 × 60, 3 см

и толстые контуры, образующие собственный ритм; из рисунков Ван Гога — различные эффекты, возникающие благодаря варьированию толщины графических элементов и их расстояния друг от друга; у Сезанна — концепцию изобразительной поверхности как объединяющего поля, где все, включая неокрашенные белые участки, играет конструктивную роль, усиливая энергию картины.

Момент, когда Матисс «понял» Сезанна — и перестал пытаться ему подражать, как делал ранее, — стал также его прощанием с рутинной пуантилизмом: если Синьяк считал, что композицию следует заполнять, двигаясь от любого участка (или, точнее, от любого края), выбранного в качестве отправного пункта, и терпеливо добавляя точку за точкой в последовательности, определяемой «законом контрастов», Матисс понял, что можно не придерживаться этой кропотливой пошаговой техники. Как показывает «Портрет мадам Матисс» [3], одна из его немногих незаконченных картин фовистского периода, то Матисс, как и Сезанн, работал сразу над всеми участками картины, распределяя цветовые контрасты так, чтобы они перекликались по всей поверхности (например, триада оранжевого — охристо-зеленого — красно-розового рассеяна по холсту и поддерживается различными оттенками зеленого). Разумеется, процесс все равно шел постепенно, однако теперь он касался цветовой насыщенности: сначала колорит устанавливался в приглушенной гамме (именно на этой стадии был прерван «Портрет мадам Матисс»), которая затем накалялась, усиливая звучание всех участков картины одновременно. Сочла бы публика Осеннего салона «Женщину в шляпе» менее оскорбительной, покажи Матисс рядом с ней эту непринятую работу? Каза-

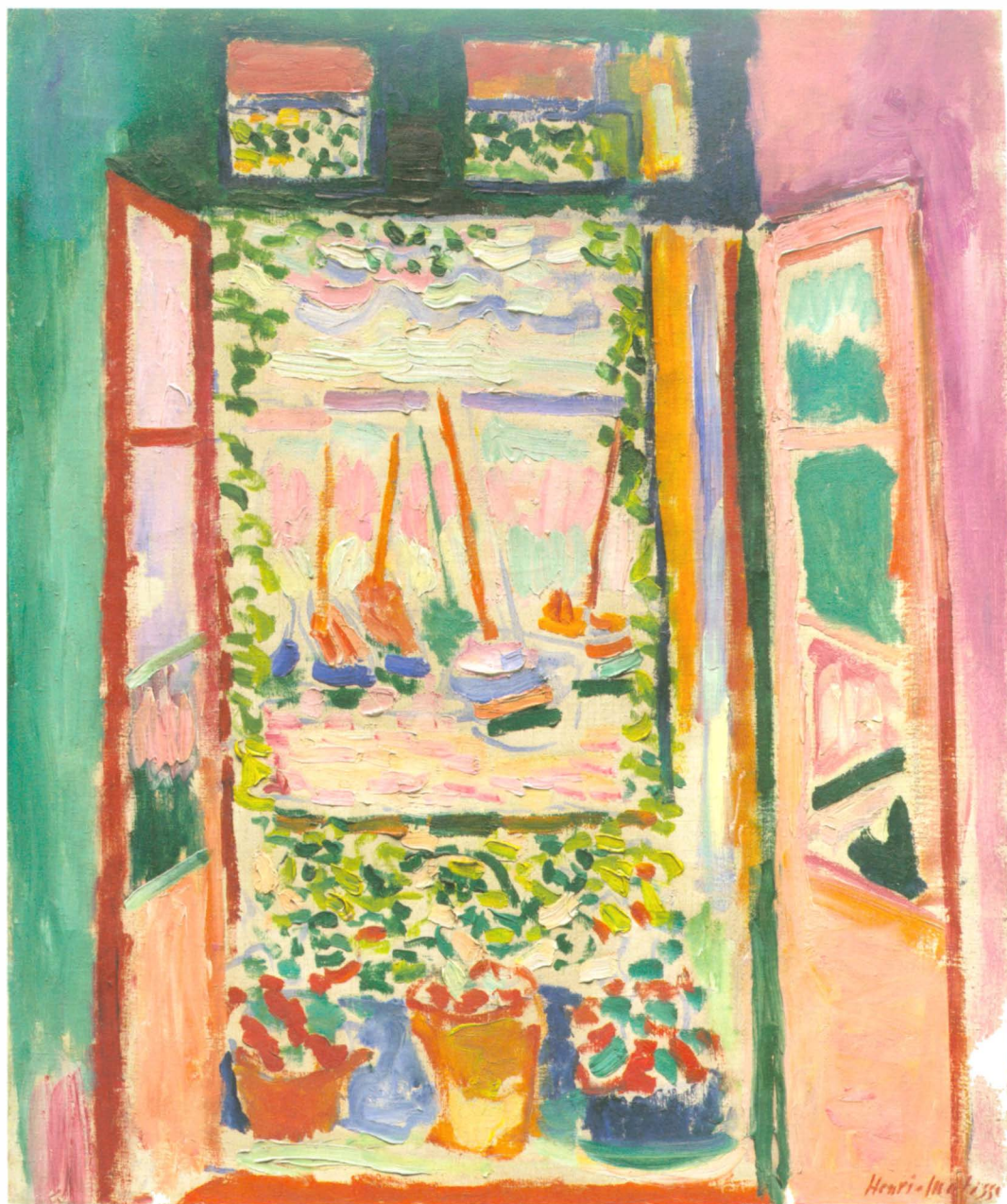


3 • Анри Матисс. *Портрет мадам Матисс (Зеленая полоса)*. 1905
Холст, масло. 40,6 × 32,4 см

тусе главы новой школы живописи. И действительно, его искусство послужило примером: первоначальный состав фовистов вскоре дополнили Рауль Дюфи (1877–1953), Отон Фриез (1879–1949), Кес ван Донген (1877–1968) и, ненадолго, Жорж Брак (1882–1963). Но если эти последователи, за исключением Брака, так и не пошли дальше эксплуатации (и банализации) живописного языка, созданного летом 1905 года, для Матисса открытия Коллиура стали только началом: в этот момент он наконец достиг синтеза увлекавших его четырех линий постимпрессионизма и заложил основы своей собственной системы, первым по-настоящему зрелым выражением которой станет «Радость жизни».

Система Матисса

Первое, что обращает на себя внимание в фовистских картинах Матисса, это последовательный отказ от дивизионистского мазка: из уроков Синьяка Матисс берет использование чистого цвета и организацию картинной плоскости посредством контрастов дополнительных цветов (что придает картине колористическую напряженность), но отвергает легко узнаваемый общий знаменатель Сезанна и Сёра — их поиск единого способа обозначения, одинаково подходящего для фигур и фона (пуантилистская точка, конструктивный мазок). Он прибегает и к другим основным приемам постимпрессионизма: у Гогена и Ван Гога заимствует плоские, немодулированные участки немиметического цвета



лись бы насмешливой толпе менее нелепыми едкие пятна кино-вари, веер в виде палитры, радужная маска лица, разноцветный фон, распадающаяся бесформенным букетом шляпа, искаженная, словно пропущенная через увеличительное стекло анатомия, если бы эта толпа воочию увидела метод работы Матисса? Трудно сказать. «Открытое окно» [4] — вероятно, самую знаменитую сегодня фовистскую картину — в Салоне ругали не меньше, хотя она не столь агрессивна, как другие, и более откровенно демонстрирует лежащие в ее основе приемы: можно легко выделить пары дополнительных цветов, которые структурируют ее, заставляют вибрировать и визуальную расширяться, не давая глазу остановиться ни в одной точке.

Вскоре после фовистского салона, размышляя о сделанном за последние несколько месяцев, Матисс сформулировал принцип, которым будет руководствоваться всю жизнь и который суммирован в следующем его высказывании: «Один квадратный сантиметр синего любого оттенка не такой синий, как квадратный метр

того же синего». Рассуждая о красных участках в своей картине «Интерьер в Коллиуре (Сиеста)» (1905–1906), Матисс изумлялся тому, что они кажутся имеющими разные оттенки, хотя в действительности написаны из одного тюбика. Открытие, что отношения цветов — это прежде всего отношения их количества на поверхности холста, стало важным шагом. Пораженный утверждением Сезанна о фундаментальном единстве цвета и рисунка, Матисс жаловался Синьяку, что в его работах, особенно в столь ценной последней «Роскоши, покое и сладострастии», эти два элемента разделены и даже противоречат друг другу. Теперь же, через уравнивание «качество = количество», как формулировал его Матисс, он понял, почему для Сезанна более не существует традиционной оппозиции цвета и рисунка: поскольку любой цвет можно модулировать всего лишь путем изменения пропорции, любое деление плоскости само по себе является колористической процедурой. «Для цвета самое главное — это соотношения, — писал он. — Благодаря им одним рисунок может быть наполнен



5 • Анри Матисс. *Радость жизни*. 1906

Холст, масло. 174 × 240 см

интенсивным цветом, не нуждаясь для этого в настоящем цвете». Вполне возможно, что это открытие по поводу цвета было сделано Матиссом во время работы над серией черно-белых ксилографий в начале 1906 года, после чего он решил использовать или проверить его в «Радости жизни» [5].

Отцеубийство в живописи

Эта картина, самая большая и амбициозная из созданных им до тех пор, стала единственной выставленной Матиссом в Салоне Независимых 1906 года. Спустя шесть месяцев после фовистского скандала ставки были высоки: все или ничего. Матисс тщательно, в самой что ни на есть академичной манере выстроил композицию, сначала установив декорации по наброскам, сделанным в Коллиуре, а затем вписав в них одну за другой фигуры и группы фигур, проработанные отдельно. Однако сколь угодно академичный процесс исполнения не сказался на результате. Никогда прежде плоскости немодулированного чистого цвета не использовались в таком масштабе и с такими яростными контрастами, никогда контуры, тоже написанные яркими красками, не были столь мощными и не складывались в такой танец арабесок; никогда анатомия не подвергалась такой «деформации», сплавляющей

воедино текущие, словно ртуть, тела, — разве что в гравюрах Гогена, которые Матисс еще раз посмотрел минувшим летом. Этой ошеломительной картиной Матисс определенно хотел начать новую страницу в истории европейской живописи. И чтобы убедиться в доходчивости своего посыла, усилил его каннибальской атакой на уровне иконографии.

Исследователи тщательно изучили огромное множество источников, задействованных Матиссом в этом полотне. Главные среди них — Энгр (в Осеннем салоне 1905 года прошла его ретроспектива, на которой выделялись «Турецкая баня» и «Золотой век») и постимпрессионистский квартет; но на этот вселенский пир были приглашены также Поллайоло, Тициан, Джорджоне, Агостино Карраччи, Кранах, Пуссен, Ватто, Пюви де Шаванн, Морис Дени и многие другие. Поиск гостей продолжается: выясняется, что здесь процитирован весь пантеон западной живописи вплоть до самых ее истоков, так как даже доисторическая пещерная живопись угадывается в контурах коз справа. Это смешение источников идет рука об руку со стилистической разногласицей и нарушениями масштаба: Матисс продолжает планомерно разрушать правила живописной традиции.

И это еще не все: за райскими образами веселящихся нимф и темой счастья в картине ощущается мрачная нота. Ведь если

пасторальный жанр, к которому она апеллирует, устанавливает прямую связь между телесной красотой, визуальным удовольствием и происхождением желания, он также основан на четкой фиксации полового различия, — Матисс же, как показала Маргарет Верт, расшатывает его множеством способов. Первым делом Верт напоминает, что пастух-флейтист, единственный в картине персонаж мужского пола, изначально задумывался как женская обнаженная фигура; далее отмечает, что половые признаки большой обнаженной фигуры на первом плане, также определенно женской в эскизах, были затем устранены; и наконец, что все фигуры либо имеют двойников, либо образуют пары, но при этом все — кроме пастуха и стоящей слева обнаженной в стиле Энгра — деанатомизированы. (Кульминацией этого садистского насилия над телом становится целующаяся пара на первом плане, где два тела — одно неопределенного пола — соединены и фактически имеют одну голову.) Близкая к монтажу композиция с «дизъюнктивными переходами», «характерными для сновидения или галлюцинации», приводит Верт к психоаналитической интерпретации картины как фантазматического экрана, многозначного образа, вызывающего серию противоречивых сексуальных импульсов, согласующихся с открытой Фрейдом полиморфной инфантильной сексуальностью (нарциссизм, автоэротизм, садизм, эксгибиционизм), которая вращается вокруг эдипова комплекса и сопутствующего страха кастрации.

Эта картина отцеубийственна на всех своих уровнях (формальном, стилистическом, тематическом). Танцующие персонажи «Радости жизни» празднуют окончательное падение грозного авторитета — установленного Школой изящных искусств академического канона. Но Матисс дает нам понять, что достигнутая свобода небезопасна: тот, кто убивает символического отца, остается без наставника и должен без конца заново изобретать свое искусство, чтобы поддерживать в нем жизнь. Эта картина открывает врата XX века.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Benjamin Roger.** *Matisse's "Notes of a Painter": Criticism, Theory, and Context, 1891–1908.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.
- Bock Catherine C.** *Henri Matisse and Neo-Impressionism 1898–1908.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- Bois Yve-Alain.** *Matisse and Arche-drawing // Id. Painting as Model.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990; *On Matisse: The Blinding // October.* No. 68. Spring 1994.
- Freeman Judi (ed.).** *The Fauve Landscape.* New York: Abbeville Press, 1990.
- Shiff Richard.** *Mark, Motif, Materiality: The Cézanne Effect in the Twentieth Century // Baumann Felix et al. Cézanne: Finished/Unfinished.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.
- Werth Margaret.** *Engendering Imaginary Modernism: Henri Matisse's Bonheur de vivre // Genders.* No. 9. Autumn 1990.

Стилистическим разладом и примитивистскими импульсами «Авиньонских девиц» Пабло Пикассо начинает самую грозную атаку на миметическую репрезентацию.

Картина Пикассо «Авиньонские девицы» [1] приобрела статус легенды: это и манифест, и поле битвы, и эмблема модернизма. Прекрасно понимая, что создает важное произведение, Пикассо бросил на него все свои силы, идеи, энергию и знания. «Авиньонские девицы» известны сегодня как одно из самых «продуманных» полотен за всю историю живописи: должного внимания исследователей удостоены шестнадцать альбомов с набросками и множество этюдов в различных техниках, которые Пикассо ему посвятил, и это не считая рисунков и картин, созданных им сразу после и продолжающих исследовать широкий круг возможностей, открытых в процессе динамичного генезиса картины.

И хотя ни одна современная картина не обсуждалась так много за последнюю четверть века — в полновесных книгах и даже на отдельной выставке с двухтомным каталогом в придачу, этому изобилию комментариев предшествовало поразительное молчание. Долгое время картина пребывала почти в полной неизвестности — ей, можно сказать, оказывалось *сопротивление*. (Показателен следующий эпизод этого сопротивления: примерно через два десятилетия после завершения «Авиньонских девиц», в конце двадцатых годов, коллекционер Жак Дусе собирался завещать картину Лувру, но музей отказался принять ее, как ранее, в 1894 году, отказался от картин Сезанна из дара Гюстава Кайботта.) Запоздалая оценка способствует рождению легенд, но главное в данном случае то, что отсроченное признание картины не просто сопряжено с ее сюжетом и формальной структурой, а непосредственно ими продиктовано: «Авиньонские девицы» — это прежде всего картина о видении, о травме, порожденной визуальным вызовом.

В этой впечатляющей задержке определенную роль сыграли обстоятельства. На протяжении первых тридцати лет картина не имела публичной жизни. До того как Дусе по совету Андре Бретона купил ее у Пикассо за бесценок в 1924 году (о чем автор тут же пожалел), «Авиньонские девицы» всего лишь раз или два покидали мастерскую, и только во время Первой мировой войны: в июле 1916 года на две недели полуофициальной выставки, организованной критиком Андре Сальмоном в салоне д'Антен (тогда картина приобрела свое окончательное название), и, почти наверняка, в январе — феврале 1918-го, на время организованной дилером Полем Гийомом совместной выставки Матисса и Пикассо, а вступление к каталогу которой написал Гийом Аполлинер. Осенью и зимой 1907 года друзья и посетители мастерской Пикассо могли видеть там картину сразу после ее завершения, но доступ к ней

быстро прекратился (бесконечные переезды Пикассо, часто в тесные помещения, и его понятное желание всегда показывать только самое свежее из своей изменчивой и многообразной продукции объясняют малочисленность комментариев: холст был редко доступен даже близкому кругу художника). Во владении Дусе картину можно было увидеть только по договоренности, пока его вдова не продала ее дилеру осенью 1937 года. После этого «Девиц» незамедлительно отправили в Нью-Йорк, где и закончилась их частная жизнь: картина была куплена МоМА (Museum of Modern Art — Музей современного искусства [Нью-Йорк]), став главной драгоценностью его постоянной экспозиции.

Приблизительно тем же маршрутом следовала и критика. У картины не было даже названия в тех редких ранних статьях, которые уделили ей часть изложения (тексты Желета Бёрджесса 1910 года, Андре Сальмона 1912 года, Даниэля-Анри Канвейлера 1916 и 1920 годов). Более того, до прибытия в Нью-Йорк ее почти не репродуцировали: после журналистского эссе Бёрджесса («Дикарь в Париже» в майском номере «Вестника архитектуры» за 1910 год) ее репродукция была напечатана только в 1925 году в журнале «Сюрреалистическая революция», который точно не являлся бестселлером, а в монографии о художнике она появилась только у Гертруды Стайн [2] в ее книге «Пикассо» (1938). Сразу после этого Альфред Барр начал процесс канонизации «Девиц» в каталоге «Пикассо: сорок лет его искусства» к состоявшейся в 1939 году в МоМА ретроспективе художника. Получив конечную редакцию в публикации «Пикассо: пятьдесят лет его искусства» (1951), этот влиятельный труд Барра установил стандарт восприятия картины, укрепив, а не слолив стены сопротивления, окружавшие работу с самого начала. По существу, мнение Барра не было оспорено вплоть до революционной статьи Лео Штейнберга (1920–2011) «Философский бордель», появившейся в 1972 году. Ни один предшествующий текст не изменил настолько статус «Авиньонских девиц», а все последующие исследования — лишь дополнения к нему.

«Переходная картина»?

До публикации статьи Штейнберга «Авиньонские девицы» считались «первой кубистской картиной» (то есть более важным оказывалась не сама «переходная картина», как назвал ее Барр, а то, что она предвещала). Предложенный Канвейлером в связи с этим вывод о ее незавершенности Барр оставил без внимания, однако все прочие авторы эту идею приняли и усилили, пустившись критиковать картину за «отсутствие целостности». Стилистические

▲ 1911, 1912

▲ 1927c

● 1960b



1 • Пабло Пикассо. *Авиньонские девицы*. Июнь — июль 1907
Холст, масло. 243,8 × 233,7 см

несоответствия между левой и правой частями полотна рассматривались как результат стремительного смещения интереса Пикассо от архаической иберийской скульптуры, которая помогла ему закончить «Портрет Гертруды Стайн» [2] в конце лета 1906 года, к африканскому искусству, которое он по-настоящему открыл для себя во время посещения Этнографического музея Трокадеро, на полпути к завершению «Девиц». Поиски источников на этом не остановились: Барр назвал Сезанна, Матисса и Эль Греко, другие добавили Гогена, Энгра и Мане.

Несмотря на то что Барр опубликовал три подготовительных эскиза «Девиц», он подошел к ним очень поверхностно и совсем не обратил внимания на множество других набросков, уже доступных в полном каталоге работ Пикассо, который в тот момент продолжал выпускать Кристиан Зервос. Первоначально композиция включала семь фигур, организованных в театральную мизансцену в духе барочной традиции, и была снабжена традиционным занавесом, открывающим сцену [3]. Сидящего в центре одетого моряка окружали пять проституток, повернувших головы к вхо-



2 • Пабло Пикассо. Портрет Гертруды Стайн. Конец лета 1906
Холст, масло. 100 × 81,3 см

Писательница Гертруда Стайн — младший ребенок в обеспеченной американской семье еврейского происхождения — провела детство в Европе, молодость в Окленде (Калифорния), университетские годы в Гарварде и Медицинской школе Джона Хопкинса, после чего зимой 1904–1905 года переехала в Париж к своему старшему брату Лео. Купив в Салоне Независимых 1905 года картину Матисса «Женщина в шляпе», она принялась вместе с Лео страстно коллекционировать передовую живопись и собирать у себя в доме на улице Флёрюс художников и писателей. Руководствуясь собственным ощущением модернистской композиции, видевшейся ей, в соответствии с ее пониманием Сезанна, в равномерном распределении акцентов без внутренней иерархии, центра и «обрамления», в литературе Стайн стремилась уловить «объект как объект» во всех его аспектах, в равной степени живых и убедительных: «Писать гимн повторению снова и снова». Между 1906 и 1911 годами, когда складывался кубизм, она использовала этот формальный принцип в своем огромном романе «Становление американцев». К 1910 году Лео охладел к Пикассо и его кубистской «несусветной чуши». В 1913 году он разделил коллекцию и увез свою часть во Флоренцию. Гертруда осталась жить на улице Флёрюс со своей неизменной спутницей Элис Б. Токлас. Стайн описала их глубокую дружбу с Пикассо в таких книгах, как «Матисс, Пикассо и Гертруда Стайн» (1933), «Пикассо» (1938), «Автобиография Элис Б. Токлас» (1933).

дяде слева незваному гостю — студенту-медику со скелетом в руках (или, на некоторых других эскизах, с книгой). По мнению Барра, легко можно было обойтись без этого болезненного сценария, в котором он увидел «нечто вроде аллегории или шарады на тему *memento mori* [напоминания о смерти]», повествующей о расплате за грехи, — ведь Пикассо и сам его быстро забросил. В последней редакции текста Барр писал: «Все указания на моралистическое противопоставление добродетели (мужчина с черепом) и порока (мужчина, окруженный едой и женщинами) были устранены ради сугубо формальной фигуративной композиции, которая со временем становилась все более и более дегуманизированной и абстрактной».

Стейнберг в своем тексте отбросил большинство этих идей, превратившихся к тому моменту в клише. Картина не может быть сведена к «сугубо формальной фигуративной композиции», это бы сделало ее (согласно господствовавшему тогда упрощенному взгляду на кубизм) всего лишь предвестницей последующих работ. Пикассо действительно отказался от «аллегии на тему *memento mori*», но отнюдь не отказался от сексуальной тематики (именно поэтому Стейнберг взял для своей статьи одно из первых названий картины, придуманное друзьями Пикассо, — «Философский бордель»). Более того, отсутствие стилистического единства было результатом не спешки, а продуманной стратегии: очевидно, что это решение пришло не сразу, но оно согласуется с исчезновением двух мужских фигур и переходом к вертикальному, почти квадратному формату, менее «сценическому», чем во всех эскизах общей композиции. Также не было случайным и увлечение

▲ Пикассо африканскими примитивами: оно помогло ему тематически организовать холст, даже если потом он отрицал их влияние (Пикассо познакомился с африканским искусством через Матисса в 1906 году [4], за месяц до решения изменить иберийские лица-маски двух девиц справа на африканские [5]).

Отклонив «*memento mori*» Барра, Стейнберг предложил иное значение аллегории, отброшенной Пикассо: вместо «смерть против гедонизма» — «холодное, уединенное учение против сексуальных желаний». В эскизах Пикассо книга и скелет указывают на то, что студент-медик — единственный, кто не причастен к происходящему: он даже не смотрит на девиц, в то время как застенчивый моряк пришел к этим зловещим самкам, чтобы пройти инициацию. Во многих набросках андрогинность этого образа резко контрастирует с его фаллическим атрибутом — порроном (сосудом для вина с вытянутым носиком) на столе. Скоро моряк исчезнет, а студент подвергнется гендерной трансформации. В завершенной картине его сменил стоящая обнаженная слева, отодвигающая занавес. Фигуры нескольких девиц на многих рисунках тоже были мужскими. Есть все основания полагать, что во время работы над картиной размышления Пикассо относительно ее темы вращались вокруг фундаментального вопроса полового различия и страха секса. Похоже, задача его состояла в том, чтобы удержать эту тему, уйдя, однако, от аллегории.

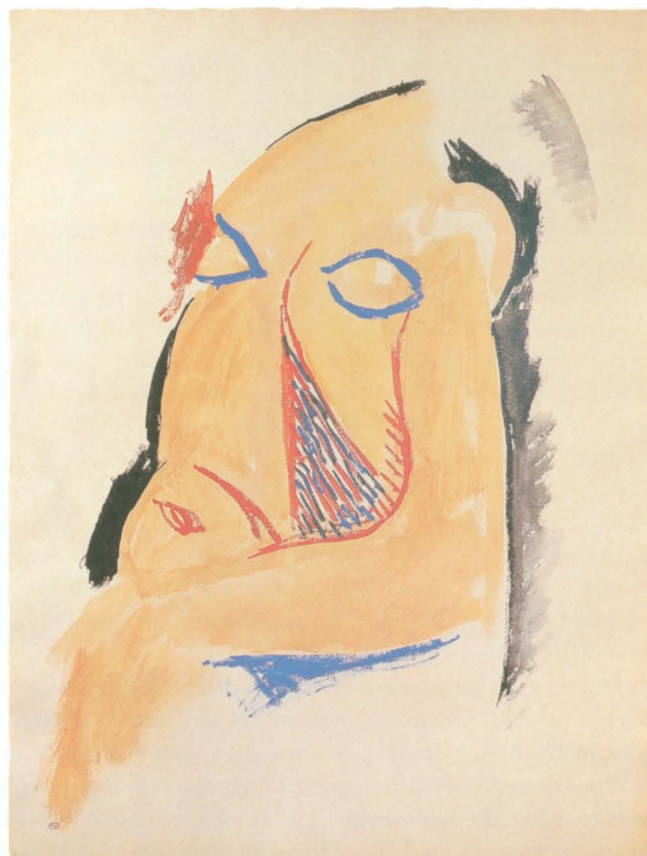
Именно здесь вступает в игру стилистический разлад итоговой картины, а также полная обособленность пяти фигур друг от друга и неопределенность пространственных координат. (При внимательном рассмотрении видно, что противоречия даже более



Внизу слева
4 • Фотография Пикассо в его мастерской в Бато-Лавуар. Париж. 1908

Внизу справа
5 • Пабло Пикассо. Эскиз головы сидящей на корточках девушки. Июнь — июль 1907
 Бумага, гуашь. 63 × 48 см

3 • Пабло Пикассо. Студент-медик, моряк и пять обнаженных в борделе (эскиз композиции «Авиньонских девиц»).
 Март — апрель 1907
 Бумага, уголь, пастель. 47,6 × 76,2 см



значительны, чем отметил Барр, и относятся не только к правой, «африканской», стороне картины, но и к отделенной от тела руке девицы слева, сменившей студента, а также, как заключил Стейнберг на основе альбомов с эскизами, к ее ближайшей соседке, которая чаще всего воспринимается стоящей, а на самом деле лежит, несмотря на то что расположена вертикально и параллельно плоскости холста.) Если в первом сценарии героини реагируют на появление студента, а зритель смотрит на них со стороны, то в завершенной картине «это правило традиционного нарративного искусства уступает место антинарративному контрпринципу: соседние фигуры, не объединенные ни общим пространством, ни общим действием, никак не контактируют и не взаимодействуют друг с другом, а напрямую и каждая по отдельности соотносятся со зрителем <...>. Событие, откровение, внезапное появление по-прежнему составляют тему изображения, только оказываются развернуты на 90° по направлению к зрителю, который стал противоположным полюсом картины». Другими словами, именно отсутствие стилистической и сценической целостности соединяет зрителя с картиной: пугающий взгляд девиц, особенно нарочито монструозных лиц справа, и есть ядро картины. Их «африканизм», в согласии с идеологией того времени, сделавшей Африку «темным континентом», выполняет функцию отторжения зрителя. (Происходящее из греческого языка устаревшее слово «апотропоический», что означает «отвращающий беду», особенно хорошо описывает устрашающий взгляд обнаженных Пикассо.) Сложная структура картины, как показал Уильям Рубин в самом крупном ее исследовании (где особое значение придается затаенному страху смерти, присущему Пикассо), указывает на связь Эроса и Танатоса — секса и смерти.

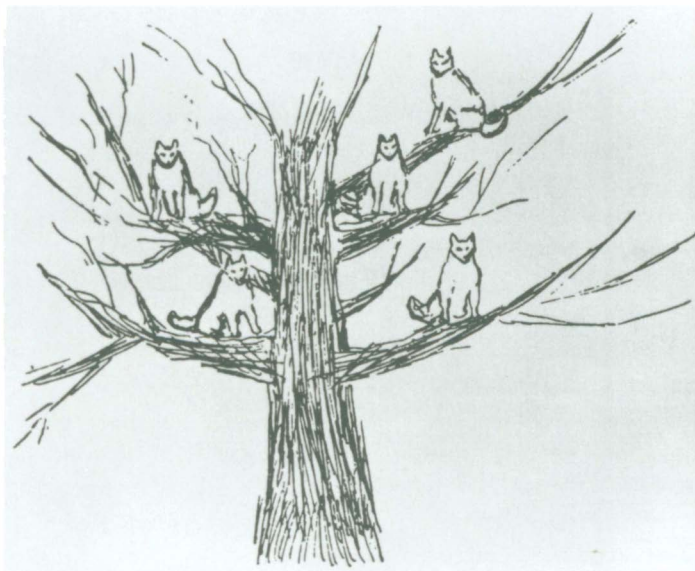
Травма взгляда

- ▲ Здесь начинается территория Фрейда, на которую литература, посвященная «Авиньонским девицам», ступила относительно недавно. Картины удивительно хорошо подходят несколько психоаналитических сценариев, связанных с «первичной сценой» и «комплексом кастрации». Они помогают понять исчезновение аллегории и безжалостность итоговой картины. На ум приходят либо воспоминание о детском сновидении любимого пациента Фрейда Сергея Панкеева (1887–1979) — Человека-волка [6], в котором тот окаменел от страха, когда увидел через открывшееся окно глядящих на него неподвижных волков (сон был последствием шока от «первичной сцены» — наблюдения полового акта родителей), либо короткий текст Фрейда о голове Медузы со всем множеством ее значений. Среди них голова Медузы как женский половой орган, вид которого пробуждает комплекс кастрации у молодого мужчины, образ самой кастрации (обезглавливание), а также отрицание кастрации: с одной стороны, через увеличение количества пенисов (волосы Медузы — змеи), а с другой — через способность Медузы превращать взглянувшего на нее в камень, то есть в эрегированный, хотя и мертвый, фаллос.

Проститутки на картине Пикассо также заставляют зрителя застыть перед ней на месте: они обращены к нему с такой силой, говорит Стейнберг, какой не было ни у одной картины после «Менин» Веласкеса. Переключив «нарративный» модус (аллегория) на «иконический» (если использовать терминологию Рубина), то есть исторический тон повествования («Однажды...») на личную

угрозу («Взгляни на меня. Я слежу за тобой»), Пикассо выявил неподвижность зрительской позиции, установленной монокулярной перспективой западной живописи, и, усилив до состояния окаменелости, демонизировал ее. Основанием неослабевающего воздействия «Авиньонских девиц» является операция, именуемая «возвращением вытесненного»: в этой картине Пикассо подчеркивает внутренне противоречивые либидинальные силы, которые действуют в самом акте «смотрения», превращая всю картину в голову Медузы. Изображение борделей имеет давнюю традицию в жанре эротического искусства (Пикассо хорошо ее знал: он восхищался монотипиями Дега и долгие годы мечтал их коллекционировать, однако смог реализовать эту мечту лишь на исходе лет). Эти сцены «мягкой» порнографии предназначались для вуайеристского удовлетворения гетеросексуального любителя искусства — мужчины. Пикассо разрушает эту традицию: прерывая повествование, взгляд его девиц бросает вызов зрителю (мужчине), давая понять, что его комфортная позиция за пределами нарративной сцены не так безопасна, как ему может показаться. Неудивительно, что картине долго оказывалось сопротивление.

Один из первых ее противников, несомненно, понимал, хотя бы отчасти, что сделал Пикассо. Матисс пришел в ярость, когда увидел картину (некоторые говорили, что он чуть не умер со смеху, но это не меняет дела). Он был почти как Пуссен, говоривший о Караваджо (которому мы обязаны лучшим изображением головы Медузы и которого в свое время критиковали за неспособность «сочинить настоящую историю»), что тот рожден, «чтобы уничтожить живопись». Восприятие Матисса, безусловно, обострил укол соперничества (стимулировавший и Пикассо): только полтора года назад он закончил свое новаторское полотно «Радость жизни», тематически пересекающееся с картиной Пикассо (конфликтный образный строй там тоже вращается вокруг комплекса кастрации). Матисс понимал, что его работа, которую Пикассо видел каждый раз, когда ужинал в доме Лео и Гертруды Стайн, сильно повлияла на молодого художника, особенно осуществленной в ней синкретической канныализацией целого ряда исторических источников. То, как смело Матисс переработал «Турецкую



6 • Рисунок Сергея Панкеева его детского сна (около 1910), опубликованный в работе «Из истории одного детского невроза» Зигмунда Фрейда. 1918



1900–1909

7 • Пабло Пикассо. Три женщины. 1908

х — масло, А30 • 1/8 см

баню» Энгра, поразившую обоих художников в Осеннем салоне 1905 года, должно быть, стало для Пикассо одним из самых острых вызовов: насколько пресным был по сравнению с этим его собственный энгризм розового периода, особенно в «Гареме», написанном летом 1906 года в Госоле, всего за пару месяцев до того, как он взялся за «Авиньонских девиц», и за пару недель до того, как он переписал лицо в портрете Гертруды Стайн! Тем временем Матисс бросил еще один вызов: показав Пикассо африканское искусство, сам он вскоре написал свою «Голубую обнаженную» — картину, в которой впервые деэстетизировал традиционный мотив женской обнаженной натуры в откровенно примитивистской манере. И вот Пикассо объединил оба акта отцеубийства по отношению к западной традиции: смешал взаимоисключающие источники, отбросив их декорум и историческую значимость, и одновременно задействовал другие культуры. И в «Радости жизни», и в «Авиньонских девицах» отцеубийство было пронизательно связано с эдиповой тематикой, но Пикассо, сделав мишенью своей атаки само условие созерцания, сделал гораздо более решительный шаг в борьбе с мимесисом.

Кризис репрезентации

Теперь можно вернуться к стандарту, существовавшему до Стейнберга, — к представлению, что «Авиньонские девицы» явились «первой» кубистской картиной. Определенно неверно интерпретировать ранний кубизм как своего рода геометрическую стилизацию объемов, однако это представление все же имеет смысл, если под кубизмом понимать радикальную проблематизацию правил репрезентации. Сравнив лицо иберийской маски с телом Гертруды Стайн и представив это лицо как некий знак, который можно выбрать из огромного ассортимента, Пикассо поставил под вопрос иллюзионистские конвенции изображения. Однако в «Авиньонских девицах» он еще дальше развил идею мигрирующих и комбинаторных знаков, значение которых зависит от контекста, хотя и не исследовал открывшуюся проблему до конца. Именно это станет задачей кубизма в целом, началом которого можно считать «Трех женщин» 1908 года [7], где Пикассо попытался представить с помощью одной знаковой единицы (треугольника) каждый элемент картины, вне зависимости от того, что он изображает. Но несколько эскизов для лица сидящей на корточках девицы справа (образец исключительно яростной атаки на саму идею красоты применительно к женщине) показывают, что он осознал бесконечные метафорические способности разрабатываемой им знаковой системы: в этих эскизах можно увидеть, как лицо постепенно трансформируется в торс [5]. Однако эти аморфические эксперименты были оставлены, а возможности, заложенные в семиологическом импульсе Пикассо, были в полной мере реализованы им в 1912 году, после второго обращения к африканскому искусству в коллажах. Таким образом, «Авиньонские девицы» явились травматическим событием; его глубокое воздействие оказалось отсрочено и для самого Пикассо: ему понадобилось создать кубизм, чтобы суметь ответить за то, что он сделал.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Rubin William.** From "Narrative" to "Iconic" in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruit-dish on a Table and the Role of Les Femmes d'Alger // *The Art Bulletin*. Vol. 65. No. 4. December 1983; The Genesis of Les Femmes d'Alger // *Studies in Modern Art* (special *Les Femmes d'Alger* issue). Museum of Modern Art. New York. No. 3. 1994 (chronology by Judith Cousins and Hélène Seckel, critical anthology of early commentaries by Hélène Seckel).
- Seckel Hélène (éd.).** *Les Femmes d'Alger* / Deux volumes. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- Steinberg Leo.** The Philosophical Brothel (1972) // *October*. No. 44. Spring 1988.

Вильгельм Воррингер выпускает книгу «Абстракция и вчувствование», в которой противопоставляет абстрактное и изобразительное искусство: первое отстранено от мира, второе вовлечено в него. Немецкий экспрессионизм и английский вортицизм по-разному разрабатывают эту психологическую оппозицию.

«Меня посетила странная мысль, — писал с фронта Первой мировой войны (незадолго до своей гибели) немецкий экспрессионист Франц Марк (1880–1916), — словно бабочка, она опустилась на мою открытую ладонь, — мысль, что некогда, много лет тому назад, древний человек, наш альтер-эго, любил абстракции так же, как и мы сейчас. Запрятанные в музеях антропологии бесчисленные объекты смотрят на нас странным, тревожащим взглядом. Что породило эти плоды абсолютной воли к абстракции?» Какой бы странной ни казалась эта мысль, она была не нова: Марк вторит французскому поэту Шарлю Бодлеру сего поэтическими «соответствиями», а представления о родстве всех абстрактных искусств, о древнем художнике как альтер-эго современного и о первобытной воле к абстракции согласуются с диссертацией немецкого историка искусства Вильгельма Воррингера (1881–1965), написанной в 1908 году. Как показывает другое письмо Марка, эта связь не случайна. В начале 1912 года он писал своему русскому коллеге Василию Кандинскому (1866–1944), совместно с которым в 1911 году основал в Мюнхене художественное объединение «Синий всадник»: «Читаю „Абстракцию и вчувствование“ Воррингера: превосходный ум, в котором мы так нуждаемся. Удивительно дисциплинированное мышление, немногословное и холодное, в высшей степени холодное».

Воррингер не был однозначным сторонником немецких экспрессионистов. Когда в 1911 году они подверглись нападкам одного шовинистически настроенного антимодерниста, он защищал их как провозвестников новой эры, отмеченной обращением к простейшим формам, интересом к племенному искусству, а главное — отрицанием «рационализированного взгляда», который, по его мнению, господствовал в живописи начиная с эпохи Ренессанса и вплоть до неомпрессионизма. В других случаях его формулировки расплывчаты: например, в 1910 году в предисловии к «Абстракции и вчувствованию» он отметил только «параллелизм» своих идей с «новыми целями выражения». Однако этот параллелизм указывал на «внутреннюю потребность» эпохи, и художники «Синего всадника», часто рассуждавшие о своем искусстве в терминах «духовного пробуждения», как раз разделяли подобные метафизические воззрения. Это с очевидностью продемонстрировал выпущенный Марком и Кандинским в 1912 году альманах «Синий всадник», на обложке которого, выполненной Кандинским, был изображен синий всадник, вдохновленный образами святого Георгия в народном искусстве [1]. Помимо произведений экспрессионистов, этот привлечший к себе внимание сборник статей с иллюстрациями включал также образцы племенного искус-



1 • Василий Кандинский. Эскиз обложки альманаха «Синий всадник». 1911
Бумага, акварель, тушь, карандаш. 27,6 × 21,9 см

ства Северо-Западной Америки, Африки и Океании, творчества детей, египетские куклы, японские маски и гравюры, средневековые немецкие скульптуры и ксилографии, русское народное искусство и баварскую религиозную живопись на стекле. Кандинский особенно интересовался последними двумя явлениями, а его подруга Габриэлу Мюнтер (1877–1962) больше всего привлекало искусство детей, эмоциональную непосредственность которого она стремилась передать в собственных картинах.

Метафизический подход также характерен для другой ведущей группы немецких экспрессионистов — «Мост». Она была основана в 1905 году в Дрездене и распущена восемь лет спустя в Берлине, и помимо возглавлявшего ее Эрнста Людвиг Кирхнера в нее также входили Фриц Байль (1880–1966), Эрих Хеккель и Карл

Шмидт-Ротлуф (1884–1976) — все они были студентами-архитекторами. О метафизических устремлениях свидетельствуют уже названия этих двух групп: «Синий всадник» был назван в честь традиционной фигуры христианского Апокалипсиса («зритель стоит перед новыми произведениями, словно во сне, — писал Марк, — и слышит апокалиптического всадника»), а название «Мост» восходит к Фридриху Ницше, утверждавшему в своем «Заратустре» (1883–1892), что «человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, — канат над пропастью. ... Он мост, а не цель» [цит. по пер. Ю. Антоновского под ред. К. Свасьяна. — Пер.]. Но немецкие экспрессионисты отражали метафизический посыл «Абстракции и вчувствования» и другими способами. Подобно Воррингеру, Марк видел в природе выражение первозданного потока, а Кирхнер трактовал урбанистический мир как выражение примитивной витальности. Однако сам акцент на выражении не вполне соответствовал концепции абстракции у Воррингера.

Противоположные стили

Чтобы связать разные художественные стили с разными «психическими состояниями», «Абстракция и вчувствование» оперирует двумя понятиями: «вчувствование» (Einfühlung), заимствованное у немецкого психолога и философа Теодора Липпса (1851–1914), и «художественная воля» (Kunstwollen), введенное в качестве термина венским историком искусства Алоизом Риглем. Во всех культурах и во все времена, утверждает Воррингер, два противоположных стиля — натуралистическое изображение и геометрическая абстракция — выражали два противоположных мировоззрения: чувственную вовлеченность в мир и отстранение от мира из страха перед ним: «В то время как стремление к вчувствованию обусловлено счастливым пантеистическим доверием человека к явлениям

внешнего мира, стремление к абстракции является следствием сильной тревоги, вызванной этими же внешними явлениями <...>. Можно описать это состояние как колоссальную духовную боязнь пространства». Этот страх перед природой (представление о нем выдает влияние на Воррингера великого немецкого социолога отчуждения Георга Зиммеля [1858–1918]) очень отличается, скажем, от чувства глубокой связи с природой, которое Гоген приписывал первобытному человеку. Согласно Воррингеру, природа представляется первобытному человеку враждебным хаосом: «движимый настоятельной потребностью в покое», первобытный художник обращается к абстракции, которая служит ему «убежищем от мира явлений». Это положение позволило Воррингеру построить проблематичную иерархию культуры (очерченную в «Проблеме формы в готике» [1910], продолжении «Абстракции и вчувствования»), где примитив располагается в самом низу. При этом современность не стала ее вершиной, напротив, «лишившись своей гордыни познания, [современный] человек теперь так же растерян и беспомощен перед картиной мира, как некогда дикарь». В итоге современный художник, снова движимый «внутренней тревогой» и «боязнью пространства», тоже обращается к абстракции, пытаясь остановить и разделить поток явлений, абстрагировать формы и обеспечить им постоянство. Диагноз Воррингера разительно отличается от позднейших славословий абстрактному искусству, триумфальный гуманизм которых ставится им под сомнение еще до их появления.

Действительно ли, как полагали Марк и Кандинский [2], практика «Синего всадника» согласуется с таким взглядом на абстракцию? Он кажется более соответствующим практике художников «Моста»: Кирхнер и его соратники действительно использовали абстрактные элементы — далекие от реальности цвета и искаженную перспективу, — чтобы передать «внутреннюю тревогу» и «боязнь простран-

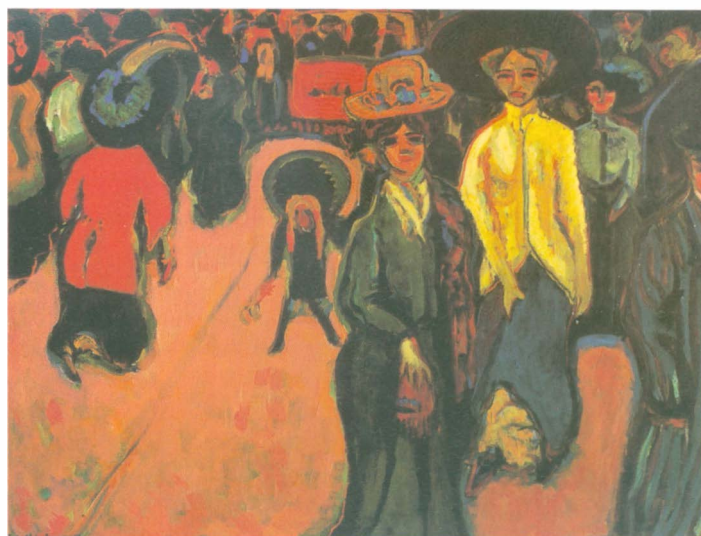


2 • Василий Кандинский. *С т р е м я всадниками*. 1911
Бумага, акварель, чернила. 25 × 32 см

ства». Кирхнер, как и Воррингер, часто изображал современность «первобытной», примитивной, что проявлялось не только в образе примитивной проститутки, унаследованной им от Мане и Гогена

- ▲ через Матисса и Пикассо, но и в уличных сценах современных городов, где для наблюдателей вроде Зиммеля проститутка была лишь символом всеобщего регресса. И если, согласно Воррингеру, мир природы представлялся хаосом первобытным людям, то таким же, согласно Кирхнеру, представляется урбанистический мир людям современным (немецкая индустриализация первых двух десятилетий века была стремительна и агрессивна). В картине «Улица. Дрезден» [3] Кирхнер изображает город как полное жизни, но нервное противостояние: беспорядочная толпа, окаймляя картину, блокирует движение, тогда как несколько фигур, преимущественно женских, с лицами-масками, устремляются прямо на зрителя (особенно жутко среди них смотрится маленькая девочка). Искаженное пространство и пылающий красно-оранжевый цвет приносят в картину ощущение тревоги, напоминающее о живописи Эдварда Мунка, норвежского предшественника экспрессионистов. Одновременно фигуры источают «чувство пресыщенности», которое Зиммель приписывал «духовной жизни» современного города. В своей знаменитой статье 1903 года немецкий социолог писал, что «типичный житель большого города <...> вырабатывает средство защиты против угрожающих ему импульсов и противоречий внешней среды». В картине Кирхнера подобный импульс, кажется, направляет пробегающие вдоль улицы и вокруг фигур оранжевые, зеленые и синие молнии. Воспринимаемые отчасти как нервные токи, отчасти как оборонительный щит, эти линии изолируют городских обитателей друг от друга и в то же время их друг с другом связывают, наводя на мысль о парадоксальном объединяющем отчуждении. Этот эффект становится еще более выраженным в картинах под общим названием «Улица», написанных в Берлине, куда Кирхнер переехал в 1911 году вместе с другими членами группы: цвета в этих работах становятся еще более едкими, перспектива еще более искаженной (в результате
- усвоенных уроков кубизма и футуризма), а фигуры (в основном проститутки и их клиенты) еще более пресыщенно-тревожными. Если в этом и состоит новый тип современной красоты, как утверждает историк искусства Чарльз Хакстаусен, то, по крайней мере отчасти, это ужасная красота.

Согласно Воррингеру, абстракция призвана ослабить возбуждение, вызванное хаосом внешнего мира. Кирхнер же, напротив, использовал абстракцию, чтобы передать это возбуждение и даже усилить его. Абстракция «Синего всадника» — иного рода: Марк пытался с ее помощью установить глубинную связь с природой, а Кандинский — приобщиться к духовным сферам. Обоим художникам взаимная изоляция людей представлялась проблемой, которую нужно преодолеть, а не состоянием, требующим усугубления. В 1909 году Кандинский писал: «Мы ищем художественные формы, которые раскроют действие накопленных впечатлений». Таким образом, вместо формулы «абстракция *против* вчувствования» «Синий всадник» предложил формулу «абстракция *как* вчувствование» — вчувствование в природу и/или духовную сферу. (В этом отношении представители группы сходились с «абстрактным вчувствованием», предложенным мюнхенским югендстилем, или ар-нуво, влияние которого Кандинский испытал.) Художники «Синего всадника» стремились к совпадению чувства и формы, к примирению «внутренней потребности» с внешним миром; Кандинский подчеркивал, что главное «содержание» его искусства заключается



3 • Эрнст Людвиг Кирхнер. *Улица. Дрезден. 1908*
Холст, масло. 150,5 × 200 см

в том, «что зритель переживает или *чувствует* под воздействием комбинаций цветов и форм картины». Это и стало одной из причин, почему эстетическим образцом в данном случае служила музыка, которой уделялось большое внимание на страницах альманаха. Цель, опять же, заключалась не в том, чтобы перевернуть полюса воррингерианской оппозиции, а в том, чтобы свести их вместе: «Реализм = Абстракция; Абстракция = Реализм», — писал в альманахе Кандинский.

Пантеистическое воссоединение

Если Кандинский тянулся к трансцендентальному миру духа, то Марк стремился углубиться в имманентный мир природы. Следуя поначалу за Гогеном, Марк в 1910 году определил свою цель как «пантеистическое воссоединение с током крови, пульсирующим в живой природе, в деревьях, в животных, в воздухе». Чтобы передать этот ток, он выработал две манеры рисунка: вначале свободную, органическую, плавную линию, вдохновленную Матиссом и Кандинским, а затем более стесненную, геометризovanную, нервную, вдохновленную Пикассо и Робером Делоне (как и Кирхнер, Марк приспособил кубизм к собственным целям). Для модуляции настроения этого тока он разработал особую символику цвета: синий — «строгий» и «одухотворенный», желтый — «мягкий» и «чувственный», красный — «грубый» и «тяжелый». Хотя эта интуитивная система включала упрощенное гендерное разделение (синий как мужской, желтый как женский), с ее помощью Марк за несколько лет до гибели создал анималистические картины, относящиеся к числу лучших в западной традиции. Однако в конечном счете эти картины осуществляли не столько «анимализацию искусства» (по выражению Марка), сколько гуманизацию природы: они предлагали не столько единение с природой, сколько экспрессивную проекцию чувств самого художника. Еще в 1854 году английский эстетик Джон Рёскин критиковал подобную проекцию как «патетическую ошибку»; Марк после 1913 года тоже пришел к тому, что поставил ее под вопрос:

Существует ли для художника более непостижимая идея, чем отражение природы в глазах зверя? Как видит мир лошадь, орел, косуля

или собака? Кто сказал, что для косули мир представляется кубическим? Раз она косуля, то и пейзаж для нее должен быть представлен «глазами косули». Художественная логика Пикассо, Кандинского, Делоне или Бурлюка [еще один русский участник «Синего всадника»] и прочих совершенна. Они не «видят» косули, и их это не заботит. Они проецируют свой внутренний мир — который является подлежащим высказывания. Натурализм передает дополнение. А сказуемое <...> передается очень редко.

Марк стремился не столько к экспрессии, сколько к эмпатической, вчувствующей абстракции, способной посредством живописи разрешить конфликт Я и другого. Без сомнения, это было недостижимым идеалом, и все же картина «Судьбы животных» [4] действительно внушает мысль о некоем «пантеистическом воссоединении». Правда, общим для человека и животного оказываются в ней боль и страдания: даже деревья выглядят истерзанными. На обороте картины Марк так и написал: «И все живое страдает», словно признав, что это извечное природное страдание, как и урбанистическая напряженность в картинах Кирхнера, является единственным, что объединяет все живое. Однако само отчаяние, пронизывающее работу, указывает на неизбежную *разобщенность* живых существ: в конце концов, страдание индивидуально и одиноко по своей при-

роде. В стремлении развить вчувствование Марк достигает его пределов: зверь открывается как истинный, нечеловеческий другой, исключая возможность вчувствования. Это по-прежнему не соответствует принципу «абстракция против вчувствования», но не является уже и «абстракцией как вчувствованием». Вчувствование терпит крах, и абстракция отмечает его пределы.

Дегуманизация как диагноз

Модель «абстракция против вчувствования» скорее следует отнести не к немецкому экспрессионизму, а к английскому вортицизму — движению, обязанному своим названием поэту и критику Эзре Паунду (1885–1972). Помимо его лидера — плодового художника, писателя и критика Уиндема Льюиса (1882–1957), участниками ▲ движения были также скульпторы Джейкоб Эпстайн (1880–1959) и Анри Годье-Бжеска (1891–1915), живописец Дэвид Бомберг (1890–1957) и другие. Их связь с Воррингером более существенна, чем может показаться. В январе 1914 года поддерживавший вортицистов поэт и критик Т. Э. Хьюм (1883–1917) выступил в Лондоне с лекцией на тему «Современное искусство и его философия», где для обоснования вортицизма обратился к «Абстракции и вчувствованию». В ней Хьюм, который, как и Годье-Бжеска, и Марк, скоро



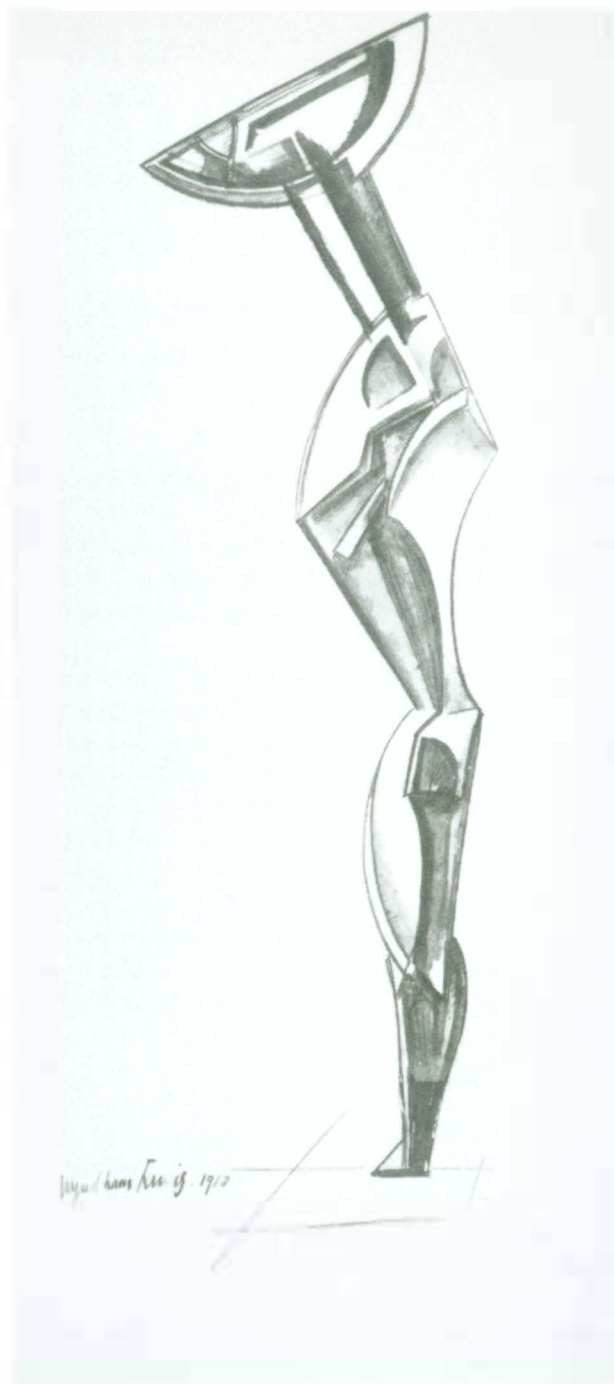
4 • Франц Марк. Судьбы животных. 1913
Холст, масло. 194,3 × 261,6 см

▲ 1934b

погибнет на войне, положившей конец вортицизму и экспрессионизму, разделил современное искусство на два противоположных стиля — органический (его версия вчувствования) и геометрический (его версия абстракции). Подобно Воррингеру, он связывал эти стили с двумя противоположными моделями мировосприятия: с «безобидным оптимизмом», господствующим в искусстве со времен Ренессанса, поставившего человека в центр природного мира, и суровым антигуманизмом, который заявил о себе в вортицизме, культивирующем «чувство непричастности природе».

«Я делал то, о чем он говорил», — сказал Льюис о себе и Хьюме; при этом своими эстетическими понятиями оба были обязаны Воррингеру. В статье «Новые Эго», опубликованной в резко полемическом вортицистском журнале «Взрыв» («Blast»), который выпускал он сам, Льюис представил собственную притчу в духе Воррингера. Он описывает две взаимодополнительные фигуры — «цивилизованного дикаря» и «современного горожанина»: ни тот, ни другой не чувствует себя в безопасности, так как оба живут в «пространстве неопределенности». Однако цивилизованный дикарь способен облегчить свое существование искусством, в котором фигура доведена до абстракции «простого черного человекоснаряда», тогда как современный горожанин лишь чувствует, что «старые формы эгоизма уже не соответствуют господствующим ныне условиям жизни». Заканчивается эта притча выводом в духе Воррингера: «Все самые чистые и ясные эмоции сопряжены с элементом странности, удивления и примитивной отстраненности. Дегуманизация — вот главный диагноз современного мира». Экспрессионисты согласились бы с этим диагнозом, но Льюис видел в дегуманизации не только проблему, но и решение: если современности суждено пережить собственную дегуманизацию, она должна ее усугубить, должна довести «странность, удивление и примитивную отстраненность» до предела.

Льюис редко полностью отказывается от человеческой фигуры. Его ранние «проекты» (designs) часто выражают напряжение между телом и средой, словно тело, всегда незащищенное, раздираемо дилеммой: выделиться в автономную форму или, наоборот, раствориться, капитулировав перед пространством. Постепенно фигура у него становится абстракцией, твердеет и превращаясь в «простой черный человекоснаряд». Иногда это отвердевание, кажется, идет извне, снаружи внутрь — как в «Вортицисте» (1912), где тело будто бы ввергнуто в абстракцию враждебным миром, а иногда, наоборот, изнутри наружу, как в «Вортицистском проекте» (около 1914), в котором тело абстрагируется словно по собственной воле. В одной особенно емкой фигуре — «Враг звезд» [5] — совмещены оба варианта бронирования формы. С одной стороны, голова в виде телефонной трубки и кожа, превратившаяся в своеобразный щит, указывают на овеществление фигуры под действием внешних сил, а с другой стороны, лишенная органов и рук, она словно овеществляется изнутри: ее костяк сводится к «нескольким абстрактным механическим связям» (как заметил однажды по поводу этих работ Хьюм). В любом случае, этот «враг звезд» является полной противоположностью «синего всадника», который в представлении Кандинского взмывал к небесам: здесь Льюис создает поистине антиэмпатическую абстракцию фигуры.



5 • Уиндзем Льюис. *Враг звезд*. 1913

Бумага, чернила. 44 × 20 см

Haxthausen Charles W. (ed.). *Berlin: Culture and Metropolis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

Hulme T. E. *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* [1924] / Ed. H. Read. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.

Jameson Fredric. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.

Lloyd Jill. *German Expressionism: Primitivism and Modernity*. New Haven and London: Yale University Press, 1991.

Washton Long Rose-Carol (ed.). *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of the National Socialism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

Worringer Wilhelm. *Abstraction and Empathy* [1908] / Transl. by M. Bullock. Cleveland: Meridian Books, 1967.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Кандинский Василий, Марк Франц (ред.). *Синий всадник* [1912] / Пер. З. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996.

Ф. Т. Маринетти публикует «Первый манифест футуризма» на первой полосе парижской газеты «Фигаро»: впервые авангард вступает в сотрудничество с медиакulturой, резко противопоставляя себя истории и традиции.

Двадцатого февраля 1909 года Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944) опубликовал свой «Первый манифест футуризма» («Manifeste de fondation du Futurisme») на первой полосе французской газеты «Фигаро» [1]. Это событие ознаменовало выход на сцену футуризма и указало на различные аспекты этого специфического проекта.

Во-первых, манифест свидетельствовал, что футуризм с первых своих шагов стремился связать авангард с массовой культурой. Во-вторых, демонстрировал уверенность футуризма в том, что действующие в производстве массовой культуры техники и стратегии отныне будут неотъемлемой частью продвижения авангарда: само решение опубликовать манифест в самой читаемой газете Франции разом задействовало рекламу, журналистику и массовое распространение. В-третьих, публикация манифеста показала, что футуризм сразу нацелился на объединение художественных практик с передовыми технологиями, обойдя кубизм, который подошел к этому решению в коллаже, но так и не сделал решающего шага. Футуристические лозунги, прославлявшие «врожденный динамизм», «дробление объекта», «свет, разрушающий форму», в то же время восхваляли механику, как в знаменитом заявлении, что мчащийся автомобиль «прекраснее Ники Самофракийской»: серийный индустриальный объект тем самым ставился выше уникальной культовой статуи. И наконец (хотя это и не было очевидно в 1909 году), публикация манифеста Маринетти стала первым шагом футуризма в направлении, опровергающем традиционные представления о рожденном родстве авангарда если не с марксистскими, то, во всяком случае, с прогрессистскими, левыми политическими взглядами. Именно футуризму суждено было стать первым авангардным движением XX века, поставившим свой политико-идеологический проект — в Италии в 1919 году — на службу формирующейся фашистской идеологии.

Из отстающих в лидеры

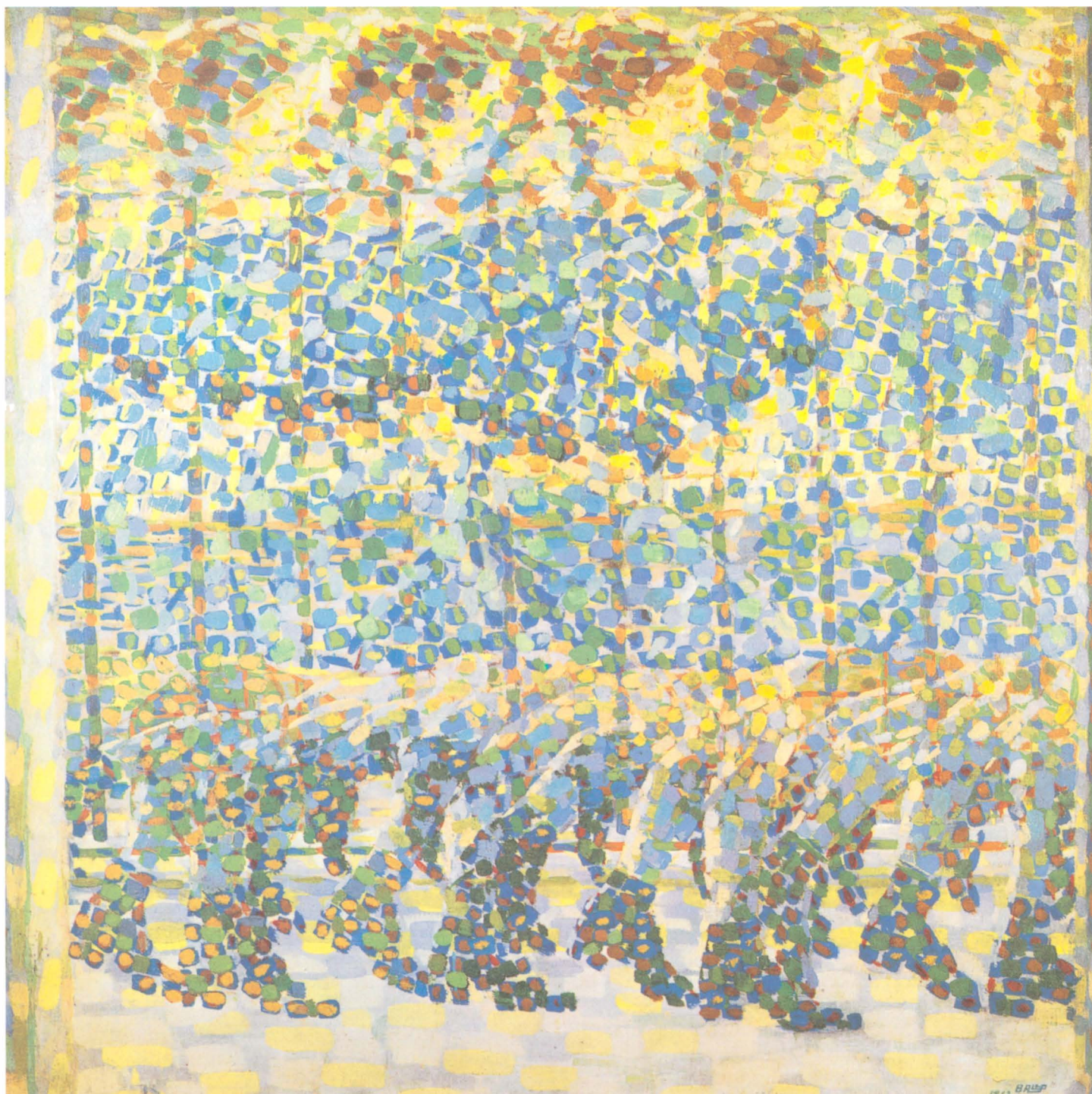
С точки зрения художественных ориентиров истоки футуризма разнообразны. Тут и французский символизм XIX века, и французский же неомимпрессионизм (дивизионизм), и кубизм начала XX века, развивавшийся параллельно футуризму и, несомненно, известный большинству художников итальянского движения. Что было специфически итальянского в формировании футуризма, так это его запоздалый характер. На момент публикации первого манифеста все ключевые фигуры футуристической живописи — Умберто Боччони (1882–1916), Джакомо Балла (1871–1958), Карло Карра (1881–1966) — все еще работали в весьма отсталой дивизи-

онистской манере 1880-х годов. Никакие тенденции, возникшие в Париже после открытий Сезанна, в период развития фовизма или раннего кубизма, не проникли в футуристскую живопись на ее раннем этапе, то есть вплоть до 1910 года. Более того, освоение футуристами этих с опозданием открытых авангардных стратегий отличалось эклектизмом, на что указывала сама скорость, с какой футуризм свел их воедино в стремлении сформулировать новую эстетику живописи и скульптуры.

Вслед за манифестом Маринетти последовало еще несколько футуристических манифестов, написанных присоединившимися к группе художниками. Среди них опубликованный в 1910 году «Технический манифест футуристической живописи», который подписали Боччони, Балла, Карра, Луиджи Руссоло (1885–1947) и Джино Северини (1883–1966); «Технический манифест футуристической скульптуры» Боччони, «Футуристическая фотодинамика» фотографа Антона Джулио Брагалли и манифест футуристической музыки Баллилы Прателлы (1880–1955) (все — 1912); «Искусство шумов» Руссоло (1913); манифест футуристической архитектуры (1914) Антонио Сант’Элиа (1888–1916).

Как явствует из этих документов, стратегии футуристов вращались вокруг трех центральных положений. Во-первых, акцент ставился на синестезию (уничтожение границ между разными чувствами, например между зрением, слухом и осязанием) и кинестезию (уничтожение различий между покоящимся телом и телом в движении). Во-вторых, футуризм пытался организовать означивание в живописи по аналогии с существовавшими на тот момент технологиями видения и изображения в фотографии (особенно в таких ее расширенных формах, как хронофотография) и раннем кинематографе. И, в-третьих, резкое осуждение футуризмом культуры прошлого и его яростные атаки на наследие буржуазных традиций способствовали столь же страстному утверждению необходимости объединить искусство с передовыми технологиями, в том числе и военными, что открывало путь к фашизму.

Значение синестезии и кинестезии для футуристов напрямую связано с их критикой буржуазной эстетики, понимавшей живопись и скульптуру как статичные искусства. В противовес такому пониманию футуристы стремились вобрать в произведение искусства переживание simultaneity, темпоральности и движения тела. К попыткам сделать восприятие движения неотъемлемым элементом изображения тела в пространстве футуристов подтолкнуло открытие работ французского ученого Этьена-Жюль Маре, выполненных в технике «хронофотографии» — ранней формы стробоскопической съемки. При этом футуристы даже не пыта-



2 • Джакомо Балла. *Девушка, бегущая на балкон*. 1912

Холст, масло. 125 × 125 см

лись поставить под вопрос сам статус картины как единичного статичного объекта: Балла и Боччони на удивление буквально интерпретировали научный метод Маре с помощью языка дивизионизма, что придало их работам странный оттенок отсталости и ограниченности. Кроме того, пытаясь использовать хронофотографию в своем искусстве, футуристы связывали живописное означающее с технологией чисто *миметически* — скажем, изображая движение при помощи смазанных контуров, — а не *структурно*, что можно было бы сделать, к примеру, переняв серийные формы промышленного производства.

Будущее без прошлого

Самым интересным художником движения был, несомненно, Балла, хотя, когда вышел манифест 1909 года, он еще работал в очень традиционной манере, буквально используя дивизионистские приемы для передачи световых эффектов и урбанистического пространства. Ярким примером этого служит картина «Уличный свет» (1909–1910), где оппозиция природы и культуры прямо проведена в противопоставлении луны и уличного фонаря, а динамизм световых волн передан скрупулезно прописанными элементами в форме ласточкиных

хвостов, которые волнообразно расходятся от источника света и хроматически трансформируются по мере продвижения от радужного центра к полной обесцвеченности на периферии, изображающей ночную темноту.

К 1912 году Балла переосмыслил живописный синтаксис, сделав частью своей изобразительной системы характерные для хронофотографии повторяющиеся контуры. Такие работы 1912 года, как «Девушка, бегущая на балкон» [2] или «Динамизм собаки на поводке» [4], еще отличаются прямолинейностью, с которой simultанность восприятия движения вписывается в пространственную структуру картины. Однако в 1913 году, в попытках найти более адекватный способ отобразить скорость, время, движение и вызываемую ими визуальную трансформацию, он сделал шаг к полному отказу от изобразительности, создав один из первых убедительных примеров неизобразительной живописи. Его нефигуративные работы построены на многократном повторении структурных элементов, передающем движение и скорость, и нерепрезентативных хроматических идиомах, исключаящих любой намек на локальный цвет. Созданная таким образом композиционно-колористическая матрица не похожа на



4 • Джакомо Балла. *Динамизм собаки на поводке*. 1912
Холст, масло. 89,9 × 109,9 см



3 • Умберто Боччони. *Уникальные формы непрерывности в пространстве*. 1913 (отливка 1931). Бронза. 111,2 × 88,5 × 40 см

преобразование ренессансной перспективы в новое феноменологическое пространство, которое было предложено кубистами; скорее Балла стремится превратить изобразительное пространство в механистическое, оптическое или темпоральное пространство, используя сугубо неизобразительные приемы.

Футуристическая концепция кинестетического восприятия объектов в пространстве хорошо прослеживается на примере двух скульптур Боччони. Первая из них, «Уникальные формы непрерывности в пространстве» [3], представляет собой попытку интегрировать следы движения, фиксируемые все той же хронофотографией Маре, в скульптурное тело — странную фигуру, напоминающую одновременно робота и амфибию. Включение динамики восприятия в статичное изображение оборачивается здесь странным гибридом из ряда совмещенных фаз движения и единичного, целостного скульптурного объекта. Однако в работе Боччони «Динамизм скачущей лошади + дом» [5] склонность футуризма к иллюзионистской адаптации фотографии движения отвергается в пользу статичного объекта, где эффекты simultанности и кинестезии образуются за счет простого совмещения различных и в разной степени фрагментированных материалов. Эта скульптура, в соответствии с требованиями собственного манифеста Боччони и в отличие от выполненных в традиционной скульптурной технике лепки и бронзового литья «Уникальных форм...», состоит из промышленно произведенных материалов: кожи, случайно найденных фрагментов стекла, кусков металла, обработанных деревянных элементов. Эту работу — одну из первых совершенно неизобразительных скульптур XX века — можно поставить в один ряд с абстрактными скульптурами Владимира Татлина, созданными в это же время в России.

Поскольку коллаж сыграл ключевую роль в целом ряде противоречивых попыток футуризма соединить устремления авангарда с массовой культурой, центральным примером футуристической эстетики в момент ее расцвета, достигнутого накануне Первой мировой войны, следует считать «Интервенционистскую манифестацию» Карра [6]. Работа задействует все средства из арсенала футуризма: наследие дивизионистской живописи; кубистскую фраг-

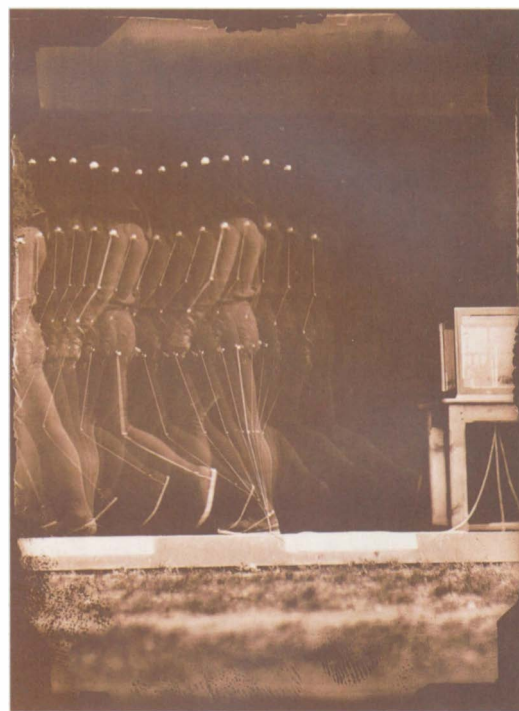
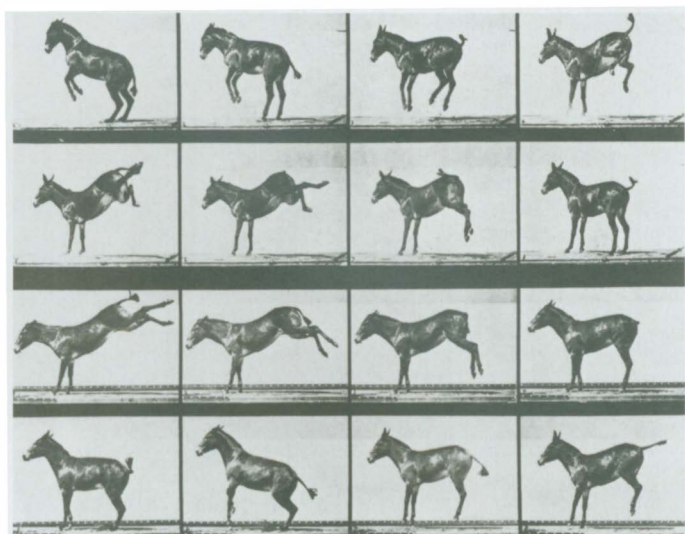
**Эдвард Майбридж (1830–1904)
и Этьен-Жюль Маре (1830–1904)**

Англичанина Эдварда Майбриджа и француза Этьена-Жюля Маре объединяют время и направление их деятельности: они не только родились и умерли в одни и те же годы, но и стали первыми изучать движение с помощью фотографии, повлияв не только на формирование искусства футуризма, но и на характерную для современности рационализацию труда и, возможно, пространства и времени вообще.

Майбридж был известен как фотограф пейзажей американского Запада и Центральной Америки, когда в 1872 году Лиланд Стэнфорд, миллионер и бывший губернатор Калифорнии, привлек его к разрешению спора о движении скачущей лошади. В Пало-Альто Майбридж фотографировал лошадей с помощью батареи фотокамер; затем он обычно размещал снимки рядами и переснимал их так, что получившуюся таблицу можно было рассматривать как по горизонтали, так и по вертикали. В 1882 году вышла книга «Лошадь в движении» (с купюрами Стэнфорда), и в том же году Майбридж отправился с лекционным туром в Европу. В Париже его приветствовали Маре, известный фотограф Надар, салонный живописец Эрнест Мейссонье и великий физиолог Герман Гельмгольц, что указывает, помимо прочего, на широту интересов, затронутых работами Майбриджа, которые зафиксировали неуловимые человеческим глазом фазы движения.

Маре, в отличие от Майбриджа, был не художником, а физиологом по образованию и поначалу работал над графическими способами фиксации движения. Но когда в 1878 году он увидел работы Майбриджа в научном журнале «Натюр» («Природа»), то обратился к фотографии как более точному и объективному способу регистрации фаз движения. Сначала Маре разработал фоторужье с круглой светочувствительной пластинкой, способное почти мгновенно снять серию фотографий с одной точки. Затем он стал использовать вращающийся перед камерой диск с прорезями, позволявший разбить движение на интервалы, которые можно было снять на одну фотопластинку; это изобретение он и назвал «хронофотографией». Чтобы избежать наложения изображений, Маре одевал модель в черный костюм с металлическими полосками по длине рук и ног (для животных использовались кусочки бумаги). В силу единой точки съемки, это приспособление возвращало перцептивному полю (в других случаях фрагментированному) пространственно-временное единство. Такой подход был более научным, чем у Майбриджа, каждая фотография которого была сделана со своей точки зрения и отделена интервалами от соседних, но зато и не столь радикальным в разрыве мнимой целостности визуального поля.

Именно этот разрыв больше всего заинтересовал модернистов — футуристов с их тягой к разрушительной скорости, а также художников, которые, подобно Марселю Дюшану, искали неведомые ранее пространственно-временные измерения. А может быть, эти художники, как и Майбридж с Маре, были вовлечены в историческую диалектику, значительно превосходившую смысл деятельности каждого из них в отдельности, — в модернистскую диалектику непрерывного обновления восприятия, бесконечного освобождения и новой канонизации видения, действовавшую на протяжении всего XX века.





5 • Умберто Боччони. *Динaмизм скачущей лошади + дом*. 1914–1915
Медь, железо, дерево, картон, масло, гуашь. 112,9 x 115 см

ментацию традиционного перцептивного пространства; включение
▲ вырезок из газет и найденных обрывков реклам; попытки добиться кинестезии через визуальную динамику, которую обеспечивает конструкция коллажа, сочетающая вихреобразное построение с пересекающимися силовыми линиями, образованными противодействующими диагоналями; и наконец, что не менее важно, сопоставление обособившегося фонетического измерения языка с его графическими означающими.

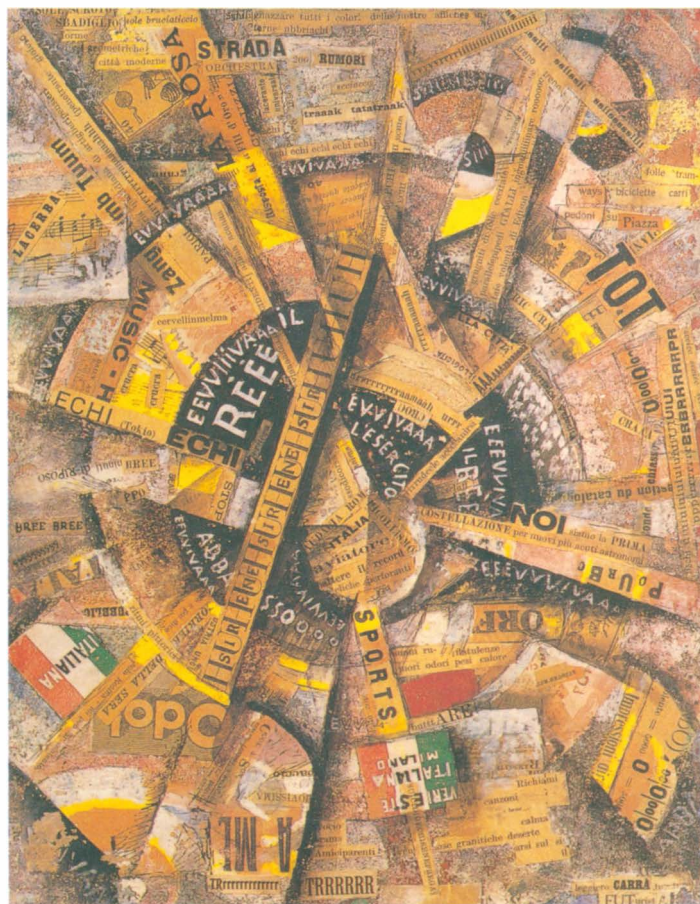
- Характерно, что фонетическое употребление языка в «Интервенционистской манифестации» почти везде основано на звукоподражании. Прямая имитация звуков сирены («HU-HU-HU-HU»), скрежета моторов и стрекота пулеметов («TRrrrrrrrr» и «traaak tatatraak»), человеческих возгласов («EVVIVAAA» [итал. E viva! — Ура! — Пер.]) заметно отличается от структурного анализа фонетических, текстовых и графических компонентов языка в поэзии
● русских кубофутуристов или каллиграммах Аполлинера. Совмещение антинемецких военных лозунгов («Долой Австро-Венгрию») с обрывками рекламы или сопоставление итальянских патриотических девизов («Италия, Италия») с музыкальными фрагментами основывается на технике кубистского коллажа, но превращает его эстетику в новую модель масскультурного внушения и пропаганды. Другим примером восхваления войны служит барабанная дробь, на которую намекают слова «ZANG TUMB TUMB».

Освобождение языка: «слова на свободе»

Предисловием к «Дзанг Тумб Тумб» — первому сборнику «поэзии свободного слова» Маринетти, вышедшему в 1914 году, — стал чуть более ранний манифест футуристической поэзии «Разрушение

синтаксиса — Воображение без тормозов — Слова на свободе». Используя набор выразительных шрифтовых и орфографических комбинаций и хаотичную пространственную организацию, Маринетти попытался передать в «Дзанг Тумб Тумб» зрительные, слуховые и обонятельные впечатления, полученные им в Триполи. «Слова на свободе» стали результатом долгого и сложного диалога с поэзией французского символизма конца XIX века и его последователями начала XX века. Испытавший сильное влияние Малларме, Маринетти публично декларировал свою враждебность позиции французского поэта. Настаивая на том, что слова должны быть освобождены от статичной и эзотерической модели языка, которой придерживался Малларме, Маринетти агитировал за новую динамику «раскованного воображения», призванного ассимилировать simultaneity восприятия новых звуков рекламы и технологического опыта. «Слова на свободе» — программная декларация Маринетти, которой он вознамерился порвать все пути традиции, связывающие язык, — лексику, смыслообразование, синтаксис и грамматику — ради чисто фонетического, чисто текстуального, чисто графического действия. На деле же миметическая связь с миром техники еще сильнее привязывает поэтическую модель Маринетти, пусть даже против его воли, к традиционным механизмам языковой репрезентации.

- Это стало одной из причин конфликта между Маринетти и русскими авангардистами, когда в 1914 году итальянский поэт посетил Москву с целью насаждения футуризма. Русские поэты-кубофутуристы критиковали Маринетти именно за демонстрируемую



6 • Карло Карра. *Интервенционистская манифестация*. 1914
Картон, темпера, коллаж. 38,5 x 30 см

- его текстами связь между поэзией и миметическими операциями языка, особенно использование им ономотопеи — словообразования, основанного на подражании звукам, которые ассоциируются с обозначаемым предметом или действием. Сами русские футуристы в то время уже пришли к структуралистскому пониманию произвольной логики языка, иными словами, четко отделили фонетическую и графическую составляющие знака — его звучание и написание — от реальной действительности, к которой этот знак может отсылать. Это разделение так много для них значило, что они сделали его главной темой своих произведений, создав
- новую антисемантическую и антилексическую поэзию.

Фашизм и футуризм

В конце Первой мировой войны, с возникновением в Италии фашизма, на первый план выходит идеологическая и политическая составляющие футуризма. Воспевание техники, антипассеистская позиция, безжалостная критика прошлого, яростное поношение наследия буржуазной культуры были его ключевыми элементами с самого начала. Однако теперь они дополнились не менее страстным утверждением необходимости объединить искусство с войной как самым передовым фронтом технологии. Уже выдвинутый в первом манифесте Маринетти миф о происхождении футуристического движения выдавал глубокую приверженность иррациональным принципам насилия и власти: в нем подробно описан момент озарения, когда автор, мчась на своем спортивном автомобиле, перевернулся и упал в грязь придорожной канавы, чтобы встать оттуда переродившимся — художником-постсимволистом и поэтом-футуристом.

Поклонник передовых промышленных технологий и машинной эстетики, Маринетти приветствовал начавшуюся войну как великую очистительную силу, сообразную его тотальной ненависти к традиции и буржуазному культурному индивидуализму. Первым из авангардистов провозгласивший целенаправленное разрушение традиции, он объявил собственную войну, призывая уничтожать культурные институты — оперные и драматические театры, библиотеки и музеи. И тем самым выдвинул футуристическую культуру на передовую линию наметившегося разрыва между авангардом и традицией, превратив авангард в орудие уничтожения исторической преемственности и исторической памяти. А следующая, предпринятая уже после войны, попытка Маринетти соотнести искусство и передовую технологию с фашистской идеологией вообще стала единственным случаем во всей истории авангарда XX века, когда связь между этими элементами была однозначно ориентирована на правую политическую реакцию.

- Тот факт, что Маринетти безоговорочно принял фашизм, — в 1919 году он безуспешно баллотировался в парламент от фашистской партии, а со временем стал советником Муссолини по культуре, — указывает на одну из главных проблем, вставших перед авангардом XX столетия: надлежит ли авангарду оставаться в рамках буржуазной публичной сферы, или же он должен способствовать формированию альтернативных масскультурных публичных сфер, будь то фашистская (если, конечно, таковая
- возможна) или пролетарская, на которую в то время были нацелены русские и советские художники? Еще одним вариантом для авангарда было направить силы на разрушение буржуазной

публичной сферы вместе с ее институтами и дискурсивными формациями: этим путем шел дадаизм.

- ▲ Смерть Боччони в результате несчастного случая в 1916 году, гибель в бою Сант’Элиа и радикальное переосмысление Северини и Карра своих политических и эстетических программ примерно в это же время привели к тому, что футуризм утратил характер единого авангардного движения (хотя Маринетти остался верен футуристическому курсу вплоть до тридцатых годов). Живший в Париже Северини в 1916 году отказался от своей кубо-дивизионистской манеры, перейдя к строгим, классическим формам, навеянным искусством итальянского Ренессанса. Возвращаясь тем самым к традиции и используя живопись Кватроченто в качестве матрицы «итальянскости», Северини предвосхитил постепенный отход фашистской идеологии от модернистского искусства. Вместо модернизма эта идеология национального государства будет апеллировать к корням местных культур, пытаясь оживить их истоки.

Случайная встреча Карра с Джорджо де Кирико в феррарском военном госпитале в 1917 году спровоцировала дальнейшее усиление реакционного движения внутри авангарда. Карра к тому моменту уже устал от бремени футуризма и писал, что его больше не интересуют «эмоционально-электрические» игры. Теперь его увлекало свойственное де Кирико внимание к форме [7]. Карра почти в одночасье забросил все свои футуристические проекты, над которыми работал в то время, ради «метафизической живописи» де Кирико. В этом смысле открытие де Кирико следует понимать как следующий этап в развитии итальянского авангарда. Обращаясь к массивным геометризованным формам таких художников-«примитивистов», как Таможенник Руссо, а также мастеров раннего Ренессанса — Джотто и Уччелло, Карра видел в них создателей «пластических миров» или даже «пластических трагедий». В статье 1915 года в газете «Ла Воце» Карра представляет Джотто художником «чистой пластики», «визионером XIV столетия», воскресившим «магическое безмолвие форм». Джотто, по его словам, был предан «изначальной прочности вещей». Прославляя эту формальную прочность как противостояние от футуристического расщепления, Карра повторяет аргументы раннего модернизма, отстаивавшего живописную основательность в противовес стремлению поймать мимолетное движение света. «Мы, чувствующие себя далекими от вырождения потомками великого рода строителей, всегда искали четкие, прочные формы и приемы, а также идеальное пространство, без которого картина превращается в педантичное ремесленничество и случайное наблюдение внешней действительности», — писал Карра в каталоге своей выставки в Милане в 1917 году. Таким образом, он отверг и импрессионизм, и футуристическую имитацию его эффектов. В 1918 году Карра обосновал разработанный совместно с де Кирико метод в статье «Вклад в новое метафизическое искусство».

«Метафизическая муза» Карра [8] демонстрирует усвоение им визуального репертуара де Кирико. На небольшой сцене из уходящих вглубь половиц изображен гипсовый манекен теннисиста в окружении геометрических тел и расписанных картами и домами сценических декораций. Все представленные им на миланской выставке картины разделяли ночную тишину внутренних дворов и городских площадей де Кирико, нарушаемую только длинными одинокими тенями.



7 • Джоржо де Кирико. Тревожные музы. 1925

Холст, масло. 97 × 67 см



8 • Карло Карра. Метафизическая муза. 1917

Холст, масло. 90 × 66 см

После шума — тишина; после восторгов перед порожденным войной всеобщим хаосом — хвала патрицианской чуткости к традиции. Переход в лагерь сторонников де Кирико ведущих представителей футуризма, каковыми являлись Карра и Северини, был первым и, возможно, самым ярким проявлением антимодернизма или контрмодернизма, который вскоре распространится по всей Европе в разных параллельных течениях, часто объединяемых под общим названием «призыва к порядку». Парадоксально, что именно в искусстве де Кирико и Карра историческая память, яростно попираемая футуристами в первые четыре года их деятельности, вернулась, словно в отместку, чтобы стать в дальнейшем их главной темой.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Манифесты итальянского футуризма / Пер. В. Шершеневича. М., 1914.

Маринетти Филиппо Томмазо. Первый манифест футуризма [1909] // Андреев Леонид (ред.). Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.

Apollonio Umbro (ed.). *Futurist Manifestos*. London: Thames & Hudson, 1973.

Hanson Anne Coffin (ed.). *The Futurist Imagination*. New Haven: Yale University Art Gallery, 1983.

Hulten Pontus (ed.). *Futurism and Futurisms*. New York: Abbeville Press; London: Thames & Hudson, 1986.

Martin Marianne. *Futurist Art and Theory 1909–1915*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

Poggi Christine. *In Defiance of Painting*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.

1910-1919

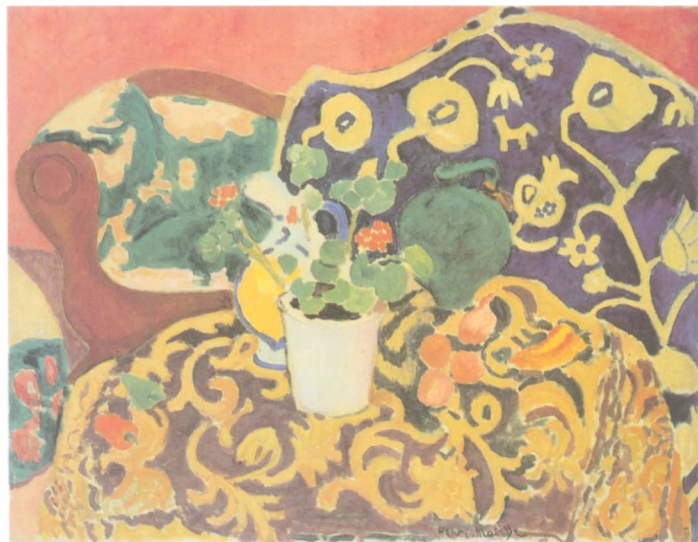
- 100** 1910 «Танец II» и «Музыка» Анри Матисса подвергаются резкой критике в парижском Осеннем салоне. Художник предельно обостряет в этих картинах свою концепцию «декоративного»: созданные им широкие поля чистого цвета оказываются нелегким испытанием для взгляда. ИАБ
- 106** 1911 Пикассо возвращает «заимствованные» иберийские головы в Лувр, откуда они были украдены. Он пересматривает свой примитивистский стиль и вместе с Жоржем Браком разрабатывает аналитический кубизм. РК
- 107** **Гийом Аполлинер (1880–1918)** РК
- 112** 1912 Кубисты изобретают коллаж в контексте противоречивых обстоятельств и событий — сохраняющегося влияния поэзии символизма, зарождения массовой культуры и протестов социалистов против войны на Балканах. РК
- 118** 1913 Робер Делоне выставляет в Берлине серию «Окна»: по всей Европе разрабатываются базовые проблемы и парадигмы абстракции. ХФ
- 125** 1914 Владимир Татлин и Марсель Дюшан с разных сторон атакуют традиционные искусства: первый создает свои конструкции, преобразующие кубизм, а второй — реди-мейды, с ним порывающие. ХФ
- 128** **«Медвежья шкура»** РК
- 130** 1915 На выставке «0,10» в Петрограде Казимир Малевич показывает свои супрематические картины, созвучные концепциям искусства и литературы, выдвинутым русскими формалистами. ИАБ
- 135** 1916a В Цюрихе возникает международное движение Дада — двойная реакция на катастрофу Первой мировой войны и на провокации футуризма и экспрессионизма. ХФ/РК
- 138** **Дадаистская пресса** РК
- 142** 1916b Работы Пола Стрэнда публикуются на страницах издаваемого Альфредом Стиглицем журнала «Камера Ворк»: сложные отношения между фотографией и другими искусствами образуют основу для формирования американского авангарда. РК
- 143** **«Арсенальная выставка»** РК
- 148** 1917a После двух лет напряженных поисков Пит Мондриан совершает прорыв к абстракции, а затем создает неопластицизм. ИАБ
- 154** 1917b В октябре 1917 года Тео ван Дусбург в голландском городке Лейден начинает выпускать журнал «Де Стейл»: до 1922 года он выходит ежемесячно, затем нерегулярно; последний номер появляется в 1932 году как дань уважения только что скончавшемуся в швейцарском санатории ван Дусбургу. ИАБ
- 160** 1918 Марсель Дюшан пишет «Tu m'» — свою последнюю картину, суммирующую его опыты, связанные с отказом от живописи, использованием случайности, переходом к реди-мейду и индексальной природой фотографии. РК
- 165** **Рроза Селяви** РК
- 166** 1919 В Париже проходит первая за тринадцать лет персональная выставка Пабло Пикассо: его обращение к пастишу совпадает с широкой анти-модернистской реакцией. РК
- 168** **Сергей Дягилев (1872–1929) и «Русский балет»** РК
- 171** **Призыв к порядку** РК

«Танец II» и «Музыка» Анри Матисса подвергаются резкой критике в парижском Осеннем салоне. Художник предельно обостряет в этих картинах свою концепцию «декоративного»: созданные им широкие поля чистого цвета оказываются нелегким испытанием для взгляда.

«Моя картина выгнала меня на улицу!» — заявил Матисс одному своему другу, удивленному его неожиданным визитом. Когда двумя днями раньше этот друг оставил его, Матисс тщательно подготавливал рабочие материалы и собирал запас продуктов, обещая запереться на месяц для работы над только что полученным важным заказом; теперь же он чувствовал, что его наспех написанному полотну больше не требуется ни единого мазка. Картиной, о которой шла речь, был либо «Севильский натюрморт», либо «Испанский натюрморт» [1], «лихорадочно» написанные в декабре 1910 года во время поездки художника в Испанию. «Это работы нервного человека», — позже скажет о них Матисс. В самом деле, во всем его творчестве трудно найти примеры более взволнованной живописи.

Стоит вспомнить обстоятельства создания двух этих натюрмортов. Вернувшись в Париж из Мюнхена, куда он ездил смотреть первую большую выставку исламского искусства, Матисс столкнулся с почти единодушной негативной оценкой «Танца II» [2] и «Музыки» [3], посланных им в Осенний салон 1910 года — ежегодную выставку современного искусства, учрежденную семь лет назад (единственным его сторонником оказался Гийом Аполлинер, но Матисс не испытывал к нему симпатии). Матисс уже привык к шуму вокруг своих работ и даже извлекал из него определенную пользу, но на сей раз всеобщая хула сильно его ранила. Не только потому, что она обрушилась на него в момент, когда он был особенно уязвим (на следующий день после возвращения в Париж умер его отец), но и потому, что она повлияла на его самого бесстрашного и преданного патрона — русского коллекционера Сергея Щукина, заказавшего эти два больших полотна и с воодушевлением следившего за их исполнением издалека. Щукин приехал в Париж в самый разгар шумихи и, разочарованный, в последнюю минуту решил не принимать заказ. (Вдобавок ко всему дилеры Матисса использовали его мастерскую для демонстрации работы, которую хотели предложить Щукину взамен, — большого гризайльного эскиза фрески Пюви де Шаванна.)

Чувствуя вину, Щукин на обратном пути в Москву послал телеграмму, в которой отменял свое решение и просил как можно скорее выслать ему «Танец II» и «Музыку»; за ней последовало и письмо с отказом от приобретения работы Пюви и извинениями за мимолетную слабость. Непосредственная опасность потери покровительства Щукина миновала, но все эти внезапные повороты вывели Матисса из равновесия. В раздумьях о непостоянстве коллекционеров и вероломстве дилеров он уехал в Испанию, где



1 • Анри Матисс. Испанский натюрморт. 1910–1911
Холст, масло. 89 × 116 см

целый месяц не мог ни спать, ни работать. Уже там он получил еще один заказ от Щукина — на два натюрморта (которые будут очень щедро оплачены), а также сообщения о том, что «Танец II» и «Музыка» в целости и сохранности прибыли в Москву («Я надеюсь, что когда-нибудь смогу их полюбить», — написал ему Щукин).

Вместо того чтобы смягчить свой стиль для нового заказа, Матисс пошел на риск — «всё или ничего» — и довел до предела одну из его составляющих, а именно декоративное изобилие, свойственное многим его работам предшествующих лет, например «Гармонии в красном» (1908), уже принадлежавшей Щукину. Как будто ему нечего было терять (что вовсе не соответствовало действительности), Матисс не пожелал обращаться к неоклассической концепции декоративного, которую представлял Пюви: он словно давал понять своему патрону, неожиданно смущенному наготой фигур «Танца II» и «Музыки» и, как тогда говорили, их «дионисийским» характером, что натюрморт способен внушить не меньшую тревогу. Вполне возможно, что, предложив Щукину «Севильский натюрморт» и «Испанский натюрморт» сразу после того, как тот не без колебаний принял два панно, Матисс сознательно чередовал два режима — один аскетический, другой изобильный, как бы демонстрируя, что они суть две стороны одной медали. Как предыдущие, так и последующие приобретения в щукинскую коллекцию (сравните сдержанные «Игру в шары» 1908 года и «Нимфу и сатира»



2 • Анри Матисс. *Танец II*. 1910

Холст, масло. 260 × 391 см

1909-го с «Гармонией в красном», купленной незадолго до заказа на натюрморты, или строгий «Разговор» 1912 года с «Семейным портретом» или «Розовой мастерской» 1911-го, приобретенными в одно время) наводят на мысль, что такова могла быть постоянная стратегия Матисса.

«Эстетика ослепления»

И «Севильский натюрморт», и «Испанский натюрморт» являются нелегким испытанием для взгляда: зрителю трудно долго смотреть на их буйные арабески и всполохи цвета. Кажется — и это ощущение гораздо интенсивнее, чем в более ранней «Радости жизни», — что все в этих картинах вращается, ничто не стоит на месте. Цветы, фрукты и цветочные горшки вдруг возникают, как пузырьки, и тут же, едва нам удастся их изолировать, исчезают, растворяясь в беспокойном, бурлящем фоне. Центр лишен главенствующего положения: зритель вынужден смотреть на все изобразительное поле сразу, но при этом, поскольку ему придется полагаться на периферийное зрение, он теряет над этим полем контроль.

Сравним теперь это буйство с «Музыкой» [3]. Казалось бы, трудно вообразить нечто более далекое от неистовых натюрмортов, чем равновесие этой большой композиции. Однако разница становится менее значительной, стоит принять во внимание ее реаль-

ный размер. Видя перед собой более десяти квадратных метров насыщенного цвета и фриз из пяти равномерно распределенных по нему музыкантов, зритель вновь сталкивается с апорией восприятия: либо он решает рассматривать фигуры одну за другой — безуспешно, потому что мощный цветовой аккорд остальных частей полотна властно требует его внимания; либо, напротив, пытается объять огромную поверхность картины одним взглядом, но не может совладать с оптическими колебаниями, вызванными столкновением киноварных фигур с сине-зеленым фоном и мешающими охвату визуального поля. Фигура и фон непрерывно аннулируют друг друга своим энергетическим крещендо: тем самым оппозиция, на которой основывается человеческое восприятие, намеренно дестабилизируется, а наше зрение, ослепленное такой чрезмерностью, затмевается.

Эта «эстетика ослепления» возникла еще в 1906 году, в период расцвета фовизма, как результат переосмысления Матиссом наследия постимпрессионизма. Однако она приобрела новую актуальность около 1908 года, когда Матисс размышлял о ней в своих знаменитых «Заметках живописца», одном из наиболее внятных художественных манифестов XX века. Среди прочего он определил там рассредоточение взгляда как ядро своей концепции выразительности: «Выразительность для меня заключается не в страсти, которая вдруг озарит лицо или проявится в бурном движении. Она во всем строе моей картины; место, занимаемое



3 • Анри Матисс. Музыка. 1910

Холст, масло. 260 × 389 см

предметами, промежутки между ними, их соотношения — вот что имеет значение» [цит. по: Матисс А. *Заметки живописца*. СПб.: Азбука, 2001]. Другими словами, как будет неоднократно повторять Матисс на протяжении всей своей жизни, «выразительность и декоративность — это одно и то же».

Ответ Матисса молодому Пикассо

Множество факторов стоит за внезапной активизацией искусства Матисса и совершенствованием его теории в 1908 году. Одним из них и, возможно, самым главным является соперничество с Пикассо. Осенью 1907 года Матисс увидел «Авиньонских девиц» — прямой ответ Пикассо на его «Радость жизни» и «Голубую обнаженную». Эта картина встревожила Матисса — отчасти потому, что ее примитивизм был более радикален по сравнению с любой из его собственных работ, и он должен был на это ответить.

Первым ответом стали большие «Купальщицы с черепахой» [4], одна из самых пустынных и зловещих его картин (примитивизм центральной, стоящей, фигуры отметили все комментаторы). Наперекор «эффекту Медузы» у Пикассо Матисс отводит взгляды своих гигантских обнаженных от зрителя, но при этом дает понять, что простое отступление к традиционному режиму миметической идентификации более невозможно (тут он солидарен с Пикассо). Картина не является ни изображением буколической сцены, ни аллегорией. Что делают эти огромные существа, кормя черепаху,

на которую даже не смотрят? Невозможно сказать что-либо определенное о значении этого действия, не считая того, что с его помощью персонажи, судя по всему, могут коммуницировать между собой. Зрителю остается только догадываться о загадочном «выражении» стоящей обнаженной и ее сидящей соседки. Не дает разгадки и их окружение. Впервые у Матисса декорация сведена к модулированным полосам открытого цвета, как в византийских мозаиках: зеленый для травы, синий для воды, сине-зеленый для хмурого неба — простой, фронтально обращенный к нам код пейзажа. Перед нами непригодный для жизни, закрытый для нас мир.

Щукин отметил глубокую меланхолию этой работы и, сожалея, что она была продана другому коллекционеру, попросил Матисса написать что-то подобное для него. Так появилась «Игра в шары», вещь гораздо более слабая, но намечающая дальнейший путь развития Матисса. «Пейзаж» здесь так же пустынен, как и в «Купальщицах с черепахой» (хотя палитра значительно светлее), но ритм форм приводит композицию в движение (три темноволосые головы игроков иронично срифмованы с тремя зелеными шарами). Здесь нет загадочного выражения: Матисса больше не интересуют искаженные лица «Авиньонских девиц» Пикассо — черты игроков условны. Визуальный ритм, функция которого в «Купальщицах с черепахой» была еще зачаточной, теперь оказывается основным элементом, объединяющим картину.

Следующим шагом стала «Гармония в красном» [5], первая вполне успешная реализация того, что станет пожизненной про-

▲ 1907

● 1903, 1906

граммой живописи Матисса: поверхность здесь настолько напряжена, что глаз отскакивает от нее; композиция настолько рассредоточена, настолько пронизана расходящимися во все стороны отголосками, что невозможно рассматривать ее по частям; арабески настолько активны, что, кажется, распространяются за пределы холста. Последней попыткой Матисса построить центростремительную, в духе Пикассо, композицию стала созданная в конце 1908 года (снова для Щукина) работа «Нимфа и сатир», одна из немногих его картин, связанных с темой насилия. Она так и осталась исключением (сравнимым разве что с серией рисунков для незаконченного полотна на ту же тему 1935 года и эскизами для керамических панелей «Крестного пути» в часовне в Вансе 1949 года). В дальнейшем нам уже не придется наблюдать за действием со стороны — вместо этого мы будем сталкиваться со стеной живописи, обращающей на нас свою цветовую насыщенность.

Есть определенное насилие в этом обращении. Сегодня, после стольких страниц, прославляющих Матисса как живописца «счастия» (или, наоборот, порицающих его «гедонизм»), своеобраз-

ная агрессия, заложенная в его искусстве, обычно упускается из виду. Однако резко негативная реакция, которую встретили в свое время его работы, — критические отклики на «Роскошь, покой и сладострастие» в Салоне Независимых 1905 года набрали силу в ходе фовистского скандала 1905 года и в возмущенных криках, встретивших «Радость жизни» в 1906-м и «Голубую обнаженную» в 1907-м, чтобы достичь пика в почти всеобщем осуждении «Танца II» и «Музыки» в 1910-м, — ясно указывает, что Матисс затронул чувствительный нерв. Прием двух последних работ дает понять, что именно его концепция «декоративного» воспринималась как пощечина традиции — и традиции живописи, и традиции восприятия.

Гипнотические «декорации»

То, что дилеры быстро предложили Щукину работу Пюви взамен двух панно Матисса, не было случайностью. В тот момент на понятие «декоративного» возлагались большие надежды, и Салон



4 • Анри Матисс. Купальщицы с черепахой. 1908

Холст, масло. 179,1 × 220,3 см

▲ 1906

1910–1919



5 • Анри Матисс. *Гармония в красном*. 1908

Холст, масло. 180 × 220 см

1910 года стал кульминацией споров, кипевших вокруг этой темы с рубежа веков (считалось, что декоративность способна вернуть французскому искусству величие после кризиса репрезентации, вызванного постимпрессионизмом и усиленного фовизмом и кубизмом). Возвращение к Пюви — к «декоративным» композициям, облеченным в неоклассическую риторику, — было востребованным, но оно-то и не устраивало Матисса. Отсылая «Танец II» и «Музыку» в Салон, он назвал их «декоративными панно», чем привел в бешенство критиков: картины не предназначались для услады глаз, для ненавязчивого украшения стен; они были грубым произведением безумца, кричащими вакханалиями, грозившими в своем вихре вырваться из рам.

Очевидно, что главной причиной этого отторжения был пронзительный колорит, но он не имел бы такой силы, если бы не значительный размер работ (картины не только велики, но и содержат очень мало элементов: на каждой всего по пять фигур одного «раково-красного» цвета, как тогда говорили, и фон из двух зон — синей для неба и зеленой для земли). Фактически сила цвета «Танца II» и «Музыки», не имевшая аналогов в живописи вплоть до появления огромных полотен Марка Ротко и Барнетта Ньюмана в конце сороковых годов, явилась ярким подтверждением теории Матисса, согласно которой «квадратный сантиметр синего не такой синий, как квадратный метр того же синего».

Однако антиклассическая децентрированность этих работ, которая критиковалась в «Музыке» даже сильнее, чем в «Танце II», воспринималась негативно еще и потому, что с ее помощью Матисс наконец-то сумел создать свою, действующую иными средствами, версию апотропеической позиции «Авиньонских девиц» Пикассо. Хотя «Танец II» имеет столь же разреженную композицию, как и «Музыка», он связан с «режимом изобилия» в рамках общей концепции «декоративного» у Матисса. Глядя на него, глаз вовлекается в бесконечное движение и не может вырваться из лихорадочно кружащейся арабески. Единственный способ спастись от этого гипнотического неистовства — отшатнуться, как это сделал Матисс, напуганный своими собственными испанскими натюрмортами. Однако «Музыка» отвергает покой с еще большей силой, хотя и действует тоньше.

Подобно «Авиньонским девицам» Пикассо, эта картина задумывалась как жанровая сцена, где пять музыкантов (в том числе одна женщина) взаимодействуют друг с другом посредством взглядов. В окончательном варианте фигуры, теперь уже все — мужские, подверглись тому же повороту на 90°, который отмечает Лео Стейнберг в картине Пикассо: застыв в своих позах, не обращая внимания друг на друга, они пугающе вглядываются в нас. Матисс сам говорил, что боится «тишины» этой картины: в отличие от стремительного движения в «Танце II», в «Музыке» все замерло. Черные впадины ртов трех певцов выглядят откровенно болезненно (скорее наводя на мысль о смерти, чем о пении); направленный вниз смычок в руке скрипача предвещает беду. В своем обзоре Салона 1910 года Яков Тугендхольд, один из самых талантливых русских критиков своего времени (к нему прислушивался Шуккин), описал фигуры в «Музыке» как «мальчиков-оборотней, зачарованных первыми звуками первых инструментов». Эта метафора как нельзя лучше указывает, что Матисс, как и Пикассо с его сценой в борделе, вступает в этой картине на фрейдистскую территорию, причем «Музыка» даже теснее сближается со сновидением Человека-волка, чем «Авиньонские девицы». К метафоре Тугендхольда необходимо сделать лишь одну поправку: загипнотизированы здесь не музыканты, а зрители.

Этот гипноз основан на колебании нашего восприятия между равно безуспешными попытками сфокусировать внимание на отдельных фигурах и охватить все визуальное поле разом. Этого колебания, определяющего самую суть матиссовской концепции «декоративного», особенно трудно добиться в малофигурных композициях. Неудивительно, что Матисс предпочитал режим изобилия как более надежное средство, удерживающее взгляд зрителя в постоянном движении. Однако стоит отметить, что от аскетической версии декоративного он тоже никогда полностью не отказывался: она играла ведущую роль в ключевые моменты его карьеры, особенно в разгар соперничества с Пикассо. Другой такой момент пришелся на период 1913–1917 годов, когда Матисс пытался освоить язык кубизма (после чего уехал в Ниццу и погрузился в импрессионизм вплоть до 1931 года, когда два одновременно поступивших заказа — иллюстрирование книги Малларме и роспись на тему танца в фонде Барнса — побудили его вернуться к эстетике времен молодости). К «кубистскому периоду» относятся такие работы Матисса, как «Окно в Коллиуре» (1914) или «Желтая штора» (1915), поразительно похожие на работы Ротко и Ньюмана, а также «Синее окно» (1913) и «Урок фортепьяно» (1916), онейрическую атмосферу которого находил столь притягательной поэт-сюрреалист Андре Бретон.

Однако в работах, последовавших за «Танцем II» и «Музыкой», Матисс избрал другой путь. После двух «нервных» испанских натюрмورتов появились знаменитые большие интерьеры 1911 года: «Красная мастерская», «Интерьер с баклажанами» [6], «Розовая мастерская» и «Семейный портрет» (два последних тут же приобрел Шуккин). Более спокойные, чем картины из Севильи, и значительно превосходящие их в размерах, они исследуют ту же тему экспансии однородной вселенной. В «Красной мастерской» монохромное море красного затапливает все поле изображения, уничтожая даже контуры (они проявляются только негативно, в виде незакрашенных участков холста). В «Семейном портрете» умножение окружающих фигуры декоративных узоров отвлекает внимание от жесточайшего цветового контраста — противопо-



6 • Анри Матисс. Интерьер с баклажанами. 1911

Холст, масло. 212 x 246 см

ставления абсолютно черного платья стоящей женщины и лимонно-желтой книги в ее руке. В «Интерьере с баклажанами», самой недооцененной, но самой радикальной работе этой серии, все сбивает нас с толку: пульсирующее повторение цветочного мотива, захватывающего пол и стены и стирающего различия между ними; отражение в зеркале, перекликающееся по цвету с пейзажем за окном и смешивающее уровни реальности; синкопированный ритм и разный масштаб орнаментов на драпировках; жесты двух статуэток (одна на столе, другая на каминной полке), рифмующиеся сарабесками складной ширмы. Три баклажана, давшие название картине, находятся прямо посреди холста, но, ослепленные, мы не видим их, и только сознательное усилие позволяет на короткое время их локализовать.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Barr Alfred H., Jr.** *Matisse: His Art and His Public*. New York: Museum of Modern Art, 1951.
- Bois Yve-Alain.** *Matisse's Bathers with a Turtle* // *Bulletin of the Saint Louis Art Museum*. Vol. 22. No. 3. Summer 1998; *On Matisse: The Blinding* // *October*. No. 68. Spring 1994.
- Elderfield John.** *Describing Matisse* // *Henri Matisse: A Retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 1992.
- Fiam Jack D.** *Matisse: The Man and His Art, 1869–1918*. Ithaca, N. Y. and London: Cornell University Press, 1986.
- Wright Alastair.** *Arche-tectures: Matisse and the End of (Art) History* // *October*. No. 84. Spring 1998.

Пикассо возвращает «заимствованные» иберийские головы в Лувр, откуда они были украдены. Он пересматривает свой примитивистский стиль и вместе с Жоржем Браком разрабатывает аналитический кубизм.

На протяжении 1907 года, работая секретарем у поэта и критика Гийома Аполлинера, молодой мошенник Жери Пьер регулярно спрашивал друзей Аполлинера — художников и писателей, не нужно ли им что-нибудь из Лувра. Разумеется, они полагали, что речь идет об универмаге «Лувр». Он же имел в виду именно музей, из малопосещаемых залов которого воровал различные предметы.

После очередной кражи Пьер предложил две древние иберийские каменные головы Пикассо, который еще в 1906 году в Испании открыл для себя эту скульптурную традицию и использовал ее в портрете американской писательницы Гертруды Стайн. Заменяя лицо модели граненым лицом скульптуры с пристальным взглядом из-под тяжелых век, с единой плоскостью лба и носа и ртом в виде двух параллельных складок, Пикассо был убежден, что эта бесстрастная маска создает более «правдивый» портрет Стайн, чем самое точное воспроизведение ее черт. Поэтому он был только рад приобрести эти талисманы; в итоге «головы Пьер» послужили прототипом трех обнаженных, стоящих слева в «Авиньонских девицах».

Но в 1911 году, когда Пьер снова появился в жизни Аполлинера и Пикассо, что чуть было не обернулось бедой для них обоих, Пикассо уже отошел от примитивизма, развивая принципы кубизма, и головы давно утратили значение для его искусства, если вообще не затерялись в глубине его шкафа. Неожиданная проблема возникла для художника в конце августа 1911 года, когда Пьер отнес свое последнее «приобретение» из Лувра в редакцию газеты «Пари Журналь», продав ей свою историю о том, как легко красть из музея. Учитывая, что всего за неделю до этого Лувр объявил о краже самого ценного своего объекта, «Моны Лизы» Леонардо, и полиция Парижа организовала облаву, Аполлинер запаниковал, всполошил Пикассо, и вместе они отнесли иберийские головы Пикассо в редакцию газеты, которая тут же опубликовала эту новость, направив внимание полиции на поэта и художника. Их обоих арестовали и допросили, продержав Аполлинера в участке гораздо дольше, чем Пикассо, но в результате обоих отпустили, не предъявив никаких обвинений.

На пути анализа

В конце 1911 года дистанция, отделявшая искусство Пикассо от примитивизма, которому ранее служили иберийские головы, была огромна. По словам Карла Эйнштейна, пытавшегося в 1929 году объяснить эволюцию кубизма, иберийская скульптура и африканские

маски, используемые Пикассо в качестве моделей в 1907–1908 годах, были средством «деформации». Но затем, как писал Эйнштейн, эта «упрощающая» деформация сменилась «периодом анализа и фрагментации, после чего завершилась периодом синтеза». Слово «анализ» применительно к дроблению поверхностей объектов и их слиянию с окружающим пространством использовал и Даниэль-Анри Канвейлер, дилер Пикассо кубистского периода и автор самого серьезного из ранних текстов об этом направлении «Путь к кубизму» (1920). Так термин «аналитический» закрепился за кубизмом, а понятие «аналитический кубизм» стало использоваться для описания трансформации, осуществленной Пикассо и Жоржем Браком в 1911 году. Ведь как раз в это время они покончили с единой перспективой, составлявшей основу натуралистической живописи на протяжении нескольких веков, предложив взамен изобразительный язык, который превращал кофейные кружки и винные бутылки, лица и торсы, гитары и круглые столы во множество мелких, слегка наклонных плоскостей.

Все работы этой «аналитической» фазы кубизма, например «Портрет Даниэля-Анри Канвейлера» Пикассо (1910) [1] или «Португалец (Эмигрант)» Брака (1911–1912) [2], демонстрируют несколько постоянных черт. Во-первых, их отличает на редкость сдержанная палитра — скудный монохром вместо полного цветового спектра: написанная охрой и умброй картина Брака похожа на тонированную сепией фотографию, а работа Пикассо — это в основном олово и серебро с редкими вспышками меди. Во-вторых, изобразительное пространство предельно уплощено, будто каток выдавил из тел весь объем, при этом разорвав их контуры, так что оставшийся минимум окружающего пространства легко проникает внутрь через их размытые границы. И в-третьих, для описания физических остатков этого разрушительного процесса используется определенный визуальный словарь.

Для этого словаря характерно предпочтение геометризованных форм, оправдывающее само название «кубизм». С одной стороны, его составляют неглубокие плоскости, расположенные более или менее параллельно поверхности картины; их легкий наклон образуется за счет пятен света и тени, мерцающих по всему полю, затемняя один край плоскости и высветляя другой, но вне всякого соответствия единому источнику освещения. С другой стороны, этот словарь устанавливает нерегулярную линейную сетку, которая расчерчивает всю поверхность: некоторые из ее сегментов совпадают с гранями реальных объектов, например с лацканом пиджака и подбородком Канвейлера или рукавом португальца и грифом его гитары, другие — с гранями плоскостей, структури-

рующих пространство подобно своего рода строительным лесам, а третьи не привязаны ни к чему и просто продолжают повторяющуюся структуру сетки по вертикали или горизонтали. Наконец, есть в этой системе небольшое дополнение, своеобразный мелизм в виде натуралистических деталей, таких как одиночная арка усов Канвейлера или двойная арка его цепочки для часов.

Поскольку из всего этого можно извлечь крайне мало информации о персонажах и окружающей их обстановке, весьма любопытны толкования кубистской живописи Пикассо и Брака, предложенные современниками. Многие из них — Аполлинер в статьях, составивших сборник «Художники-кубисты»; художники Альбер Глез (1881–1953) и Жан Метценже (1883–1969) в книге «О кубизме» (1912); поддержавшие кубизм критики и поэты, в частности Андре Сальмон (1881–1969) и Морис Рейналь (1884–1953), — пытались оправдать это отступление от реализма, доказывая, что зритель в итоге получает не меньше, а больше знания об изображенном предмете. Утверждая, что естественное зрение является ограниченным в силу нашей неспособности увидеть трехмерный предмет целиком с какой-то одной точки зрения — куб, например, можно увидеть только с трех сторон, — они доказывали, что кубизм преодолевает этот недостаток, отказываясь от единой перспективы и изображая боковые и оборотную стороны одновременно с фронтальной, так что мы видим вещь со всех сторон, охватывая ее умозрительно как некое сочетание точек зрения, которые действительно открылись бы нам при круговом обходе. Ставя умозрительное знание выше перцептивного реализма, эти авторы неизбежно склонялись к языку науки, описывая разрыв с перспективой как движение к неевклидовой геометрии, а симультанность различных пространственных позиций как функцию четвертого измерения.

Законы самой живописи

Канвейлер, выставивший пейзажи Брака 1908 года, которым кубизм обязан своим названием (критик и журналист Луи Воксель написал, что Брак свел «все к геометрическим схемам, к кубам»), и являвшийся дилером Пикассо с 1909 года, имел совсем другие соображения относительно того, что представляет собой кубизм, и их гораздо легче согласовать с тем, как в действительности выглядят эти картины. Отрезанный начавшейся Первой мировой войной от своей парижской галереи и от художественного направления, к которому имел столь непосредственное отношение, Канвейлер использовал время, проведенное в Швейцарии, чтобы осмыслить значение кубизма, и в 1915–1916 годах предложил следующее его толкование.

Утверждая, что кубизм был сосредоточен исключительно на достижении целостности живописного объекта, «Путь к кубизму» определяет эту целостность как необходимое слияние двух, казалось бы, непримиримых противоположностей: объемности «реальных» объектов, изображаемых художником, и плоскостности реального объекта, с которым он имеет дело (не менее «реального», чем все, что он видит перед собой), а именно холста. Рассуждая, что объем в живописи всегда изображается с помощью светотеневой моделировки, придающей формам иллюзорный рельеф, а светотеневая моделировка достигается исключительно за счет тональной градации, Канвейлер устанавливал логику изгнания цвета из кубистского «анализа» и использования светотени про-



Гийом Аполлинер (1880–1918)

Незаконнорожденный сын польской аристократки, Гийом Альбер Аполлинер де Костровицкий вырос на Французской Ривьере среди космополитов полусвета. Находясь под сильным влиянием поэтов Поля Верлена и Стефана Малларме, в семнадцать лет он создал рукописную анархо-символистскую «газету», заполнив ее собственными стихами и статьями. Аполлинер быстро стал важной фигурой парижского авангарда наряду с Альфредом Жарри и Андре Сальмоном и в 1903 году познакомился с Пикассо. Вместе с Сальмоном и Максом Жакобом он создал группу, известную как «банда Пикассо» (bande à Picasso). Выступая с 1905 года в роли критика, Аполлинер неизменно поддерживал передовую живопись и выпустил в 1913 году, одновременно со своим главным сборником стихов «Алкоголи», книгу «Художники-кубисты». С началом Первой мировой войны он поступил во французскую армию и был отправлен на фронт в начале 1915 года. Оттуда друзьям Аполлинер слал множество открыток с заметками и каллиграммами, экспериментальными типографическими стихами, опубликованными в 1918 году.

Раненному в траншее осколком снаряда в начале 1916 года, Аполлинеру сделали трепанацию черепа, после чего он вернулся в Париж. Прочтенная им в 1917 году лекция «Новый дух и поэты» и поставленная в 1918 году пьеса «Грудь Тиресия» предвосхищали эстетику сюрреализма. Ослабленный ранением, Аполлинер умер от гриппа во время эпидемии, бушевавшей в Париже в ноябре 1918 года.

тив ее прямого назначения: для создания эффекта максимально низкого рельефа, чтобы изображенный объем как можно меньше противоречил плоской поверхности, что дает частичное решение проблемы. Логике же разрыва оболочек замкнутых объемов он усматривал в том, что это позволяет устранить промежутки между краями предметов и тем самым утвердить ничем не нарушаемую непрерывность плоскости холста. Завершая текст утверждением, что «этот новый язык дал живописи небывалую свободу», Канвейлер имеет в виду не превосходство умозрения над эмпирическими данными — как Аполлинер, в представлении которого кубизм шагал в ногу с современной наукой, — а гарантию автономии и внутренней логики картины как объекта.

Этот подход, отвергающий любые внеживописные предпосылки кубизма, совпал с реакцией на него тех, кто нашел в новом стиле



1 • Пабло Пикассо. *Портрет Даниэля-Анри Канвейлера. Осень — зима 1910*
Холст, масло, 100,6 × 72,8 см

основу для развития чисто абстрактного искусства, например Пита Мундрияна. Не то чтобы Мундриян был отрешен от таких примет современного мира, как достижения науки и промышленности, но он полагал, что для художника быть современным значит прежде всего понимать логику своей сферы деятельности и выявлять это понимание в работах. Позже подобная теория ляжет в основу доктрины «модернизма» (в противоположность современности [modernity]), которую в начале шестидесятых годов сформулирует американский критик Клемент Гринберг, утверждавший, что модернистская живопись переняла подход научного рационализма и логики Просвещения, ограничив свою практику сферой «собственной компетенции» и, таким образом (выявляя «уникальное и нередуцируемое в каждом отдельном искусстве»), демонстрацией законов самой живописи, а не природы.

Неудивительно, что рассуждения Гринберга о развитии кубизма усилили тезисы Канвейлера. Проследивая неуклонное движение к сокращению глубины картинного пространства от «Авиньонских девиц» вплоть до изобретения коллажа в 1912 году, Гринберг рассматривает аналитический кубизм как постепенное слияние двух типов плоскости: «изображенной плоскости», когда наклонные грани прижимают фрагментированные объекты все ближе и ближе к поверхности, и «буквальной плоскости» самой картины. И поскольку к 1911 году в картинах, подобных «Португальцу» Брака, эти два типа плоскости, по мысли Гринберга, рисковали стать неразличимыми, в силу чего функция сетки сводилась к артикуляции только одной поверхности и одной плоскости, кубисты прибегли к иллюзионистским приемам, но не для обмана зрения, как в традиционной живописи, а, наоборот, с целью «открыть глаза». К числу таких приемов относится «гвоздь», будто бы прибитый к верхней части картины и отбрасывающий фиктивную тень на поверхность «под» ним, или трафаретные буквы в «Португальце», которые, будучи демонстративно нанесены поверх картинной плоскости (результат использования полумеханической техники), уводят мелкие пятна светотени и наклонные геометрические формы в глубь иллюзорного рельефа прямо «позади» этой плоскости.

Восхождение на гору

Указав, что Брак раньше Пикассо обратился к этим приемам — не только к трафаретным буквам и гвоздям, иллюзорно прищипливающим холст к стене мастерской, но и к имитации рисунка древесины вроде той, что используют маляры, — Гринберг установил внутреннее соперничество двух художников, разорвав тем самым «альпинистскую связку», в которой, как утверждали оба, они исследовали новую живописную территорию (сотрудничество Брака и Пикассо было настолько тесным, что зачастую они даже не ставили на картинах подписей). Это представление о погоне за плоскостностью усугублялось вопросом о том, кто из них первым усвоил урок позднего Сезанна, переняв у него прием оптического перетекания друг в друга смежных элементов (по-французски это называется *passage*, переход) — первый шаг на пути к разрыву пространственных оболочек предметов.

Однако стоит присмотреться к этой группе картин пристальнее, как становится ясно, что работы двух художников все же различаются: Брак стремится к прозрачности, тогда как живопись Пикассо отличается большими плотностью и тактичностью, что

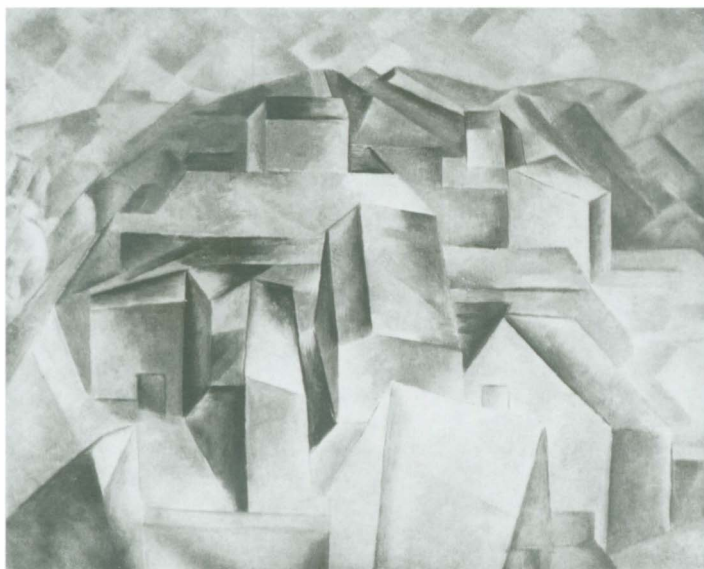


2 • Жорж Брак. *Португалец (Эмигрант)*. Осень 1911 — начало 1912
Холст, масло. 114,6 × 81,6 см

проявилось и в его склонности исследовать возможности кубизма в скульптуре. Это острое чувство плотности и это обращение к осязательному опыту побудили историка искусства Лео Стейнберга выступить против смешения задач Пикассо и Брака, которое лишь затемняло наше представление о работах каждого из них.

Действительно, непреодолимый интерес Пикассо к некоей рудиментарной форме пространственной глубины, особенно ярко проявившийся в пейзажах, написанных в Орта-де-Эбро (Испания) в 1909 году [3], показывает уязвимость общей схемы развития кубизма как последовательного уплощения изобразительного пространства. В этих работах, вызывающих ощущение, что мы смотрим вверх — например, на поднимающиеся к горной вершине дома с расходящимися в разные стороны крышами и плоскостями стен, которые связывают их с поверхностью картины, — и тут же, вопреки логике, стремительно проваливаемся в пространственную расщелину между домами, — задачей Пикассо является вовсе не стремление к плоскостности, а нечто совершенно другое. Это можно определить как разрыв между зрительным и осязательным опытом, тот самый, что преследовал психологию XIX века, сталкивая ее с проблемой соединения отдельных фрагментов чувственного опыта в совокупный воспринимаемый образ.

Эта проблема нашла отражение и в текстах о кубизме. Так, Глез и Метценже в одноименной книге пишут, что «схождение линий



3 • Пабло Пикассо. *Дома на холме в Орта-де-Эбро*. Лето 1909
Холст, масло. 65 × 81,5 см



4 • Пабло Пикассо. *Девушка с мандолиной (Фанни Телье)*. Весна 1910
Холст, масло. 100,3 × 73,6 см

в одной точке, с помощью которой перспектива учит нас изображать, неспособно внушить идею глубины» и, чтобы «создать картинное пространство, мы должны обратиться к тактильным и моторным ощущениям». Однако идея симультанного пространственного комплекса — решение, к которому, по их мнению, пришел кубизм, — не имеет ничего общего с картинами Пикассо, написанными в Орта, где, как утверждала Гертруда Стайн, родился кубизм. Ведь они этот комплекс разрывают. Они делают глубину чем-то осязаемым, источником физического ощущения, головокружительным падением в расщелину в центре картины. А вид оказывается своего рода завесой (странным образом сжавшись до плоскости экрана): ряды форм как бы висят параллельно плоскости нашего поля зрения, образуя мерцающую вуаль, которую Джеймс Джойс назвал «прозрачностью» (diaphane).

Таким образом, если Пикассо тоже был интересен поздний Сезанн, основной предмет его интереса был далек от сглаживающего эффекта «пассажа», который привлекал Брака. Скорее это был эффект рассогласованности, характерный для поздних картин Сезанна, когда — во многих натюрмортах — предметы на столе чинно висят в визуальном пространстве, но, поскольку пол, на котором этот стол стоит, приближается к уровню глаз художника/зрителя, кажется, что вся сцена валится нам под ноги. Так картина подчеркивает раздельность каналов восприятия — зрительных и тактильных, — подводя художника к зрительному скептицизму, то есть к тому, что единственный инструмент, имеющийся в его распоряжении, — это зрение, но с помощью зрения невозможно непосредственно увидеть глубину. В 1912 году эту проблему затронул поэт и критик Морис Рейналь, когда, ссылаясь на «идеализм Беркли», говорил о «неадекватности» и «ошибочности» живописи, полагающейся на зрение. Как мы помним, твердая позиция Рейналя и солидарных с ним критиков состояла в том, чтобы заменить зрение «пониманием» и тем самым «восполнить пробел нашего видения». Однако Пикассо, надо полагать, стремился не восполнить этот пробел, а, напротив, обострить его, словно незаживающую рану.

В отличие от Брака с его привязанностью к натюрморту, Пикассо снова и снова возвращался к жанру портрета. В портретах он исследовал логику, в соответствии с которой его модели — возлюбленные и близкие друзья — неминуемо теряли тактильную связь с ним за визуальной завесой «прозрачности» и ее фронтальными формами; но одновременно он выражал свое смятение перед лицом этого факта, вдруг демонстрируя «беззащитные», исполненные бархатистой чувственности участки светотеневой моделировки, чем дальше, тем больше отрывающиеся от объемов, которые они некогда описывали. Такие участки видны под правой рукой и грудью Фанни Телье (модель «Девушки с мандолиной» [4]) или вокруг подбородка и уха Канвейлера.

Нигде, однако, эта разобщенность визуального и тактильного не выражена так полно и так лаконично, как в «Натюрморте с плетеным стулом» [5], написанном Пикассо весной 1912 года, почти в самом конце периода аналитического кубизма. Прикрепив веревку к краю овального холста, он создал небольшой натюрморт, который как висит, будучи заключен в резную раму обычной картины и соотнесен тем самым с вертикальным полем нашего зрения, так и лежит на поверхности овального стола, резной край которого представлен той же веревкой, а скатерть буквально передана приклеенным куском узорчатой клеенки. Подобно падению в пей-



1910–1919

5 • Пабло Пикассо. Натюрморт с плетеным стулом. 1912

Холст, масло, клеенка, веревка. 27 x 34, 9 см

заже Орта, вид на крышку стола предстает как альтернатива, как горизонталь в оппозиции к вертикали «прозрачности», как телесная перспектива, утверждающая осязание в качестве отдельного от зрения.

Возвращаясь к Браку, можно сказать, что его приверженность прозрачности обнаруживает преданность визуальности визуального искусства, верность традиции картины как прозрачной вуали. В его «Приношении И. С. Баху» (1911–1912) скрипка (обозначенная эфами и завитком грифа) помещена на стол за пюпитром, на котором стоит партитура с надписью «J. S. BACH» (неточная рифма к имени Брака). Благодаря пятнам светотени каждый объект ясно читается на фоне других, и натюрморт колыхнется перед нашими глазами, как кружевная завеса.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Bois Yve-Alain. The Semiology of Cubism // Zelevansky Lynn (ed.). *Picasso and Braque: A Symposium.* New York: Museum of Modern Art, 1992.

Greenberg Clement. The Pasted-Paper Revolution // *The Collected Essays and Criticism.* Vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969* / Ed. J. O'Brien. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Kahnweiler Daniel-Henry. *The Rise of Cubism* / Trans. H. Aronson. New York: Wittenborn, Schultz, 1949.

Krauss Rosalind. The Motivation of the Sign // Zelevansky Lynn (ed.). *Picasso and Braque: A Symposium.* New York: Museum of Modern Art, 1992.

Poggi Christine. *In Defiance of Painting.* New Haven and London: Yale University Press, 1992.

Rosenblum Robert. *Cubism and Twentieth-Century Art.* New York: Harry N. Abrams, 1960; переизд. 1977.

Rubin William. Cézannisme and the Beginnings of Cubism // Rubin William (ed.). *Cézanne: The Late Work.* New York: Museum of Modern Art, 1977.

Steinberg Leo. Resisting Cézanne: Picasso's Three Women // *Art in America.* Vol. 66. No. 6. November – December 1978.

Кубисты изобретают коллаж в контексте противоречивых обстоятельств и событий — сохраняющегося влияния поэзии символизма, зарождения массовой культуры и протестов социалистов против войны на Балканах.

1910–1919

▲ **М**одернизм последовательно связывал себя с «шоком нового», и в поэзии эта связь в очередной раз проявилась летом 1912 года, когда Гийом Аполлинер внезапно сменил заглавие готовящегося к выходу поэтического сборника с созвучного символизму «Eau de vie» [*франц.* водка, букв. вода жизни. — *Пер.*] на более броское «Alcools» («Алкоголи») и второпях добавил в книгу новую поэму. Воспевающая рекламные плакаты и уличные вывески как источники лингвистического удовольствия, эта поэма, «Зона», засвидетельствовала потрясение, испытанное Аполлинером перед лицом современности.

Это произошло в тот самый момент, когда предыдущая волна литературного авангарда превращалась в истеблишмент при содействии только что основанного журнала «Нувель Ревю Франсез» (N.R.F.), пропагандировавшего таких писателей, как Андре Жид, Поль Валери и, главное, Стефан Малларме, которому посвятил свое исследование Альбер Тибоде. Но выступление Аполлинера сигнализировало, что в баррикаде, которую символизм — и Малларме в особенности — старался возвести между газетной журналистикой и поэзией, пробита брешь. Достаточно заглянуть в «Зону», чтобы убедиться в этом: «Читаешь листовки каталоги горластые афиши / Вот поэзия этим утром для прозы есть газеты / Журнальчики за 25 сантимов набитые полицейской хроникой».

Газеты, которые «Зона» превозносит как источник литературы, сыграли решающую роль и для кубизма, особенно для Пикассо, когда осенью 1912 года он преобразовал аналитический кубизм в новый медиум — коллаж. Если понимать коллаж буквально, как «приклеивание», то Пикассо, конечно, начал его использовать даже раньше — в «Натюрморте с плетеным стулом» того же года, картине аналитического кубизма, к которой он приклеил клеенку с механически отпечатанным орнаментом. Однако простое добавление постороннего предмета к картине без изменения

■ ее общей концепции — как у художника-футуриста Джино Северини, в 1912 году приклеившего настоящие блестики к изображению неистовых танцовщиц, — значительно отличалось от того направления, которое принял кубизм благодаря введенному Браком [1] и подхваченному Пикассо приему — включению относительно больших вырезок из бумаги в поверхность кубистского рисунка.

Этот прием, названный *papier collés* [*франц.* наклейки из бумаги], внезапно изменил весь словарь кубизма. Исчезли мелкие скошенные плоскости с дробными пятнами моделировки, иногда сконцентрированными в углах этих плоскостей, а иногда свободно парящими или привязанными к сегментам сетки, размечающей поверхность картины. Их сменили бумажные вырезки разной

формы и происхождения: обои, газеты, бутылочные этикетки, ноты, даже фрагменты старых отбракованных рисунков художника. Перекрывая друг друга, подобно бумагам, рассыпанным на столе, эти листки совпадают с фронтальной плоскостью несущей поверхности и, утверждая фронтальность этой поверхности, также дают понять, что она толщиной с бумагу, не глубже, чем расстояние между верхним листом и тем, что под ним.

Однако визуально коллаж работает против этого буквализма, когда, к примеру, комбинация из нескольких наклеек заставляет воспринимать лист, к которому они приклеены, как выступающий вперед, определяя его, вопреки его физическому положению, как поверхность предмета, стоящего на столе и занимающего передний план постановки, — скажем, винной бутылки или музыкального инструмента [2]. В аналитическом кубизме эта визуальная игра «в обратимость фигуры и фона» тоже была одним из основных элементов. Но коллаж пошел дальше по этому пути, объявив о разрыве с тем, что на языке семиологии называется сферой «иконического».

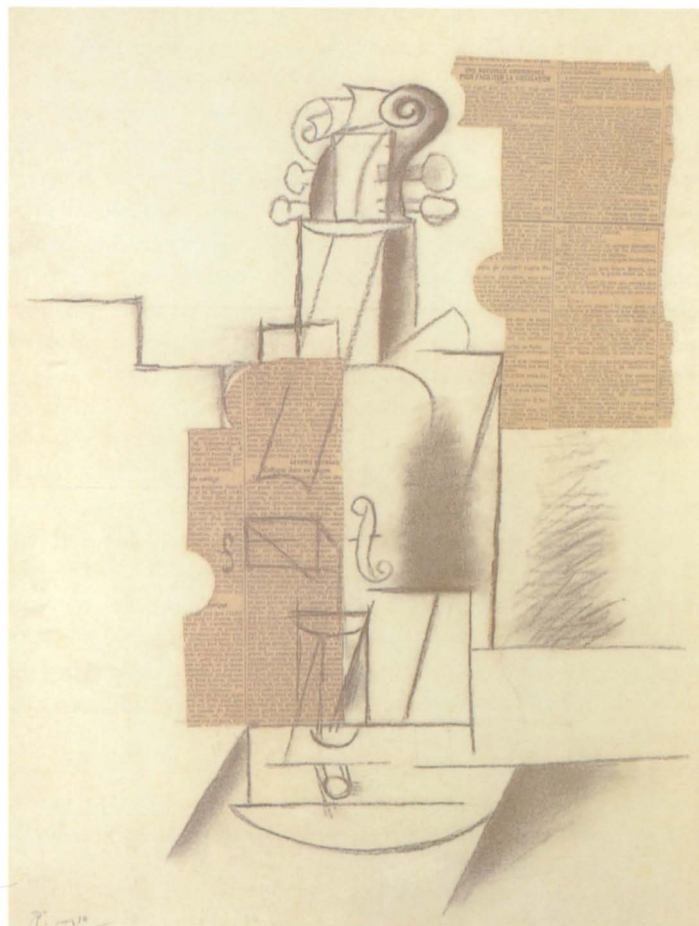
Всегда предполагалось, что визуальная репрезентация — это царство «иконического», в том смысле, что изображение в той или иной степени похоже на изображенный предмет. «Похожесть», внешнее подобие способно сохраняться в качестве связанной системы репрезентации даже после многоступенчатой стилизации: так, квадрат, прикрепленный к перевернутому треугольнику, соединенному с зигзагообразными формами, идентифицируется как голова, торс и ноги. Область, никак не связанную с иконическим, семиологи называют «символическим» и включают в нее все условные знаки (лишенные всякого сходства с референтом), составляющие, например, язык: слова «собака» и «кошка» не имеют никаких визуальных или звуковых связей со значениями, которые представляют, или с объектами, к которым отсылают.

Исключенное значение

Обращение к этой условной форме «символического» как раз и заявило в коллаже Пикассо о разрыве с системой репрезентации, основанной на «похожести». Особенно ярким примером служит использование двух кусков газеты, не оставляющих сомнения в том, что они, на манер пазла, вырезаны из одного листа [2]. Один фрагмент, помещенный в область рисунка углем, обозначает твердый корпус скрипки, и строки текста функционируют как замена древесного рисунка инструмента. При этом другой фрагмент, повисший в правом верхнем углу коллажа, воспринимается

не как продолжение первого, а, напротив, как его противоположность: в данном случае строки кажутся дискретными мазками краски или лессировками, с помощью которых художники традиционно обозначали наполненную светом атмосферу, и в итоге этот фрагмент газеты становится знаком «фона» по отношению к «фигуре» скрипки.

- ▲ Используя то, что семиологи называют «парадигмой», — бинарную оппозицию, в которой каждый термин пары приобретает свое значение, не обозначая другой, — манипуляция парой фрагментов в этом коллаже демонстрирует, что значение любого элемента изображения всецело зависит от негативных контрастов, а не от позитивной идентификации на основе «подобия». Даже если два элемента буквально вырезаны из единого листа, система оппозиций, которой они теперь подчинены, противопоставляет значение одного — непрозрачного, фронтального, материального — значению другого — прозрачного, пронизанного светом, аморфного. Таким образом, Пикассо заставляет элементы коллажа функционировать в соответствии с определением знака в структурной лингвистике как «относительного, оппозиционного и негативного». И в этой функции коллаж, кажется, не только перенимает условную форму лингвистического знака, но также выступает участником (или, по мнению русского лингвиста Романа Якобсона, даже зачинателем) революции всей западной системы репрезентации, простирающейся за пределы визуального, захватывая также литературу и другие сферы, вплоть до политэкономии.



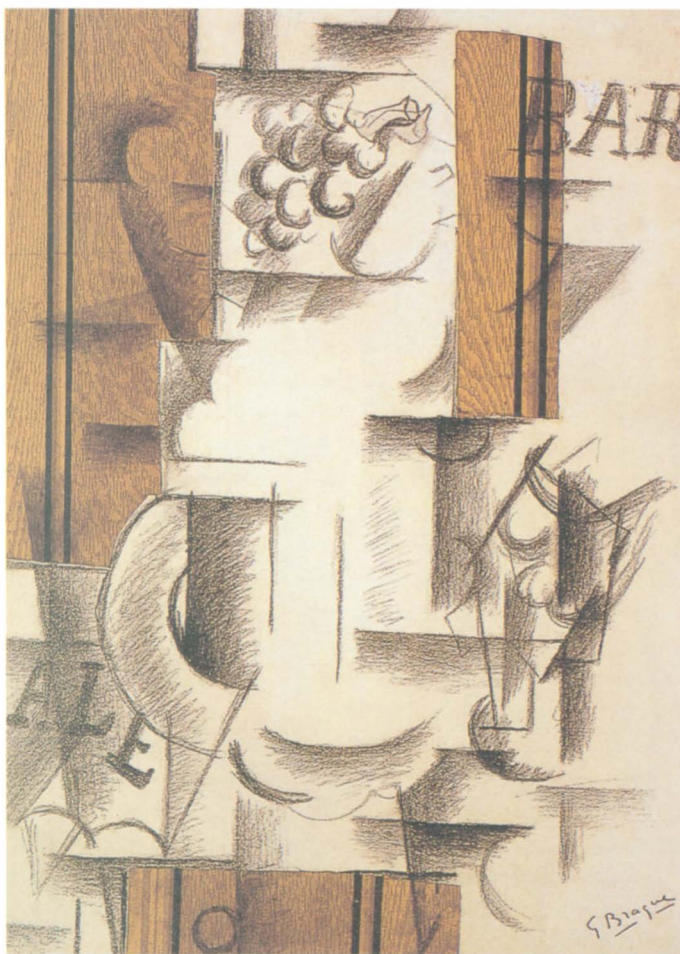
2 • Пабло Пикассо. Скрипка. 1912
Бумага, уголь, коллаж. 62 × 47 см

Отказ от золотого стандарта

Действительно, если значение условного знака определяется соглашением, а не естественной правдой «похожести», то это сопоставимо с денежными знаками в современной банковской системе, ценность которых зависит от закона, а не от «реального» достоинства монеты как установленной меры золота или серебра или обратимости банкноты в драгоценный металл. Литературоведы уже установили параллель между эстетикой натурализма и экономической системой золотого стандарта, в которой денежные знаки, как и литературные, считались прозрачными по отношению к обеспечивающей их реальности.

Если цель этой параллели в том, чтобы подготовить литературную критику к модернистскому отказу от золотого стандарта и принятию «символических» знаков — полностью условных, то есть обратимых означающей матрицей или законами в любой набор значений, то никто не осуществил этот разрыв с лингвистическим натурализмом так радикально и так рано, как это сделал Стефан Малларме, в поэзии и прозе которого лингвистический знак понимался как необычайно «полисемичный», способный порождать множественные — и часто противоположные — значения.

Взять хотя бы слово «золото»: Малларме прибегает к нему не только для указания на металл как феномен и на связанные с ним представления о богатстве и блеске, но также с целью использовать то обстоятельство, что во французском слово «золото» (or) омонимично союзу, переводимому, в частности, как «итак». Таким



1 • Жорж Брак. Блюдо с фруктами и бокал. 1912
Бумага, уголь, коллаж. 62 × 44,5 см

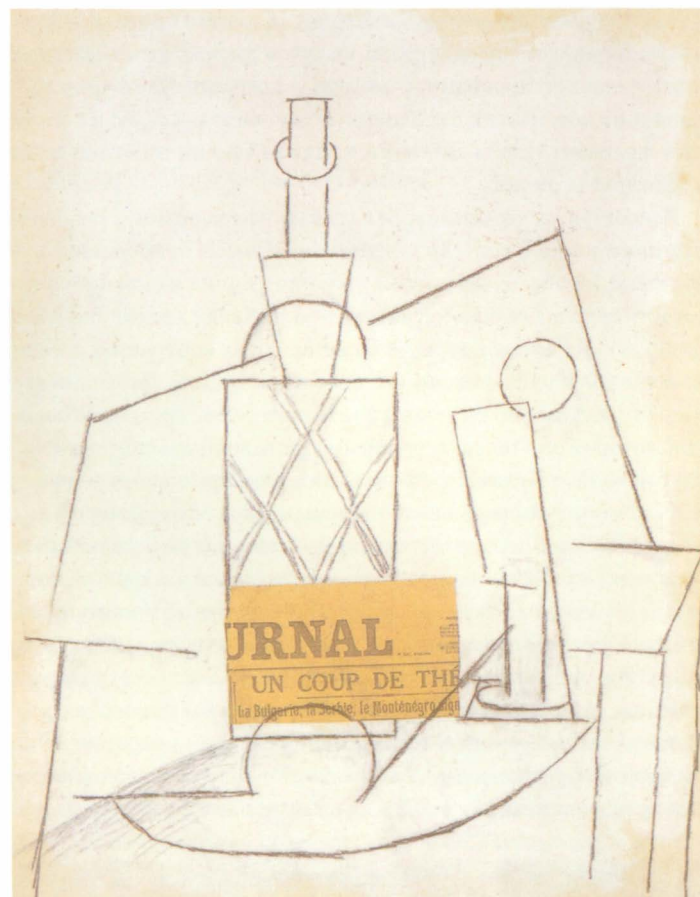
образом, поэты интересовали последствия временного или логического отклонения в движении языка, и не только на уровне значения (означаемого), но и на уровне материального носителя знака (означающего). В стихотворении в прозе «Ог» этот элемент присутствует всюду: и сам по себе, и как часть более крупных знаков, где означающее иногда вкладывается в свое же означаемое («trésOR» [сокровище]), но чаще во что-то совершенно другое («dehORs» [снаружи], «fantasmagORique» [фантазмагорический], «hORizon» [горизонт], «majORE» [большая], «hORs» [вне]), словно демонстрируя этим, что сама неконтролируемая физическая широта «ог» делает это означающее поистине свободным от золотого стандарта даже самых подвижных своих означаемых.

Конечно, есть нечто парадоксальное в том, чтобы рассматривать этот пример в более широком контексте современности, включающем также коллажи Пикассо, как производный от экономики символических денежных знаков. Ведь прославляя свободно циркулирующее значение новой системы, Малларме использует знак (устаревающего) золота — то есть именно того, что символические денежные знаки должны сместить. Золото для него по-прежнему связано с определенной ценностью, но это уже не ценность старого натурализма, а ценность чувственной материи поэтического языка, куда значение может проникнуть, лишь войдя в плоть означающего, в его очертания, в его музыку: /золото/ = звук; og = sonogé [франц. звуковой]. Именно такое поэтическое золото Малларме открыто противопоставил тому, что он называл *numéraire* [франц. численный], или пустой наличной стоимостью газетной журналистики, язык которой, ставший всего лишь инструментом передачи информации, достиг своей нулевой точки.

Вылазки на задворки

Интерпретация коллажей Пикассо стала полем борьбы, на котором столкнулись друг с другом разные стороны описанной выше дискуссии. С одной стороны, связь Пикассо с Аполлинером, большим другом и самым активным сторонником художника, служит аргументом в пользу того, что Пикассо следовал принципу «обновления» (Аполлинер называл это *esprit nouveau*, «духом нового»), когда обращался к журналистике и газетам, практически швыряя «утреннюю поэзию» в лицо Малларме. Подчеркивая восторг Аполлинера перед тем, что современно, — если понимать под современным и то, что предельно мимолетно, и то, что максимально противоречит традиционным формам опыта, — эта позиция связывает использование газет и другой бросовой бумажной продукции с целенаправленной атакой Пикассо на технику масляной живописи и ее устремленность к постоянству и композиционной целостности. Крайне непрочная газетная бумага заведомо обрекает коллаж на краткий век; а процедуры раскладывания, закрепления и приклеивания *rapiers collés* больше напоминают стратегии рекламного дизайна, чем правила изящных искусств.

Также сторонники этой точки зрения считают, что Пикассо, как и Аполлинер, был захвачен поисками эстетического опыта на границах общественного порядка, поскольку лишь такие места могли послужить основой для создания образов свободы. Как утверждает историк искусства Томас Кроу, это стремление неизбежно влекло авангард к «низким» развлечениям и неформальным пространствам (для Анри де Тулуз-Лотрека [1864–1901] это были кафешантаны полусвета, а для Пикассо кафе для рабочих),



3 • Пабло Пикассо. *Бутылка, бокал и газета на столе. Осень — зима 1912*
Бумага, уголь, гуашь, коллаж. 62 × 48 см

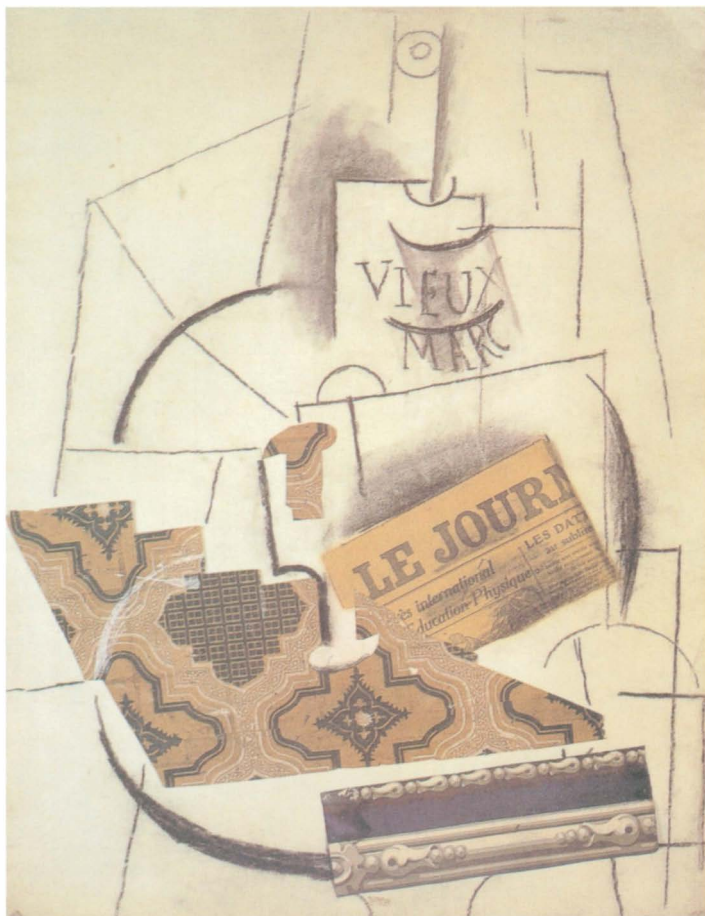
хотя, по иронии судьбы, подобные вылазки пролагали путь для социализации и коммодификации этих мест теми самыми силами, от которых художники пытались ускользнуть.

Если, согласно этим аргументам, Пикассо привлекают «низкие» и одновременно «современные» ценности газеты, то другие комментаторы видят в использовании этого материала преимущественно политические мотивы. Пикассо, говорят они, обрезает колонки на газетных полосах так, чтобы можно было прочесть выделенные им статьи, многие из которых осенью 1912 года сообщали о войне, бушующей на Балканах. Это, конечно, верно как для заголовков — на одном из первых коллажей [3] мы читаем: «Un Coup de Thé[âtre.] La Bulgarie, la Serbie, le Monténégro sign[ent]» («Поворот собы[тий.] Болгария, Сербия, Черногория подписывают»), — так и для набранных мелким шрифтом сводок с театра военных действий, которые в другом коллаже [4] размещены вокруг столика, наклоненного в сторону сообщений об антивоенном митинге социалистов в Париже. Излагая свое видение мотивов, которыми руководствовался Пикассо, историк искусства Патрисия Лейтен доказывает, что в одном случае он сталкивает читателя/зрителя с напряженной политической обстановкой на Балканах, в другом — знакомит читателя/зрителя с горячей дискуссией, развернувшейся в парижском кафе, куда рабочие, неспособные оплатить подписку на газеты, заходят за свежими новостями, в третьем — критикует управляемую какофонию газет, стремящихся преподнести новости в виде серии разобщенных развлечений, и использует коллаж как средство «контрдискурса», призванного реорганизовать отдельные сообщения в единый отчет о капиталистической манипуляции социальным полем.



4 • Пабло Пикассо. «Стакан и бутылка «Сузе». 1912

Бумага, уголь, гуашь, коллаж. 65,4 × 50,2 см



5 • Пабло Пикассо. *Бутылка «Vieux Marc», бокал и газета.* 1913
Бумага, уголь, коллаж. 63 × 49 см

Эти гипотезы неуклонно уведут нас от идеи коллажа, осуществляющего разрыв со старой натуралистической, «иконической» системой репрезентации. Если им верить, то Пикассо использует газетные сообщения с целью либо изобразить события, разворачивающиеся где-то вдалеке, либо запечатлеть людей, разговаривающих в кафе, либо трансформировать сумбур новостей в связный идеологический образ, и всякий раз визуальный знак мыслится как напрямую связанный с той вещью в реальном мире, которую он якобы изображает. Если так, то единственная новация Пикассо заключается в том, что он заменил участников дебатов «облачками» их реплик, рассадив их в полном соответствии с правилами репрезентации вокруг более или менее стандартно изображенного столика в кафе. В итоге мы получаем типичный случай политически ангажированного художника (притом что политические взгляды Пикассо в этот период еще требуют обсуждения), но теряем художника-новатора, совершившего переворот в истории репрезентации, о котором шла речь в самом начале.

На этом уровне сталкиваются притязания Малларме и Аполлинера. Последний, по всей видимости, отозвался на коллажи Пикассо, создав в 1914 году собственный сплав вербального и визуального — «каллиграммы» [8]. Группируя письменные знаки в графические формы, «каллиграммы» становятся вдвойне «иконическими»: например, буквы, образующие рисунок карманных часов, лишь подкрепляют на визуальном уровне то, что выражают в текстовой форме: «Без пяти двенадцать наконец!» Но даже перенимая графическую броскость рекламных объявлений или товарных

логотипов, «каллиграммы» упускают из виду самое радикальное, что содержится в том вызове, который бросил репрезентации Пикассо, — отказ от однозначности «иконического знака» в пользу игры бесконечных превращений «символа».

Как и в игре превращений Малларме, где ничто не бывает чем-то одним — как в случаях, когда означающие делятся, удваивая одно «son or» («его/ее золото») другим «son or» («звук „ор“», а также почти «son ore» — «звучание» [поэзии]), — у Пикассо происходит визуальное превращение знаков: они вкладываются друг в друга, порождая оппозиционную пару парадигмы. Как и в «Скрипке», это очевидно в «Бутылке „Vieux Marc“, бокале и газете» [5], где похожая на поварской колпак форма, вырезанная из листа обоев, прочитывается как прозрачная, изображая одновременно край бокала и жидкость внутри него, в то время как перевернутый силуэт, оставленный на листе обоев вырезанным из него «колпаком», обозначает непрозрачность ножки и основания бокала и воспринимается как фигура (неважно, насколько призрачная) на фоне скатерти из обоев. Вот идеальный пример парадигмы: идентичные по форме означающие наделяют друг друга значением, и семантическому переворачиванию вторит их пространственная оппозиция (один элемент перевернут по отношению к другому).

Если игра визуальных значений в коллажах Пикассо заключается в превращении, то и текстуальная игра, возникающая при использовании им газет, также свободна от определенности «говорящего», голосу, мнению или идеологической позиции которого мы могли бы ее приписать. Ведь стоит нам решить, что Пикассо вырезал текст из экономического обзора ради того, чтобы осудить эксплуатацию рабочих и, таким образом, «высказаться» с помощью этой вырезки, как мы вспоминаем, что Аполлинер в качестве автора одного полумошеннического финансового журнала прославился тем, что раздавал ложные рекомендации относительно фондового рынка, и вполне возможно, что «голос» в коллаже принадлежит именно ему. Более того, Пикассо дает высказаться и Малларме, когда, например, объединяет во фразе «Au bon Marché» [«Недорого»] голос, который мог бы принадлежать Фернанде Оливье (бывшей любовнице художника), говорящей о распродаже белья и приданом, со множеством голосов, использованных Малларме в качестве псевдонимов в его изысканном модном журнале «Последняя мода» («La Dernière Mode»), или когда заголовок «Un coup de thé» [«Un coup de théâtre» — «Поворот событий», оборванный на полуслове и превратившийся в «Бросок чая». — Пер.] оказывается созвучен названию самой радикальной поэмы Малларме «Un coup de dés» [«Бросок костей»].

О методах искажения и упрощения, источником которых послужило для Пикассо африканское племенное искусство, сказано немало. Канвейлер между тем настаивал, что «художнику открыла глаза» одна определенная маска из его собственной коллекции. Эта маска племени гребо из Кот-д'Ивуара представляет собой целую коллекцию «парадигм».

Смелые опыты Пикассо по созданию скульптуры-конструкции обнаруживают влияние маски гребо. Сделанная из листового металла, веревки и проволоки «Гитара» 1912 года [6] передает форму инструмента одной металлической плоскостью, из которой выступает резонаторное отверстие, совсем как глаза маски гребо. Каждая из плоскостей парит над поверхностью рельефа, соотносясь с ней как фигура с фоном и демонстрируя парадигму, столь блестяще реализованную в более ранней «Скрипке». Самый

же первый коллаж, в котором сказался урок маски гребо, — это «Гитара, ноты и бокал» [7], где каждый элемент воспринимается парящим на фоне плоского листа, а черный полумесяц нижнего края гитары одновременно играет роль ее тени на столе; при этом резонаторное отверстие кажется выступающим вперед, словно какая-то твердая труба на корпусе инструмента.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

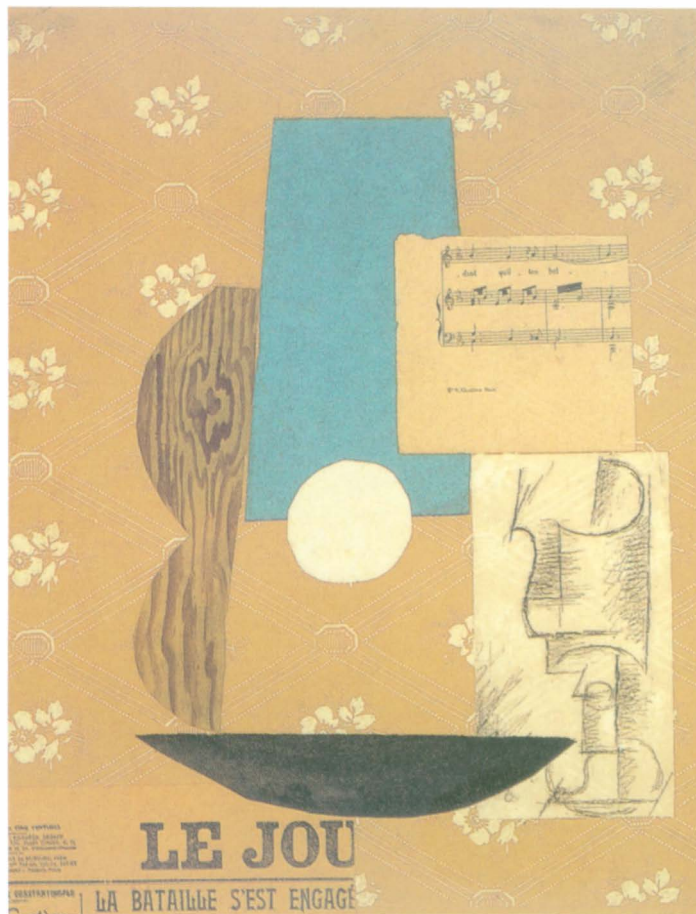
Bois Yve-Alain. Kahnweiler's Lesson // Id. *Painting as Model*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990; The Semiology of Cubism // Zelevansky Lynn (ed.). *Picasso and Braque: A Symposium*. New York: Museum of Modern Art, 1992.

Crow Thomas. Modernism and Mass Culture // Guilbaut Serge, Buchloh Benjamin H. D., Solkin David (eds). *Modernism and Modernity*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

Krauss Rosalind. *The Picasso Papers*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998.

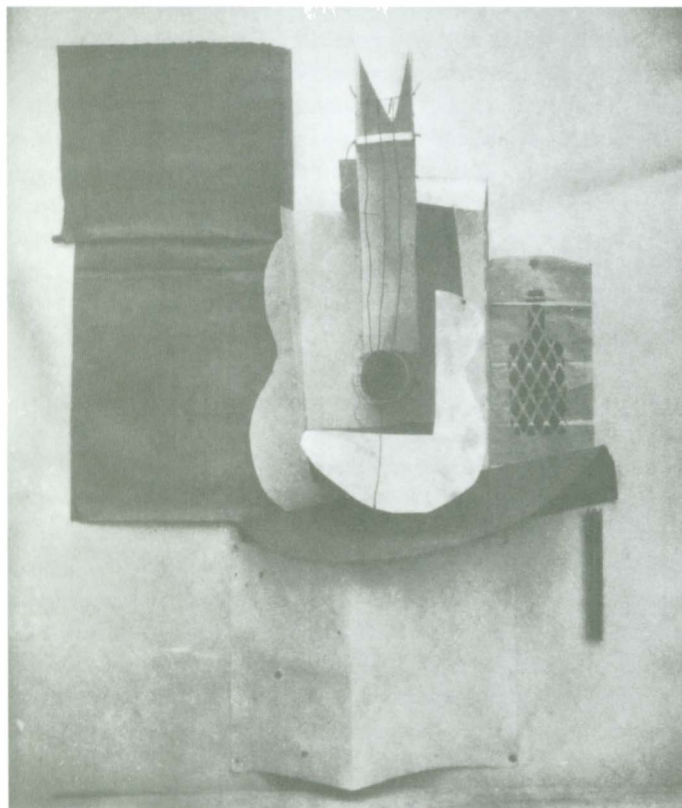
Leighton Patricia. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Rosenblum Robert. *Cubism and Twentieth-Century Art*. New York: Harry N. Abrams, 1960; переклад. 1977.

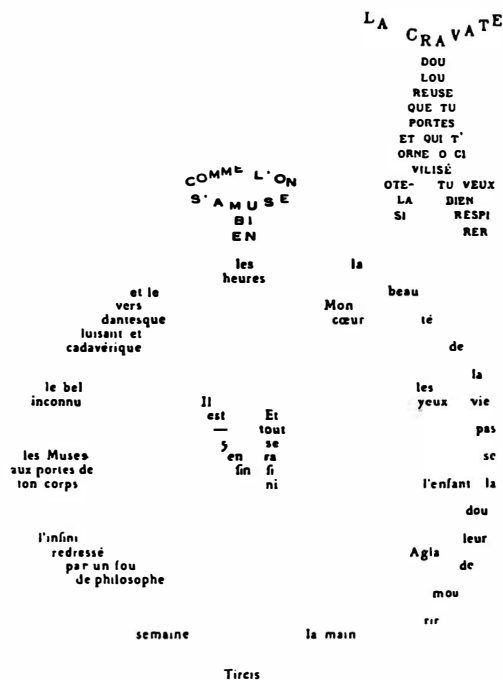


1910–1919

7 • Пабло Пикассо. *Гитара, ноты и бокал*. Осень 1912
Бумага, уголь, гуашь, коллаж. 47,9 × 36,5 см



6 • Конструкция в мастерской Пикассо по адресу: улица Шельшер, д. 5-бис
Включает в себя картонный макет «Гитары» (уничтожен)



8 • Гийом Аполлинер. *Галстук и часы*. 1914
«Каллиграммы: Стихотворения мира и войны». 1913–1916. Часть I: «Волны». 1925

Робер Делоне выставляет в Берлине серию «Окна»: по всей Европе разрабатываются базовые проблемы и парадигмы абстракции.

«Сезанн разбил вазу для фруктов, и нам не следует, подобно кубистам, заново ее склеивать», — заметил однажды Робер Делоне (1895–1941). Этот призыв к абстракции достаточно ясен, однако реализовать его было непросто: сконцентрированная на живописи, абстракция находилась под влиянием различных устремлений, методов и образцов. Одни художники усиливали живописную сторону импрессионизма, другие — экспрессию постимпрессионизма, а третьи — линейные ритмы ар-нуво. Многие из тех, кто склонялся к нерепрезентативному искусству, испытывали влияние расколотой «вазы для фруктов» Сезанна и Пикассо; другие вдохновлялись широкими красочными полями Матисса; еще одним важным источником стали выразительные геометрические формы африканской скульптуры, которая в некоторых случаях заменялась или дополнялась народным искусством (а в России также иконами). В 1912–1913 годах произошло сближение этих precedентов и источников, что привело к осознанию самоценной значимости и даже необходимости абстракции. Поскольку абстракция издревле существовала в искусстве ряда культур, невозможно говорить о конкретном ее начале или о первом абстрактном произведении: в этом смысле абстракция была одновременно и изобретена, и найдена. Известен рассказ Василия Кандинского (описанный в нем случай датирован автором 1910 годом) о том, как он, возвратившись однажды ночью в свою мастерскую в Мурнау (Германия) и не узнав в тусклом свете собственную перевернутую картину, открыл в этом опыте выразительный потенциал абстрактных форм.

И хотя у абстракции не было ни одного родителя, у нее было несколько повитух: среди них француз Делоне, русская Соня Терк (1885–1979; вышла замуж за Делоне в 1910 году), голландец Пит Мондриан, русские Кандинский и Казимир Малевич (1878–1935). Пальму первенства часто отдают последним троим как самым ярким поборникам абстрактного искусства, но среди первых абстракционистов были также чех Франтишек Купка (1871–1957), француз Фернан Леже (1881–1955), русские лучисты Михаил Ларионов (1881–1964) и Наталия Гончарова (1881–1962), английский вортицист Уиндем Льюис, итальянские футуристы Джакомо Балла и Джино Северини, немецко-швейцарский художник Пауль Клее (1879–1940), эльзасец Ханс Арп (1888–1966), швейцарка София Тойбер (1889–1943; вышла замуж за Арпа в 1921 году), американские синхромисты Морган Рассел (1886–1953) и Стэнтон Макдональд-Райт (1890–1973), а также американец Артур Дав (1880–1946), называвший свои полуабстрактные работы «экстракциями». Этот перечень одновременно указывает на два обстоятельства: абстракция была интернациональной и многие ее первопроходцы сформировались за пределами парижского авангарда. Почему это произошло? Хотя Матисс и Пикассо проложили путь абстрактному искусству, оба были слишком погружены в мир объектов — или, точнее, в порождаемую этим миром визуальную игру фигур и зна-

ков, — чтобы полностью уйти в абстракцию. При этом Кандинский, Малевич, Мондриан, Клее и Купка формировались в таких культурах (русской, голландской, немецкой, чешской), метафизические императивы и/или иконоборческие импульсы которых могли способствовать переходу к абстракции.

Особенно важным плавильным тиглем абстракции послужила Россия. Там имелись значительные коллекции авангардной живописи (одна только коллекция Щукина могла похвастаться тридцатью семью картинами Матисса и сорока картинами Пикассо); там проходили крупные интернациональные выставки — не только в Санкт-Петербурге и Москве, но и в провинции; там было множество групп, стремившихся освоить уроки символизма, фовизма, футуризма и кубизма, а также народного искусства, детских рисунков и средневековых икон (выставка отреставрированных икон прошла в Москве в 1913 году). Последние из перечисленных явлений особенно интересовали Ларионова, увлекавшегося народной ксилографией — лубком, и Гончарову, чьи ранние картины из крестьянской жизни отражают упрощенные формы и грубые контуры крестьянской резьбы, вышивки и эмалей. Ларионов и Гончарова были активными организаторами выставок (самые важные среди них — «Бубновый валет» 1910-го и «Ослиный хвост» 1912 года). Вдохновленные кубизмом и футуризмом, они перешли от примитивистских экспериментов к специфической форме абстракции, для которой характерны изломанные линии и яркие цвета. Этот стиль Ларионов нарек «лучизмом», так как поверхность холста казалась охваченной множеством световых лучей, перекрещивающихся, кристаллизующихся и местами растворяющихся. Структура этих работ многим обязана кубизму, а их динамизм — чисто футуристический (как и сопроводительная риторика): эта комбинация кубистского гранения и футуристического движения привела к созданию картин, относящихся к числу первых произведений абстрактного искусства. Однако Ларионов и Гончарова успели создать лишь несколько подобных вещей до того, как сбежали от войны в Париж, где по большей части работали над декорациями и костюмами для «Русского балета» Сергея Дягилева.

Хотя абстракция отказалась от миметического отношения к миру, это не значит, что она всегда брала за основу «произвольную» природу визуального знака, которую исследовали кубистские коллаж и конструкция. Абстракционисты хоть и не изображали физические предметы, но зачастую стремились передать трансцендентальные идеи — такие, как «чувство», «дух» или «абсолют», — и, таким образом, подменяли один тип основания, одну форму подчинения другой. (Кандинский в своем влиятельном тексте «О духовном в искусстве» [1911] назвал это новое подчинение «внутренней необходимостью», другие авторы использовали похожие термины.) За этим настойчивым требованием трансцендентальных истин скрывается страх, что абстракция окажется произвольной в двух других смыслах. Во-первых, декоративной: в лекции, прочитанной

в Кёльне в 1914 году, Кандинский предостерегал от «орнаментальной» абстракции, которая скорее препятствует трансцендентному эффекту, нежели способствует ему. Во-вторых, лишенной значения: обвинениям в полном отсутствии смысла, высказанным или возможным, сторонники абстракции противопоставляли тенденциозные притязания на некие абсолютные значения — трансцендентальное у Кандинского, связанное с откровением у Малевича, утопическое у Мондриана и т. д. Когда же абстракция не определялась с помощью подобных широковещательных понятий, она часто понималась негативно, через противопоставление искусству, основанному на мимесисе (именуемому академическим), или дизайну, предназначенному для украшения (и считавшемуся низкой или прикладной формой искусства). Однако многие исключения заставляют пересмотреть это правило. Как нам, например, классифицировать сетки Софии Тойбер [1] (предшествующие первым модульным абстракциям Мондриана), которые часто основывались на коллажах Ханса Арпа с полупроизвольными комбинациями квадратов? Арп, в свою очередь, называл их «возможно, первыми примерами „конкретного искусства“», «чистыми и независимыми» и в то же время «элементарными и спонтанными». Относятся ли они к «высокому» искусству? Или к прикладному? Трансцендентальны ли по своей установке? Декоративны? Просчитаны? Случайны? Эти работы осложняют подобные иерархические оппозиции чуть ли не до их появления.

Определения и споры

Стандартные определения поддерживают представление об абстракции как идеализации. «Оксфордский словарь английского языка» предлагает варианты «лишенный материальности», «идеальный» и «теоретический» для прилагательного «абстрактный» и «вычитать», «убирать», «освобождать» для глагола «абстрагировать». Подходящие для тех художников, которые, отрешаясь от мира, выражали идеальные состояния, эти значения не подходят для других — выдвигавших на первый план нечто противоположное: материальность краски на холсте или прагматизм утилитарного дизайна. Это противоречие между императивами идеализма и материализма пронизывает всю модернистскую абстракцию, и близкие ей понятия «беспредметного» или «чистого» искусства не снимают его. С одной стороны, само определение абстракции указывает на беспредметность; с другой — многие художники более всего стремились именно к «предметности», к тому, чтобы сделать искусство столь же «конкретным» и «реальным», как и другие вещи в этом мире. Как раз поэтому Делоне, Леже, Арп, Малевич и Мондриан считали абстракцию самым *реалистическим* методом живописи. Абстракция часто понималась как «чистое» искусство, как окончательное очищение искусства от всего, что искусством не является; с другой стороны, это очищение часто подразумевало редукцию к таким материальным компонентам медиума, как холст и краски, которые сложно воспринять как чистые. В конечном счете все эти противоречия внутренне присущи абстракции, которая лучше всего определяется как категория, их организующая — временно приостанавливая или вовлекая в диалектическую игру.

Оппозиция между материализмом и идеализмом также оказывала влияние на интерпретации абстрактного искусства. Некоторые художники опирались на платоническую, гегельянскую или спиритуалистическую философские традиции. Так, Малевич,



1 • София Тойбер. Горизонтально-вертикальная композиция. 1917
Бумага, акварель. 23 x 15,5 см

- ▲ Кандинский, Мондриан и Купка находились под влиянием теософии, утверждавшей среди прочего, что человек в своем развитии от физического к духовному состоянию проходит ряд стадий, которые можно представить в виде геометрических форм; Мондриан в «Эволюции» (1911) как раз показывает подобную геометрическую сублимацию женской фигуры. Как ни удивительно, но в поисках подтверждения идеалистической версии абстракции некоторые художники обращались к науке. «Почему мы должны продолжать следовать природе, когда многие другие области превзошли ее?» — вопрошал Мондриан в 1919 году. Неевклидова геометрия с ее концепцией неперспективного пространства и антиматериалистической идеей формы интересовала таких разных
- художников, как Малевич и Марсель Дюшан. Проводились также аналогии с другими видами искусства, чаще всего с музыкой. «Все искусства стремятся к тому, чтобы стать музыкой», — гласит знаменитое изречение английского эстетика Уолтера Патера. Многие художники-абстракционисты первого поколения считали так же. (Здесь возникает еще один парадокс: может ли сущность одного искусства, живописи, быть найдена через другое — музыку?) Клее и Купка любили барочную и классическую музыку, в частности
- Иоганна Себастьяна Баха, Кандинский — музыку позднего романтизма и современную, в особенности Рихарда Вагнера и Арнольда Шёнберга. Названия категорий своих первых абстракций —

«Импровизации», «Импресси», «Композиции» — Кандинский заимствовал как раз из музыки; повлияла музыка и на то, какое значение он придавал цветовому тону, линейному ритму, «генерал-басу» (понятие, взятое у Гёте) и непосредственной передаче чувства. Купка также проводил символистскую аналогию между чистой музыкой и чистой живописью, имея в виду, что, не отвлекаясь содержанием или сюжетом, они напрямую воздействуют «на душу». Его большое полотно «Амфора. Двухцветная fuga» [2], показанное в парижском Осеннем салоне 1912 года, часто называют первой нефигуративной картиной, хотя отчасти оно было вдохновлено вполне земными движениями разноцветного мяча (игрушки падчерицы художника) и движением небесных тел (оно же лежит в основе предыдущей серии картин Купки — «Диски Ньютона»). Мондриан, в свою очередь, обожал джаз: он видел сходство между синкопированным джазовым ритмом и асимметричным равновесием своих цветовых плоскостей, а сопротивление джаза мелодическим нарративам соответствовало его сопротивлению темпоральному прочтению визуального искусства.

Другие художники руководствовались материалистическими представлениями — например, усматривали в абстракции единственный метод, сообразный современному предметному миру, который приобретает абстрактный характер под действием новых способов товарного производства, публичного распространения и репродуцирования изображений. Стремление передать возросшую мобильность вещей, людей и образов в современном городе

- не было прерогативой футуристов; Леже оно привело к созданию парадоксальной реалистической абстракции. В его «Контрасте форм» [3] мы видим симбиоз человеческих и механических форм, абстрагированных чуть ли не до уровня геометрической разметки холста. И действительно, к концу десятилетия Леже придет к пониманию картины как своего рода машины — аппарата взаимосвязанных частей. Но уже в 1913 году он связывал свою абстракцию, равно как и разделение искусств в модернизме, с капиталистическим разделением труда — одним из условий современного мира, из которого он пытался сделать модернистскую добродетель:

Каждое искусство изолируется и замыкается в своей области. Специализация — это одна из особенностей современности, и живопись, подобно всем проявлениям человеческого гения, должна подчиниться этому закону; это логично, ведь, если ограничить каждую отрасль ее собственными задачами, достижения возрастут. Живопись в этом случае станет более реалистичной. Современное мировоззрение требует абстракции не только как временной ступени, через которую пройдут лишь несколько посвященных; абстракция — общее выражение нового поколения, разделяющее его потребности и устремления.

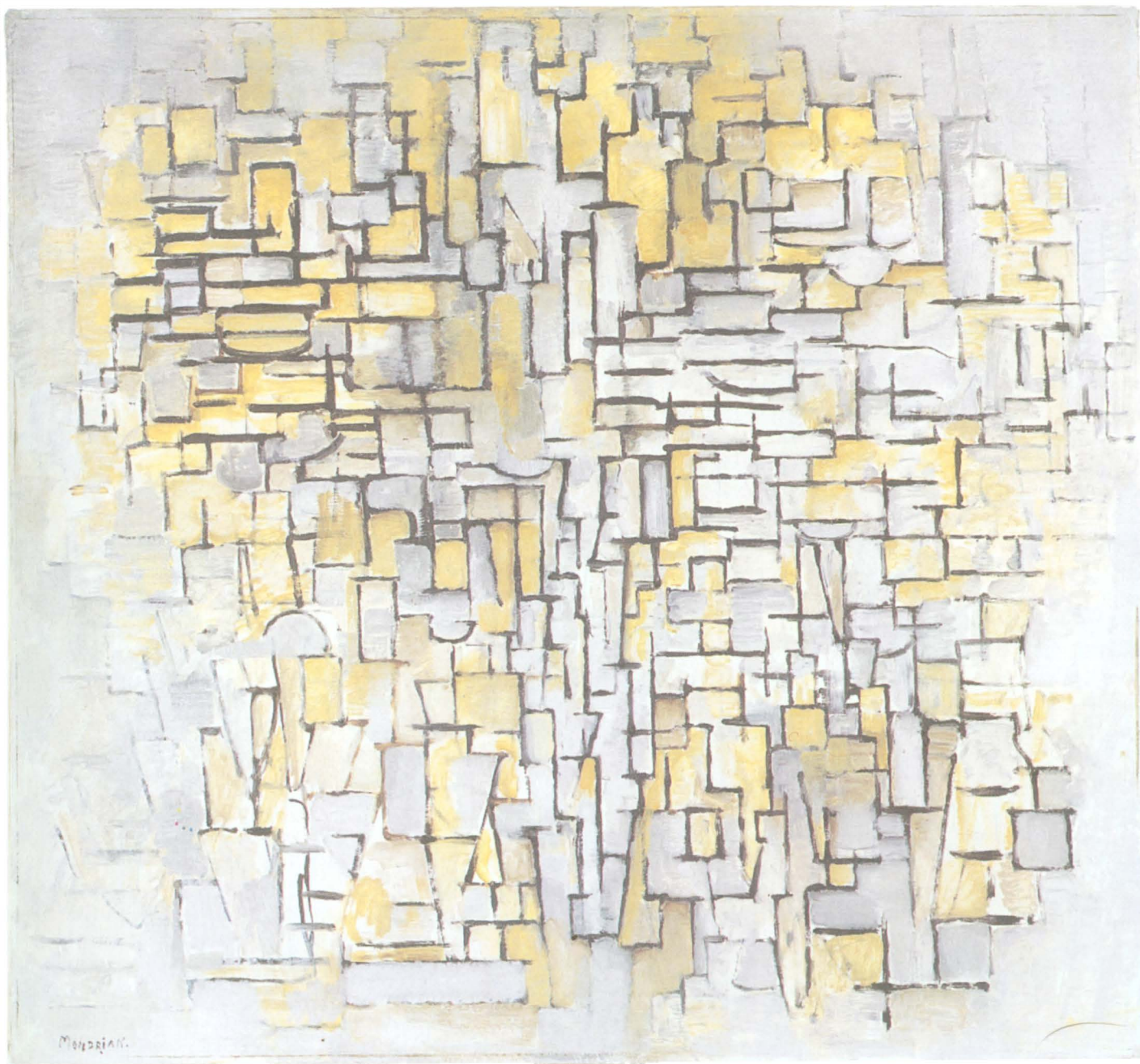
- Кубизм стал первым стилем, который выразил это парадоксальное представление об одновременно абстрактном и реалистическом искусстве, и через его горнило прошло большинство художников-абстракционистов. Однако, как заметил впоследствии Мондриан (с этим соглашались и другие), «кубизм не принимал логических следствий своих открытий, не развивался в направлении своей цели — выражения чистой пластики». Поэтому в 1912–1913 годах
- ◆ некоторые художники стали усиливать «аналитический» аспект кубизма, стремясь окончательно растворить сюжет — посредством линий, соответствующих имплицитной сетке картины,



2 • Франтишек Купка. Амфора. Двухцветная fuga. 1912
Холст, масло. 211,8 × 220 см



3 • Фернан Леже. Контраст форм. 1913
Холст, масло. 55 × 46 см



1910–1919

4 • Пит Мондриан. Картина № 2 / Композиция VII. 1913

Холст, масло. 104,5 × 111,1 см

как Мондриан в «Картине № 2 / Композиции VII» [4], или за счет «спектрального преломления» цвета, воспринимаемого как свет, как Делоне в «Симультанных окнах на город» [5]. Если Мондриан обнажал сетку, избавляясь от фасеточных плоскостей кубизма, то Делоне интенсифицировал цвета, уходя от кубистской приглушенной палитры. Другие усиливали «синтетический» аспект кубизма:

- ▲ плоские формы коллажа легли в основу абстрактных цветных плоскостей Малевича, а реальные детали конструкций, с которыми Пикассо познакомил Владимира Татлина в Париже весной 1914 года,
- подтолкнули последнего к конструктивистскому «анализу материалов». Кубизм в той или иной форме стал почти обязательным этапом развития художников этого поколения: «От [кубистского] анализа объема и пространства предмета к [конструктивистской]

организации элементов», — писала в 1922 году в своих заметках русская художница Любовь Попова (1889–1924), как будто такое развитие уже превратилось в катехизис.

В большинстве случаев доминировал один из элементов живописи, который становился самостоятельным средством образования значения: у Мондриана таковыми стали вертикали и горизонталы, у Делоне — цвет-как-свет, у Малевича — монохромные геометрические формы. Вскоре эти элементы, подвергнутые дальнейшему очищению, образовали две сравнительно стабильные парадигмы абстрактной живописи: сетку и монохром. Их стабильность в значительной степени объясняется тем, что сетка устраняла базовые оппозиции линии и цвета, фигуры и фона, внутренней структуры и внешнего обрамления (исследованием этих возможностей

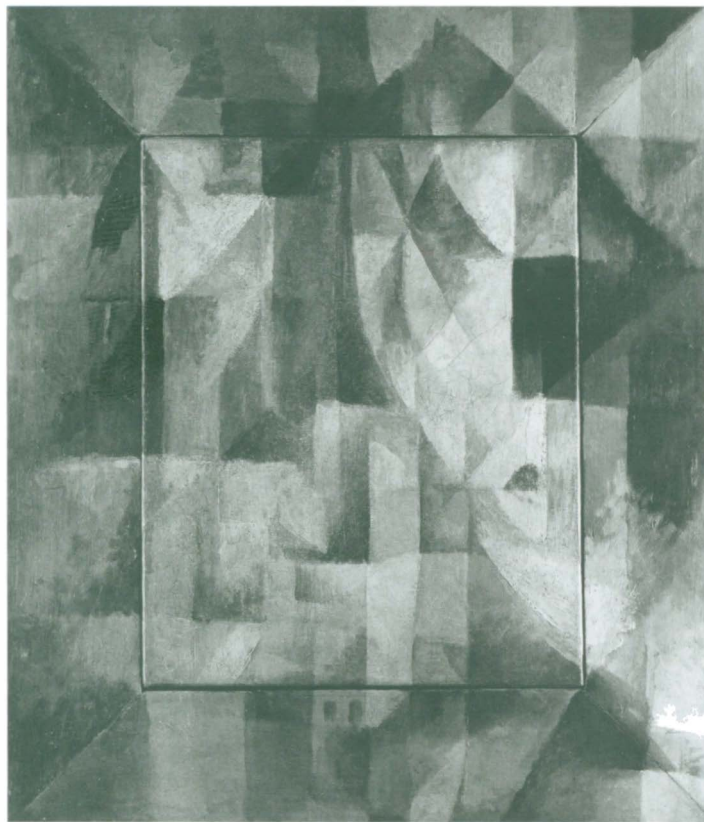
▲ 1912

● 1914, 1921

▲ 1917a, 1944a, 1957b

заявлялся Мондриан), а монохром аннулировал две главные парадигмы, существовавшие в западной живописи начиная с Ренессанса: окно и зеркало (о конце этих старых систем безапелляционно заявил Малевич).

В 1913 году Делоне и Малевич, один из которых развивал сетку, а другой — монохромия, представляли поучительный контраст. Делоне насмехался над любыми моделями живописи, заимствованными из других областей: «Я никогда не говорю о математике и никогда не тревожу дух»; «Музыка и любой шум мне противны». Сосредоточившись исключительно на «живописной реальности», он считал, что цвет станет отвечать за все аспекты живописи: «...цвет дает глубину (не перспективную, не последовательную, а одновременную), и форму, и движение». Для этого, взяв за основу «закон симультанных контрастов», который французские художники от Делакруа до Сёра заимствовали из труда химика Мишеля Эжена Шеврёйля, вышедшего в 1839 году, Делоне предложил собственную концепцию «симультанизма». Не ограничиваясь контрастами цветов, эта «симультанность» означает также мгновенность перехода картинного образа в сетчаточный, то есть трансцендентальную симультанность визуальных искусств в противоположность земной темпоральности словесных искусств (одна из самых устойчивых эстетических оппозиций, идущая от философа немецкого Просвещения Готхольда Эфраима Лессинга [1729–1781] и усвоенная позднемодернистскими критиками Клементом Гринбергом и Майклом Фридом). Здесь с Делоне отчасти солидаризировались работавшие в эти годы в Париже Морган Рассел и Стентон Макдональд-Райт. Они тоже трактовали свет в терминах цветового спектра, однако использовали пространственные эффекты и даже временную длительность, против которой выступал Делоне, а также проводили отвергаемые им аналогии между абстракцией и музыкой.



5 • Робер Делоне. *Симультанные окна на город*. 1911–1912

Холст, масло, дерево. 46 × 60 см

▲ 1942a, 1960b

Настоящим прорывом Делоне стала серия «Окна» — двадцать три картины и рисунка 1912 года, тринадцать из которых были с большим успехом показаны в Берлине в январе 1913-го (до этого Делоне ▲ выставился с «Синим всадником» в Мюнхене). К этой выставке Клее перевел текст Делоне под названием «Свет», в котором последовательно уравнивались цвет, свет, глаз, интеллект и душа. Согласно эстетике Делоне, картина — это окно на все эти «прозрачные среды», средство (*medium*), абстрагированное до состояния непосредственности (*immediacy*), растворенное в том, чему служит посредником. Таким образом, едва ли Делоне отверг древнюю парадигму картины-как-окна; напротив, он ее *очистил*: реальность видения достигается в живописной абстракции. Рассмотрим «Симультанные окна, выходящие в город», определившие композиционный тип всей серии. Эйфелева башня, центральный мотив всего творчества Делоне, здесь едва различима, ее зеленые дуги охвачены игрой прозрачных и непрозрачных цветных плоскостей, превратившихся из кубистских граней в посткубистскую сетку, которую Делоне, в неомимпрессионистской манере Сёра, распространил и на раму. Таким образом, окна одновременно референциальны, живописны и предметны; они согласуют «возвышенный сюжет» — Париж — с «самоочевидной структурой» картины, как выразился однажды поэт и критик Гийом Аполлинер, горячий сторонник Делоне. Непрозрачность медиума Делоне акцентировал только затем, чтобы заставить его снова исчезнуть ради прозрачной внемедиальности. «Симультанные окна, выходящие в город» — это окна без штор, почти глаза без век: цвет-как-свет здесь почти ослепителен. Следующий шаг должен был привести к отказу от окон и представить живопись как прямой аналог сетчатки — что и было сделано Делоне в «Диске» [6], чистейшей для своего времени абстракции, круглой картине из семи концентрических лент, ровно окрашенных и поделенных на четверти, с усилением яркости основных и дополнительных цветов ближе к центру. Хотя иногда «Диск» принимают за иллюстрацию к теории цвета — не более чем цветовую диаграмму, эта работа заключает в себе такие возможности дальнейшего развития абстракции (полное отсутствие референциальности и безусловная оптичность, единая структура композиции и формы холста), для реализации которых потребуется пятьдесят лет, если не больше. Год 1913-й оказался важным и для Сони Терк-Делоне: уже активно занимаясь к этому времени дизайном (прежде всего книгами и тканями), она оформила «Прозу о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» поэта-авангардиста Блеза Сандара [7]. Напечатанная на одном листе бумаги длиной в два метра, сложенная гармошкой в двенадцать секций, эта книга-объект соединила авангардную абстракцию и типографические эксперименты (текст был напечатан десятью разными шрифтами и дополнен железнодорожной картой), чтобы передать спектральную симультанность современной жизни. Часто выставляемая и репродуцируемая, обложка книги приобрела широкую известность (Терк оказала почти такое же влияние на немецких модернистов, как и ее муж); успех побудил художницу использовать те же «симультанистские» ритмы абстрактных цветов и в дизайне других вещей — одежды, плакатов, даже электроламп, которые должны были заливать разноцветным светом улицы Парижа.

Малевич выбрал иной путь: не очищать картину-как-окно, а закрасить ее. Свою первую совершенно абстрактную работу, ■ «Черный квадрат» (1915), он связывал с эскизом созданного им задника для футуристической оперы «Победа над солнцем» (1913),

▲ 1908

● 1911, 1912

■ 1915



6 • Робер Делоне. *Первый симультанный диск*. 1913–1914

Холст, масло. Диаметр 135 см

противопоставлявшей искусству символизма («старому, привычному понятию о солнце как о красоте», согласно презрительному выражению Михаила Матюшина, написавшего для нее музыку), а также натуралистическому театру. На этом эскизе Малевич поместил в перспективную коробку квадрат, разделенный по диагонали на два треугольника — черный вверху, белый внизу, что означало «победу над солнцем», затмение света тьмой и, вероятно, преодоление эмпирического зрения и перспективного пространства трансцендентальным зрением и модернистской бесконечностью [8]. С этого эскиза начинается обратный отсчет к собственной *tabula rasa* Малевича: по ту сторону этого «нуля форм», как провозгла-

сил он, лежит «верховенство чистого чувства в творчестве», откуда пошло и название его абстрактного стиля — супрематизм [от лат. *supremus* — верховный. — Пер.].

Таким образом, Делоне и Малевич оказываются антиподами: первый провозглашает прозрачность окна для цвета-как-света, второй — триумф черного квадрата в победе над солнцем. При этом оба выступают в качестве верховных жрецов чистого видения, что связывает их оппозицию. И хотя Делоне растворяет сюжет в своем цвете-как-свете, а Малевич погружает его во мрак солнечного затмения, оба отменяют одну связь с реальностью только для того, чтобы установить другую, высшего порядка, и в этой транс-

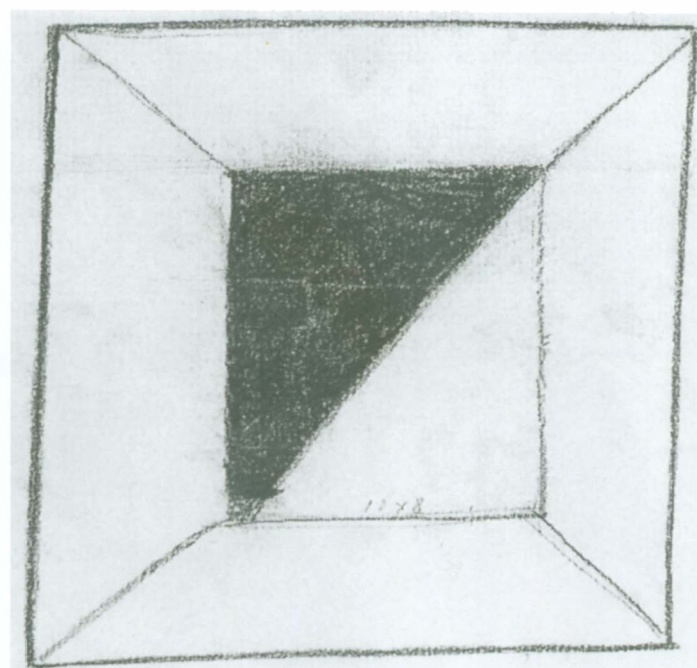


7 • Соня Терк-Делоне. Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской. 1913

Бумага, акварель. 193,5 × 37 см

формации присоединяются к другим, в частности к Кандинскому и Мондриану, для которых абстракция является апофеозом реальности, а не ее низвержением. Все они придают медиуму непрозрачность, самоочевидную материальность в качестве холста и краски, но только ради того, чтобы он снова стал прозрачным — для чувства, духа или чистой идеи — всего того, что абстракция должна обозначать в том или ином случае.

В конечном счете, абстракция — это парадоксальный метод, временно отменяющий оппозиции между духовным воздействием и декоративным дизайном, материальной поверхностью и вообра-



8 • Казимир Малевич. Эскиз к «Победе над солнцем», второй акт, сцена первая. 1913

Бумага, графитный карандаш. 21 × 27 см

жаемым окном, уникальным произведением и серийным повторением (лишенные внешних референтов, абстрактные картины располагают к прочтению в них внутренней, взаимной референции, к восприятию в сериях, и зачастую соответствующим образом называются: «Без названия № 1, 2, 3...»). Оппозиция материалистического и идеалистического — самая глубокая из них: живопись как плоскость, покрытая краской, как медиум, открыто демонстрирующий свою эмпирическую материальность, против живописи как карты некоего трансцендентального порядка, окна ▲ в мир духовного. Между тем французский философ Мишель Фуко усматривал в этом отношении не столько противоречие, сколько дополнение: современная мысль, утверждал он, часто включает в себя оба способа познания — эмпирический и трансцендентальный и обе установки — материалистическую и идеалистическую. И все же это напряжение переживается как противоречие не только в модернистском искусстве, но и во всей современной культуре, что отчасти объясняет, почему привилегированным статусом в этой культуре обладает тот художник, который, как Мондриан, способен держаться обоих полюсов одновременно и эстетически разрешать явное противоречие между ними.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Малевич Казимир. Собрание сочинений в 5 тт. Произведения разных лет. Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. М: Гилея, 1995–2004.

Краусс Розалинд. Решетки [1978] / Пер. А. Матвеевой // Id. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М: Художественный журнал, 2003.

Bois Yve-Alain. Malevitch: le carré, le degré zéro // Macula. No. 1. 1978.

Cohen Arthur A. (ed.). The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay. New York: Viking Press, 1978.

Compton Michael (ed.). Towards a New Art: Essays on the Background of Abstract Art 1910–1920. London: Tate Gallery, 1980.

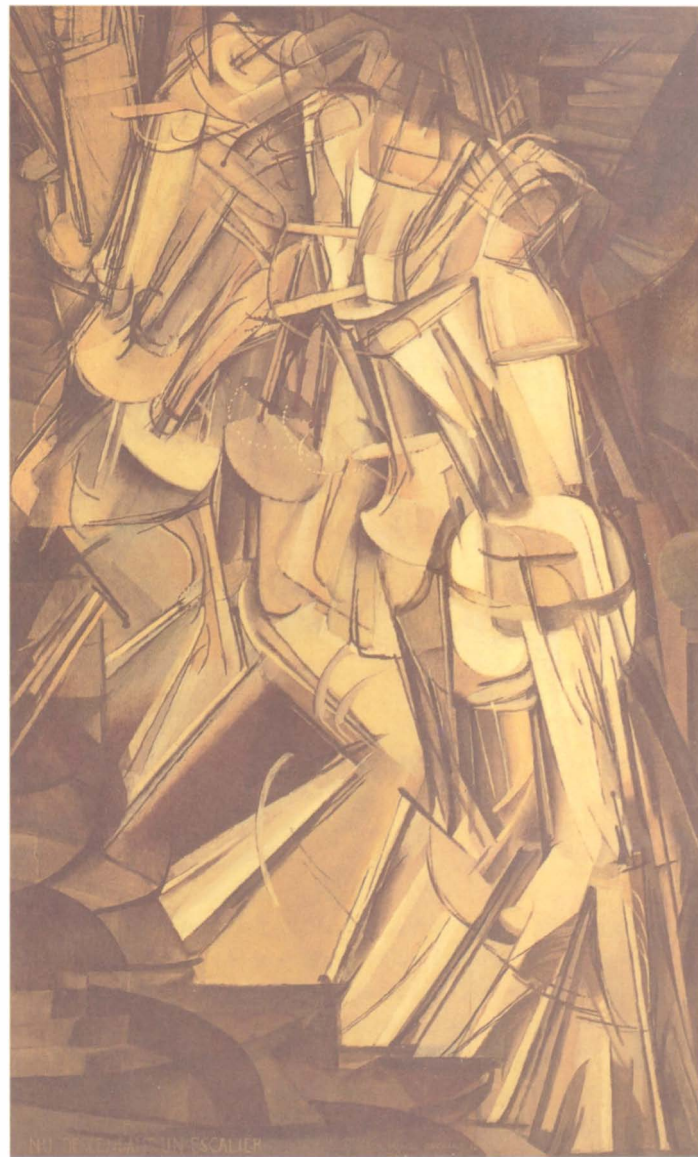
Hughes Gordon. The Structure of Vision in Robert Delaunay's Windows // October. No. 102. Fall 2002.

Léger Fernand. Functions of Painting / Trans. A. Anderson. New York: Viking Press, 1973.

Владимир Татлин и Марсель Дюшан с разных сторон атакуют традиционные искусства: первый создает свои конструкции, преобразующие кубизм, а второй — реди-мейды, с ним порывающие.

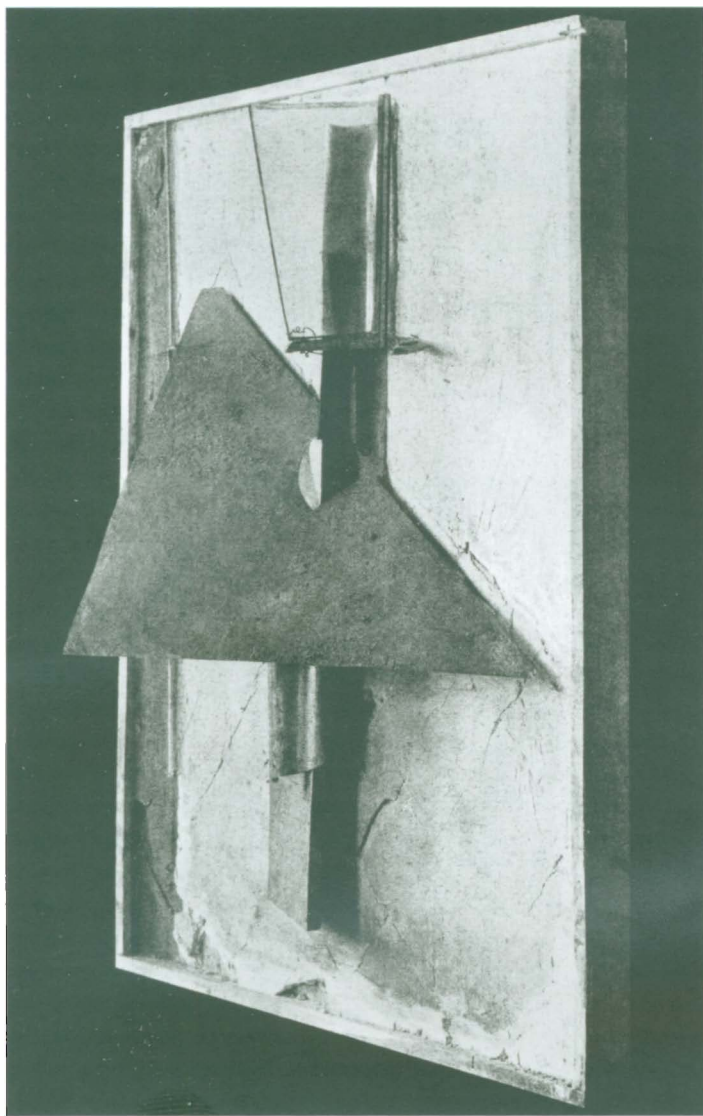
▲ годы 1912–1914-й стали ключевыми для авангарда. Новые формы картины — абстракция и коллаж — распрощались с репрезентативной живописью, а новые формы объектов — конструкция и реди-мейд — бросили вызов фигуративной скульптуре: человеческое тело потеряло в них центральное положение, уступив место новым предметам исследования — промышленным материалам и коммерческим продуктам. Эти трансформации были продиктованы внутренней логикой модернизма, однако на них оказали влияние и внешние факторы, в частности прогрессирующие индустриализация и коммодификация повседневной жизни, последняя из которых была гораздо ощутимее в Париже, где жил Марсель Дюшан (1887–1968), чем в Москве и Петербурге, где жил Владимир Татлин (1885–1953). В то же время эти новые художественные объекты чуть ли не предвосхитили изменения в общественной жизни. Первые конструкции Татлина предшествовали Октябрьской революции 1917 года, а первые реди-мейды Дюшана — потребительской культуре двадцатых годов. Татлин писал: «То, что произошло с обществом в 1917 году, было осмыслено в работе художников еще в 1914 году, когда нашими основами стали „материалы, объем и конструкция“». Искусство конструктивизма, считал Татлин, достигло материалистических основ *до того*, как они были утверждены коммунистическим обществом.

Однако, вопреки распространенному мнению, ни конструкция, ни реди-мейд не были исторически обособленными или завершенными явлениями. Историкам искусства удобен драматизм знаменательного события: весной 1914 года Дюшан, которого собственные братья двумя годами ранее уговорили убрать из Салона Независимых кубистскую «Обнаженную, спускающуюся по лестнице, № 2» [1], вообще отказывается от живописи, а Татлин во время своего визита в Париж весной 1914 года сталкивается с кубистскими конструкциями Пикассо и сразу же принимается за свои рельефы. Эти события имели место, но не являлись главными причинами дальнейшего; в действительности конструкция и реди-мейд должны рассматриваться как взаимодополняющие реакции на два сверхдетерминированных процесса. Во-первых, Дюшан и Татлин откликнулись, каждый по-своему, на кризис репрезентации, о котором возвестил кубизм. Во-вторых, они отреагировали на выявленную этим кризисом истину «буржуазного» искусства, как академического, так и авангардного: оно претендовало на роль автономного, обособленного от общественной жизни института. «Категория *искусства как института* не была изобретением авангарда, — пишет немецкий критик Петер Бюргер ■ в „Теории авангарда“ (1974). — Но она обнаружилась лишь после



1 • Марсель Дюшан. *Обнаженная, спускающаяся по лестнице, № 2*. 1912
Холст, масло. 147 × 89,2 см

того, как авангардные движения начали атаковать автономный статус искусства развитого буржуазного общества». Означавшая некогда художественную свободу, эта автономия, согласно Бюргеру, стала знаком «социального бессилия», что, в свою очередь,



2 • Владимир Татлин. *Материальный подбор: железо, гипс, стекло, асфальт. 1914*

Размеры неизвестны

привело к «самокритике искусства», парадигматически сформулированной Дюшаном и Татлиным.

Материал диктует форму

Татлин родился в украинском городе Харькове в семье поэтессы и инженера, специалиста по американским железным дорогам. С 1907–1908 годов участвуя в выступлениях кубофутуристов, он тем не менее до 1914 или 1915 года оставался моряком — скорее всего, корабельным плотником. Это не просто факты биографии: все искусство Татлина определялось полярностью поэтического и инженерного и направлялось его острым ремесленническим чувством материала. Недолгое пребывание в Париже в 1914 году стало для него настоящим прозрением: судя по всему, он увидел там

- ▲ конструкции Пикассо, в частности «Гитару» (1912), хотя уже был
- знаком с кубизмом по выдающейся коллекции Щукина в Москве.

Об этом говорят ранние картины Татлина, например почти по-кубистски граненый «Моряк. Автопортрет» (1911–1912). Однако его ранние монументальные фигуры, выдвинутые на передний план, вплотную к картинной плоскости, напоминают не столько

кубистские, сколько древнерусские картины — причем не только народную ксилографию, популярную среди кубофутуристов, но и иконы, привлекавшие Татлина приглушенной палитрой, плоскостным наложением краски и явственной материальностью. О причинах такого интереса уже в 1914 году говорил скульптор и критик Владимир Марков: «Вспомним иконы; они украшены металлическими нимбами и окладами, филигранью и инкрустацией, а сама живопись декорирована драгоценными камнями, металлами и т. д. Все это разрушает нашу современную концепцию живописи». В этом модернистском прочтении средневековой иконы сама ее материальность отвергает любые отсылки к реальному миру и вместо этого направляет «людей к красоте, к религии, к Богу». Татлин в своих конструкциях перевернул этот антииллюзионистический посыл, направив зрителя не к трансцендентному миру Бога, а к имманентной реальности материала. По сути, он исполь-

▲ зовал икону, как Пикассо африканскую маску, — как «свидетеля» собственной аналитической переработки модернистских прецедентов, проводника в искусство по ту сторону внешнего подобия. Первый известный рельеф Татлина, «Бутылка» (1913, утрачен), еще остается кубистским натюрмортом из различных материалов, обозначающих различные же объекты (так, стекло — это бутылка). Помещенный в раму, он более сродни живописной композиции, чем материальной конструкции, хотя основной набор материалов Татлина — дерево, металл и стекло — уже сложился. «Материальный подбор: железо, гипс, стекло, асфальт» [2] уже стоит на пороге конструктивизма. Рама осталась, но организация материалов утратила свойства живописной композиции. Металлический треугольник выступает вперед, в пространство, а деревянный брусок, напротив, лежит под углом на гипсовой поверхности; снизу и сверху также имеются сопоставления элементов — гнутого металла и куска стекла. «Подбор» носит характер демонстрации: сначала он перечисляет свои материалы, затем позволяет их существенным качествам проявиться в соответствующих формах. «Материал диктует форму, а не наоборот, — писал в 1916 году критик Николай Тарабукин в своем определении конструктивизма, основанном на подобных работах. — Дерево, металл, стекло и проч. создают разные конструкции». Для Татлина обработанное дерево было прямоугольным и плоским, что диктовало использование прямолинейных форм; металл, который можно резать и гнуть, предполагал криволинейные формы; стекло занимало некое промежуточное положение, причем в силу своей прозрачности могло служить посредником между внутренними и внешними поверхностями. Как далек этот материализм от двусмысленности кубистских конструкций! Татлин стремился сделать свои конструкции вовсе не «произвольными», а, наоборот, «необходимыми» в соответствии с этой «верностью материалу», ультрамодернистской эстетикой, которой суждено было стать также этикой, а после Октябрьской революции — и политикой.

Однако дело не ограничивалось позитивистской редукцией к материалу, что станет частым явлением в послевоенных версиях той же эстетики. Ведь наряду с кубистскими конструкциями и иконами здесь задействована еще одна модель — современные

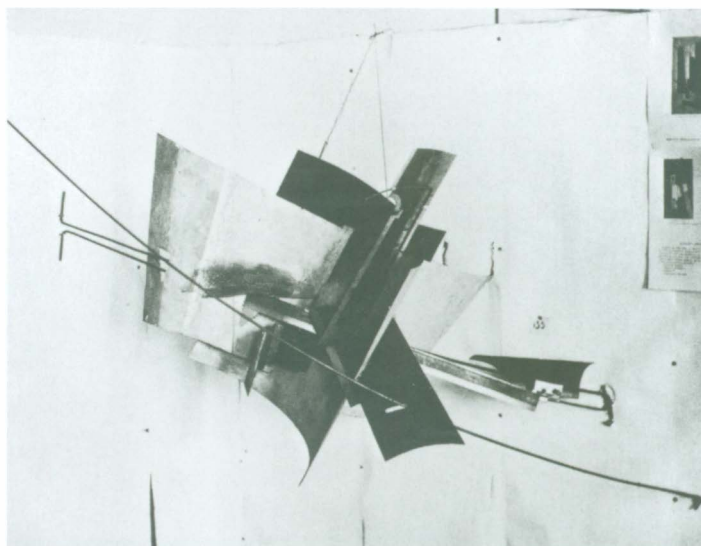
- языковые эксперименты «заумных» поэтов Алексея Кручёных и Велимира Хлебникова, чью пьесу «Зангези» Татлин оформил и поставил в 1923 году. Хлебников не только уничтожил синтаксис, но и расщепил язык на фонемы, базовые единицы языка. Им
- руководило отнюдь не футуристическое или дадаистское удоволь-

ствие от разрушения, а стремление заново собрать эти частицы звука и начертания в новые «словоконструкции», предлагающие новые смыслы. Именно этот конструктивный акт поддержал Татлин: «Наравне с его словоконструкциями я решил делать материальные конструкции».

- После 1914 года Татлин стал использовать термин «контррельеф», словно намекая на диалектическое движение своих конструкций: подобно тому как первые «живописные рельефы» превосходили живопись, новые «контррельефы», отрываясь от стены, превосходили живописные рельефы. Иногда они висели в углах, на протянутых между стенами тросах и прутьях [3]. Эти «угловые контррельефы» представляли собой составные конструкции из прямых и согнутых, расположенных перпендикулярно и под наклоном листов металла. Не являясь ни живописью, ни скульптурой, ни архитектурой, они занимали «контрпозицию» по отношению ко всем этим искусствам и по-новому работали с материалами, пространством и зрителем. Впервые показанные в декабре 1915 года
- ▲ на выставке «0,10: Последняя футуристическая выставка картин» в Петрограде, где Татлин соперничал с Малевичем за лидерство в русском авангарде, контррельефы вовлекли многих молодых
 - художников в экспериментальную («лабораторную») фазу конструктивизма. Если живописные рельефы развивали конструктивистское понятие «фактуры», которое, в противоположность западному толкованию этого термина, акцентировало механический аспект живописного следа, а не его субъективную сторону, то контррельефы развивали конструктивистское понятие «конструкции», которое, в отличие от западной «композиции», подразумевало активное взаимодействие с искусством, а не созерцательное отношение к нему. Еще ожидало разработки третье понятие конструктивизма — понятие «тектоники», диалектической связи конструктивистского формального эксперимента с коммунистическими принципами общественно-экономической организации; но этот, самый сложный, шаг в конструктивистской программе был осуществлен уже после революции.

Произведение искусства без художника

Дюшан родился в большой семье нотариуса, благосклонно относившегося к занятиям искусством: два его брата и сестра тоже стали художниками. Старшие братья, Жак Вийон (1875–1963) и Раймон Дюшан-Вийон (1876–1918), ввели Марселя в кубистскую «группу Пюто», сложившуюся вокруг Альбера Глеза и Жана Метценже. К 1912 году ее представители начали превращать кубизм в доктрину, и Дюшан покинул группу после того, как его картина «Обнаженная, спускающаяся по лестнице, № 2» была ею отвергнута. Уязвленный этим конфликтом, он больше никогда не окажется жертвой чего-либо подобного; напротив, преуспеет в искусстве провокации, которое составит одну из самых противоречивых сторон его вклада в искусство XX века. Провокацией остается и его неожиданный переход от кубистских картин — в основном «обнаженных», «девушечек» и «невест», слегка окрашенных личным эротизмом, — к реди-мейдам, представляющим собой самые что ни на есть банальные предметы, далекие от всякого субъективизма. Мы располагаем лишь несколькими фрагментами этой головоломки. Лето 1912 года Дюшан провел в Мюнхене, который позже назвал «сценой своего полного освобождения» — возможно, имея в виду освобождение от сугубо «сетчаточной» ориентации



3 • Владимир Татлин. Угловой контррельеф. 1915
Железо, алюминий, грунтовка. Размеры неизвестны

- ▲ парижского авангарда (термином «сетчаточная» Дюшан называл живопись, которая не обращается к «серому веществу» мозга). Ранее, в 1911 году, он подружился с достаточно обеспеченным Франсисом Пикабиа (1879–1953), и тот приобщил его к идее художника как денди-«ниспровергателя», подхваченной и развитой Дюшаном позднее. В том же 1911 году он посмотрел постановку пьесы Раймона Русселя (1877–1933), основанной на его романе «Африканские впечатления» (1910). Эксцентрик Руссель возвел в ранг метода случай: он выбирал фразу, придумывал ее омофон (такую же по звучанию, но иную по смыслу фразу), делал первую связывающее их повествование. Письмо, таким образом, становилось подобием нефункциональной машины. «Руссель указал мне путь», — говорил позднее Дюшан, имея в виду не только омофонные
- каламбуры и нефункциональную машинерию «роторельефов», но и самые разные свои изобретения, объединяющие случай и выбор, произвольное и заранее заданное. Эти изобретения — как, например, механические рисунки и реди-мейды — подвергали радикальному сомнению конвенциональные представления об искусстве и художнике. Это были, как заметил однажды Дюшан, «произведения искусства без художника, который бы их сделал».

- В этом отношении особенно показательны два случая. В 1911 году Дюшан написал «разломанную» кофемолку; ее «чертежный вид», вспоминал он впоследствии, «привел меня к мысли, что я могу избежать любого контакта с традиционной изобразительной живописью». Затем в 1912 году в Салоне воздухоплавания
- Дюшан заявил своему другу скульптору Константину Бранкузи: «Живопись кончилась. Сможет ли кто-нибудь создать что-то лучшее, чем этот пропеллер? Скажи, ты сможешь?» Однако это не было поддержкой еще не возникшего машинного искусства: те машины, что интересовали Дюшана, были нефункциональными фигурами неудовлетворенного желания (вроде тех, что населяют его «Новобрачную, раздетую собственными холостяками», также
- ◆ известную как «Большое стекло», 1915–1923). Этот вопрос указывает на проблемы, которые Дюшан вскоре поднял своими работами. Как соотносятся утилитарные и эстетические объекты, предметы потребления и искусство? Может ли картина быть анонимной,

«Медвежья шкура»

Реди-мейд, возможно, сильнее, чем любая другая художественная форма, обнажил сложные отношения искусства и рынка. С одной стороны, наделение объекта (даже, как показал Дюшан, объекта массового производства, подобного писсуару) эстетической ценностью способно радикально поднять его цену в соответствии с новым статусом. С другой стороны, покупка и продажа дорогих произведений искусства ничем не отличается от торговли любыми другими предметами роскоши, что понижает их (эстетическую) ценность до уровня объектов потребления. Авангард оказался, таким образом, заложником бесконечного соперничества с логикой капитала, которую он намеревался разоблачить.

Доказательством того, что авангард является прекрасным капиталовложением, стало пари, заключенное бизнесменом Андре Левелем в 1904 году, когда он вместе с двенадцатью другими предпринимателями основал консорциум «Медвежья шкура» («Peau de l'Ours»), чтобы купить произведения авангарда и спустя десять лет продать с аукциона. К 1907 году группа Левеля уже вовсю покупала Матисса и Пикассо; у последнего, в частности, в том же году напрямую приобрела «Семью акробата» за 1000 франков (истратив весь годовой бюджет). Когда пришло время продажи, 2 марта 1914 года коллекция из 145 предметов, в основном картин фовистов и кубистов, ушла с молотка в парижском Отеле Друо. Левель активно рекламировал событие, привлекая толпы зрителей на предпродажную выставку и на сам аукцион, где будет вынесен вердикт искусству авангарда. Главным лотом аукциона стала «Семья акробата», проданная за 12 650 франков, а вся коллекция вчетверо выросла в цене, обратив первоначально вложенные 27 500 франков во впечатляющие 116 545.

несубъективной, «совершенной», как пропеллер? Отныне Дюшан предпочитал объекты, которые даны, а не созданы, и изображения, которые запланированы, а не придуманы (и никак не могут быть названы «сетчаточными»), как, например, двое «Мельницы для шоколада», начерченные в аксонометрической проекции в 1913 и 1914 годах. Лукаво намекая на секс и скатологию, эти мельницы пародировали живопись, приравнивая ее к промышленному чертежу наподобие тех, по которым, как показала историк искусства Молли Несбит, во французских школах учились рисунку, когда Дюшан был ребенком.

Он это выбрал

Дюшан использовал любую возможность подорвать авторство, но главным его методом стал реди-мейд — присвоенное готовое изделие, представленное в качестве произведения искусства. Этот метод помог ему сразу оставить позади традиционные эстетические вопросы о мастерстве, технике исполнения и вкусе («хороша или нет эта картина или скульптура?»), перейдя к новому кругу вопросов, имевших онтологическое («что такое искусство?»), эпистемологическое («откуда мы это знаем?») и институциональное («кто определяет это?») значение. Здесь стоит обратиться к двум

записям Дюшана. Первая, сделанная в 1913 году, содержит программный вопрос: «Можно ли сделать что-то, что не было бы „произведением“ искусства?» Вторая, 1914 года, представляет собой малопонятный фрагмент: «Своего рода живописный номинализм». Эти заметки свидетельствуют, что Дюшан стал понимать *наименование* искусства — то есть название того или иного изображения или объекта искусством — равносильным *созданию* искусства. Первым «реди-мейдом» стало вертикально установленное на табурет велосипедное колесо [4], хотя сам термин появился позже. Имя для новой техники Дюшан нашел только в Нью-Йорке в 1915 году, куда перебрался во время войны. Оно происходит от названия готовой (а не сшитой на заказ) одежды, продающейся в магазине, ширпотреба. Как понимать это колесо? Можно ли считать его «искусством»? Является ли оно «произведением» (учитывая, что художник не вложил в него почти никакого труда)? Или это свободно крутящееся колесо — просто изделие, просто функция? «Сушилка для бутылок» (1914) заостряет эти вопросы. Хотя ее можно принять за абстрактную скульптуру, она остается обычной утилитарной вещью и товаром, что побуждает нас задуматься о сложных взаимоотношениях между эстетичес-

▲ кой, потребительской и рыночной ценностями.



4 • Марсель Дюшан. *Велосипедное колесо*. 1913 (реплика 1964, оригинал утрачен)
Реди-мейд: велосипедное колесо, табурет. Высота 126 см

▲ 1986

Самым же прославленным реди-мейдом стал писсуар, названный «Фонтаном» [5], который соединил провокационные вопросы, поднятые предыдущими реди-мейдами, со скандальной отсылкой к уборной. Дюшан выбрал писсуар в нью-йоркском магазине производителя подобных товаров «J. L. Mott Iron Works», перевернул его на 90 градусов, поставил подпись «R. Mutt» (где «R» — это Ричард, что на жаргоне означало богача, а «Mutt» — отсылка одновременно к названию магазина и к популярному персонажу мультфильма того времени), установил на пьедестал и предложил «Американскому обществу независимых художников» для их первой выставки в апреле 1917 года. Дюшан сам возглавлял выставочный комитет, а поскольку жюри было не предусмотрено, все представленные 2125 работ 1235 художников были приняты... за исключением «Фонтана» никому не известного Р. Матта. В майском номере недолговечного журнала «Блайнд Мэн» [англ. «The Blind Man» — «Слепец». — Пер.] Дюшан от лица Беатрис Вуд выступил с протестом против тех доводов, на основе которых ему было отказано, назвав его «Случай Ричарда Матта». Полный текст выглядел так:

Всем известно, что любой художник, заплативший шесть долларов, может участвовать в выставке.

Г-н Матт послал фонтан. Без всякого обсуждения этот предмет исчез и так и не был выставлен.

Основания, на которых фонтан г-на Матта не был принят, таковы:

- 1. Некоторые утверждают, что он аморален и вульгарен.*
 - 2. Другие считают, что это плагиат, обычный предмет сантехники.*
- Но фонтан г-на Матта вовсе не аморален, это абсурд, он не более аморален, чем простая ванна. Это предмет, который вы каждый день видите в витринах магазинов сантехники.*

Сделал ли г-н Матт фонтан своими руками или нет, не важно. Он его ВЫБРАЛ. Он взял из жизни обычный предмет, расположил его так, что под новым названием и с новой точки зрения его функциональное назначение исчезло, — он создал для этого объекта новую идею. Что касается сантехники, это тоже абсурд. Единственные произведения искусства, какие создала Америка, это ее сантехника и ее мосты.

Поднятые вопросы — об аморальности и утилитарности, об оригинальности и авторском замысле — обсуждаются в искусстве до сих пор. Равно как и связанная с ними проблема «выбора», проблема искусства как процесса наименования, осуществляемого властью художника. Являлись ли реди-мейды искусством в силу того, что их объявил таковыми Дюшан, или были, по его собственному выражению, «основаны на визуальном равнодушии, полном отсутствии хорошего или плохого вкуса, полной анестезии», тем самым оспаривая эту власть? Так никогда и не выставленный в своем первоначальном варианте, «Фонтан» будто выпал из времени, а поднятые им вопросы оказались значительно отсроченными. Так что одним из самых влиятельных объектов в искусстве XX века он стал постфактум.

В господствующей с эпохи Просвещения и по сей день традиции буржуазной эстетики искусство не может быть утилитарным, так как его ценность задана его автономией, «целесообразностью ▲ без цели» (согласно знаменитой фразе Иммануила Канта), бесполезностью. Использование искусства в рамках этой традиции есть чуть ли не акт нигилизма — этот момент Дюшан обострил еще в одной заметке 1913 года, предложив «использовать Рем-



5 • Марсель Дюшан. Фонтан. 1917 (реплика 1964)

Реди-мейд: фарфор. 36 × 48 × 61 см

брандта в качестве гладильной доски». В этом отношении реди-мейд может быть лишь жестом буржуазного радикализма. Как заметил однажды Теодор Адорно (словно имея в виду эту фразу о Рембрандте в качестве гладильной доски): «Овеществление великих произведений искусства в духе непосредственных потребительских ценностей граничило бы с анархизмом». В этом — принципиальная разница между критикой института искусства, проводимой Дюшаном и Татлиным, свидетельствующая также о принципиальной разнице контекстов, в которых они работали. В буржуазном Париже и Нью-Йорке Дюшану оставалось только атаковать институт автономии искусства, иногда по-дендистски, иногда нигилистически, тогда как в революционной России Татлин мог надеяться, пусть со временем, на его реальное преобразование. Подобно денди Шарлю Бодлеру и политически ангажированному Гюставу Курбе во Франции середины XIX века, Дюшан и Татлин представляли две комплементарные модели художника: с одной стороны, амбивалентный потребитель, стремящийся найти искусству новое имя в рамках потребительской культуры, с другой — активный производитель, стремящийся определить место искусства по отношению к индустриальному производству в рамках коммунистической революции. Впоследствии эти возможности реализовывались в разных исторических ситуациях, что и является самым важным сюжетом в истории искусства XX века.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Дюв Тьерри де. Живописный номинализм: Марсель Дюшан, живопись и современность [1984] / Пер. А. Шестакова. М.: Издательство Института Гайдара. 2012.

Bowlit John (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934*. London: Thames & Hudson. 1976.

Cabanne Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson. 1971.

Duchamp Marcel. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson. 1975.

Duve Thierry de (ed.). *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 1991.

Lodder Christina. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press. 1983.

Naumann Francis M., Obalk Hector (eds). *Affect t | Marcel.: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson. 2000.

Nesbit Molly. *Their Common Sense*. London: Black Dog Publishing. 2001.

На выставке «0,10» в Петрограде Казимир Малевич показывает свои супрематические картины, созвучные концепциям искусства и литературы, выдвинутым русскими формалистами.

Вышедшая в 1915 году в Москве «Заумная гнига» Алексея Кручёных (1886–1968) мало чем отличалась от десятка его предыдущих поэтических книг, проиллюстрированных кем-либо из его друзей — художников-авангардистов, включая Казимира Малевича и Ольгу Розанову (1886–1918), жену Кручёных. Хотя Розанова была одним из самых изобретательных участников супрематического движения, основанного Малевичем в 1915 году, ее иллюстрации к «Заумной гниге» относятся к более ранней фазе русского авангарда, к так называемому «неопримитивизму», скрестившему ранний кубизм с русским лубком (народными печатными листами, обычно гравюрами на дереве, фольклорная традиция которых уходит корнями в начало XVII века).

Название, «Заумная гнига», не удивило никого из сторонников Кручёных или других поэтов-«кубофутуристов» (как он и его друзья называли себя в то время). В «заумной» речи, изобретенной Кручёных и его единомышленниками с их стремлением «бросить вызов разуму» и освободить слово от общих правил языка, было вполне уместно, чтобы книга стала именно гнигой, комбинацией букв, неопределенное значение которой должно явиться плодом ассоциаций, возникающих в воображении читателя. Фонетические стихи Кручёных, лишённые прямой связи с референтом («Дыр бул щыл / убешщур / сдум / вы со бу / р л эз»), были одним из объединяющих начал русского авангарда с тех пор, как поэт манифестировал свою «концепцию» зауми в 1913 году (если не раньше, в 1912-м, на страницах выпущенного в соавторстве с Давидом Бурлюком, Владимиром Маяковским и Велимиром Хлебниковым эпатажного поэтического альманаха «Пощечина общественному вкусу»).

И все же иллюстрация Розановой для обложки «Заумной гниги» выделялась в этом контексте (ее легко можно принять за произведение дадаизма, который еще не появился на свет): это коллаж, включающий вырезанный из красной бумаги силуэт в форме сердца, на который наклеена настоящая пуговица. Помимо имен художницы и ее мужа обложку украшает и третье имя — начинающего поэта-заумника Алягрова, написавшего для сборника два стихотворения — его первую (и последнюю) публикацию под этим псевдонимом.

Может показаться неожиданным тот факт, что Алягровым был не кто иной, как юный Роман Якобсон, который только что окончил университет и основал Московский лингвистический кружок (позже он станет также одним из основателей структурализма). И это еще не все: хотя пронесенная через всю жизнь страсть Якобсона к языку происходила из его раннего интереса к поэзии

(в особенности к стихам Стефана Малларме, которого он переводил в возрасте двенадцати лет), настоящее вдохновение пришло к нему от художников, прежде всего от Малевича, вместе с которым он планировал поездку в Париж прямо перед Первой мировой войной. Поездка не состоялась, но их совместные еженедельные осмотры коллекции Щукина, владельца многих кубистских шедевров, укрепили уверенность Якобсона в том, что отношения между знаками гораздо более важны, чем их потенциальная связь с референтом. Нужно подчеркнуть нетождественность знака и объекта, «ибо без противоречия нет движения понятий, нет движения знаков, отношение между понятием и знаком автоматизируется».

Концепции русского формализма

Наряду с Опоязом (Обществом изучения поэтического языка), основанным в Петрограде в 1916 году (куда также входил Якобсон), Московский лингвистический кружок стал местом рождения школы литературной критики, известной как русский формализм (как это часто случается, название было придумано противниками движения: оно предполагает дихотомию формы и содержания, ту самую оппозицию, которую русские формалисты стремились ликвидировать, как это сделали их товарищи, заумные поэты). Главный вопрос, занимавший их с самого начала, можно сформулировать так: «Что делает произведение литературным; что такое литературность?»

Вопрос был полемическим и направлялся против едва ли не всех существовавших в то время подходов к исследованию литературы: против символизма, для которого текст был прозрачным средством передачи трансцендентного образа, против позитивизма и психологического подхода, для которых определяющими факторами служили биография писателя или предполагаемый замысел, и против социологического направления, которое искало суть литературного текста в историческом контексте его создания и в передаваемом им политико-идеологическом содержании. Для формалистов литературность текста была производным его структуры, простирающейся от фонетического уровня до синтаксического, от слова как микросемантической единицы до сюжета. Текст был для них упорядоченным целым, элементы и механизмы которого и следовало сначала проанализировать, почти как в химии («обнаружить и выделить, <...> как в кубистических картинах», — писал Якобсон), прежде чем говорить что-либо о его значении.

В статье «Искусство как прием» (1917) Виктор Шкловский, видный участник Опояза, сформулировал одну из первых концеп-

ций формалистического литературного анализа: «остранение», в смысле «придание странности». Остранение, которым давно пользовались поэты-заумники, служит лучшим указанием на раннее сближение взглядов критиков-формалистов и представителей художественного и поэтического авангарда, в особенности на их обоюдное сопротивление концепции языка, сводящей его к простому инструменту — инструменту коммуникации, повествования, обучения и т. д. Следует отметить, что это общее кредо привело к беспрецедентному сотрудничеству: помимо того что критики-формалисты были решительными защитниками заумной поэзии, Якобсон и Шкловский выступали также как горячие сторонники супрематизма Малевича; а Малевич не только создал декорации и костюмы для оперы Кручёных «Победа над солнцем», но и сам всю жизнь писал заумные стихи. Источником этого сближения была вера как художников, так и критиков в способность искусства обновлять восприятие. Для критика-формалиста это значило показать, чем авторское использование языка отличается от повседневного его использования, как практический язык «становится странным» в тексте, — Шкловский называл эту критическую операцию «обнажением приема». Для художника это значило «деавтоматизировать» восприятие, поставив зрителя перед тем фактом, что изобразительные знаки не прозрачны для своих референтов, но обладают собственным бытием, что они, как говорил Якобсон, «осязаемы».

Супрематизм Малевича: нуль живописи

После быстрого самостоятельного изучения всех предшествующих «измов» современного искусства — от символизма до импрессионизма, постимпрессионизма, кубизма и футуризма — Малевич приступил к созданию заумной живописи. Сначала он сосредоточил внимание на одном аспекте эстетики коллажа, который упустил синтетический кубизм, а именно на рассогласовании масштаба и стиля. Так, в «Корове и скрипке» (1913) небольшое и реалистичное профильное изображение коровы, словно взятое из детской энциклопедии, написано поверх изображения скрипки гораздо большего размера, которое, в свою очередь, наложено на комбинацию цветных геометрических плоскостей. Но вскоре Малевич посчитал «заумный» абсурд этих сопоставлений недостаточным для того, чтобы, подобно формалистам, достичь «живописного» как такового — в его терминологии «нуля живописи».

Заумная фаза завершилась двумя типами экспериментов (позже продолженных многочисленными последователями Малевича), направленных на то, чтобы довести до крайнего предела представление, с которым он боролся: основополагающее для любой миметической концепции живописи представление о прозрачности живописного языка. Один из этих экспериментов заключался в буквальном написании фразы или названия вместо изображения называемого ими объекта. Сохранилось несколько подобных номиналистских проектов, так и оставшихся в стадии набросков, например беглая надпись «Драка на бульваре» в рамке на клочке бумаги. Второй заумный эксперимент составили коллажи из настоящих целых предметов, например термометра или почтовой марки, превращающей картину в конверт («Солдат первой дивизии. Москва», 1914 [1]). В обоих случаях (номиналистской надписи и реди-мейда) ирония заключена в тавтологии: единственным абсолютно прозрачным знаком является знак, обозначающий сам себя:

слово отсылает к слову, объект к объекту. Пуговица от рубашки на обложке «Заумной гниги», скорее всего, отсылает к ассамбляжам Малевича, а также к рельефам Ивана Пуни (1892–1956), еще одного последователя Малевича (например, к «Рельефу с тарелкой» [1919]). Картина Пуни «Бани» (1915) даже объединяет ассамбляж и номинализм, будучи одновременно вывеской общественной бани (то есть объектом) и записью слова «бани».

Но не столько эстетические нестыковки коллажа, сколько большие нерасчлененные плоскости цвета больше всего поражают в таких работах Малевича, как «Солдат первой дивизии. Москва» или «Композиция с Моной Лизой» (1914), где единственный фигуративный элемент, репродукция картины Леонардо, перечеркнута двумя красными линиями. Изолировав эти цветные плоскости, Малевич и дал начало собственной версии абстракции, которую назовет супрематизмом. Рождение супрематизма произошло в декабре 1915 года на выставке в Петрограде, носившей название «0,10» (с подзаголовком «Последняя футуристическая выставка картин»; название указывало на то, что все десять участников — включая Владимира Татлина, представившего свои первые контр-рельефы, — пытались определить «абсолютный нуль», нередуцируемое ядро, сущностный минимум живописи или скульптуры).

Таким образом, почти за полвека до Клементя Гринберга Малевич установил, что «нулевое» состояние живописи в культуре его времени заключается в ее плоскостности и ограниченности рамой. Эта критическая редукция продиктовала акцент Малевича на текстуре поверхности, его внимание к живописной фактуре, а также его пристрастие к квадрату — форме, которая издавна мыслилась как результат одного из простейших геометрических актов — ограничения, о чем свидетельствует ее латинское назва-



1 • Казимир Малевич. Солдат первой дивизии. Москва. 1914
Холст, масло, коллаж. 53,6 × 44,8 см

ние (quadratum означает и «квадрат», и «рама»). А идентификация фигуры квадрата с основой картины — например, в «Черном квадрате», возвышавшемся над другими работами выставки, пародируя традиционное размещение икон в русских домах [2], — привела Малевича к исследованию того, что Майкл Фрид в 1965 году, говоря о черных картинах Фрэнка Стеллы, назовет «дедуктивной структурой» (где внутренняя организация картины — расположение и морфология ее фигур — выводится из формы и пропорций основы и является, таким образом, ее индексальным знаком). Картины 1915 года «Черный крест» и «Четыре квадрата» (одна из первых регулярных сеток в искусстве XX века) и многие другие «некомпозиции» Малевича, представленные на выставке «0,10», являются индексальными картинами, так как членение поверхности и нанесенные на нее знаки обусловлены в них не «внутренней жизнью» или настроением художника (как это было в абстрактных картинах Кандинского), а логикой «нуля»: они напрямую отсылают к материальной основе той самой картины, которую размечают.

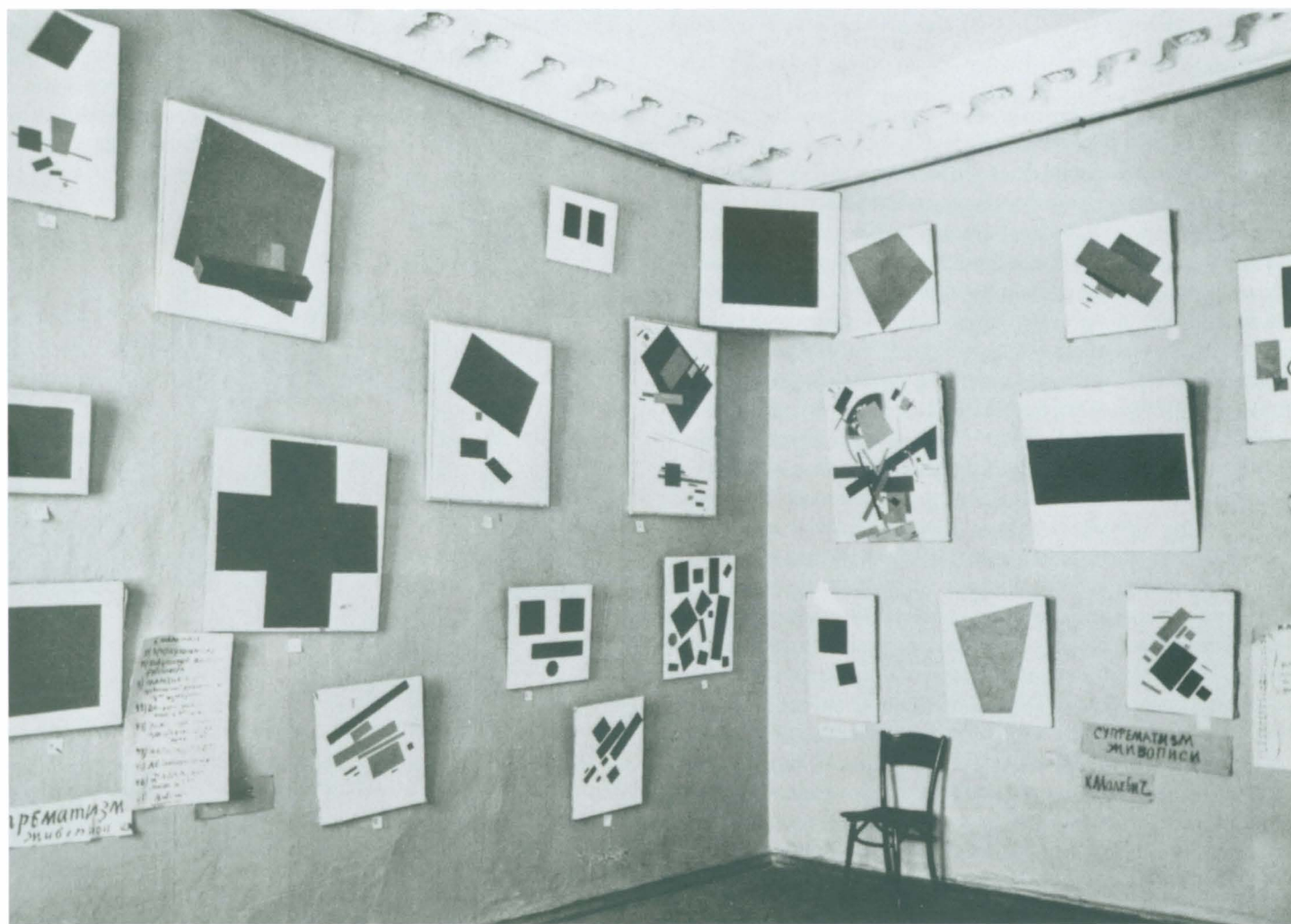
Остранение цветом

Малевич не был позитивистом (он всегда придерживался антирационалистической точки зрения, которая привела его, особенно в поздних, послереволюционных текстах, к мистицизму). Даже

в самых «дедуктивных» картинах он всегда старался сделать свои квадраты слегка асимметричными, чтобы благодаря остраниению зритель ощущал их строгую простоту и воспринимал эти формы в их упрямой «единичности» (одновременно уникальности и цельности), а не идентифицировал их как геометрические фигуры. Поэтому самым важным для него, как он неустанно повторял, была «интуиция».

Одним из вернейших путей к достижению этого невербального способа коммуникации в живописи был цвет — широкие, ничем не нарушаемые плоскости насыщенной краски. Страсть к цвету и знакомство с работами Матисса в коллекции Щукина стали главными факторами стремительной эволюции Малевича от кубизма к абстракции. Однако, несмотря на увлеченность матиссовской тактикой остраниения за счет произвольного цвета, он быстро пришел к выводу (благодаря кубистским урокам «аналитического» мышления), что «изоляции» цвета, подступа к цвету как таковому (то есть его «супрематии») не удастся добиться, не освободив цвет от связи с каким-либо сюжетом помимо его собственного излучения.

Желание исследовать «цвет» как таковой, обнажить «нуль» цвета привело Малевича к отказу от дедуктивной структуры. И рядом с «Черным квадратом» и «Красным квадратом» [3], выставленным под ироничным заумным названием «Крестьянка: супрана-



2 • Экспозиция картин Казимира Малевича на выставке «0,10» в Петрограде. 1915

В углу «Черный квадрат» возвышается над другими картинами

▲ 1958

● 1908, 1913

▲ 1910

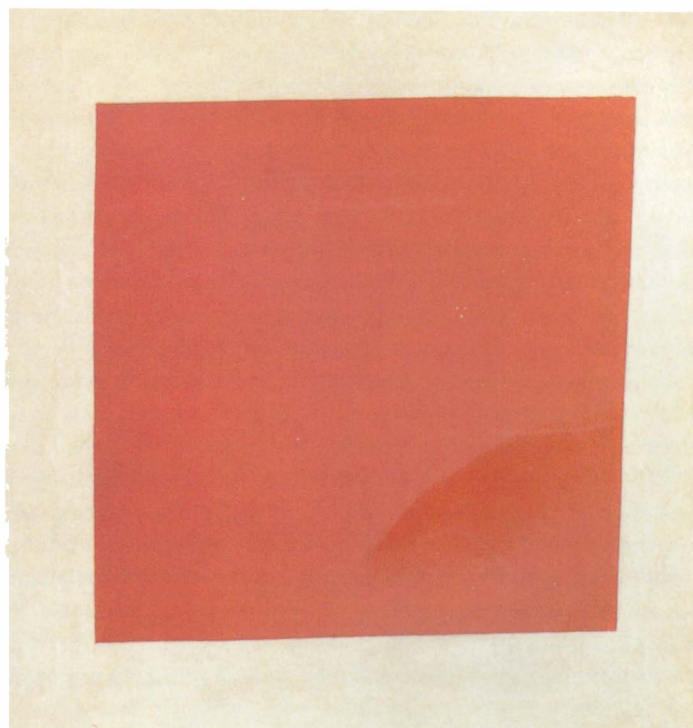
турализм» (позднее картина получила подзаголовок «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях»), на стенах «0,10» можно было увидеть множество работ, в которых на белом фоне парили прямоугольники различных цветов и размеров. Эта тенденция вылилась в недолгий период «воздушного супрематизма», как позднее назвал его сам Малевич, перейдя к суровой критике подобных картин за возврат к иллюзионизму и слишком прямые аллюзии на некие космические образы, наводящие на мысль о взгляде на Землю извнеземного пространства [4].

Первым, кто вернул эти беспокойные картины в контекст логики формализма (остранения), стал американский художник Дональд Джадд, один из самых непримиримых критиков иллюзионизма в живописи, не упускавший случая указать на то, как много иллюзионистских элементов сохранялось в работах пионеров абстракции и их последователей в двадцатые и тридцатые годы. В рецензии на большую выставку Малевича, прошедшую в 1974 году, Джадд отметил, что цвета в супрематических картинах «не смешиваются; они только образуют комбинации из трех или любых двух, так же как образуют три кирпича». Эти комбинации, пишет Джадд, «не связаны гармонией, не создают добавочный объединяющий цвет или тон». Другими словами, отношение между цветами некомпозиционно. Отсылка к кирпичам, к минималистскому принципу «один за другим» здесь очень уместна. И в то же время цвета не случайны: они утверждают свою независимость от целого посредством разбивки по группам, препятствующей объединению форм в связанный порядок гештальтистского типа (и, напротив, допускающей столкновения, почти «китчевые» сопоставления — например, красного и розового).

После нуля...

В 1917–1918 годах, по мере того как идеология Октябрьской революции предъявляла все больше требований к представителям русского авангарда — единственной группе художников, поддержавшей ее с самого начала, Малевичу становилось все сложнее находить идеологические оправдания для своей художественной практики. Его собственные политические взгляды, близкие к анархизму, который, по его мнению, вполне соответствовал его эстетике, после подавления большевиками анархистского мятежа в Кронштадте в 1918 году только усугубляли положение. Принятое Малевичем решение проститься с живописью составило один из пограничных опытов в искусстве XX века, момент, когда «нуль» почти воплотился — прямо на холсте. Речь идет о нескольких картинах, в которых «белая» (точнее, слегка тонированная) форма плывет на пределе видимости по белому простору полотна [5]. Не предъявляя почти ничего, помимо ничтожных различий тона и материальных следов кисти, эти образцы «белого-на-белом» иногда даже демонстрировались на белом потолке, подчеркивая возможность их растворения, подобно самим белым квадратам, в архитектурном пространстве.

После революции Малевич был привлечен к выполнению ряда культурных и агитационных задач (от формирования новых музейных коллекций до дизайна плакатов), но основным полем его деятельности стала педагогика. Сместив в 1919 году Шагала на посту директора Народного художественного училища в Витебске • и заручившись поддержкой Эль Лисицкого (1890–1941), который был намного младше его, Малевич учредил школу Уновис (сокращенно



3 • Казимир Малевич. *Красный квадрат (Живописный реализм крестьянки в двух измерениях)*. 1915
Холст, масло. 53 x 53 см



4 • Казимир Малевич. *Супрематическая композиция*. 1915–1916
Холст, масло. 88 x 70 см

шение от «Учредители нового искусства»). Живописная продукция его учеников, в большинстве своем еще подростков, была в лучшем случае вторичной. Как странно, должно быть, выглядели неоттапливаемые классные комнаты Уновиса, наполненные бравурными изображениями красных квадратов, в разгар тяжелого экономического кризиса, Гражданской войны и голода! Но именно там Малевич вместе с учениками начал разрабатывать свою концепцию архитектуры, которой он продолжит активно заниматься и в ленинградском Государственном институте художественной культуры (Гинхук), возглавленном им в 1922 году. Поскольку о реальном строительстве речи не шло, архитектура рассматривалась Малевичем как язык, разлагалась на элементы и анализировалась примерно так же, как живопись: что есть нуль архитектуры? Как будет развиваться архитектура, лишенная функции? Результаты этого исследования — модели идеальных городов и домов, названные архитекторами, с их многочисленными консолями и проблематизацией классической оппозиции столба и балки — непосредственно повлияли на возникновение интернационального стиля в архитектуре и градостроительстве (особенно после их публикации, при посредстве Эль Лисицкого, в нескольких европейских изданиях в середине двадцатых годов).

В то время как абстрактная живопись, заумная поэзия и формалистическая критика были признаны буржуазными, элитистскими и все чаще служили мишенью советской политической цензуры, архитектурные изыскания, даже такие утопические, как у Малевича и его последователей, сохраняли относительную свободу. Но вскоре после смерти Ленина (в 1924 году) репрессиям подверглись все сферы культурной активности, и даже архитекторам пришлось принять те героические, неоклассические пропорции, каких требовали сталинские цензоры. Малевич, продолжая преподавать (все меньшему количеству студентов) и много работая над теоретическими текстами (большая часть которых будет опубликована лишь позднее), в конце двадцатых годов вернулся к живописи. Но

поскольку абстракция теперь стала почти политическим преступлением, он занялся весьма странной практикой — а именно двинулся в обратном направлении по пути эволюции своего искусства, вплоть до кубофутуризма и даже импрессионизма, датируя при этом новые работы задним числом, будто бы они были созданы им во времена молодости. Это явное мошенничество, сбивающее с толку историков, вполне согласуется с модернистским кредо стремления к нулю: как и Мондриан, Малевич полагал, что каждое искусство должно найти свою сущность путем исключения излишних конвенций, и в этом эволюционном марше каждая работа должна превосходить предыдущую — а следовательно, иметь четкую дату, соответствующую ее стадии на этом пути. Подобная логика всегда оставляет возможность для флешбэка, но было морально невозможно представить работы, которые могли (и должны были) появиться в 1912 году, как датированные 1928-м. (Подобным образом, когда Мондриан около 1920 года по экономическим причинам был вынужден писать цветы, он позаботился о том, чтобы его «коммерческие» картины украшали даты, относящиеся их к рубежу веков.)

Однако последние работы Малевича, созданные в начале тридцатых годов, не были датированы задним числом. Эти картины, представляющие собой грубые и резкие по цвету пастиши ренессансных портретов, снабженные при этом крошечными супрематическими эмблемами (геометрический орнамент на поясе или шляпе), полны иронии. В отличие, скажем, от де Кирико, Малевич не выступает здесь поборником «призыва к порядку». Но, будучи приговорен к фигуративности и к миметической концепции живописи, против которой всю жизнь боролся, он «остраивает» саму практику портретирования, создавая ощущение отвергаемой его цензорами исторической дистанции между эпохой подлинного портрета и своей собственной.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Малевич Казимир. *Собрание сочинений в 5 тт.* Произведения разных лет. Статьи. Тракаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. М.: Гилея, 1995–2004.

Эрлих Виктор. *Русский формализм [1955]* / Пер. А. Глебовской. СПб.: Академический проект, 1996.

Якобсон Роман. *Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза.* М.: Гилея, 2012.

Andersen Troels. *Malevich.* Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.

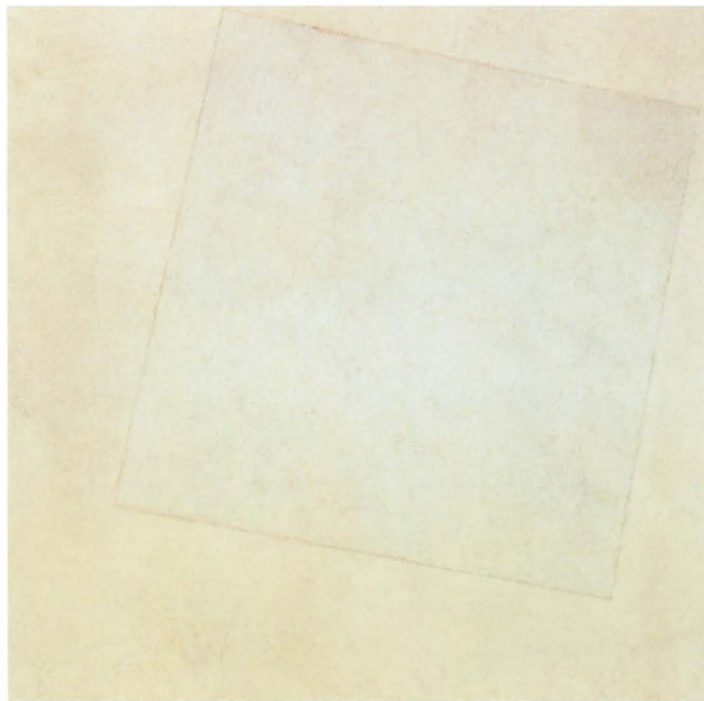
Galvez Paul. *Avance rapide // Cahiers du Musée National d'Art Moderne.* No. 79. Printemps 2002.

Janecek Gerald. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930.* Princeton: Princeton University Press, 1984.

Lawton Anna (ed.). *Russian Futurism Through its Manifestoes 1912–1928.* Ithaca, N. Y. and London: Cornell University Press, 1988.

Pomorska Krystyna. *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance.* The Hague and Paris: Mouton, 1968.

Rudenstine Angelica (ed.). *Kazimir Malevich 1878–1935.* Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1990.



5 • Казимир Малевич. Супрематическая картина (Белое на белом). 1918
Холст, масло. 79,3 × 79,3 см

▲ 1934a

▲ 1913, 1917a, 1944a ● 1909, 1919, 1924

В Цюрихе возникает международное движение Дада — двойная реакция на катастрофу Первой мировой войны и на провокации футуризма и экспрессионизма.

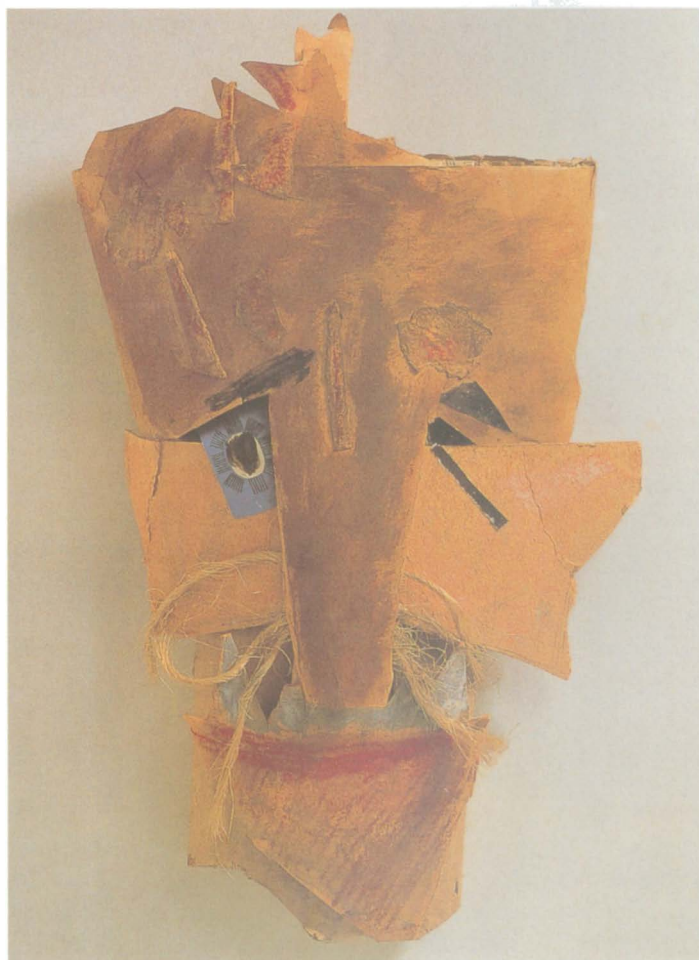
Движение Дада было столь широким в эстетическом, политическом и географическом отношении, что едва ли можно говорить о каком-либо единстве, даже если бы его участники к такому стремились, а это не так: у большинства дадаистов любое единство и любой порядок вызвали только саркастический смех (согласно легенде, само слово «дада» было наугад взято из немецко-французского словаря). Дадаистская идея анархической атаки на художественные конвенции вспыхнула мгновенно. И, несмотря на короткий век — к началу двадцатых годов она в основном уже перегорела либо была ассимилирована французским сюрреализмом и немецкой «новой вещественностью», — у Дада было не менее

шести оперативных баз: Цюрих, Нью-Йорк, Париж, Берлин, Кёльн и Ганновер, связь между которыми периодически поддерживалась различными журналами, кочующими художниками и амбициозными импресарио (такими, как Тристан Тцара и Франсис Пикабия). Мишенью Дада, возникшего как двойная реакция на катастрофу Первой мировой войны и провокации футуризма и экспрессионизма, стала буржуазная культура, на которую дадаисты возлагали вину за военную бойню. Впрочем, в глазах дадаистов эта культура во многом была уже мертва, и им оставалось лишь плясать на ее могиле. Хуго Балль, главная фигура цюрихской группы, однажды назвал Дада «заупокойной мессой» самого оскорбительного толка.



1 • Хуго Балль в костюме Магического Епископа в «Кабаре Вольтер». Цюрих. Июнь 1916

▲ 1924, 1925b, 1929, 1930b, 1931a



2 • Марсель Янко. Маска. Около 1919

Картон, бумага, веревка, гуашь, пастель. 45 × 22 × 5 см

▲ 1916b, 1919

● 1908, 1909

Словом, дадаисты поклялись атаковать любые нормы, даже порожденные ими самими (их излюбленным рефреном было «Дада есть Антидада»), что они и делали в Цюрихе с помощью странных представлений, выставок и публикаций.

Игра в ничто

Цюрихскую группу составили поэты, художники и кинематографисты из разных стран, перебравшиеся в нейтральную Швейцарию до или во время войны: немцы Балль (1886–1927), Ханс Рихтер (1888–1976), Эмми Хеннингс (1885–1948) и Рихард Хюльзенбек (1892–1974), румыны Тристан Тцара (1896–1963) и Марсель Янко (1895–1984), эльзасец Ханс Арп, швейцарка София Тойбер и швед Викинг Эггелинг (1880–1925). Цюрих служил убежищем и для других интеллектуальных лидеров: некоторое время там жил Джеймс Джойс, а также Владимир Ленин — всего через несколько домов на противоположной стороне той же улицы, где располагалась штаб-квартира Дада, «Кабаре Вольтер». Названное в честь великого французского сатирика XVIII века (автора повести «Кандид», критикующей идиотизм нравов своего времени), «Кабаре» было основано 5 февраля 1916 года как водеvilная пародия на «идеалы культуры и искусства» — «наш вариант „Кандида“, направленный против существующей действительности», как писал Балль в своем выдающемся дневнике «Бегство из времени». «Все делают вид, будто ничего не происходит, — продолжал он. — Пытаются <...> представить эту цивилизованную резню как торжество европейского разума». Дадаисты стремились выразить этот кризис в истерических формах, но также, посреди этого срежиссированного хаоса, «через барьеры войны и национализма привлечь внимание к свободным духом единицам, живущим», по словам того же Балля, «другими идеалами». В окружении экспрессионистских плакатов и примитивистских картин Янко и Рихтера эти провокаторы декламировали противоречащие друг другу манифесты (одновременно футуристов и экспрессионистов), стихи на французском, немецком и русском (то есть на языках воюющих сторон) и псевдонегритянские речитативы, устраивали концерты пишущих машинок, литавр, трещоток и кастрюльных крышек. «Сущее столпотворение, — скажет, оглядываясь назад, Арп. — Люди вокруг вопили, смеялись и жестикулировали. Мы отвечали томными вздохами, залпами икоты, стихами, мычанием и мяуканьем средневековых брюитистов [les bruitistes — франц. букв. производители шума]. Тцара вилял задницей, как восточная танцовщица животом. Янко пиликал на невидимой скрипке и раздавал поклоны и реверансы. Мадам Хеннингс с лицом мадонны садилась в шпагаты. Хюльзенбек без остановки колотил в барабан, а бледный, как привидение, Балль ему аккомпанировал. Мы заслужили почетное звание нигилистов».

Но они были не только нигилистами. Дадаисты выражали тяготы изгнания почти солипсическими способами («Тристан Тцара», псевдоним Сами Розенштока, можно прочесть как «грустно в стране»), а также сформировали сообщество художников — сторонников политики интернационализма и универсального языка (который Рихтер и Эггелинг, например, искали в абстрактном фильме). Они были исполнены духа разрушения, но часто — и утверждения, демонстрировали вкус к регрессу, но порой — и к обновлению. Для Балля термин «Дада» вообрал в себя все эти смыслы: «По-румынски дада означает да-да, по-французски — любимую

тему (конек). Для немцев это указание идиотической наивности и озабоченности деторождением, а также детской коляски». Если одни дадаисты были нигилистами, то другие, как Балль, интересовались мистикой, и эта парадоксальная склонность отразилась на их отношении к языку. Подобно футуристам в лице Маринетти, дадаисты в лице Балля пытались освободить язык от конвенциональных синтаксиса и семантики, обратив его в сырой звук (чем занимался также ганноверский дадаист Курт Швиттерс). Однако их интерес к звуковой поэзии совершенно не совпадал с футуристической идеей нерациональной экспрессии: своими «словами на свободе» шовинист Маринетти пытался погрузить язык в телесную матрицу всех чувств, порождая значение, понимаемое как сила, тогда как пацифист Балль стремился изгнать из языка не только конвенциональный смысл, но и инструментальную установку, ответственную за массовую резню Мировой войны. «Поэтическая строка дает возможность избавиться от всей грязи, налипшей на этом проклятом языке, — писал Балль. — Каждое произнесенное или спетое здесь слово говорит по меньшей мере об одном: что этот унижительный век так и не смог внушить нам уважение». Даже когда Балль работал над разрушением языка, он вместе с тем пытался вновь сделать слово «логосом», трансформировать язык в «магически сложные образы».

Короткая жизнь «Кабаре Вольтер» резко завершилась 23 июня 1916 года легендарным перформансом Балля [1], который он описал в «Бегстве из времени»:

Для выступления я придумал специальный костюм: ноги, вставленные в высокие, доходящие до бедер, блестящие голубые трубы из картона, походили на колонны, а сам я в нижней части напоминал обелиск; огромный, вырезанный из плотной бумаги золотой воротник, обклеенный ярко-красной бумагой с обратной стороны <...>, на голове высокий цилиндрический шаманский колпак в белую и голубую полоску <...>.

<...> Меня в темноте вынесли на трибуну, и я начал медленно и торжественно декламировать:

*гадьи бери бимба
гландриди лаули лонни кадори
гадьяма бим бери глассала
гландриди глассала туффм и зимбрабим
бласса галассаса туффм и зимбрабим...*

<...> Но вскоре я заметил, что мои выразительные средства не соответствуют пышности моей инсценировки <...>, мой голос, не найдя другого выхода, выбрал каденцию церковного песнопения, ритм отпевальных молитв католических церквей Востока и Запада. <...> В какой-то момент мне казалось, что моя кубистская маска напоминает бледное, растерянное лицо мальчика, полуиспуганное, полулюбопытное лицо десятилетнего мальчишки, который во время отпевания и торжественной мессы в своем родном приходе, весь дрожа, жадно внемлет словам священника. Потом, как я заказывал, погас свет, и меня, обливающегося потом, снесли вниз с подиума, как некоего магического епископа.

В этом перформансе Балль предстает отчасти как шаман, отчасти как священник, но также и как ребенок, зачарованный ритуальной магией. Эта «игровая площадка для безумных эмоций» была свидетельницей и других подобных представлений с фантастическими костюмами и причудливыми масками, многие из которых

были придуманы Янко [2], а София Тойбер создавала реквизит для выступлений и ставила танцевальные номера. «Моторная энергия масок с поражающей неотразимостью проникала в нас, — вспоминал об этих масках Балль, считавший их современным вариантом масок древнегреческого и японского театра. — Маски просто требовали, чтобы тот, кто их на себя надевал, немедленно пускался бы в трагически-абсурдные пляски».

Балль явно рассматривал Дада как некий авангардный обряд одержимости и экзорцизма. Дадаист «страдает от диссонансов [этого мира] — вплоть до самоуничтожения. [Он] борется против агонии и смертоносного угара времени». Дадаист был для него мимом-страдальцем, примеряющим на себя жестокие условия войны, бунта и изгнания и раздувающим их до шутовской пародии. «То, что мы называем „Дада“, есть дурашливая игра в ничто, включающая всебя все благородные задачи, — писал он менее чем за две недели до своего выступления в роли Магического Епископа, — это жест гладиатора, игра с жалкими пережитками». Дадаисты мимически разыгрывали диссонанс и разрушение, чтобы хоть так от них очиститься или, как минимум, преобразовать вызванный ими шок в своего рода защиту, сохраняющую тем не менее значительную дозу ужаса и агонии. Балль однажды сказал о масках Янко: «Они <...> ярко передавали ужас нашего времени, парализующую подоплеку вещей», а поэзию Хюльзенбека прокомментировал следующей фразой: «Из разверзнувшейся невообразимой пропасти выглядывает, злорадно улыбаясь, безмерный ужас с головой Горгоны».

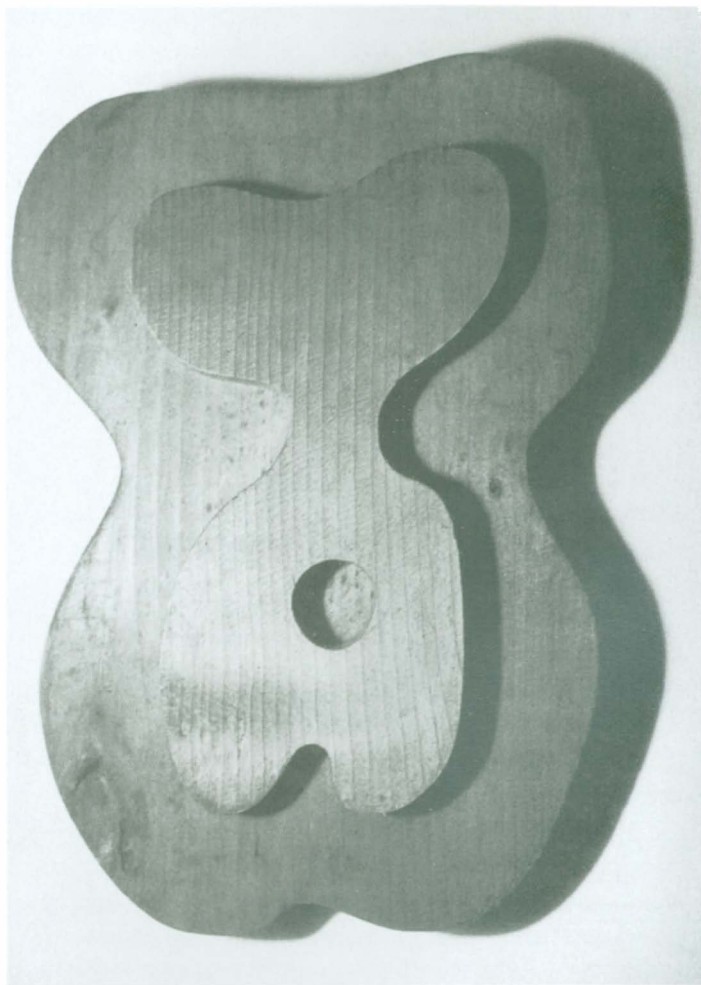
Балль покинул Цюрих в скором времени после своего изнурительного перформанса (чтобы в конце концов вернуться к церкви), и вместо него главарем цюрихских дадаистов стал Тцара. Как заметил однажды Рихтер, Тцара являлся «полной противоположностью Балля»: его нигилизм был позой денди, в то время как у Балля он был исполнен отчаяния. Образцом авангардного импресарио для румынского поэта стал Маринетти: Тцара не только всячески подчеркивал футуристические аспекты Дада, но и организовал дадаистское движение примерно так же, как Маринетти футуризм, — с манифестами, журналом и даже галереей. Таким образом, в своем внутренне противоречивом развитии цюрихский дадаизм, прежде представлявший собой хаотичную смесь разных стилей, приобрел характер более самостоятельного художественного течения. В третьем выпуске журнала «Дада» (1918) Тцара опубликовал «Манифест Дада», который определил место движения на карте европейского авангарда. Это издание привлекло внимание находившегося в Нью-Йорке Пикабиа, и после войны он вместе с Тцарой занялся дадаистской кампанией в Париже. Окончание войны стало и концом Дада в Цюрихе, поскольку беженцы были теперь вольны разъехаться.

Совмещение приемов авангарда

Ключевой фигурой второй фазы цюрихского Дада стал Ханс Арп. Будучи до этого участником парижского авангарда, Арп адаптировал кубистский коллаж к дадаистским целям, сделав его проводником не столько семиотического анализа, сколько композиционной случайности. Для своего «Коллажа из квадратов, расположенных по законам случайности» (1916–1917) Арп небрежно порвал листы цветной бумаги на квадраты разного размера, высыпал их на основу, а затем приклеил так, как они упали. В течение многих лет Арп делал подобные коллажи из бумажных

элементов, иногда аккуратно вырезанных и скомпонованных, иногда грубо порванных и разбросанных. Ориентируясь, скорее всего, на Дюшана и такие его эксперименты в области случайности, как «Три образца для штопки» (1913–1914), Арп выступал «против напыщенных богов живописи (экспрессионистов)», как выразился однажды Балль, то есть против авторитета художника, выражающего себя в своем искусстве. Сам он рассматривал свои коллажи как «отрицание человеческого эгоизма»; но помимо этого они блестяще совмещали различные, совсем недавно изобретенные приемы авангарда: не только коллаж и случайную композицию, но и реди-мейд (готовая цветная бумага), и абстрактную сетку, к которой многие из них обращались лишь для того, чтобы ее разрушить. По словам критика Т. Дж. Демоса, «сетка олицетворяет рациональную логику, принцип случайности — полный отказ от нее. Первая, несомненно, была нужна Арпу только для того, чтобы атаковать ее с помощью последнего».

Все эти механизмы Арп направлял на замещение «волевого акта» художника состоянием «анонимности», которое он исследовал также в своих ранних экспериментах с автоматическим рисованием (некоторые из них относятся к 1916 году) — техникой, переосмысленной позднее сюрреалистами, с которыми Арп сотрудничал, как путь к бессознательному. Кроме того, он создавал своеобразные рельефы, в основном из окрашенного дерева: биоморфные абстрактные композиции, напоминающие формы тела



3 • Ханс Арп. Торс и пупок. 1915
Дерево. 66 × 43,2 × 10,2 см

Группа художников и поэтов, собравшихся в Цюрихе с началом Первой мировой войны, уже в 1916 году начала выпускать журнал «Кабаре Вольтер», распространявший идеи Дада по всей Европе и вплоть до Северной Америки. Если психоанализ понимал искусство как сублимацию — способ подняться над животными инстинктами, залежащими на дне психики, то дадаизм, насмехаясь над амбициями поэзии и живописи, видел свою задачу в десублимации. В своей краткой истории движения Рихард Хюльзенбек писал: «Немецкий *dichter* [поэт] — типичный болван <...>. Он совершенно не понимает, в какой грандиозный обман мир превратил понятие „духа“».

В 1917 году в том же Цюрихе возник еще один журнал — «Дада» под редакцией Тристана Тцары. За ним вскоре последовала антология дадаистского искусства «Дадако», включавшая, в частности, фотомонтажи Джорджа (Георга) Гросса. В начале одной из вошедших в нее статей заявлялось о провокационности самого слова «дада»: «Что такое Дада? Искусство? Философия? Политика? Пожарный страховой полис? Или официальная религия? Может быть, Дада — просто-напросто энергия? Или это вообще ничто, т. е. все?»

В США движение Дада уже в 1915 году заявило о себе газетой Ман Рэя «Риджфилд Газук» («*Ridgefield Gazook*»), а затем, в 1921-м, также журналом «Нью-Йорк Дада», выпущенным Ман Реем вместе с Марселем Дюшаном. Другими примерами интернационального ареала дадаистской периодики служат «Мерц» Курта Швиттера, выходивший в Ганновере, и «391» Франсиса Пикабии, издававшийся в Барселоне. Во Франции литературный журнал «Нуэль Ревю Франсез», возобновивший выпуск в 1919 году (по окончании запрета, который был наложен на него во время войны), сразу же обвинил «новую школу» в бессмысленности, проявляющейся в «бесконечном повторении загадочных слогов „дада дадада дада да“». К полемике присоединился писатель Андре Жид, высказавшись так: «После того как нашлось слово Дада, делать больше ничего не требовалось. Все написанное вслед за ним кажется мне слегка никчемным. <...> Ничто не сравнится с ДАДА. Эти два слога достигли звуковой бесцельности, абсолютного отсутствия значения».

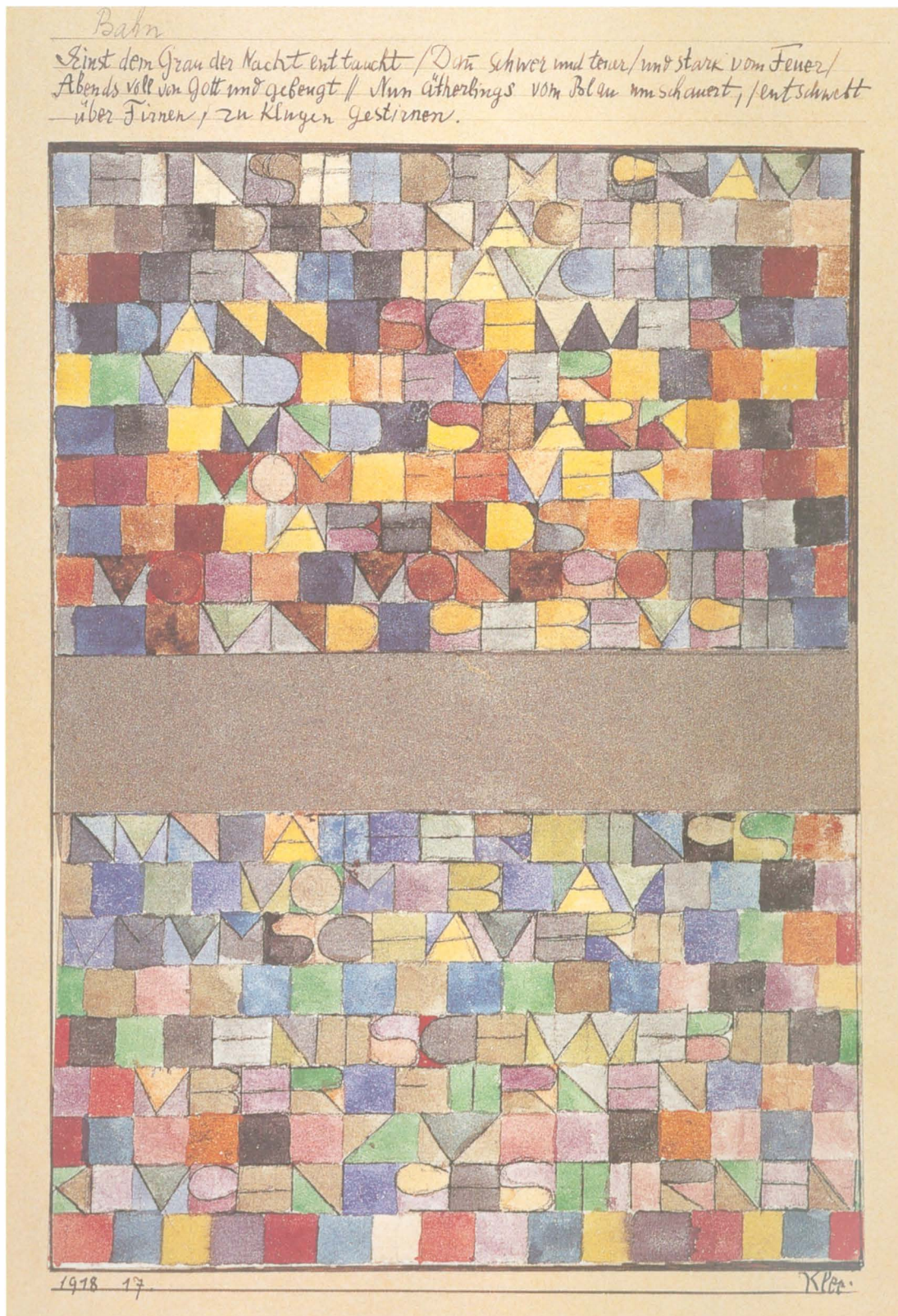
В романе Жида «Фальшивомонетки» (1926) злодей Струвилу описывает именно дадаистский журнал, когда говорит: «...если я возьму на себя руководство журналом, то лишь для того, чтобы бороться с условностями, вскрывать фальшь всех красивых чувств и обесценивать те долговые обязательства, которые называются словами» [здесь и далее цит. по пер. А. Франковского. — *Пер.*]. В первом номере он предлагает «поместить репродукцию Джоконды, которой подмалюем усы» (намек на коллаж Дюшана «*L.H.O.O.Q.*»). Именно в этом соединении абстракции и абсурда заключается, по мысли Жида, обесмысливание знака: «Если мы хорошо поведем наше дело, — говорит Струвилу, — <...> то достаточно будет каких-нибудь двух лет, и завтрашний поэт сочтет себя опозоренным, если читатели поймут, что он хочет сказать. <...> Всякий смысл, всякое значение будут рассматриваться как нечто антипоэтическое. Я предлагаю работать под флагом иррациональности».

(человеческого или животного) и других природных объектов [3]. Подобные работы свидетельствуют о метаморфическом импульсе в цюрихском дадаизме, смягчавшем его деструктивность (что проявляется и в фильмах Рихтера). Но красота рельефов Арпа может показаться нетипичной для Дада; их названия — «Торс», «Птичьи формы» и т. п. — имеют к тому же неопределенно референциальный характер. Наиболее изобретательны в этом плане сетчатые «коллажи-дуэты», которые Арп делал совместно с женой, Софией Тойбер. Они познакомились в 1915 году в Цюрихе, где Тойбер преподавала текстильный дизайн, и почти сразу начали вместе создавать картины, коллажи и работы на ткани — «возможно, первые примеры „конкретного искусства“, как заметил позднее сам Арп, одновременно «чистые и независимые» и «элементарные и спонтанные». Таким образом, к набору методов, способствующих освобождению искусства от традиционных структур авторства и композиции, Арп и Тойбер добавили коллективную работу (в скором времени в Кёльне Арп будет совместно работать еще и с Максом Эрнстом): опережая первые модульные абстракции Пита Мондриана, коллажи-дуэты не менее радикально устранили элементы «авторского почерка».

Миниатюрное возвышенное

Гениальность термина «Дада» заключалась в его вызывающей и пренебрежительной бессмысленности, и цюрихские дадаисты использовали этот сумбур стратегически, выставляя работы очень разных художников — не только футуристов вроде Маринетти и экспрессионистов вроде Кандинского, но также и Пауля Клее, художника немецко-швейцарского происхождения, работы которого были показаны в «Галерее Дада» в 1917 году. Между тем Маринетти всячески прославлял войну: его сборник 1914 года «Дзанг Тумб Тумб» воспевал итальянскую кампанию в Ливии, а в 1915 году, находясь на фронте, рядом с озером Гарда у подножия Альп, он вознамерился запечатлеть динамизм этого огромного поля боя, уверенный, что его пиктографический медиум этой задаче вполне соответствует. Маринетти не только полагал, что война поддается изображению, но и пытался ее эстетизировать. Знаменитым стало его высказывание: «Мы, футуристы, восстали против убеждения, будто война антиэстетична <...>. Война прекрасна, потому что дает начало столь желаемой металлизации человеческого тела. Война прекрасна, потому что украшает цветущие луга огненными орхидеями пулеметов. Война прекрасна, потому что соединяет в единую симфонию оружейный огонь, канонаду, затишье, благоухание и смрад гниения».

Позиция Клее диаметрально противоположна. Мобилизованный в немецкую армию в 1918 году, он тем не менее продолжал заниматься искусством в эти последние дни войны с их мучительной неподвижностью траншейных боев, усугубляемых бомбардировками и постоянными газовыми атаками. Первые недели войны унесли жизнь Августа Макке, самого близкого товарища Клее по «Синему всаднику», а через два года под Верденом погиб другой его единомышленник, экспрессионист Франц Марк. В начале 1914 года, во время важной для него поездки в Тунис вместе с Макке, Клее окунулся в чувственную непосредственность света и экзотических красок и выразил свои впечатления от мира в вибрирующей сетке, отчасти основанной на «Окнах» Делоне. Теперь же ему становилось тошно от одной только мысли о реальности. «Сейчас, в этом



1910–1919

4 • Пауль Клее. Однажды из мглы ночной возникло... 1918
Бумага, акварель, чернила. 22,5 x 15,9 см



5 • Пауль Клее. *Angelus Novus*. 1920

Бумага, тушь, цветной мел, размывка. 31,8 × 24,2 см

расколотом мире, я радуюсь только редким воспоминаниям», — писал он в 1915 году. «Чем страшнее становится мир (то, что происходит сейчас), тем более абстрактным становится искусство».

Это стремление к абстракции лежит в основе таких работ Клее, как «Однажды из мглы ночной возникло...» [4]. В своих тунисских акварелях он сопоставлял розовые и охристые квадраты, передавая формы крепости или геометрию опаленных солнцем стен, а теперь — отказался от всякого визуального сходства, отсылающего к опыту реального мира. Хотя красочная сетка и осталась, она лишилась воздушной подвижности и пространственной экспансивности, отличавших ее прежде. Теперь жесткие контуры печатных букв захватывают участки цвета, уплощая и сковывая их, словно это стекла витражного окна, а буквы — их перегородки. Вместе с тем маленький размер работы и серебряная полоса, разделяющая верхний и нижний регистры сетки, напоминают страницу рукописи с миниатюрой, в которую вписаны стихи. И хотя разобрать их нелегко, зритель отчетливо чувствует побуждение к этому: «Однажды из мглы ночной возникло / тяжелое и драгоценное / и закаленное огнем / возникло в вечер, полный Бога, и склонилось». После серебряной цезуры стихотворение продолжается: «К струящемуся синему эфиру / улетающему над снежными вершинами / к мудрости звезд».

Быть может, устремленность современного искусства к абстракции сигнализировала не столько о его уходе от реальности, сколько об уходе самой реальности от него — то есть от способности искусства изобразить реальность, трансформированную технологиями и войной. Подтверждением служит обращение Клее к знакам письма в «Однажды из мглы ночной возникло...». Его ссылки на «холодный романтизм абстракции» свидетельствуют о понимании им условий представления того, что по существу непредставимо, — того, что мыслители Просвещения и художники-романтики именovali «возвышенным». Они использовали этот термин, чтобы описать сочетание гнетущего страха и захватывающего избавления, которое сопутствует сознанию безмерности, превышающей возможности человеческого понимания. В начале XX века опыт возвышенного обогатился двумя новыми, особенно пугающими, формами непредставимого: одна из них — миллионы убитых как результат современных методов войны, другая — непреодолимые влечения бессознательного.

«Письменная» живопись Клее обратилась к первому из этих явлений посредством своего рода миниатюрного возвышенного. В отличие от немецкого поэта-экспрессиониста Кристиана Моргенштерна (1871–1914), который расположил лингвистические знаки между вербальными и визуальными образами, Клее не пошел по пути подобных каллиграмм, как бы вкладывающих слово в изображение (как и в экспериментах Гийома Аполлинера). В «Ночной песни рыб» Моргенштерна строки из значков, идентичных тем, которые обозначают стихотворный размер, — маленьких ямбических дуг безударных слогов — образуют овал, превращая письменные знаки стихотворения в изображение рыбы с чешуей или, возможно, пруда, подернутого рябью. Восхищаясь Моргенштерном, Клее тем не менее отверг чрезмерную изобразительность каллиграмм и их стремление набросить на реальность двойную сеть. Для выражения идеи безмерного он вместо этого прибег к уклончивому высказыванию, которое говорит о явлении на свет из хаоса и одновременно подчеркивает невозможность прямо изобразить свое ужасное содержание.

Программная уклончивость свойственна и афоризму Клее, ставшему его кредо: «Искусство не воспроизводит видимое; скорее, оно делает видимым». Эта концепция не ограничивалась «абстракциями вроде чисел и букв», характерными для таких его картин, как «Вилла Р» (1919) или «Впечатления от пения Розы Зильбер» (1922). Она сказалась и в убеждении, что движение линии в процессе ее нанесения может быть передано зрителю, для которого образ будет разворачиваться в большей степени во времени, чем в пространстве. Такая нарративизация работы художника, визуально передаваемая, как говорил Клее, «линией на прогулке», а вербально — говорящими подписями и названиями, часто присутствующими на полях его произведений, побудила некоторых почитателей художника предложить собственные интерпретации. Одним из них был Вальтер Беньямин, который приобрел работу Клее «Angelus Novus» («Новый ангел») [5] с выставки, где она была впервые показана. В своем последнем, завершенном незадолго до смерти тексте «О понятии истории» (1940) Беньямин использует этот рисунок как основу для притчи о разрушительных последствиях хваленного «прогресса» капиталистической технологии — притчи, созвучной также работе «Однажды из мглы ночной возникло...»:

У Клее есть картина под названием «Angelus Novus». На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит. Глаза его широко раскрыты, рот округлен, а крылья расправлены. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас — цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно грозящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал [цит. по: Беньямин В. О понятии истории / Пер. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. № 46. 2000].

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Рихтер Ханс. Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / Пер. Т. Набатниковой. Москва: Гилея, 2014.

Шуман Клаус (ред.). Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / Пер. С. Дмитриева. М.: Республика, 2002.

Arp Jean. Arp on Arp: Poems, Essays, Memories / Ed. M. Jean, trans. J. Neugroschel. New York: Viking Press, 1972.

Ball Hugo. Flight Out of Time: A Dada Diary [1927] / Ed. J. Elderfield, trans. A. Raimés. New York: Viking Press, 1974.

Dickerman Leah (ed.). Dada (special issue) // October. No. 105. Summer 2003.

Dickerman Leah (ed.). Dada. Washington: National Gallery of Art, 2005.

Hemus Ruth. Dada's Women. New Haven and London: Yale University Press, 2009.

Huelsenbeck Richard. Memoirs of a Dada Drummer / Ed. H. J. Kleinschmidt, trans. J. Neugroschel. New York: Viking Press, 1974.

Motherwell Robert (ed.). The Dada Painters and Poets [1951]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

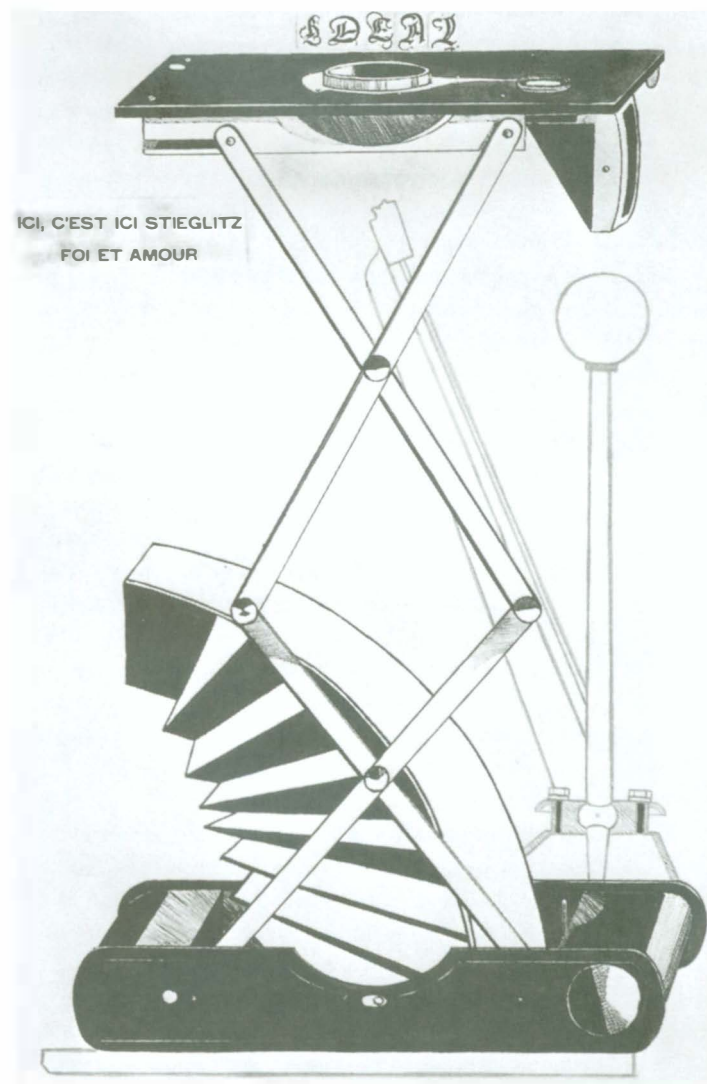
Работы Пола Стрэнда публикуются на страницах издаваемого Альфредом Стиглицем журнала «Камера Ворк»: сложные отношения между фотографией и другими искусствами образуют основу для формирования американского авангарда.

▲ Портрет Альфреда Стиглица (1864–1946) в виде фотокамеры [1], сделанный в 1915 году Франсисом Пикабиа, никого в мире авангарда не удивил — ни в Париже, ни тем более в Нью-Йорке. К 1915 году журнал Стиглица «Камера Ворк» («Camera Work»), издаваемый с 1903 года, был хорошо известен по обе стороны Атлантики, а в его галерее в доме 291 по 5-й авеню на Манхэттене, сменившей в 1908 году имя с «Малых галерей Фото-сецессиона» на просто «291», прошли важные выставки Матисса (1908, 1910 и 1912), Пикассо (1911, 1914 и 1915), Бранкузи (1914) и Пикабиа (1915).

Тем не менее «лицо» Стиглица на этом портрете отмечено некоторыми противоречиями. Во-первых, дадаистский дух механоморфных образований не имеет никакого отношения к эстетическим убеждениям самого Стиглица; его вера в такие американские ценности, как искренность, прямота и простодушие, предельно далека от ироничного превращения человека в машину, практиковавшегося Пикабиа. Во-вторых, вытекающая отсюда приверженность Стиглица идее подлинности и, в частности, истинной природы каждого медиума поставила его в прямую оппозицию к фотографической практике его времени. В результате с 1911 года в галерее «291» не выставлялись фотографические работы (за единственным исключением фотографий самого Стиглица, показанных в 1913 году одновременно с «Арсенальной выставкой»). В глазах Стиглица, к его великому сожалению, модернизм и фотография стали диаметрально противоположными.

И только когда молодой Пол Стрэнд (1890–1976) показал Стиглицу свои фотографии, сделанные в 1916 году, тот увидел в них подтверждение собственной позиции. Работы Стрэнда показывали, что ценности модернизма и «прямой фотографии» могут быть без упущений объединены в одном снимке. Итогом стало решение Стиглица устроить выставку фотографий Стрэнда в «291» и возобновить выпуск журнала «Камера Ворк», приостановленный в январе 1915 года. В октябре 1916-го вышел 48-й номер, а следующим, 49/50-м, Стиглиц в июне 1917-го окончательно закрыл проект. Оба номера были задуманы как памятники Стрэнду и обновленному взгляду на фотографию, которая наконец-то стала частью подлинного модернизма. Этим утвердительным жестом Стиглиц завершил свою антрепренерскую деятельность в сфере авангарда и снова занялся фотографией.

Необычный зигзагообразный путь Стиглица начался в Берлине, где в 1882 году он поступил в инженерную школу. Курс по фотографии познакомил молодого американца с фотографией, которой он, не имевший тогда никакой художественной подготовки,



1 • Франсис Пикабиа. *Здесь Стиглиц, здесь.* 1915
Бумага, черные и красные чернила. 75,9 × 50,8 см

тут же увлекся. «Я шел к фотографии с чистой душой, — позже вспоминал он. — Не было ни протоптанных путей, ни элементарных правил фотографирования — никакого „арт-мира“ фотографии. Я начинал с самых азов».

В 1889 году Стиглиц сделал снимок «Солнечные лучи. Паула. Берлин» [2], который отличает четкая прорисовка деталей, очень

далекая от манеры, общепринятой в эстетически мотивированной фотографии конца XIX — начала XX века. Названная «пикториальной», такая фотография связывала будущее медиума с подражанием живописи и, соответственно, обращалась к различным эффектам размытки (мягкий фокус, покрытые смазкой линзы) и даже к ручной работе («рисование» на негативе гумми-бихроматом), максимально воздействуя на конечное изображение.

Напротив, сфокусированная «на самых азах» фотографии, работа «Солнечные лучи» не только придерживается строгого реализма, отказываясь от пикториальной симуляции «искусства», но также предлагает нечто вроде перечня ценностей и механизмов, присущих самому фотографическому медиуму. Одним из этих механизмов является простой факт фотомеханического процесса, при котором свет проникает в фотокамеру через затвор, оставляя постоянный след на чувствительной эмульсии негатива. Изображая этот свет как ряд лучей, испешряющих все поле снимка узором из полос света и тени, «Солнечные лучи» отождествляют открытые окна, сквозь которые в затемненную комнату (или камеру) льется солнечный свет, с затвором фотокамеры.

Все это мало отличалось бы от попыток импрессионистов сделать свет, на котором основывалась их техника, основным сюжетом картины, если бы не серия изображений, расположенных внутри самой комнаты. Связь фотомеханического процесса с механической репродукцией — серийным размножением изображения — акцентируется тем, что пишущая за столом молодая женщина наклоняет голову к портрету в рамке (возможно, своему собственному), который идентифицируется нами как фотография, поскольку выше на стене мы видим его точную копию с двумя пейзажами по сторонам, тоже похожими друг на друга как две капли воды и тем самым обнаруживающими свою фотографическую природу. Этот факт воспроизводимости, зафиксированный фотографией Стиглица, имплицитно переносится и на нее саму, так что на другой стадии развертывания серии она также может занять место на той же стене. В этом отношении «Паула» устроена по принципу матрешки: она демонстрирует воспроизводимость как потенциально безграничную серию одного и того же.

Стиглиц создает Фотосецессион

Все это бесконечно далеко от тех ценностей, с которыми Стиглиц сталкивался в фотографических журналах и на выставках в Европе и Америке, куда вернулся в 1890 году. Но когда он стал членом Нью-Йоркского фотоклуба, ему не оставалось ничего другого, как выступить на стороне пикториализма, ведь только благодаря некоторым представителям этого направления (таким, как Кларенс Уайт [1871–1925] и Эдвард Стайхен [1879–1973]) фотография воспринималась всерьез, как средство подлинно художественного выражения. В 1897 году Стиглиц стал главным редактором журнала «Камера Ноутс» («Camera Notes» — «Фотографические заметки») и превратил его в рупор группы пикториалистов, которых он поддерживал против мощной оппозиции в лице более консервативных членов Нью-Йоркского фотоклуба. Последний незадолго до этого объединился с Обществом фотографов-любителей, образовав новую организацию под слегка измененным названием — Фотоклуб Нью-Йорка, которая и спонсировала журнал. В 1902 году по примеру других авангардных «сессион» группа пикториалистов вышла из Фотоклуба и учредила Фотосецессион, который

«Арсенальная выставка»

Пятнадцатого февраля 1913 года в Нью-Йорке, в здании арсенала 69-го полка Национальной гвардии открылась выставка, организованная Ассоциацией американских художников и скульпторов. Организаторы выставки, окрещенной «Арсенальной» («Armory Show»), намеревались познакомить американских художников с самым передовым европейским искусством и представить их работы рядом с работами заокеанских коллег. Осуществить это начинание взялись участники наиболее заметного объединения тогдашнего американского авангарда — группы художников реалистического направления под названием «Восьмерка» (более радикальная деятельность Стиглица в галерее «291» была известна лишь узкому кругу) — импресарио Артур Б. Дэвис и Уолт Кун, занявшиеся поисками работ для выставки по всей Европе. Благодаря развитию международного движения выставок авангарда, к которому присоединились в это время «Международная выставка Зондербунда» в Кёльне, «Вторая выставка постимпрессионизма», организованная Роджером Фраем в Лондоне, а также выставки в Гааге, Амстердаме, Берлине, Мюнхене и Париже, Дэвис и Кун, действуя через Гертруду Стайн и других проживающих в Европе американцев, завязывали знакомства с такими дилерами, как Даниэль-Анри Канвейлер и Амбруаз Воллар, а также художниками — Константином Бранкузи, Марселем Дюшаном и Одилоном Редоном.

На протяжении месяца работы «Арсенальной выставки» негодование прессы по поводу представленных 420 работ стремительно росло, что способствовало ее рекордной посещаемости (общее число посетителей составило 88 000). С одной стороны, тон задавали насмешки в адрес «Мадемуазель Погани» Бранкузи («яйцо вкрутую, балансирующее на кубике сахара»), «Обнаженной, спускающейся по лестнице» Дюшана («взрыв на фабрике кровельных материалов») и «Голубой обнаженной» Анри Матисса («вождем взгляда бесстыдства»). С другой стороны, был очевиден резкий скачок во вкусах американских художников и коллекционеров, для которых эти работы стали откровением. И хотя заголовок газеты «Сан» иронично комментировал отъезд «Арсенальной выставки» из Нью-Йорка как избавление — «Кубисты мигрируют — тысячи горюют», — ее успех там, а также в Чикаго и Бостоне, послужил началом шумихи вокруг современного искусства, открыв перед ним двери универмагов, художественных сообществ и частных галерей (между 1913 и 1918 годами в США состоялось почти 250 выставок). Еще одним непосредственным результатом стала отмена пятнадцатипроцентного налога на ввоз искусства, созданного не более двадцати лет назад; тяжбой занимался адвокат и коллекционер Джон Куин. Это способствовало проникновению европейского искусства в Америку, но также привело в 1927 году к скандальному таможенному разбирательству по поводу ввоза скульптуры «Птица в полете» Бранкузи, в ходе которого сам статус модернизма как искусства стал юридической проблемой.

возглавил Стиглиц, основавший в 1903 году печатный орган этого объединения, журнал «Камера Ворк», и открывший в 1905 году при поддержке и участии Стайхена «Малые галереи Фотосецессиона».

Однако скоро естественная антипатия Стиглица к манипуляциям пикториалистов и уверенность в том, что фотоискусство должно основываться на «прямом» подходе к медиуму, привели его к разрыву с собратьями по Фотосецессиону. Признаваясь Стайхену, что он не видит достаточного количества сильных фотографий, чтобы заполнить галерею, Стиглиц надеялся, что его младший



2 • Альфред Стиглиц. *Солнечные лучи. Паула. Берлин.* 1889

Серебряно-желатиновая печать. 22 x 16,2 см

коллега, к тому моменту обосновавшийся в Париже, сможет снабжать галерею серьезными работами, выбор которых, как считали оба, должен неизбежно сместиться от фотографии к модернистской живописи и скульптуре. Сначала, в 1908 году, галерея выставки рисунки Родена, отобранные Стайхеном, но затем Стиглиц стал ориентироваться на гораздо более радикальные вкусы, будь то вкусы Лео и Гертруды Стайн или организаторов «Арсенальной выставки» 1913 года, прочесавших всю Европу в поисках самого передового искусства. Так приверженность Стиглица прямой фотографии постепенно синхронизировалась с верой в кубизм и африканское искусство, а не с позднесимволистскими ценностями пикториализма, которыми пронизан стайхеновский портрет Родена.

Действительно, трудно вообразить более разительный контраст, чем тот, что демонстрируют «Роден и „Мыслитель“» Стайхена [3] и «Третий класс» Стиглица [4]: первая фотография намеренно жертвует деталями ради драматического сопоставления силуэтных профилей (скульптор лицом к лицу с силуэтом своего же «Мыслителя») перед размытым образом богоподобного роденовского «Виктора Гюго», образующего таинственный фон; вторая же отмечена зафиксированной с исключительной четкостью игрой форм. Снятый с верхней палубы океанского лайнера, «Третий класс» показывает хаос человеческих тел внизу, визуальнo обособленный от выстроившихся, как на параде, пассажиров-буржуа ярко освещенной диагональю трапа. Разделение классов представлено здесь с предельной наглядностью, невзирая даже на то, что беспристрастный механический глаз фотографии, держащий все в одном фокусе, приводит к своеобразному перераспределению «богатства» на поверхности снимка, формально выраженному в переключках овалов (соломенные шляпы, освещенные солнцем кепки, трубы корабля).

Этот принцип рифмовки, на сей раз, правда, лишенный социального, да и вообще почти всякого опознаваемого содержания, Стиглиц нашел и в работах Стрэнда, созданных летом 1916 года, после нескольких лет экспериментов с пикториализмом. В фотографиях «Абстракция, миски» или «Абстракция, тень от перил. Твин-Лейкс, Коннектикут» [5] Стрэнд так управляет игрой света,



3 • Эдвард Стайхен. Роден и «Мыслитель». 1902
Гумми-бихроматная печать



4 • Альфред Стиглиц. Третий класс. 1907
Фотогравюра. 33,5 x 26,5 см

что изображение приобретает глубоко двусмысленный характер — вогнутое кажется выпуклым, вертикальное горизонтальным, — не теряя при этом неумолимой резкости фотоснимка. Фотографические «абстракции» Стрэнда не пытаются сделать фотографируемые объекты неузнаваемыми. В том, как Стрэнд изображает самые простые вещи, вроде забора на фоне темного двора в «Белой изгороди» (1916), обнаруживается поразительный опыт своего рода сверхзрения, превосходящего по остроте нормальное восприятие, — опыт, который оставляет далеко позади простую регистрацию того или иного предмета.

Импульс, полученный Стиглицем от фотографии Стрэнда, усиливала его собственная растущая уверенность в том, что модернизм более не является исключительно европейским достоянием. В период знакомства с новыми работами Стрэнда он сделал еще одно открытие — серию рисунков Джорджии О'Кифф (1887–1986) «Линии и пространства. Рисунки углем», принесенную ему другом и тоже выставленную в 1916 году. А наполненные неким чистым сиянием абстрактные акварели, созданные О'Кифф в 1917 году, составили последнюю выставку галереи «291».

В 1918 году в жизни и в искусстве Стиглица началась новая глава. Живя теперь вместе с О'Кифф и проводя с ней летние месяцы на озере Джордж в штате Нью-Йорк, он снова активно занялся фотографией. В одних его работах чувствовалось теперь стремление превзойти Стрэнда в ослепляющей чистоте фотографического «сверхзрения», но в других Стиглиц вернулся к проблеме, открытой им еще в работе «Солнечные лучи. Паула. Берлин», — к прямому вопросу «что такое фотография?».



5 • Пол Стрэнд. Абстракция, тень от перил. Твин-Лейкс, Коннектикут. 1916
Платиново-серебряная печать. 32,8 x 24,4 см

Абстрактное вырезание

Получив наиболее радикальное воплощение в серии «Эквиваленты» [6], создававшейся Стиглицем в 1921–1931 годах, его ответ на этот вопрос отмечен влиянием стремления к единству, которое обнаруживается во множестве модернистских ответов на подобного рода онтологические вопросы («Что есть ...?»). В случае живописи, например, эти ответы принимали форму монохрома, сетки, серии и т. д. Ответ Стиглица сосредоточен на процедуре вырезания или кадрирования: фотография — это необходимым образом то, что вырезано из большего целого. Вырезанный из непрерывной материи неба, любой «Эквивалент» воплощает собой функцию вырезания в чистом виде, и не просто потому, что небо бескрайне, а фотография — лишь малая его часть, но и потому, что небо по сути не структурировано. Эти фотографии, подобно реди-мейдам Дюшана, не стремятся раскрыть неожиданные композиционные отношения в недифференцированном при других обстоятельствах объекте; скорее вырезание действует здесь на уровне сразу всех частей изображения, наделяя его одним-единственным сообщением: что оно было целиком перенесено из одного контекста в другой посредством единичного акта выреза, перемещения, обособления.

Это отделение образа от основы, из которой он вырезан (в данном случае неба), дополнительно усиливается самой фотографией, поскольку получившееся изображение рождает в нас, зрителях, головокружительное ощущение, что мы тоже отрезаны от своих «основ». Дезориентация, вызванная вертикальностью облаков, поднимающихся тонкими прядями параллельно плоскости снимка, приводит к тому, что мы уже не понимаем, где верх, а где низ или почему эта фотография, казалось бы, столь точно изображающая внешний мир, не содержит самого примитивного элемента нашей с ним связи — чувства пространственной ориентации, нашей привязки к земле.

Естественно, что, лишая эти фотографии всяких якорей и основ, Стиглиц исключает из них любые указания на землю или горизонт. Таким образом, «Эквиваленты» в буквальном смысле свободно парят. Однако то, чего они лишились на буквальном уровне, пародируется ими на уровне формальном: во многих фотографиях четко заданы определенные векторы (что создает чувство направления), светлые зоны резко сталкиваются с темными, создавая оси, подобные разделению на свет и тьму по линии горизонта, которая организует нашу ориентацию относительно поверхности земли. Однако это формальное эхо нашего естественного горизонта включено в работу только для того, чтобы быть опровергнутым путем превращения в необитаемую вертикальность облаков.

Вырезание (или кадрирование) стало для Стиглица способом выявления абсолютного и принципиального преобразования реальности, которое осуществляет фотография. Принципиального не потому, что фотографический образ отличается от реальности, будучи плоским, или черно-белым, или небольшим по размеру, но потому, что, являясь набором знаков, оставленных светом на бумаге, он демонстрирует, что у него не больше «естественных» связей с осевой структурой реального мира, чем у письменных знаков в книге. Это и есть та «эквивалентность», которая с легкостью объединяет «прямую» фотографию и модернизм.



6 • Альфред Стиглиц. *Эквивалент*. Около 1927
Серебряно-желатиновая печать 9,2 × 11,7 см

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Bochner Jay. *An American Lens: Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.
- Daniel Malcolm. *Stieglitz, Steichen, Strand*. New Haven and London: Yale University Press, 2010.
- Green Jonathan (ed.). *Camera Work: A Critical Anthology*. New York: Aperture, 1973.
- Hambourg Maria Morris. *Paul Strand, Circa 1916*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Homer William Innes. *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*. Boston: N.Y. Graphic Society, 1977.
- Tashjian Dickran. *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910–1925*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1975.
- Trachtenberg Alan. *From Camera Work to Social Work // Id. Reading American Photographs*. New York: Hill and Wang, 1989.

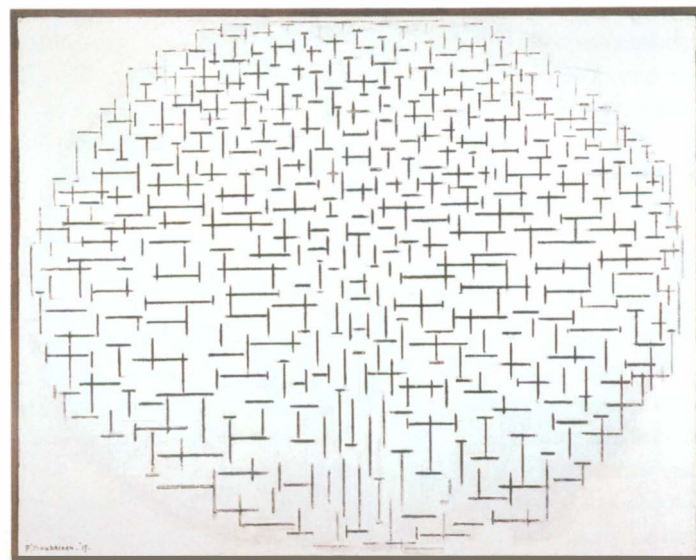
После двух лет напряженных поисков Пит Мондриан совершает прорыв к абстракции, а затем создает неопластицизм.

Когда Пит Мондриан в июле 1914 года приехал в Голландию погостить у семьи, его застигла там начавшаяся Первая мировая война, отрезав от Парижа на долгие пять лет. Поначалу единственной целью переезда во французскую столицу в 1912 году было его желание освоить кубизм. Ничего не зная,

- ▲ однако, отом, что недавно в связи с новаторской практикой коллажа движение сменило курс, и обо всех последствиях этого для статуса изобразительного знака, Мондриан пребывал в прошлом — в лете 1910 года. В тот момент истории кубизма Пикассо и Брак, обнаружив, что стоят на грани совершенно абстрактной живописи, организованной по принципу сетки, резко сменили направление. Сначала они вернули в свои работы фрагменты референции (как, например, галстук или усы в «Портрете Даниэля-Анри Канвейлера» Пикассо), а вскоре стали добавлять буквы, размещенные вровень с плоскостью картины, чтобы по контрасту с ними все остальное выглядело трехмерным, тем самым давая понять, что изобразительность хотя бы подразумевается.

Рассматривая аналитический кубизм сквозь призму символизма рубежа веков, смешанного с теософией (очень популярная в Европе на рубеже веков оккультная синкретическая доктрина, соединившая в себе различные религиозные и философские системы Востока и Запада), Мондриан быстро осознал, что стремится как раз к тому, чего Пикассо и Брак больше всего боялись, то есть к абстракции и плоскостности, поскольку именно они соответствовали категории «универсального», главной в его мировоззрении. Используя фронтальную точку зрения, Мондриан сумел перевести свои любимые мотивы (сначала деревья, потом архитектуру — в 1914 году это были главным образом глухие стены домов, открывающиеся при сносе смежного здания)

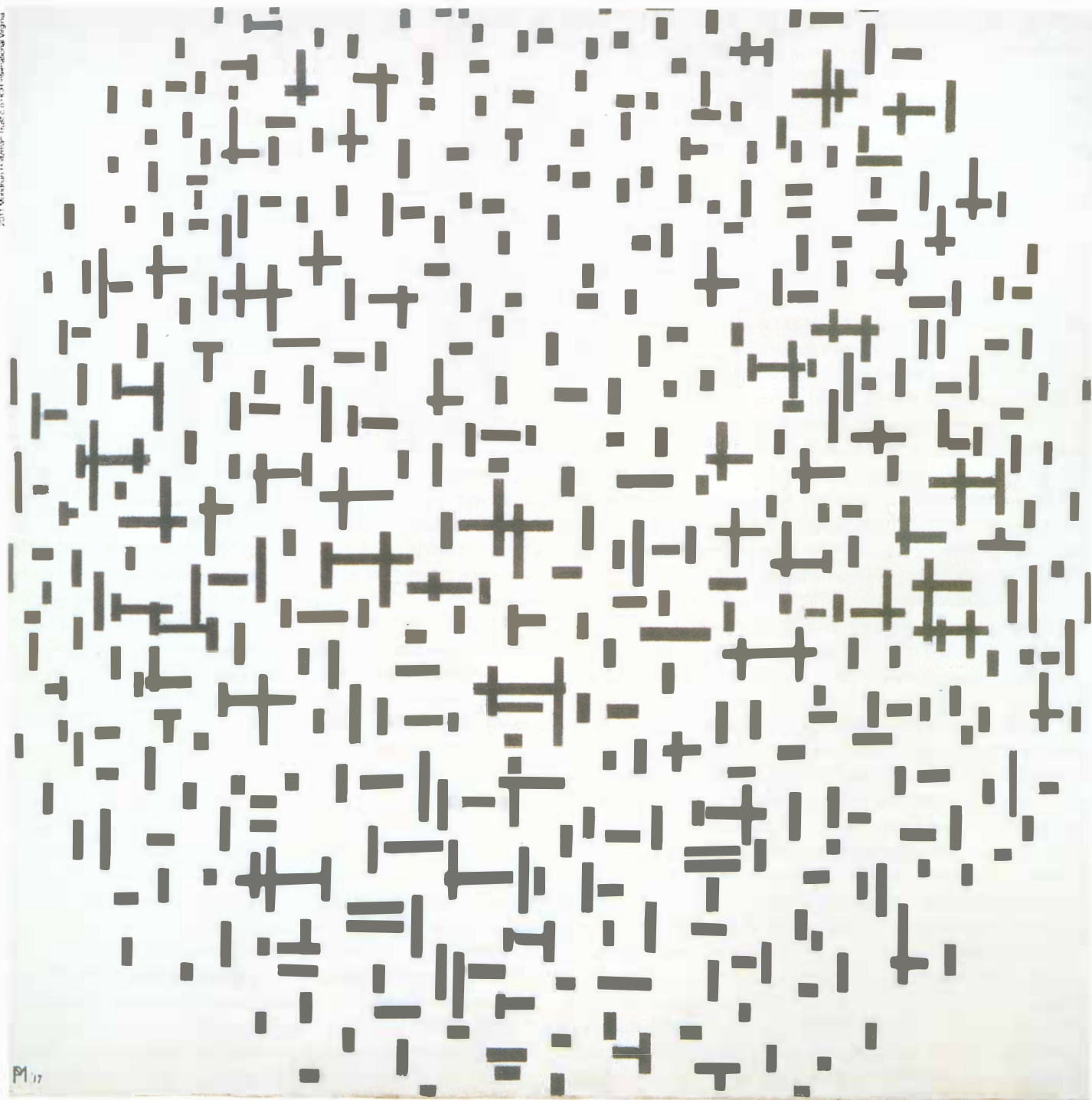
- в более строгую ортогональную версию кубистской сетки. Это позволило ему преодолеть то, что он называл «частностью» образа, и заменить пространственную иллюзию «правдой» — оппозицией вертикального и горизонтального, составляющей «непреложную» суть всех вещей. На тот момент Мондриан считал этот метод непогрешимым: все можно свести к общему знаменателю; любая фигура может быть преобразована в набор дискретных, горизонтальных и вертикальных, элементов и таким образом рассеяна по поверхности; в итоге всякая иерархия (и, стало быть, центрированность) отменяется. Функцией картины становится раскрытие внутренней структуры мира, понимаемой как набор бинарных оппозиций; но также, что более важно, это позволяет показать, как эти оппозиции могут нейтрализовать друг друга в вечном равновесии.



1 • Пит Мондриан. Композиция № 10 в черном и белом (Пирс и океан). 1915
Холст, масло. 85 × 108 см

Как раз в этот поворотный момент, в 1914 году, Мондриан вернулся из Франции, где он оставался в стороне от художественной жизни, в Голландию, где у него было много последователей: отказавшись в начале 1908 года от местной натуралистической традиции, он перешел в лагерь модернизма и быстро стал главой голландского авангарда. Воссоединившись со старыми друзьями-теософами в своем привычном летнем пристанище — колонии художников в Домбурге, он пытался применить свою «дигитальную» технику к мотивам, которые до отъезда в Париж писал в различных постимпрессионистских стилях (маленькая готическая церковь, море, пирсы). Всего две картины родились из этих опытов («Композиция № 10 в черном и белом» [1], более известная как «Пирс и океан» [1915] и «Композиция 1916»), но они свидетельствовали о кардинальных изменениях.

Одним из важнейших факторов этой трансформации стало знакомство Мондриана с философией Гегеля, которая помогла ему преодолеть статичный в своей основе характер дигитализации и неоплатоническую концепцию фундаментальных истин, обнаруживающихся по ту сторону мира иллюзий. Хотя гегелевская теория диалектики тоже основана на оппозициях, но она не пытается их нейтрализовать. Напротив, это динамическая система, движимая контрастами и противоречиями. Сложившееся именно тогда



1910–1919

2 • Пит Мондриан. *Линейная композиция*. 1917

Холст, масло. 108 × 108 см

жизненное кредо Мондриана — «каждый элемент определяется своей противоположностью» — взято непосредственно у Гегеля. Главным становится теперь не перевод (или, вернее, *перекодировка*, поскольку речь идет о создании набора условных знаков для преобразования реального мира в определенный код) видимого мира в геометрический узор, а, скорее, распространение на картину законов диалектики, явно или неявно управляющих миром.

Хотя «Композиция № 10 в черном и белом» и «Композиция 1916» созданы на основе рисунков, совершенствующих метод дигитализации, в самих картинах Мондриан отказался и от него, и от его следствия — общей симметрии (отныне на симметрию в его

искусстве будет наложен запрет). В рисунках типа «плюс/минус», которые привели к первой из этих работ, Мондриан исследовал крестообразную структуру, образуемую вторжением вертикальной формы пирса в горизонтальную морскую рябь при виде сверху. Но в «Композиции № 10» мы видим не сам крест, а скорее его формирование и одновременно растворение: очень точно охарактеризовал эту работу Тео ван Дусбург (1883–1931), написавший в рецензии, что ее «регулярная конструкция воплощает не „бытие“, а „становление“». А из «Композиции 1916» — хотя почти сразу по завершении этой картины Мондриан оценил ее критически за чрезмерный акцент на одном из направлений (верти-

▲ 1917b, 1928a, 1937b

кальном) — изгнаны всякие отсылки к церковному фасаду: здесь перекодируется уже не образ мира, а элементы самого искусства живописи — линия, цвет, плоскость, подвергшиеся дигитализации и редуцированные до состояния первичного кода. И хотя Мондриан так до конца и не откажется от своей исходной спиритуалистической позиции, отныне его искусство станет одним из самых тщательных исследований материальности самой живописи, анализом ее означающих. Этот диалектический скачок от крайнего идеализма к крайнему материализму является общей особенностью эволюции многих пионеров абстракции.

Мондриановский принцип редукции — это принцип максимального напряжения: прямая линия здесь — лишь «натяннутая дуга». Это касается и поверхностей (более плоских, более напряженных), а вскоре распространится и на цвет. И хотя триаду основных цветов (красный, желтый и синий в сочетании с черным, серым и белым) Мондриан нашел только через четыре года (в 1920-м), это не должно заслонить тот факт, что уже в 1916-м он видел это неизбежное следствие своей логики. Сначала ему пришлось полностью очиститься от восходящей к Гёте идеи цвета как материи, загрязняющей чистоту (то есть духовность) света, — возможно, этот последний рудимент репрезентации продержался дольше других в силу символистского облачения, скрывающего его миметическую природу. Но эта задержка не помешала Мондриану, когда в середине 1916 года он начал работать над «Линейной композицией» [2], погрузиться в чистую абстракцию.

Стоило освободиться от всех референциальных скреп, как его работа развила головокружительную скорость. Законченная в 1917 году «Композиция с линиями» обостряет динамизм двух предшествующих картин, усиливая напряжение между исходной хаотичностью и предполагаемым неиерархическим порядком. Однако она привела Мондриана к пониманию того, что главный компонент живописного языка все еще довольно пассивен в его работах. Хотя сама фигура, полностью рассеянная и поглощенная сеткой, теперь настолько атомизирована, что становится виртуальной — каждое скопление линейных единиц соревнуется за внимание, — белый фон за этими черными и темно-серыми линиями по-прежнему лишен необходимого «напряжения». Он оптически оживлен геометрическими отношениями, виртуально связывающими дискретные элементы картины, но сам по себе остается пустым пространством, ожидающим фигуры, которая его заполнит, — и, как понял теперь Мондриан, прекратится это, только если фон перестанет существовать как фон. Другими словами, для реализации эстетической программы чистой абстракции оппозиция между фигурой и фоном — главное условие репрезентации — должна быть отменена. Поиском решения этой задачи Мондриан посвятил период с 1917 по 1920 год.

В серии картин, последовавших сразу за «Линейной композицией», Мондриан исключил всякое наложение плоскостей. В первой работе серии в качестве противоядия от воздушной перспективы использовано распространение вширь, но скоро Мондриан понял, что эти парящие плоскости, вызывающие ощущение, будто они вот-вот выскользнут за пределы картинного поля, все еще предполагают нейтральный фон. Постепенно выравнивая цветные прямоугольники и, что самое важное, придя в последних работах серии к разделению пространства между ними на прямоугольники разных оттенков белого, он тем самым исключил саму идею пассивного промежутка.

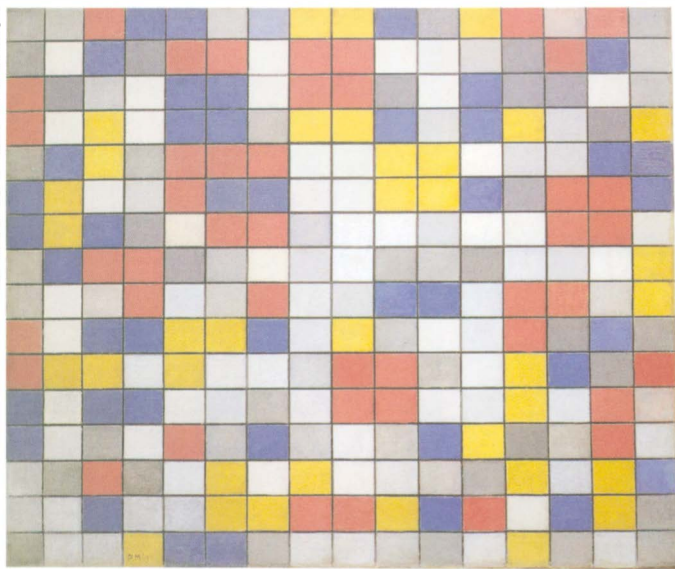
Последним шагом в этом стремительном марше ликвидации фона как фона стала модульная сетка, разработке которой Мондриан посвятил девять работ, созданных в 1918–1919 годах. Используя пропорции холста как основу для его разбивки на регулярные сектора, Мондриан пришел к дедуктивной структуре, которая в принципе не допускает проекции некоего априорного образа на поверхность картины. Не осталось никакой разницы между фоном и нефоном (иначе говоря, фон стал фигурой, поле — изображением). Вся поверхность картины снова стала сеткой, но это уже не кубистские леса, возведенные в пустом пространстве: каждый участок холста стал теперь прямоугольным элементом, сопоставимым с другими такими же элементами.

Это не означает, однако, что элементы равнозначны: в описанной серии модульных картин, включая и первые четыре «ромбовидные» картины, Мондриан нигде не отказывается от оппозиции между маркированными (цветом или большей толщиной «контура») и немаркированными элементами. Это могло бы показаться странным, если бы не его гегельянство: в основе каждого произведения должно лежать динамическое напряжение, а равномерная сетка его автоматически снимает. (Именно в силу того, что непрерывность регулярной сетки устраняет чувство напряжения, ее предпочитал Эд Рейнхардт, а после него — многие минималисты.) Поэтому даже в наименее композиционных работах Мондриана, неудачно названных «Шашечная композиция в темных тонах» и «Шашечная композиция в светлых тонах» [3], ощущается борьба между «объективными» характеристиками рабочего модуля и «субъективной» игрой распределения цвета. Для того чтобы утвердить «универсальное», нужно принять в расчет немного «частного» — хотя бы на время.

Эти две картины стали последними в своем роде. Весной 1919 года, сразу после их завершения, Мондриан вернулся в Париж с твердой уверенностью, что только что открытая им модульная сетка является идеальным решением большинства живописных проблем, с которыми столкнулись художники после кубизма. Однако ситуация в Париже уже изменилась, доказательством чему стала выставка неоклассических картин Пикассо. Это, несомненно, помогло Мондриану понять, что полное «устранение частного» было утопической мечтой и что, следовательно, решение с модульной сеткой, в силу его радикализма, если и не уведило в сторону, то, во всяком случае, забегало вперед: оно было рассчитано на далекое будущее, когда изменятся условия восприятия, в данной же ситуации никто не был в состоянии его понять. Более того, Мондриан начал осознавать, что модульная сетка не отвечает его собственным теориям и убеждениям: во-первых, она основана на повторении (а для него не было никакой разницы между повторяющимися ритмами машины и сменой времен года), а во-вторых, сетчатая композиция (разделение на квадраты) порождает иллюзионистский оптический эффект (все иллюзии — это трюки природы) и потому вдвойне противоречит его принципиальному отказу от «природного».

Изобретение неопластицизма

Зрелый стиль Мондриана, нареченный им «неопластицизмом», сложился к концу 1920 года. Его создание явилось результатом интенсивной работы, в ходе которой Мондриан постепенно избавился от модульной структуры. Сложность поставленной им задачи заключалась в том, чтобы заново ввести композицию, не восстанавли-



3 • Пит Мондриан. Композиция с сеткой 9 (Шашечная композиция в светлых тонах). 1919

Холст, масло. 86 × 106 см

ливая иерархическую оппозицию фигуры и фона. Путь, который он для этого выбрал, происходил из той же логики, что дала начало регулярной сетке, но теперь вел в обратном направлении. Новое равновесие будет основано не на тенденции к уравниванию всех элементов, а на диссонансе. Оптические иллюзии будут теперь полностью исключены — и не только визуальные эффекты мерцания, вызванные скоплением черных линий на пересечениях сетки, но даже в итоге сама возможность цветового контраста: плоскости цвета, чаще всего смещенные на периферию изобразительного поля, больше не будут соприкасаться. Здесь, как и в модульной сетке, тоже отсутствует оппозиция фигуры и фона, но отныне каждая единица, четко дифференцированная (именно в этот момент появляются основные цвета), работает на децентрализацию всех прочих.

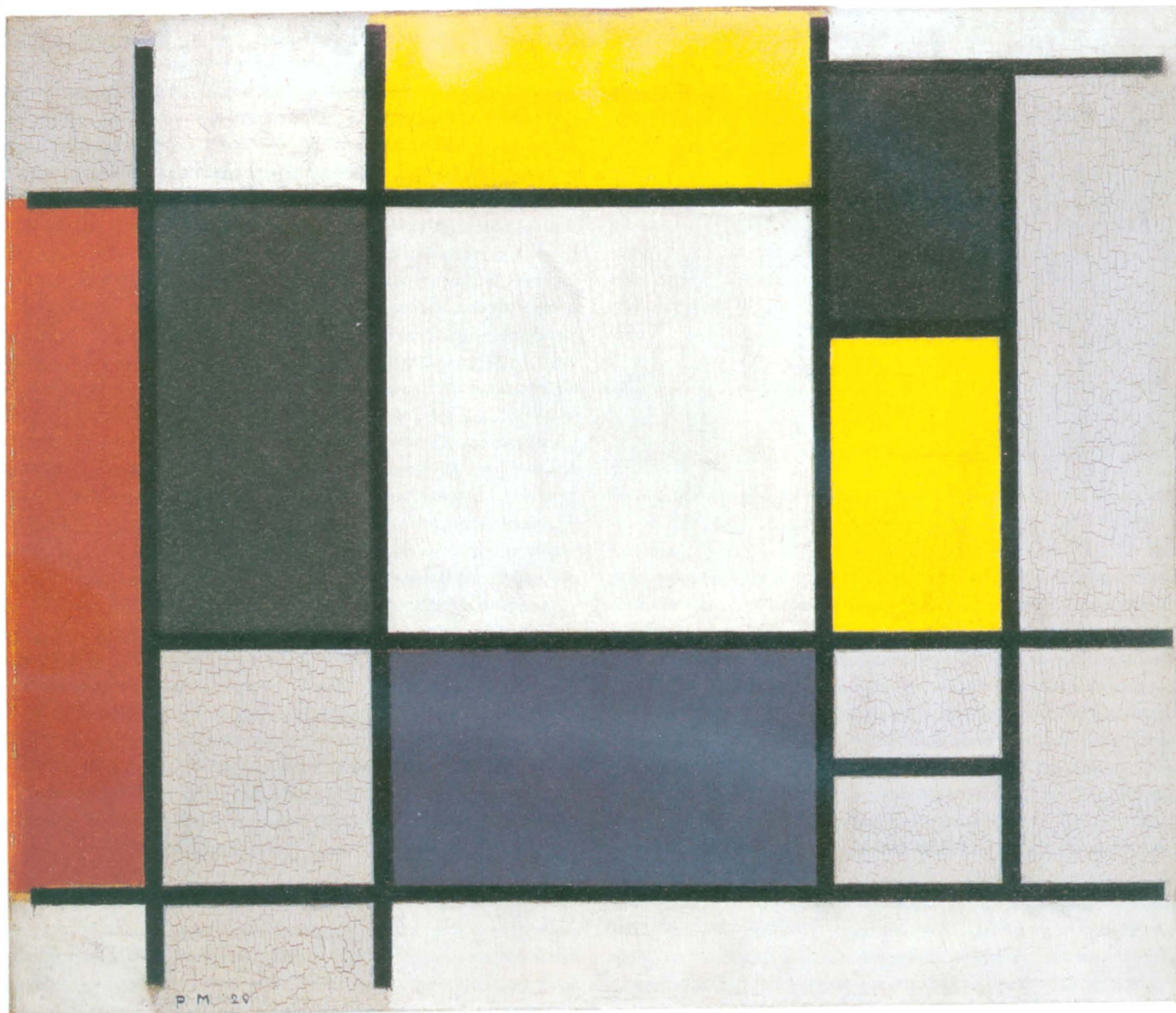
«Композиция с желтым, красным, синим, черным и серым» [4], первая неопластическая картина, демонстрирует эффективность нового метода Мондриана. Хотя логика равновесия композиции предполагает необходимость большого центрального квадрата, мы не воспринимаем его в таком качестве. В этом живописном языке, враждебном идее гештальта (или формы, понятой как отделение фигуры от ее фона), ничто, даже легко читаемая форма (прямоугольник, квадрат), помещенная на оси симметрии, не должно притягивать к себе львиную долю внимания. Отныне каждая неопластическая картина станет моделью-микрокосмом, практико-теоретическим объектом, в котором разрушительные силы диалектической мысли каждый раз будут подвергаться новому испытанию. Следует подчеркнуть, что это будет происходить именно каждый раз: в отличие от большинства художников геометрической абстракции, Мондриан никогда не работал по формуле. В его композициях нет ничего предопределенного, каждая задумана на диалектический манер, как усовершенствование предыдущей, и каждая стремится к одной цели: воплотить новый тип равновесия, равновесия в напряжении, в котором каждый элемент будет наделен максимальной энергией и которое Мондриан представлял в терминах, очень похожих на те, что будут использоваться после Второй мировой войны военными страте-

гами, отстаивающими теорию сдерживания («гарантированное взаимное уничтожение»).

Несколько лет после рождения неопластицизма стали самыми продуктивными для Мондриана (пятая часть его неопластической продукции была создана с 1920 до середины 1923 года). Он уже не писал сериями, но постоянно обращался к трем типам композиций, которые перерабатывал, будучи убежден, что даже самое незначительное изменение в одном месте требует перекомпоновки всей картины, что выявилось еще отчетливее в силу радикального сокращения живописного словаря, сведенного теперь к плоскостям основных цветов и «нецветным» элементам (черные линии, белые, изредка серые, плоскости). Эти три очень не похожих друг на друга композиционных типа основаны на следующем принципе: элемент, который претендует на доминирующее положение в композиции картины, должен быть ослаблен общими действиями всех прочих. Такими доминантными элементами могут быть: расположенный в центре большой квадрат или почти квадрат, как в только что упомянутых первых неопластических картинах; делящие картину пополам две линии, также приближенные к центру; большая «открытая» плоскость в углу картины, цветная или нецветная, с двух сторон ограниченная краями холста. И точно так же, как радикальное ограничение живописного словаря прямо следовало из принципа «динамического равновесия» (это понятие Мондриан сформулирует только в тридцатые годы), количество элементов в той или иной работе могло сокращаться ради увеличения доли каждого из них в общем напряжении. В самой разреженной из всех его работ, «Ромбовидной композиции с двумя линиями» 1931 года [5], две черные линии разной толщины, вертикальная и горизонтальная, пересекают белую поверхность квадрата, поставленного на вершину, перекрещиваясь в непосредственной близости от левой нижней стороны. Картина с виду так проста, что поначалу трудно разглядеть источник ее захватывающей силы: вопреки первоначальному впечатлению (Мондриан никогда не переставал бороться с привычками восприятия), «пересечение» расположено не симметрично относительно наклонной оси, которая разделила бы картину на две зеркально отражающие друг друга части, а лишь *почти* симметрично. Все четыре белые плоскости разные: максимально различаются маленький треугольник внизу слева и пятиугольник, занимающий большую часть холста, а минимально — два неправильных четырехугольника по обе стороны воображаемой оси. Эта последняя почти неразличимая разница, как и легкая разница в ширине черных полос, и есть то, что на подсознательном уровне аннулирует потенциальную статику симметрии и привносит в картину движение. Никто из коллег Мондриана не отважился так близко подойти к симметрии, на которую в его искусстве был наложен запрет, потому что никто не был настолько уверен, что ее можно одновременно — а лучше сказать, диалектически — привлекать и подрывать.

«Заместитель целого»

Много написано о так называемых «ромбовидных» картинах Мондриана (за весь период его абстрактного творчества, с 1918 по 1944 год, их было создано шестнадцать; сам художник назвал их неуклюжим французским неологизмом *tableaux losangiques* [ромбические картины], а историки искусства часто именуют «ромбами» [diamonds]), хотя ни одно из названий не подходит, поскольку



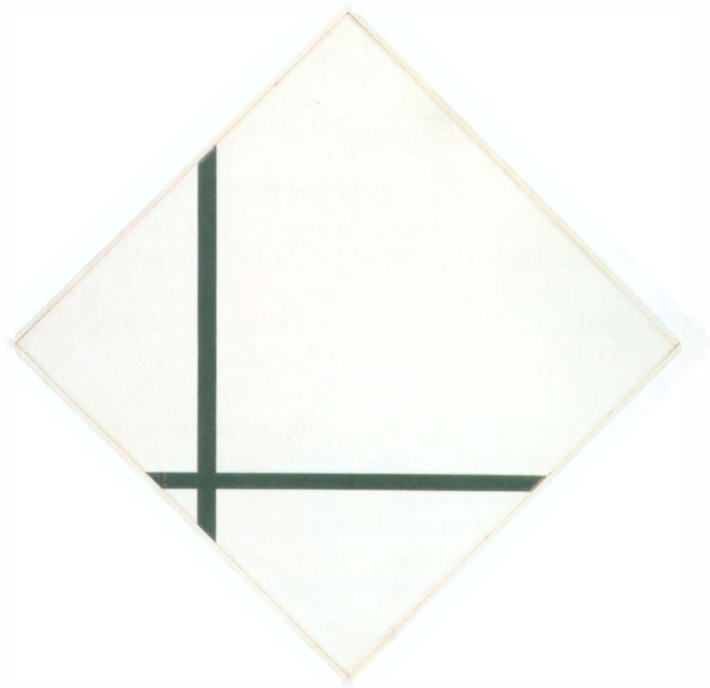
4 • Пит Мондриан. Композиция с желтым, красным, синим, черным и серым. 1920
Холст, масло. 51,5 × 61 см

в действительности эти картины квадратные, просто повернуты на 45 градусов). Обсуждается главным образом их парадоксальность с точки зрения оппозиции расширения и ограничения. Хотя Мондриан всегда подчеркивал, что его работы автономны, независимы от архитектурной среды, куда они в конечном счете попадают, и что каждая представляет собой законченный микрокосм, может сложиться впечатление, что ромбовидные картины указывают на воображаемое расширение композиции в окружающее пространство или, точнее, преподносятся как фрагменты целого, кусочки невидимой, но всеобъемлющей ортогональной сетки, которую они нам приоткрывают. На первый взгляд эта идея, выдвинутая в пятидесятые годы художником Максом Биллем и позже поддержанная историком искусства Мейером Шапиро, вполне соответствует призыву к объединению живописи и архи-
▲ тектуры — ключевому лозунгу участников группы «Де Стейл» (Мондриан был ее заметным членом с 1917 по 1924 год), как и соб-

ственной утопии Мондриана о будущем растворении искусства в жизни. Но каким бы привлекательным ни казалось совмещение мондриановского «ромбовидного» формата с его идеями относительно архитектуры, эта ассоциация основана на дважды неверном толковании — самих работ и теории.

Вопреки такому толкованию, Мондриан всегда подчеркивал, что неопластическая картина — это замкнутая целостность, «заместитель целого», как он любил говорить, что делает неизбежным ее конфликт с любой средой (хаотичной, естественной, «неопределенной»), где бы она ни оказалась, — до тех пор, пока современная архитектура не достигнет состояния, когда сможет легко интегрировать это искусство, поскольку будет разделять его основные принципы; но случится это, как считал Мондриан, еще очень нескоро. Идея о том, что его картины, подчеркивая по контрасту «дисгармонию» своего окружения, могут послужить катализатором развития представления об абстрактной антропогенной среде,

▲ 1917b



© 2011 Mondrian/Holtzman Trust co-HCH International/Virginia

даже предшествует формированию неопластицизма (впервые она появляется в текстах Мондриана в 1917 году). Но по меретого как на протяжении двадцатых годов он уделял все больше внимания проблемам архитектуры, эта мысль постепенно превращалась в своего рода мантру и достигла апогея в статье 1927 года «Дом. Улица. Город». В современных условиях архитектуры и градостроительства, утверждает там Мондриан, лучшее, что может сделать художник-неопластицист, — это привести интерьер мастерской в соответствие с эстетической строгостью своих картин, надеясь, что гомеопатическая доза неопластицизма, впрыснутая в архитектурную среду, со временем сможет стимулировать трансформацию всего дома (который приспособится к неопластической мастерской так же, как мастерская приспособилась к неопластической картине), а потом этот процесс захватит улицу, город и наконец весь мир. Мондриан стойко верил в эту утопическую цепную реакцию, поэтому с 1920 года и до самой смерти отдавал немало энергии постоянной трансформации собственного рабочего и жилого пространства в «хромо-пластическую среду» со стенами, покрытыми цветными листами картона, количество, размер и расположение которых менялись по ходу эволюции его искусства. Мастерская/квартира в доме 26 по улице Депар в Париже, которую Мондриан занимал с 1921 по 1936 год, стала самым заметным примером такого постоянно меняющегося произведения; это знаковое для европейского авангарда место оказало глубокое влияние на многих художников, посетивших его: самый известный среди них —

▲ Александр Колдер, объяснявший свое обращение к абстракции визитом туда в октябре 1930 года.

Сегодня эта утопия кажется наивной, да и сам Мондриан хорошо осознавал ее искусственность, и потому главной его заботой были картины: на них он возлагал задачу, которую они должны были выполнять даже в самой враждебной среде. Эта задача не предполагала, что сетка их линий будет виртуально распространяться

в архитектурное пространство; экспансивная сила каждой картины Мондриана заключалась в другом — в способности «излучаться в пространство» и тем самым «исправлять» окружающее уродство, быть мощным пучком энергии, визуальнo подчиняющим себе помещение, где она находится.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Blotkamp Carel.** *Mondrian: The Art of Destruction.* New York: Harry N. Abrams, 1994.
Bois Yve-Alain. *The De Stijl Idea // Id. Painting as Model.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
Bois Yve-Alain, Joosten Joop, Rudenstine Angelica. *Piet Mondrian.* Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1994.
Joosten Joop, Welsh Robert P. *Piet Mondrian. Catalogue raisonné.* 2 vols. New York: Harry N. Abrams, 1998.
Mondrian Piet. *The New Art — The New Life.* Boston: G. K. Hall & Co, 1986.

В октябре 1917 года Тео ван Дусбург в голландском городке Лейден начинает выпускать журнал «Де Стейл»: до 1922 года он выходит ежемесячно, затем нерегулярно; последний номер появляется в 1932 году как дань уважения только что скончавшемуся в швейцарском санатории ван Дусбургу.

«Д е Стейл» (нидерл. «De Stijl» — «Стиль») можно определить тремя способами, и все три были использованы Тео ван Дусбургом в ретроспективной статье 1927 года, посвященной этому явлению: 1) журнал, 2) группа художников, сложившаяся вокруг журнала, и 3) идея, объединяющая членов этой группы. Первое определение — самое удобное, так как отсылает к конкретному корпусу. Журнал, бесспорно, был самым заметным воплощением движения: его репутация первого периодического издания, посвященного абстракции в искусстве, вполне заслуженна. Более того, он служил главным связующим звеном между участниками группы, которые жили в разных странах, так что некоторые из них даже никогда не встречались. Однако выраженный эклектизм этого издания, его открытость всем аспектам европейского авангарда заставляют усомниться в том, что у движения была какая-либо специфика. Согласно этому определению, все, что появлялось на страницах «Де Стейл», и было «Де Стейл». Но ▲ рассматривать среди «главных участников» движения дадаистов Хуго Балля, Ханса Арпа и Ханса Рихтера, итальянского футуриста Джино Северини, русского конструктивиста Эль Лисицкого и румынского скульптора Константина Бранкузи, как это делает ван Дусбург, не говоря уже об Альдо Камини и И. К. Бонсете (футуристский и дадаистский псевдоним его самого), значило бы упустить стержень и общность группы.

Поэтому более распространено второе определение: «Де Стейл» — это группа. Оно устанавливает простую, основанную на историческом приоритете иерархию между горсткой голландских отцов-основателей и разношерстным отрядом новичков-космополитов, которые присоединялись к группе в разное время, чтобы заменить покинувших ее участников. Отцами-основателями считаются те, кто подписал «Первый манифест „Де Стейл“», опубликованный в ноябре 1918 года: Пит Мондриан и венгр Вильмош Хусар, архитекторы Ян Вилс и Роберт ван'т Хофф, бельгийский скульптор Жорж Вантонгерло, поэт Энтони Кок и, конечно же, ван Дусбург, человек-оркестр, движущая сила объединения, по сути единственный, кто связывал между собой всех членов группы. К этому списку стоит добавить также живописца Барта ван дер Лека (который покинул «Де Стейл» до публикации манифеста) и архитекторов Геррита Ритвельда и Я. Й. П. Ауда (первый из них тогда еще не присоединился к группе, но уже создал нераскрашенную версию «Красно-синего кресла», которое — в раскрашенном виде — станет одной из знаковых для движения работ; а второй никогда не подписывал никаких коллективных текстов). В свою очередь новички, за исключением архитектора Корнелиса ван

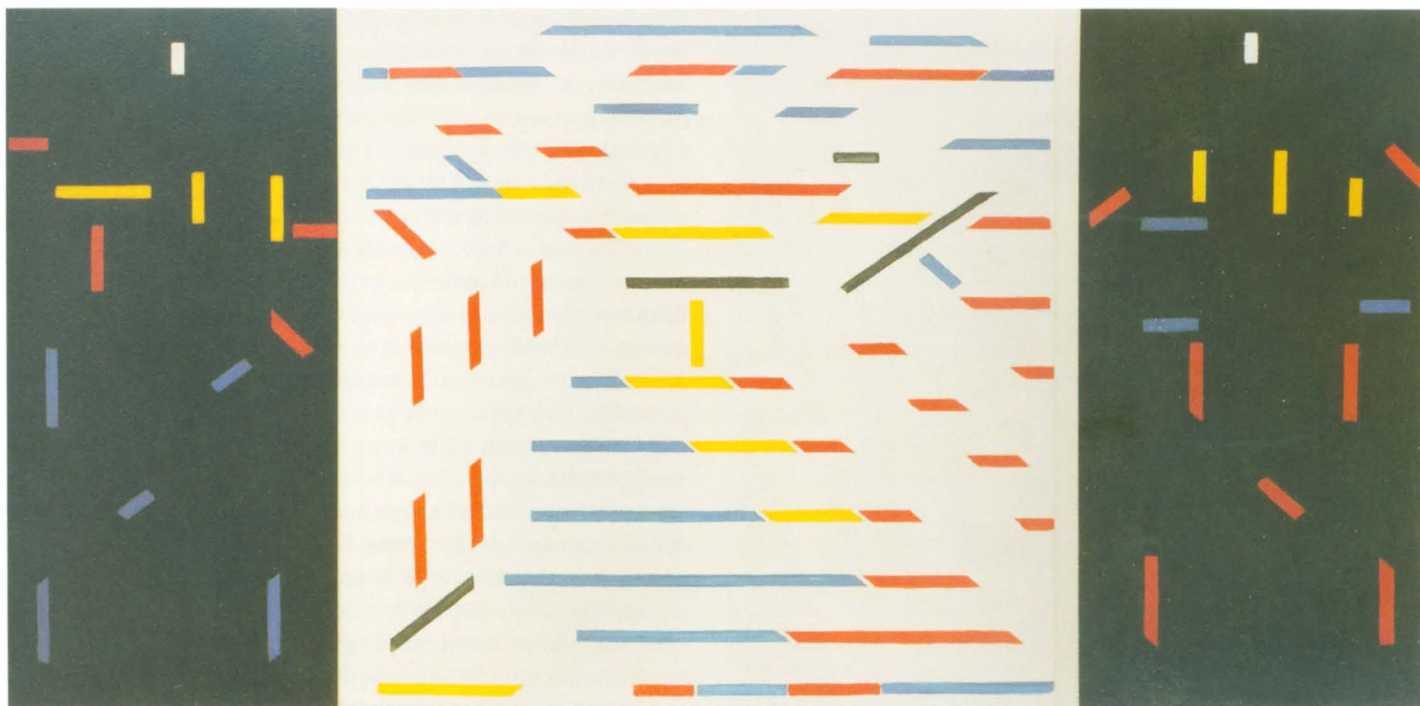
Эстерена, работали независимо от группы и лишь в самом конце ее существования некоторое время были с нею связаны. Среди них, в частности, американский музыкант Джордж Антейл, создатели рельефов Сезар Домела и Фридрих Фордемберге-Гильде-варт, архитектор и скульптор Фредерик Кислер и промышленный дизайнер Вернер Грефф. Но хотя оно вошло в обиход, это второе определение, основанное на довольно случайном критерии включения в группу, оказывается немногим точнее первого. Оно не может объяснить, почему, например, ван дер Лек покинул движение в первый же год его существования, Вилс и ван'т Хофф — во второй, Ауд — в четвертый, Хусар и Вантонгерло — в пятый и, наконец, Мондриан — в 1925 году.

Но остается еще третье определение «Де Стейл» как идеи: «Именно из идеи „Де Стейл“ постепенно сформировалось движение „Де Стейл“, — писал ван Дусбург в своей ретроспективной статье. И хотя это определение, в силу его концептуальности (противоположной эмпирическому характеру первых двух), кажется самым туманным, именно оно устанавливает самые четкие границы. Идею «Де Стейл» мы и попробуем кратко представить в последующем тексте.

Принцип «Де Стейл»

«Де Стейл» — типичное модернистское движение, теория которого основывалась на двух идеологических столпах модернизма: историзме и эссенциализме. Историзм состоял в том, что движение понимало свою продукцию как логичную кульминацию искусства прошлого и в квазигегельянских терминах предсказывало неизбежность растворения искусства в некой всеобъемлющей сфере (в «жизни» или «среде»). Эссенциализм — в том, что двигателем этого медленного исторического процесса был онтологический поиск: каждое искусство должно было «осознать» свою «природу», очистившись от всего, что ему не присуще, обнажив свои материалы и коды и придя в итоге к созданию «универсального пластического языка». Ничто из этого не было особенно оригинальным, хотя «Де Стейл» сформулировал эту модернистскую теорию достаточно рано. Но его специфика заключалась в другом: в представлении, что единый генеративный принцип может применяться ко всем искусствам, не подрывая при этом их целостности, и, более того, что только такой принцип гарантирует автономию каждого из искусств.

И хотя ни один участник движения никогда открыто этот принцип не формулировал, он состоял из двух операций, которые



1 • Барт ван дер Лек. Композиция 1916, № 4 (Мой триптих). 1916

Холст, масло. 110 × 220 см

можно назвать *элементаризацией* и *интеграцией*. Элементаризация — это разложение любой практики на отдельные составляющие и редукция этих составляющих к нескольким нередуцируемым элементам. Интеграция — объединение всех этих элементов в синтаксически неделимое, неиерархичное целое. Вторая операция основывается на структурном принципе (подобно фонемам устного языка, визуальные элементы имеют значение только благодаря взаимным различиям). Это объединяющий принцип: ни один элемент не более значим, чем любой другой, и ни один не должен избежать интеграции. Происходящий из этого принципа способ артикуляции имеет не аддитивный (как у минималистов), а экспоненциальный характер (отсюда отказ «Де Стейл» от повторения). Идеальный пример сочетания элементаризации с интеграцией демонстрирует сам логотип журнала «Де Стейл»: как заметил Майкл Уайт, его буквы «составлены из разомкнутых блоков и не напоминают ни один из существующих типографских шрифтов».

Этот общий принцип быстро вытеснил онтологический вопрос «в чем суть живописи/архитектуры?», поставив художников перед вопросом относительно границ, отделяющих произведение искусства от его контекста. В результате все художники «Де Стейл» обратили внимание на раму и формат полиптиха — например, ван дер Лек в «Композиции 1916, № 4» (также известной как «Мой триптих») [1]. Логика этого интереса примерно такова: будучи конститутивным элементом всех художественных практик, граница (рама, предел, край, база) сама должна подвергнуться *элементаризации* и *интеграции*; однако ее интеграция останется неполной, пока внешнее и внутреннее (то, что граница разделяет) лишены общего знаменателя, то есть пока внешнее также не подвергнется той же процедуре. И какой бы наивной нам сегодня ни казалась «средовая» утопия «Де Стейл», она была не просто идеологической мечтой, а следствием главного принципа этого движения.

Система оппозиций

Изначально «Де Стейл» была группой живописцев: архитекторы присоединились позже, и именно живописцы заложили основы «главного принципа» движения. И хотя только Мондриану, работавшему в двадцатых годах неопластицизм, в полной мере удалось воплотить этот принцип на практике, ван дер Лек и Хусар тоже внесли свой вклад в его формулировку. Известно, что ван дер Лек первым элементаризировал цвет (ему Мондриан обязан своими основными цветами), но он так и не сумел достичь интеграции всех элементов в своих картинах. Сколь бы «абстрактными» они ни казались, ван дер Лек никогда не отказывался от иллюзионистской концепции пространства. Белый фон его живописи является нейтральной зоной, пустымместищем, существующим до того, как в него впишут формы. Поэтому нет ничего удивительного, что в 1918 году ван дер Лек оставил «Де Стейл», чтобы «вернуться» к фигуративности: как только другие художники решили проблему фона, ван дер Лек понял, что теперь они с ним разговаривают на разных языках.

Что до Хусара, то его композиции — в том числе дизайн обложки первого номера журнала «Де Стейл» 1917 года [2] и картина «Молоток и пила» 1919 года (единственная воспроизведенная на страницах «Де Стейл» в цвете) — демонстрируют его главный художественный вклад в движение, а именно элементаризацию фона или, скорее, отношений фигуры и фона, которые он свел к бинарной оппозиции. К сожалению, на этом Хусар остановился и после короткого периода, когда он, одновременно с Мондрианом, пытался использовать модульную сетку (ни одна из этих вещей не сохранилась), вернулся к иллюзионистской концепции пространства Барта ван дер Лека, которой ранее следовал.

- Усвоив уроки кубизма во время пребывания в Париже в 1912–1914 годах, Мондриан раньше всех решил вопрос с абстракцией



2 • Вильмош Хусар. Обложка журнала «Де Стейл» № 1, октябрь 1917
Бумага, типографская печать. 29 × 19 см

и мог теперь уделить все свое внимание проблеме *интеграции*. Его первая задача, после того как он определился с основными цветами, заключалась в том, чтобы объединить фигуру и фон в неделимое целое. Достаточно сказать, что он избавил свой изобразительный словарь от «нейтрального фона» только после того, как написал девять картин с использованием модульной сетки (1918–1919). И хотя это позволило ему устранить базовую оппозицию цвета/нецвета, Мондриан считал этот прием регрессивным, поскольку он был основан на повторении и отдавал предпочтение только одному типу отношений между разными частями картины (однородному порождению форм). Вернувшись в Париж в середине 1919 года, на протяжении следующих полутора лет Мондриан ▲ избавлялся от регулярной сетки: первая подлинно неопластицистская картина относится к концу 1920 года.

Ван Дусбург, напротив, видел необходимость в сетке всю жизнь: для него она выступала гарантией от произвола в композиции. Вопреки видимости и вопреки своим формулировкам, иной раз полным «математических» претензий, ван Дусбург остался скован проблемой абстракции: становясь «абстрактной», композиция должна быть «оправдана» «математическими» расчетами, ее геометрическая конфигурация должна быть *мотивирована*. До того как он нашел формулу сетки (в своих работах в области прикладного искусства, особенно в витражах), эта навязчивая идея заставляла

его колебаться между изобразительными системами Хусара и ван дер Лека. Затем она привела его к стилизации природных мотивов (портрет, натюрморт, танцовщица и даже корова). Он даже пытался применить этот тип «объяснения» к своим композициям с сетками (например, когда в 1919 году дал своей «Диссонансной композиции» абсурдное обоснование, назвав ее *абстракцией* от «молодой девушки в мастерской художника»).

Но это был ложный след, ибо если ван Дусбурга и привлекала система сетки, то, в отличие от Мондриана, исключительно из-за ее *проекционного* характера (его сетки, строго говоря, не модульные — то есть их плоскости не являются модулями, пропорции которых определяются пропорциями холста; они накладываются на плоскость картины без учета ее физических характеристик). Эта проекционная, априорная природа сеток ван Дусбурга проливает некоторый свет на знаменитый спор об «элементаризме» (совершенно неподходящее слово, выбранное ван Дусбургом для обозначения кривой линии, введенной им в формальный словарь неопластицизма в 1925 году, как, например, в «Диссонансной контркомпозиции XVI»), заставивший Мондриана покинуть «Де Стейл». Неприятие Мондрианом «усовершенствования» ван Дусбурга, как тот его называл, было вызвано не столько тем, что оно нарушало формальное правило ортогональности (которое он сам нарушал своими картинами-«ромбами»), а тем, что оно разом сводило на нет усилия по достижению общей интеграции всех элементов картины. Скользя по поверхности картины, диагонали ван Дусбурга восстанавливают дистанцию между воображаемым движением поверхности, которой они принадлежат, и картинной плоскостью, на которую они нанесены, и мы снова оказываемся перед иллюзионистским пространством ван дер Лека. Для такого эволюциониста, как Мондриан, это было равносильно возвращению на восемь лет назад. Словом, своей живописью ван Дусбург не принимал участия в развитии *общего* принципа элементаризации и интеграции, характеризующего «Де Стейл». Однако он внес более существенный вклад в его разработку в двух других сферах — в *интерьере* и в *архитектуре*.

Важное значение, придаваемое представителями «Де Стейл» интерьеру, основано одновременно на их стремлении осмыслить границы живописи и на их недоверии к традиционному пониманию прикладного искусства. Общее представление о «Де Стейл» как о движении, которое применило свои формальные решения к тому, что сегодня именуется «дизайном», ошибочно: прикладные искусства художников «Де Стейл» не интересовали — за некоторыми четко датированными исключениями, вроде интереса ван Дусбурга и Хусара к витражу. В соответствии с принципами «Де Стейл» искусства не могут быть просто приложены друг к другу — они должны объединиться и создать неделимое целое. Ставки были высоки, и почти все внутренние разногласия в движении были результатами борьбы за власть между художниками и архитекторами в решении этого вопроса. Нелегко далось им и изобретение интерьера как гибридной формы искусства; как показала Нэнси Трой, оно имело два теоретических направления.

Интерьер как форма искусства

Первое направление: только когда искусство определит свои собственные границы, только когда оно достигнет предельной степени автономии и откроет для себя свои специфические

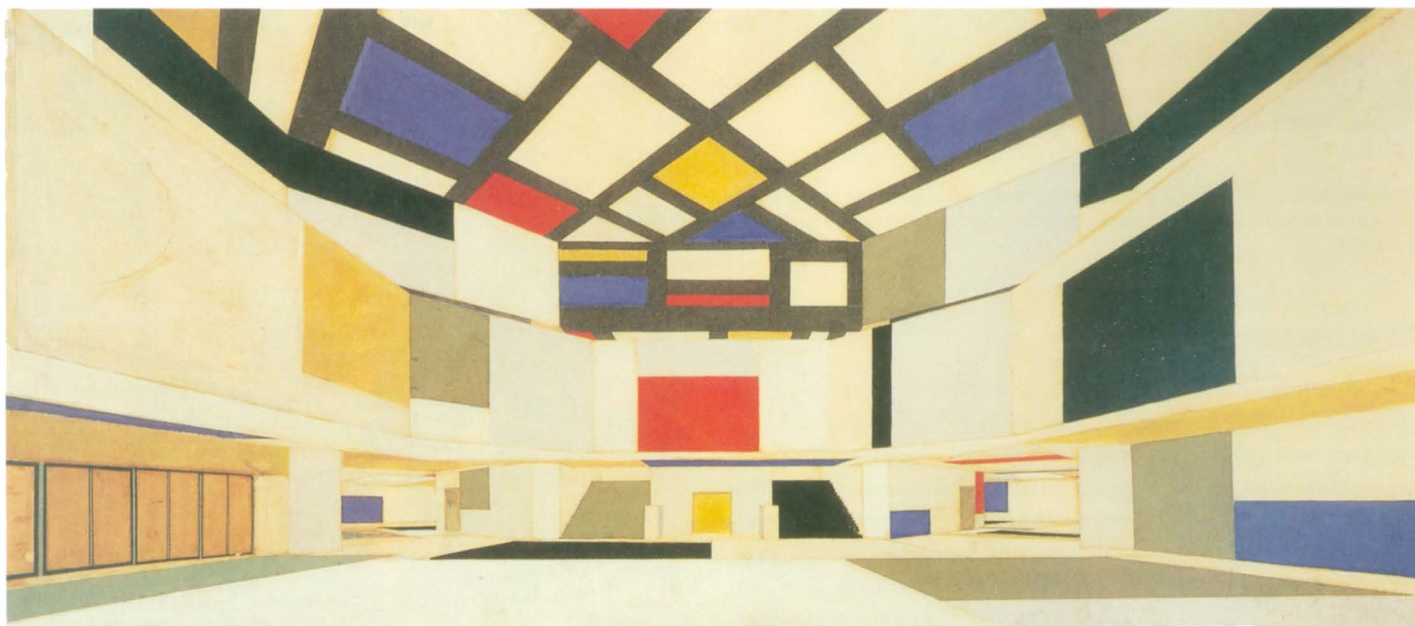
художественные средства — то есть в процессе самоопределения и отделения от других искусств, — оно обнаружит, что у него общего с другими формами искусства. Этот общий знаменатель сделает возможным объединение искусств, их интеграцию. Участники «Де Стейл» полагали, что архитектура и живопись могут объединиться благодаря одному общему и базовому элементу — плоскостности (стены и картинной плоскости). Ван дер Лек был в этом отношении особенно красноречив, но ту же идею можно найти в текстах Ауда, Мондриана и ван Дусбурга, опубликованных в номерах «Де Стейл» первого года выпуска. Это направление предопределило единство интерьерно-колористических проектов ван дер Лека (по большей части нереализованных), первых интерьеров Хусара и ван Дусбурга, парижской студии Мондриана и его «Проекта гостиной для госпожи Б... в Дрездене» 1926 года. Все эти работы следуют концепции статичной архитектуры: каждая комната решена сама по себе, как сумма поверхностей, шестигранная коробка, что и неудивительно: в каждом из этих случаев художник работал в границах уже существующего сооружения.

Второе направление изобретения интерьера является следствием так и не получившего воплощения совместного предприятия ван Дусбурга и Ауда, первого настоящего сотрудничества художника и архитектора «Де Стейл», — проектов дома отдыха «Де Вонк» 1917 года (в Нордвейкерхауте) и микрорайона Спанген в Роттердаме (1918–1921). Это сотрудничество закончилось творческим разрывом (Ауд не принял последние колористические решения ван Дусбурга для Спангена), обусловленным тем, что, несмотря на попытки ван Дусбурга интегрировать в архитектуру цвет (во всех зданиях, как снаружи, так и внутри, окна и двери были задуманы в контрапунктной цветовой композиции), традиционное распределение архитектурных масс вынудило художника планировать колористическую схему независимо от структуры. Эта схема разрабатывалась для всего здания, она больше не рассматривала стену как базовую единицу и, следовательно, не учитывала особенностей архитектуры. Здесь и возник парадокс: именно из-за того,

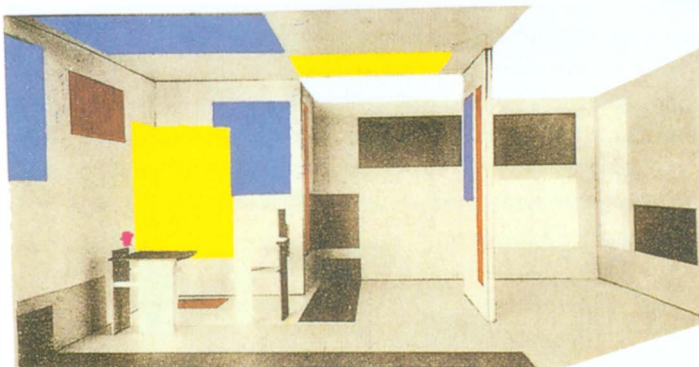
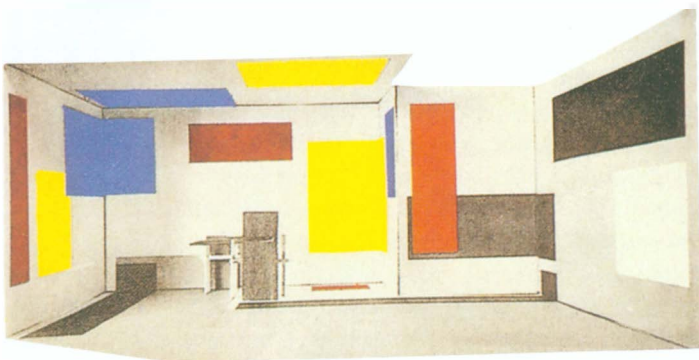
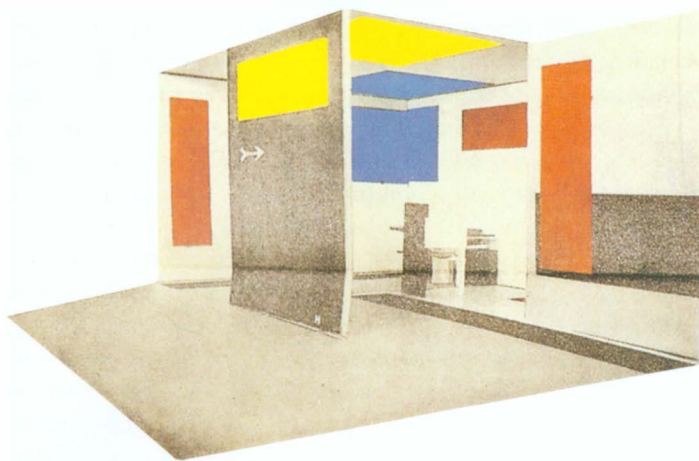
что симметричная, основанная на повторении архитектура Ауда *полностью* противоречила принципу «Де Стейл», ван Дусбургу пришлось изобрести своего рода *негативную* интеграцию, основанную на визуальной нейтрализации архитектуры живописью.

«Архитектура объединяет, связывает — живопись освобождает, распускает», — писал в 1918 году ван Дусбург. «Элементаристская» косая линия — впервые она появляется у ван Дусбурга в проекте росписи «Университетского холла» (1923), спроектированного ван Эстереном [3], затем через год в дизайне «цветочной комнаты» виллы Малле-Стивенса в Йере и наконец во весь голос заявляет о себе в кафе «Обетт» в Страсбурге (1928) — каждый раз оказывается атакой на существующую архитектуру. Хотя эта линия противоречила принципу *интеграции* в живописи, она способствовала реализации этого принципа в новой области абстрактного интерьера. Там она не просто «накладывалась», а была элементом со своей функцией (причем, что забавно, антифункционалистской), призванной скрыть горизонтально-вертикальный каркас здания (его «естественный», анатомический аспект). Ван Дусбург считал такой камуфляж абсолютно необходимым для превращения интерьера в абстрактное, неиерархическое целое.

Однако, как показали Хусар и Ритвельд своим выдающимся Берлинским павильоном 1923 года [4], косая линия была не единственным средством этой новой *интеграции: элементаризации* — за счет использования угла в качестве визуального проводника пространственной непрерывности — могла подвергнуться и сама артикуляция архитектурных поверхностей (стены, пола, потолка). В таком интерьере цветные плоскости, написанные на стене, не заканчиваются там, где стыкуются поверхности стен, а перекрывают угол, переходят на другую поверхность, создавая своего рода пространственное смещение и заставляя зрителя поворачиваться или следовать за ними взглядом. Это было не только решение чисто архитектурной проблемы освоения пространства средствами живописи. Учитывая, что в данном случае заданного архитектурного пространства не существовало, этот проект озаменовал рождение архитектуры «Де Стейл» в собственном смысле слова.



3 • Тео ван Дусбург. Проект для Университета в Амстердаме, округ 36д. 1922
Картон, карандаш, гуашь, коллаж. 64 × 146 см



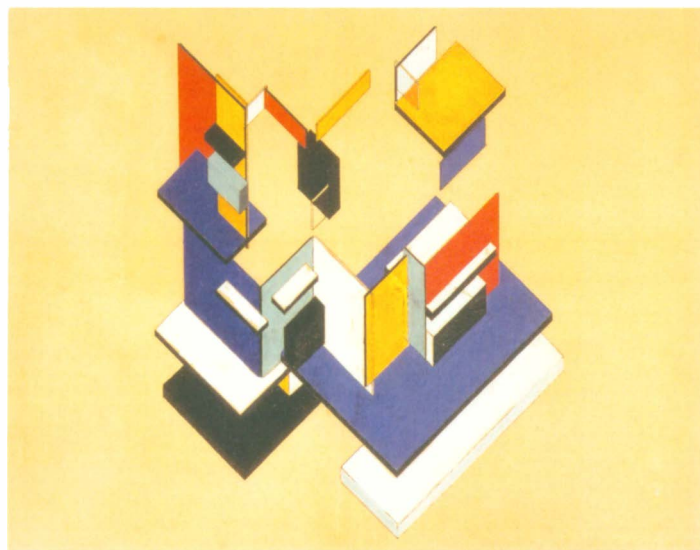
4 • Вильмош Хусар, Геррит Ритвельд. Пространственные цветовые композиции для выставочного павильона, Берлин. 1923. Из «L'Architecture vivante», осень 1924

Архитектура «Де Стейл»

Количественно вклад «Де Стейл» в архитектуру не столь велик, как обычно считается: два небольших дома Роберта ван'т Хоффа, построенные в 1916 году (еще до основания журнала), представляют собой симпатичные и талантливые пастиши Райта; конструкции Яна Вилса заигрывают с ар-деко; что до Ауда, то его наиболее интересные архитектурные работы, выполненные уже после расхождения ▲ с ван Дусбургом, более тяготеют к «новой вещественности», чем к «Де Стейл» (можно даже сказать, что их функционализм *аннулирует* черты поверхностного сходства с языком «Де Стейл»). Фактически архитектурный вклад «Де Стейл» — это только проекты,

выставленные ван Дусбургом и ван Эстереном в 1923 году в парижской галерее Леона Розенберга «Л'Эффор Модерн», и работы Геррита Ритвельда. В отношении первых ван Эстерен затеял спор об атрибуции, который внес некоторую путаницу. Но вопрос атрибуции здесь не принципиален: куда важнее огромная формальная разница между первым проектом (элегантным особняком [*hôtel particulier*], на несколько лет опередившим интернациональный стиль) и последними двумя (частным домом [*maison particulière*] и домом художника [*maison d'artiste*]). Источник этой разницы — не вмешательство художника (он работал над всеми тремя проектами), а вмешательство живописи: модель первого проекта — белая, две другие — полихромные. Отправным пунктом этих последних проектов была возможность одновременного восприятия цветовой и пространственной структур. Высокопарные и загадочные высказывания ван Дусбурга о том, что цвет становится здесь «конструктивным материалом», были не просто риторикой: цвет действительно позволил *элементаризировать* поверхность стены, приведя в итоге к изобретению нового архитектурного элемента — ширмы как неделимой единицы. Как показывают новаторские «аналитические» аксонометрии ван Дусбурга, сделанные им для выставки [5], ширма соединяет в себе две противоречивые визуальные функции (в профиль она кажется исчезающей линией, а фронтально — плоскостью, препятствующей разворачиванию пространства в глубину), и это противоречие способствует визуальному взаимопроникновению объемов и непрерывности их артикуляции. Таким образом, желание объединить живопись и архитектуру, добиться идеального согласия между базовыми элементами живописи (цветовые плоскости) и архитектуры (стена) привело к очень важному архитектурному открытию — к открытию стен, полов и потолков как поверхностей, лишенных толщины, которые можно дублировать, раскладывать, как ширмы, и заставлять скользить в пространстве одну мимо другой.

Ван Дусбург не ошибся, когда заявил, что спроектированный Ритвельдом дом Шрёдера (1924) был единственным зданием, воплотившим принципы, заложенные в последних двух проектах для Розенберга, с той оговоркой, что ширма используется Ритвельдом гораздо более широко, поскольку ему удалось *элементаризировать*



5 • Тео ван Дусбург. Архитектурный анализ контрконструкции. 1923
Бумага, печать, гуашь. 51,5 × 61 см

то, что было камнем преткновения для ван Дусбурга: сам каркас здания. Проекты для Розенберга трактовали каркас с конструктивной точки зрения (за что отвечал ван Эстерен). Это значит, что каркас по-прежнему мыслился как «природный», анатомический, мотивированный и прежде всего функциональный. В то время как ван Дусбурга и ван Эстерена элементаризация поверхности стены привела к активному использованию нависающих горизонтальных плоскостей (консоль — одна из наиболее характерных формальных особенностей этих проектов), задачей Ритвельда было ликвидировать, в основном за счет минимальных трансформаций, оппозицию несущего и несомого, на которой основан любой конструктивный каркас. Дом Шрёдера полон инверсий, подрывающих функционалистскую этику модернистской архитектуры: самый известный пример — угловое окно, которое в открытом состоянии разрушает структурные оси, образованные пересечением двух стен. Мебель Ритвельда следует той же модели: например, в знаменитом «Красно-синем кресле» [6] один из вертикальных элементов является одновременно и несущим (на него опирается подлокотник), и несомым (он висит над полом). Будь то архитектура или мебель, Ритвельд воспринимал свои работы как скульптуры, как независимые объекты, отвечающие, как писал он в 1957 году, за «отделение, ограничение и соизмерение с человеком некоторой части неограниченного пространства». Все у Ритвельда устроено

так, чтобы спровоцировать у нас желание мысленно разобрать его мебель или архитектуру на составные части. Но мы не извлечем из этой операции никакого урока (скорее всего, даже не сможем заново собрать эти части воедино), ведь уникальность его работ заключается в артикуляции этих элементов, в их интеграции.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Blotkamp Carel et al. *De Stijl: The Formative Years*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

Fabre Gladys, Hötte Doris Wintgens (eds). *Van Doesburg and the International Avant-Garde*. London: Tate Publishing, 2009.

Jaffé Hans L. C. (ed.). *De Stijl*. London: Thames & Hudson, 1970.

Troy Nancy. *The De Stijl Environment*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

White Michael. *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003.



6 • Геррит Ритвельд. *Красно-синее кресло*. 1917–1918
Окрашенное дерево. 86 × 64 × 68 см

Марсель Дюшан пишет «*Tu m'*» — свою последнюю картину, суммирующую его опыты, связанные с отказом от живописи, использованием случайности, переходом к реди-мейду и индексальной природой фотографии.

Марсель Дюшан отбыл в Нью-Йорк в 1915 году, все еще омываемый волнами славы, которую принесла ему его «Обнаженная, спускающаяся по лестнице, № 2» — самая скандальная картина «Арсенальной выставки». Пусть именуемая популярной прессой «Беспардонной, спускающейся по лестнице» или «Взрывом на фабрике кровельных материалов», эта кубистская работа, положившая начало авангардизму в Новом Свете, обеспечила ее автору теплый прием в кругу нью-йоркских меценатов и коллекционеров — таких, как Уолтер Аренсберг, сестры Стеттхаймер и Кэтрин Дрейер. Неудивительно, что в 1918 году Дрейер попросила Дюшана написать вытянутую, фризоподобную картину, чтобы повесить ее над книжными полками в библиотеке, — что-то вроде тех декоративных панно, которые Гамильтон Истер Филд заказал Пикассо в 1910 году. Удивительно другое: Дюшан согласился.

К моменту отъезда в Америку он уже отказался от масляной живописи; амбициозный проект, начатый им в 1915 году, — «Новобрачная, раздетая собственными холостяками, даже» [1] (известный также как «Большое стекло»), — с технической точки зрения картиной не был. Удерживаемая деревянной рамой, эта работа, стоявшая в крошечной квартире, которую сдавал Дюшану Аренсберг, представляла собой две большие стеклянные панели с нанесенными на них загадочными изображениями, причем средства, использованные при этом, были весьма странными: пыль, оседавшая на стекле в течение долгих месяцев бездействия, затем была тщательно «зафиксирована» в отдельных местах; к поверхности стекла были приклеены свинцовые формы и куски проволоки; слой серебра, нанесенный на определенный участок, был затем тщательно соскоблен, так что там остался узор из зеркальных линий. Хотя исполнение было крайне дотошным, Дюшан работал над «Большим стеклом» лишь эпизодически: оно было завершено только в 1923 году. Не меньше времени, чем на саму работу, Дюшан потратил на создание концептуального сопровождения к ней в виде множества заметок: некоторые из них датированы еще 1911 годом, другие — 1915-м; позднее он опубликовал их под названием «Зеленая коробка» (1934).

Заметка, озаглавленная как «Предисловие» и, таким образом, наделенная своего рода главенством над разными идеями, относящимися к «Большому стеклу», представляет собой странный силлогизм. «Дано, — говорится в ее начале, — (1) водопад, (2) светильный газ; нужно определить условия мгновенного Состояния Покоя <...> последовательности ряда фактов...»; это «мгновенное Состояние Покоя», как уточняется в примечании, эквивалентно «сверхбыстрому выражению». Если искать в «Предисловии» ключ к тому, что, по мысли Дюшана, он делал *вместо* живописи, то он содержится в терминах «моментальный» (французское слово

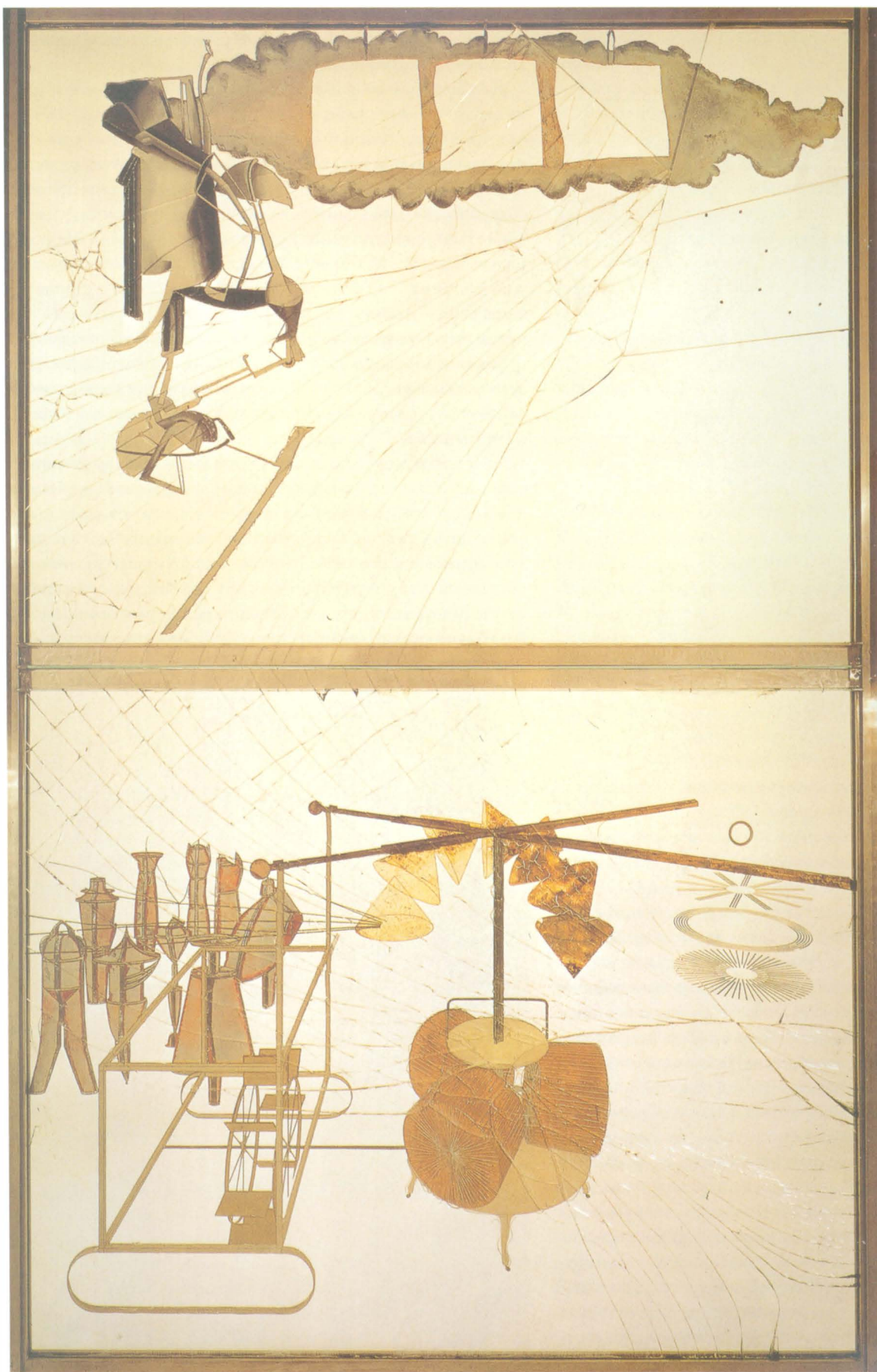
instantané, в случае если оно используется как существительное, означает моментальный снимок) и «сверхбыстрый». В 1914 году Дюшан «опубликовал» пятнадцать заметок, касающихся его идей относительно искусства, поместив продублированные клочки бумаги в коробки из-под фотопластинок, передовые технические качества которых были отмечены на приклеенных к коробкам этикетках: «сверхбыстрая» и «сверхбыстрая съемка».

Хотя на первый взгляд может показаться парадоксальным толкование «Новобрачной, раздетой холостяками» как фотографии — уж слишком масштабной, сложной и, выражаясь словами самого Дюшана, «аллегорической по своему виду» является эта работа по сравнению с небольшими размерами и документальной прямоотой моментального снимка, — нам следует учитывать два момента. Во-первых, явный «реализм» помещенных на поверхности стекла объектов, создаваемый не только за счет передачи их объема, но и благодаря строгой перспективе с единой точкой схода, в соответствии с которой эти объекты (а стало быть, и пространство, где они находятся) изображены. Во-вторых, непроницаемость самой «аллегии», выражением чего служат, с одной стороны, замысловатый механизм, вмещающий холостяков, а с другой — металлический панцирь и аморфное облако новобрачной.

Вы нажимаете кнопку...

В годы, предшествующие публикации «Заметок», единственным ключом к этому загадочному нарративу было длинное, но при этом уклончивое название работы — скорее констатация факта (новобрачная раздета ее [?] холостяками), нежели разъяснение значения. Но даже после их публикации загадка не была разгадана, а лишь дала пышные всходы в виде все более и более замысловатых дешифровок: «раздевание новобрачной как аллегория куртуазной любви», «раздевание как своего рода алхимическая очистка: низкая материя превращается в дух», «раздевание как достижение четвертого измерения» и т. д. Поскольку все эти объяснения не ведут к окончательному «решению», а лишь возвращают нас к простому факту присутствия объектов в надежности их «реалистической» презентации, мы сталкиваемся здесь с характерной особенностью фотографии, сочетающей два аспекта стекла: его натурализм и молчаливое сопротивление интерпретации. Ведь фотографии не включают в себя текст своей интерпретации, как это может делать живопись с ее композиционными правилами. Скорее, будучи прямой фиксацией реальности, фотография является манифестацией факта, объяснение которого часто зависит от дополняющего текста — например, статьи в газете.

Обращаясь к фотографии как к структурной проблеме, французский критик и семиолог Ролан Барт в начале шестидесятых годов



1 • Марсель Дюшан. *Новобрачная, раздетая собственными холостяками, даже* (Большое стекло). 1915–1923

назвал основной особенностью фотографии то, что она является «сообщением без кода». Тем самым он противопоставил фотографический знак знакам других типов: картинам, картам или словам. Поскольку слова возникают в рамках языка, обладающего определенными правилами грамматики и определенным лексическим набором, они принадлежат к системе в высшей степени кодифицированной. Более того, только в рамках этой системы они получают свое значение, поскольку не похожи на те вещи, которые обозначают (в отличие от изображений), и не являются их прямым следствием (как следы на земле), а следовательно, их отношение к значению является сугубо произвольным и конвенциональным. Чтобы указать на это отличие слов от других категорий знаков, семиологи называют их *символами*.

Изображения же, в свою очередь, именуются *иконами* [др.-греч. сходство, изображение. — Пер.], поскольку отсылают к своим референтам не по принципу конвенции, а по принципу сходства. Тем не менее их также можно комбинировать и подвергать манипуляциям, чтобы они принимали кодифицированные значения: например, используя цвета национального флага или располагая фигуры так, чтобы в них узнавался сюжет Тайной вечери.

Однако третий тип знака, *индекс*, полностью исключает кодирование, поскольку он не поддается внутренней реорганизации или перекомпоновке. Причина в том, что индекс является в буквальном смысле производным своего референта и поэтому соотносится с ним целиком — как флюгер, указывающий то или иное направление под действием ветра, или жар, вызываемый инфекцией, или круги от мокрых стаканов на столе, или узор на песке, образованный приливами и отливами. Таким образом, если фотография — это сообщение без кода, следовательно, она принадлежит к тому же классу, что и отпечатки ног и медицинские симптомы, и это отличает ее от плафона Сикстинской капеллы — независимо от того, насколько конкретная фотография похожа на свой предмет. Для семиологии имеет значение то обстоятельство, что она представляет собой след, возникший в результате фотохимического процесса, — индекс объекта, полученный при помощи светочувствительного медиума.

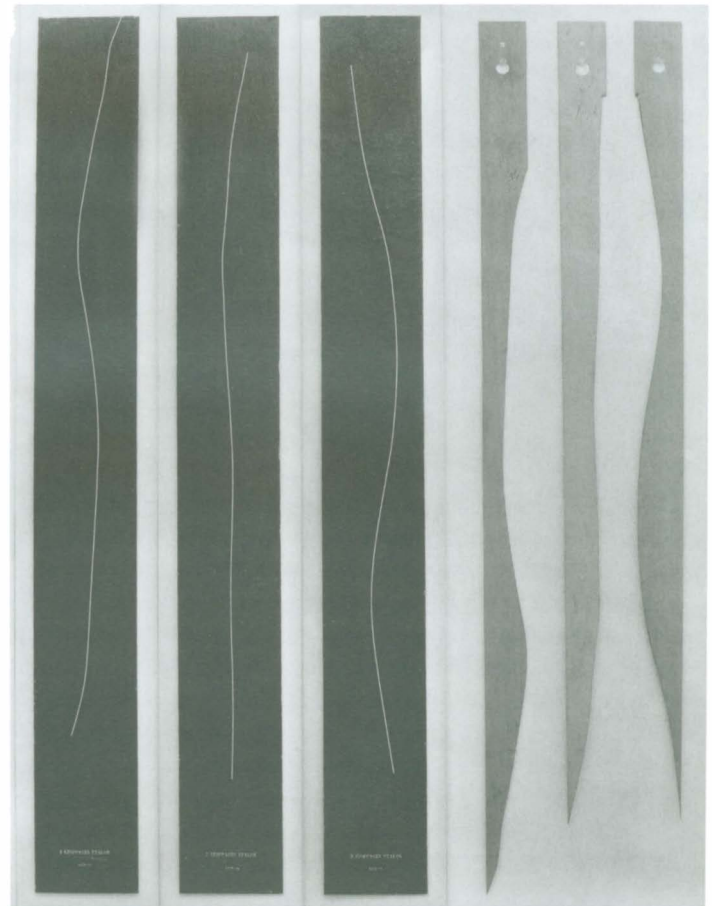
Судя по всему, это обстоятельство имело значение и для Дюшана. На поверхности «Новобрачной» индекс появляется во множестве вариантов. Семь конических «сит» (части холостяцкой машины, в которых конденсируется мужское желание) созданы путем закрепления пыли, осевшей на стекле на протяжении семи месяцев (индекс течения времени); девять «выстрелов» (лучей желания, проникающих в область новобрачной) являются следами от спичек, выпущенных из игрушечной пушки; три «воздушных клапана» (отверстия в облакоподобной форме, примыкающей к новобрачной) представляют собой формы, полученные на основе трех фотографий квадратного куска ткани, подвешенного напротив открытого окна: снимки запечатлели искажения формы под действием ветра, и затем видимые на них очертания были использованы как трафареты для переноса форм на стекло.

Техника исполнения «клапанов» восходит к «Трем образцам для штопки» [2], более ранней работе Дюшана, для создания которой он бросал три нитки, каждая длиной один метр, с метровой высоты и фиксировал случайную конфигурацию каждой; затем по ним были вырезаны шаблоны, служившие весьма странными «линейками», поскольку все три имели разные профили и в итоге разную длину. По сравнению с ремесленным подходом к случай-

ности в этой работе, «клапаны» в «Новобрачной» носили в большей степени механический характер, напоминающий о затворе камеры и фотографической печати.

Но «Три образца для штопки» подчеркивают тот момент, что индекс — уникальный след или результат какого-то действия или, как здесь, случайного события — в качестве «сообщения без кода» сопротивляется языку. Ведь язык зависит от своих знаков (например, слов), повторяющихся множество раз и при этом сохраняющих стабильность. Пусть конкретный контекст меняет коннотации или даже *значение* (означаемое) слова — его форма (означающее) при этом остается неизменной во всех случаях его употребления. Это даже более очевидно в случае с единицами измерения — такими, как метр или фут, — в которых и означающее, и означаемое должны оставаться постоянными независимо от контекста. Таким образом, иронически дестандартизированные линейки Дюшана, от случая к случаю меняющие свою длину, не поддаются кодированию, придающему измерению его точность и его значение.

Одна заметка из «Зеленой коробки» устанавливает эксплицитную связь между этими двумя системами — языка и чисел, — указывая на то, что Дюшан называл «простыми словами»: «Условия языка: поиск „простых слов“ („кратных“ только самим себе и единице)». Тем самым простые числа, которые не могут вступать в численные отношения с другими элементами арифметической системы, то есть делиться с помощью других чисел или распадаться на них, прямо соотносятся с некоей категорией лингвистических знаков, на



2 • Марсель Дюшан. Три образца для штопки. 1913–1914. Нить, клей, краска на стеклянных панелях, помещенных в деревянный ящик. 28,2 × 129,2 × 22,7 см

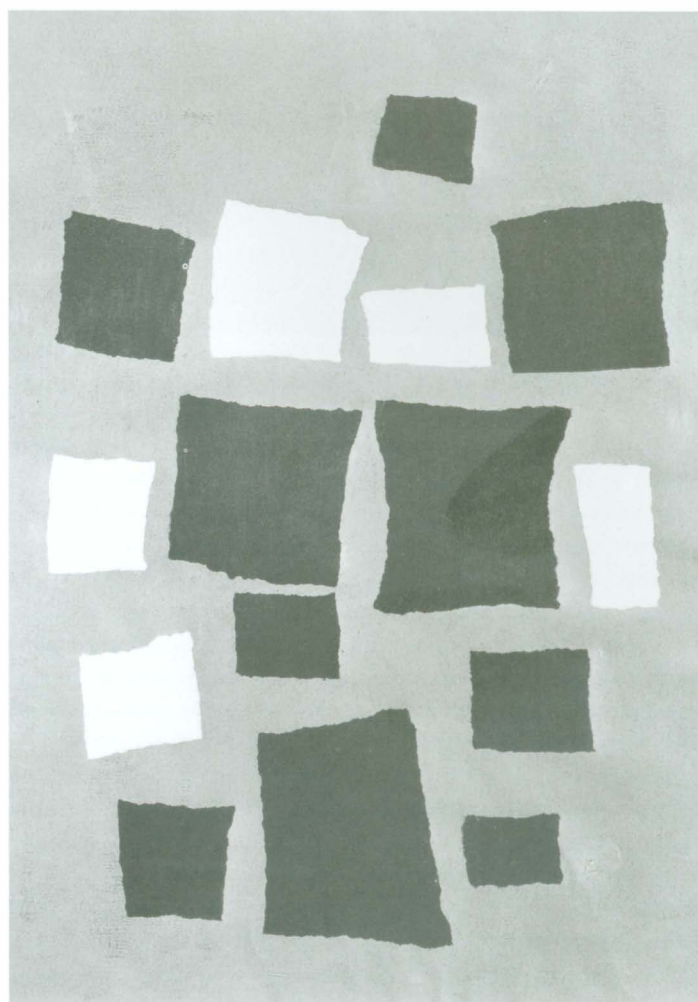
которые не распространяется «комбинаторная функция языка» — правила, позволяющие даже из небольшого набора звуков образовывать великое множество слов, составляющих словарь, а из этих слов — бесконечное множество предложений. «Простое слово» может быть понято как индекс, заложенный внутри системы языка, как маркер конкретного события, вроде присвоения ребенку собственного имени, которое отныне принадлежит только ему, или тех случаев, когда мы указываем на что-то и говорим «это», называя тем самым определенный предмет: «эта книга», «это яблоко», «этот стул» (но только для данной ситуации указания).

Панорама индекса

При рассмотрении «Большого стекла» сквозь призму фотографии вскоре становится понятно, что для Дюшана категория фотографического является, в свою очередь, частью более широкой модели индекса, который может быть как визуальным (фотоснимок, а также дым, отпечатки пальцев и т. д.), так и вербальным («это», «здесь», «сегодня»). Более того, становится понятно, что дело касается не только обращения визуального искусства к другому типу знаков (индексальным вместо иконических), но и глубокой трансформации самого художественного процесса. Ведь индекс, коль скоро он представляет собой след некоего события, может быть результатом случайности, как в случае с деформациями, зафиксированными в «Большом стекле» в виде «воздушных клапанов». О «Трех образцах для штопки» Дюшан прямо говорит как о «консервированном случае». Но случай несовместим с традиционным представлением о композиции, со стремлением художника создавать свое произведение шаг за шагом. А отменяя композицию, установка на случайность одновременно аннулирует идею особого профессионализма, мастерства, которая всегда ассоциировалась с самим словом «художник». Используя случайность, Дюшан выбирает метод, куда более напоминающий слоган фирмы «Кодак»: «Вы нажимаете на кнопку, мы делаем все остальное» (и даже превосходит его в плане радикальности), который одновременно механизмирует создание произведения (художник уподобляется фотокамере и, таким образом, обезличивается) и депрофессионализирует его (никакие инструменты, даже камера, тут не нужны).

Возможности, открытые обращением Дюшана к случайности, вскоре были подхвачены другими художниками, также испытывающими интерес к стратегиям, сводящим на нет роль композиции в создании произведения. Одним из них был Ханс Арп, дадаист, который около 1915 года начал делать коллажи, разрывая на клочки листы бумаги и бросая их на подготовленную для этого поверхность [3]. Другим — Франсис Пикабия, разбрызгавший чернила по листу бумаги так, что они образовали бесформенные пятна, названные им «Пресвятой Девой» (1920). Однако этим богохульным сочетанием бессмысленного знака и священной формулы Пикабия выходит за рамки чисто технического использования принципа случайности, вслед за Дюшаном распространяя его на сферу значения — или, скорее, вызывая короткое замыкание в поле значения.

Другая дюшановская заметка из «Зеленой коробки», под названием «Спецификация для реди-мейдов», сводит вместе случайность, фотографию и языковую пустоту. В ней определяется, что реди-мейдом будет любой объект, на который художник натолкнется в некий им заранее определенный момент. Эта встреча, или столкновение, сравнивается с фотоснимком (индексальной запи-



3 • Ханс Арп. Коллаж из квадратов, расположенных по законам случайности. 1916–1917

Коллаж из цветной бумаги. 48,6 × 34,6 см

сью события), но вдобавок говорится, что это «напоминает речь, произносимую не к месту, но в строго определенное время», то есть некое беспредметное языковое событие, механическая неуместность которого делает его бессмысленным.

Прослеживаемая в заметках Дюшана тенденция сводить вместе различные аспекты, подразумеваемые понятием индекса, нигде не находит столь полного и явного воплощения, как в его прощальной картине, написанной для Кэтрин Дрейер: «Tu m'» [4]. Эта работа, резюмирующая посткубистские методы Дюшана, представляет собой панораму индекса во множестве его форм. Так, на холст в виде наклонных теней (еще одна форма индекса) спроецированы его реди-мейды «Велосипедное колесо» (1913) и «Вешалка для шляп» (1916), которые сами по себе являются индексами, следами события встречи с ними. «Три образца для штопки» появляются одновременно в виде живописного изображения и в виде серии профилей, нанесенных на холст с помощью самих линеек-шаблонов. Тщательно прописанная рука с указательным (index) пальцем, обращенным вправо, в сторону вешалки для шляп, в жесте, подразумевающим фразу «Вот это», намекает на вербальную форму индекса, закрепленную названием картины: «Tu m'» («Ты.....я»).

Как и слова «то» и «это», которые являются словами-индексами, связанными со своим референтом только во временном контек-



4 • Марсель Дюшан. *Tu m'*. 1918

Холст, масло, графитный карандаш, ерш для бутылок, три английские булавки, гайка. 69,9 × 311,8 см

сте конкретного указания, личные местоимения «ты» и «я» тоже имеют индексальный характер, поскольку их референт определяется меняющимся контекстом конкретного речевого события. Ведь тот, кто говорит «я», является единственным, кто наполняет это местоимение значением в момент, когда произносит его, тогда как его собеседник именуется «ты», становясь в свою очередь «я» в следующий момент диалога. Поскольку означаемое личного местоимения перемещается (shifts) от одного участника разговора к другому, лингвисты и именуют эти слова индексального типа «шифтерами».

Однако каков смысл того, что в «*Tu m'*» Дюшан указывает на обе стороны диалога одновременно и словно нарушает языковые правила приличия, присваивая себе оба полюса: «Ты.....я»? Нет ли тут связи с другой заметкой из «Зеленой коробки», содержащей небольшой набросок к «Большому стеклу» с новобрачной вверх, снабженной подписью «MAR» (mariée — новобрачная),

и холостяками внизу, подписанными «CEL» (célibataires — холостяки)? Вместе эти два слога, разумеется, образуют слово Марсель, имя самого Дюшана, хотя и странным образом расколотое, раздвоенное, примерно как и в «*Tu m'*».

Иконический модус репрезентации существенно изменился при переходе от натурализма к таким модернистским направлениям, как кубизм или фовизм, но хотя в модернизме система прямой перспективы с единой точкой схода подверглась разрушению, некоторые аспекты иконической репрезентации остались неизменными. Один из них состоит в том, что предполагается существование некоего единого субъекта, или зрителя, который вступает в контакт с картиной. Перспектива отводила этому зрителю определенную позицию в рамках выстраиваемой ею схемы.

▲ Кубизм и фовизм, искавшие другие средства придания целостности картинному пространству, также апеллировали к единому субъекту — зрителю/интерпретатору произведения.



5 • Марсель Дюшан, Ман Рэй. *Прекрасный запах [Belle Haleine]. Вуалетовая вода*. 1921

Флакон для духов с наклейкой, помещенный в фиолетовую картонную коробку. 16,3 × 11,2 см

▲ 1906, 1907, 1911, 1912



Рроза Селяви

Одна из заметок Дюшана, включенная в «Зеленую коробку», показывает поделенное надвое поле «Большого стекла», верхняя часть которого обозначена как «MAR» (сокр. *marîée* — новобрачная), а нижняя — как «CEL» (сокр. *célibataires* — холостяки). отождествляя себя с персонажами «Стекла» (MAR + CEL = Marcel), Дюшан намекает на приращение себе женской личности. Об этом же заходит речь в интервью художника Пьеру Кабанну:

Кабанн: Насколько я понимаю, Рроза Селяви родилась в 1920 году.
Дюшан: На самом деле я хотел сменить свою личность, и первое, что мне пришло в голову, было взять еврейское имя.

<...> Я не нашел еврейского имени, которое бы мне особенно понравилось или привлекло меня, и вдруг у меня возникла другая идея: почему бы не изменить пол? Это гораздо проще. Так и появилось имя Рроза Селяви...

Кабанн: Вы зашли так далеко в смене пола, что сфотографировались в женском платье.

Дюшан: Эту фотографию сделал Ман Рэй...

Прервав работу над «Стеклом» в 1923 году, Дюшан передал свое артистическое предприятие в руки этой новоявленной персоне и заказал визитные карточки, где значились ее имя и профессия: «Рроза Селяви, точный окулист». Работы, которые он начал делать в качестве «окулиста», представляли собой машины с вращающимися оптическими дисками («Вращающаяся полусфера» и «Роторельефы»), а также фильмы («Анемичный фильм» [*Anemic Cinema*]).

Можно интерпретировать проект Ррозы Селяви как подрыв кантовской эстетической системы, в которой произведение искусства принадлежит коллективному визуальному пространству, что фактически означает одновременность точек зрения всех зрителей, собравшихся, чтобы увидеть его, — зрителей, чья оценка этого произведения высказывается, по выражению Канта, универсальным голосом. Напротив, «точные оптические приборы» Дюшана, подобно смотровому окошку в инсталляции «Дано...», доступны только одному зрителю за раз. Устроенные как оптические иллюзии, они представляли собой визуальные проекции одинокого зрителя, которому требовалось занять определенное положение, чтобы их увидеть. Когда «Роторельефы» — набор карточек с отпечатанным на них рисунком в виде слегка асимметричных концентрических кругов — вращались на диске фонографа наподобие визуальных грампластинок, спираль то раскручивалась, надуваясь, как воздушный шар, то, наоборот, скручивалась, как бы всасываемая внутрь. Некоторые образующиеся при этом формы были похожи на глаза или груди, вибрирующие в фантомном пространстве; другие напоминали золотую рыбку, плавающую в раковине, из которой вынули пробку, и увлекаемую в водосток. В этом смысле переключение Дюшана на Ррозу Селяви и ее работы обозначило смещение его интересов с механики (холостяцкая машина, мельница для шоколада) на оптику.

В этом контексте становится понятен конечный смысл дюшановского перехода от иконического к индексальному знаку. Помимо отказа от «рисования» и отрицания «профессионализма», помимо смещения значения от повторяемого кода к единичному событию, индекс в качестве шифтера имеет определенные последствия для статуса субъекта — того, кто говорит «я», то есть в данном случае «самого» Дюшана. В сложносоставном автопортрете, каковым является «Tu m'», Дюшан заявляет о себе как о субъекте расщепленном, лишенном единства, разделенном на два полюса-лица местоименного пространства, — аналогично тому сексуальному разделению на два противоположных полюса-пола, которому он подвергает себя в ряде фотографических автопортретов, выступая в женской роли и под именем Рроза Селяви [5]. Этот подрыв субъективности в согласии с афоризмом Рембо «Я — это другой» является, быть может, самым радикальным жестом Дюшана.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Барт Ролан.** Риторика образа [1964] // *Id. Избранные работы: семиотика, поэтика* / Пер. под ред. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989; *Фотографическое сообщение* [1961] // *Id. Система моды. Статьи по семиотике культуры* / Пер. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
- Дюв Тьерри де.** Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность [1984] / Пер. А. Шестакова. М.: Изд-во института Гайдара, 2012.
- Краусс Розалинд.** Заметки об индексе [1976–1977] // *Id. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы* / Пер. А. Матвеевой. М.: ХЖ, 2003.
- Duchamp Marcel.** *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)* / Eds M. Sanouillet and E. Peterson. New York: Oxford University Press, 1973.
- Duve Thierry de (ed.).** *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- Lebel Robert.** *Marcel Duchamp*. New York: Grove Press, 1959.
- Naumann Francis M., Obalk Hector (eds).** *Affect | Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson, 2000.

В Париже проходит первая за тринадцать лет персональная выставка

Пабло Пикассо: его обращение к пастишу совпадает с широкой антимодернистской реакцией.

Когда Вильгельм Уде, немецкий коллекционер и дилер французского авангарда, в 1919 году переступил порог галереи Поля Розенберга, он буквально ошеломлен. Вместо того яркого стиля, который Пикассо на глазах Уде развивал в предвоенные годы, переходя от аналитического кубизма, ярко представленного портретом самого Уде, написанным Пикассо в 1910 году, к коллажу, а затем к «синтетическому кубизму» (возникшему как результат переноса коллажа в живопись), его взору предстала странная мешанина.

С одной стороны, он увидел неоклассические портреты, напоминающие манеру Энгра, Коро, позднего Ренуара — целого сонма французских живописцев XIX века, вдохновлявшихся классической традицией в диапазоне от греческой и римской античности до Ренессанса и художников XVII столетия вроде Пуссена [1]. А с другой стороны — кубистские натюрморты, но компромиссного характера: дополненные глубокими перспективами и расцвеченные декоративными оттенками розового и лазурно-голубого. Уде вспоминает:

Я стоял перед огромным портретом в так называемой энгровской манере; традиционализм, степенность его позы казались напускными и будто бы скрывающими какой-то печальный секрет <...>. Что значила эта картина, и другие, которые я там увидел? Не были ли они интерлюдией, всего лишь жестом — блестящим, но лишенным значения <...>?

Пытаясь увидеть в том, что показалось ему изменой Пикассо собственным идеям, всего лишь преходящее явление, временный спад его подлинной творческой энергии, Уде одновременно подозревал, что художник поддался чему-то более пагубному — страху перед ксенофобией, порожденной французским национализмом во время войны, перед ненавистью ко всему иностранному, заявившей о себе еще во время предвоенной культурной кампании, которая связала кубизм с образом врага, приклеив к нему ярлык «boche» («фриц»). Свои размышления о причинах увиденного Уде продолжает в соответствующем ключе:

Или все это значило, что во время, когда людьми управляла ненависть <...>, [Пикассо] чувствовал, как тысячи людей указывают на него пальцами, упрекая в сильных немецких симпатиях и обвиняя в тайном потворстве врагу? <...> Не пытался ли он доказать свою принадлежность французской стороне и не свидетельствовали ли эти картины о его душевных муках?

Среди множества выводов, которые можно сделать из этого описания, два самых очевидных касаются значительных масштабов

раскола, замеченного Уде в искусстве Пикассо, и связанной с этим уверенности, что причины следует искать за пределами внутренней логики его искусства.

С тех пор к начатому Уде поиску причин происшедшего присоединились многие историки искусства, хотя и не все из них соглашались с природой этой внешней обусловленности. Однако те, кто вслед за Уде ищут ответ в политике, ссылаются в своих толкованиях на «призыв к порядку» (*rappel à l'ordre*) — широкую послевоенную реакцию на усмотренное в авангарде развитие анархических и антигуманистических средств выражения, которым решено было противопоставить классицизм, верный французской («средиземноморской») традиции.

Действительно ли Пикассо, лидер авангарда, на сей раз пустил свой корабль в кильватере этого массового «возвращения», неспособный совладать с течением исторической реакции? У некоторых исследователей вызывает сомнение не только это объяснение, но и сам момент обращения Пикассо, якобы совпадающий с послевоенным «призывом к порядку». Ведь Пикассо впервые обратился к классическому стилю еще во время войны, о чем свидетельствуют графические портреты Макса Жакоба [2] и Амбруаза Воллара, выполненные им в 1915 году. На этом основании исследователи апеллируют к обстоятельствам личной жизни Пикассо. Они указывают на то, что художник потерял контакт со своими единомышленниками Браком и Аполлинером, сражавшимися на фронте, и со своей любовницей предвоенных лет Евой Гуэль, умиравшей от рака; они упоминают его растущую тревогу по поводу превращения кубизма в штамп и, у эпигонов, в обычную банальность; они отмечают, что Пикассо попал под обаяние «Русского балета» — его эксцентричного антрепренера Сергея Дягилева, блестящих балерин и изысканного окружения; наконец, они ссылаются на влюбленность Пикассо в Ольгу Хохлову, танцовщицу этой труппы, на которой он женился в 1918 году и которая ввела его в мир богатства и удовольствий, где авангард был лишь одной из разновидностей шика.

Хотя эти два объяснения — социополитическое и биографическое — спорят друг с другом, в одном они все-таки схожи: оба ищут причину этой перемены за пределами искусства Пикассо как такового. Их роднит общее понимание характера причинного объяснения. Как следствие, они противоположны другой позиции, утверждающей, что послевоенная манера Пикассо логично вытекает из развития самого кубизма, растущего наподобие организма, и что, таким образом, ее генетический код — сугубо внутренний и более или менее независим от внешних факторов. Внутренне присущим кубизму принципом, который, согласно этой точке зрения, сработал и в данном случае, является



1 • Пабло Пикассо. Портрет Ольги Хохловой в кресле. 1917. Деталь
Холст, масло. 130 x 88,8 см

коллаж — пересадка инородного материала на однородную прежде поверхность произведения. Если коллаж позволял наклеивать на кубистскую картину спичечные этикетки и визитные карточки, вырезки из обоев и газет, отчего бы не расширить эту практику до пересадки целых «посторонних» стилей, так что Пуссен будет переработан в духе скульптуры греческой архаики, а реалистические композиции художника XVII века Ленэна представлены с помощью пестрых конфетти пуантилизма Сёра? В конечном счете, считают сторонники этой позиции, нет никакой необходимости искать объяснения подобному стилистическому изменению, потому что на самом деле ничего не изменилось: коллажный принцип остался тем же — лишь «посторонний» материал немного поменялся.



Сергей Дягилев (1872–1929)
и «Русский балет»

В конце XIX века немецкий композитор Рихард Вагнер выдвинул теорию Gesamtkunstwerk, синтетического произведения искусства, воплощением которого, как он надеялся, станет его оперный театр. Эта идея подразумевала объединение всех средств воздействия на человеческие чувства — звука, зрелища и повествования — в единое целое. Антимодернизм позиции Вагнера заключался в отрицании идеи, согласно которой произведение искусства должно выявить границы своего медиума и искать возможные значения внутри этих границ. Однако Вагнер так и не достиг истинного Gesamtkunstwerk; это предстояло сделать другому музыкальному театру и другому импресарию. На протяжении первой половины XX века антрепренер труппы «Русский балет» Сергей Дягилев, мобилизовав множество авангардных талантов, ткал роскошную материю зрелища: с ним сотрудничали такие композиторы, как Игорь Стравинский, Эрик Сати, Дариус Мийо и Жорж Орик; хореографами выступали Леонид Мясин и Вацлав Нижинский; среди художников сцены и костюмов были Пикассо, Жорж Брак и Фернан Леже.

Критик Андре Фермижье так описывает встречу Дягилева с Пикассо, организованную Кокто в 1916 году с целью уговорить Пикассо принять участие в оформлении балета «Парад», созданного по его либретто:

Контекстуалисты против интерналистов

Принципиальное разделение исследователей на эти два лагеря ставит нас лицом к лицу с проблемой исторического метода. Контекстуальное объяснение противостоит теории внутреннего развития творческой личности, и каждая из сторон обвиняет другую в слепоте к определенным фактам. Так, контекстуалисты заявляют о нежелании своих оппонентов признать реакционное содержание неоклассицизма и выявить источники этой реакции; интернационалисты же находят опору в ранней датировке первых неоклассических работ Пикассо, доказывающей, что изменение было обусловлено творческой волей художника и явилось естественным продолжением его кубизма.

Позитивистским историкам среди нас (или позитивистским импульсам в каждом из нас) хочется разрубить гордиев узел этого

В Париже существовали две артистические партии, правая и левая, которые игнорировали и презирали друг друга совершенно беспричинно, поэтому свести их ничего не стоило. Дягилева требовалось приобщить к модернистской живописи, а модернистов, прежде всего Пикассо, к роскошной декоративной эстетике балета: выманить кубистов из заточения, убедить отказаться от своего герметичного монмартрского фольклора трубок, папиросных пачек, гитар и старых газет <...>, отыскать взвешенное решение, удовлетворяющее вкусу к роскоши и удовольствию и возрожденному культу французской «ясности», которые установились в Париже перед войной. Такова была история «Парада».

«Роскошной декоративной эстетикой», которую упоминает Фермижье, была вычурная эстетика ар-нуво, изобиловавшая камнями и позолотой, как лампа Тиффани или ориентальный интерьер. Работая над «Парадом», Пикассо и Сати пренебрегли склонностью постоянного художника «Русского балета» Льва Бакста к восточной пышности, заменив ее аскетичной тусклостью кубистских декораций и костюмов, и атаковали потрясенную аудиторию звуками печатных машинок и народных песенок, на которые та отвечала возмущенными криками: «métèques» (чужаки) и «boches» (фрицы). Девиз Кокто, гордившегося своим чувством моды и пониманием присущего высокой культуре вкуса к периодическому погружению на дно, звучал так: «Заходя далеко, всегда знай, насколько далеко ты сможешь зайти». Однако в «Параде» они с Дягилевым явно зашли слишком далеко, и сказать им об этом поспешила не только аудитория, но и спонсоры балета — графини Шабрийон, Шавинье и Бомон.

Отныне балетные антрепренеры считали себя наследниками художественного авангарда. Один из них, импресарио «Шведского балета» Рольф де Маре, обратился к Франсису Пикабиа, чтобы тот оформил спектакль «Relâche» (1924), уже название которого звучало как оскорбление публики: оно означало «спектакль отменен». Декорации Пикабиа состояли из более чем трех тысяч автомобильных фар, нацеленных на зрителя: в конце одного из актов все они зажглись одновременно в слепящем, садистском неистовстве.

спора, обнаружив документ, разрешающий проблему: какое-нибудь письмо Пикассо или его интервью, где бы он говорил, что значила для него эта перемена в стиле или к чему он тогда стремился. Однако в случае Пикассо (да и других художников) подобные документы встречаются нечасто, и даже в тех редких случаях, когда они существуют, нам все равно не обойтись без их интерпретации. Например, в данном вопросе Пикассо, кажется, солидаризовался с интерналистами, когда в 1917 году в Риме в ответ на вопрос швейцарского дирижера Эрнеста Ансерме, почему он использовал одновременно два совершенно противоположных стиля (кубизм и неоклассицизм), только усмехнулся: «А разве вы не видите? Результат же один!»

Некоторые историки, однако, не могут принять такой ответ, свидетельствующий, на их взгляд, лишь о слепоте в отношении разницы между модернизмом и пастишем, или между подлинным и фактивным. Искусство модернизма, одним из ключевых примеров которого является кубизм, связывало свои притязания на подлинность с последовательным выявлением структурных и материальных (и, таким образом, объективно-наглядных) аспектов каждого медиума; тогда как пастиш — грубая имитация одним художником стиля другого — отбрасывает эту идею раскрытия внутренней логики картины, отсекающую определенные стилистические возможности, и вместо этого утверждает, что творческому духу открыты все возможности. Следовательно, кубизм и неоклассический пастиш не являются «одним и тем же», и мы должны переформулировать нашу историческую про-

блему, поставив вопрос так: что тем не менее заставило Пикассо уже в 1915 году так думать?

Здесь важно отметить, что битва за наследие кубизма, то есть за будущее, возможность которого он открыл, к тому моменту уже велась: она началась непосредственно перед войной. По одну сторону были такие художники, как Пит Мондриан, Робер Делоне, ▲ Франтишек Купка (а в России Казимир Малевич), которые считали этим наследием чистую абстракцию — следующий логический шаг после аскетически редуцированной сетки аналитического кубизма ● 1911–1912 годов. По другую сторону — те, кто, как Марсель Дюшан или (недолго) Франсис Пикабия, воспринимали кубизм как путь к механизации искусства за счет естественного преобразования коллажа в реди-мейд. У Пикабия развитие кубизма в этом втором направлении приняло форму, в его терминологии, «механоморфов» — выполненных в холодной, механической манере рисунков промышленных изделий (вроде свечей зажигания, деталей турбины или фотокамер), представленных как портреты: фотографа ■ Альфреда Стиглица, критика Мариуса де Зайаса или «молодой американской девушки в обнаженном виде» [3]. Интересно, что многие из них были созданы в 1915 году и появились на страницах журнала «291», который Пикассо наверняка видел.

Однако если авангард рассматривал две эти возможности как логичный путь развития кубизма, то сам Пикассо не считал их достойным будущим «своего» создания. Всегда бурно протестуя против абстракции, он равным образом противился всякой механизации зрения (например, посредством фотографии) или художественной техники (как в реди-мейде).

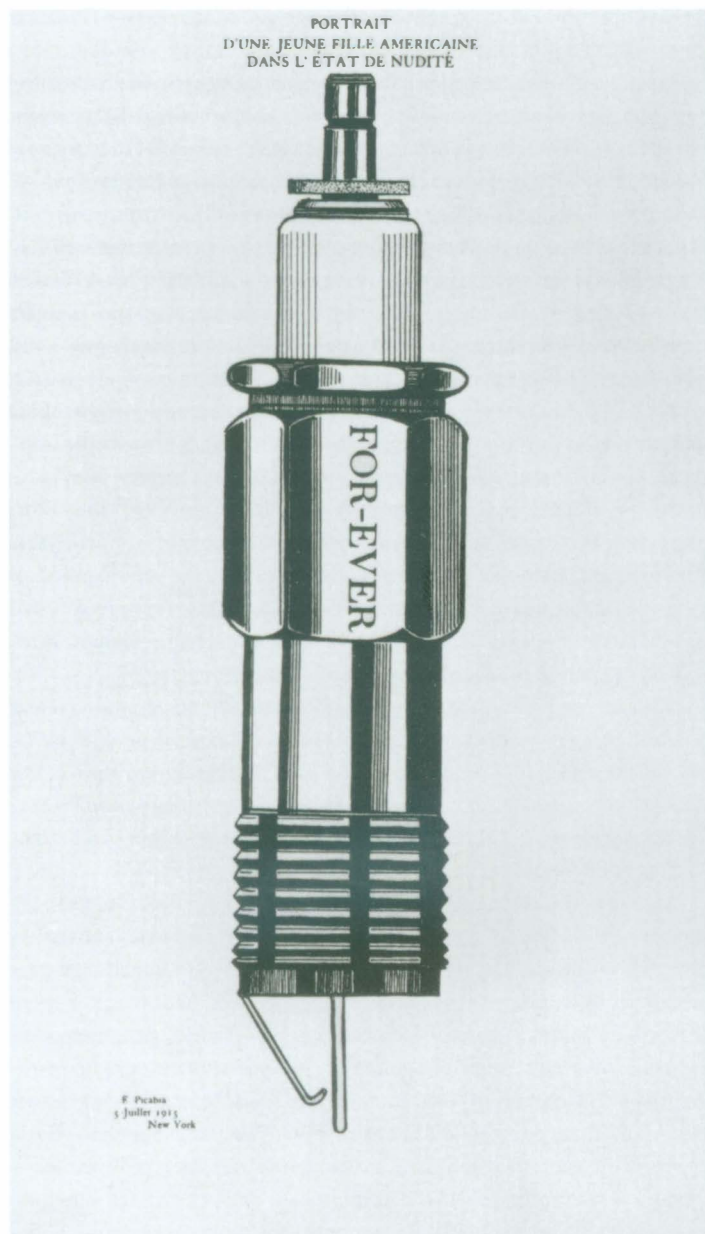
Таким образом, ранняя дата обращения Пикассо к классицизму — 1915 год — не только свидетельствует против экстерналистского понимания причины и в пользу идеи внутреннего развития, но и выводит к интерналистскому толкованию, которое, отнюдь не закрывая глаза на антимодернистский, реакционный характер этого пастиша, объясняет и его преемственность по отношению к кубизму, и его радикальный разрыв с ним. Тем же летом 1915 года Пикассо столкнулся с логическим продолжением кубизма в форме опубликованных механоморфных портретов Пикабия — механически нарисованных, холодных и безликих реди-мейдов. Но, стилизовав свое неприятие этого продолжения под неоклассицизм, он выдвинул собственное продолжение, затеяв странную портретную кампанию, в ходе которой начал штамповать один за другим образы, поразительно похожие друг на друга позами, освещением, исполнением, размерами и особенно рисунком, на удивление монотонным и графически индифферентным, больше похожим на чертеж, чем на рисунок с натуры [4].

Вполне возможно, и даже правильно, будет описать неоклассицизм Пикассо теми же словами, что и механоморфы Пикабия: это механически нарисованные, холодные и безликие реди-мейды. Нет никакой причины, которая мешала бы классицизму выступить стратегией преодоления индустриального характера серийного объекта, превознесенного реди-мейдом и по-своему подхваченного абстрактной живописью и скульптурой, перенимавшими принцип серийности или снижавшими уровень технического мастерства, необходимого для исполнения произведения. Однако обращение Пикассо к этой стратегии неожиданно привело к обратному результату: классицизм в его руках обернулся повторением особенностей той самой позиции, которую он презирал, позиции, которая, повторим, утверждалась скорее как продолжение кубизма, нежели как разрыв с ним.



2 • Пабло Пикассо. Портрет Макса Жакоба. 1915
Бумага, карандаш. 33 × 25 см

▲ 1913, 1915, 1917а ● 1914, 1918 ■ 1916b



3 • Франсис Пикабия. *Портрет молодой американской девушки в обнаженном виде*. 1915

Воспроизведено в журнале «291», № 5/6, июль — август 1915

Другие модели истории

Существует наивное представление, что историческое толкование есть всего лишь перечень фактов, взятых историком из архива. Но факты требуют организации, анализа, оценки, детального рассмотрения; для этого все историки (признают они это или нет) нуждаются в той или иной модели, определяющей трактовку фактов. Как мы видели, модель контекстуалистов, в более или менее изощренных ее версиях, допускает, что культурное выражение является результатом причин, внешних по отношению к якобы «автономной» сфере эстетического производства. В свою очередь, модель интерналистов, как мы также видели, строится по образцу независимого организма — будь то творческая воля художника или последовательное развитие художественной традиции.

Случай, который можно назвать «пастишем Пикассо», оправдывает уместность другой модели, получившей наиболее четкое

оформление в теории психоанализа, в это же время развиваемой Фрейдом. Эта модель, названная Фрейдом «реактивным образованием», описывает любопытную трансформацию подавленных желаний, которая внешне отрицает низкие, либидинальные импульсы, замещая их чем-то абсолютно противоположным — поведением, считающимся достойным, похвальным, честным и приличным. Однако на самом деле эта противоположность, как показывает Фрейд, есть способ и впредь практиковать запрещенное поведение, скрывая его под облагороженной, сублимированной маской. Анальная личность преобразует неконтролируемое влечение к грязи в такие качества, как навязчивая бережливость или добросовестность; детская мастурбация переходит в маниакальное мытье рук, при котором жесты поглаживания и трения реализуют прежнее желание в приемлемой (хотя и неконтролируемой) форме. Реактивное образование, продолжает Фрейд, приводит к «вторичной выгоде». Не только сам человек имеет возможность втайне потакать своим импульсам — его поведение теперь получает одобрение со стороны общества.

Использование реактивного образования в качестве модели для «пастиша Пикассо» имеет два явных преимущества. Во-первых, такая модель объясняет диалектическую связь — так сказать, единство противоположностей — между кубизмом и его неоклассическим «другим». Во-вторых, она позволяет объяснить устройство многих других антимодернистских практик XX века, включая искусство «призыва к порядку» и реакционную живо-



4 • Пабло Пикассо. *Портрет Игоря Стравинского*. 1920

Бумага, графитный карандаш, уголь. 61,5 x 48,2 см

▲ письмо от Джорджо де Кирико до позднего Пикабиа. Она показывает, насколько эти разновидности антимодернизма обусловлены теми самыми особенностями модернизма, которые они пытаются подавить и отторгнуть.

Кде Кирико и Пикабиа (вместе с «метафизической живописью») нужно добавить также Хуана Гриса, еще одного испанца, который приехал в Париж в 1907 году, познакомился там с Пикассо и в скором времени посвятил себя кубизму. «Портрет Пикассо» (1912) демонстрирует понимание Грисом нового стиля как наложения геометрической сетки на относительно реалистическое изображение с целью разбить его контуры и расщепить объемы. При этом вместо ортогональной сетки, практиковавшейся Пикассо и Браком, Грис использовал диагональную, напоминающую своими наклонными линиями отмененную кубизмом перспективу.

Прерывистые мазки, которыми написан этот портрет, отражают дробные поверхности аналитического кубизма, равно как и его палитра, ограниченная приглушенными тонами светотеневой моделировки объема. Вскоре эта дробная поверхность сменится гораздо более сглаженными, «металлизированными» формами. Отвердевшие поверхности картин Гриса десятилетиях созвучны механоморфам Пикабиа — изображению мира как набора про-



5 • Хуан Грис. Газета и ваза для фруктов. 1916
Холст, масло. 92 x 60 см

Призыв к порядку

«Призыв к порядку» [Rappel à l'ordre], чьи сторонники выступили против кубизма, звал назад, к общепринятым классическим корням французского искусства. Начало этого движения относят к разным датам: одна из самых поздних связана с одноименным эссе Жана Кокто (1923), одна из наиболее ранних — с манифестом «После кубизма», опубликованным в 1918 году художником Амеде Озанфаном и архитектором Шарлем-Эдуардом Жаннере. Все эти тексты роднила уверенность, что предвоенный период отличался хаосом, варваризацией французской культуры под немецким влиянием и декадентской чувственностью, на смену которой должна прийти ясность классического рационализма. В самом деле, Озанфан и Жаннере призывали художников делать ставку на золотое сечение и другие принципы классических пропорций, становясь по возможности «новыми Пифагорами». «У Науки и великого Искусства общий идеал — обобщение», — писали они, утверждая, что «греки восторжествовали над варварами» только потому, что искали за чувственной красотой интеллектуальную.

Существовало, однако, две версии такого классицизма, каждая из которых воплощала одну из этих идей. Первая, пуризм, использовала современные, обтекаемые формы и говорила языком науки и общих законов, в частности пропорций. Пуристы утверждали, что художник-дизайнер должен посвятить себя производству, создавая для него обобщенные прототипы, основанные на классических формах. Вторая версия, реакционная и ориентированная на старых мастеров, возвращалась к темам и жанрам неоклассического искусства, которое надеялась воскресить. Популярными стали тема «матери и ребенка» — ее подхватили и бывшие кубисты, вроде Джино Северини, и художники, модифицировавшие кубизм, как Альбер Глез, — а также традиция комедии дель арте. Самым характерным примером последней являются клоуны и арлекины, которых писал в начале двадцатых годов Северини: с жесткими очертаниями и вылизанными поверхностями в традициях самого академического классицизма.

мысленно изготовленных механических деталей. Стиль Гриса также склоняется к эстетике промышленных поверхностей. В его картине «Газета и ваза для фруктов» [5] текстуры, отражающие свет и имитирующие дерево, переведены на шаблонный, механический язык рекламных картинок. В этой застылой, отстраненной манере сам Грис видел некую форму классицизма, и точно так же интерпретировал его работы Даниэль-Анри Канвейлер, крупнейший на тот момент теоретик кубизма.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Buchloh Benjamin H. D. *Figures of Authority, Ciphers of Regression* // *October*. No. 16. Spring 1981.
Krauss Rosalind. *The Picasso Papers*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998.
Silver Kenneth. *Esprit de Corps*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

1920-1929

- 174** 1920 В Берлине проходит ярмарка Дада: поляризация авангардной и традиционной культур приводит к политизации художественных практик и появлению нового медиума — фотомонтажа. ББ
- 180** 1921 Сотрудники московского Института художественной культуры определяют конструктивизм как логическую деятельность, отвечающую запросам нового коллективного общества. ИАБ
- 181** Советские институты ИАБ
- 186** 1922 Ханс Принцхорн публикует книгу «Художественное творчество душевнобольных». Макс Эрнст и Пауль Клее занимаются практическим исследованием той же темы. ХФ
- 191** 1923 Баухаус, самая влиятельная школа модернистского искусства и дизайна в XX веке, проводит свою первую публичную выставку в Веймаре. ХФ
- 196** 1924 Андре Бретон выпускает первый номер журнала «Сюрреалистическая революция», в котором утверждаются основы эстетики сюрреализма. РК
- 200** Журналы сюрреалистов РК
- 202** 1925a Выставка «Ар-Деко» в Париже удостоверяет рождение современного китча. Машинная эстетика Ле Корбюзье становится мечтой и кошмаром модернизма. «Рабочий клуб» Александра Родченко пропагандирует новые отношения между людьми и вещами. ИАБ
- 206** Нуар-деко РК
- 208** 1925b Куратор Густав Хартлауб организует в Кунстхалле Мангейма первую выставку живописи «новой вещественности». Будучи очередным вариантом интернациональной тенденции «призыва к порядку», этот «магический реализм» сигнализирует о конце экспрессионизма и дадаистских практик в Германии. ББ
- 214** 1925c Оскар Шлеммер выпускает книгу «Театр Баухауса», в которой представляет манекен и автомат в качестве образцов для современного актера. Аллегорический потенциал куклы и марионетки осваивают и другие художники, главным образом женщины — участницы движения Дада. ХФ
- 220** 1926 В Ганновере строятся «Демонстрационная комната» Эль Лисицкого и «Мерцбау» Курта Швиттерса: конструктивисты и дадаисты диалектически осмысливают архитектуру музея как архива и модернистское пространство как аллерею меланхолии. ББ
- 224** 1927a После периода работы коммерческим художником в Брюсселе Рене Магритт присоединяется к сюрреалистическому движению в Париже, играя в своем искусстве с образным языком рекламы и с двусмысленностями слова и изображения. РК
- 228** 1927b Константин Бранкузи отливает из нержавеющей стали «Новорожденного». Его скульптура провоцирует конфликт между высоким искусством и промышленным производством, решающей точкой которого становится судебное разбирательство в США вокруг «Птицы в пространстве». РК
- 232** 1927c Компания «Форд» поручает Чарльзу Шилеру фотосъемку ее нового завода в Ривер-Руж. Модернисты Северной Америки развивают лирическую трактовку машинного века, которую Джорджия О'Кифф распространяет на природный мир. ХФ
- 233** Музей современного искусства в Нью-Йорке и Альфред Г. Барр-младший ХФ
- 238** 1928a Публикация Владиславом Стржеминским «Унизма в живописи», а затем, в соавторстве с Катаржиной Кобро, книги о скульптуре «Композиция пространства» становится апогеем интернационального распространения конструктивизма. ИАБ
- 244** 1928b «Новая типографика» Яна Чихольда подтверждает влияние советского авангарда на книжный дизайн и рекламу в капиталистических странах Западной Европы, а также удостоверяет оформление нового интернационального стиля. ИАБ
- 250** 1929 В Штутгарте с 18 мая по 7 июля проходит выставка «Кино и фото», организованная Немецким Веркбундом и представляющая широкую интернациональную панораму фотографических практик и дебатов. Выставка обозначает одну из вершин фотографии XX века и свидетельствует о появлении новой критической теории и истории этого медиума. ББ

В Берлине проходит ярмарка Дада: поляризация авангардной и традиционной культур приводит к политизации художественных практик и появлению нового медиума — фотомонтажа.

Ярмарка Дада, устроенная в июне 1920 года в галерее Отто Бурхарда, стала первым публичным выступлением группы разных по происхождению и устремлениям художников, решивших официально учредить берлинскую группу Дада. Их решение назвать событие ярмаркой, а не выставкой свидетельствует о том, что эта пародия на демонстрацию потребительских товаров — на оформление витрин и коммерческие презентации — с самого начала обнаруживала стремление дадаистов к радикальному преобразованию структуры выставок и самих демонстрируемых на них произведений искусства [1].

Наиболее яркие объекты ярмарки: «Разрез кухонным ножом пивного живота Веймарской республики» Ханны Хёх (1889–1978) [2], «Татлин у себя дома» (1920) и «Механическая голова (Дух нашего времени)» [3] Рауля Хаусмана (1886–1971), совместные работы Джорджа (Георга) Гросса (1893–1959) и Джона Хартфильда (псевдоним Хельмута Херцфельда, 1891–1968) [4] — позволяют судить о разнообразии стратегий, используемых недавно образованной группой.

- В контакте с итальянскими футуристами и советскими авангардистами берлинский дадаизм начал работать на пересечении критической ревизии традиционного модернизма и открытого приятия нового синтеза авангарда и технологии. Но в более узком смысле он выступил радикальной оппозицией местному авангарду, прежде всего — господствующей модели немецкого экспрессионизма. Именно дух экспрессионизма с его широковетельным гуманистическим посылом, а равно и его практика, проникнутая страстным желанием сплавить духовность и абстракцию, попали под огонь методичной и разрушительной критики со стороны дадаистов.

Дада: развлечение и разрушение

Под воздействием Первой мировой войны, в ситуации которой экспрессионизм сыграл роковую и в конечном счете провальную роль, пытаясь взывать к якобы универсальным условиям человеческого существования, дадаизм выступил резко против подобных устремлений искусства. Позиция Дада ошибочно казалась и продолжает казаться многим формой нигилизма, тогда как подчеркнуть стоит, напротив, позитивную природу дадаистской критики. Наперекор экспрессионизму, стремившемуся объединить эстетическое и духовное, дадаисты создали модель антиэстетики; наперекор утверждению универсальности человеческого опыта через уподобление эстетического мистическому они обратились к самым смелым формам политической секуляризации художественной практики.



1 • Первая ярмарка Дада в художественном салоне Отто Бурхарда. Берлин. Июнь 1920

Многие члены берлинской группы Дада придерживались левых взглядов и разделяли цели коммунистов: Хартфильд и Гросс даже вступили в коммунистическую партию, основанную в Германии в 1919 году. В связи с этим важно понимать, что берлинская группа Дада была откровенно политизированным авангардным проектом, новым в немецком контексте. Вместе с тем спектр движения был широк, простираясь от критики буржуазной концепции высокого искусства до активистской пропаганды и от верности французским примерам ранней протодадаистской практики (поданным, например, Дюшаном и Пикабиа) до последовательного развития техник монтажа, нацеленных на подрыв нарастающей власти массовой культуры в прессе Веймарской республики.

Одновременное использование различных объектов, материалов, печатных техник и поверхностей, которое характерно для первых (не сохранившихся) работ Хартфильда и Гросса 1918 года, очевидным образом наследовало кубизму. В то же время эти наиболее ранние примеры фотомонтажа, получившие известность за пределами Берлина, явно задумывались как насмешка над эстетизированным, аполитичным отношением кубизма к наплыву масскультурных образов. В 1919 году, сразу после этой пародии на коллаж в версии Пикассо, Хартфильд, Хаусман, Хёх и Гросс вместе и порознь приступили к своим первым фотомонтажным проектам.



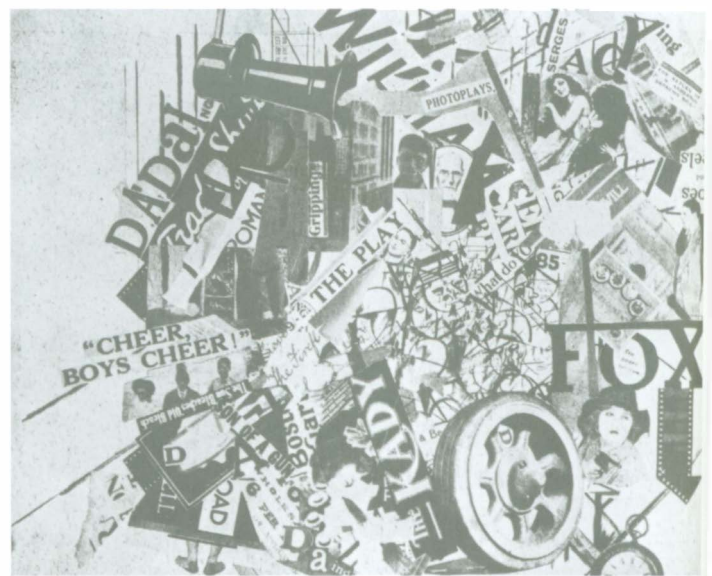
3 • Рауль Хаусман. *Механическая голова (Дух нашего времени)*. Около 1920
Дерево, кожа, алюминий, медь, картон. 32,5 × 21 × 20 см

Параллельно фотомонтажом занимались Густав Клуцис и Александр Родченко в Советской России. Но хотя как немецкая, так и советская стороны претендуют на роль изобретателей этого медиума, он использовался еще в 1890-х годах в коммерческой рекламе. В первых комментариях к своим работам Хаусман и Хёх признаются, что вдохновлялись популярными моделями комбинирования и трансформации изображений, приводя в качестве источников открытки, посылавшиеся солдатами с фронта.

В одной из ключевых работ Хёх этого периода — «Разрез кухонным ножом...» (1919) — уже присутствует весь спектр технических и стратегических противоречий, которые будут определять развитие фотомонтажа. Обозначенные ею возможности — от иконически выстроенного нарратива до чисто структурного использования текстового материала — составят диалектическую ось новой техники. Иконический нарратив в «Разрезе кухонным ножом...» сводится к подробному перечислению главных фигур общественной жизни Веймарской республики. Среди них политические деятели: социал-демократический президент республики Фридрих Эберт и министр внутренних дел Густав Носке (вошедший также в более поздний фотомонтаж Хартфильда), ответственные за убийство членов Союза Спартака, а именно Розы Люксембург (1870–1919) и Карла Либкнехта (1871–1919), — и представители мира культуры: ученый Аль-

берт Эйнштейн, художница Кэте Кольвиц (1867–1945), танцовщица Нидди Импековен. Они случайно, без всякой иерархии и композиции, разбросаны по изобразительному полю вперемежку с фрагментами текста, в которых то и дело повторяются бессмысленные слоги «да-да». Согласно Хюльзенбеку, слово «дада» было тоже найдено случайно, с помощью ножа, наугад вставленного между страницами словаря; но есть и другие версии происхождения термина, выдвинутые, в частности, дадаистами «Кабаре Вольтер».

Что объединяло Хартфильда, Гросса, Хёх и Хаусмана в контексте Веймарской республики с Родченко и Клуцисом в Советской России, так это прежде всего осознание наполнения визуального мира фотографическими изображениями в результате возникновения системы их масскультурного распространения. Кроме того, обе группы обратились к несемантическому производству значений, призванному разрушить однородный строй изображения и текста, акцентировать материальность означающего в противовес мнимой внятности текстового или же иконического означаемого, подчеркнуть неровный, прерывный характер временных и пространственных форм опыта. Эту алогичную атаку на саму структуру внятности направлял критический импульс — стремление разоблачить мифические репрезентации, насаждаемые массовым производством товарных образов и рекламы. И наконец, пионеров фотомонтажа объединяло желание создать художественный объект нового типа — эфемерный, не претендующий ни на самостоятельную ценность, ни на трансгисторическую значимость, но при этом нацеленный на вмешательство в жизнь и на ее изменение. Таков был политический смысл принятого создателями фотомонтажа решения поместить художественную практику непосредственно в среду — медиум — масскультурной репрезентации, вместо того чтобы оставаться за ее пределами или противостоять ей, подобно абстракции с ее попытками привести медиумы живописи и скульптуры к специфичным для каждого из них ценностям. Перечисленные стратегии связывали немецкий и советский фотомонтаж в 1919 году.



4 • Джордж Гросс и Джон Хартфильд. *Жизнь и деятельность в универсальном городе в 12.05.1919*

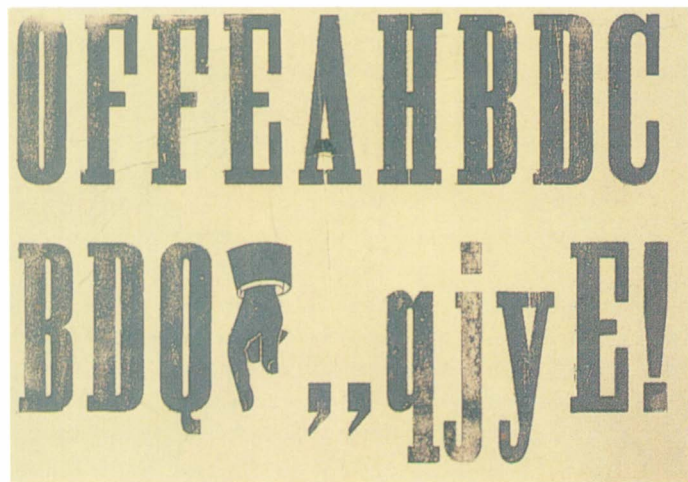
Фотомонтаж. Размеры неизвестны

От фотомонтажа к новым нарративам

По мере развития фотомонтажа в Веймарской Германии этот спектр возможностей задал различные направления работе его практиков. Хаусман чем дальше, тем больше акцентировал текстовую составляющую, разбивая вербальный знак на графические и фонетические фрагменты [5]; в работах Хёх внимание к фотографическим образам постепенно оттесняло структурные разделения, характеризующие организацию текстовых элементов. При этом оба стремились ко все более однородному фотомонтажу, в котором необычные загадочные фигуры образуются за счет комбинации двух-трех фрагментов.

Джон Хартфильд, третий в первоначальном составе берлинской группы Дада, быстро отошел от «авангардистской», как он сам говорил, эстетизации фотомонтажа, которая критиковалась им за абсурдизм и бесцельность. Он, напротив, ратовал за новый фотомонтаж — средство активной коммуникации, обращенной к рабочему классу в рамках пролетарской публичной сферы, формирования которой добивались левые. Прямой разговор с этой аудиторией потребовал стратегии, в которой все существовавшие монтажные техники были подвергнуты инверсии: разобщенность уступила место связному повествованию; хаос текстур, поверхностей и материалов — искусственно созданной однородности, которой Хартфильд добивался, тщательно ретушируя изображение с помощью аэрографа; крайние формы языковой фрагментации (изоляция графем и фонем) — введению надписей, диалектически оформляющих посыл фотомонтажа. Эти надписи — особого рода комментарий, действующий за счет резкого столкновения исторической и политической информации различных типов, — сродни созданной и развитой позднее Бертольтом Брехтом технике театрального монтажа, которая, как и работы Хартфильда, была призвана приобщать к диалектике.

Кроме того, ранний немецкий фотомонтаж имплицитно критиковался Хартфильдом как набор разрозненных объектов, приобретающий в конечном счете статус традиционного произведения искусства, подобно любой другой работе на бумаге или холсте. Что характерно, его стремление работать внутри зарождавшейся пролетарской публичной сферы предполагало изменение способа распространения фотомонтажа путем его превращения в проводник печатного медиума и, следовательно, в орудие массовой культуры.

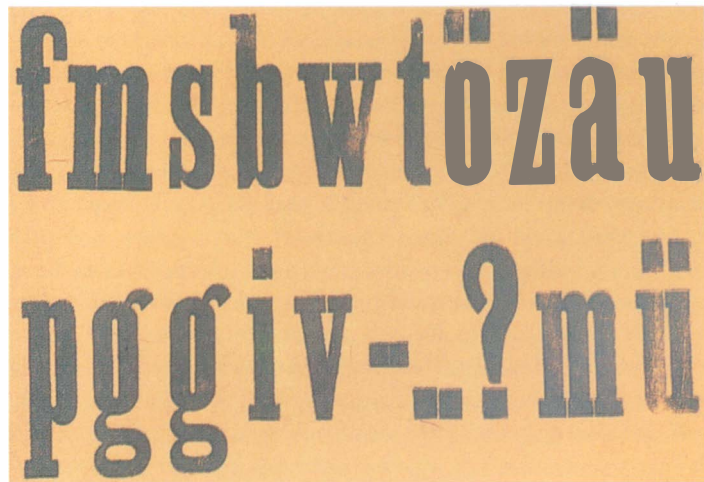


5 • Рауль Хаусман. *Off. Fmsbw.* 1918
Два плаката с фонетическими стихами
32,5 × 47,5 см (каждый)

Решающим моментом в эволюции Хартфильда стало его знакомство с Вилли Мюнценбергом, который взял художника на должность главного дизайнера коммунистической газеты «Арбайтер Иллюстрирте Цайтунг» («AIZ»), созданной в противовес старомодной иллюстрированной прессе — в частности, газете «Берлинер Иллюстрирте Цайтунг», выходившей сотнями тысяч экземпляров и по праву считающейся одним из первых примеров массмедиа. Именно по ее модели создавались затем такие журналы, как «Лайф» и «Пари-Матч». Таким образом, «AIZ» задумывалась как оружие в борьбе на территории массовой культуры.

До того как в 1933 году нацисты пришли к власти и Хартфильду пришлось уехать из Берлина, большую часть его работ составляли иллюстрации в «AIZ» и обложки для книг под маркой издательства «Malik-Verlag», которое возглавлял его брат Виланд Херцфельде. Типичным примером отхода Хартфильда от дадаистской эстетики Хёх и Хаусмана является фотомонтаж «Лицо фашизма», созданный им для обложки книги «Италия в цепях», изданной в 1928 году компартией. Столкновения, разрывы и фрагментация — все эти приемы здесь использованы, но они подчинены достижению новой связности, способной служить ряду целей одновременно. Голова Муссолини слита с проступающим изнутри черепом, а виньетки по сторонам объединяют справа — жертв насилия с сановниками католической церкви, а слева — капиталистов-буржуа с вооруженными фашистскими уличными бандами. Эта техника слияния была для Хартфильда альтернативой критиковавшимся им абсурдистским сопоставлениям, которые вызывают сбой чтения, шокируют, но не предлагают никакой политической ориентации, другой правды, внезапного озарения.

Подобное слияние противоположностей в работе, созданной в 1928 году — за пять лет до прихода к власти нацистской партии, — тем более поразительно, что позволяет судить, насколько ясно понимали отдельные интеллектуалы растущую опасность, угрожавшую буржуазным институтам и демократической политике, и необходимость создания культурных проектов, направленных на протест и сопротивление. Еще более это очевидно в двух фотомонтажах, сделанных Хартфильдом для «AIZ» в 1932 году и изображающих председателя Национал-социалистической партии Германии Адольфа Гитлера за год до его избрания рейхсканцлером. Обе работы представляют Гитлера в виде куклы — пусто-





6 • Джон Хартфильд. Значение гитлеровского приветствия: маленький человек просит больших подарков. Девиз: За мной стоят миллионы! 1932
Фотомонтаж. 38 x 27 см

телой, искусственной фигуры, покорно исполняющей повеления капитала. В первой из них — «Адольф — сверхчеловек: глотает золото, изрыгает медяки» — тело Гитлера, просвеченное рентгеном, обнаруживает на месте сердца свастику, на месте печени — Железный крест, а на месте позвонков — золотые монеты. Политический посыл очевиден: немецкий капиталистический класс финансировал нацистскую партию, чтобы та не допустила, а при необходимости подавила пролетарскую революцию, угроза которой существовала с 1919 года, когда на территории Германии была основана первая коммунистическая партия. Вторая работа — «Значение гитлеровского приветствия: маленький человек просит больших подарков. Девиз: за мной стоят миллионы!» [6] — еще красноречивее: на сей раз миниатюрная фигурка Гитлера стоит перед громадной безголовой фигурой «толстосума», который передает коротышке пачку банкнот, а тот протягивает за ними руку в жесте, иронически повторяющем приветствие «Хайль Гитлер!». В предельно упрощенной, гротескной, комичной и оттого еще более выразительной форме Хартфильд обнажил остающиеся в иных случаях непоясненными политические и экономические узы, которые притягивали к лидеру немецкого фашизма большой бизнес, видевший в нем противовес социалистическим и коммунистическим движениям Веймарской республики и силу, способную их подавить. Однако надежды на эффективность пропаганды «AIZ», тираж которой тогда достигал 350 тысяч, не оправдались.

Большое число представителей рабочего класса, ранее голосовавших за коммунистов, в 1933 году поддержало нацистскую партию, нанеся тем самым окончательное поражение местным левым.

Неудивительно, что после прихода Гитлера к власти именно Хартфильд одним из первых среди художников подвергся преследованию со стороны гестапо. В 1933 году он бежал в Прагу, где его полемические, дидактические и пропагандистские усилия, направленные против нацистского режима, имели такой успех, что Гитлеру пришлось добиваться через чешское правительство запрета на проведение его выставок.

От семиозиса к коммуникации

Параллельная эволюция фотомонтажа в Веймарской Германии и Советском Союзе привела около 1925 года к изменению его исходных стратегий. Техники шока, основанного на алогизме, абсурдистского разрушения значений, автореферентного выдвижения на первый план графико-фонетического измерения языка с упором на фрагментацию подверглись реорганизации в рамках радикального проекта построения пролетарской публичной сферы. Поскольку с середины двадцатых годов главной культурной целью авангардистов стало преобразование аудитории, это потребовало возвращения к инструментальным формам языка и изображения, в которых первостепенное значение имеют визуальная узнаваемость и читаемость. Фотомонтажи, создававшиеся отныне Хартфильдом и Клуцисом, были подчинены задачам информации и коммуникации. Алогизм, шок, расщепление были признаны буржуазно-авангардистским шутовством; антихудожественная позиция стала рассматриваться как «бой с тенью» — буржуазной публичной сферой и буржуазной моделью культуры, чье время давно прошло. Среди задач фотомонтажа больше не значилось уничтожение живописи, скульптуры и культуры как некоей отдельной, автономной сферы; его задачей стало снабжение массовой публичной сферой образами, нагруженными дидактически-информационным и политическим содержанием.

Примером такой работы является серия фотомонтажей и плакатов, созданных Клуцисом в 1928–1930 годах [7]. Поднятая вверх рука служит в них метонимической эмблемой политической вовлеченности и отражает реальное представительство масс в советском выборном процессе. Замещая целое его частью, рука очевидным образом «представляет» субъекта, ее поднявшего, и та же рука со множеством подобных ей рук внутри «представляет» единую волю, которую формулирует делегат, выступающий от имени массового электората. В зависимости от надписи, которую на него помещали, такой плакат мог служить разным задачам: призывать к явке на выборы советов или — обращаясь только к женщинам — к активному участию своими голосами в руководстве страной. Рука как метонимия физического, перцептивного и политического участия в коллективном процессе — яркий образец трансформации исходной стратегии фотомонтажа, основанной на вырезании и фрагментации.

Таким образом, Хартфильд и Клуцис стали в своей практике фотомонтажа первыми авангардистами, обратившимися к пропаганде как к модели искусства. Почти все обзоры искусства XX века обходят стороной это понятие, ибо оно, как кажется, прямо противоречит модернистскому определению произведения искусства. Действительно, термин «пропаганда» подразумевает манипуля-

цию, политизацию — чисто инструментальные задачи, предрекающие разрушение субъективности. Между тем деятельность Хартфильда и Клуциса вмешивалась в сами институты и формы распространения, определявшие прежде значение художественной практики: они добивались перехода от эстетики единичного объекта к эстетике, погруженной в масскультурную сферу циркуляции прессы, и обращались уже не к привилегированному зрителю, а к активным массам, нарождавшимся в процессе индустриализации СССР и в менявшихся промышленных условиях Веймарской республики. Эти устремления сформировали реальные структуры и исторический контекст, в котором следует рассматривать эстетику пролетарской публичной сферы. Пропаганда как противовес другой — постоянно нарастающей масскультурной или попросту рекламной — пропаганде должна быть признана обдуманном проектом, с помощью которого дадаисты и советские авангардисты стремились снять противоречия, сохранявшиеся в буржуазной авангардистской модели чистой, абстрактной оппозиции существующей массовой культуре.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Bergius Hanne.** *Das Lachen Dadas (The Dada Laughter)*. Giessen: Anabas Verlag, 1989.
Montage und Metamechanik: Dada Berlin. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 2000.
Dickerman Leah (ed.). *Dada*. Washington: National Gallery of Art, 2005.
Doherty Brigid. The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada // Dickerman Leah (ed.). *October. Special issue "Dada"*. No. 105. Summer 2003; We are all Neurasthenics, or the trauma of Dada Montage // *Critical Inquiry*. Vol. 24. No. 1. Fall 1997.



7 • Густав Клуцис. *Выполним план великих работ*. 1930
 Плакат. Глубокая печать. 123 × 88 см

Сотрудники московского Института художественной культуры определяют конструктивизм как логическую деятельность, отвечающую запросам нового коллективного общества.

1920–1929

Двадцать второго декабря 1921 года Варвара Степанова (1894–1958) представила своим коллегам из Инхука — московского Института художественной культуры, государственного исследовательского учреждения, основанного в мае 1920 года под эгидой Отдела Изо (изобразительного искусства) Наркомпроса (Народного комиссариата [министерства] просвещения, учрежденного в 1917 году и руководимого Анатолием Луначарским), — доклад «О конструктивизме». Примерно годом ранее институт покинул его первый директор, Василий Кандинский, чья основанная на психологизме программа была отвергнута как устаревшая (если не совершенно контрреволюционная) активной группой новичков во главе с Александром Родченко (1891–1956).

Будучи государственными работниками на жалованье, авангардисты — художники и теоретики, — составлявшие аудиторию Степановой, должны были, следуя бюрократической рутине, вести стенографическую запись оживленной дискуссии, следовавшей за докладом. Из этого документа мы можем сделать вывод, что в центре внимания в тот декабрьский вечер 1921 года оказался не ретроспективный обзор конструктивизма, подготовленный художницей, а спровоцированный им острый вопрос о будущем: чем советский художник сможет оправдать свое существование после того, как он — или она — сознательно оставит всякую художественную практику, не имея при этом технических знаний, необходимых для работы в промышленном производстве. (Уточнение рода местоимений здесь не случайно: в искусстве первой половины XX века не было, возможно, другого движения, в котором столь активную роль играли женщины.)

Марксистский критик Борис Арватов (1896–1940), в скором времени один из глашатаев производственного искусства, точно суммировал историческое значение момента. Художник, отметил он, не нужен промышленности, пока он не прошел подготовку в политехническом институте, однако его работа ценна идеологически:

Это утопия, но мы должны о ней говорить. Каждый раз, говоря об этом, мы будем рассеивать догматизм, а не прятать глаза, будем говорить, что это реально и необходимо, и нас не в чем будет упрекнуть. Мы должны объяснять великую вещь, которую дала эта доктрина [конструктивизм]. Да, это ситуация трагическая, как всякая революционная ситуация. Это ситуация человека на берегу реки, который должен как-то перебраться на другой берег. Нужно заложить фундамент и построить мост. Тогда историческая задача будет выполнена.

В конце 1921 года конструктивисты действительно находились на перепутье. С весны этого года ленинская новая экономическая политика (нэп), подразумевавшая частичное возвращение к свободному рынку, постепенно замещала действовавшее в России в период Гражданской войны централизованное планирование — систему, которой представители художественного авангарда прямо пользовались в качестве вознаграждения за свою раннюю и воодушевленную поддержку революции. Конструктивисты понимали, что дни Инхука в той форме, какую придали ему они, т. е. места, где им была предоставлена свобода «лабораторных экспериментов», — сочтены, и пытались подготовиться к переменам. Мост, о котором упомянул Арватов (мост между «искусством» и «производством»), занимал умы уже давно — о его необходимости весьма красноречиво говорилось на страницах официального журнала Отдела Изо «Искусство коммуны», выходившего с декабря 1918 года по апрель 1919-го, — но теперь наметилось ускорение событий. За месяц до выступления Степановой конструктивисты Инхука — в ответ на призыв Осипа Брика, бывшего члена Опояза, перейти из юрисдикции Наркомпроса в подчинение ВСНХ (Высшего совета народного хозяйства, советского аналога министерства экономики), — приняли коллективное решение отказаться от «станковизма» и обратиться к «производству». (Слово «станковизм», исходно отсылающее к станковой живописи, использовалось применительно к любым автономным художественным объектам, в том числе и к скульптуре.) Наиболее радикальные приверженцы производственничества в их группе предрекали даже конец искусства вообще: мост, о котором говорил Арватов, должен был быть построен, чтобы переправиться на другой берег, но по достижении этого рая он подлежал разрушению. Подобный расчет был опрометчивым, и в дальнейшем суждения, высказанные вечером 21 декабря 1921 года, оказались обоснованными. И хотя сегодня ликование, с которым конструктивисты отказывались оставаться художниками, кажется каким-то маниакальным самоотречением, в то время этот отказ ни в коей мере не выглядел самоубийственным. В акте самопожертвования, которым увенчался год экспериментов, была своя логика.

«Первый памятник без бороды»

Рождение конструктивизма стало непосредственным ответом на созданную Владимиром Татлиным модель памятника Третьему интернационалу, часто называемую просто Башней Татлина [1].

Заказанная в начале 1919 года, модель была торжественно открыта в Петрограде 8 ноября 1920 года (в третью годовщину Октябрьской революции), а затем перевезена в Москву и установлена в здании, где проходил VIII съезд Советов, обсуждавший в это время ленинский план электрификации России. Из подробного проспекта, написанного искусствоведом и критиком Николаем Пуниным и напечатанного к демонстрации произведения, а также из многочисленных деклараций самого художника мы знаем, что модель представляла собой деревянную скульптуру высотой около шести метров, тогда как сам памятник должен был стать конструкцией из металла и стекла высотой 400 метров — на 100 метров выше Эйфелевой башни, на тот момент самого высокого сооружения в мире (этот образец инженерного искусства вызвал восхищение ▲ Татлина во время его визита в Париж накануне Первой мировой войны). Самым смелым элементом прославленного проекта была наклонная структура, образованная двумя переплетающимися коническими спиралями и сложной сетью вертикальных и диагональных перекладин. Внутри нее находились четыре стеклянных геометрических объема, расположенных друг над другом вдоль скошенной оси и задуманных в качестве отдельных зданий, которые предназначались для служб Коминтерна (Коммунистического интернационала, советской организации, призванной «распространять социализм» по другим странам) и должны были вращаться каждое со своей скоростью. Нижний, самый большой, объем — цилиндр, отданный для «законодательных собраний» Интернационала, — делал, по замыслу Татлина, один оборот в год; второй — наклонная пирамида для испол-



1 • Владимир Татлин. Первая модель памятника Третьему интернационалу в Академии художеств. Петроград. 1920. Дерево. Высота около 550–640 см

Советские институты

С первых дней Февральской революции 1917 года, минуя приход к власти большевиков в октябре того же года, и до начала сталинского периода после смерти Ленина в 1924 году наименование новых и переименование старых учреждений было в России, как и во времена Великой французской революции, важным политическим актом. Номинативная лихорадка молодого советского государства затронула не только официальные организации, но и множество авангардных группировок, которые одна за другой появлялись в десятых годах, в пору расцвета кубофутуризма. Абсурдистские прозвания этих предреволюционных объединений («Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Трамвай В») сохраняли на себе клеймо того самого символистского прошлого, над которым насмехались. Чтобы обозначить начало новой эры, должна была возникнуть новая языковая форма, и, как для большевистской власти, так и для узкой прослойки интеллигенции, которая сразу ей присягнула, первыми означающими этой *tabula rasa* стали акронимы и аббревиатуры — одновременно экономные и «поэтически» необычные.

Политическая подоплека этого языкового приема выявилась еще в 1909 году с выдвижением идеи Пролеткульта (от словосочетания «пролетарская культура»). Хотя эта концепция раздражала Ленина настолько, что в том же году он исключил ее автора Александра Богданова из большевистской партии, ее настоящий расцвет — в виде одноименной организации — наступил только после «десяти дней, которые потрясли мир». Сдержан подъём Пролеткульта должен был основанный советским правительством собственный институт — Наркомпрос в юрисдикцию которого вошли культурные мероприятия, пропаганда и образование, а также все художественные объединения, включая недавно созданные комфуты (от «коммунисты-футуристы»). В январе 1918 года был учрежден Отдел Изо Наркомпроса, разместившийся в Петрограде, и возглавленный Давидом Штеренбергом — много поездившим живописцем-модернистом, франкофилом и эклектиком, который щедро поддерживал различные направления советского авангарда и начал реорганизацию всех музеев Советской России. Представителем Штеренберга в Москве стал Татлин.

Среди множества новых институтов, созданных Наркомпросом, следует назвать Свомас (Свободные мастерские), основанный в 1918 году, а в 1920-м преобразованный во Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские), приблизительный советский эквивалент Баухауса; Инхук (Институт художественной культуры), основанный в Москве в 1920 году (первым его директором стал Кандинский, которого вскоре вытеснил Родченко) и дополненный в Петрограде Гинхуком, где нашел убежище Малевич после закрытия в 1922 году его собственной школы в Витебске — Уновиса (от «утвердители нового искусства»). Даже после возврата в 1921 году к частному предпринимательству в рамках нэпа решение советского правительства в культурной политике, как и в изобретении акронимов, не уменьшилось: в 1922 году Инхук стал частью РАХН (Российской академии художественных наук), где быстро утратил свою энергию; тогда же началось стремительное восхождение АХРР (Ассоциации художников революционной России), которое десять лет спустя окончилось внезапным введением в качестве официальной доктрины всех искусств СССР социалистического реализма.

нительных органов — один оборот в месяц; третий — цилиндр для пропагандистских служб — один оборот в день; и, наконец, верхний объем — небольшая полусфера, добавленная к проекту позднее, — один оборот в час.

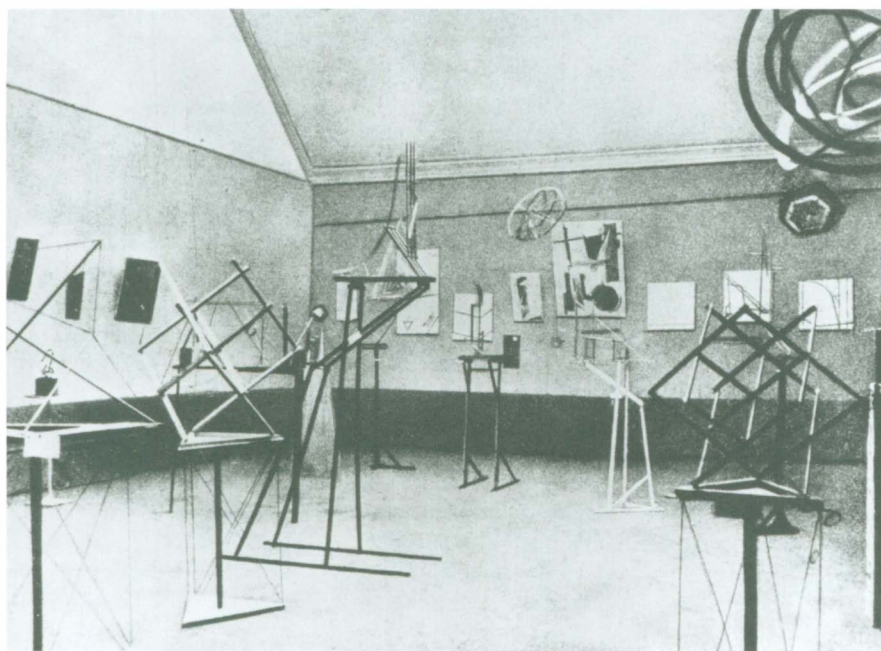
Татлин и его друзья (прежде всего Пунин, официальный спикер художника) выдвигали в пользу реализации памятника в грандиозном масштабе, который предусматривался проектом, три линии аргументов. Во-первых, в отличие от уродств, построенных в разных местах для увековечения революции, он наконец должен был стать «современным» (поэт Владимир Маяковский приветствовал проект как «первый памятник без бороды»), то есть, по мысли Татлина, строго повинующимся принципу «культуры материалов» (или «правды материалов»), развитому им в рельефах 1914–1917 годов. Во-вторых, он должен был стать совершенно функциональным, производственным объектом (тот же Маяковский назвал его одной из «первых вещей искусства Октябрьской эпохи»), в этом смысле тоже превосходящим Эйфелеву башню, по основному назначению являвшуюся радиоантенной. И в-третьих, подобно всем публичным монументам, он задумывался как своего рода символический маяк, зримо воплощающий «динамизм» как дух революции.

Рабочая группа объективного анализа, объединившая в Инхуке Родченко и его друзей и ускорившая отставку Кандинского с поста директора, образовалась всего через несколько недель после открытия Башни Татлина. Учитывая, какое большое внимание было приковано к памятнику в Москве, неудивительно, что члены группы сосредоточилась на поднятых им темах. То, что речь шла об экспериментальном проекте, который едва ли будет осуществлен (хотя комиссия советских инженеров сочла это технически возможным), ничуть их не отпугнуло — наоборот, способность невоплощенной идеи вызвать такой эффект подталкивала к продолжению «лабораторной работы». Временно отрешившись от производственно-функциональных задач, Родченко и его соратники выделили для себя два других аспекта модели —

«правду материалов» (или фактуру) и символический динамизм (или тектонику), которые показались им противоречащими друг другу. Они почувствовали, что на уровне материала — вопреки аргументу Татлина — ничто не оправдывало обращения к форме спирали и к древней иконографии. Памятник, по их мнению, был романтическим произведением, созданным одиноким художником в тиши мастерской и с помощью традиционных ремесленных орудий. Его формальная организация осталась неразрешимой загадкой, отдающей «буржуазным индивидуализмом»: Татлин создал не конструкцию, а авторскую композицию.

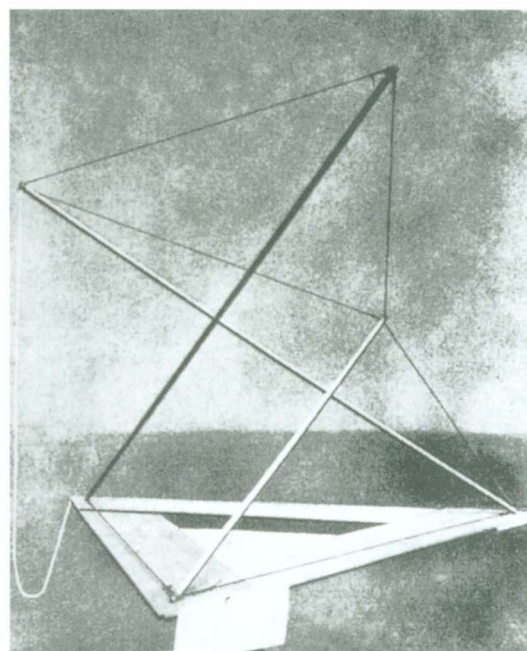
Споры о конструкции и композиции

Этот вывод, впрочем, звучал слишком расплывчато и требовал точного определения терминов. В январе — апреле 1921 года сами понятия конструкции и композиции стали предметом дебатов, организованных Рабочей группой. Каждый участник этих дебатов должен был показать, что он понимает под тем и другим, с помощью двух рисунков. Если исключить рисунки Николая Ладовского (1881–1941) и Карла Иогансона (около 1890 — 1929), предложивших «конструкции», которые позднее назвали бы «дедуктивными структурами», так как они основывались на формальном делении поверхности, продиктованном ее собственными материальными особенностями (формой, пропорциями, размерами), то результаты этого «конкурса» скорее разочаровывают. Оппозиция в них оказалась либо затемнена сменой техники (сфумато — для композиции, четкий контур — для конструкции) или отсылкой к разным видам искусства (эскиз картины и эскиз скульптуры), либо, наоборот, огрублена, как у Владимира Стенберга (1899–1982), явно понимавшего конструкцию как что угодно, имеющее машинный вид. Однако письменные высказывания и активные дискуссии, сопровождавшие работу над рисунками, очень поучительны. После острой, подчас ожесточенной полемики был достигнут консенсус: критерием конструкции был признан лежащий в ее основе



2 • Выставка Обмоху. Москва. Май 1921

У левого края снимка — «Самонапряженная конструкция» Карла Иогансона



3 • Карл Иогансон. Самонапряженная конструкция. Около 1921

Техника и размеры неизвестны (произведение уничтожено)

«научный» принцип организации, исключая «лишние материалы или элементы». Если выразить то же самое в семиологических терминах, можно сказать, что конструкция — это «мотивированный» знак, то есть знак, чья доля произвольности ограничена, чья форма и значение предопределены (мотивированы) соотношением его материалов (вот почему, к примеру, конструкция не может заимствовать иконографические элементы извне), тогда как композиция — «произвольна».

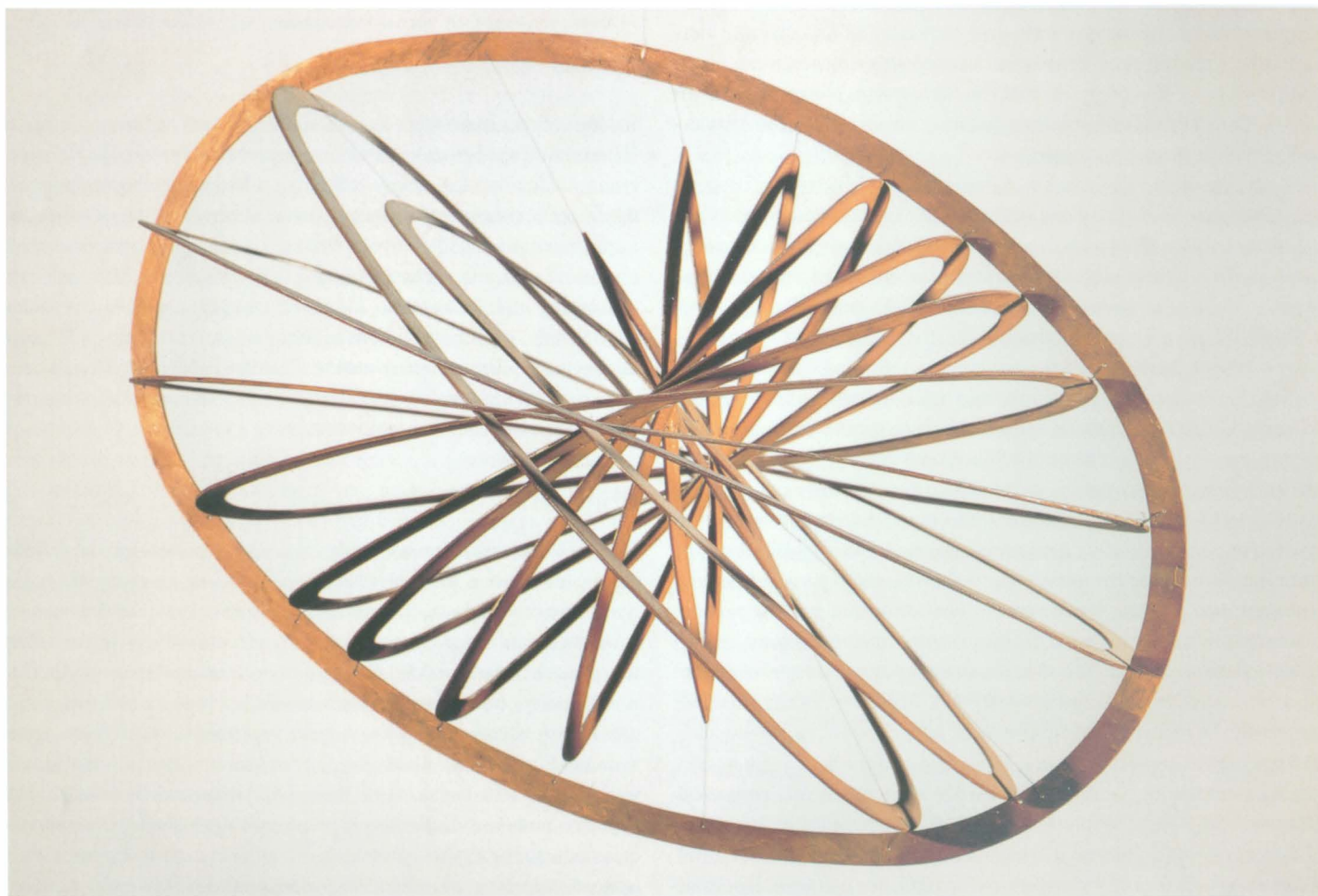
На первый взгляд, для четырех месяцев напряженной дискуссии такой результат был малосуществен, да и сама риторика отличалась беспорной наивностью («излишество» = «расточительность» = «буржуазное эпикурейство» = «аморальность»), однако именно из этого продолжительного обсуждения вышел конструктивизм: в процессе дебатов родился сам термин, и Родченко стремительно, уже в марте 1921 года, монополизировал его, основав вместе с ближайшими единомышленниками Рабочую группу конструктивистов. В нее вошли пятеро скульпторов, или, вернее, создателей «пространственных конструкций», — помимо самого Родченко, Карл Иогансон, Константин Медунецкий (1899 — около 1935), Владимир Стенберг и его брат Георгий Стенберг (1900–1933), — к которым присоединились Варвара Степанова и не работавший в Инхуке культурный пропагандист Алексей Ган (1889–1940). Последнему, только что уволенному из Наркомпроса за экстремизм, сразу было поручено написать программу нового движения, туманная терминология которой вызвала большие споры среди

членов группы. Невнятные полемические тексты Гана (его книга «Конструктивизм» вышла в 1922 году) отнюдь не способствовали пониманию концепции конструктивизма, и остается лишь сожалеть, что эта периферийная фигура заняла в группе Родченко центральное положение спикера (нанесенный Ганом ущерб оказался особенно тяжелым спустя годы, в разгар сталинских репрессий, но, кроме того, его рассуждения долгое время искажали взгляд историков движения). Куда существеннее была художественная практика других членов-учредителей группы, последовавшая сразу после дебатов о конструкции и композиции.

Прощание с искусством

Ключевым событием стало их участие в мае 1921 года во второй выставке Обмоху (Общества молодых художников), где они представили главным образом «пространственные конструкции» [2]. Хотя сохранились лишь две из этих скульптур, легендарная выставка достаточно полно отражена в документах. Ни работы братьев Стенберг, напоминающие металлические модели мостов, ни полихромные скульптуры Медунецкого (одна из которых была куплена Катериной Дрейер с Первой русской выставки в Берлине в 1922 году и хранится сегодня в Художественной галерее Йельского университета в Нью-Хейвене) не соответствовали строгому определению конструкции, явившемуся итогом дебатов. Первые оставались в пределах татлинской концепции «правды мате-

1920–1929



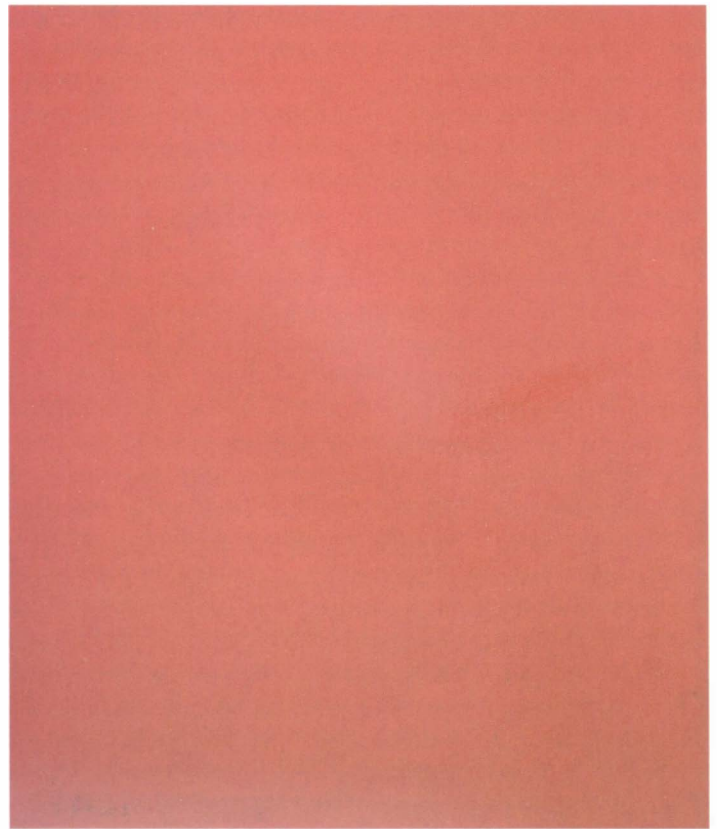
4 • Александр Родченко. Овальная подвесная конструкция № 12. Около 1920
Фанера, алюминиевый краситель, проволока; открытая конструкция. 61 x 84 x 47 см

▲ риалов», вторые явно наследовали живописи Малевича. Но подвесные скульптуры Родченко и «Серия пространственных крестов» Иогансона свидетельствовали о большом шаге вперед, совершенном за очень короткое время. Обе серии были задуманы как доказательства «научного» (что значило тогда: диалектического, материалистического, коммунистического) метода: в них не было никакой априорной концепции (то есть никаких внешних образов), и каждое произведение всецело определялось его материальными условиями.

Подвесные скульптуры Родченко представляли собой листы фанеры, покрытые алюминиевым красителем и разрезанные на концентрические формы — круги, шестиугольники, прямоугольники или эллипсы, как в единственной уцелевшей работе серии [4]. Разложенные в пространстве, они образовывали различные трехмерные геометрические фигуры: легко складываясь и возвращаясь в исходное плоское состояние, скульптура тем самым обнажала процесс своего создания. Такой же педагогической внятностью отличались работы Иогансона. В одной из них [3], установленной на треугольном основании и состоявшей из трех стержней, удерживаемых на весу натяжением соединяющей их веревки, автор постарался придать зримую и измеримую форму «излишку», которого должна избегать всякая конструкция: туго натянутая петля веревки была несколько длиннее, чем требовалось, но ее «излишек», свободно свисавший в одном из углов, имел, помимо прочего, доказательную функцию (высвобождая эту провисающую часть веревки, можно было опускать стержни и тем самым трансформировать скульптуру). Иными словами, по контрасту с таящимися в мастерской секретами буржуазного художника здесь «логический» способ производства скульптуры и ее дедуктивная структура открыто демонстрировались, резко противопоставляясь фетишизации вдохновения.

То же самое можно сказать о модульных скульптурах, созданных Родченко вскоре после выставки Обмолу. Все они были сделаны из одинаковых по размеру деревянных элементов и иногда совпадали в плане и профиле. Направляющая эти работы формальная логика, вновь сводящаяся к дедуктивной структуре,

- близка к той, к которой обратились сорок лет спустя минималисты (когда фотографии деревянных скульптур Родченко стали известны на Западе, их восторженно оценил Карл Андре). То, что эта логика вызвала схожие эффекты в столь разные исторические периоды — в революционной России и в богемном Нью-Йорке конца пятидесятих годов, — отнюдь не случайно: ведь в обоих случаях дело касалось статуса живописи. Достигнув пределов этого медиума, курс на редукцию, взятый конструктивистами Инхука, мог привести либо к чистой сетке, либо к чистой монохромии: все прочие живописные возможности даже в рамках абстракции задействовали бы оппозицию фигуры и фона, а следовательно, вели бы к воображаемому пространству, композиции, «излишку». И подобно тому как Дональд Джадд позднее отвергнет живопись по причине ее неспособности полностью избавиться от иллюзионизма, Родченко простился с этим искусством, показав на выставке «5 × 5 = 25» в сентябре 1921 года свой знаменитый монохромный триптих [5]: «Я привел живопись к ее логическому окончанию и выставил три холста: красный, синий и желтый, — писал он позднее. — Я заявил: все кончено. Простые цвета. Каждая плоскость — это плоскость, и никакого изображения больше не будет».



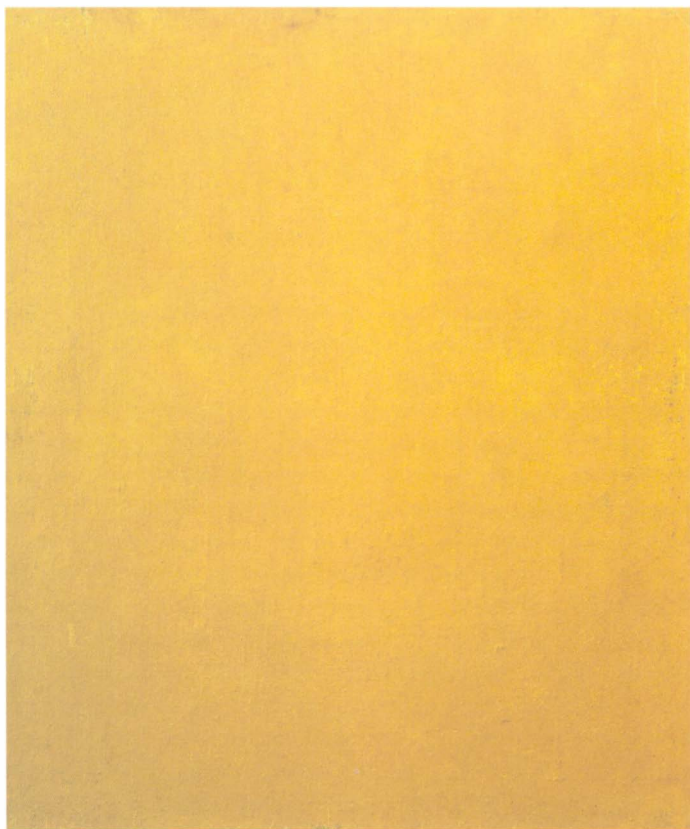
5 • Александр Родченко. Чистый красный цвет. Чистый желтый цвет. Чистый синий цвет. 1921

Холст, масло. 62,5 × 52,5 см (каждая часть)

- ▲ Иконоборческий жест Родченко быстро стал легендарной вехой (Николай Тарабукин, в недавнем прошлом критик-формалист, ставший вскоре — в работе 1923 года «От мольберта к машине» — наиболее проникновенным идеологом молодого Инхука, усмотрел в триптихе поворотный пункт и назвал его «последней картиной»): страница истории была перевернута безвозвратно. Анализ ушел с повестки дня; иных возможных путей, кроме «включения в производство», не осталось. Доклад Степановой в декабре 1921 года прозвучал поминальной службой. Главной заботой Родченко и его соратников в первые месяцы 1922 года стала разработка платформ производственного искусства.

Поворот к пропаганде

Несмотря, однако, на энтузиазм и готовность «работать на фабрике», недавним конструктивистам, а ныне новообращенным производственникам предстояло столкнуться с удручающей действительностью. Ленинский план нэпа более не позволял им рассчитывать на безоговорочную поддержку государства. К великому сожалению художников, в их услугах не нуждались: для новой касты предприимчивых управленцев они были лишь досадной помехой, а рабочие посмеивались над ними как над интеллигентами-паразитами. Варвара Степанова и Любовь Попова спроектировали линию тканей, пошедших в серийное производство (это небольшое в художественном плане достижение является, возможно, единственным успехом производственной утопии); Татлин тоже работал на фабрике, но недолго мирился с порученной ему задачей — проектированием простых декоративных



1920–1929

вещей, — а после того, как он вернулся к себе в мастерскую, ни один из созданных им утилитарных объектов не был реализован (среди этих проектов нужно упомянуть прежде всего чудовищного вида «экономическую печь», снижающую расход топлива; стул из гнутого дерева, парадоксальным образом оказавшийся одной из самых изящных скульптур Татлина; и летательный аппарат в духе изобретений Леонардо, своего рода крылатый велосипед, получивший от друга художника, поэта Владислава Ходасевича, имя «Летатлин»). Разделение труда, которое конструктивисты, будучи убежденными марксистами, отвергли как фактор отчуждения, по иронии судьбы оказалось узаконено Лениным, объявившим его необходимым для восстановления страны, и обернулось против художников. Только Иогансон, самый технически одаренный из числа конструктивистов (хотя ему было лишь двадцать с небольшим лет), сумел активно включиться в производство объектов — на него был спрос как на изобретателя. Впрочем, и его талант раскрылся бы полнее в ином контексте: скульптуры, показанные им на выставке Обмоху, напоминают эластичные конструкции, предложенные в конце сороковых — начале пятидесятых годов Кеннетом Снелсоном и Бакминстером Фуллером, называемые ныне вантово-стержневыми системами [тж. tensegrity systems; tensegrity — термин Фуллера, объединяющий слова «tension», напряжение, и «integrity», целостность. — Пер.] и считающиеся важным шагом вперед в истории строительных технологий. Так или иначе, ничто не позволяет сказать, что мост, к которому звал Арватов, был в начале двадцатых годов перейден: в общем и целом продукция радикального производственного искусства оказалась весьма скудной.

Однако новый этос, выработанный в начале 1922 года, принес важные плоды в иной области — не в производстве утилитарных вещей, а в пропаганде. Если целью художника стала полезность и если промышленность не могла предоставить ему возможность принести пользу, то ничто не мешало ему послужить рекламе революции (или даже рекламе вещей, производимых без его помощи на государственных предприятиях). С начала двадцатых годов основной — и неизменно успешной — сферой деятельности конструктивистов становится дизайн плакатов, театральных декораций, агитационных стендов, выставок и книг. Как и предсказывал Арватов, достижения на идеологическом поприще (образное выражение революции) стали их главным вкладом в историю. Не сумев взять под контроль производство вещей, они стали оформлять идеологию производства и таким образом наконец нашли для себя нишу в ситуации углублявшегося в Советской России разделения труда.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Andrews Richard, Kalinovska Milena (eds). *Art Into Life: Russian Constructivism 1914–1932*. Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington; and New York: Rizzoli, 1990.

Gough Maria. In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures // *October*. No. 84. Spring 1998.

Khan-Magomedov Selim. *Rodchenko: The Complete Work* / Ed. Vieri Quilici. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

Lodder Christina. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

Ханс Принцхорн публикует книгу «Художественное творчество душевнобольных».

Макс Эрнст и Пауль Клее занимаются практическим исследованием той же темы.

▲ В первые десятилетия XX века многих модернистов привлекало «примитивное» искусство, а некоторые (например, экспрессионисты из группы «Синий всадник») вдобавок подражали детским рисункам. В начале двадцатых годов к этим экзотическим моделям добавилась еще одна — искусство душевнобольных. Сегодня эти три модели могут показаться нам совершенно разными, но для художников-модернистов, подобных Паулю Клее, они служили естественным и даже необходимым руководством в поисках первоисточников искусства. Это указывает на парадокс, постоянно присутствующий в модернистских изысканиях: стремление к непосредственности выражения реализуется при посредстве таких сложных художественных форм, каковыми являются памятники племенных культур или рисунки шизофреников.

Интерес к искусству душевнобольных возник вслед за интересом к «примитивному» искусству. Прежде отвергаемое либо описываемое в диагностических терминах, теперь это искусство подлежало переоценке. Однако модернисты в большинстве своем рассматривали его исключительно в свете собственных целей: они находили в таком искусстве экспрессию, нарушение культурных конвенций или прямую манифестацию бессознательного — то, чего в нем по большей части не было. Романтики тоже усматривали в дикаре, ребенке и безумце фигуры творческой гениальности, свободной от оков цивилизации. Но в модернистской версии этого трио медиум сместился от вербального (поэзия) к визуальному (живопись и скульптура), а реабилитация искусства душевнобольных осложнилась его дискредитацией в постромантическую эпоху: в середине XIX столетия в этом искусстве видели не столько источник поэтического вдохновения, сколько знак психофизической дегенерации. Ключевой фигурой выступил здесь итальянский психиатр Чезаре Ломброзо, который вместе со своим венгерским последователем Максом Нордау распространил это идеологическое представление на несколько дискурсов. Ломброзо понимал безумие как регресс к примитивной стадии психофизического развития и тем самым заложил основу для фобического восприятия фигур дикаря, ребенка и безумца, сохранявшегося и в начале XX века наряду с идиллическим восприятием этих фигур как воплощений творческой невинности. В работе «Гений и безумие» (1877), исследовании 107 пациентов, половина из которых занималась живописью или рисованием, Ломброзо обнаруживал эту дегенерацию в абсурдных и непристойных формах репрезентации.

Мастера-шизофреники

В конце XIX века психиатрический дискурс дегенерации был подхвачен психоанализом; диагностический подход к искусству в этот период сохранился. Зигмунд Фрейд, подобно своему предшественнику, французу Жан-Мартену Шарко, расширил этот подход посредством инверсии: он стал искать знаки невроза или

психоза в произведениях «нормальных» художников — таких, как Леонардо и Микеланджело. На рубеже столетий благодаря клинической работе немца Эмиля Крепелина и швейцарца Ойгена Блейлера в центр внимания попала шизофрения, которая понималась как расстройство отношения к собственному Я, выражающееся в диссоциации мышления или утрате эмоциональности — словом, в разрушении личности, признаком которого служит деградация образотворческой способности. Лишь постепенно этот диагностический подход начал оспариваться — сначала в «Искусстве душевнобольных» (1907) Марселя Режэ (псевдоним французского психиатра Поля Менье), изучавшего искусство душевнобольных с целью понять природу художественной активности как таковой, а затем в книге «Художественное творчество душевнобольных: вклад в психологию и психопатологию» (1922) Ханса Принцхорна (1886–1933), который продолжил эту линию, вызвав отклик нескольких представителей модернистского искусства.

Важно, что, прежде чем обратиться к психиатрии, а затем и к психоанализу, Принцхорн изучал историю искусства (в Венском университете). Благодаря искусствоведческому образованию он в 1918 году получил должность в Гейдельбергской психиатрической клинике, где изучал и пополнял коллекцию, в которую вошли примерно 4500 работ 435 пациентов, в основном шизофреников, из самых разных заведений. Наряду со 187 работами его книга включала теоретическую часть — исследования десяти конкретных случаев «мастеров-шизофреников», а также заключение, резюмирующее «выводы и проблемы». Таким образом, она была весьма избирательна и вдобавок не свободна от противоречий. С одной стороны, Принцхорн стремился уйти от узкодиагностического толкования своего материала; он усматривал шесть «импульсов», проявляющихся в шизофренической репрезентации, но при этом обнаруживающихся и в любом художественном произведении. С другой стороны, он не пытался выступать с эстетических позиций, а, напротив, предостерегал от прямого отождествления этих работ с «нормальным» искусством и, даже называя выбранных им авторов «мастерами», использовал в заглавии своей книги архаичный термин *Bildnerei* («искусство», «творчество», «мастерство», «создание изображений») вместо обычного *Kunst* («искусство»). Тем не менее в его книге приводятся имена Ван Гога, Анри Руссо, Джеймса Энсора, Эриха Хеккеля, Оскара Кокошки, Альфреда Кубина (который, кстати, изучал искусство душевнобольных), Эмиля Нольде и Макса Пехштейна. В дальнейшем подобные аналогии стали развивать сначала модернисты, а затем враги модернизма — в том числе нацисты, организаторы печально знаменитой выставки «Дегенеративное „искусство“», которые атаковали модернистов (например, Клее), используя в качестве оружия ассоциацию с безумием [1].

Как явствует из приведенного списка имен, Принцхорна интересовало искусство экспрессионизма; его историко-художественные



Зwei „Heilige“!!

Die obere heißt „Die Heilige vom inneren Licht“ und stammt von Paul Klee. Die untere stammt von einem Schizophrenen aus einer Irrenanstalt. Daß diese „Heilige Magdalenamit Kind“ immer noch menschenähnlicher aussieht als das Machwerk von Paul Klee, das durchaus ernst genommen werden wollte, ist sehr aufschlußreich.

„Этика der Geisteskrankheit.“

„Der Besessenen wahnsinnigen Boden ist die höhere Weltwehelt, da sie menschlich ist . . . Warum haben wir diese Einsicht gegenüber der Welt des freien Willens noch nicht gewonnen? Weil wir äußerlich die Herren des Wahnsinns sind, weil die Geisteskranken von uns vorgewältigt werden, und wir sie daran hindern, nach ihren ethischen Gesetzen zu leben . . . Jetzt müssen wir den toten Punkt in unserem Verhältnis zur Geisteskrankheit zu überwinden trachten.“

Der Jude Wieland Herzfelde in „Die Aktion“ 1914.



1 • Страница из брошюры к выставке «Дегенеративное „искусство“» (1937) с репродукциями работ Пауля Клее («Святой внутреннего света», 1921) и неизвестного художника-шизофреника в сопровождении комментариев:

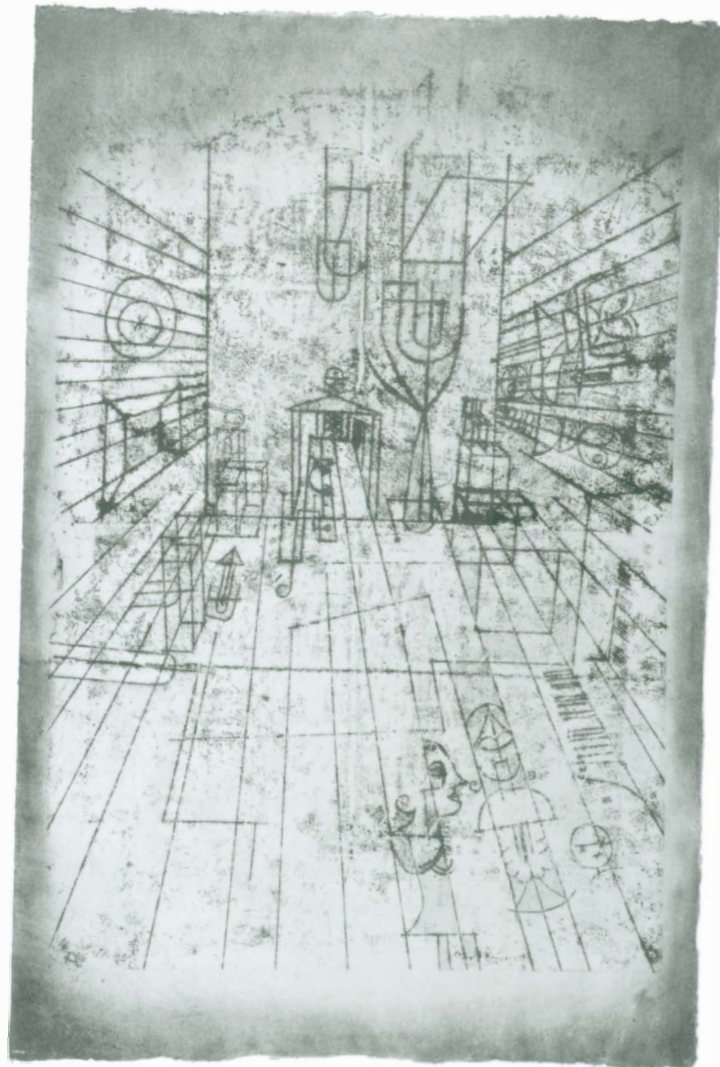
Два «Святых»!!

Тот, что вверху, называется «Святой внутреннего света» и выполнен Паулем Клее.

Тот, что внизу, выполнен шизофреником из психиатрической клиники. Весьма показательно, что эта «Святая Магдалина с младенцем» больше похожа на человека, чем жалкая поделка Пауля Клее, которая создавалась в расчете на то, что ее будут воспринимать совершенно серьезно.

«Этика душевного заболевания»

«Безумная речь одержимого есть высшая мудрость, ибо она человеческа <...>. Почему же мы не можем проникнуть в этот мир свободной воли? Потому что мы, внешне, господствуем над безумием, потому что мы подвергаем душевнобольных насилию и мешаем им жить в соответствии с их собственными этическими законами <...>. Нам нужно попытаться выйти из тупика нашего отношения к душевным заболеваниям». Еврей Виланд Херцфельде в [журнале] «Аktion», 1914



2 • Пауль Клее. Перспектива комнаты с обитателями. 1921

Масляный рисунок, акварель. 48,4 × 31,5 см

и философские источники также склоняли к психологии выражения. Отсюда — шесть «побуждений», управляющих искусством душевнобольных: стремление к выражению, к игре, к орнаментации, к упорядочению посредством повторения, к навязчивому копированию и к созданию символических систем — любое изображение, по его словам, определяется взаимодействием этих импульсов. Но здесь Принцхорн противоречит себе, поскольку стремление к экспрессии и игре предполагает, что субъект открыт миру, чего нельзя сказать о других импульсах. Напротив, маниакальная орнаментация, упорядочение, копирование и построение систем обнаруживают жесткую конфронтацию субъекта с миром (как внешним, так и внутренним), а не вовлеченность во взаимодействие с ним. Говоря, что первые из этих импульсов корректируют последние, Принцхорн одновременно вынужден признать принципиальное различие между художником и шизофреником:

Самый одинокий художник тем не менее сохраняет связь с реальностью. <...> С другой стороны, шизофреник изолирован от человечества и по определению не желает и не может восстановить контакт с ним. <...> В этих работах мы чувствуем полную аутистическую изоляцию и ужасающий солипсизм, далеко превосходящий

степень психопатического отчуждения, в которых, как мы полагаем, и заключается сущность психического склада шизофреника.

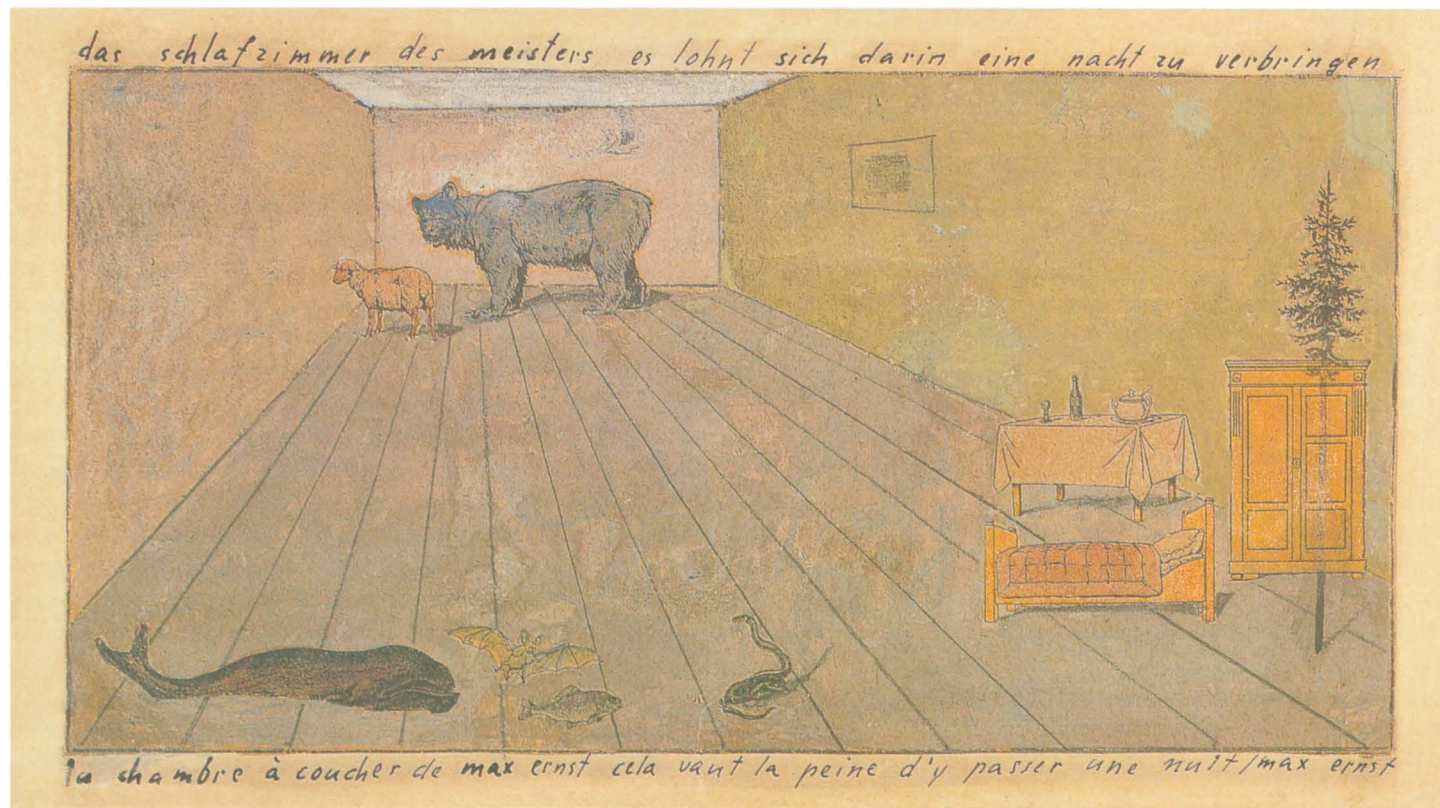
подчеркнуть контуры, разделяющие Я и внешний мир и необходимые для поддержания чувства автономии, эти различия были уничтожены. Так, в рисунке «Перспектива комнаты с обитателями» [2] Клее демонстрирует коллапс фигуры и фона, смешение субъекта и пространства. Забота о границах может вести и к противоположности этому коллапсу — к параноидальному образу отчужденного и в своей отчужденности враждебного мира. Это состояние чувствуется в «Спальне мастера» [3] Эрнста, где и скошенное пространство, и его странные обитатели, кажется, угрожающе взирают на художника-зрителя, словно травматическая фантазия, долгое время подавлявшаяся, вдруг всплыла, чтобы овладеть своим «мастером».

Промежуточные миры

В 1920 году, как раз в период своего увлечения искусством душевнобольных, Клее написал знаменитый текст «Творческое кредо», который начинается такими словами: «Искусство не воспроизводит видимое; скорее оно делает видимым». Этот принцип указывает на особое значение для Клее фигур дикаря, ребенка и безумца: будучи жителями «промежуточного мира», который пребывает между мирами, воспринимаемыми нашими органами чувств, все они «сохранили — или заново открыли — в себе силу видеть». Эта сила стала для Клее откровением, и еще в 1912 году в статье для «Синего всадника» он назвал ее необходимым элементом любой «реформы» искусства. Однако, подобно Принцхорну, который обратился к искусству шизофреников в надежде найти в нем выражение, но обнаружил, что часто оно является радикально невыразительным, то есть выражает лишь отторжение, Клее тоже рассчитывал найти в этом искусстве невинное, неза-

Среди модернистов, в наибольшей степени заинтересовавшихся искусством душевнобольных, были Клее, Макс Эрнст (1891–1976) — немецкий дадаист, позднее принявший участие в сюрреалистическом движении, и француз Жан Дюбюффе (1901–1985) — основатель ар-брют; все трое были прекрасно знакомы с книгой Принцхорна. Клее и Эрнст часто разрабатывали фантастические системы, иногда смешивающие элементы рисунка и письма, — характерная особенность шизофренической репрезентации, которую Крепелин в свое время пренебрежительно назвал «винегретом из рисунков и слов». И тот и другой экспериментировали с телесными деформациями, отсылающими скорее к нарушению психики, нежели формальной игре. В работах Клее иногда увеличены глаза или головы персонажей (что также характерно для детских рисунков), а другие части фигуры превращены в элементы орнамента (тенденция шизофренической репрезентации, отмеченная Принцхорном), как в изображении венка и крыльев в «Angelus Novus» — рисунке, принадлежавшем Вальтеру Бенъямину, который видел в нем аллгорию истории как катастрофы. В некоторых случаях Клее повторяет отдельные части тела (например, лицо) в других местах изображения, чуть ли не буквально передавая шизофреническое чувство дезинтеграции личности; позднее Дюбюффе будет делать то же самое.

Столь пристальный интерес к образам тела мог подсказать Клее и Эрнсту парадоксальную трактовку телесных границ, напоминающую рисунки шизофреников. Иногда эти границы стерты, а иногда преувеличенны — причем зачастую преувеличение также приводит к их исчезновению, как будто в результате попытки



3 • Макс Эрнст. Спальня мастера. Около 1920

Страница из школьного учебника, гуашь, карандаш, коллаж. 16,3 x 22 см

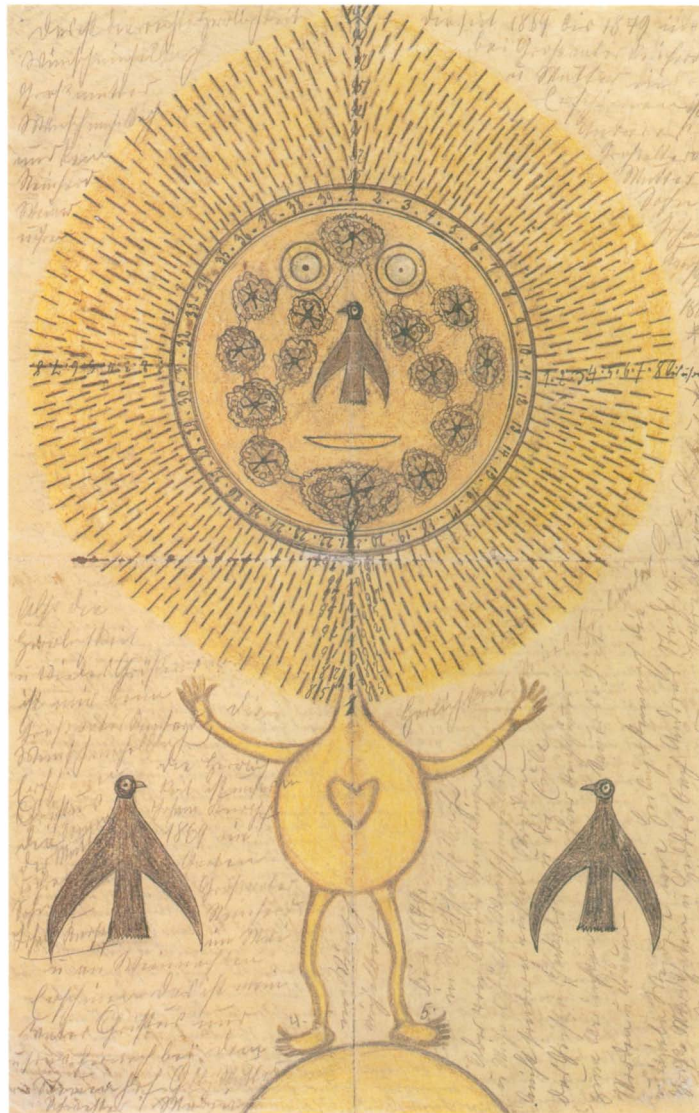
▲ 1924, 1946, 1959с

● 1916а, 1935

мутненное видение, а нашел лишь интенсивность переживания, часто граничащую с ужасом — ужасом субъекта, потерявшегося в пространстве, как в «Перспективе комнаты с обитателями», или ужасом перед видимыми объектами, которые стали видящими субъектами, как в «Спальне мастера».

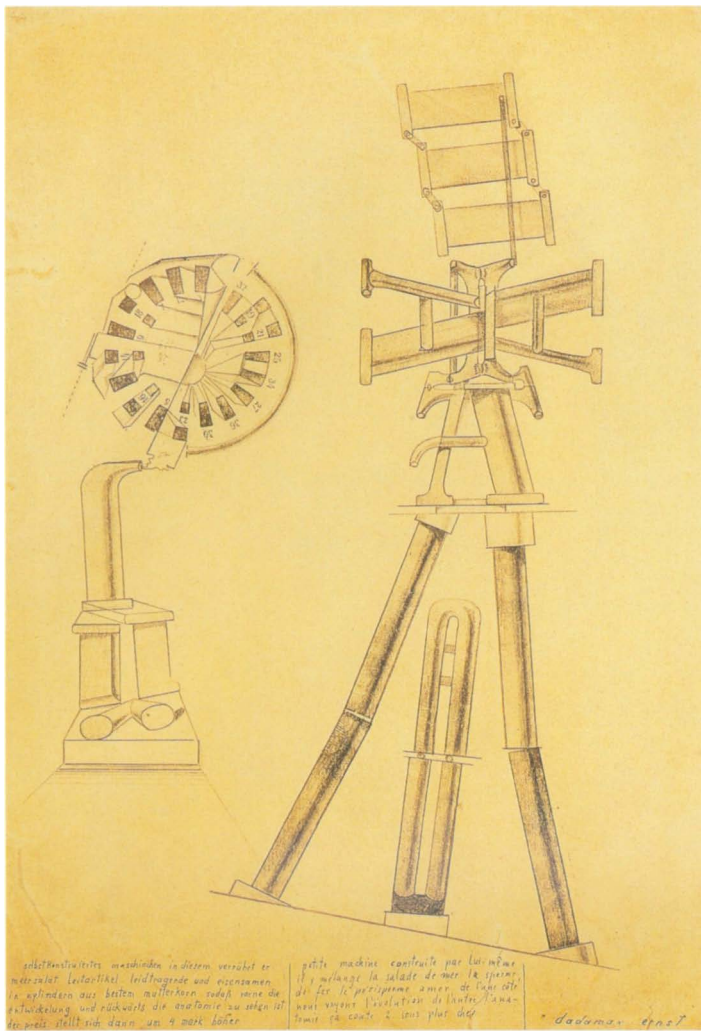
▲ По словам Оскара Шлеммера, его коллеги из Баухауса, Клее был знаком с гейдельбергской коллекцией еще до того, как Причхорн в июле 1920 года выступил с лекциями под Штутгартном. Согласно другому его коллеге, Лотару Шрайеру, Клее идентифицировал себя с работами, опубликованными в «Творчестве душевнобольных», когда книга вышла в свет в 1922 году (и это будучи сотрудником института, известного своим рационализмом!). «Знаете эту прекрасную работу из книги Принцхорна? — приводит Шрайер слова Клее. — Замечательный образец Клее. И вот эта тоже. Посмотрите на эти религиозные картины. В них есть глубина и сила выражения, каких мне никогда не удастся добиться в религиозных сюжетах. Поистине высокое искусство. Прямое духовное зрение». Когда Клее просто иллюстрирует религиозные сюжеты, как в «ангелах», «духах» и «пророках», ему редко удастся добиться этой «силы выражения». Но когда он прибегает к «прямому духовному зрению», то приближается к такому выражению, которое «делает видимым». Однако именно здесь Клее попадает под угрозу первичного зрения, которое далеко не невинно, а скорее имеет характер галлюцинации, — под угрозу того, что образ овладеет художником. Это состояние, слишком «прямое», слишком «возвышенное», ощутимо в некоторых образах, созданных художниками-шизофрениками, — например, в «Фигуре-дарохранительнице» [4] Йохана Кнупфера, одного из десяти принцхорновских «мастеров», с работами которого Клее был знаком. Дарохранительница (Monstrance) предполагает «делание видимым»: в католической церкви это открытый или прозрачный сосуд, в котором находится освященный для евхаристии хлеб, доступный для созерцания и поклонения. Но при этом «фигура-дарохранительница» Кнупфера монструозна — это образ, непостижимый для нас, но абсолютно прозрачный для его автора-шизофреника с присущим ему «религиозным зрением», которое предстает во всей своей неистовой силе. В некоторых работах Клее тоже вспыхивает подобная сила, и она сжигает дотла его представление о «невинности» искусства душевнобольных.

Эрнст не питал иллюзий по поводу невинности шизофренической репрезентации; напротив, он использовал ее разрушительную силу в своих целях — для подрыва «принципа тождества» как в искусстве, так и в самом себе. Еще до Первой мировой войны он столкнулся с искусством душевнобольных во время обучения в университете Бонна (в круг изучаемых им дисциплин входила психология) и в какой-то момент даже планировал написать книгу о нем. «Эти произведения глубоко затронули молодого художника, — писал Эрнст в своем художественном трактате и одновременно самоанализе под названием „По ту сторону живописи“ (1948). — Но лишь позднее ему удалось выявить определенные „процедуры“, позволившие проникнуть на эту „ничейную землю“». Уже в своих дадаистских коллажах, сделанных в Кёльне, Эрнст не только примерял личину квазиаутиста, «Дадамакса», но и трактовал тело в шизофреническом духе, как разобщенную, дисфункциональную машину. Эти отстраненные схематичные образы более остры и болезненны, чем иронические механоморфные портреты других дадаистов — Дюшана и Пикабиа, — и несут на себе



4 • Йохан Кнупфер. Фигура-дарохранительница. 1903–1910
Писчая бумага, карандаш, чернила. 20,9 x 16,4 см

печать нарциссической травмы, причиненной Первой мировой войной (Эрнст был на фронте и получил ранение). В одном коллаже, «Маленькой самосконструированной машине» [5], основой для которого послужил найденный корректурный оттиск, тело представляет собой причудливый, разъятый на части аппарат. Слева расположена фигура с выемчатым барабаном, справа — персонаж-тренога, напоминающий одновременно фотокамеру и пулемет: субъект индустриально-милитаристской современности словно бы сводится к этим двум функциям — машина регистрации и машина убийства. Ниже дан сбивчивый комментарий к этой армированной «анатомии» на немецком и французском языках, объединяющий темы секса и скатологии, как это могли бы сделать ребенок или шизофреник. «Маленькая самосконструированная машина» действительно напоминает механический субститут разрушенного Эго, вроде тех, что присутствуют в некоторых шизофренических репрезентациях, — субститут, лишь окончательно Эго разлаживающий. Таким образом, в этом отчужденном автопортрете Эрнст отождествляет развитие военно-промышленного субъекта с регрессией к разобщенным функциям и беспорядочным импульсам.



5 • Макс Эрнст. *Маленькая самосконструированная машина*. Около 1920

Бумага, протирание карандашом и штампом по печатной форме, чернила. 46 × 30,5 см

Травматические фантазии

Ранние коллажи Эрнста, включая выполненные в технике «над-живописи» [Übermalung — одна из экспериментальных техник, изобретенных Эрнстом: большая часть найденного изображения закрашивается краской, так что остаются видимыми лишь отдельные его части. — Пер.] на основе иллюстраций из старых школьных учебников, как, например, «Спальня мастера», оказали-
 ▲ лись ключевыми для сюрреалистической концепции образа. Когда эти работы были впервые показаны в Париже в 1921 году, Андре Бретон писал: «Они устанавливают совершенно оригинальную систему визуального построения и в то же время в точности соответствуют тому, к чему в поэзии стремились Лотреамон и Рембо». Загадочная фраза Лотреамона «прекрасно, как встреча зонтика и швейной машинки на анатомическом столе» была эстетическим девизом сюрреалистов. Поэт Пьер Реверди определял сюрреалистическую поэтику как «сближение двух реалий, более или менее далеких друг от друга». Такое сопоставление идентично принципу коллажа, но, как заметил однажды Эрнст, «не клей создает коллаж»: его каталитический эффект могут вызвать и другие «процедуры». Ключевым моментом тут является связь между расстройством изображения и расстройством субъективности, и трудно представить эту эстетику бес/связности, не обращаясь в качестве

модели к искусству шизофреников. Действительно, когда Эрнст в 1922 году переехал в Париж, чтобы присоединиться к будущим сюрреалистам, он захватил с собой экземпляр «Творчества душевнобольных» — в качестве подарка Полю Элюару, который в том же году в сотрудничестве с Бретоном написал поэтическую симуляцию безумия под названием «Непорочное зачатие».

В книге «По ту сторону живописи» Эрнст связывает расстройство изображения с расстройством психики. Книга открывается «видением полусна», явившимся автору в возрасте «между пятью и семью годами», в котором маленький Макс видит, как его проказливый отец рисует на панно «веселые и непристойные» знаки. Первое столкновение с живописью описано здесь в терминах «первосцены», определяемой Фрейдом как фантазия о сексуальном акте между родителями, в которой ребенок ищет ответ на загадку своего рождения. Эрнст использует троп первосцены в рассказах о происхождении всех «потусторонних живописи» методов, введенных им в репертуар сюрреализма, — коллажа, фроттажа (изображение-оттиск, полученное путем протирания), граттажа (изображение, созданное путем процарапывания) и т. д. С помощью этих методов он стремился «десублимировать» искусство — открыть его психосексуальным импульсам и расстройствам. И воплощением его галлюцинаторного идеала вновь послужила шизофреническая репрезентация: «Я был удивлен, — пишет Эрнст о своих экспериментах, — резкому усилению моих визионерских способностей и череде явившихся мне противоречивых образов, которые наплывали друг на друга с настойчивостью и быстротой, свойственными любовным воспоминаниям».

Таким образом, Эрнст не только вводит в искусство травматические фантазии, но и развивает общую теорию эстетической деятельности: «Автор присутствует при рождении своего произведения как зритель. <...> Роль художника в том, чтобы *проецировать вовне свое внутреннее зрение*». Вновь Эрнст имеет в виду первосцену, отводя художнику роль участника и одновременно согладаясь, извне взирающего на свое искусство, — активного творца фантазии и в то же время пассивного получателя образа. Визуальной притягательностью первосцены и сексуальным смущением перед нею обуславливается не только его определение коллажа — «соединение двух внешне несовместимых реалий на плоскости, которая им явно не подходит», — но и описание цели этого соединения: нарушить «принцип тождества», «упразднить» фикцию целостного и суверенного автора. Его провокационные образы осуществляют эту задачу даже не столько тематически, сколько формально. Так, в «Спальне мастера» эффект травматической, параноидальной фантазии возникает прежде всего благодаря формальной бес/связности образа — противоречивым масштабным соотношениям, тревожной перспективе, безумному сочетанию объектов (стол, кровать, шкаф, дерево; кит, овца, медведь, рыба, змея). Таковы «процедуры», позволившие Эрнсту «проникнуть на „ничейную землю“» шизофренической репрезентации.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ernst Max. *Beyond Painting*. New York: Wittenborn & Schultz, 1948.

Foster Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Gilman Sander L. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.

Klee Felix. *Paul Klee: His Life and Work in Documents*. New York: George Braziller, 1962.

Prinzhorn Hans. *Artistry of the Mentally ill* / Trans. Eric von Brockdorff. New York: Springer-Verlag, 1972.

Spies Werner. *Max Ernst Collages: The Invention of the Surrealist Universe* / Trans. J. W. Gabriel. New York: Harry N. Abrams, 1991.

Баухаус, самая влиятельная школа модернистского искусства и дизайна в XX веке, проводит свою первую публичную выставку в Веймаре.

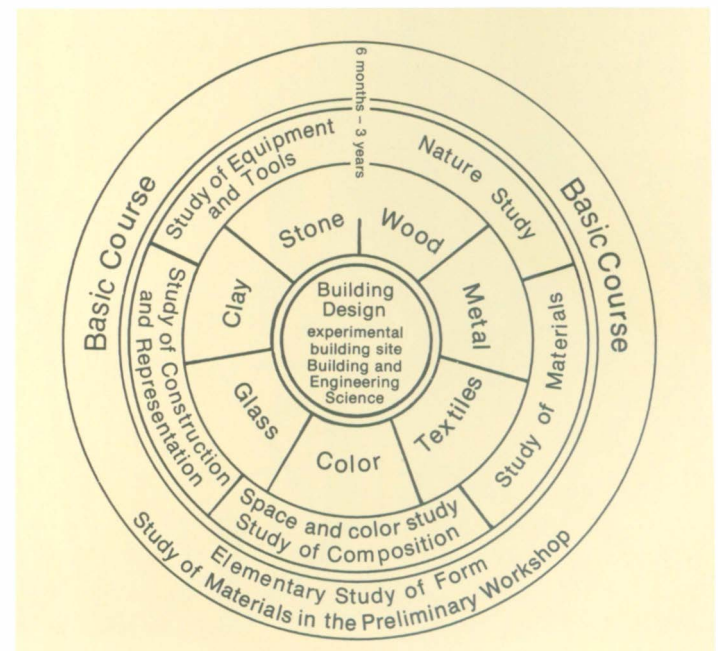
Баухаус родился вместе с Веймарской республикой в 1919 году и умер от рук нацистов в 1933-м. Он вырос из движения «Искусства и ремесла» и стал результатом слияния Веймарской школы искусств и ремесел, основанной в 1904 году бельгийским художником и архитектором движения ар-нуво Анри ван де Велде (1863–1957), с Веймарской академией художеств, которая в 1920 году вновь откололась от Баухауса. Как писал в 1923 году первый директор Баухауса, немецкий архитектор Вальтер Гропиус (1883–1969), «[Джон] Рёскин и [Уильям] Моррис в Англии, ван де Велде в Бельгии, [Йозеф Мария] Ольбрих, [Петер] Беренс и другие в Германии и, наконец, Немецкий Веркбунд заложили фундамент воссоединения творческих искусств и индустриального мира». Однако это «воссоединение» было в куда большей степени проектом Баухауса, чем его предшественников — «Искусств и ремесел» и ар-нуво: в самом деле, окончательное слияние с «индустриальным миром» означало фактический конец обоих этих движений.

Слияние началось в 1922–1923 годах. В 1921–1922-м в Баухаус приезжал лидер голландской группы «Де Стейл» Тео ван Дусбург, в 1922-м Веймар посетил для участия в Конструктивистско-дадаистском конгрессе (организованном ван Дусбургом) русский конструктивист Эль Лисицкий. Но делом решенным поворот к промышленному дизайну стал в 1923 году, с приходом в школу в качестве преподавателя венгерского художника Ласло Мохой-Надя (1895–1946). В 1925-м, после перехода местной власти в Веймаре в руки консерваторов, Баухаус переместился к северу, в индустриальный город Дессау, где его приверженность промышленному дизайну только углубилась. В 1928-м Гропиус уступил место директора швейцарскому архитектору Ханнесу Майеру (1889–1954), убежденному марксисту, при котором, как ни странно, школа добилась единственного в своей истории коммерческого успеха. Однако вследствие политических конфликтов Майер был в 1930 году замещен немецким архитектором Людвигом Мисом ван дер Роэ (1886–1969), который через два года, опять-таки после консервативной смены местной власти, перевез Баухаус в Берлин. В 1933 году, незадолго до прихода Гитлера к власти, школа была закрыта нацистами. То, что этот акт стал одним из первых в череде нацистских запретов, которые на этом отнюдь не остановились, лишь раз подчеркнуло идейную силу Баухауса. В самом деле, его идея начала распространяться по миру с эмиграцией его профессоров и студентов (так, Гропиус возглавлял кафедру на архитектурном факультете Гарвардского университета с 1938 по 1952 год). После войны были предприняты попытки возродить Баухаус в США, под руководством Мохой-Надя, и в Европе. Он продолжает посмертную жизнь на всем Западе — не только во множестве художественных и архитектурных школ, но и в бесчисленных копиях спроектированных в нем предметов мебели и аксессуаров, приборов и приспособлений, шрифтов и макетов книг.

Основы материала и формы

При основании Баухауса Гропиус определил его как «всеобъемлющую систему», в которой «теоретическая работа художественной академии сочетается с практикой школы искусств и ремесел». Таким образом, его идея заключалась в объединении дисциплин изящных и прикладных искусств с целью построения нового Gesamtkunstwerk, или «тотального произведения искусства», хотя до 1927 года Баухаус не имел специального архитектурного подразделения. Первоначальная программа обучения в нем [1] состояла из двух основных частей: занятий в ремесленных мастерских — скульптуры, работы по дереву, обработки металла, керамики, витража, стенной живописи и ткачества (последней руководила Гунта Штёльцль [1897–1983], одна из немногих в Баухаусе женщин-преподавателей) — и изучения «проблем художественной формы» — природы и материалов, орудий труда, строительства и изображения, теории пространства, цвета и композиции. Курсы первой группы вели «руководители мастерских» — специалисты в области ремесел, а курсы второй — «мастера формы», художники, которые иногда участвовали и в работе мастерских. Вопреки стремлению к равенству руководители мастерских оставались в тени, тогда как в числе мастеров формы были такие прославленные художники XX века, как Василий Кандинский и Пауль Клее.

В 1919 году Гропиус смог принять на работу лишь трех сотрудников: швейцарского живописца-мистика Йоханнеса Иттена (1888–1967), автора первого вводного курса Баухауса; немецко-американ-



1 • Программа Баухауса в Веймаре. 1923

ского художника Лионеля Файнингера (1871–1956), работавшего в кубистском стиле с угловатыми квазиготическими линиями [2]; и немецкого скульптора Герхарда Маркса (1889–1981), который стал в школе мастером по керамике. Самые известные имена, связанные с Баухаусом, появились в нем во время второй волны назначений. Оскар Шлеммер (1888–1943), пришедший в конце 1920 года, занял должность мастера по скульптуре и, после 1923 года, театру; также он выполнял стенные росписи (во множестве присутствовавшие в стенах Баухауса), для которых отлично подходили условные фигуры его марионеток в неглубоком геометрическом рельефе. Одновременно со Шлеммером в Баухаусе начал преподавать Клее, а в начале 1922 года — Кандинский. Когда в 1923 году к ним присоединился Мохой-Надь, экспрессионистские истоки школы вступили в конфликт с конструктивистскими тенденциями, однако все названные художники были модернистами и как таковые стремились выявить первоосновы материалов, форм и процессов. Это стремление определило ядро программы Баухауса и всех последующих институтов, созданных по его образцу. Ремесленные мастерские следовали тому же принципу: «Наша [ткацкая] мастерская строилась не на основе сентиментального романтизма и не

как форма протеста против машинного ткачества, — отмечала впоследствии Штёльцль. — Скорее, мы хотели создавать как можно более разнообразные ткани простейшими средствами, чтобы тем самым позволить студентам реализовать свои идеи».

Многообразие проявлений этого принципа можно проследить по курсам, которые читали самые известные сотрудники школы. Клее и Кандинский совместно вели курс дизайна. Склонные к метафизике, они оба могли быть и аналитиками. Для Клее теория следовала из практики: «интуиция, дополненная исследованием» — так звучало его кредо как в педагогике, так и в искусстве. Он побуждал студентов развивать художественные техники, аналогичные естественным процессам, — искать «становления форм», «предпосылок видимого». Как и Кандинский, он начинал с азов — с точки и линии, которые, по его мысли, могут быть активными, пассивными или нейтральными. Признавая широкую эмоциональную вариативность линии (известно определение, данное Клее рисунку: «линия, вышедшая на прогулку»), выше всего он ставил композиционную гармонию. Так же рассуждал Кандинский, и по этой причине оба художника считали моделью абстрактного искусства музыку (Клее был также одаренным скрипачом).

Подобно Клее, Кандинский развивал психологию элементов живописи, но его педагогика была более догматической, отчасти в силу его прекрасной подготовки и как художника, и как преподавателя (ранее, в 1920 году, он создал программу для московского Инхука). В Баухаусе его лекции фокусировались на аналитических аспектах рисунка и эмоциональном воздействии цвета. В одном своем курсе Кандинский учил студентов абстрагироваться от заданного объекта: сначала приводить натюрморт к простой форме, затем фиксировать эту форму в рисунке и, наконец, строить, исходя из возникших в этом рисунке напряжений, абстрактную композицию. Второй его курс был посвящен теории цвета, в основе которой лежали такие оппозиции, как желтый — синий (желтый Кандинский считал теплым и расширяющимся, синий — холодным и сжимающимся); идея заключалась в возможности создания визуального языка, действующего более непосредственно, чем любое вербальное общение. Подобную психологию Кандинский прилагал и к линии (в данном случае теплой оказывалась вертикаль, а холодной — горизонталь). Описанные понятия цвета и линии комбинировались в общей теории композиции. Используемый Кандинским тест хорошо иллюстрирует его взгляды: он предлагал коллегам из Баухауса закрасить обведенные черным треугольник, квадрат и круг цветами, соответствующими каждой из этих форм. Его собственный (правильный) ответ был таков: желтый — для треугольника, красный — для квадрата и синий — для круга. Таким образом, при всей его склонности к системе теория, которую он исповедовал, оставалась субъективной, если не сказать произвольной, — так же как и основанная на ней живопись. Как система, так и искусство Кандинского обнаруживают не столько «внутреннюю необходимость» духа или универсальный закон композиции, как ему того хотелось, сколько тревожную догадку о произвольности абстракции и стремление снабдить ее аподиктическим значением.

От ремесла к индустрии

Однако местом настоящей конкуренции стали в Баухаусе отнюдь не классы дизайна, а Vorkurs — шестимесячный вводный курс, обязательно читавшийся всем поступившим в школу студен-



2 • Лионель Файнингер. Собор будущего. 1919
Ксилография для программы Баухауса на 1919 год

▲ 1925c

● 1928b. 1929

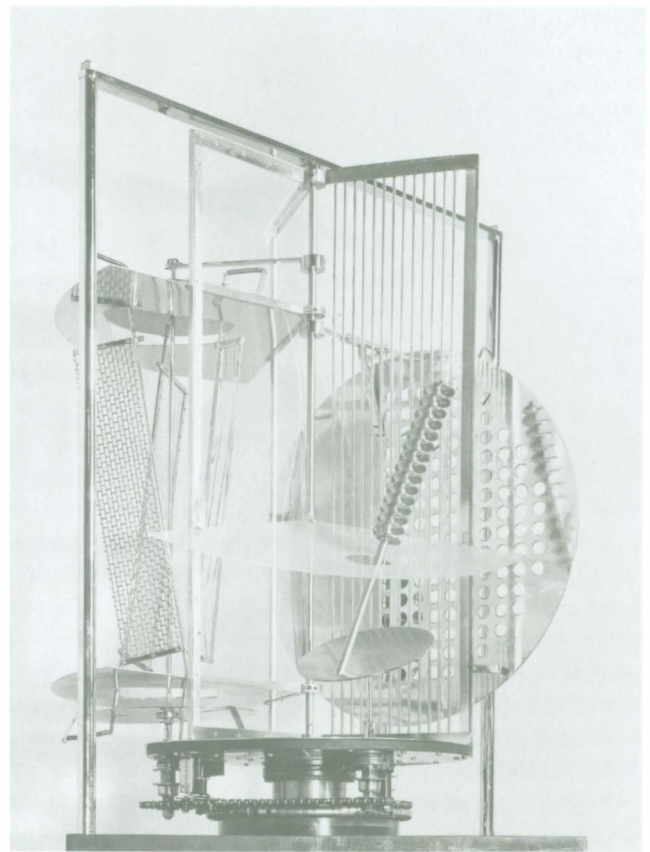
▲ 1908. 1913

● 1921

там. Первым его автором стал Иттен, который, испытав влияние Кандинского еще до его приезда в Веймар, тоже изучал психологическое действие цвета и линии, придавая ему почти мистическое значение. Каждый из его студентов исследовал природные материалы и рисовал диаграммы картин старых мастеров, стараясь уловить дух того и другого. Когда в 1923 году Иттена в качестве преподавателя Vorkurs сменил Мохой-Надь, изменилось, кажется, все — за исключением разве что этического базиса обучения. Если Иттен одевался как монах и ненавидел машины, то Мохой-Надь походил на инженера и называл машину «духом нашей эпохи». Медитативные опыты с природными материалами и старыми мастерами остались в прошлом, уступив место конструктивистскому анализу новых способов изображения и промышленных технологий. Мохой-Надь — самоучка — был настоящим Протеом по диапазону своей продукции: он делал коллажи и фотомонтажи, фотографии и фотограммы (фотографии без камеры, полученные путем установки различных предметов на светочувствительную бумагу и экспонирования), конструкции из металла и «светопространственные модуляторы» (кинетические конструкции, работающие со светом) [3] и т. д. Вместо иттеновских диаграмм шедевров Мохой-Надь, как гласит легенда, однажды заказал геометрические картины на фабрике вывесок — в буквальном смысле сделал заказ по телефону. Но во всех этих экспериментах он оставался верен строжайшему анализу и логике в стремлении постичь «новую культуру света». Хотя к моменту отставки Иттена в 1922 году студентов порядком утомило его монашеское поведение, они были шокированы рационалистической строгостью Мохой-Надя. Когда же и он в 1928 году ушел из Баухауса, эта строгость стала синонимом самой идеи школы и была сохранена Йозефом Альберсом, до того помощником Мохой-Надя по Vorkurs, а впоследствии, после Второй мировой войны, его соратником в продвижении принципов Баухауса в США.

Во всех исторических работах о Баухаусе отмечается состоявшийся в нем поворот в области педагогики от доиндустриального ремесла к промышленному дизайну. Отправной пункт этого поворота звучал уже в программе 1919 года, написанной Гропиусом в качестве анонса школы («Архитекторы, скульпторы, живописцы, мы все должны вернуться к ремеслам!»); пункт назначения выявился в 1923 году, когда Гропиус выпустил новую декларацию, «Искусство и технология: новое единство», приуроченную к первой выставке Баухауса, которая была призвана проиллюстрировать новый подход. В углубленных исследованиях менее категорично говорится о том же — о постепенном движении школы от старого, средневекового представления о ремесле к новому, свойственному индустриальной эпохе. Первое было поднято на знамя сразу после Первой мировой войны с целью уйти от «дилетантизма» академического искусства, объединить художественные дисциплины и ремесленные практики в Gesamtkunstwerk строительства и тем самым вновь породнить не только художников с ремесленниками, но и обе эти группы — с рабочими и народом. Второе было выдвинуто в середине двадцатых годов как необходимое новому художнику-как-дизайнеру в ситуации, когда промышленное производство более или менее восстановилось после окончания войны.

Эта трансформация проявилась во всем. Первоначально эмблемой Баухауса была нарисованная резкой экспрессионистской линией (автором проекта выступил Карл Петер Рель [1890–1969])



3 • Ласло Мохой-Надь. Светопространственный модулятор. 1930
Кинетическая скульптура: сталь, пластик, дерево, другие материалы; электромотор. 151 × 70 × 70 см



4 • Йоост Шмидт. Плакат к выставке Баухауса в Веймаре (июль — сентябрь 1923)

фигура с атрибутами ремесел под деревянной стропильной конструкцией; в 1921 году ее заменил уверенный конструктивистский профиль работы Шлеммера. Одна из деклараций Баухауса в 1919 году иллюстрировалась готико-кубистской ксилографией Файнингера, изображавшей «собор будущего» [2]; для выставки школы в 1923 году Йоост Шмидт (1893–1948) создал рационалистический литографированный плакат, который дополнил конструктивистское лицо Шлеммера фигурой, объединяющей человека, машину и архитектурный план [4]. До этого времени архитектурной эмблемой Баухауса был бревенчатый дом в стиле «Искусств и ремесел», построенный Гропиусом и Адольфом Майером (1881–1929) в Берлине для лесопромышленника Адольфа Зоммерфельда; в 1923 году Георг Мухе (1895–1987), пришедший в школу таким же мистиком, как Иттен, спроектировал для ее выставки «машину для жизни» из стали и бетона. Наконец, недвусмысленным свидетельством сдвига в педагогике стала отставка тайновидца Иттена вместе с его вводным курсом, основанным на медитативном опыте, и приход на его место технократа Мохой-Надя, построившего свой курс на структурном анализе. А в 1925 году поворот получил институциональное оформление: Баухаус переехал в модернистский комплекс, построенный по проекту Гропиуса в Дессау [5], был переименован в «институт дизайна», получил новую программу и открыл коммерческую фирму для сбыта проектов и получения патентов.

Таким образом, трансформация, бесспорно, имела место. Вопрос в том, как ее понимать. Поворот от «ремесла» к «индустрии» не был ни внезапным скачком, ни планомерным преобразованием. Его предопределили антагонистические силы, действовавшие еще до Баухауса (они заявляли о себе, например, в Немецком Веркбунде — ассоциации художников и промышленников, основанной в 1907 году архитектором Германом Мутезиусом, где Анри ван де Велде ратовал за ремесленные основы дизайна, тогда как Мутезиус настаивал на верности промышленному прототипу). Иначе говоря, дело заключалось не столько в личном контрасте Иттена и Мохой-Надя, сколько в том, что они выразили историческое противоречие, которое сказалось и в расхождении между былой приверженностью Гропиуса идее ремесла и технологическим кредо его архитектуры, как ранней, так и поздней (взять хотя бы выдающийся проект обувной фабрики «Fagus» 1911 года).



5 • Вальтер Гропиус. Здания Баухауса в Дессау. Около 1925

Баухаус, в сущности, всегда был социалистическим, но по мере углубления этого социоэкономического противоречия его социализм менялся. На первом этапе, оглядываясь на модели прошлого вроде средневековых гильдий, Баухаус предрекал грядущую утопию художников-ремесленников, объединенных под эгидой строительства. А на втором этапе этот футуристический гибрид стал содружеством созидателей промышленного дизайна. В некотором смысле это историческое противоречие схвачено в самом слове «Баухаус»: хотя сегодня оно звучит для нас синонимом модернистского дизайна — рациональной архитектуры, трубчатой мебели, рубленных шрифтов и т. д., — его реальные корни ведут к средневековой Bauhütte, то есть к дому-временке строительной артели.

Кризис и закрытие

«Баухаус был основан с мечтой о социалистическом соборе, и мастерские формировались подобно артелям строителей церковных зданий, — писал Шлеммер в ноябре 1922 года. — Сегодня же мы должны думать прежде всего о доме <...>. Перед лицом экономических тягот наша задача — выступить пионерами простоты». Как точно почувствовал Шлеммер, две эти базовые позиции Баухауса соответствовали двум разным Германиям: анархической стране 1919 года, которая, будучи измучена поражением в войне, отречением кайзера, провалом революции, уже не верила в восстановление культурной общности; и хрупкой республике 1923 года, которая, задыхаясь от инфляции, точно так же не верила в промышленную модернизацию. Движение «Искусства и ремесла», еще отнюдь не отжившее в 1919 году, возродилось, чтобы врачевать раны, нанесенные разделением труда и классовыми конфликтами, спровоцированными войной. Ассоциации художников и архитекторов типа Ноябрьской группы (названной в память о неудавшейся немецкой революции ноября 1918 года) или Рабочего совета искусства (Arbeitstrat für Kunst) отстаивали на переднем краю дебатов, кипевших в момент основания Баухауса, позиции «романтического антикапитализма». «При всех его пороках, — писал тогда Гропиус, входивший в обе группы, — большевизм, вероятно, является единственной возможностью создать предпосылки для новой культуры». Что же случилось к 1923 году, что заставило его проститься с романтикой ремесла и предложить «новое единство» искусства и технологии, выступить в поддержку промышленного дизайна и искать партнерства с капитализмом?

Скорее тактик, чем оппортунист, Гропиус, должно быть, добивался того, чтобы Баухаус продолжал работу вопреки кризисам и конфликтам внутри и снаружи. До 1923 года, пока немецкую экономику сотрясала инфляция (студент, а затем и преподаватель Баухауса Герберт Байер [1900–1985] как раз в этом году создал дизайн банкноты номиналом в один миллион марок), вполне уместной была программа, сосредоточенная на ремесле. Но в конце года состоялась деноминация, а в начале 1924-го в Веймарскую республику пошел поток американских кредитов по плану Дауэса; немецкая экономика медленно восстанавливалась, и вскоре начался бум иностранных инвестиций и новых технологий. В этот недолгий период сравнительного процветания, который длился до биржевого краха 1929 года, Баухаус и обратился в сторону промышленного дизайна. Переориентации помогло парадоксальное положение Германии между Востоком и Западом: большой интерес привлекали как культурные эксперименты русского конструкти-



6 • Марсель Бройер. Планчатый стул. 1922
Грушевое дерево

визма (свидетельство чему — неоднократные визиты в Германию ▲ Эль Лисицкого), так и промышленные технологии американского фордизма (автобиография Генри Форда стала в 1923 году бестселлером в Германии). В результате идеологический взгляд первого Баухаус направил на смягчение экономической логики второго — а что еще ему оставалось после провала революции в государстве, которое контролировалось капиталистами? Так или иначе, после переезда в Дессау «мастера» стали «инструкторами», сосредоточенные на изучении материалов мастерские превратились в технические лаборатории, верные принципу функции, а подготовка студентов вскоре свелась к двум аспектам: освоению строительных технологий и созданию промышленных прототипов. Такие дисциплины, как резьба по дереву, витраж, керамика, были исключены из программы, мастерские металла и деревообработки слились в одну, типография сосредоточилась на дизайне (здесь блестяще проявил себя Байер).

Реальное взаимодействие с индустрией оставалось, однако, ограниченным, хотя и не настолько, как в случае русского конструктивизма, который имел дело с промышленностью, остро нуждавшейся в элементарном сырье и зажатой между жестко коммунистической и умеренно капиталистической политикой. В 1924 году Баухаус заключил всего двадцать контрактов с немецкими компаниями, преимущественно на рекламную поддержку. Разумеется, это не умаляет блестящих успехов дизайна школы и его влияния на последующие достижения. Помимо знамени-



7 • Марианна Брандт, Хайн Бридендик. Прикроватная лампа. 1928
Дизайн-проект для компании «Körling und Mathiesen»

тых бытовых приборов Мохой-Надя и стульев Марселя Бройера (1902–1981) [6], замечательным качеством и разнообразием отличалась продукция Марианны Брандт (1893–1983): хотя наиболее известна ее столовая посуда, главным достижением Брандт стали осветительные приборы — в частности, настольная лампа [7] с клиновидным основанием и абажуром в виде колокола, служившая стандартом несколько последующих десятилетий (новаторскими были и лампы Брандт для других задач, например потолочные светильники в шарах из матового стекла). Для нас, однако, это лишь намек на то, что новая задача соучастия в промышленности осталась такой же нереализованной, как и предыдущая — реабилитация ремесла. Дело в том, что обе задачи были выдвинуты в ответ на историческую проблему, разрешить которую в одиночку Баухаус просто не мог: с одной стороны, как реагировать на разделение труда между художественными дисциплинами и ремесленными практиками, а с другой — как адаптировать те и другие к капиталистической модернизации Германии, начавшейся позже, чем в других странах, но оттого лишь более интенсивной. Баухаус попытался уравновесить полярные силы — атактистическое отношение к мифическому тевтонскому прошлому и ускоряющееся движение к индустриальному капиталистическому будущему, — но нацисты выдвинули иное решение, усилив обе эти силы в смертоносной смеси.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ласло Мохой-Надь. *Telehor* [1936] / Пер. Т. Баскаковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
Bayer Herbert et al. *Bauhaus 1919–1928*. New York: Museum of Modern Art, 1938.
Forgács Eva. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press, 1995.
Franciscono Marcel. *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*. Urbana: University of Illinois Press, 1971.
Moholy-Nagy László. *Painting, Photography, Film* [1927] / Trans. J. Seligman. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969.
Whitford Frank. *Bauhaus*. London and New York: Thames & Hudson, 1984.
Wingler Hans (ed.). *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969.

Андре Бретон выпускает первый номер журнала «Сюрреалистическая революция», в котором утверждаются основы эстетики сюрреализма.

На формирование Андре Бретона (1896–1966), чьи первые шаги на поэтическом поприще пришлось на тяжелые для Франции годы Первой мировой войны, оказали глубокое воздействие два усугубивших друг друга фактора. Первым была его служба санитаром в парижской больнице Валь-де-Грас, в отделении, куда попадали пациенты с нервными расстройствами, полученными на фронте; вторым — знакомство с дадаистской эстетикой в лице Жака Вашё, вечного бунтаря, свято верившего в тотальный абсурд существования.

Горячую приверженность идеям психоанализа — таким, как бессознательное, принцип удовольствия, выразительная сила симптомов и сновидений, страх кастрации и даже влечение к смерти, — привил Бретону опыт общения с жертвами травмы, серьезно подорвавшей их психику. К тому же сама природа этой травмы — то, что может случиться нечто такое, к чему нельзя подготовиться заранее, — вполне соответствовала абсурдистским взглядам Ваше. Идею жизни как череды непредсказуемых и неконтролируемых потрясений Бретон и Ваше претворяли в практику путем весьма своеобразного хождения в кино: переходя с сеанса на сеанс безотносительно к программе, они смотрели куски разных фильмов, которые в итоге составляли случайный и ничем не обязанный их выбору коллаж визуальных и повествовательных впечатлений. Через несколько лет Бретон перенес этот прием открытости всему, что бы ни случилось, — или доступности (*disponibilité*), как говорил он сам, — в поэзию: книгу «Магнитные поля» (1920) он и Филипп Супо писали, доверившись потоку сознания, и в этом смысле она была сочинена «автоматически».

Когда Бретону пришла пора размежеваться с дадаистской практикой, которую румынский поэт Тристан Тцара насаждал во Франции с тех пор, как члены кружка «Кабаре Вольтер» смогли с окончанием войны курсировать между Цюрихом и Парижем, для формулировки программы задуманного им нового движения он прибег к авангардистской форме манифеста. «СЮРРЕАЛИЗМ, м., — начиналось его определение — Чистый психический автоматизм <...>. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [цит. по пер. Л. Андреева и Г. Косикова: Бретон Андре. *Манифест сюрреализма* // Андреев Леонид (ред.). *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*. М.: Прогресс, 1986]. Двумя способами фиксации продуктов психического автоматизма манифест полагал автоматическое письмо в том виде, в каком оно уже было опробовано в «Магнитных полях», и иррациональные

повествования, преподносимые сновидениями. Первым шагом нового движения стало учреждение штаб-квартиры для сбора подобных повествований (предоставляемых его молодыми участниками) и журнала для их публикации под названием «Сюрреалистическая революция».

Толкование сновидений

Эту программу едва ли можно было назвать многообещающей для визуальных искусств, и действительно, первый редактор журнала Пьер Навиль (который покинет ряды сюрреалистов в 1927 году, чтобы стать секретарем Льва Троцкого) отвергал всякую идею общения с высоким искусством и стилистическими изысками: «Я не знаю вкуса кроме безвкусицы, — писал он в третьем номере журнала (1925). — <...> Ни для кого не секрет, что никакой *сюрреалистической живописи* не существует. [Не нужно] ни карандашных каракулей, оставленных случайными жестами, ни запечатленных сновидений <...>. Но есть *зрелища* <...>. Улицы, киоски, автомобили, фонари, прорывающие небо». В соответствии с этим предпочтением «искусству» массовой культуры Навиль иллюстрировал журнал преимущественно фотографиями, по большей части анонимными.

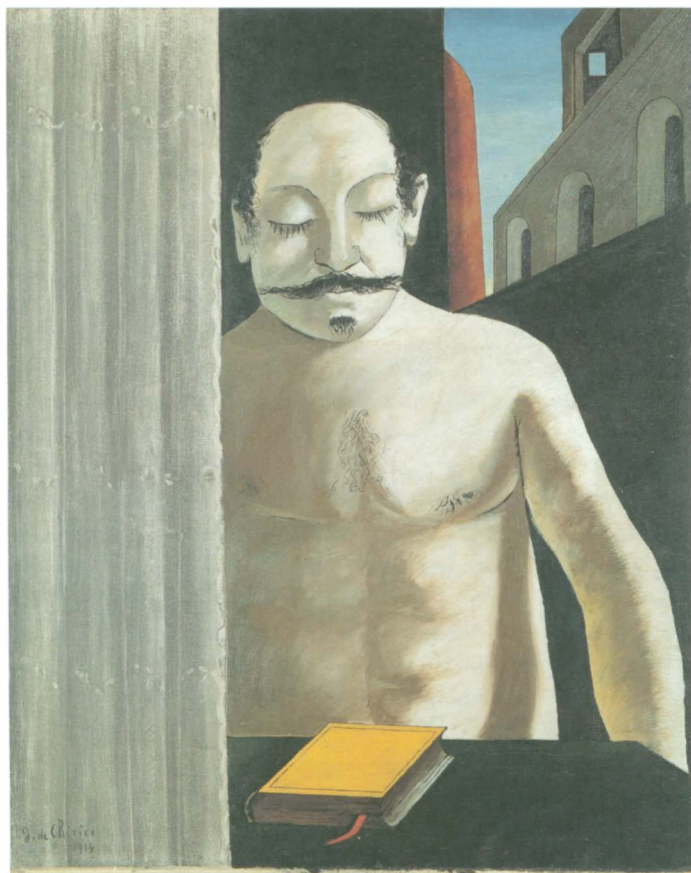
Однако Бретон, эстет до мозга костей — это он устроил продажу ▲ «Авиньонских девиц» Пикассо кутюрье Жаку Дусё; это он с трудом выкупил на государственных аукционах в 1921 и 1922 годах часть собрания кубистских картин Даниэля-Анри Канвейлера, конфискованную у того во время войны; это он собрал первоклассную коллекцию племенного искусства, — сказал свое слово, уже в 1925 году отстранив Навиля от руководства журналом. С этого момента началась постепенная — номер за номером — публикация трактата Бретона «Сюрреализм и живопись», в котором он причислял к движению художников старшего поколения — в качестве сюрреалистов-до-сюрреализма (Пикассо и Джорджо ● де Кирико [1]), некоторых дадаистов — в качестве протосюрреалистов (Макса Эрнста и Ман Рэя [1870–1976]) и, наконец, молодых — на правах развивающихся сюрреалистов (Андре Массона ◆ [1896–1987] и Жоана Миро [1893–1983]).

Подчеркивая, что кисть и карандаш тоже могут служить проводниками психического автоматизма, Бретон приветствовал создаваемые без контроля разума автоматические рисунки Массона, его же картины с использованием рассыпанного по холсту песка, образованные брызгами и потеками «сновидные картины» Миро и сделанные словно в трансе фроттажи Эрнста. Перенос практики

коллективных «стихотворений», которые «автоматически» порождали удивительные образы (эта игра получила название «изысканный труп» — по ее первому результату: «изысканный труп пьет новое вино»), в область коллективного же рисунка казался Бретону самоочевидным. В то же время он подчеркивал важность идеи симптома, следа, индекса, который неопровержимо свидетельствует о том, что скрыто за реальностью, фиксируя некое расстройство на ее поверхности. На практике это выразилось в том, что вслед за Навилем он продолжал опираться на фотографию, активно присутствовавшую отныне не только в номерах «Сюрреалистической революции», но и на страницах трех автобиографических «романов» Бретона, первый из которых, «Надя», вышел в 1928 году.

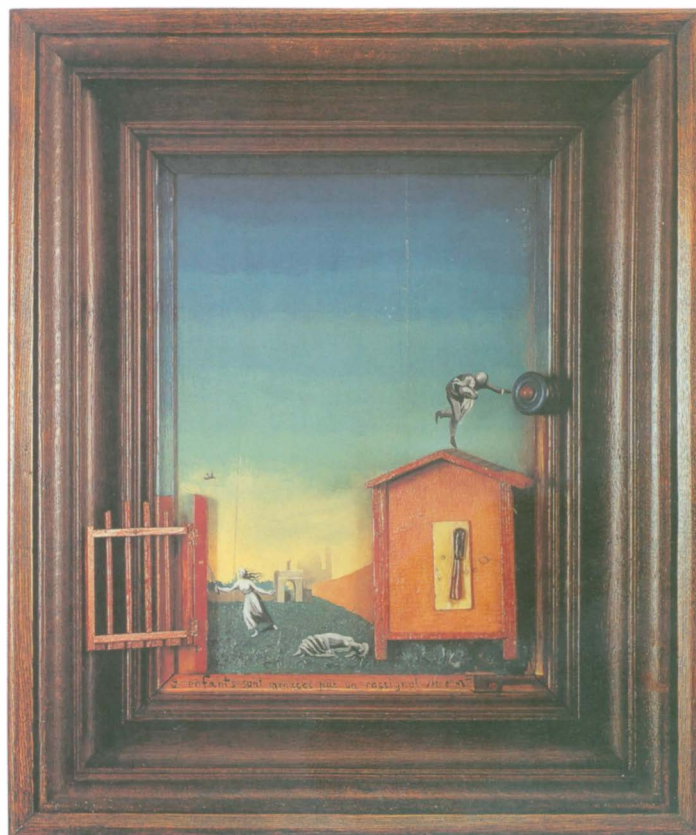
Но одно дело — автоматический текст, и совсем другое — фотография. Первый иррационален и хаотичен, вторая — механистична и строится в соответствии с тем самым миром, который бессознательно стремится прорвать. Тем не менее в «Сюрреализме и живописи» представлены оба полюса: с одной стороны, автоматизм текучих пятен и туманностей ярких картин Миро, каракулей рисунков Массона; а с другой — фотографизм серебряно-желатиновых отпечатков Ман Рэя, регулярно репродуцируемых в «Сюрреалистической революции», или веристских сновидческих картин Эрнста, как, например, «Два ребенка под угрозой соловья» [2].

Из-за этой стилистической шизофрении сюрреализм часто не давался историкам искусства. Одни прилагали к нему иконографический подход, находя в формальной разнородности движения предлог для тематического анализа его наследия, сбора произведений в категории, деления их на те, которые затрагивают



1 • Джорджо де Кирико. Мозг ребенка. 1914
Холст, масло. 80 × 65 см

▲ 1931b



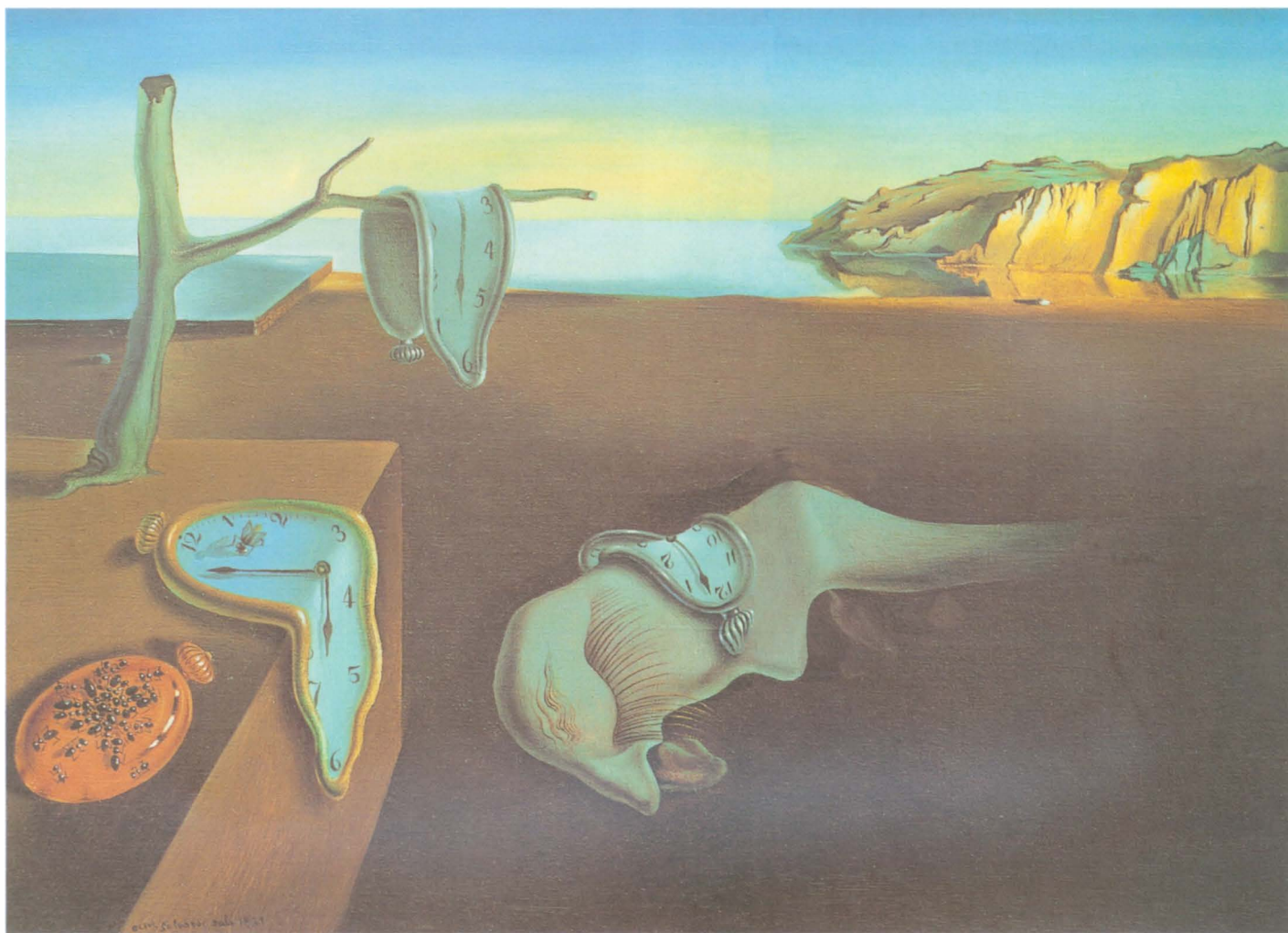
2 • Макс Эрнст. Два ребенка под угрозой соловья. 1924
Дерево, масло; оригинальная рама. 69,9 × 57,2 × 11,4 см

1920–1929

психоаналитические темы — страх кастрации (с проистекающим из него страхом женских гениталий и образами, вращающимися вокруг идеи *vagina dentata* [лат. зубастая вагина. — Пер.]) или фетишизм, — и те, что связаны с жестоким опытом Первой мировой войны — пустым дезориентирующим миром траншей, гротескными лицами раненых, регрессивной тягой к примитивному состоянию человечества. Другие интерпретаторы, следуя известной модернистской тенденции, стремились выделить в визуальной продукции сюрреализма достаточно абстрактную и поэтому приемлемую часть — Миро и Эрнста, сведенного к фроттажам, — и отбросить все, с их точки зрения, ретроградное и антимодернистское, ибо услужливо-реалистичное, — иные обличья Эрнста, позднее (отмеченные самоповтором) работы де Кирико и Магритта, а также, в тридцатых годах, картины Сальвадора Дали, фотографически фиксирующие сновидения [3].

Миро, как нетрудно убедиться, сам поспособствовал такому модернистскому прочтению. Начав в конце десятых годов в Барселоне как живописец, близкий к фовизму, затем впитав уроки кубизма, он в начале двадцатых приехал в Париж и к 1923-му вошел в кружок поэтов и художников, близких к Бретону. Писавшиеся им с 1925 года «сновидные картины» представляли собой эротические перекодировки живописи Матисса образца приблизительно 1911 года: поля насыщенного цвета беспрепятственно растекались по поверхности холста, ничуть не сковываемые совершенно бесплотным рисунком. Если у Матисса рисунок работал за счет негативной линии или «резервов» (просветов холста, как в «Красной комнате» [1911]), то у Миро в этот период он принял черты своеобразной каллиграфии, сообщающей любому телу прозрачность

▲ 1927a



3 • Сальвадор Дали. *Постоянство памяти*. 1931

Холст, масло. 24,1 × 33 см

и невесомость письменного знака. Его волны синего цвета, в которых пространство лишено границ, объекты плавают, как клубы дыма, а тела обращаются в знаки вопроса или бесконечности, — лишь тонкая красная полоска в узле фигуры-восьмерки указывает на то, что содержанием этой графемы является слияние двух клеток в эротическом контакте [4], — легко укладываются в модернистский сценарий формального «прогресса».

Но если иконографическая трактовка сюрреализма кажется недостаточной, так как, в частности, упускает из виду формальный блеск искусства Миро, то не менее беспомощным выглядит и модернистский подход. Ему не удастся ни выдвинуть прочтение, способное связать Миро с его коллегами-сюрреалистами — будь то Массон, Дали или фотографы Рауль Убак (1910–1985) и Ханс Беллмер (1902–1975), — ни подойти к структурному вопросу о том, есть ли на уровне означающего (формы выражения) что-либо общее во всем многообразии сюрреалистической продукции.

Третьим возможным подходом является обращение к категориям, которые ввел для теоретической разработки сюрреализма сам Бретон, с тем чтобы выявить их структуру и тем самым, с одной стороны, установить набор формальных принципов (одним из них будет техника *удвоения*), действующих, меняя обличья, во всем широком спектре визуальных стилей движения, а с другой — понять, каким образом в этих бретоновских категориях претвори-

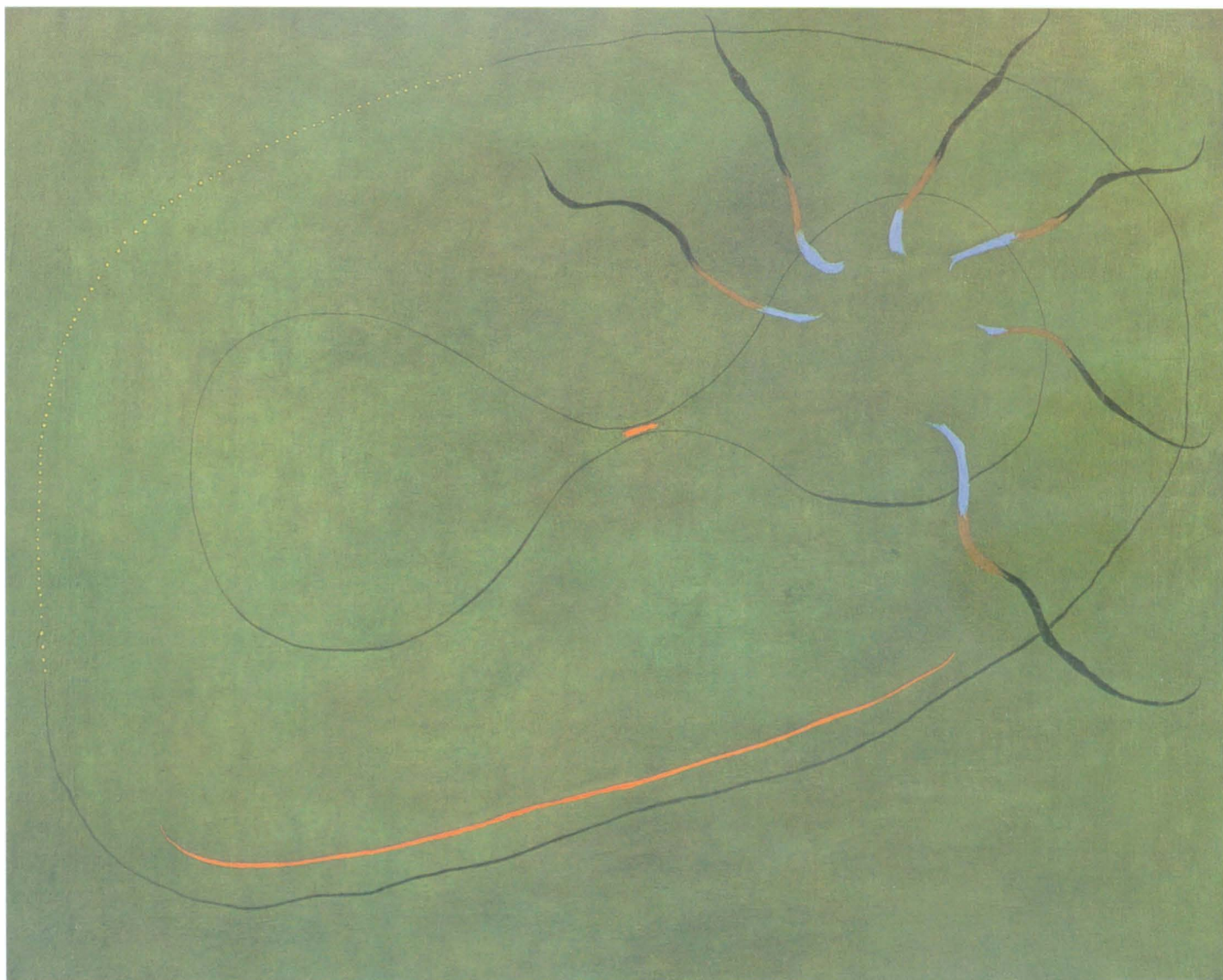
лись психоаналитические или социоисторические проблемы. Возьмем в качестве примера «объективную случайность» — вариант «психического автоматизма» и средство достижения результата, которого Бретон ждал от сюрреализма, а именно — «чудесного».

Объективная случайность описывается Бретоном как скрещение двух причинных цепей — субъективной, присущей человеческой душе, и объективной, свойственной событиям реального мира. В момент их пересечения, сколь бы ни было оно непредвиденным, выясняется, что на обеих этих сторонах действует особого рода детерминизм. На стороне реальности субъект словно бы учитывается как таковой, поскольку происходящее в мире оказывается специально адресованным ему «знаком». А на стороне субъекта некое бессознательное желание помимо его воли влечет его к этому знаку, в результате чего знак, собственно, и становится знаком, получающим расшифровку постфактум.

Семиозис сюрреализма

Хотя «Надя» и вышита по канве объективной случайности, самую красноречивую иллюстрацию работы этого принципа дает эпизод из начала другого автобиографического романа Бретона, «Безумная любовь» (1937). Автор рассказывает, как однажды принес домой с парижского блошиного рынка деревянную ложку с резным баш-

▲ 1930b, 1931b, 1942a

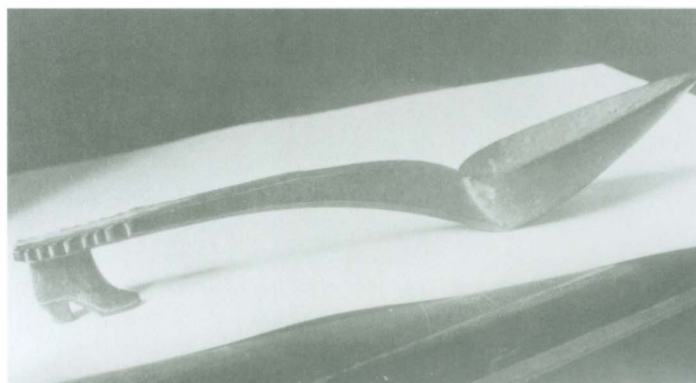


4 • Жоан Миро. *Поцелуй*. 1924

Холст, масло. 73 × 92 см

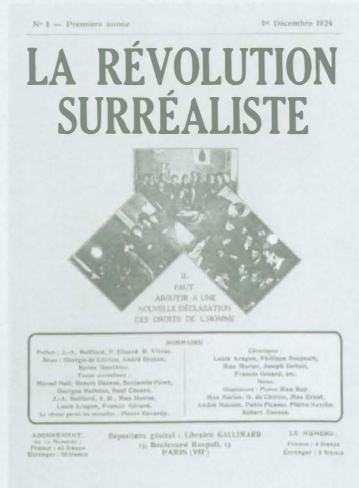
мачком в нижней части ручки [5]. Не проявив к этой вещице особого интереса, Бретон тем не менее поставил ее на этажерку, после чего она сразу напомнила ему другой объект, который он некоторое время назад безуспешно просил сделать для него скульптора Альберто Джакометти. Задачей этого объекта — пепельницы в виде хрустального башмачка — было рассеять чары бессмысленного словосочетания, крутившегося в голове Бретона, как навязчивый мотив: «пепельница-Золушка» (cendrier-Cendrillon). Теперь же купленная на блошином рынке ложка внезапно предстала его взору как серия вложенных один в другой башмачков, каждый из которых служил изобразительным удвоением предыдущего («маленький деревянный башмачок, завершавший выгнутую ручку, превращался в каблучок, и все вместе становилось туфелькой с носочком <...> каблучок этого башмачка-каблучка сам на глазах становился целой туфелькой, чей каблучок... и т. д.»). Эту структуру, в которой один объект отражается другим и второй работает как репрезентация первого, Бретон понимает семиотически: она образует для него знак.

В этом отношении он всецело верен традиции: ведь знаки всегда представляются призрачными двойниками вещей, которые они



5 • Ман Рэй. *Ложка-туфелька Андре Бретона*. 1934

Опубликовано в качестве иллюстрации к роману Бретона «Безумная любовь»



Журналы сюрреалистов

Журнал «Сюрреалистическая революция», служивший стержнем сюрреалистического движения, выходил с 1924 года в течение десяти лет, но после 12-го номера, увидевшего свет в 1929 году, был отодвинут в тень новым изданием — «Сюрреализм на службе революции». Его же, в свою очередь, затмил более импозантный и эстетически амбициозный «Минотавр».

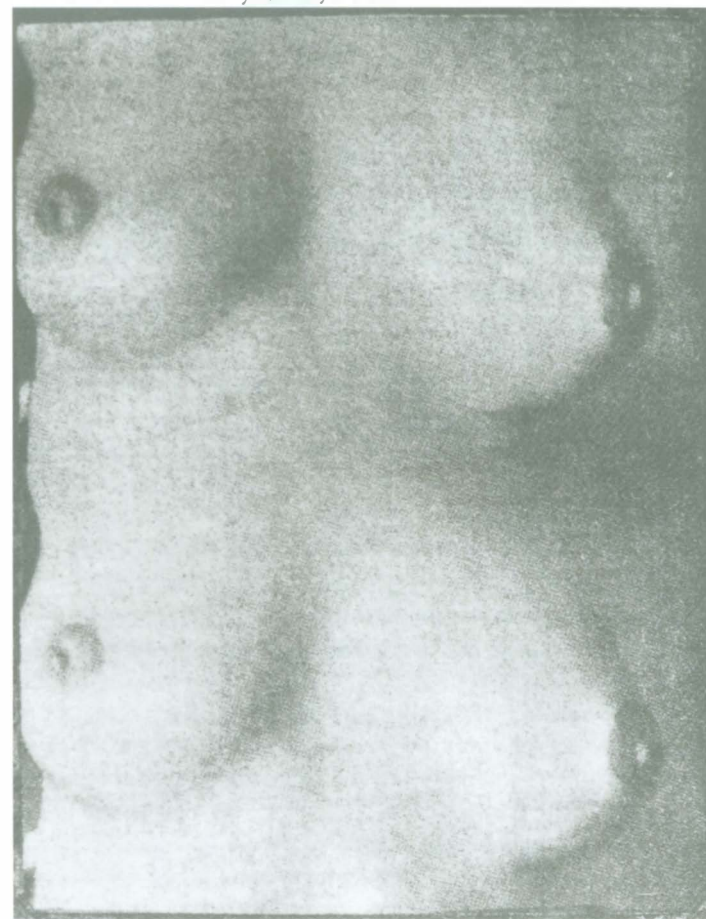
«Сюрреалистическую революцию» раздирали внутренний конфликт между Андре Бретоном и ее первым редактором Пьером Навилем. Обложку журнала Навиль с некоторой надменностью построил по образцу научно-популярного издания XIX века «La Nature» («Природа»), поскольку «позитивистский характер» последнего подчеркивал документальный статус материалов, публикуемых на страницах «Сюрреалистической революции», — отчеты о сновидениях, ответы на анкеты по таким проблемам, как, например, «Является ли самоубийство решением?». Кроме того, Навиль называл редакцию журнала штабом, подражая штаб-квартирам коммунистических партий. Обложку первого номера «Сюрреалистической революции», вышедшего в декабре 1924 года, украшал коллаж из трех фотографий членов движения, собравшихся в этом «штабе». Фотографии было гарантировано место как на обложке журнала, так и под ней, ибо Навиль живо интересовался анонимной, популярной образностью и был убежденным противником искусства. Но когда Бретон взял руководство журналом в свои руки, он сразу приступил к публикации собственной четырехчастной работы «Сюрреализм и живопись», согласно которой родословная визуальной продукции сюрреализма вела от Пикассо к таким молодым художникам, как Миро, Арп, Эрнст и Массон.

Однако журнал сохранил свою документальную направленность. В честь «50-й годовщины открытия истерии» Бретон опубликовал фотографии пациенток Шарко, сделанные в лечебнице Сальпетриер. Порогом, за которым «Сюрреалистическая революция» уступила влияние «Сюрреализму на службе революции», оказался Второй манифест сюрреализма, на страницах которого Бретон предал анафеме многих членов движения со дня его основания и, в частности, тех, кто покинул «штаб», чтобы присоединиться к Жоржу Батаю и его радикальному журналу «Документы». Заявив на обложке, что областью их интересов будут помимо изящных искусств этнография, археология и народная культура, «Документы» обозначили приверженность к «безвкусице» Навиля в собственной версии Батая, который разрабатывал в это время концепцию *бесформенного*.

обозначают. Более существенно, что это условие удвоения заложено в истоке языка: ребенок, повторяя какой-либо звук — «ма-ма», «па-па» или «ка-ка», — в один прекрасный момент понимает, что, когда второй звук удваивает первый, он задним числом маркирует его как означающее (то есть делает его не просто случайным звуком, а полным значения высказыванием) и в то же время определяет его в качестве носителя намеренного значения.

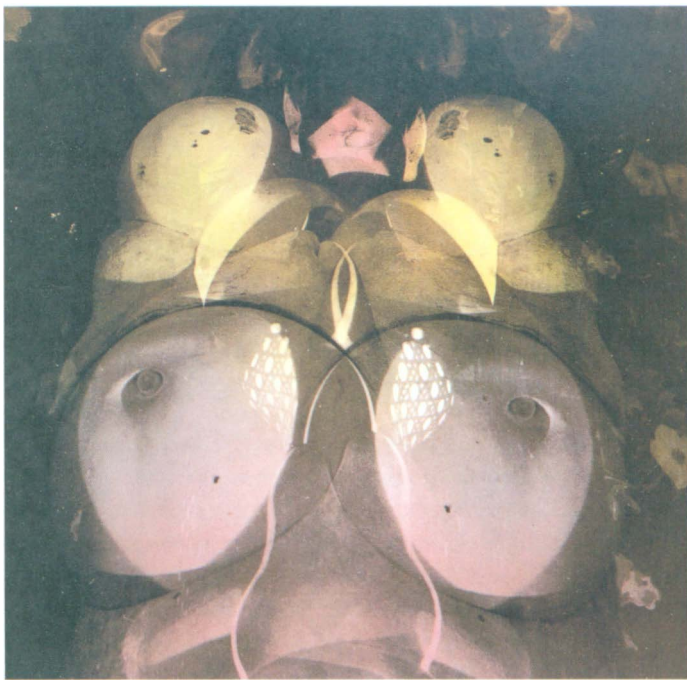
Таким образом, ложка-туфелька является миром, который конвульсивно обернулся знаком. Причем, что очень важно, этот знак не только адресован Бретону, но и призван им самим — силой его собственного бессознательного желания. Он соотнес этот знак-материал со своими бессознательными мыслями, которые, оставаясь ему неведомы, побудили его взять на себя роль принца, решившего разыскать свою суженую. И далее в романе следует история встречи Бретона с предметом этой «безумной любви» — встречи, все детали которой, как он с изумлением понимает, были «предсказаны» в автоматическом стихотворении, написанном им десятью годами ранее, а теперь бессознательно повторявшемся в уме. Выходит, бессознательное действует по тому же принципу, что и «знак» мира, строящийся на условии удвоения. Фрейд описывал этот процесс как навязчивое повторение; французский психоаналитик Жак Лакан в шестидесятых годах переосмыслил его семиотически, заявив, что бессознательное структурировано как язык. Так или иначе, удвоение является формальным условием бессознательных влечений.

Фотография тоже основана на удвоении — не только потому, что она «отражает» свой объект, но и потому, что в техническом плане ее отпечатки существуют как множественные копии. Это



6 • Ман Рэй. Без названия. 1924

Опубликовано в журнале «Сюрреалистическая революция»



7 • Ханс Беллмер. Кукла. 1938

сделало ее безупречным проводником идей сюрреализма: пользуясь двойнической природой фотографии, он направлял различные приемы: двойную экспозицию, печать с нескольких наложенных друг на друга негативов, комбинацию негативной и позитивной печати с одного и того же кадра, монтажное удвоение — на то, чтобы вызвать ощущение мира, удвоенного как знак. Первый же номер «Сюрреалистической революции» включал несколько фотографий Ман Рэя, основанных на приеме удвоения [6].

Но как уже говорилось, удвоение имеет вполне определенное психоаналитическое содержание, один из аспектов которого обсуждается в работе Фрейда «Жуткое» (1919). Призраки — чистейшие воплощения жути — являются двойниками живых людей, и, когда живые тела удваиваются безжизненными — автоматами, роботами, куклами или людьми в припадочных состояниях, — они приобретают свойственную призракам жуть. То, что двойники вызывают такой эффект, объясняет Фрейд, связано с возвратом к состояниям ужаса, испытанным ранее. Одно из таких состояний восходит к детскому чувству всеилия: ребенок верит, что может сохранить контроль над окружающим миром, пока не встречает в нем своих двойников, которые подступают к нему с угрозой и агрессией. Другим подобным ужасом является страх кастрации, при котором угроза также приобретает форму фаллического двойника того, кто ее испытывает. В более общем смысле, заключает Фрейд, все, что напоминает нам о внутреннем принуждении к повторению, становится для нас жутким.

Описанный механизм жути объясняет случай Ханса Беллмера, чья ранняя художественная практика всецело строилась вокруг специально созданной куклы, которую он помещал в различные ситуации и фотографировал. Кукла связана с опытом жуткого как таковая, но, мало того, Беллмер в ее трактовке задается вопросом о роли во впечатлении, производимом куклой на зрителя, механики сновидения или объективной случайности и в то же время — при помощи фотомеханического удвоения — представляет куклу как эмблему страха кастрации: набухшая женская фигура удваи-

вается в ней как мужской половой орган [7]. Вне связи с фигурой куклы жуткое удвоение исследовал также бельгийский сюрреалист Рене Магритт.

Примечательно, что фрейдовское описание опыта жуткого прямо отображается в тех способах достижения объективной случайности, которые предлагает Бретон. «Фактор неумышленного повторения, — пишет Фрейд, — делает жутким то, что в ином случае является безобидным, и навязывает нам идею рокового, неизбежного там, где иначе мы сказали бы только о „случае“» [здесь и далее цит. по пер. Р. Додельцева: Фрейд Зигмунд. Жуткое // Id. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. — Пер.]. В пандан объективной случайности, действующей в романе «Надя», где привязанность Бретона к героине отчасти основана на ее способности предсказывать, когда подобные «случаи» произойдут, Фрейд приводит склонность его пациентов-невротиков к «предчувствиям», которые «почти всегда сбываются», — этот феномен связывается им с регрессом к примитивному представлению о всеилии мыслей. На типичный пример объективной случайности, которая в жизни большинства людей дает о себе знать «жутким» повторением одного и того же числа (например, в дне рождения человека, номере его дома и, допустим, телефонном номере его нового друга), Фрейд отвечает: «...тот, кто уязвим и чувствителен к искусствам суеверий, обнаружит склонность приписать это назойливое возвращение одного и того же числа тайному смыслу, скажем, увидит здесь указание на predeterminedную ему продолжительность жизни».

Объективная случайность предоставляет искомый общий знаменатель для фотографической практики сюрреалистов и «сновидных картин» Миро: и те и другие фокусируются на световых (цветовых) волнах, выдающих знак желания сновидца. Миро прямо признал это, поместив на белом фоне одной своей замечательной работы из этой группы пятно яркого небесно-голубого цвета и написав поверх него: «Это цвет моих снов», а в верхнем левом углу того же холста прибавив более крупными буквами: «Фото». Где-то на материальной поверхности картины причинным цепям реального и бессознательного суждено встретиться.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Краусс Розалинд. Фотографическое: опыт теории расхождений / Пер. А. Шестаков. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Foster Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- Jakobson Roman. Why "Mama" and "Papa" [1959] // Id. *Selected Writings*. The Hague: Mouton, 1962.
- Krauss Rosalind, Livingston Jane. *L'Amour fou: Surrealism and Photography*. New York: Abbeville Press, 1986.
- Rubin William. *Dada and Surrealist Art*. New York: Harry N. Abrams, 1968.
- Stich Sidra (ed.). *Anxious Visions: Surrealist Art*. New York: Abbeville Press, 1990.

Выставка «Ар-Деко» в Париже удостоверяет рождение современного китча.

Машинная эстетика Ле Корбюзье становится мечтой и кошмаром модернизма.

«Рабочий клуб» Александра Родченко пропагандирует новые отношения между людьми и вещами.

«В выставку эту самую и смотреть, наверно, нечего; понастроили таких павильонов, что издали и то смотреть противно, а вблизи один ужас». В письмах из Парижа к жене (художнице Варваре Степановой) русский конструктивист Александр Родченко не пощадил Международную выставку современных декоративных и промышленных искусств 1925 года — ту самую, от сокращенного названия которой произошел термин «ар-деко». Солидаризируясь с французскими рабочими, которым эта блестящая витрина шикарных товаров казалась глубоко аморальной в период финансового кризиса, единственное исключение из однозначно отрицательной оценки выставки он сделал для советского павильона, проект которого принадлежал Константину Мельникову, а схема цветового оформления, основанная на сочетании белого, черного, серого и красного, — ему самому. «Павильон наш будет самый лучший в смысле новизны», — радовался он. Пусть и подогретый национальной гордостью, отзыв Родченко отнюдь не выпадал из общего ряда. Французский критик Вальдемар Жорж, назвав выставку «полным провалом» как в социальном, так и в эстетическом отношении, выделил только пять зданий, «достойных называться современными»: помимо павильона Мельникова это были Театр Огюста и Гюстава Перре, входной зал павильона Французского посольства и павильон туризма Робера Малле-Стевенса, а также павильон «Эспри Нуво» («Новый дух»), работа Ле Корбюзье, названная по заглавию журнала, который швейцарский архитектор издавал с 1920 года.

Модернизм в универмаге

- Проект выставки обсуждался во французских политических кругах с 1907 года: успех нескольких всемирных выставок, особенно в Турине (1902) и в Милане (1906), быстро стер из памяти триумфальный парижский форум 1900-го. Но решающим толчком стало впечатляющее выступление на парижском Осеннем салоне
- 1910 года Немецкого Веркбунда, представившего блестящие плоды сотрудничества дизайна и промышленности в Германии. Французское декоративное искусство пребывало в упадке: как следовало из официального рапорта Общества художников-декораторов за 1911 год, его плачевное состояние напрямую следовало из недостатка воображения и рабской зависимости от славного прошлого, что делало неотвратимым отставание в конкуренции с иностранными коллегами. Международный конкурс, продолжал рапорт, мог бы послужить импульсом для настоятельно необходимой реформы производства и подтолкнуть дизайнеров и промышленников к тому, чтобы перестать боязливо уклоняться от осмысления

новых условий, продиктованных стремительным развитием машинной эры. Запланированная на 1915 год, выставка несколько раз откладывалась (сначала из-за войны, затем из-за спровоцированных войной финансовых и политических кризисов) и в конце концов открылась десятилетием позже. Тем временем контроль над предприятиями перешел от профессиональных организаций художников-декораторов к крупнейшим продавцам их продукции во главе с четырьмя главными универмагами Парижа. Каждый из них имел свой павильон предметов роскоши, построенный по стандартной модели симметричного в плане храма с монументальным входом, за которым открывался интерьер, поделенный на множество кабинетов вокруг центрального зала.

Дизайнеры не были единственными пострадавшими от массовой атаки коммерческих интересов. Выбор места проведения форума — той же территории в центре Парижа, где проходила Всемирная выставка 1900 года, — свидетельствовал о поражении сторонников социальных реформ (в том числе ряда архитекторов, включая Ле Корбюзье), которые пытались убедить французское правительство в том, что выставка должна стать полигоном для решения обострившейся в послевоенной Франции проблемы массового жилого строительства. Вместо архитектурного конкурса вариантов застройки свободной площади, которая после закрытия выставки могла быть заселена (такой стратегии следовал в двадцатых годах Немецкий Веркбунд), выставочный комитет решил устроить соревнование временных павильонов-витрин иностранных производителей, дизайнеров из французских провинций и национальных гильдий, а также всех желающих частных компаний, готовых внести значительную арендную плату.

- Огромный туристический успех выставки оказался прямо пропорционален ее художественной посредственности. Архитектура большинства павильонов сводилась к сглаженным или слегка геометризованным версиям старых стилей, и почти все представленные предметы роскоши вполне могли бы быть созданы четвертью века ранее. Устроители полностью проигнорировали новаторскую
- ▲ мебель, предлагавшуюся группой «Де Стейл» и Баухаусом, так что единственной допущенной в Париж (и широко имитируемой) иностранной маркой осталась основанная в 1903 году венская мастерская «Винер Веркштетте». Как ни странно, многие из лучших дизайнеров, чьи имена мы ныне связываем с ар-деко (например, Эйлин Грей или Пьер Шаро), либо не участвовали в выставке вообще, либо представили совершенно традиционные интерьеры. «В сущности, — замечает Нэнси Трой, — выставка в целом вполне может быть описана как попытка связать тогдашнюю французскую современность с уже потерянным или стремительно уходящим прошлым. Длин-

ные аллеи, окаймленные подстриженными газонами, разделяли симметрично расположенные здания, вселяя чувство стабильности и порядка, которое Франция никак не могла обрести вновь на протяжении семи лет, прошедших после окончания Первой мировой войны. Бесстыдная роскошь большинства павильонов резко контрастировала с финансовой ситуацией, в которой готовилась выставка». Стоит добавить, что, хотя посетители выставки принадлежали преимущественно к среднему классу, составлявшему в тогдашней Франции менее трети населения, большая часть представленных товаров была по карману очень немногим даже из них. Выставка напоминала мир фантазии, где можно было помечтать о безбедной жизни, чтобы затем устремиться в близлежащие универмаги на поиски дешевых имитаций понравившегося блюда, чайника или столика. Эта коммерческая стратегия была сродни той, которая используется в индустрии «высокой моды», и неудивительно, что в выставке участвовали известнейшие кутюрье, в частности Поль Пуаре, три павильона которого представляли собой плавучие феерии, курсировавшие по Сене.

Машинный век Ле Корбюзье

Самым жестким критиком парижского форума выступил Ле Корбюзье. Долгих бюрократических баталий стоило ему разрешение возвести на окраине выставки свой павильон «Эспри Нуво» [1]. Здание состояло из двух частей. Первая, воздушная и пронизанная светом, представляла собой двухэтажную секцию, извлеченную из неосуществленного проекта жилого комплекса «Immeubles-villas» [франц. «Квартиры-виллы». — Пер.] с предусмотренным для каждой квартиры садом-террасой, созданного в 1922 году и с тех пор усовершенствованного. Второй частью была ротонда без окон, примыкавшая к патио первого здания и отсылавшая к градостроительным идеям швейцарского архитектора, прежде всего — к скандальному парижскому «Плану „Вуазен“» (поддержавшая его компания, по которой он был назван, — французский производитель самолетов и автомобилей — выступила и главным спонсором павильона), согласно которому предполагалось снести весь центр города, исключая наиболее значительные исторические памятники, и заменить его хаотичную застройку свободной зеленой территорией, изредка прерываемой размещенными на одинаковом расстоянии друг от друга небоскребами. «План „Вуазен“» был чистой провокацией и вызвал соответствующую реакцию в прессе, но, хотя жилая секция павильона Ле Корбюзье критиковалась не столь резко, она тоже следовала откровенно полемическому замыслу.

С начала Первой мировой войны Ле Корбюзье клеймил архитекторов и дизайнеров за отказ принимать в расчет новые условия производства, продиктованные машиной, что стало вдвойне неуместным ввиду стремительной механизации всех индустриальных стран в ответ на требования войны. Даже в тех случаях, когда использовались новые конструкции и материалы, это никак не отражалось на формальной стороне проектов, почти всегда сводившейся к внешней маскировке архитектурного каркаса в любом историческом стиле, какой только заблагорассудится выбрать клиенту. С точки зрения Ле Корбюзье, ар-деко стало триумфом этого лицемерия. Мало того что заявления дизайнеров (называвших своей целью эстетизацию товаров массового спроса) не соответствовали действительности: будь это даже так, исходные

позиции архитекторов все равно оставались ошибочными. Его собственный павильон «Эспри Нуво» призван был прежде всего продемонстрировать, что в силу непреклонного действия «механической эволюции» (это понятие Ле Корбюзье создал по дарвиновской модели) индустрия сама по себе способна выработать красоту нового типа и вмешаться в нее — значит ее разрушить.

Согласно этим принципам, павильон был построен из стандартных элементов с использованием новейших доступных материалов, в том числе экспериментальных стеновых панелей, сделанных из соломы, залитой бетоном. Модульная регулярность распределения несущих вертикалей подчеркивала — при полном отсутствии декора — вариации, основанные на структуре здания (здесь — стена, там — проем), и в то же время, по мысли Ле Корбюзье, неявно удовлетворяла присущую человеку «естественную склонность к порядку». И еще более красноречивым гимном индустрии звучала обстановка павильона, довольно скупая в количественном отношении: стеллажи и шкафы (промышленные системы хранения, окрещенные «casiers standard» [франц. стандартные хранилища. — Пер.]), стулья, стеклянные вазы (лабораторные сосуды) — все эти вещи уже были доступны на рынке и напрямую отсылали к публичным пространствам повседневности, будь то работа (офис, лаборатория) или досуг (кафе). На самом деле некоторые из них — в частности, тонетовские стулья — были слегка доработаны для данного случая, но совсем не так, чтобы это смягчило решительную атаку Ле Корбюзье на своих коллег, задававших тон выставке, с их идеалами буржуазного частного дома как единого ансамбля, все элементы которого должны делаться по заказу.

Увлечение Ле Корбюзье промышленной стандартизацией восходит к 1917 году, когда он прочел «Принципы научного менеджмента» Фредерика У. Тейлора. В этой книге, опубликованной по-английски в 1911 году и через год переведенной на французский, Тейлор называет главным способом повышения прибыли и достижения роста предприятия эффективную организацию труда (пусть она и подразумевает отношение к рабочим как к машинам). Очень скоро (в 1913 году) эту идею подхватил Генри Форд, мастерски представив изобретенный им конвейер — эту новую



1 • Ле Корбюзье. Интерьер павильона «Эспри Нуво» на Международной выставке декоративных и промышленных искусств в Париже. 1925

форму рабства — как возможность дать массам больше свободного времени. До конца двадцатых годов Ле Корбюзье с поразительной наивностью сохранял убеждение, что, как только промышленное производство будет реформировано по принципам Тейлора и Форда, все напасти послевоенной Европы исчезнут сами собой. Современную архитектуру, стоявшую на полпути между искусством (лишенным функции) и индустрией, он считал важнейшей частью подобной реформы. И хотя его обвинения в адрес декоративных искусств неизменно сопровождались оговоркой о необходимости сохранить автономию искусства — сознательно подчеркнутую в его павильоне сопоставлением нескольких современных картин и скульптур с эклектичным разнообразием вещей, откровенно ориентированных на широкое потребление, — теория и практика Ле Корбюзье-живописца тоже в значительной мере покоились на фетишизированном понятии стандартизации. В самом деле, первый реверанс в адрес тейлоризма был сделан им в книге «После кубизма» (1918), написанной совместно с Амеде Озанфаном в качестве программы нового направления в живописи, которое они называли пуризмом.

Исправление кубизма

Вопреки заверениям Шарля-Эдуарда Жаннере (то есть Ле Корбюзье, еще не взявшего тогда псевдоним) и Озанфана, высказанным в этом тексте, пуризм — это вовсе не «посткубизм». Скорее он представляет собой всего лишь академизированный вариант кубизма, базирующийся, как это ни парадоксально, на полном непонимании целей Брака и Пикассо. Глубокое исследование последними живописного изображения как действительно произвольной системы знаков целиком и полностью ускользнуло от пуристов, которые видели в кубизме не более чем дилетантскую геометризацию реальности, нуждающейся в «корректировке», подобно тому как жестко заданная линия конвейера предотвращала непредсказуемость в поведении рабочих.

Во многих отношениях это было не ново. Еще в октябре 1912 года группа художников организовала Салон Золотого сечения (*Salon de la Section d'or*), призванный представить публике версию кубизма, приведенную к требованиям «универсальных» принципов «геометрической гармонии», восходящих к классической Греции и глубоко укорененных в традиции французской живописи от Пюссена, через Энгра, до Сезанна и Сёра. Одновременно один из участников этой группы, Раймон Дюшан-Вийон, выставил в Осеннем салоне проект фасада Кубистского дома, в котором можно усмотреть первый росток феномена ар-деко. В оформлении трех интерьеров этого дома, которое разработал Андре Мар, в 1925 году вошедший в число наиболее авторитетных дизайнеров парижской выставки, нет ничего особенно примечательного. Его откровенный эклектизм направлялся автором в пик дизайну ар-нуво (считавшемуся «интернациональным», что тогда значило «немецкий») и был успешным в этом смысле, но и только в нем, то есть в рамках националистической доктрины «возрождения стиля Луи-Филиппа» (что не означало возвращения к старому режиму, ибо этот стиль, объявленный последним истинно французским, сложился при буржуазной монархии). Фасад Кубистского дома разделял эту ретроспективную моду, лишняя раз подчеркивая поверхностный характер модернизма всего проекта: его декор практически сводился к пастишу фасада особняка XVII века в версии века XIX, лишь слегка припудренному угловатыми гранями.

В послевоенном контексте эта националистическая тенденция академического кубизма расцвела под лозунгом «призыва к порядку»: «исправление» кубизма выступило частью идеологии реконструкции, созвучной оживлению интереса к французской *latinità* [итал. латинский язык, латинская культура; здесь: приверженность к античным корням, прежде всего к французскому классицизму XVII века. — Пер.] и государственной политике поддержки рождаемости. Может показаться странным, что в ряды охранителей в итоге вступил и Хуан Грис, — учитывая его шок при виде первых энгристских пастишей Пикассо 1915 года, обо- значивших, по мнению некоторых, начало «призыва к порядку». Но даже если предвоенные коллажи Гриса не уступают в пространственной двусмысленности и пластическом остроумии тем, которые делал его испанский друг и наставник, его собственное художественное кредо обнаруживает латентный рационализм, как нельзя более чуждый атаке Пикассо на традицию миметической репрезентации: «Сезанн превращает бутылку в цилиндр, — писал Грис. — А я начинаю с цилиндра, чтобы прийти к бутылке». Иначе говоря, геометрия для него первична: объекты, чтобы просто войти в композицию, должны быть вписаны в априорную сетку.

Той же логике следуют картины Озанфана и Жаннере (хотя последнее, в отличие от Гриса, в качестве обоснования прибегают к тейлоризму), — и не случайно Ле Корбюзье включил одну из вещей Гриса в свой павильон. Действительно, все свои живописные работы — исключительно натюрморты [2] в формате, почти неизменно определенном золотым сечением, — Озанфан и Жаннере строили по сетке направляющих («*tracés régulateurs*»), размещая согласно им «типичные объекты» (якобы счастливые пережившие «механическую эволюцию»), часто написанные одновременно в плане и профиле и прямо отсылающие к архитектурным формам (графин — к дорической колонне, горлышко бутылки — к печной трубе). Объемы сведены к простым призмам, изредка подчеркнутым светотенью, тем более заметной сейчас на фоне плоскостного решения большинства других объектов и фона; прямые углы преобладают; никаких цветовых всплесков: общий тон всегда подобран со вкусом, но несколько вял, скован.

Заслуживает упоминания автор еще одной работы, включенной в павильон Ле Корбюзье 1925 года, — Фернан Леже. Его



2 • Шарль-Эдуард Жаннере (Ле Корбюзье). Пуристский натюрморт. 1922
Холст, масло. 65 x 81 см



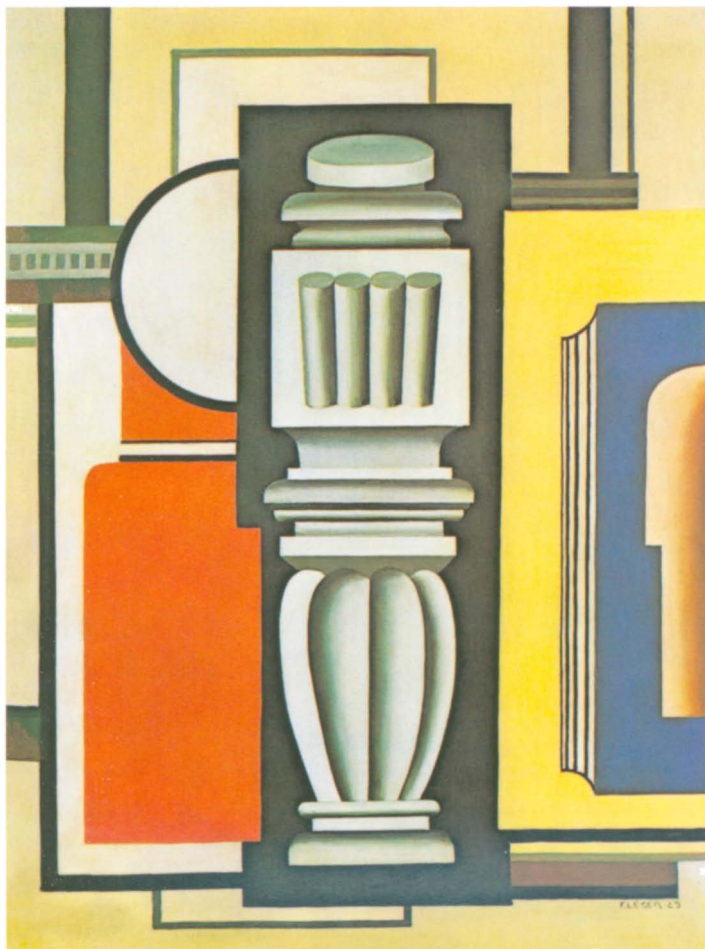
3 • Фернан Леже. Три женщины (Большой завтрак). 1921

Холст, масло. 183,5 × 251,5 см

искусство тоже подчинилось идеологии «призыва к порядку», но в то же время он был единственным французским художником, разделявшим преклонение архитектора перед машиной и даже почитавшим ее еще больше. Леже никогда не ориентировался на Пикассо, однако взял на вооружение одну из ключевых для аналитического кубизма стратегий — использование одного означющего элемента для всех изображенных на картине объектов — в своей первой зрелой работе, серии картин 1913 года под общим названием «Контрасты форм». Граничащие с абстракцией, эти картины построены как скопления трубчатых форм ярких цветов, выпуклая металлическая поверхность которых обозначена белыми бликами. Призыв на фронт Первой мировой войны не охладил механистического энтузиазма Леже, хотя это и кажется почти необъяснимым, учитывая, что ужасы, которые он увидел и запечатлел во множестве рисунков, все как один явились следствием мощи новейшего оружия. Так или иначе, с войны он вернулся в слепой решимости очистить машину от разрушительного смысла, который она приобрела в глазах его современников. Трубчатые элементы постепенно сменились в его картинах более узнаваемыми анатомическими сегментами человеческого тела [3]; фигуры, почти всегда монохромные, схематически вылепленные и принявшие позы, обозначающие отдых, вступили в довольно драматический контраст с красочным и динамичным фоном —

чаще всего городским пейзажем, составленным из геометрических форм, то и дело перемежаемых условно изображенными афишами.

Одной из наиболее доходчивых работ Леже этого периода является, возможно, «Балясина» [4], стилистически близкая — если бы не резкие цвета — к пуристской эстетике, почему Ле Корбюзье, несомненно, и выбрал ее для своего павильона. Как отмечает Кэрол Элиел, центральный элемент может быть истолкован и как балясина, и как бутылка; перекликающаяся с ней красная форма слева с развернутым к зрителю круглым отверстием напоминает фабричные или корабельные трубы, фотографии которых печатались в «Эспри Нуво» и которые регулярно появляются в близких по времени городских пейзажах Леже; вертикальный обрез книги наводит на мысль о классической колонне; «четыре вертикальных элемента в верхней части балясины, выступающие на светлом фоне, можно прочесть как дымовые трубы или зерновые элеваторы, тогда как пунктирная горизонтальная форма слева вверху напоминает одновременно прерывистое движение конвейера и киноплентку». Последняя аллюзия особенно существенна — ведь немногим ранее Леже завершил свой фильм «Механический балет» [5], явившийся если не самой первой, то во всяком случае одной из самых осознанных атак на повествовательное кино. С его абсурдным повторением найденных кадров (женщина поднимается по лестнице двадцать три раза подряд), с его калейдоскопическим



4 • Фернан Леже. *Балысина*. 1925
Холст, масло. 129,5 × 97,2 см

Нуар-деко

Связь между негритянской кровью и темпераментностью воодушевляла художественную жизнь левого берега Сены, что особенно чувствовалось на Монпарнасе — в квартале ночных клубов, где джаз наполнял атмосферу волнующими диссонансами и под его бешеные звуки публика пила и плясала до глубокой ночи. Шоу, подобные тем, которые устраивала Жозефина Бейкер, танцевавшая полуобнаженной, только поддерживали эту взаимосвязь, которая тем не менее вскоре уступила место совершенно иному опыту негритянской формы. Его можно было бы назвать «нуар-деко», имея в виду эстетизированное использование приемов и мотивов племенного искусства в искусстве декоративном. Так, Фернан Леже использовал в костюмах и декорациях для балета «Сотворение мира» (1923) строгие силуэты и повторяющиеся орнаменты примитивной скульптуры. В том же направлении последовало великое множество предметов обстановки и украшений в стиле ар-деко, в которых серебряный орнамент комбинировался с блеском черного (эбенового) дерева, а шкура леопарда соседствовала с крокодиловой кожей. На эту тенденцию в индустрии роскоши быстро откликнулись и художники: влияние нуар-деко заметно в работах скульпторов Константина Бранкузи и Жака Липшица, дизайнеров Ле Корбюзье и Жана Пруве. Для всех них нуар-деко было энергетическим коктейлем, в котором «примитивная» Африка смешалась с Америкой машинного века.

умножением в одном кадре глаз, шаров, шляп и других круглых форм, с его пульсирующим гимном поступательному движению, с его разборкой и сборкой тел и лиц, с его танцем треугольников, кругов и деталей машин «Механический балет» является самой примечательной вылазкой Леже в абстракцию. Напротив, большая картина, представленная им в сооруженном Малле-Стивенсом Входном зале павильона Французского посольства, хоть она и была снята по требованию правительства, кажется произведением компромиссным. Навеванная искусством группы «Де Стейл» (в частности, «Ритмом русского танца» ван Дусбурга [1918]), она входит в небольшую группу работ 1924–1925 годов, задуманных Леже в качестве стеновых панно — единственного, в его логике, возможного предназначения абстрактной живописи.

Архитектура или революция / архитектура как революция

Будь Леже действительно так далек от буржуазной культуры, как ему казалось, он наверняка задумался бы о совершенно ином проекте, реализованном на парижской выставке художниками СССР, задачей которых была пропаганда советской власти (только что наконец признанной французским правительством) и доказательство того, что революция в состоянии дать лучший, чем капиталистический Запад, ответ на нужды послевоенной реконструкции. Этот проект представлял советский павильон Константина Мельникова [6] и «Рабочий клуб» Родченко, возведенный в Большом дворце Парижа (Гран-пале), памятнике китча 1900 года.

Павильон Мельникова был, безусловно, самым смелым зданием выставки — Родченко здесь не ошибся. В плане представляющий собой вытянутый прямоугольник, он прорезался по диагонали открытой двусторонней лестницей, которая служила своего рода улицей, ведущей к входам в оба замкнутых треугольных объема, расположенных по сторонам от нее. Всюду в павильоне присутствовали треугольники и восходящие наклонные линии (наделавшие новым значением такой традиционный архитектурный элемент, как двускатная крыша). Мельников решил воздать в архитектурных формах дань «красному клину» революции, с исключительным динамизмом представшему в знаменитом плакате Эль



5 • Фернан Леже и Дадли Мёрфи. *Механический балет*. 1924. Кадр из фильма

▲ 1917b

▲ Лисицкого «Клином красным бей белых» (1918). Красный, белый и серый цвета внешних стен и смыкающихся (наклонных) навесов над лестницей резко контрастировали с прозрачностью стеклянных главных фасадов. Откровенно дешевые материалы (крашеное дерево) и модульный, почти игровой характер сборки доставленных из Москвы элементов (здание было возведено в рекордно короткий срок) выглядели явным уколom в адрес помпезности большинства павильонов выставки с их декоративной облицовкой из эмалированных плиток или мрамора.

Хотя и не такой красноречивый, интерьер Родченко столь же критически атаковал капиталистическую роскошь и в особенности преклонение капитализма перед частной сферой, поскольку был однозначно определен как коллективное пространство [7]. Предлагая свое недавнее изобретение — рабочий клуб — в качестве модели для подражания и не упуская случая подчеркнуть, что его проектирование было поручено одному из наиболее активных художников-конструктивистов, новая социалистическая республика хотела продемонстрировать, что советская революция вовсе не варварство, что она породила новую культуру и что ее стараниями трудящиеся получают доступ к досугу, закрытому для них в капиталистических странах. Верный принципам своих абстрактных скульптур 1921 года, в деревянной мебели клуба (окрашенной в те же цвета, что и здание Мельникова) Родченко акцентировал два аспекта: очевидность способа изготовления (никакой обивки или обшивки — все стыки обнажены) и трансформиру-



7 • Александр Родченко. Интерьер «Рабочего клуба», созданного для Международной выставки декоративных и промышленных искусств в Париже и установленного в Большом дворце (Гран-пале). 1925

емость. «Предметы обстановки „Рабочего клуба“, — пишет Лиа Дикерман, — конфигурировались пользователем ради его удобства и в соответствии с конкретными функциональными требованиями. Стол для чтения имел откидные полки, в наклонном положении удобные для чтения, а в плоском — расширяющие рабочую поверхность. Барабаны для демонстрации фотографий вращались, позволяя осмотреть множество изображений в ограниченном пространстве. Столешница шахматного столика с игровым полем поворачивалась в вертикальное положение, открывая играющим доступ к встроенным сиденьям». Венцом этого гимна многофункциональности выступала кафедра-киноэкран, основным элементом которой была раздвижная решетка, перемещаемая в любое пространственное положение. Особое внимание, уделенное Родченко ее разработке, свидетельствовало о том, что он задумывал свой клуб как медиапространство, в котором трудящиеся будут получать информацию и работать с ней.

Конвейерное расположение двух рядов стульев по обе стороны стола для чтения в «Рабочем клубе» отражает тейлористские принципы не меньше, чем закупка Ле Корбюзье «стандартных объектов» для обстановки своего павильона в обычных магазинах, однако Родченко не разделял безотчетной веры швейцарского архитектора в машину как гарантию счастливого будущего человечества. Его клуб не только показывал (наперекор Леже), что будущее абстракции не обязательно должно быть связано с украшением, но и предлагал новый тип отношений между людьми и вещами, в которых люди выступают уже не потребителями, а полноправными игроками в шахматной партии жизни. Если книга Ле Корбюзье «К новой архитектуре» завершалась альтернативой «архитектура или революция», то Родченко, верный конструктивистской программе, каждым квадратным сантиметром своего клуба формулировал принцип «архитектура как революция». И обе эти мечты, как показали дальнейшие события, обернулись кошмаром.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

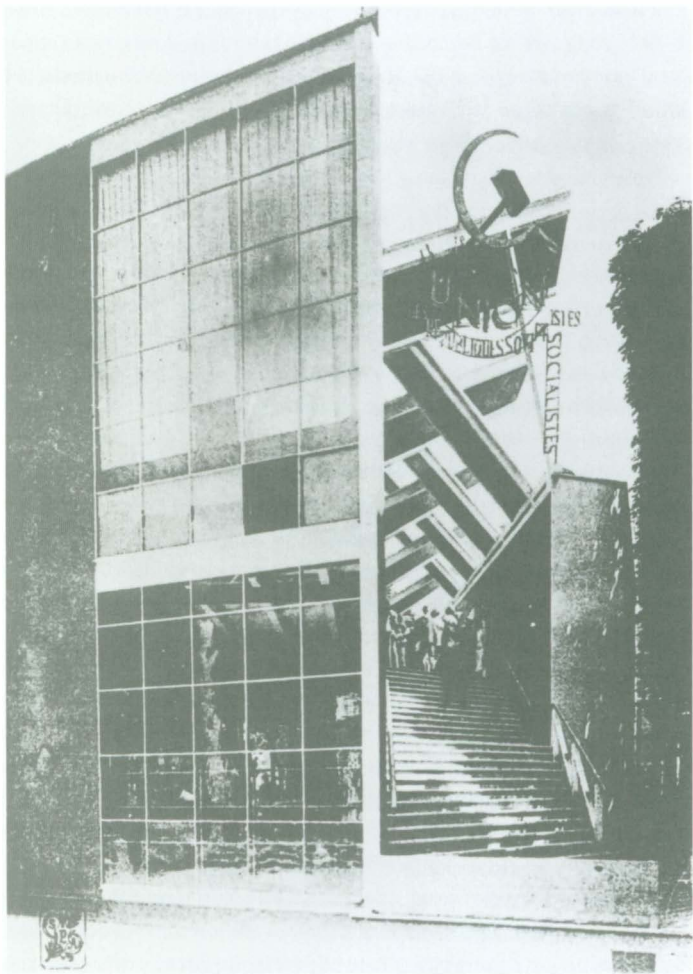
Eliel Carol S. Purism in Paris, 1918–1925 // *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918–1925*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2001.

Dickerman Leah. The Propagandizing of Things // *Aleksandr Rodchenko*. New York: Museum of Modern Art, 1998.

Kiaer Christina. Rodchenko in Paris // *October*. No. 75. Winter 1996.

McLeod Mary. Architecture or Revolution: Taylorism, Technocracy, and Social Change // *Art Journal*. Vol. 42. No. 2. Summer 1983.

Troy Nancy. *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*. New Haven and London: Yale University Press, 1991.



6 • Павильон СССР на Международной выставке декоративных и промышленных искусств в Париже. 1925. Архитектор Константин Мельников

Куратор Густав Хартлауб организует в Кунстхалле Мангейма первую выставку живописи «новой вещественности». Будучи очередным вариантом интернациональной тенденции «призыва к порядку», этот «магический реализм» сигнализирует о конце экспрессионизма и дадаистских практик в Германии.

Короткий век Веймарской республики (1919–1933) лучше любого другого периода в истории XX века соответствует диагнозу, поставленному Антонио Грамши: «Кризис заключается именно в том, что стареющее умирает, а новое еще не может родиться; в этом междуцарствии возникает множество разнообразнейших патологий». Первые пять лет существования этого государства прошли под знаком постоянного разброда в экономике и политике, дезорганизации и разочарования в обществе. И стоило относительной экономической стабилизации в 1924 году вселить в демократическую культуру республики элементарную (и иллюзорную) уверенность в себе, как уже в 1929 году надежды рухнули под натиском мирового экономического кризиса. А в 1933-м, когда Германия присягнула фашизму и к власти пришел Гитлер, Веймарская республика была окончательно уничтожена. Впрочем, даже в «спокойные» 1924–1929 годы, охватывающие главные события истории движения «новой вещественности», многие представители культурной интеллигенции, а может быть, и все граждане республики чувствовали себя, по выражению историка литературы Хельмута Летхена, проживающими экспериментальную жизнь «между двумя войнами».

Термин «*Neue Sachlichkeit*», не вполне адекватно переводимый как «новая объективность» или «новая сдержанность», ввел в обращение Густав Фридрих Хартлауб (1884–1963), директор Кунстхалле в Мангейме, когда анонсировал готовившуюся им выставку новых фигуративных произведений нескольких немецких живописцев. Первоначально запланированная на 1923 год, эта выставка прошла с 14 июня по 13 сентября 1925-го и включала работы Макса Бекмана (1884–1950), Отто Дикса (1891–1969), Джорджа Гросса, Александра Канольдта (1881–1939), Карло Мензе (1886–1965), Кая Генриха Небеля (1888–1953), Георга Шольца (1890–1945) и Георга Шримпфа (1889–1938). В анонсе Хартлауб лапидарно определял «новую вещественность» как искусство, руководствующееся «верностью непосредственно осязаемой реальности». Вновь обозначившуюся в немецкой живописи тенденцию к реализму заметил не он один. В год открытия выставки искусствовед и критик Франц Рох опубликовал статью «После экспрессионизма: магический реализм», предложив тем самым свой термин для зарождавшегося стиля. (Успех мангеймской выставки дал в итоге перевес варианту Хартлауба.)

С первых шагов «новой вещественности» Хартлаубу, Роху и другим критикам, например Паулю Вестхайму, была очевидна глубокая неоднородность группы: раздел проходил, как писал Хартлауб, по линии противостояния «правого крыла неоклассиков, подобных Пикассо, и левого крыла правдивых художников типа Бекмана,

Гросса, Дикса» — другими словами, *энгристов* и *веристов* (реалистов). Понимали эти критики и то, насколько возврат немецких художников к фигуративности (а равно и их резкое расхождение с экспрессионизмом и Дада) обязан, по крайней мере отчасти, недавнему знакомству с французским и итальянским антимодернистскими прецедентами. Еще в 1919 году Вестхайм констатировал на страницах выпускавшегося им журнала «Кунстблатт» [«Das Kunstblatt», «Художественный листок». — Пер.]: «Для работ Карло Карра <...> а вместе с ним и целой группы молодых художников характерен демонстративный, непреклонный реализм (*verismo*), добивающийся твердого, тщательного рисунка, который не оставляет никаких следов индивидуальной манеры автора. В Германии, как известно, подобным путем следуют Гросс и Даврингхаузен». В 1921 году тот же Вестхайм сообщал о проникновении в Германию «энгровского» стиля Пикассо, чтобы вернуться к этой теме вновь в сентябре 1922-го, в специальном номере «Кунстблатт», включавшем анкету о «новом реализме».

От *manichino* к *machino*

Время и место знакомства немцев с «метафизической живописью» твердо установлены, ибо оно состоялось, как это часто бывало в XX веке, благодаря публикации в прессе. В данном случае речь идет об итальянском журнале «Валори пластичи» [«Valori plastici», «Пластические ценности». — Пер.], выпускавшемся с 1918 года критиком и коллекционером Марио Брольо. Третий его номер, вышедший в 1919 году, был целиком посвящен работам Джорджо де Кирико, Карло Карра и Джорджо Моранди. Он продавался в книжной лавке мюнхенской галереи Ханса Гольца, немецкого распространителя «Валори пластичи», где сразу стал предметом восхищения Макса Эрнста, Джорджа Гросса, Георга Шримпфа и Генриха Марии Даврингхаузена (1894–1970). Это стечение обстоятельств привело не только к немедленной публикации папки «метафизических» литографий Эрнста «*Fiat Modes, Pereat Ars*» [лат. «Да будет мода, да сгинет искусство». — Пер.] (1919), но и к первым выставкам Даврингхаузена и Гросса в галерее Гольца, прошедшим соответственно в 1919 и 1920 годах.

Иконография метафизического *manichino* (манекена) подверглась в руках немцев — представителей «новой вещественности» драматичной переработке, превратившей его в *machino* (машину). Служивший у де Кирико аллегорией утраченной способности живописи порождать фигуративные образы, в работе Гросса манекен обернулся «Республиканским автоматом» — забавным гибридом портняжной болванки и конторского робота, как нельзя лучше

▲ 1919

▲ 1908, 1916a, 1920 ● 1909, 1924, 1944b ■ 1925c

воплотившим новую идентичность «гражданского служащего», авторитарной личности в белом воротничке [1]. Вальтер Беньямин, критикуя «нововещественную» литературу в статье «Левая меланхолия», описывал подобных людей как «печальных и меланхолических манекенов, путь которых лежит через трупы. Прочность их панциря, медлительность их продвижения вперед, слепота их действий превращают их в помесь танка с клопом» [цит. по пер. Е. Трифионовой: Беньямин Вальтер. *Маски времени: Эссе о культуре и литературе*. СПб.: Симпозиум, 2004].

Однако и в версии «новой вещественности» морфология *manichino/machino* остается зыбкой, легко перетекающей из победителя в жертву и обратно. Авторитарный автомат в одном изображении становится механизированным или индустриально оснащенным телом в другом. После 1918 года, когда с фронта вернулись шесть миллионов солдат, машинное тело все чаще предстает телом протезированным, телом инвалида войны (например, в работах Кёльнской группы прогрессивных художников — в серии Генриха Хёрле «Инвалиды» или в картине Дикса «Инвалиды войны» [обе — 1920]).

Отсутствие фотографов на выставке Хартлауба, не упомянутых и в статье Роха (хотя через четыре года он выступит одним из составителей знаменитой антологии модернистской фотографии «Фотоглаз»), говорит о том, что первооткрыватели «новой вещественности» ждали от нее истины, установленной прежде всего традиционными средствами живописи. Свое вступление к выставке Хартлауб заключил утверждением:

Мы хотим показать, что искусство по-прежнему здесь <...>, что оно живо, несмотря на культурную ситуацию, которая кажется до такой степени враждебной самой сущности искусства, как это редко бывало прежде. Художники — лишённые иллюзий, отрезвленные, подчас уступившие цинизму, почти утратившие веру в себя после момента безграничной, чуть ли не апокалиптической надежды, — художники посреди катастрофы — предались размышлениям о самом непосредственном, прочном и постоянном: о правде и ремесле.

Это отчаянное влечение к объективности вневременной истины заметили и другие критики. В 1923 году на страницах журнала «Чичероне» Вилли Вольфрадт, вновь противопоставляя друг другу «энгристов» и «веристов», утверждал, что их объединяет «представление о ясности: у первых в более формальном смысле, у вторых — в более предметном. В энгризме определение ясности идет от Античности, в веризме — от машины. И хотя миры того и другого несовместимы, в обоих мирах властвует объективная истина». Оппозиция между истиной ремесла и Античности, с одной стороны, и истиной машины — с другой, проистекала, впрочем, из целого клубка более глубоких конфликтов. И прежде всего — из общественного раскола на воодушевленных сторонников промышленной модернизации, хваленых «американизма» и «фордизма» (источников бесконечных мод и поветрий в Веймарской республике) и тех, в ком те же процессы механизации и рационализации вызвали тяжелую пессимистическую реакцию. Особенно эта реакция ощущалась в рядах все более подверженного безработице и пролетаризации среднего класса, подготавливая в нем скорый подъем антимодернистских, а в конечном счете этнических и расистских идеологий «возврата» к фикциям



1 • Джордж Гросс. *Столпы общества*. 1926
Холст, масло. 200 x 108 см

первозданной чистоты и ненарушенной подлинности. Привлекая известное различие *Gemeinschaft* (общины) и *Gesellschaft* (общества), выдвинутое немецким социологом Фердинандом Тённисом (1855–1936), новые идеологии консервативного правого крыла обещали возвращение к доиндустриальным системам веры, к мифическим формам общественной организации и ремесленного производства, закладывая тем самым основы перехода Германии к фашизму в 1933 году.

Описанный конфликт усугубляло еще одно противостояние — между буржуазной концепцией высокого искусства и пролетарской потребностью в прогрессивной освободительной массовой культуре. Протототалитарные массовая культура и аппарат медиа вытесняли не только все более шаткую (и оттого еще сильнее подверженную фетишизации) сферу якобы автономной

высокой культуры, но и все ранние формы социальных связей и народной культуры. Причем, в отличие от советского авангарда, который в это же время переживал очень схожий сдвиг от радикально-экспериментальной модернистской эстетики к теоретической разработке места для новой, постреволюционной, авангардной культуры в развивающейся пролетарской публичной сфере, художники «новой вещественности» не имели перед собой столь однородного революционного общества. Во-первых, Веймарская республика, согласно известному замечанию романиста Альфреда Дёблина (1878–1957), развивалась без путеводителя, прививая «отсталой нации» новую демократическую культуру путем проб и ошибок. Во-вторых, опять-таки в отличие от Советской России, она строилась после 1919 года, несмотря на свои революционные устремления, как классовое общество, пусть даже слои, прежде подавлявшиеся, внезапно получили такое экономическое и политическое влияние, о каком при прежнем режиме кайзера Вильгельма им не приходилось и мечтать. Таким образом, будучи политически организована по принципам социальной демократии, Веймарская республика стала не только демократией олигархической буржуазии, добравшейся до власти, но и демократией экономически бессильного (что не мешало его оголтелости) мелкобуржуазного класса и непрестанно колебавшегося между революционной радикализацией и фашистским обуржуазиванием пролетариата. Эрнст Блох в своей книге 1935 года «Наследство нашего времени» первым отметил, что «новая вещественность» не столько выявляла новое лицо коллектива, сколько камуфлировала эволюционирующий капитализм, перенявший социалистические принципы — плановую экономику, коллективное домоуправление, широкое понятие равенства, — однако по-прежнему верный экономике выгоды. Именно эта экономика с ее безусловной властью овеществления определяла, по Блоху, как внешнюю эффектность, так и внутреннюю пустоту образов «новой вещественности».

От фрагментов к фигурам

Заслуживает внимания то необычное обстоятельство, что в числе ключевых фигур «новой вещественности» бывшие экспрессионисты (Бекман и Дикс) соседствовали с бывшими дадаистами (Гросс и Шад). Экспрессионизм был, в сущности, своего рода истеричным спектаклем агонии, который разыгрывал сам перед собой гуманистический и пацифистский субъект, тогда как дадаисты приветствовали и форсировали крушение буржуазной субъективности в гротескном пародировании культурных практик и амбиций. Тем интереснее понять, что заставило всех этих художников перейти в одном случае от экспрессионистских устремлений, а в другом — от дадаистских насмешек к странному гибриду мнимой объективности. Крайняя двусмысленность обеих траекторий очевидна в таких важных произведениях 1919–1920 годов, как «Ночь» Бекмана [2] или ключевые картины Дикса, подобные «Инвалидам войны», а также в более поздних «Столпах общества» Гросса (1926) [1].

«Ночь» может служить классическим примером не только «нововещественного» поворота в экспрессионизме, но и, даже в большей степени, либерального бессилия (или отказа) анализировать политическую ситуацию. Прибегая к акту своего рода гуманистического отклонения, Бекман создает обобщенный

и концентрированный образ вселенской катастрофы «человеческого удела». Хотя его картина явно отсылает к трагическому опыту провалившейся немецкой революции 1919 года, окончившейся жестокими убийствами марксистских лидеров Карла Либкнехта и Розы Люксембург (не говоря о других), таинственная сцена садомазохистской пытки, которую она являет взору, ставит рабочего-революционера (возможно, закамуфлированный портрет Ленина) и мелкобуржуазных фашистов в один ряд преступников-изуверов. Характерно, что гуманистическое сетование Бекмана на всеобщее зверство ничуть не стесняет в его картине всеми силами подавляемого, но совершенно явного потворства тому самому садизму, который она якобы разоблачает.

Иначе разыграны эти двусмысленности в центральных работах Дикса, созданных в тот же период, — в «Инвалидах войны», «Игроках в карты» и «Пражской улице» (все — 1920), — а также в «Столпах общества» Гросса. На сей раз субъект представлен либо как калека, изничтоженная физически жертва империалистической войны, либо как опасный мошенник, причиняющий те же физические страдания и психические травмы. Победитель и жертва трактованы с помощью общих иконографических, морфологических и формальных приемов — деформации, фрагментации и буквального расчленения тела. Поэтому в обращении художников «новой вещественности» к непрерывному замкнутому контуру и тщательной моделировке тел мы можем усмотреть двойной отказ. Во-первых, они уходят от угловатости и лучеобразных разрывов экспрессионизма в сторону вновь обретенной целостности фигуры. А во-вторых, буквализируют семиологию фрагментов и вырезов, свойственную фотомонтажу и коллажу Дада, и пользуются теми же приемами в качестве хирургических инструментов: либо, как Дикс, для вскрытия искаженного, протезированного тела и убогого существования субъекта; либо, как Гросс, для самой настоящей трепанации черепов представителей правящих сил государства, церкви и армии, открывающей у них в головах кипы газет или гротескно дымящиеся кучи экскрементов. Эти пародии на семиологический радикализм кубизма удостоверяют банкротство буржуазного субъекта как предмета изображения и одновременно признают, что пролетарский субъект еще не готов выступить единым вершителем новой истории.

Неспособность художников «новой вещественности» идентифицироваться с определенным классом и действовать от его имени стала третьей фундаментальной причиной внутреннего раскола движения. Неудивительно, что в нем выявился весь спектр соответствующих противоречий. Одни художники (Шримпф, Мензе, Канольдт) адаптировали на немецкий лад итальянскую антимодернистскую «метафизическую живопись» или французский «призыв к порядку», другие — развивали радикальную дадаистскую эстетику Гросса и Хартфилда в направлении новой культуры пролетарской публичной сферы. Экс-дадаист Кристиан Шад занимал цинично-меланхоличную позицию, стилизуя портретную традицию старых мастеров (притом что большинство его портретов изображают представителей богемы и аристократии, оказавшихся маргиналами в новой общественной иерархии), а Франц Вильгельм Зайферт (1894–1933) и Герд Арнц (1900–1988) из кёльнской группы прогрессивных художников создавали графические типологии пролетариата. Зайферт в 1928 году писал на страницах журнала группы «А — Z», что



2 • Макс Бекман. Ночь. 1918–1919

Холст, масло. 133 × 154 см

«новая вещественность» не является ни новой, ни вещественной, что она скорее противоположна обоим этим качествам. Арнц в том же году выступил одним из авторов пиктограмм общедоступного языка символов (позднее названного «Изо-тайп»), разработанного для статистического анализа текущей общественной, политической и экономической жизни венским радикальным социологом Отто Нойратом.

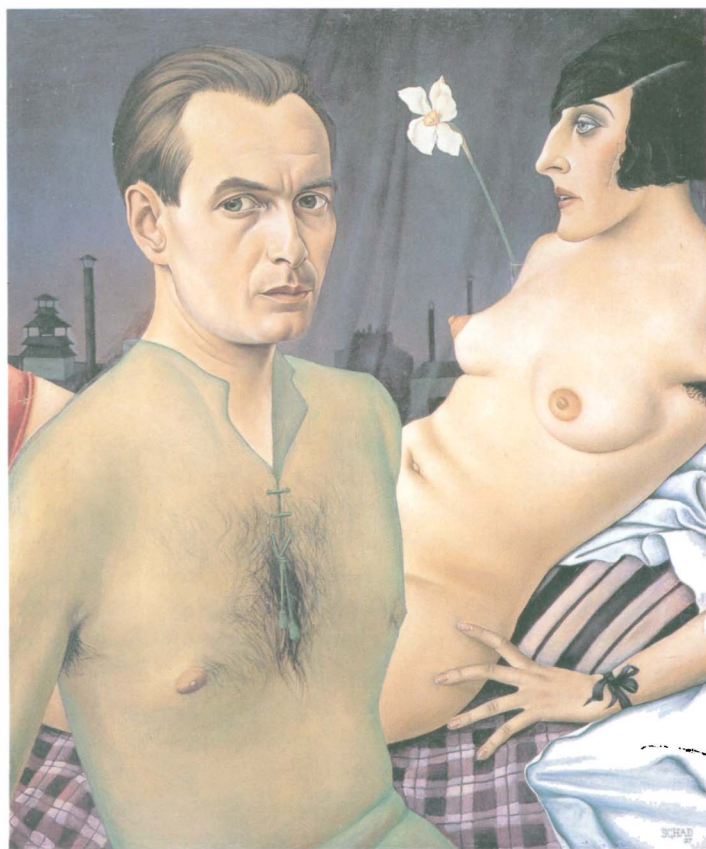
Отмеченные конфликты — между высоким искусством и массовой культурой или вокруг классовой идентичности и общественных отношений — нашли прямое отражение в противоречии между реабилитацией ремесленных основ художественной продукции и приверженностью к передовому арсеналу механической (то есть фотографической) репродукции и массового распространения изображений. Не случайно местом, где борьба двух этих тенденций шла особенно активно, стал портрет, один из самых почтенных живописных жанров (пусть и подвергшийся ▲ решительной деконструкции на пике аналитического кубизма).

«Вещественный» портрет «человеческой» модели

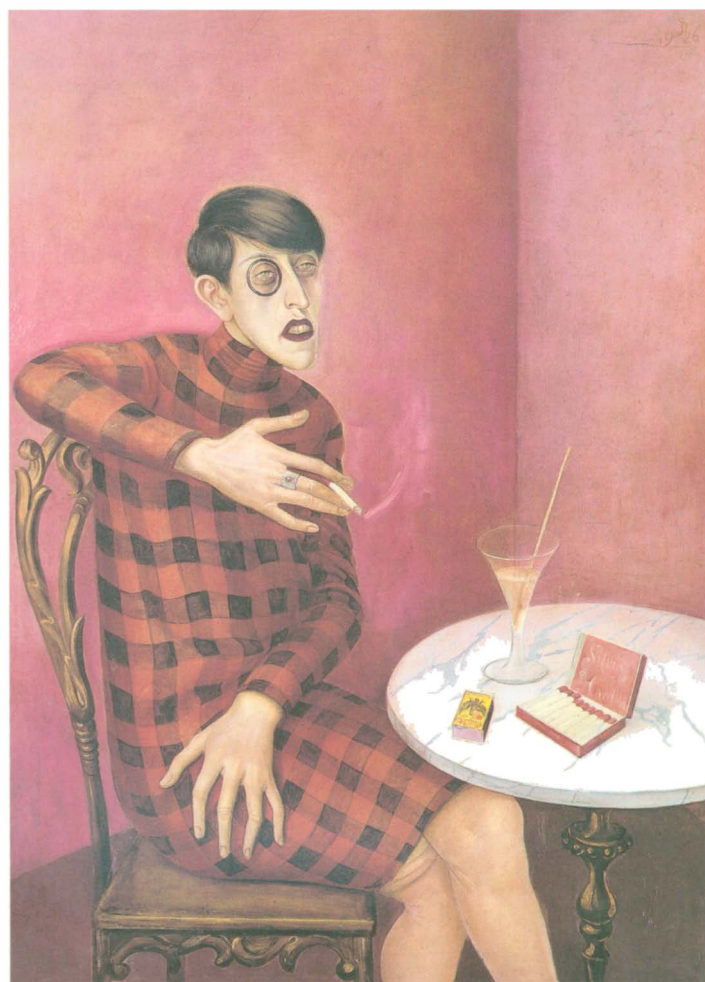
«Новая вещественность» преподносит исключительно сложную и многоликую типологию портретных концепций. Начать хотя бы с постэкспрессионистских портретов Бекмана, который во всем своем творчестве оставался верен старомодному психологическому самоисследованию: судя по ним, художник не в силах отказаться не только от идеи гуманистически определенного, суверенного субъекта, но и от убеждения, что его функция — нести зрителю авторитетные формы познания и интуиции. «Автопортрет с моделью» Шада [3] возводит эти портретные тропы на уровень показной самоуглубленности, тем самым сообщая им почти гротескные черты. С холодной отстраненностью он представляет себя в костюме и позе ренессансного мастера (подобную прозрачную сорочку можно найти в «Аллегорическом портрете» Бартоломео Венето [1507]). Однако написанное с фотографическим реализмом лицо горожанина, манерная игра прозрачной ткани и просвечи-

вающей сквозь нее кожи явно противоречат всем притязаниям на историческую преемственность, предполагаемым как жанром и иконографией автопортрета, так и отсылками к самым виртуозным живописным традициям. Сомнительная спутница художника (как это часто бывает у Шада, неясно, кто она — проститутка или богемная аристократка, роковая женщина или трансвестит) украшена в данном случае садистским шрамом на лице, оставленным, несомненно, собственническими претензиями мужчины, недвусмысленно характеризующими современность.

На другом полюсе «нововещественного» портрета мы находим работы Дикса — навязчивые, почти маниакальные насмешки над жанром. Гальванизируя экспрессионистское наследие кислотой карикатуры, Дикс лишает своих моделей всяких прикрас и представляет их субъективность либо как жертву, либо как опору устройства общества. В портрете журналистки Сильвии фон Харден (1926) [4] атрибуты «новой женщины» (короткая стрижка, модное вызывающее платье, сигарета, алкоголь) одновременно приветствуются и высмеиваются, что особенно заметно в жестикуляции преувеличенных рук. Та же крайняя двусмысленность свойственна одному из сравнительно немногочисленных портретов Гросса периода расцвета «новой вещественности» — портрету писателя и критика Макса Германа Нейссе (1927) [5]. Гросс, в отличие от Дикса с его карикатурной гиперболизацией, в это время, кажется, поостыл к карикатуре как альтернативной модели модернизма (которой увлек его в предшествующие годы друг, историк этого жанра Эдуард Фукс). Тем не менее острая двусмысленность, выявляющая общие исторические корни карикатуры и фотографии, оказывается идеально подходящей для такого стопроцентно «нововещественного» персонажа, как Нейссе, который вскоре перейдет



3 • Кристиан Шад. Автопортрет с моделью. 1927
Холст, масло. 76 × 61,5 см



4 • Отто Дикс. Портрет журналистки Сильвии фон Харден. 1926
Холст, масло. 120 × 88 см

в своих критических текстах от поддержки поэтов-коммунистов, в частности Йоханнеса Р. Бехера, к приветствиям в адрес экспрессиониста-консерватора (а затем и фашиста) Готфрида Бенна.

Называвший себя обладателем «ледяного характера», Гросс последовательно менял свое отношение к субъекту и его изображению. Так, еще в 1921 году в статье «О некоторых моих недавних картинах», опубликованной на страницах «Кунстблатт», он писал:

Я снова пытаюсь нарисовать абсолютно реалистичную картину мира. <...> Стремясь выработать совершенно трезвый и ясный стиль, я неизбежно приближаюсь к картинам Карра. И в то же время я во всем далек от него, — желающего, чтобы его понимали в метафизических терминах и занятого чисто буржуазными проблемами. <...> Человек в моих картинах изображается уже не ради глубокого исследования его смятенной души — он изображается как коллективистское, почти механическое понятие. Индивидуальная судьба сегодня начисто лишена значения.

Как выяснилось (хотя и сравнительно недавно), в поединке между фотографией и живописью, между машиной и традицией проиграли последние. Это бросается в глаза в области портрета, где истинным гением «новой вещественности» был Август Зандер, собравший многообразие возможных социальных позиций субъекта в систематический архив на пороге фашизма, который

▲ 1929, 1935, 1968a



5 • Джордж Гросс. Поэт. Макс Герман Нейссе. 1927

Холст, масло. 59,4 × 74 см

уничтожил их все без остатка. В данном случае фотографический архив бесконечно ценнее для истории портрета, чем любая из перечисленных выше попыток живописи совладать с разразившимся в двадцатых годах кризисом субъективности. Хельмут Летхен назвал фотографию этого периода «точным инструментом», создавшим «фотографические лики Современности, чьи индивидуальные черты уже были поглощены условиями технической репродукции».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Kaes Anton et al. *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

Lethen Helmut. *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany*. Berkeley: University of California, 2002.

Peukert Detlev. *The Weimar Republic*. New York: Hill and Wang, 1989.

Schmied Wieland. *L'histoire d'une influence: Pittura Metafisica et Nouvelle Objectivité // Clair Jean (éd.). Les Réalismes 1919–1939*. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1981; *Neue Sachlichkeit and the Realism of the Twenties // Lampert Catherine (ed.). Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*. London: Hayward Gallery, 1978.

Оскар Шлеммер выпускает книгу «Театр Баухауса», в которой представляет манекен и автомат в качестве образцов для современного актера. Аллегорический потенциал куклы и марионетки осваивают и другие художники, главным образом женщины — участницы движения Дада.

▲ Почему столь многих художников 1910–1920-х годов, связанных с дадаизмом, сюрреализмом, «новой вещественностью», футуризмом, конструктивизмом, Баухаусом, привлекали такие создания, как кукла, марионетка, манекен, автомат? Редко воспринимавшиеся как искусство сами по себе (Пауль Клее, например, никогда не выставлял пятьдесят кукол, которых смастерил в 1916–1925 годах для сына), эти игрушки и курьезы были притягательны во многом по причине их двусмысленности. Отсылая одновременно к доисторическим временам (древнейшие посвященные объекты и изображения мертвых напоминают кукол) и к современной жизни (где субъект становится манипулируемой конструкцией), они также были не лишены черт привлекательного своей маргинальностью народного искусства и эмоциональной силы племенных культур. И в то же самое время они отличались от всех прочих предметов воодушевления модернистов.

Философские игрушки

Некоторые художники находились под влиянием известных текстов Генриха фон Клейста, Э. Т. А. Гофмана, Шарля Бодлера, Райнера Мария Рильке и Зигмунда Фрейда — авторов, также интересовавшихся куклами и марионетками. Клейст в эссе «О театре марионеток» (1810) усмотрел в последних образ невинности: «Грация в наиболее чистом виде обнаруживается в такой человеческой форме, которая либо вовсе не обладает сознанием, либо обладает бесконечным сознанием, то есть в марионетке или в Боге». Бодлер в статье «Мораль игрушки» (1853) тоже размышлял о парадоксе инертной формы, получающей особую силу — в данном случае связанную с ситуацией ребенка, которому игрушка дает не только «первый реальный пример искусства», но и «первую склонность к метафизике». Однако эта склонность становится агрессивной, даже садистской, предупреждает Бодлер, когда ребенок решает «достать и увидеть душу» игрушки: трясет ее, колотит ею об стол и в конце концов вскрывает, чтобы с ужасом обнаружить ее абсолютное бездушие. «Тогда наступают отупение и грусть», — заключает поэт.

Как напряженно амбивалентную вещь видит игрушку и Рильке в эссе 1914 года о восковых куклах Лотты Притцель, мюнхенской изготовительницы истонченных эротичных фигурок для взрослых, которые отлично знали немецкие художники, занимавшие

- еся куклами, в частности Эмми Хеннингс и Ханс Беллмер. Вначале, пишет Рильке, кукла вызывает в нас глубокую симпатию как своеобразный объект, даже как близкий друг, но «вскоре мы понимаем, что не можем сделать ее ни вещью, ни человеком,

и в такие моменты она становится для нас чужой». В конце концов кукла «открывается нам как отвратительное инородное тело, на которое мы попусту тратили свою чистейшую привязанность».

▲ И наконец, Фрейд в работе «Жуткое» (1919) подвергает амбивалентные чувства, столь часто вызываемые подобными фигурами, теоретическому анализу. Отталкиваясь, среди прочего, от знаменитых рассказов Гофмана об автоматах, он замечает, что эти объекты объединяют одушевленное и неодушевленное, человеческое и нечеловеческое в смеси, которая кажется нам жуткой или злобной, ибо дает понять: с тем, что нам более всего чуждо — как смерть, — нас иногда сводит самое близкое и привычное — например, любимая кукла.

Таким образом, марионетки, автоматы и подобные им фигуры могут представлять почти противоположные ценности: с одной стороны, культивируемые Просвещением принципы рациональности и причинности, а с другой — опыт иррационального и чудесного, изучавшийся романтиками, в том числе Гофманом. Это расхождение ассоциаций сохранилось и в модернистский период. В футуризме, конструктивизме, Баухаусе указанные фигуры часто предстают гладкими, почти совершенными воплощениями нового (сверх)человеческого существа будущего, тогда как в дадаизме, сюрреализме, «новой вещественности» они, напротив, обычно сломаны, фрагментированы, кое-как собраны из разнородных частей и звучат горькой отповедью технологическим идеалам, отстаиваемым первыми из названных направлений. В последнем варианте даже созданные с нуля куклы, марионетки и т. п. иногда кажутся эмблемами чьего-то личного детства или реликвиями некоего коллективного прошлого, что сообщает им элемент ауры или, повторим вслед за Фрейдом, жути. (Возможная связь между психологически вытесненным и социально устаревшим стала предметом особого интереса сюрреалистов, которые разыскивали ненужные вещи, наводящие на подобные ассоциации, на блошиных рынках и в других маргинальных местах; по схожим

- причинам интересовался старыми куклами и Вальтер Беньямин.) Впрочем, даже в качестве носителей технологического будущего фигуры, подобные марионеткам и автоматам, приобретают подчас двусмысленность и амбивалентность. Между прочим, именно в интересующую нас эпоху родился «робот» — усовершенствование монстра Франкенштейна в виде индустриальной трудящейся машины, которая однажды выходит из себя и с безжалостной агрессией оборачивается против своего создателя-человека. (Слово «робот» придумал чешский драматург Карел Чапек, в 1921 году написавший на эту тему пьесу «УРР, или Универсальные роботы Россума», а самое впечатляющее визуальное воплощение дал ей

Фриц Ланг, в чьем фильме «Метрополис» [1927] обольстительный робот Мария вдохновляет массы рабочих на катастрофическое восстание.)

Учитывая это многообразие обличей, ни один мотив или значение нельзя признать ответственным за появление кукол и марионеток в модернистском искусстве. Однако в Европе 1910–1920-х годов мы сплошь и рядом встречаем эти фигуры в качестве манифестации рефлексий о меняющемся отношении к объекту, а особенно — об отношении человека к машинам и товарам в период стремительной индустриализации, мировой войны и безудержного консюмеризма. На обоих полюсах: производства и потребления — эта новая политическая экономия часто идентифицировалась с США и их фордистской организацией промышленного труда, с одной стороны, и новыми формами массовых развлечений, таких как джаз и кинематограф, — с другой. Действительно, «американизм» стал своего рода паролем второй промышленной революции, которая неслась в это время по Европе, насаждая новые средства транспорта и репродукции: автомобили, аэропланы, фотографические новости, пленку высокой чувствительности — все то, что легло в основу «нового видения», провозглашенного со своей стороны модернистами, в частности Ласло Мохой-На-



1 • Эмми Хеннингс с куклой. 1917
Фотограф неизвестен



2 • Ханна Хёх с куклой. 1921
Фотограф неизвестен

дем (по тем же причинам некоторые художники обратились в это время к фотографическим исследованиям движения Эдварда Майбриджа и Этьена-Жюля Маре). В этом контексте автоматы и манекены, появляющиеся в различных направлениях искусства, приобретают аллегорическое значение как нагруженные эйфорией или ужасом фигуры всеобщего становления современного субъекта машиной или товаром. Одни художники высмеивали этот процесс, как дадаисты, например Макс Эрнст с его саркастическими портретами людей в виде дисфункциональных автоматов, другие — восторгались им, как футуристы, например Ф. Т. Маринетти с его безудержным славословием в адрес нового, оснащенного протезами человека, восходящего к сверхчеловеческому статусу машины-оружия.

Немаловажно также, что куклы и марионетки в искусстве этого времени прокладывали новое — перформативное — измерение в художественной практике, что особенно заметно в работах женщин-дадаисток. В Цюрихе блестящий успех на сцене имели София Тойбер и Эмми Хеннингс, изготовлявшие, соответственно, марионеток и кукол, а в Берлине устраивала спектакли с куклами собственной работы Ханна Хёх (все три, что характерно, фотографировались со своими созданиями [1–3]). Куклы и марионетки были для этих женщин средством ролевой игры, инсценировки



3 • София Тойбер с «Дада-головой». 1920

Фотограф неизвестен

и тестирования моделей женственности, исследования женского желания и женской идентичности — занятий, к которым подталкивала их близость к ведущим дадаистам-мужчинам (Тойбер была замужем за Хансом Арпом, Хеннингс — за Хуго Баллем, а Хёх связывали длительные отношения с Раулем Хаусманом). Разумеется, мужчины тоже могли использовать кукол для исследования своих желаний, что некоторые из них и делали в весьма экстравагантной манере: так, Оскар Кокошка изготовил куклу в натуральную величину, вместе с которой ходил в ресторан и путешествовал, а Беллмер фотографировал своих трансформированных кукол в различных сценах, напоминающих садомазохистские фантазии. Другие художники, в частности Марсель Дюшан и Франсис Пикабия, воплощали не столь буквальные сценарии эротического (дис)контакта, указывающие на возможные следствия механизации и товаризации для современной сексуальности, в «холостяцких машинах». Все эти аспекты: перформативное измерение искусства, куклы и марионетки в качестве извечных и многозначительных примеров репрезентации, возможные связи между технологией и сексуальностью — сохранили значимость и в нынешнем искусстве, о чем свидетельствует новый интерес к работам Тойбер, Хеннингс и Хёх в последние годы.

Народный театр и психоаналитическая травестия

Эмми Хеннингс делала марионеток и рисовала кукол, работая одновременно как художник, поэт и актриса [1]. Ее куклы имеют неприкаянный, почти призрачный облик, а ее марионетки грубы,

как тряпичные куклы, и часто снабжены нахальными масками работы Марселя Янко, сделанными для спектаклей в цюрихском «Кабаре Вольтер», в котором Хеннингс была главной «звездой». До вхождения в круг Дада она работала певицей в Мюнхене, где познакомилась с Лоттой Притцель, подтолкнувшей ее к увлечению куклами. Время от времени Хеннингс выступала со своими созданиями и всегда с ними идентифицировалась — фотографировалась, посвящала им тексты. «Когда человек живет, совершает поступки, он — автомат, кукла, — написала она однажды. — Но как же он чувствителен, будучи куклой». Судя по этим словам, куклы и марионетки служили для нее отображением собственного психологического раскола — двойничества, наложившего особый отпечаток на ее жизнь художницы и актрисы: «Я сижу перед зеркалом и вижу эту куклу. Я знаю, что могу удваивать себя».

О куклах Хеннингс известно мало, и немногим больше — о тех, что делала Ханна Хёх, хотя последняя выставила две свои работы на знаменитой ярмарке Дада, состоявшейся в Берлине в 1920 году. Сшитые из кусочков ткани с бусинами и пуговицами в качестве глаз и грудей и с пучками ниток в качестве волос, эти куклы кажутся безумными и больше напоминают искусство душевнобольных, чем детские игрушки; они также предвосхищают провокационную серию фотомонтажей Хёх «Из этнографического музея» (1929), в которых скомбинированы предметы племенного искусства. Сидевшие на вершине деревянного ящика у входа на ярмарку, две ее куклы анонсировали выставку Дада (где демонстрировались более прославленные образцы костюмированных манекенов) как место трансгрессивной и в то же время регрессивной игры, раскрепощения как агрессивных, так и фриловых энергий.

Подобно Хеннингс, Хёх фотографировалась и исполняла сценки со своими куклами, вступая с ними в двусмысленную идентификацию. На двух таких фотографиях она позирует в образе матери, держащей ребенка на руках, и в виде танцовщицы с партнером (ее костюм в последнем случае повторяет костюм куклы [2]). Эти две темы, связанные диалектически, развиваются в лучших работах художницы этого периода. С одной стороны, Хёх указывает на опустошение современного субъекта под действием механизации и товаризации: ее знаменитый коллаж «Разрез кухонным ножом пивного живота Веймарской республики» (около 1919) являет собой панораму этого процесса, постигшего немцев после падения кайзера, который появляется как раз в виде сломанной куклы рядом с принявшими подобные же обличья представителями Веймарской республики периода ее подъема (так, Хаусмана мы встречаем в виде маленького робота, свисающего из разрушенного тела кайзера). С другой стороны, тот же процесс трактуется Хёх как освобождение: в ее коллаже можно усмотреть как безжалостное препарирование старого режима, так и веселое зарождение нового. В фотомонтажах начала двадцатых годов она подвергает аналогичной диалектической трактовке образ женщины, представляя «новую женщину» в качестве субъекта культурных стереотипов и сфабрикованных желаний, навязанных извне; но, даже будучи конструктом, «новая женщина» обнаруживает способность к действию вплоть до трансформации собственного сконструированного образа, как это и делает Хёх в своих работах.

Будучи важной составляющей практики Хеннингс и Хёх, изготовление кукол и подобных им изделий стало главным делом Софии Тойбер, блестяще владевшей прикладными искусствами (она тринадцать лет преподавала в Школе декоративно-прикладного

▲ 1924

● 1918, 1919

▲ 1916a

● 1920

искусства в Цюрихе, поддерживая этой деятельностью и Арпа). В 1918 году для постановки пьесы Карло Гоцци «Король-олень» в Цюрихском театре марионеток Тойбер сделала 17 расписных кукол из дерева и металла, которые состояли из геометрических тел (в основном цилиндров и конусов), иногда умноженных в собственной Дада абсурдистской манере (головные уборы, ткани, жемчужины, перья придавали им половую окраску или просто отличали одних от других [4]). Сказка Гоцци о придворной интриге подверглась в этой постановке коренной переработке: перенесенное в лес, окружающий Бургхельцли — психиатрическую лечебницу Цюрихского университета, связанную с именем Карла Густава Юнга, соперника Фрейда, действие было превращено в пародию на психоанализ с его авторитарными тенденциями и как раз разгоревшимися в то время внутренними междоусобицами. Король и его возлюбленная оказывались во власти трех персонажей, борющихся между собой за контроль над ними: Аналитикуса Фрейда, Доктора Комплекса (аватар Юнга) и очаровательного Урлибидо. Чью сторону в этом соревновании занимали Тойбер и ее друзья, неясно: хотя Цюрих был центром юнгианского анализа и сестра художницы работала секретаршей Юнга, Доктор Комплекс представлял на сцене не менее смешным, чем Аналитикус Фрейд (обе эти марионетки были в шляпках и юбках).

Как и другие цюрихские дадаисты, Тойбер интересовалась ритуалами. Она брала уроки у Рудольфа Лабана, великого новатора современного танца, и участвовала как хореограф и исполнительница в спектаклях «Кабаре Вольтер». Одна из сохранившихся фотографий показывает ее в диком танце с маской Янко на лице

и в костюме Арпа, другая — среди группы танцовщиц в костюмах индейцев хопи по ее собственному проекту. Все это наводит на мысль, что Тойбер (вторя Баллю) склонялась в сторону юнгианского мира ритуальной регрессии и, соответственно, ее марионетки допускают прочтение в качестве архетипов. В то же время, даже украшенные фестонами, они кажутся до странного пустыми, и трудно не заметить в них ноту пародии на психологическую глубину, особенно учитывая, что это куклы, предназначенные для манипуляции, и что некоторые из них даже внешне напоминают роботов (здесь стоит вспомнить также Макса Эрнста, особенно его людей-поршней в работе «Шляпа делает человека» или «Самосконструированную маленькую машину» [обе 1919 года]).

Это впечатление усиливается в нескольких «Дада-головах», сделанных Тойбер через два года после постановки «Короля-оленя» (сохранилось только четыре из них). Две, выточенные из дерева на токарном станке, имеют яйцевидную голову, трапециевидный нос и цилиндрическое туловище, стоящее на двух перевернутых конусах; две другие, тоже деревянные, слегка отличаются по геометрии. Все четыре раскрашены декоративным орнаментом, чуть ли не превосходящим ар-деко (одна также имеет надпись «1920 DADA» [3]). По словам куратора Анны Умланд, эти «антимонументальные и антимиметичные» головы «метко пародируют исторические особенности портретных бюстов». Хотя в подзаголовках двух из них значится: «Портрет Ханса Арпа», они не содержат никаких отсылок к модели, будучи совершенно пустыми и бессубъектными (Тойбер вполне могла бы подписаться под ними так: «Женщина, которая приняла своего мужа за под-

1920–1929



4 • София Тойбер. Доктор Комплекс. 1918

Дерево, токарная обработка, окраска; медь, металлические соединения. 38,5 × 18,5 см



5 • София Тойбер, Ханс Арп. Без названия (Амфора). 1917

Дерево, токарная обработка, окраска. Высота 30 см

ставку для шляпы»). Это сближает «Дада-головы» с группой других деревянных работ, сделанных Тойбер совместно с Арпом в 1916–1918 годах [5] и напоминающих домашнюю утварь: некоторые из них обозначены как «чаша», «пудреница», «миска» и т. п. Но и они представляют собой решительно нейтральные комбинации отрицаний: не эстетические и не утилитарные, не фигуративные и не абстрактные, не оригинальные и не серийные, как реди-мейд...

Пауль Клее начал делать перчаточных кукол после посещения в июне 1916 года Цюриха, где он мог видеть первых марионеток Тойбер. Однако его работы намного более выразительны, ведь они предназначались для маленького сына художника Феликса: первые восемь из пятнадцати (сохранились тринадцать) были сделаны к девятому дню рождения мальчика. После войны Клее вернулся к этой практике, и в 1919 году создал еще одну серию кукол, а когда Феликс начал обучаться в Баухаусе (с осени 1921-го), каждый год вплоть до 1925-го добавлял новые фигурки для устраивавшихся там представлений. В прошлом участник группы «Синий всадник», Клее разделял интерес экспрессионистов к народному искусству, о котором и свидетельствуют его куклы: первая их группа основана на немецкой версии ярмарочного театра (знакомой семье художника по майскому базару «Ауэр Дульц» в Мюнхене). Главного героя в этой традиции зовут Касперль [аналог русского Петрушки. — Пер.], это неотесанный, но смысленный парень, который, обычно при поддержке жены Гретль и друга Сепперля, без конца сражается со Смертью, Дьяволом, Бабушкой, Полицейским или Крокодилом, в итоге всегда выходя победителем. Из первой группы кукол Клее сохранилась только одна — Смерть, пугающий призрак, чей белый череп грозит большими черными пятнами глазниц и горизонтальной решеткой стиснутых зубов.



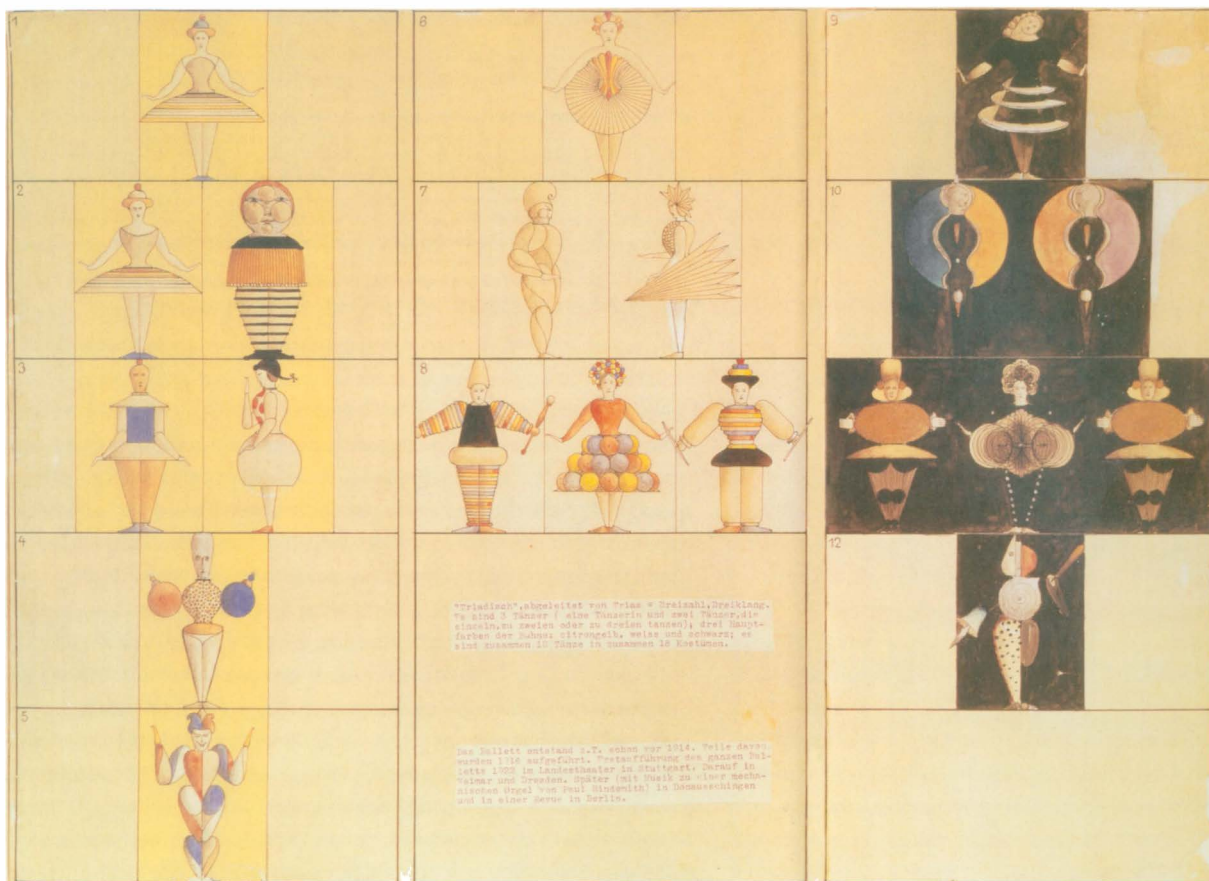
6 • Пауль Клее. Электрическое привидение. 1923

Керамический электропатрон, металл, гипс, ткань, краска, лак. Высота 38 см

В буржуазных домах часто имелись миниатюрные театры Касперля и Гретль, и Феликс тоже ставил домашние спектакли, для которых Клее делал маленькие декорации (впоследствии его сын стал театральным и оперным режиссером). Со временем он добавил к стандартному набору типажей новых персонажей — как из личного опыта (в том числе автопортрет), так и из разряда общественных стереотипов (Немецкий националист, Русский крестьянин, Бородатый француз). Головы его кукол — всегда гипсовые, иногда обернутые марлей и в этом случае раскрашенные; одежда, как и у ярмарочных Касперля и Гретль, — из лоскутов (иногда Клее обращался за помощью к профессиональной изготовительнице кукол Саше фон Зиннер). Как и другие рассмотренные здесь произведения, ручные куклы Клее не миметичны, и некоторые из них напоминают фантастические, часто гротескные или призрачные фигуры, появляющиеся в его рисунках и картинах. Куклы, сделанные им в период работы в Баухаусе, еще более радикальны в этой антиизобразительной направленности: используемые в них неожиданные материалы и найденные объекты (раковины, гвозди, спичечные коробки) отражают, возможно, его эксперименты того времени в рамках вводного курса (Vorkurs) школы. Самая необычная кукла в этой группе — «Электрическое привидение» (1923) [6], своего рода версия Смерти по Баухаусу, с вертикальной полосой красной ткани, идущей по всему туловищу, и керамическим электропатроном вместо головы, держащимся на гипсовой шее. Так должно выглядеть фольклорное привидение в технологическую эпоху? Или Клее намекает на то, что современная техника обладает собственной разновидностью жутости?

Преображение человеческой формы

■ Оскар Шлеммер, уже будучи профессором скульптурной мастерской Баухауса, в 1923 году возглавил и театральную мастерскую. С одной стороны, он, как и Клее, интересовался традиционными типами народного театра: «Осталось очень мало настоящих сценических костюмов, — читаем в его „Театре Баухауса“ (1925), четвертой книге педагогической серии школы. — Это стандартные костюмы персонажей комедии дель арте: Арлекина, Пьеро, Коломбины и т. д. Они остаются фундаментальными и верными традиции по сей день». В то же время Шлеммер был вовлечен в технологический поворот «нового видения», завладевшего Баухаусом в 1923 году с приходом Мохой-Надя. Отразилось оно и на «Театре Баухауса». «История театра — это история преобразования человеческой формы», — утверждает, вторя Мохой-Надю, Шлеммер. «Новые технологические возможности», по его словам, «внушают самые смелые фантазии». В связи с этим он прежде всего стремился исследовать то, что считал главными тенденциями эпохи, — абстракцию в искусстве и механизацию в обществе, — а также развить новые отношения между человеком и пространством, которое эти тенденции устанавливают. Старый иллюзионистский театр подчинял, по Шлеммеру, пространство человеку, сценические декорации — человеческой драме, тогда как новый, абстрактный, театр должен перевернуть эту иерархию и соотнести человека с пространством. Самый прямой путь к этому — придать человеку более архитектурную форму, сделать его «движущейся архитектурой», однако Шлеммер выдвинул в своих работах и две другие, более практические, модели: первая из них реорганизует форму человека геометрически, чтобы выразить определенные законы



7 • Оскар Шлеммер. *Триади́ческий балет. План с фигурами танцоров. 1924*

Карандаш, тушь, акварель, гуашь. 38,1 × 53,3 см

движения, — это, в его терминологии, «технический организм», или «автомат», — а вторая реорганизуется функционально, чтобы выразить определенные законы тела, — это «марионетка». Увлекаемый в этом направлении «потребностью освободить человека от физического рабства», он делал ставку на автомат и марионетку потому, что они «допускают любое движение». Таким образом, подобно Клейсту и Гофману (и ссылаясь на них обоих), Шлеммер видел в марионетке и автомате образы божественной грации и тревожной силы, но не механического угнетения, — хотя надо еще разобраться, выражают ли его спектакли в итоге новую свободу. (Здесь эксперименты Шлеммера расходятся с революционным театром Всеволода Мейерхольда и других советских режиссеров того же времени, создававших постановки в антииллюзионист-ских декорациях таких художников, как Любовь Попова, Варвара Степанова, Александра Экстер; этот театр вытеснял психологический реализм буржуазной драмы «биомеханической» техникой исполнения, которая фактически прививала на сцене тейлоризм.)

Самой знаменитой постановкой Шлеммера в Баухаусе стал «Триади́ческий балет» [7]. Названный «триади́ческим», так как он состоял из трех частей и исполнялся тремя танцорами (двумя мужчинами и одной женщиной), этот балет включал двенадцать различных танцев, для которых требовалось ни много ни мало восемнадцать костюмов, в основном сделанных из набитой ткани и твердого папье-маше, окрашенных в металлический и другие цвета. Некоторые из них по-прежнему напоминали ценившихся Шлеммером персонажей комедии дель арте, а также героев клас-

сического балета, но среди других были клоуны, шуты и даже похожий на робота рыцарь. Первую часть балета, исполняемую на фоне желтого задника, Шлеммер описывал как «веселый бурлеск», вторую — на розовом фоне — как «торжественную церемонию», а третью — на черной сцене — как «мистическую фантазию». «Триади́ческий балет» объединял, таким образом, элементы фольклорного театра, варьете и средневекового ритуала: эти разнородные элементы — и конфликтующие общественные силы, которые они отражали, — словно бы должны были примириться в рамках новой модели спектакля машинной эры. «Чем сетовать на механизацию, давайте лучше насладимся математикой!» — воодушевлял Шлеммер современников в статье 1926 года «Математика танца», возвеличивая механизацию «как проводник духовной, абстрактной, метафизической и в конечном счете религиозной по существу субстанции». Если «Электрическое привидение» дает понять, как маловероятно соединение народной традиции и технологической современности, то «Триади́ческий балет» делает саму попытку их примирения похожей на чересчур «смелую фантазию».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Dickerman Leah (ed.). *Dada*. Washington: National Gallery of Art, 2005.

Foster Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Hemus Ruth. *Dada's Women*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.

Koss Juliet. *Modernism After Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Marti Andreas (ed.). *Paul Klee: Hand Puppets*. Bern: Zentrum Paul Klee, 2006.

Umland Anne, Sudhalter Adrian (eds). *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 2008.

В Ганновере строятся «Демонстрационная комната» Эль Лисицкого и «Мерцбау» Курта Швиттерса: конструктивисты и дадаисты диалектически осмысляют архитектуру музея как архива и модернистское пространство как аллегорию меланхолии.

В июле 1919 года Курт Швиттерс (1887–1948) порвал со своим академическим образованием художника-пейзажиста и портретиста и с недавним участием в немецком экспрессионистском авангарде, публично объявив об открытии нового способа создания картин. Изобретение получило имя «Мерц» — по слогу слова «Kommerz» (нем. торговля, коммерция. — Пер.), который случайно попал художнику на глаза, когда, гуляя по своему родному Ганноверу, он заметил обрывок рекламы Ганноверского коммерческого банка (Hannover Kommerzbank). Оттолкнувшись от этого фрагмента, Швиттерс развил эстетику, смешивающую коллаж с фонетической, текстовой и графической сегментациями и ставшую одним из главных достижений немецкого дадаизма.

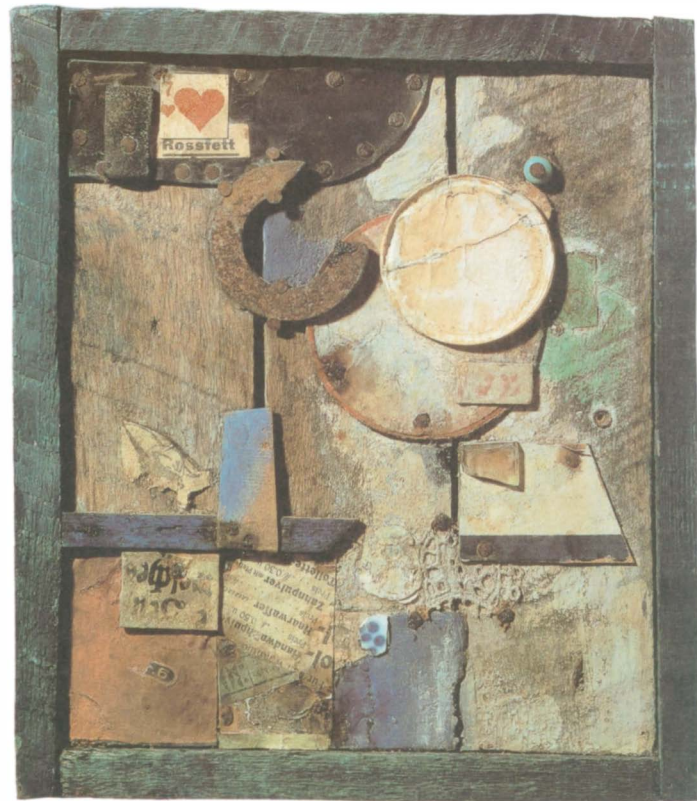
Поначалу, однако, в мерц-практике продолжали действовать все идиомы экспрессионизма и футуризма, имевших доминирующее влияние в немецком авангарде конца десятых годов. Для ранних работ этого направления, как, например, «Миры-круги» (1919), характерны как динамические векторы и силовые линии кубофутуризма, так и колористические схемы экспрессионистской живописи. Однако Швиттерс сразу внес радикальное новшество, начав включать в произведения металлический, деревянный или иной мусор, подобранный на улице [1]. С морфологической и формальной точек зрения в этих работах можно даже расслышать дальний

▲ отголосок механоморфных произведений Франсиса Пикабиа. Но как и все реплики, с которыми в разное время выступал Швиттерс, — будь их источником экспрессионизм, кубизм, футуризм или дадаизм Пикабиа, — этот отголосок окрасил свой источник особого рода меланхолией. В реакции на безусловное превращение картины в технологический объект, в ответе на отождествление машинных форм с формами, составляющими композицию, в отклике на ширококвещательные гуманистические идеалы экспрессионизма он всякий раз позиционировал себя как художника, который обращается к аллегорическому прочтению научно-технического утопизма, противопоставляя ему своего рода меланхолическое созерцание.

Использование мусора в работах Швиттерса вполне обоснованно не было принято в качестве знака их принадлежности к практике ■ Дада: уже в 1919 году лидер берлинского кружка дадаистов Рихард Хюльзенбек обвинил художника в сведении немецкого дадаизма к «бидермейеру» (отослав к стилю немецкого искусства и быта начала XIX века, название которого часто использовалось в уничижительном смысле, как синоним конвенциональности или буржуазности) и тем самым привлек внимание к явному стремлению Швиттерса сохранить картину как пространство созерцательного опыта. Как не уставал повторять и сам Швиттерс, технологические

объекты и найденные материалы в его работах призваны были сформировать новый тип картины. Они никогда не рассматривались как реди-мейды, вытесняющие живопись, или как формы, отрицающие значение рисунка, или как хроматические объекты, подрывающие визуальную интенсивность экспрессионистской традиции. Конечная цель Швиттерса неизменно сводилась к разботке, по его словам, «картины, потребной современному опыту».

Подобный сдвиг имел место и в его рисунках того времени. В данном случае экспрессионистская идиома угловатых, изломанных профилей внезапно столкнулась с механическими оттисками найденных конторских печатей, которые Швиттерс коллекционировал, чтобы теперь сделать элементами механического рисунка. Но как и в коллажах, акцент сделан здесь на построении объекта, опознаваемого прежде всего как поэтический или живописный; композиционная структура и порядок чтения никогда не сводятся к совершенной однородности механического изображения, как ▲ в механоморфных портретах Пикабиа. Скорее эти рисунки рабо-



1 • Курт Швиттерс. *Merzbild Rossfett* (мерц-картина «Конский жир»). Около 1919
Ассамбляж. 20,4 × 17,4 см

тают в напряженном промежутке между ручным письмом и технологическим производством текста.

Той же двусмысленностью характеризуется абстрактная звуковая поэзия Швиттерса. Громкое начало этой практике, которой он занимался всю жизнь, положила «Ан Анна Блюме» — шедевр немецкого алогичного стиха, созданный в традиции автора начала XX века Кристиана Моргенштерна. Хотя своими пронзительными и нелепыми восклицаниями и напыщенным посвящением это сочинение прямо примыкает к дадаистскому высмеиванию экспрессионистской патетики и сентиментальности немецкой литературы рубежа веков, в нем тем не менее сохраняется двусмысленность. Опять-таки, Швиттерс не подчеркивал автореферентность языка, которую разрабатывали в контакте с формалистическим языкознанием русские поэты-кубофутуристы, а скорее выражал своими стихами амбивалентное отношение к радикальному подрыву повествовательности и репрезентации. Аналогичным образом он относился и к дроблению поэтического текста, которое практиковали в это же время берлинские дадаисты, в частности Рауль Хаусман, выдвигая на первый план графическое измерение языка, изолированное от фонетического, отделяя графему от фонемы и превращая стихотворение в абсолютно нелексическую структуру.

Звучавшие со стороны Швиттерса с самого начала заявления о том, что у него нет никаких политических амбиций, что он рассматривает свою работу как продолжение живописной традиции, что его цели остаются эстетическими и устремленными к новому формально-пластическому порядку, лишь усугубили его расхождение с берлинской группой Дада. Живя с краткими перерывами в Ганновере и развивая свой собственный проект, он вскоре стал центром притяжения для самостоятельного авангардного кружка, который составили его друзья и единомышленники. Один из них, директор Ганноверского земельного музея Александр Дорнер, сыграл особенно важную роль как организатор и куратор целого ряда интернациональных авангардистских мероприятий в провинциальном немецком городе.

Сотрудничество Швиттерса и Лисицкого

В 1925 году Дорнер пригласил русского конструктивиста Эль Лисицкого в очередной раз приехать в Германию для реализации большой инсталляции в своем музее (ранее, в 1909–1914 годах, Лисицкий изучал в Германии архитектуру и инженерное дело, а в начале двадцатых подолгу жил там, работая над различными проектами). Швиттерс знал Лисицкого, русский конструктивизм и производственное искусство с 1922 года, и с тех пор два художника дружили и сотрудничали. В 1923 году Швиттерс привлек Лисицкого в качестве дизайнера и соредатора сдвоенного номера 8/9 своего журнала «Мерц» [2], который вышел в апреле 1924 года под заголовком «Nasci» [лат. роджаться, возникать. — Пер.] и программно заявил об общности идеалов конструктивизма и дадаизма. Хотя история показала, что эти две модели едва ли допускали плодотворный обмен, совместная работа Швиттерса и Лисицкого в 1926 году является лучшим примером их продуктивного контакта.

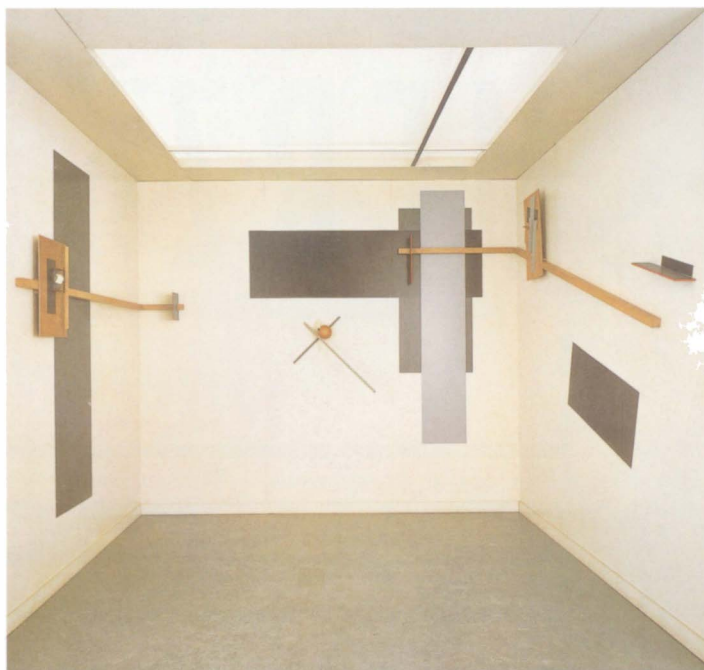
Оба художника в этот момент все больше отклонялись в своей работе от живописи и скульптуры к исследованию архитектурного пространства. Так, в 1923 году Лисицкий впервые претворил свои идеи в трехмерную форму, создав для Большой художе-



2 • Эль Лисицкий. Обложка журнала Курта Швиттерса «Мерц». № 8/9. Апрель — июль 1924

ственной выставки в Берлине «Комнату проунов», стены и потолок которой были оформлены геометрическими фигурами и рельефами [3]. Теперь лишним стимулом этой тенденции стала особая заинтересованность Дорнера в теоретической разработке новых форм демонстрации, в реорганизации традиционного музейного пространства с целью адекватного показа и представления авангардных практик в живописи и скульптуре. В 1926 году Лисицкий уже проектировал для Всемирной выставки в Дрездене экспозицию интернационального абстракционистского авангарда. Тогда он решил сделать акцент на стенах, оформив их вертикальными деревянными рейками белого, серого и черного цветов, шедшими на равном расстоянии друг от друга по всем экспозиционным поверхностям, и разместив на этих поверхностях картины. Проект не был реализован: по иронии судьбы окончательный дизайн всей дрезденской выставки оказался в руках реакционного немецкого архитектора Генриха Тессенова, который в скором времени получил известность как решительный сторонник возвращения архитектуры к антимодернистскому регионализму.

Этот предварительный проект Лисицкого и побудил Дорнера пригласить русского художника в Ганновер, где тот создал вторую версию зала для экспонирования абстрактного искусства под названием «Демонстрационная комната» [4]. Длительное общение Лисицкого и Швиттерса в этот период укрепило их дружбу. Швиттерс тоже отдалялся от живописи и коллажа: он задумал свой первый архитектурный проект, названный в итоге «Мерц-бау» [5] [Merz + нем. Bau — постройка. — Пер.]. Начав работать над

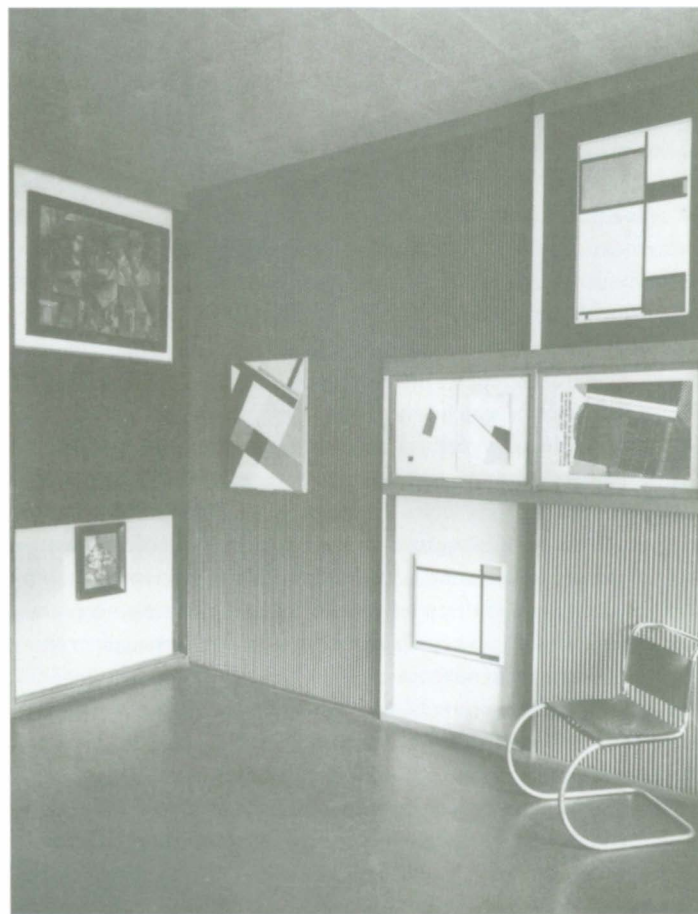


3 • Эль Лисицкий. *Комната проунов*. 1923 (реконструкция — 1965)
3000 × 300 × 360 см

ним в своей мастерской в цокольном этаже собственного дома, он постепенно — вводя в традиционное кубическое помещение жилой комнаты окрашенные деревянные рельефы, заполняя его различными объектами и формами, — превращал эту комнату в искривленную, мультиперспективную пространственную структуру.

Разительное несходство «Мерцбау» и «Демонстрационной комнаты» в сочетании с тесной связью между их авторами составляет одну из самых интригующих загадок в истории немецкого авангарда середины двадцатых годов. Но что объединяет два проекта, так это свойственный им обоим акцент на роли тактильности и телесного опыта в отношении к произведению искусства. Проект Лисицкого по размещению в музее авангардной живописи и скульптуры прежде всего отвечал задаче, поставленной Дорнером: найти новую, основанную на соучастии, форму восприятия и понимания произведений. Проект Дорнера был нацелен на переосмысление музея как пространства сотрудничества автора, объекта и зрителя, ключевую роль в котором играет тактильный опыт. В созданной Лисицким инсталляции со стенными нишами, шкафами и выдвижными полками, которые зритель мог открывать и перемещать, тем самым напрямую включаясь в пересмотр своей функции зрителя и в изменение контекста восприятия объекта, тактильность очевидным образом легла в основу радикально новой формы перцептивного взаимодействия, смещающей созерцательное пространство музея в сторону своего рода архива.

Но вот что не входило в замысел Дорнера и стало собственным вкладом Лисицкого в оформление «Демонстрационной комнаты»: взявшись за трансформацию экспозиционного пространства, его демонстрационного оборудования и конвенций, он сумел отобразить реальное историческое преобразование музея как института и реальный статус экспонируемого в нем объекта. Новая ситуация превратила произведение искусства из объекта культового происхождения в объект, обладающий исключительно экспозиционной ценностью, из носителя вневременного значения — в носитель исторической специфичности, с необходимостью подлежащий



4 • Эль Лисицкий. *Абстрактный кабинет: демонстрационная комната*. Земельная художественная галерея, Ганновер. 1927–1928 (фотография — 1935)

архивации. Подобные идеи реорганизации музея с точки зрения его функций, его аудитории, его институционального определения возникли в Советской России еще в 1919 году, когда художники обсуждали переход эстетического объекта из области культа в область демонстрации и превращение выставочных пространств из пространств ритуала в пространства архивирования.

Обратившись теперь к «Мерцбау», нужно отметить, что во всем, за исключением общего интереса к тактильности, проект Швиттерса был противоположен проекту Лисицкого, который можно назвать проектом рационалистического превращения музея в пространство демонстрации и толкования произведения искусства путем устранения из этого пространства последних остатков ритуальности. Пространство «Мерцбау», наоборот, было задумано его автором как характерно ритуальное, отмеченное слиянием объекта и его показа в почти вагнерианском стремлении к Gesamtkunstwerk, объединяющему все чувства, все элементы восприятия в равно интенсивной во всех своих компонентах форме визуального, умозрительного и телесного (то есть физического) взаимодействия с выставленными объектами, структурами и материалами. Решив создать свою пещеру, Вау, Швиттерс учел все оттенки значения этого немецкого слова: от звериной норы (исходное значение) до того, которое акцентировалось в знаменитой декларации Баухауса как отсылка к средневековым, то есть доиндустриальным, гильдиям, строившим на общественных и общинных началах соборы, и к коллективному устройству. Эти предпосылки сообщали и направляли постоянное дополнение одной всеобъемлющей «витрины»

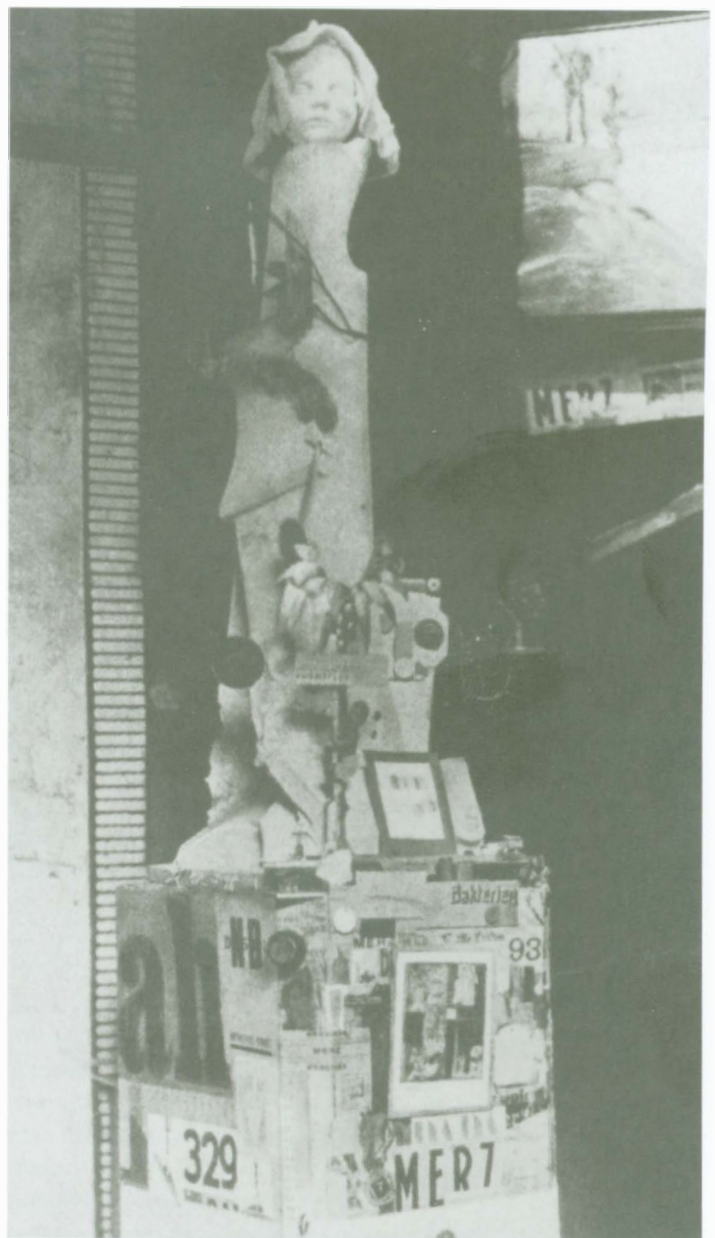
▲ 1923

объектами, текстурами и материалами, апеллирующими прежде всего к телесной стороне восприятия. Например, Швиттерс приносил в мастерскую собранные им остатки телесных выделений (пузырьки с мочой, отстриженные волосы друзей) и внедрял их в различные слои сооружения. Так он строил откровенно нерациональное, неархивное, неинституциональное здание, в известном смысле подразумевавшее регресс к тотальности бессознательного архитектурного пространства и окрещенное им «Собором эротической нищеты».

Два полюса авангардного дизайна

Таким образом, «Мерцбау» Швиттерса и «Демонстрационная комната» Лисицкого могут быть рассмотрены как два полюса круга возможностей авангардного дизайна двадцатых годов. Очевидно, что ни Швиттерс, ни Лисицкий не разделяли утопического духа Баухауса, пытавшегося в тот же период трансформировать повседневную жизнь и архитектуру жилого дома в соответствии с методом рационализации и демократической формой потребления. Особенно последовательно, на всех уровнях, отвергалась идея пространства радикальной рационализации в «Мерцбау», который Швиттерс продолжал строить всю жизнь (после того как ганновское сооружение было в 1943 году уничтожено бомбардировкой союзников, он создал его вторую версию в Норвегии, куда эмигрировал еще в 1937-м, после «участия» в мюнхенской выставке ▲ «Дегенеративное „искусство“», а затем, незадолго до смерти, взялся и за третью, «Мерцбарн» [Merz + *англ.* barn — сарай. — *Пер.*], близ Эмблсайда в северной Англии). Предполагалось, что проект инструментализации или рационализации пространства должен охватить даже самые интимные сферы повседневной жизни, где воцаряется функция, поскольку все обыденные практики подчиняются планированию, контролю и принципу максимальной эффективности. «Мерцбау» в ответ предложил пространство тотальной неэффективности, абсолютной дисфункции, где пространственный опыт субъекта лишается всякой рациональности, прозрачности и инструментальности. Придав этому пространству черты норы, пещеры, не похожей на обычный дом, Швиттерс создал секуляризованное, но в то же время ритуализированное пространство обособленного телесного функционирования, чуждого и враждебного строго контролируемой публичной сфере.

Пространство Лисицкого, вопреки видимости, расходится с функциональными идеалами дизайна Баухауса не менее резко, и прежде всего потому, что теоретически учитывает коренную трансформацию условий восприятия произведений искусства. Иначе говоря, пространство Лисицкого является в некотором смысле программой переосмысления института музея. В нем ошибочно усматривали систему динамической демонстрации абстрактного, авангардного искусства, в поддержку которого якобы работал его лаконичный дизайн, — чтобы отвести эту интерпретацию, достаточно указать на то, насколько ясно Лисицкий осознавал неуклонное превращение музея в простой институт исторификации и архивного упорядочения. Поскольку же он понимал, что никакой, сколь угодно передовой, абстракции не под силу сберечь или реабилитировать формы познания и восприятия, сопряженные со станковой живописью, то авангардистские притязания абстрактного искусства были подвергнуты им внутренней критике. Глядя на экспонирование примеров абстракционизма в «Демонстраци-



5 • Курт Швиттерс. Мерцбау в Ганновере: Мерц-колонна. 1923
Смешанная техника. Размеры неизвестны (произведение уничтожено)

онной комнате», нетрудно — естественно, из сегодняшнего дня — понять, что уже в том, как они там представлены, заключена определенная критическая операция. Вот почему вспомогательное оборудование Лисицкого: конструкция стен, встроенные шкафы, полки и подвижные панели — оказывается здесь главным произведением искусства, тогда как абстрактные картины при всем их радикализме выступают скорее как иллюстрации эстетики, уже утратившей актуальность.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Burns Gamard Elizabeth. *Kurt Schwitters' Merzbau*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2000.
Elderfield John. *Kurt Schwitters*. London: Thames & Hudson, 1985.
Ockman Joan. *The road not taken: Alexander Dörmér's way beyond art* // Somol R. E. (ed.). *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*. New York: The Monacelli Press, 1997.
Perloff Nancy, Reed Brian (eds). *Situating El Lissitzky: Issues and Debates*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2003.
Rischbieter Henning (Hg.). *Die Zwanziger Jahre in Hannover*. Hannover: Kunstverein Hannover, 1962.

После периода работы коммерческим художником в Брюсселе Рене Магритт присоединяется к сюрреалистическому движению в Париже, играя в своем искусстве с образным языком рекламы и с двусмысленностями слова и изображения.

Живя в Брюсселе, Рене Магритт (1898–1967) руководил студией, специализировавшейся на коммерческом искусстве и размещавшейся в гараже за его домом. Позднее, переехав в Париж, он часто обращался к книжному дизайну и работе в рекламе ради заработка. По мнению некоторых критиков, его бесстрастный фигуративный стиль всегда сохранял подозрительную близость к коммерческому искусству, однако опыт Магритта в этой области, возможно, также стал причиной его неизменного интереса к отношениям между фигуративной (визуальной) и вербальной формами репрезентации, к взаимодействию — и зачастую взаимопроникновению — двух этих способов указания на объект или передачи идеи. Возможно, это объясняет и его проявившееся впоследствии стремление воспроизвести наиболее важные из своих работ во множестве копий. Самая знаменитая картина Магритта, «Измена образов» [1], где изображение курительной трубки подписано словами «Это не трубка», была повторена им по крайней мере пять раз, не считая первого большого полотна. Другая картина, «Царство света» (1952), где темный дом, освещаемый уличными фонарями, погружен в ночной пейзаж, над которым, однако, ярко светится дневное небо, известна в шестнадцати масляных и семи гуашевых версиях, написанных в период с 1949 по 1964 год. Наконец, в 1965 году Магритт совершил «автоплагиат», использовав еще одну свою картину, «Большая семья» (1963), где силуэт объекта (в данном случае — птицы; в картине «Соблазнитель» ту же роль выполняет корабль) «заполнен» веществом его окружения (в данном случае — облаков; в «Соблазнителе» — морских волн), в качестве основы логотипа авиакомпании «Sabena Airlines», ясно понимая, что образ будет выполнять рекламные задачи.

Возможность взаимной дополнительности высокого и коммерческого искусств связана с природой массовой культуры. Стимулируемое рекламой желание того или иного товара оказывается направлено не на уникальный объект, а на одну из множества копий. Как отметил в своем эссе 1936 года «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтер Бен-ьямин, такое желание «с помощью репродукции выжимает однотипность даже из уникальных явлений» [цит. по пер. С. Ромашко: Бен-ьямин Вальтер. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе*. М.: Медиум, 1996]. Устраняя саму идею уникальности и дистанции (комбинацию этих качеств Бен-ьямин называет «аурой») из живого опыта, культура товара подготавливает почву как для соблазнов глянцевого образности, так и для практики художника, «ворующего» свои собственные произведения.

Между тем сюрреалисты, как кажется, не желали иметь ничего общего с миром фабричного и массового производства. Напротив, все, с их точки зрения, должно было быть подчинено неповторимому моменту шока, когда самый что ни на есть заурядный и обыденный объект приобретает волшебную озаряющую силу: Андре Бретон называл ее «чудесным» и теоретически обосновывал как «объективную случайность». Когда в тридцатых — сороковых годах сюрреалисты занялись дизайном ювелирных изделий, оформлением витрин универмагов и сценографией голливудских фильмов, послевоенному поколению художников эта коммерциализация движения показалась карикатурой на взятую им на себя миссию преобразить реальность во имя распространения революционного сознания. В 1962 году, когда на бельгийском курорте Кнокк-ле-Зут открылась ретроспектива Магритта, Марсель Мариен, местный сюрреалист второго поколения и издатель журнала «Голые губы» («Les Lèvres Nues»), вложил в очередной номер специально напечатанную листовку, на которой значилось: «Большая распродажа», а ниже — всем известная подпись «Магритт». Вверху на этой листовке была изображена бельгийская банкнота с лицом Магритта на месте портрета короля Леопольда I. Ниже художник (якобы) сетовал, что его картины используются для гнусной спекуляции и продаются так же, как земля, меховая одежда и драгоценности. «Я принял решение положить конец этой постыдной эксплуатации таинства, — гласил далее текст, — сделав его доступным для любого кошелька. Ниже вы найдете все необходимые детали [форму заказа по почте. — Р. К.], которые, как я надеюсь, объединят пред истинным таинством богатых и бедных. (Цена указана без рамы.)»

Повторение-принуждение

Можно утверждать, однако, что увлечение Магритта тиражированием копий и его соответствующая практика не стали следствием отклонения художника от «нормы» сюрреализма. Внутренняя структура его ранних картин определяется нередко тем же умножением. Так, в портрете Поля Нуже (1895–1967) изображение бельгийского поэта удвоено, а в «Убийственном небе» [2] одна и та же мертвая птица четырежды изображена на фоне скалистого утеса. И в некотором смысле основанием для причисления Магритта к сюрреализму служит как раз мотив удвоения, появляющийся у него с самого начала и свидетельствующий о характерном для сюрреализма интересе к двойничеству, связанному с фрейдовским понятием жуткого и с навязчивым повторением.



1 • Рене Магритт. *Имена образов*. 1929

Холст, масло. 60 × 81 см

Фрейд интерпретировал чувство жути как ощущение возврата чего-то архаического и видел в сопровождающей его тревоге связь с принуждением к повтору, идущим от влечения к смерти. Можно, таким образом, определить жуткое как род вторжения неживого в ткань жизни — как возвращение живых мертвецов. Этот мотив пронизывает магриттовскую образность, о чем позволяет судить, например, серия картин, самая известная из которых называется «Удел человеческий» [3]. Перед нами пейзаж, на который наложена картина, изображающая тот же пейзаж, причем края этого вставного изображения почти сливаются с тем, что некогда понималось как непосредственная реальность, а теперь опознается «всего лишь» как изображение-оригинал. Иными словами, мертвый двойник (изображение) вторгается в живую реальность и нарушает ее устойчивость, высасывает ее вещество, подобно возвращающимся посредством зеркал вампирам.

Другой пример зловещей жути живых мертвецов дал в том же контексте сюрреализма Роже Кайуа. Один из случаев распространенной в животном мире мимикрии — имитация мертвым бого-
▲ молодом жизни, в свою очередь имитирующей смерть, — открывает головокружительную перспективу отражающих друг друга зеркал, которая в шестидесятые годы будет описываться термином

«симулякр». Подобно тому как мертвое животное «разыгрывает смерть», симулякр преподносит сходство, в котором разорвана важнейшая внутренняя связь между подобными друг другу вещами: в случае богомола — «жизнь», а в случае человечества после грехопадения — «безгрешность» (человек был создан по образу Бога, но потерял сходство с ним после грехопадения). Однако в обоих приведенных примерах остается последняя инстанция, все же позволяющая отличить живое насекомое от его мертвой копии, а невинную душу — от грешной. Но на конечной стадии симулякра невозможно отличить копию от оригинала, мертвое от живого.

▲ Это стадия множественных копий без оригинала. Мишель Фуко говорит о ней в самом конце своего эссе о Магритте и симулякре, опубликованного в 1968 году под названием «Это не трубка»: «Наступит день, когда силой подобия, бесконечно разносящегося по сериям вещей, сам образ вслед за именем, которое он несет на себе, утратит самоидентичность. Кэмпбелл, Кэмпбелл, Кэмпбелл, Кэмпбелл [отсылка к суповым банкам Энди Уорхола. — Р. К.]».

В том же самом начале шестидесятых, когда молодые бельгийские художники сочли Магритта продавшимся врагу, Фуко развивал теорию литературы, непосредственно основанную на идее симулякра (впрочем, без всякой связи с сюрреализмом). Один



2 • Рене Магритт. Убийственное небо. 1927

Холст, масло. 73 × 100 см

из ее образцов — книга о писателе Раймоне Русселе — был известен Магритту, который тоже интересовался Русселом, прежде всего его приемами выхолащивания значений слов (родственными тому, как мертвецы высасывают жизнь из живых людей). В 1966 году внимание художника привлекла также выпущенная Фуко книга «Слова и вещи», название которой совпало с названием проходившей в это время выставки его картин. Тогда же Магритт и Фуко обменялись несколькими письмами, и в 1968 году интерес философа привел его к созданию непосредственно посвященного живописцу текста.

Взяв «Измену образов» в качестве «наглядного пособия», Фуко обратился в итоге к анализу самого понятия «наглядный урок». Речь идет о приеме преподавания в начальной школе, когда учитель рисует на доске картинку, а под ней пишет соответствующее ей имя. Подобную комбинацию изображения и имени Фуко называет «общим местом», или в буквальном смысле, соответствующем странице, «общим фоном», имея в виду конвенцию, с которой мы сталкиваемся уже в нашей первой азбуке (А — арбуз; Б — бабочка; В — волк и т. д.), а вслед за нею — в учебниках, словарях и всякого рода научных справочниках. Согласно данной конвенции, белая полоса, разделяющая зону иллюстрации и зону текста, на самом деле связывает их между собой мощной силой того, что философ ▲ Людвиг Витгенштейн иногда называл «языковой игрой», а иногда — «формой жизни».

Первая причина этой силы в том, что факт изображения в наглядном уроке исчезает. «Неважно, — пишет Фуко, — что у изображения свой материал, что оно нанесено на лист бумаги или

доску графитным стержнем или кусочком мела. Оно не „целит“, как стрелка или указка, в какой-то [предмет] на расстоянии или даже вне поля зрения. Оно и *есть* [этот предмет]». Вторая причина — в том, что закодированное в паре «картинка — подпись» отношение является отношением истины между изображением (копией) и некоей моделью в мире, по отношению к которой оно прозрачно. В результате «общее место» служит основой знания: «...именно здесь [то есть в пространстве, связывающем картинку и подпись. — Р. К.], на нескольких миллиметрах белого и ровного песка страницы, завязываются все связи обозначения, наименования, описания и классификации».

Модернистская традиция «каллиграммы», бросающая, как может показаться, вызов банальности общего места, на самом деле скрывает за собой, по мысли Фуко, стремление лишний раз ее утвердить. Когда Гийом Аполлинер пишет стихотворение о дожде вертикальными строчками, имитирующими дождь, он думает, что разрушает двухчастную структуру общего места, переходя на более высокую ступень синтеза, где *дождь* (слово) растворяется в своем явленном прямо на странице объекте. Закljučая, что эта прозрачность тщетна, так как, чтобы прочесть стихотворение, мы должны отвлечься от образуемой им фигуры, а чтобы увидеть фигуру — точно так же отвлечься от слов, Фуко, однако, усматривает в приеме каллиграммы отправную точку поисков Магритта: ведь не что иное, как «разъятая каллиграмма», имеет место в «Измене образов».

Эта картина сродни каллиграмме в том, что вещество письма — слов «Это не трубка» — и вещество изображения со всей очевид-

▲ 1958

▲ 1911, 1912



3 • Рене Магритт. *Удел человеческий*. 1933
Холст, масло. 100 × 81 см

ностью созданы одной и той же старательной рукой (ясности этого впечатления служит банальность Магриттовой манеры исполнения). Но каллиграмма в данном случае разъята, ибо она иронически аннулирует как тавтологическую настойчивость картинки-стихотворения, так и истинность содержания наглядного урока. Аннулирует с помощью местоимения «это», которое работает в картине как минимум на трех уровнях сразу и в конечном счете порождает путаницу, перечеркивающую все сделанное им до этого. На что в словах «Это не трубка» указывает «это»? На слово «трубка» и, следовательно, на несходство слова и картинки? Само на себя и, следовательно, на несходство данной языковой формы — «это» — и изображения? Или на весь наглядный урок в целом и, следовательно, на несходство между ним и моделью из реального мира, по отношению к которой он якобы прозрачен? Все эти несходства истинны, и обойденной ироническим маневром оказывается лишь та «истина», которую язык пытается схватить с помощью того, что считает прирожденной силой индексального аспекта языка, который и кристаллизован в слове «это».

Возвращаясь к белой полосе, которая связывает объект и подпись, Фуко делает вывод: если «каллиграмма поглощает этот промежуток», то Магриттова каллиграмма-наоборот вновь открывает «капкан, захлопнутый было каллиграммой на вещи, которую она описывает. И в результате вещь сбегает <...>. Теперь капкан захлопывается вокруг пустоты: изображение и текст отскакивают в разные стороны, повинувшись своему для каждого из них тяготению. У них больше нет *общего фона*». А если объект (модель из реального мира) исчезает с места знания как гарантия истинности этого зна-

ния, лежащая за ним, но всегда сквозь него видимая, то остается лишь мир симулякров — множественных копий без оригиналов.

Разъятый музей

- ▲ Марсель Бротарс, который формировался в сороковых годах юным поэтом в окружении Магритта и других бельгийских сюрреалистов: Поля Нуже, Марселя Мариена и Кристиана Дотрмона, поначалу разделял антимагриттовские настроения, выраженные в «Большой распродаже». Но, приступив после 1968 года к работе над своим «Музеем современного искусства», он стал постепенно приближаться к идее симуляционной работы языка, и Магритт, прочтенный на сей раз через Фуко, обрел для него стратегическую значимость. На состоявшейся в 1972 году в Дюссельдорфе выставке «Орел от олигоцена до наших дней», представившей его «Музей современного искусства, отдел орлов», Бротарс предложил публике сотни объектов, под каждым из которых значилось: «Это не произведение искусства». Пояснив эту подпись тем, что составляющая ее формула образована объединением концепции Дюшана и антистетичной по отношению к ней концепции Магритта,
- он воспроизвел «Фонтан» Дюшана и «Измену образов» Магритта на двух соседних страницах каталога и отослал читателя к эссе Фуко «Это не трубка».

Прочтение этой «смычки» может быть следующим: с одной стороны, наглядный урок реди-мейда Дюшана указывает на весь институциональный контекст, в котором появляется произведение искусства, ведь именно этот контекст охватывает банальный предмет — писсуар, расческу или вешалку для шляп, — чтобы придать ему художественный статус; с другой же стороны, этот урок срывают бесчисленные стрелки Магриттовой «разъятой каллиграммы», указывающие то на этикетку с подписью (которая не есть произведение искусства), то на выставленные объекты, сплошь и рядом — как, например, чучела орлов или бутылочные пробки с вырезанными на них орлами — далекие от эстетического статуса (и, значит, тоже не произведения искусства), то на всю выставку, которая в таких условиях оказывается «фикцией». Если Дюшан хотел продемонстрировать конвенциональный характер музейного института, то Бротарс представил его как симулякр.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Фуко Мишель. *Это не трубка* [1968] / Пер. И. Кулик. М.: Художественный журнал, 1999.
- Duve Thierry de. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism // *October*. No. 70. Fall 1994.
- Hollier Denis. The Word of God: "I am dead" // *October*. No. 44. Spring 1988.
- Sylvester David, Whitfield Sarah. *René Magritte: Catalogue Raisonné*. Five volumes. Houston: Menil Foundation; London: Philip Wilson Publishers, 1992–1997.

Константин Бранкузи отливает из нержавеющей стали «Новорожденного». Его скульптура провоцирует конфликт между высоким искусством и промышленным производством, решающей точкой которого становится судебное разбирательство в США вокруг «Птицы в пространстве».

В 1907 году, в течение четырех недель, когда Константин Бранкузи (1876–1957) в числе пятидесяти ассистентов работал под началом прославленного французского скульптора Огюста

▲ Родена, он столкнулся лицом к лицу с двумя полярными явлениями. Во-первых, как одному из множества «настройщиков» — операторов похожих на циркули инструментов, предназначенных для переноса скульптурной идеи из гипсовой модели в мрамор (часто с увеличением или уменьшением), — ему во всей красе открылся процесс фабрикации эстетического «оригинала» на своеобразном конвейере. Во-вторых, будучи талантливым выпускником Школы изящных искусств, которого «с пылу с жару» подхватил Роден, Бранкузи познакомился с другой стороной практики мастера: подобно магу, тот фиксировал самые мимолетные жесты выступавших перед ним балийских танцовщиц, передавая их сложные движения простыми комками глины.

Эти последние произведения, прямо противоположные первым, заключали в себе квинтэссенцию того, что Вальтер Беньямин в недалеком будущем назовет «аурой», — уникальности чего-то, схваченного здесь и сейчас, неповторимого качества, отзывающегося в уникальности медиума, который и сам является результатом индивидуального прикосновения. Связывая ауру с древнейшими источниками искусства, восходящими к религиозным ритуалам, Беньямин указывал на то, что культовый объект должен быть подлинником, чтобы произвести свое действие: замены и копии тут бессильны. Секуляризация ничуть не уменьшила значение пронизанного аурой эстетического оригинала, и от Ренессанса до романтизма самой высокой оценки в прямом и переносном смысле заслуживала не только оригинальность замысла художника, но и чувство неповторимости воплотивших этот замысел линии или мазка. Танцовщицы Родена, остановленные на лету горсткой глины, несущей на себе отпечатки рук мастера, как нельзя лучше отвечают этому критерию. А тиражи его скульптур в мраморе и бронзе, напротив, наводят на мысль о художественно-промышленной продукции, распространяющейся в репликах и характерной скорее для декоративно-прикладного, чем для высокого искусства.

Рождение мира

Бранкузи оставил мастерскую Родена, не проработав в ней и месяца, и избрал в скульптуре путь, резко расходящийся с этой «индустриализацией». В дереве или камне, которые удавалось найти (на покупку материалов у скульптора в то время средств не было), он начал работать без глиняных и гипсовых моделей, сразу приступая



1 • Константин Бранкузи. *Прометей*. 1911
Мрамор. 13,8 × 17,8 × 13,7 см

к резьбе по блоку. Эта «прямая резьба» была эстетически честной сразу в двух смыслах. Она отвечала специфике материала, не применяя перенос из ваяльной глины в камень, гипс или бронзу, как это принято в традиционной скульптуре. И тем самым сопротивлялась тиражированию, не допуская множественных копий.

Этот прямой резьбы вызывал и другие ассоциации, воодушевлявшие Бранкузи: он чем дальше, тем больше демонстрировал манеры румынского крестьянина — отпустил длинную бороду, стал носить спецовку и сандалии. Архаичные традиции резьбы по дереву его родной страны оказались созвучны занятой им позиции противостояния истеблишменту и соединились с влиянием африканской и другой племенной скульптуры, которое стало очевидным в его работах к 1914 году. То обстоятельство, что влияние это он разделял с большей частью парижского авангарда, увлекшегося сначала Полем Гогеном (который и ввел в этом кругу практику ▲ прямой резьбы), а затем примитивизмом в более широком понимании, Бранкузи признавать не желал: настолько он был непреклонен в своем намерении остаться в стороне от исторического движения модернизма, настолько сосредоточен на якобы вневременном и универсальном характере своего искусства.

Именно поиск не опосредованного исторически лежит в основе искусства Бранкузи с его стремлением ко все более простым и чистым формам. Эта одержимость упрощением иллюстрируется верно-стью скульптора одной идее, последовательно развиваемой им на пути от реалистического торса ребенка, запрокинувшего голову так, что щека касается плеча («Мучение II», 1907), к голове, отделившейся от тела и сведенной к сферической форме, лежащей на одной из сторон («Голова спящего ребенка», 1908), затем к шару с похожим на слезу отростком, который поразительно экономными средствами намечает шею и плечи и чуть нарушает сферическую поверхность намеком на черты лица [1], далее к вновь уложенной набок и чуть усеченной с другого бока яйцевидной форме [2], наве-вающей мысль о яйцеклетке и в то же время о начале ее деления, и, наконец, к лишенному всяких черт лежащему овоиду. Многие почитатели Бранкузи видели в этом своеобразный платонизм: так, рано оценивший его работы Эзра Паунд находил в них «ключи к миру форм», а в даровании их автора — способность выделять эйдетическую форму, чистую «идею», из материи исходного блока.

Безупречная гладкость, которую Бранкузи придавал своим произведениям начиная с бронзовой версии «Прометея» (1911), чей зеркальный блеск обязан тщательной (и трудоемкой) ручной полировке поверхности, лишь усиливает это впечатление совершенства. Полированная бронзовая версия «Скульптуры для сле-пого», ныне называемой «Начало мира» [3], лежа на полированной же стальной пластине, концентрирует соседством двух зеркаль-ных поверхностей эффект «идеи», заключенной в капсулу своей сверкающей оболочки.



2 • Константин Бранкузи. *Новорожденный II*. 1927
Нержавеющая сталь. 17,2 × 24,5 × 17 см

Аналогичным образом Бранкузи отполировал отливку «Птицы в пространстве», в 1923 году выполненной им в гладком мраморе, а затем, в 1924, 1927 [4], 1931 и 1941 годах, повторенной в бронзе. Эту изящно удлинненную, подобно перу, скульптуру можно соот-нести и с туловищем птицы, и с расправленным крылом, и просто с непринужденным началом полета. Точной сгущенностью жеста она словно бы оглядывается на искусство Родена в том его аспекте, который не компрометировал ауру, — на тех несравненных тан-цовщиц, что чудом являлись на свет из-под пальцев скульптора.

Но вместе с именем Родена в разговор о работах Бранкузи про-никает противоречие. В самом деле, наш неотесанный «крестья-нин», подобно мэтру, нуждался в штате ассистентов, доводивших мраморы и бронзы до совершенной гладкости, и, как и он, имел привычку выпускать свои работы в уменьшенных версиях. Мало того, в этих блестящих объектах с их слегка африканизированной формой, изящными металлическими контурами и грубыми дере-вянными пьедесталами нетрудно заметить сходство с ар-деко, при-мирившим хром и нержавеющую сталь с эбонитом и кожей зебры, примитивизм с индустриализацией. Таким образом, искусство Бранкузи вовсе не было вневременным и универсальным, а, напро-тив, участвовало в чисто историческом процессе стилевого обмена и даже, что особенно «унизительно», в той периодической смене стилей, что именуется модой, то есть в куда более компромети-рующей, чем роденовская, версии «художественной индустрии».

Как нельзя более ярко свидетельствует об этом родстве работа, выполненная Бранкузи для виконта де Ноая, который заказал ему большую версию «Птицы в пространстве» для сада в своем



3 • Константин Бранкузи. *Начало мира*. 1924
Бронза. 17,8 × 28,5 × 17,6 см

▲ 1925a

роскошном загородном доме. Построенный в 1923 году по проекту модного архитектора Робера Малле-Стевенса, этот особняк являет собой чистой воды ар-деко — сочетание бетона, стекла и хрома. Скульптура Бранкузи, согласно заказу, должна была быть отлита из нержавеющей стали и иметь около пятидесяти метров в высоту. Ответственность за реализацию этого монументального проекта взял на себя архитектор Жан Пруве, слышавший первопроходцем в использовании нового материала, и для начала они вместе с Бранкузи сделали пробную отливку «Новорожденного» [2].

Результат пробы оказался парадоксальным: наполовину «тело Платона», наполовину шарикоподшипник. Внешне версия 1927 года не отличается от версии 1923-го ничем, за исключением цвета: в первом случае он «золотой», во втором — «серебряный». Но дело именно в цвете: позволив своей «идее» подчиниться индустриализации — использовав материал серийного производства, чей блеск далек от ауры и всецело принадлежит миру копий и конвейера, — Бранкузи выступил с ретроактивной критикой собственной эстетической позиции. Мало того что рукотворные поверхности скомпрометированы повторением в высокотехнологичном исполнении — само глубокое пристрастие скульптора к серийности оказывается вариантом индустриального метода. Развивая ограниченный набор тем в направлении все большего формального упрощения, Бранкузи работал сериями: установив эти темы (приблизительно к 1923 году), он с незначительными вариациями повторял их снова и снова до самой смерти в 1957-м.

Как раз в период сотрудничества Бранкузи с Пруве художественный мир по другую сторону Атлантики был охвачен волнением.

- ▲ Когда Эдвард Стайхен попытался ввезти в США недавно приобретенную им версию «Птицы в пространстве» для демонстрации на большой ретроспективе Бранкузи в Нью-Йорке, американские таможенники сочли ее предметом кухонной утвари, то есть неоригинальным, серийным товаром, и на этом основании потребовали уплатить пошлину, которой произведения искусства не облагались. Через несколько недель прецедент повторился при въезде в Нью-Йорк Марселя Дюшана с большой скульптурой Бранкузи в багаже. Протесты влиятельных американских коллекционеров не возымели действия. В январе 1927 года местные газеты вышли под заголовком: «Искусство Бранкузи — это не искусство. Таков вердикт Федеральной таможенной службы». Лишь после того, как в октябре того же года, взяв в подкрепление видных адвокатов и экспертов в области искусства, коллекционеры обратились в суд, решение было отменено. Присяжные признали, что в искусстве произошли перемены, требующие распространить на работы Бранкузи право беспошлинного ввоза. Постановление суда гласило:

В искусстве возникла новая школа, представители которой стремятся уже не подражать природе, а изображать абстрактные идеи <...>. Данный объект имеет гармоничные и симметричные линии, и, хотя соотносить его с птицей довольно затруднительно, он тем не менее приятен на вид и чрезвычайно декоративен. По этой причине и, кроме того, убедившись, что перед нами оригинальное изделие профессионального скульптора, <...> мы поддерживаем протест и считаем, что данный объект подлежит свободному ввозу.

Вняв доводам критиков, коллекционеров и музейных работников, которые встали на защиту Бранкузи, суд согласился с тем, что формальная чистота как раз и составляет ценность его работы.



4 • Константин Бранкузи. Птица в пространстве. 1927
Бронза. Высота 184,1 см; диаметр 44,8 см

Претензии таможенных филистеров были признаны смехотворными. Однако по странной прихоти, какие в истории не редкость, дело высветило неожиданную связь между румынским «крестьянином»-пуристом и отцом реди-мейда. По имеющимся свидетельствам, Бранкузи и Дюшан познакомились через Фернана Леже в 1912 году, на Салоне воздухоплавания в Париже. Восхищенный пропеллером одного из аэропланов, Дюшан спросил своего нового друга, может ли он создать что-либо лучшее. Уверенность в том, что никто из художников на лучшее не способен, привела Дюшана в следующем году к демонстрации «Велосипедного колеса» — первого реди-мейда, тогда как ответом Бранкузи на поставленный

вопрос стала, думается, не только «Птица в пространстве» — отчасти тот же самолетный винт, отчасти намек в духе Малларме, — но и двойственность всего его творчества, одну из сторон которого безошибочно подметили американские таможенники.

Этой удивительной двойной спиралью, в которой промышленный реди-мейд пересекается с представлением о неподвластной времени сущности искусства, пересечения Дюшана и Бранкузи не исчерпываются. Для них обоих характерно колебание между чистым и нечистым в отношении к плоти: дюшановское сочетание ▲ индустриальной анонимности с эротикой — в «Фонтане», «Женском фиговом листке», во всем сценарии «Большого стекла» — не лишено перекличек с мистическим союзом абстракции и либидо у Бранкузи. Этот союз особенно очевиден в «Принцессе X» [5], отвергнутой жюри Салона Независимых 1920 года по причине непристойности: чистота замысла, с которой скульптор свел женский торс к двум овоидам грудей, соединенным дугой шеи с овоидом головы, подтолкнула многих — включая Пикассо — к фаллическому прочтению работы. Хотя Бранкузи протестовал против такой трактовки, он сам раз за разом фотографировал «Принцессу X» в ракурсе, дающем для нее почву. К тому же, отсекая лишнее от человеческого тела, он неуклонно тяготел к логике частичного объекта, согласно которой тело в целом, будучи метонимически представлено изолированным фрагментом, приобретает черты полового органа. Особенно ярко свидетельствует об этом серия изысканно упрощенных мужских торсов (1917–1924), глядя на которые трудно предпочесть одну из двух ассоциаций: с фаллосом или с «коленом» водопроводной трубы.

Возможно, эту склонность Бранкузи к сексуальному подтексту стоит рассмотреть в свете иконографии самосозидающего (мужского) тела. Тогда оказывается важным, что мужское в его «Торсах» сводится к общей фаллической форме, в то время как само гибкое тело, лишенное пениса, куда скорее может быть названо женским. Аналогичная двуполость, недвусмысленно выразившаяся в «Принцессе X», допускает в таком случае прочтение в смысле фантазии о мужском превосходстве, которая прибегает к образу женского тела, грезя о всемогущей силе самовоспроизводства, регенерации, обнаруживающейся и в других работах Бранкузи: с этой точки зрения «Птица в пространстве» предстает как вариация на тему феникса, а «Новорожденный» — как попытка обойтись без женского в своеобразном акте партеногенеза.

Подобная стратегия связывает эротизм Бранкузи с модернистской страстью к автономии: биологическое самопорождение оказывается «бессознательным» аналогом формального стремления к созданию самодостаточного объекта. Тогда, однако, за кадром остается смычка эротизма его скульптур с индустриальной логикой, которая тоже работает как их (совершенно иное) «бессознательное». На причудливые механизмы этой логики проливает свет заключительный эпизод общения Бранкузи и Дюшана.

Началом этого эпизода послужила кончина в 1924 году Джона Куинна, одного из американских коллекционеров — почитателей Бранкузи. Чтобы удержать цены на работы скульптора от катастрофического обвала в связи с резким ростом предложения на рынке, Дюшан вместе с писателем Анри-Пьером Роше вмешался в процесс и выкупил 29 вещей из собрания Куинна по бросовой цене 8500 долларов за все. Прекратив с начала двадцатых заниматься искусством ради заработка, теперь он приобрел обширный корпус работ другого художника, на доход от реализации которых

мог затем жить. В результате Бранкузи оказался соучастником игры Дюшана, явно желавшего попробовать все роли в институциональной структуре искусства — от критика до директора музея и от издателя до дилера. В 1933 году в ответ на вопрос, полагает ли он, что художникам ныне не требуется тот же профессионализм, что прежде, Дюшан ответил, что им-то как раз требуется больший профессионализм, а вот торговцам искусством не помешала бы толика любительства. Эталонным таким «торговца»-любителя был, разумеется, он сам с единственным именем в своей коллекции. Бранкузи же такая ситуация, видимо, вполне устраивала: бессознательным искусства оказалась чистая коммерция.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Bach Friedrich Teja, Rowell Margit, Temkin Ann. *Brancusi*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1995.

Chave Anna. *Constantin Brancusi: Shifting the Bases of Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

Geist Sidney. *Brancusi: A Study of the Sculpture*. New York: Grossman, 1968; Rodin/Brancusi // Eisen Albert E. (ed.). *Rodin Rediscovered*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1981.

Giedion-Welcker Carola. *Constantin Brancusi*. New York: George Braziller, 1959.

Krauss Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking Press, 1977.



5 • Константин Бранкузи. *Принцесса X*. 1915–1916
Полированная бронза. 61,7 × 40,5 × 22,2 см

Компания «Форд» поручает Чарльзу Шилеру фотосъемку ее нового завода в Ривер-Руж. Модернисты Северной Америки развивают лирическую трактовку машинного века, которую Джорджия О'Кифф распространяет на природный мир.

Когда американский поэт Харт Крейн (1899–1932) воспевал в поэме «Мост» (1930) соответствующее сооружение в Бруклине как «арфу и алтарь» для прославления новых «мифа и Бога», он следовал в этом гимне примеру экстатических видений своего кумира, Уолта Уитмена. Однако для нью-йоркских авангардистов ода шедевр инженерии, уже предвосхищенная кубистским и кубофутуристским изображениями Бруклинского моста у Джона Марина (1870–1953) и Джозефа Стеллы (1877–1946), перекликалась к тому же с ироническим протестом Марселя Дюшана, чей писсуар был отклонен в 1917 году жюри Общества независимых художников: два величайших вклада Америки в цивилизацию, написал Дюшан, это ее сантехника и ее мосты. Насмешка в этих словах смешивалась с восхищением. Даже если дадаисты вроде Дюшана и Франсиса Пикабии обыгрывали машину саркастически, резко расходясь с лирическими восторгами Крейна, Стеллы и прочих американских художников, певцов машинного века, они в то же время верили, что такие иконы современности, как фабричные станки, висячие мосты и небоскребы, сделали США «страной искусства будущего» (по словам Дюшана), а Нью-Йорк — «футуристическим, кубистским городом». Эти иконы, расширенные до масштаба завода и города, составили тематическую основу американского искусства машинной эры. Когда Мортон Шамберг (1881–1918) окрестил сплетение труб «Богом» (1916), кое-кто в его окружении расценил это не как дадаистскую сатиру на религию, а как современный фетиш американской практичности, которая вполне может быть предметом благоговения.

Машина как модернистская святыня

В распоряжении американских художников не было ключевых модернистских стилей. В результате они чувствовали себя отсталыми по отношению к европейскому искусству, и этот комплекс лишь усугубили трансатлантические вояжи художников в десятых и двадцатых годах. Одни, разочарованные в приземленном реализме своих старших соотечественников, ехали в Европу, чтобы открыть для себя модернизм, другие уже видели его образцы в Нью-Йорке на горячо обсуждавшейся «Арсенальной выставке» в 1913 году и на различных выставках в галереях «291» (которой руководил Альфред Стиглиц), «Де Зайас» и «Модерн» (управлявшихся Мариусом де Зайасом). Так или иначе, знакомство американцев с модернизмом состоялось преимущественно в США, куда бежали от Первой мировой войны Дюшан, Пикабия и другие. Местной столицей авангарда был Нью-Йорк с двумя центрами художе-



1 • Марсден Хартли. Железный крест. 1915

Холст, масло. 121 × 121 см

ственного притяжения: один из них, предпочитаемый Пикабии, сложился вокруг Стиглица, другой — вокруг коллекционеров Уолтера и Луизы Аренсберг: здесь Дюшан познакомился с Ман Реем, американцем, который вскоре приобрел большое влияние среди дадаистов и сюрреалистов. Другие американцы — Марин, Стелла, Артур Дав, Марсден Хартли (1877–1943), освоившие различные модернистские стили [1], — перемешивались в этих кружках с европейскими приверженцами Дада. В этой среде практиковались разнородные манеры: диаграммное черчение, введенное в моду дадаистами, но лишенное характерного для них иронического содержания, соседствовало с лирической полуабстракцией, которую развивали, каждый по-своему, Дав, Хартли, Марин и Стелла, а такие художники, как Демут и Шилер, стремились это противоречие разрешить. К этому добавлялся культ фотографической точности, к которой призывал Стиглиц и пример которой подавал Пол Стрэнд. Некоторые из этих молодых американцев, называвших себя «прецизионистами» [от англ. precision — точность. — Пер.], работали и как фотографы, а Шилер в 1919 году

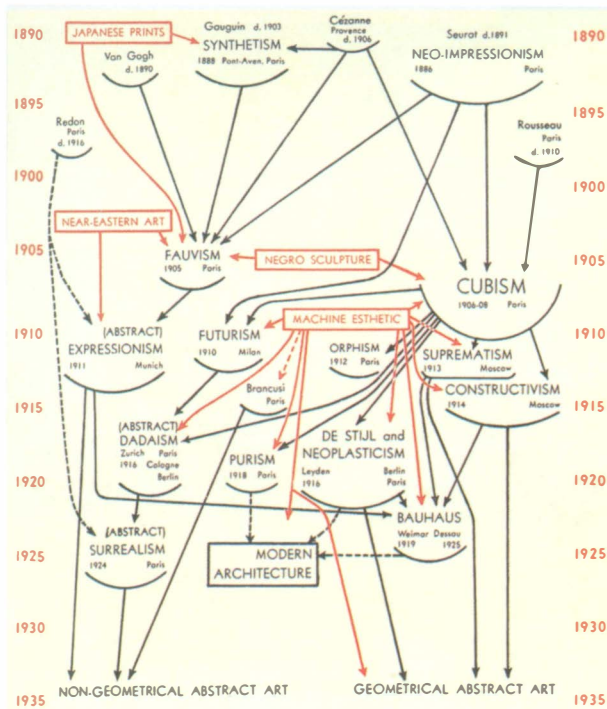
▲ 1914

● 1916b, 1918, 1919

▲ 1916b

● 1918, 1930b, 1931a

■ 1916b



Музей современного искусства в Нью-Йорке и Альфред Г. Барр-младший

7 ноября 1929 года, через несколько дней после биржевого краха на Уолл-стрит, Музей современного искусства [Museum of Modern Art; далее — МоМА. — Пер.] открыл экспозицию постимпрессионистов (Сезанна, Ван Гога, Гогена) в шести небольших залах дома № 730 по Пятой авеню Нью-Йорка. Детище трех коллекционеров, Эбби Олдрич Рокфеллер (жены Джона Д. Рокфеллера-младшего), Лилли П. Блисс (сестры министра внутренних дел) и Мэри Куинн Салливан, МоМА был создан в тот же период, что и ряд других музеев: Музей американского искусства Уитни (основанный Гертрудой Вандербильт Уитни в 1931 году), Музей беспредметной живописи (так поначалу назывался Музей Гуггенхайма, открытый в 1939 году Соломоном Р. Гуггенхаймом и баронессой Хиллой Ребе фон Эренвайзен) и Фонд Барнса (основанный Альбертом К. Барнсом близ Филадельфии в 1922 году, но открывшийся для публики лишь после смерти коллекционера). Все это были культурные инициативы богатых американцев, в той или иной степени вдохновленные «Арсенальной выставкой» 1913 года и такими защитниками модернизма, как Альфред Стиглиц и Уолтер Аренсберг. МоМА, во главе попечительского совета которого стоял Э. Конгер Гудьер, поставил себе задачей демонстрацию наследия «великих современных мастеров Америки и Европы от Сезанна до наших дней» и «создание постоянного публичного музея» искусства этого периода. (Попечители из Нью-Йоркского университета ждали от нового музея также проектов в области дизайна и образования.)

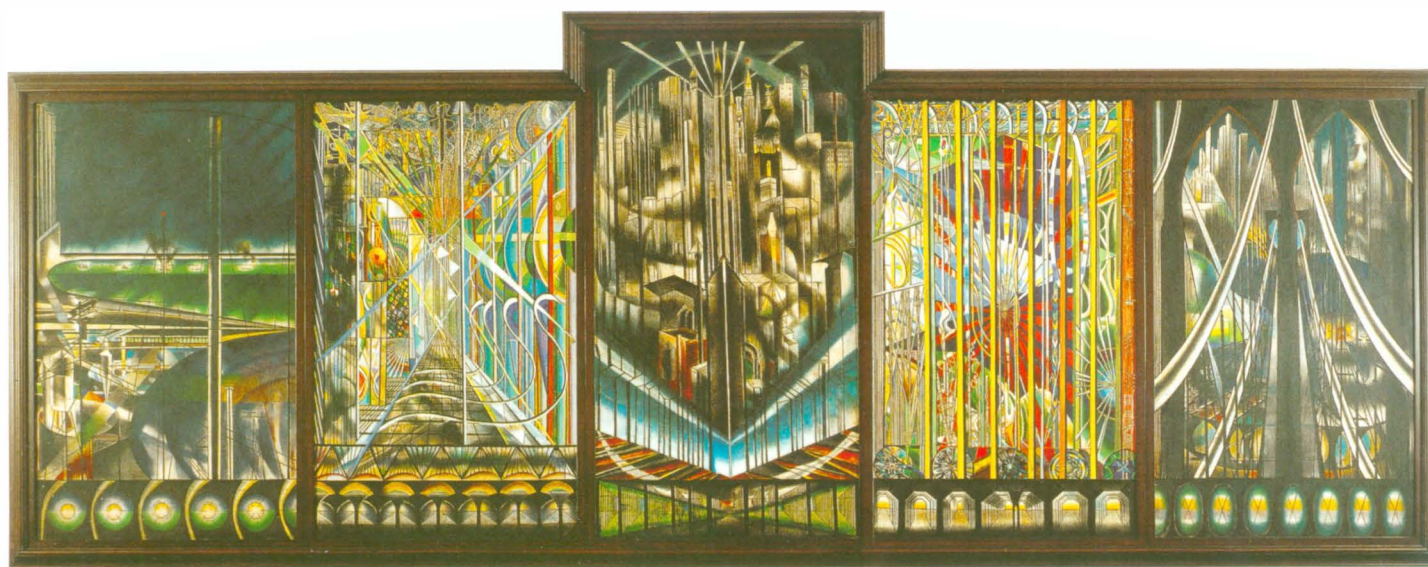
Неизбывный парадокс передового искусства в США состоит в том, что оно, как правило, впервые заявляло о себе в музейном контексте и, таким образом, сразу было институционализированным. В то же время музеефикация современного искусства сама делала только первые шаги, поэтому пост директора МоМА был предложен 27-летнему профессору искусств

колледжа Уэллесли Альфреду Гамильтону Барру-младшему (1902–1981). В 1927 году Барр начал читать первый в США курс искусства XX века, а следующей зимой посетил Европу для знакомства с новейшими экспериментами в искусстве, архитектуре и дизайне — такими, как группа «Де Стейл» в Голландии, конструктивизм в Советском Союзе и Баухаус в Германии. Судя по всему, его отношение к этим моделям сочетало в себе приятие и отторжение почти в равной пропорции. Он предложил для МоМА довольно сложную структуру, включающую отделы живописи и скульптуры, рисунка и гравюры, а также коммерческого, промышленного искусства, дизайна, кино и фотографии (последней, в частности, уделялось в новом музее большее место, чем во многих нынешних). Попечители, однако, приняли решение значительно упростить этот проект, сочтя, что он может запутать публику, на что Барр — вероятно, скрепя сердце — согласился.

Подобный же компромисс был достигнут в отношении организации экспозиции. Барр отверг традиционную, декоративную и избыточную, группировку экспонатов, но остался далек от экспериментальных решений Эль Лисицкого и других европейских художников. Объединенные по сюжетам и стилям объекты были свободно, с большими промежутками, размещены на нейтрально окрашенных стенах и полах залов согласно сюжетам и стилям. Искомый эффект заключался в создании автономного и вместе с тем исторического эстетического пространства: по словам Барра, произведения были «ненавязчиво сгруппированы <...> так, чтобы передать атмосферу своего времени». В то же время экспозиция «почти идеально следовала хронологическому порядку». Основным проводником значения в модернистском искусстве Барр считал стиль, а главным вектором его развития — влияние, следуя в этой области урокам своего принстонского профессора Чарльза Руфуса Мори, который прилагал аналогичную эволюционную схему к искусству Средневековья. Заслугой Барра стала ее адаптация к искусству XX века, принятая вслед за МоМА многими другими учреждениями.

Первым воплощением этой музейной системы стала выставка 1936 года «Кубизм и абстракционизм». Барр открыл американской аудитории широкую панораму европейского авангарда, включавшую не только живопись и скульптуру, но и фотографии, конструкции, архитектурные макеты, плакаты, кадры из фильмов. Ключевым элементом выставки стала помещенная на обложке ее научно подготовленного каталога схема эволюции авангардного движения, состоящего сначала из пяти основных течений — таковыми были, по Барру, сюрреализм, пуризм, неопластицизм, Баухаус и конструктивизм, — а затем сводящегося к двум: негеометрическому и геометрическому абстрактному искусству.

С 1939 года, когда МоМА переехал в новое здание на 53-й улице, музей начал утверждать свое «право собственности» на эти два направления, и история стилей и влияний, представленная в схеме Барра, стала вскоре рассматриваться как своего рода программа художественной практики будущего. Хотя первоначально планировалось передавать или продавать произведения из собрания МоМА (по мере их устаревания) в другие учреждения, затем решено было сохранить единство собрания, и в 1958 году музей открыл постоянную экспозицию. Барр ушел с поста директора в 1943 году, но остался в МоМА на исследовательской должности, а в 1947-м вновь возглавил музей и руководил им до окончательной отставки в 1967-м.



2 • Джозеф Стелла. *Говорящий Нью-Йорк: голос города. 1920–1922*

Холст. темпера. масло. 224,8 × 137,2 см (четыре боковые части); 252,1 × 137,2 см (центральная часть)

снял вместе со Стрэндом короткую кинематографическую оду Нью-Йорку под названием «Манахатта» [вариант написания слова из языка индейцев делаваров, означающего «холмистый остров», по которому назван Манхэттен. — Пер.].

Джозеф Стелла был с точки зрения стиля скорее кубофутуристом, чем прецизионистом, но искусство машинного века отчетливо дает о себе знать, например, в его картине «Говорящий Нью-Йорк: голос города» [2], состоящей из пяти более чем двухметровых частей. Стелла как бы объезжает Нью-Йорк: первая и вторая части слева называются, соответственно, «Порт (Гавань, Бэттери)» и «Белый путь I» (большие авеню Манхэттена как современный Млечный Путь); правые (четвертая и пятая) части — это «Белый путь II» (отдельная ода Бродвею) и «Мост» (излюбленный мотив художника: ср. с его «Бруклинским мостом»); центральная часть, возвышающаяся над остальными, носит название «Небоскребы (Челн)» и представляет остров Манхэттен как огромный светящийся корабль среди ночного моря. Стелла применяет в живописи вариант поэтического олицетворения — обращения к неодушевленному предмету как к человеку (этот троп в изобилии присутствует в поэме Крейна). Подобно тому как экспрессионист

- ▲ Франц Марк поступал с природой, Стелла при помощи кубофутуристической линии одухотворяет город, наделяя его «голосом» и делая даже чем-то большим, чем человек. Вслед за Крейном он видит в Нью-Йорке «апофеоз новой цивилизации» с мостом в роли «храма»: картина выглядит как своего рода новый алтарь, а город предстает в ней храмом с небоскребами, мостами и авеню вместо колонн, сводов и нефов.
- В Баухаусе машина противопоставлялась церкви. Генри Адамс в своем «Воспитании» (1900) противопоставлял друг другу динамо-машину и Богородицу как эмблемы совершенно разных эпох. Теперь, однако, эти оппозиции смешались. Машинный век идет на пари: он берется утверждать, что духовная (или, во всяком случае, лирическая) субъективность может быть реализована не в противопоставлении машине или городу (как полагали экспрессионисты), а с их помощью. Американский образ метрополиса расходится с европейским взглядом, выраженным, в частности, Георгом Зиммелем, для которого средством защиты субъекта от

потрясений городской жизни служит чувство пресыщенности. Стелла и Крейн призывают к воодушевленному приятию города. Однако это приятие, которое Стелла, опять-таки вслед за Крейном, мыслит одновременно в сексуальном и религиозном ключе, превышает, судя как по «Мосту», так и по «Говорящему Нью-Йорку», одинаково сверхнапряженным, возможности человека.

Задача современного поэта, как написал однажды Крейн, в том, чтобы «приручить» машину: эта двусмысленная формула указывает на связанную с искусством машинного века проблему. Что оно делало — «технологизировало» традиционные формы (как «Мост» Крейна технологизировал эпос, а «Говорящий Нью-Йорк» Стеллы — алтарь) или, наоборот, «традиционализировало» технические достижения посредством этих форм, тем самым их обновляя? На Салоне воздухоплавания в 1912 году Дюшан заметил в разговоре с Бранкузи: «Живопись кончилась. Кто может сделать что-то лучшее, чем вот этот пропеллер? Скажи-ка мне, вот ты бы смог?» Прецизионисты пытались достичь этого при помощи монументального стиля, комбинируя фотографическую точность и абстракцию, вышедшую из кубизма, — ингредиенты, смягчавшие и трансформировавшие друг друга. Так, «кубизм» Демута и Шилера не был «аналитическим»: объект в нем не дробился на фрагменты. Наоборот, плоские проекции корабельных труб в «Верхней палубе» Шилера и элеваторов в «Моем Египте» Демута [3] сплавивают объект, упрощают его структуру, выравнивают контуры и тем самым скорее не усложняют, а проясняют его восприятие. В то же время эти картины фотографичны. Формы в них обобщены, пространство уплощено, тени усилены, тональные соотношения преобразованы — особенно у Демута, более лиричного, чем Шилер. Таким образом, архитектура не только была их излюбленным мотивом, но и во многом определяла сам характер видения. По словам Шилера, он работал над «Верхней палубой» «как архитектор, прорабатывая все детали в проекте», строго следуя конструкции корабля и выстраивая перспективу.

В плане архитектуры обмен между Европой и Америкой приобрел характер причудливого круговорота. Индустриальная Америка с ее мостами и заводами была для дадаистов вроде Дюшана и Пикабиа гигантским реди-мейдом, а для архитекторов-модер-

▲ 1909

● 1923

▲ 1914, 1927b

▲ нистов вроде Вальтера Гропиуса и Ле Корбюзье — полемической моделью функционального дизайна. В «Ежегодник Немецкого Веркбунда» за 1913 год Гропиус включил семь страниц фотографий американских заводов и зернохранилищ, одну из которых Ле Корбюзье в 1919-м воспроизвел, чуть изменив (заретушировав модернистские детали) в своем пуристском журнале «Эспри Нуво», а затем и в книге «В сторону архитектуры». Ни тот ни другой еще не бывали в США, однако им нужна была эта, как назвал ее Рейнер Бэнем, «Бетонная Атлантида», где «заводы и элеваторы стали подходящей иконографией, языком форм, сулившим новые свершения, позволявшим декларировать верность модернистскому кредо и наметить путь к технологической утопии». Что может быть лучшим доводом в пользу функционалистской архитектуры, чем указание на то, что на «примитивном» уровне она уже существует в американском утилитарном строительстве? В аллегорическом представлении европейцев индустриальная Америка имела не только футуристические, но и почти доисторические черты. Через посредство негритянской культуры она иногда ассоциировалась с этно-

● тической Африкой — особенно во Франции, где Ле Корбюзье был в числе приверженцев «техно-первобытного» культа джаза, танца и бокса, а иногда и с Древним Египтом — особенно в Германии, где Гропиус проводил параллель между Америкой и египетской монументальной архитектурой (называя, например, элеваторы современными пирамидами). Вильгельм Воррингер намекнул на

■ это родство в своей книге «Абстракция и вчувствование» (1908), прочтенной Гропиусом в 1913 году, и прямо указал на него в «Египетском искусстве» (1927), позаимствовав у Гропиуса иллюстрацию с американским сооружением. В том же 1927 году параллель была поддержана Демут в «Моем Египте» — типичной для прецизионизма картине, изображающей зернохранилища в родном городе художника Ланкастере (Пенсильвания). Название «Мой Египет» может показаться ироничным, однако зернохранилища выглядят величественно, предстая с низкой точки зрения геометрически строгими массами, изрезанными лучами прожекторов. Похоже, Демут хотел представить их как памятники на века и даже выдвинуть новый миф современности — миф не о движении (как у многих других модернистов), а о монументальности. Однако в этом мифе был изъян. По мысли Воррингера, древнеегипетское искусство демонстрировало «художественную волю» к абстракции, продиктованную боязнью хаотичного мира и поиском убежища от него. Подобная боязнь виделась ему и за модернистской абстракцией. Так не свидетельствует ли монументальность прецизионизма об амбивалентном отношении к машинному миру, сама динамика которого таит угрозу распада, и о потребности в статичной и устойчивой композиции в качестве защиты от современного хаоса? Ведь как заметил Пол Стрэнд, главным предметом поиска для этого поколения художников был «духовный контроль над машиной».

Прецизионисты изображали иконы современности, но были ли они модернистами? Чистой абстракции у них не найти — напротив, они прибегали к упрощению, чтобы представить мир с максимальной точностью, из-за чего это направление иногда называют «кубистским реализмом». Как заметил де Зайас (то же самое он мог бы сказать о Стрэнде), «Шилер доказал, что кубизм существует в природе и что фотография способна его запечатлеть», так же — добавим от себя — как и основанная на фотографии живопись, столь частая у Шилера. Возвращение к ясности и устойчивости, примирение фигуративности и абстракции сближают прецизионизм с откровенно

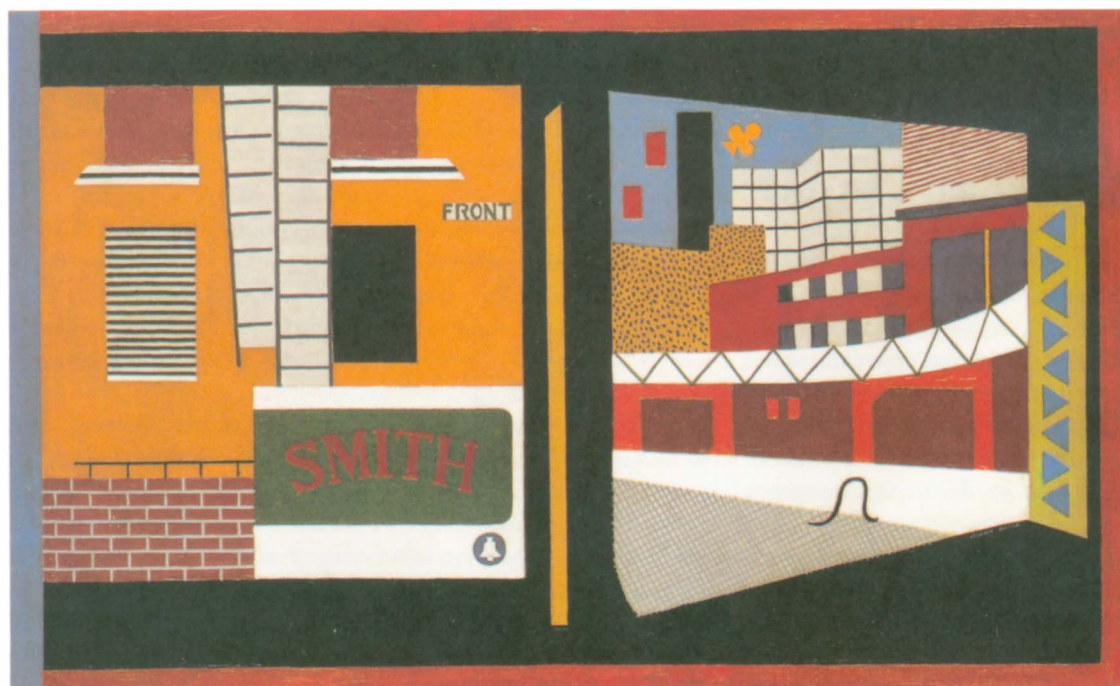


3 • Чарльз Демут. *Мой Египет*. 1927
Дерево, масло. 90,8 × 76,2 см

▲ антимодернистской тенденцией «возвращения к порядку», охватившей в двадцатые годы значительную часть европейского искусства. Особенно многое роднит его со стилем, в Германии получившим название «новая вещественность», хотя он и лишен присущего последней заряда критики. А то, что прецизионизм сохранил преданность капиталистической современности даже после биржевого краха 1929 года, сближает его с еще одним амбивалентным направлением — с пуризмом Ле Корбюзье и Амеде Озанфана. Этот стиль тоже стремился рационализировать искусство и сделать машину образцом для подражания — эстетизировать не только изделия машин, но и само механистическое видение: пуристы тоже высоко ценили «прецизионизм» серийного производства. В этом смысле оба

◆ направления могут быть названы антиподами русского конструктивизма: вместо того чтобы менять искусство в ответ на императивы индустрии, они стремились включить индустрию в искусство на правах образа. Прецизионисты к тому же не признавали эстетических импликаций механической репродукции: вместо того чтобы менять живопись в ответ на императивы фотографии, они вбирали фотографию в живопись, используя ее кажущуюся прозрачность по отношению к объекту, чтобы придать картине максимум прямоты и иллюзионистской верности. В то время как другие модернисты выдвигали на первый план сам медиум живописи, Шилер, по собственному признанию, «стремился <...> устранить медиум как препятствие между глазами зрителя и замыслом художника» и «представить [объект] с предельной ясностью посредством ремесла столь же адекватного этой задаче, сколь и ненавязчивого».

Этот «капиталистический иллюзионизм» нашел воплощение в работе Шилера для автомобильной компании «Форд». Когда



4 • Чарльз Шилер. Американский пейзаж. 1931

Холст, масло. 61 × 78,7 см

5 • Стюарт Дэвис. Дом и улица. 1931

Холст, масло. 66 × 107,3 см

в двадцатых годах ей стало не хватать мощностей в Хайленд-Парке, где собиралась «Модель Т», для выпуска новой модели, «А», был построен завод в Ривер-Руж близ Детройта, крупнейший промышленный комплекс в мире. В 1927 году Шилер получил заказ на фотосъемку нового завода. За шесть недель он сделал 32 снимка для официального распространения (один из них, «Чересполосица конвейеров», появился на страницах «Вэнити Фэйр» с подписью «По плодам их узнаете их»; ниже завод в Ривер-Руж аттестовался как «американское святилище Вседержителя массового производства»). Некоторые фотографии Шилер выставлял как самостоятельные произведения, а некоторые использовал для создания картин, в которых почти нет рабочих и отсутствует всякий намек на тяжелый труд или эксплуатацию. Одним словом, он приравнял художественное видение к технократическому планированию и примирил пейзажную композицию с тейлористско-фордистскими принципами управления предприятием. Фрагментация и товаризация труда и трудящегося, в которых марксистский теоретик Дьёрдь Лукач усмотрел в 1923 году основные следствия конвейерного производства, у Шилера оказались чудесным образом затушеваны. Он дал нескольким панорамам завода в Ривер-Руж пасторальное название «Классический пейзаж» и продолжал писать подобные картины даже в худшие годы Великой депрессии.

Кульминацией «Фордовского цикла» Шилера стал «Американский пейзаж» [4], где ландшафт реорганизован по законам индустрии, Америка представлена как мир рационального труда, а природа — как транспортировка и переработка сырых материалов в «Форды-А». На переднем плане, в начале производственного цикла, мы видим брошенную стремянку — знак ухода доиндустриального человека в прошлое (единственный рабочий в картине — это крошечная фигурка на путях среднего плана). В глубине — в итоге производственного цикла — высится труба, идущий из которой дым смешивается с облаками. Мир, таким образом, становится заводом, и машина уже не вторгается в «райский сад Америки» (по выражению историка Лео Маркса), а сама является этим садом. Идеологический эффект этого искусства таков: изображая капиталистическую индустрию, оно прячет ее условие — эксплуатацию труда — за «таинственной механикой»: монументальной структурой, прекрасным образом (не случайно картина была приобретена представителем семьи Рокфеллер). Живопись Шилера одухотворяет, монументализирует и натурализует определенный исторический момент в качестве «машинного века»: Нью-Йорк становится величественным собором, элеваторы — египетскими пирамидами, завод — классическим пейзажем.

Среди художников, не присоединившихся к этой монументалистской тенденции, стоит назвать Стюарта Дэвиса (1894–1964), который, также обращаясь к жизни города в машинную эпоху, рассматривал ее сквозь призму символов потребления, а не икон производства. Выдержанные в красочном стиле, основанном на синтетическом кубизме, его картины напоминают уличные афиши, полные динамичных ритмов, поверхностей и знаков [5]. Однако Дэвис как бы переводил коллаж обратно в живопись, ничуть не порывая с высоким искусством и не критикуя массовую культуру. В итоге он оттеснял машину лишь затем, чтобы ее место занял

- товар: это решение по-своему предвосхищало поп-арт.

Спасти лирическую субъективность, которую иные художники надеялись изгнать из машинного мира, выпало Джорджии О'Кифф, но для этого ей пришлось оставить как образы производства,



6 • Джорджия О'Кифф. Черный ирис III. 1926
Холст, масло. 91,4 x 75,9 см

так и образы потребления. Сначала она лет десять с перерывами писала картины с изображением Нью-Йорка, а затем отвернулась от города, чтобы вновь открыть в пустынной природе американского Юго-Запада связь человека с вещами и образами, которые отнюдь не подавляют, а скорее с новой силой утверждают тело [6]. Мужской фантазм самосозидания — людей, «рождающихся без матери» (Пикабия), — проходит красной нитью по искусству машинного века, от механоморфных портретов Дада до пасторальных полотен прецизионистов. В своих полуабстрактных цветах и пейзажах О'Кифф, явившаяся в искусство без предшественников, сумела «перехватить» идею самопорождения и основать на ней собственное искусство природы, нарушив мужскую монополию на этот фантазм. Тем самым она наметила для американских художников, особенно для женщин, контуры альтернативной идентичности, покидающей машинный век и его мифы о современности.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Banham Reyner. *A Concrete Atlantis: U. S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900–1925.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

Marx Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America.* New York: Oxford University Press, 1964.

Smith Terry. *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America.* Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Stavitsky Gail et al. *Precisionism in America: 1915–1941.* Montclair, N. J.: Montclair Art Museum, 1994.

Tsujimoto Karen. *Images of America: Precisionist Painting and Modern Photography.* Seattle: San Francisco Museum of Art: University of Washington Press, 1982.

Wagner Anne M. *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe.* Berkeley: University of California Press, 1996.

Публикация Владиславом Стржеминским «Унизма в живописи», а затем, в соавторстве с Катаржиной Кобро, книги о скульптуре «Композиция пространства» становится апогеем интернационального распространения конструктивизма.

«Блокада России кончается»: так было озаглавлено обращение редакторов в первом номере «международного журнала по современному искусству» «Вещь/Gegenstand/Objet», вышедшего со статьями на трех языках в 1922 году. Инициаторами этого недолго просуществовавшего издания были два деятеля русского авангарда, жившие в это время в Берлине: художник-конструктивист Эль Лисицкий и писатель Илья Эренбург (1891–1967). Когда создавался этот манифест (двойной пилотный номер «Вещи» появился в марте — апреле), окончание блокады, объявленной России западными странами после Октябрьской революции 1917 года, было только надеждой, но уже через несколько недель надежда сбылась. Шестнадцатого апреля 1922 года, вынудив большинство других западных стран проглотить это дипломатическое решение и рано или поздно к нему присоединиться, Германия подписала Рапалльский договор и тем самым признала советскую власть в Москве. Ни Лисицкий, ни Эренбург не были экспертами в политике, однако не требовалось никакого специального анализа, чтобы понять: стена изоляции, за которой пребывала с 1917 года Советская Россия, вот-вот рухнет, и Германия, более всех других проигравшая в Первой мировой войне, станет первой страной, которая протянет руку этой парии международного сообщества.

1920–1929

Русские в Берлине

- В отличие от Эренбурга, который несколько месяцев путешествовал по Европе (якобы для обучения), прежде чем осенью 1921 года осесть в Берлине, Лисицкий приехал туда прямо из Москвы, через Варшаву, в канун нового, 1922-го года. Эренбург был скорее писателем-«попутчиком», чем убежденным большевиком, Лисицкий же считал своим долгом пропагандировать на Западе новые достижения советского искусства. Нет никаких доказательств того, что у него имелся на это официальный мандат, однако он действовал при молчаливой поддержке Наркомпроса. Именно Лисицкому был поручен дизайн каталога новаторской Первой русской художественной выставки [1], организованной на средства советского правительства и прошедшей в октябре — ноябре 1922 года в галерее ван Димена. И Эренбург, и Лисицкий сразу влюбились в Берлин, бывший в то время плавильным тиглем культур и идеологий, центром деятельности множества пацифистских и левых группировок, многие из которых надеялись вновь раздуть угли январского восстания 1919 года, охватившего город на несколько дней и жестоко подавленного войсками, расстрелявшими, в частности, марксистских лидеров Карла Либкнехта и Розу Люксембург. Почти сразу вновь



1 • Эль Лисицкий. Эскиз обложки каталога «Первой русской художественной выставки». 1922

Калька, гуашь, индийская тушь, графит. 27 x 19 см

- приехавшие наладили контакт с основными силами берлинского авангарда — прежде всего с политически активными дадаистами, но также и с многими другими художниками из стран, которые были искусственно созданы Версальским договором, удостоверявшим распад Австро-Венгерской империи по окончании Первой мировой войны. Впрочем, крупнейшую диаспору здешних иммигрантов составляли русские, и, как ни странно, сравнительно немногие из них были сторонниками свергнутого царизма (эмигранты из «белого

▲ 1926

● 1921

▲ 1920

движения» предпочитали Париж): большинство было разочаровано политикой Ленина или бежало от голода и Гражданской войны 1918–1922 годов, сохраняя надежду однажды вернуться в родную страну и содействовать ее развитию.

Пожалуй, ни одно из художественных течений не вызывало такого любопытства со стороны собравшейся в Берлине космополитической интеллигенции, как русский авангард. Его контакты с остальной Европой прервались в начале 1914 года, и новая информация стала просачиваться через границы только в 1920-м: ее проводником послужила первая опубликованная на Западе книга на эту тему, «Новое искусство в России. 1914–1919» Константина Уманского. Автор был молодым советским журналистом, работавшим в Вене, и написанное им обозрение разожгло копившийся годами интерес к «новому русскому искусству».

Первый абзац упомянутого выше редакторского вступления к «Вещи» ясно свидетельствует о том, что Лисицкий и Эренбург остро чувствовали злобу дня:

Появление «Вещи» — один из признаков начинающегося обмена опытом, достижениями, вещами между молодыми мастерами России и Запада. Семь лет отъединенного бытия показали, что общность заданий и путей искусства различных стран не случайность, не догма, не мода, но неизбежное свойство возмужалости человечества. Искусство ныне ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНО, при всей локальности частных симптомов и черт. Между Россией, пережившей величайшую Революцию, и Западом, с его томительным послевоенным понеделником, минуя разность психологии, быта и экономики, строители нового мастерства кладут верный скреп — стык двух союзных окопов.

Отвечающая этим задачам программа, эффектно уложенная Лисицким в три параллельных столбца (на немецком, французском и русском языках), которые ритмично перемежались названием журнала, выделенным жирным шрифтом, включала размежевание с «отрицательной тактикой дадаистов» (сравнимых в этом отношении с довоенными футуристами) и русских производственников:

...мы далеки от поэтов, в стихах предлагающих перестать писать стихи, или от художников, пропагандирующих с помощью картин отказ от живописи. Примитивный утилитаризм чужд нам. «Вещь» считает стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами.

Отсюда не следует, что журнал оправдывает возвращение к искусству для искусства, продолжали редакторы. «Всякое организованное произведение — ДОМ, ПОЭМА ИЛИ КАРТИНА — ЦЕЛЕСОБРАЗНАЯ ВЕЩЬ, не уводящая людей из жизни, но помогающая ее организовать». А потому «„Вещь“ будет изучать примеры ИНДУСТРИИ, новые изобретения, РАЗГОВОРНЫЙ и газетный ЯЗЫК, СПОРТИВНЫЕ ЖЕСТЫ и пр. как непосредственный материал для всякого сознательного мастера наших дней». Ключевые слова в этой программе — «организация» и «конструкция»: вопреки убеждениям художников-производственников, искусство теряет свою идеологическую силу, если всецело подчиняется индустрии, однако искусство и индустрия могут работать в качестве образцов друг для друга. Какие плоды может принести их взаимосвязь, из текста не явствует, но, как утверждают его

авторы, новейшие достижения художественного производства дают очевидный урок: оно сильно главным образом потому, что представляет собой коллективный труд, каждое изделие которого создается по плану и согласно правилам, продиктованным его материалом, а не просто по субъективному наитию.

Хотя «Вещь» сыграла большую роль в освещении искусства русского авангарда, надо отметить, что большинство материалов первого номера были напечатаны только по-русски (существенное исключение составлял подробный обзор «выставок в России», написанный по-немецки самим Лисицким и проиллюстрированный фотографией зала выставки Обмоху 1921 года). Редакторы мечтали наладить посредничество между Востоком и Западом и тем самым поддержать своих соратников на родине, которые уже опасались, что ленинский план нэпа, введенный в 1921 году и объявивший о необходимости привлекать к работе «буржуазных специалистов», решит их судьбу. Известить советских авангардистов о том, что близкие им поиски ведутся в разных странах Европы, значило бы придать им решимость стоять на своем, ибо они не одни. Не случайно среди обилия информации, вошедшей в первый номер «Вещи», фигурировал анонс международной выставки «Прогрессивное искусство» в Дюссельдорфе.

Редакторы «Вещи» приняли активное участие в Международном конгрессе прогрессивных художников, который состоялся во время дюссельдорфской выставки, 29–31 мая 1922 года, и упрочил их контакты с голландским движением «Де Стейл», а также с другими группами близкой направленности, действовавшими в Румынии, Швейцарии, Швеции и Германии [2]. Вместе с бывшим дадаистом, а ныне создателем конструктивистских фильмов Хансом Рихтером и идейным вдохновителем группы «Де Стейл» Тео ван Дусбургом (который только что опубликовал на страницах «Вещи» свой манифест «Монументальное искусство») Лисицкий основал Международную фракцию конструктивистов. В заявлении «меньшинства», задуманном как прямое возражение гуманистическому кредо резолюции конгресса, трое соавторов выступили против размывания термина «прогрессивный художник»: «Мы считаем прогрессивным того художника, который резко отвергает тиранию субъективности в искусстве, того, чьи работы не подчиняются лирическим прихотям, того, кто принимает новый закон художественного творчества — систематизацию выразительных средств ради достижения общепонятного результата». Также заявление бичевало цеховую идеологию, порождавшую стремление конгресса создать то, что авторы заявления именовали «живописной выставкой как международным торговым предприятием». Протестуя против этой «буржуазно-колониальной политики», они писали: «Мы отвергаем выставку в ее нынешнем представлении — этот склад, заполненный разношерстными вещами, предлагаемыми на продажу. Сегодня мы находимся между двумя обществами, одно из которых в нас не нуждается, а другое — пока еще не существует, и единственной целью выставки может быть демонстрация того, что мы хотим осуществить (с помощью планов, эскизов, макетов) или уже осуществили». Определение искусства, которым завершается эта декларация, ясно говорит о возникновении конструктивистского лингва-франка: «Искусство есть равноправный науке и технологии метод организации жизни в целом».

Первая русская художественная выставка в галерее ван Димена была не только выставкой конструктивизма: на ней соседствовали все направления русского искусства, в том числе и зарождающийся



2 • Эль Лисицкий (четвертый справа) и Тео ван Дусбург (третий справа) на Международном конгрессе прогрессивных художников в Дюссельдорфе. 1922

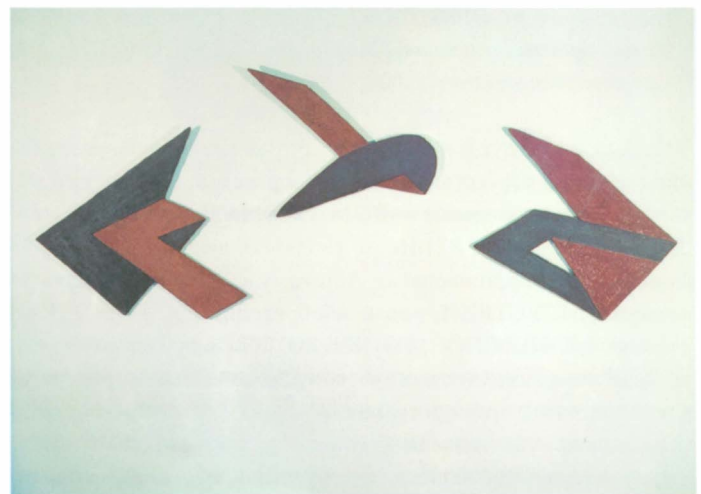
▲ социалистический реализм. Но она впервые открыла жадным взорам публики интенсивную практику русского авангарда во всех медиумах, от супрематических картин Малевича и его учеников до театральных декораций друзей Родченко и скульптур Обмоху, не говоря о собственных абстрактных работах Лисицкого, которые он называл «проунами» [4] («проун» — акроним, образованный из начальных букв слов «проект утверждения нового») и которые произвели в Берлине сенсацию. Выставка имела огромный успех, и львиную долю внимания прессы привлек ее конструктивистский отдел. Лисицкий внес немалый вклад в этот триумф, приняв активное участие во всех публичных дебатах вокруг события и даже проехав с лекциями по нескольким городам Германии и Нидерландов. Его исполненный энтузиазма доклад «Новое русское искусство» по сей день остается одним из самых проницательных обзоров русского авангарда 1910–1922 годов.

Эффект выставки в галерее ван Димена последовал незамедлительно. Мало того что берлинские коммерческие галереи (как, например, «Буря» [«Der Sturm»]), до этого верные экспрессионизму как истинно немецкому стилю, предоставили свои стены новому авангарду; в странах Восточной Европы стали один за другим возникать (или обращаться в конструктивистскую веру) авангардистские газеты и журналы, явно основанные на русской модели, информация о которой до создателей большинства из них дошла из Берлина. Упомянем среди множества примеров такие издания, как «Зенит» в Загребе (ныне Хорватия), а позднее в Белграде (ныне Сербия), «Ревю Деветсилу», «Живот» и «Пасмо» в Праге, «Звротница» и «Блок» в Варшаве, «Контимпоранул» в Бухаресте. Архитектуре посвящались журналы «G: Материален цур элементарен гештальтунг» в Берлине и «АВС» в Базеле, которым на начальном этапе помогал Лисицкий. (Характерен случай журнала Лайоша Кассака «МА» [под этим же названием действовала группа художников и писателей], который начал выходить в 1916 году в Будапеште, а затем, в период репрессий, последовавших за падением Венгерской пролетарской республики, переехал в Вену. С 1919-го, когда его редактором, уже в Берлине, стал Ласло Мохой-Надь, перебравшийся туда из Вены в ноябре этого года, «МА» превратился в один из главных рупоров конструктивизма.)

Нельзя сказать, что художники, группировавшиеся вокруг этих мелких журналов, вдруг пробудились от долгого сна по мановению

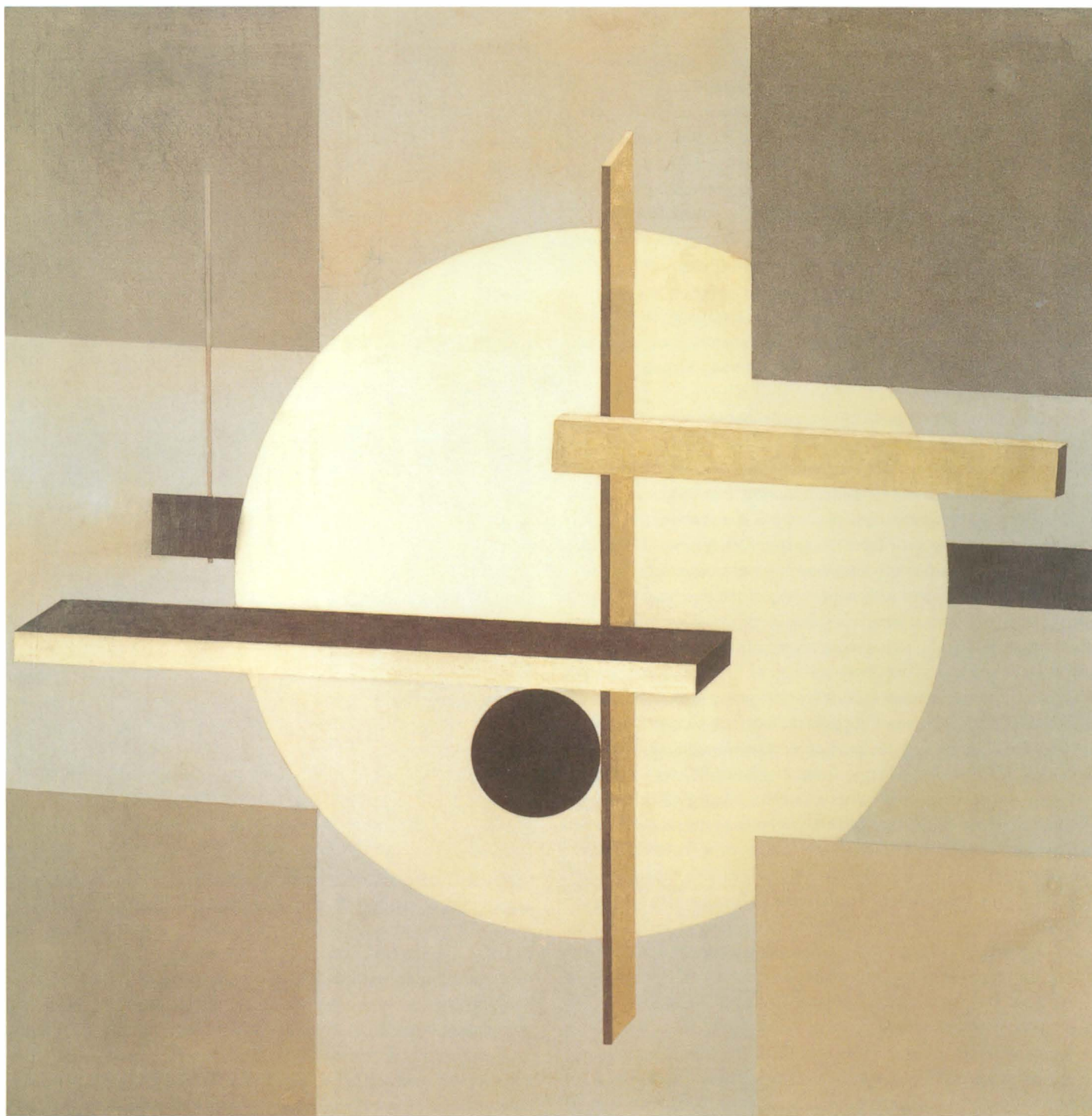
волшебной палочки русского конструктивизма: многие из них уже давно пытались возродить авангардистскую культуру, практически уничтоженную в их странах событиями Первой мировой войны, однако их посткубистское искусство по большей части потеряло ориентир, который как раз и вернула им встреча с русским авангардом. Блестящая интерпретация кубизма, данная Малевичем, взрастила целое поколение русских художников, включая и тех, кто отвергал его эстетические позиции. Не всегда это сознавая, «младотурки» новоявленного конструктивистского «интернационала» усвоили связанный сценарий (кубизм — супрематизм — конструктивизм), дававший им руководство к действию, в котором они так нуждались. По-настоящему оригинальные произведения создали немногие из новообращенных. Среди тех, кому это удалось, ярко выделяется венгр Ласло Пери (1899–1967), автор выдающихся живописных композиций из различных геометрических форм на фигурных деревянных панелях, холстах, а иногда и на бетонных блоках [3]. Еще один пример — живопись Владислава Стржеминского (1893–1952) и скульптура его жены Катаржины Кобро (1898–1951); этот творческий и жизненный союз стал главной силой польского авангарда двадцатых — начала тридцатых годов.

Называть Стржеминского и Кобро новообращенными, впрочем, было бы несправедливо. Во-первых, родившиеся соответственно в Москве и Минске, они получили прямые уроки русского авангарда, в частности искусства Малевича, у которого учились в Своямесе и с которым сохраняли тесные контакты позднее, принимая участие во многих художественных проектах Уновиса, возглавляемой им школы (где, по всей вероятности, они и познакомились с Лисицким). А во-вторых, переехав в Польшу (в 1922 году), Стржеминский и Кобро не разделяли воодушевление своих соотечественников по поводу недавней радикализации конструктивизма в рамках производственничества. Первый серьезный текст Стржеминского — «Заметки о русском искусстве», опубликованные в Кракове в 1922 году, вскоре после доклада Лисицкого на ту же тему, — следует читать в комплексе с ним. Детально анализируя живопись Малевича, Стржеминский предостерегает против любой инструментализации искусства — опасности, которая видится ему не только явным изъяном производственничества, но и тревожным симптомом конструктивистской позиции. Вследза



3 • Ласло Пери. Трехчастная пространственная конструкция. 1923

Бетон, краска. Часть 1: 60 × 68 см; часть 2: 55,5 × 70 см; часть 3: 58 × 68 см



4 • Эль Лисицкий. *Проун R.V.N.2*. 1923

Холст, смешанная техника. 99 x 99 см

Международной фракцией конструктивистов он понимает произведение искусства как вещь, обязанную, дабы не допустить «тирании субъективного», следовать в своей конструкции ряду правил, и вскоре приходит к выводу, что должен эти правила установить.

УНИЗМ

В конце двадцатых годов, быстро войдя в первые ряды польского авангарда, Стржеминский выступил с законченной теорией, которой дал название «унизм». Изложенная в книге 1928 года

«Унизм в живописи», она представляет собой одну из самых изощренных концепций абстрактного искусства. Приведем ее краткий пересказ. В каждом художественном медиуме — и в зависимости от специфики этого медиума — художник должен стремиться к созданию «реального» произведения искусства — такого, которое обладает «реальным» существованием и не опирается на что либо ему внеположное. Любое произведение, формальная конфигурация которого не продиктована его физическими условиями — форматом, материалом и т. д., — произвольно в том смысле, что его композиция основана на некоем априорном видении, ясном

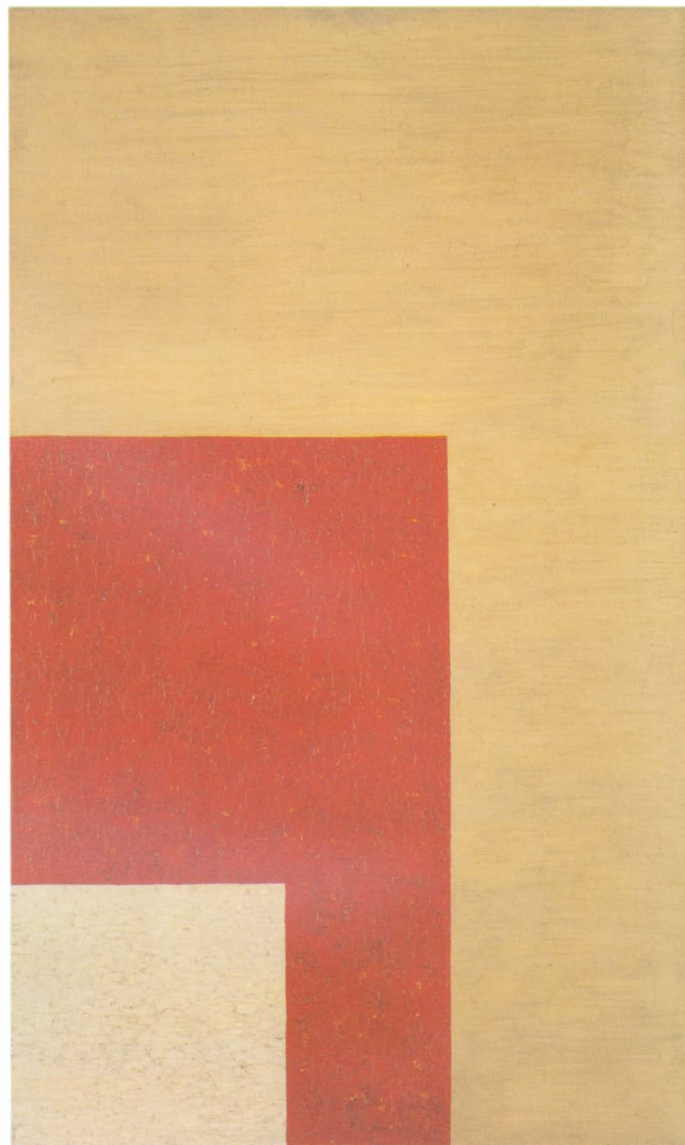
для художника еще до его воплощения в материи, до того, как произведение возникнет физически. Подобные произвольные композиции — Стржеминский называет их «барочными» — всегда содержат в себе драму с тезисом и антитезисом, получающую убедительное разрешение — синтез. (Стржеминский с восхиительной ясностью осознает, что живописный строй, который мы называем композицией и который впервые получил теоретическое обоснование у мастеров итальянского Ренессанса, вышел из искусства риторики.) Однако, продолжает он, всякий «барочный» синтез есть ложное решение, ибо разрешаемая им проблема обусловлена метафизическими оппозициями — например, фигуры и фона, — искусственно наложенными на материю и потому не «реальными». Следует избегать малейших следов дуализма, если мы хотим уйти от идеалистической композиции и осуществить чистую конструкцию (диалектику Мондриана Стржеминский, понятное дело, не признает).

Живописная плоскость, построение формы в соответствии с форматом и устранение оппозиции «фигура — фон» составляют, таким образом, три главных условия унизма в живописи. Если форма не продиктована форматом холста, она приходит в движение, порождая дуализм фигуры и фона и скатываясь в область «барокко» (превознося «Черный квадрат» Малевича, Стржеминский сурово критикует его излишне динамичные композиции).

- ▲ Неудивительно, что претворить столь радикальную теорию в практику оказалось нелегко. Сформулированное Стржеминским еще в 1924 году намерение устранить все контрасты логически вело к монохромной живописи, которая, однако, вышла из-под его кисти только в 1932-м (то есть более десяти лет спустя после триптиха Родченко «Красный, желтый и синий» и лишь в нескольких картинах). Но как раз потому, что монохромия была оставлена Стржеминским про запас, ему понадобилось отыскать средство «деления» поверхности картины, которое не было бы «произвольным» и субъективным. Таким средством, найденным в 1928 году (в 1959-м к нему вновь придет, не имея и малейшего
- представления об этом историческом прецеденте, Фрэнк Стелла в своих черных картинах), стала, если воспользоваться формулой Майкла Фрида, родившейся при взгляде на работы Стеллы, «дедуктивная структура» — определение всех формальных соотношений композиции исходя из реальных длины и ширины основы.

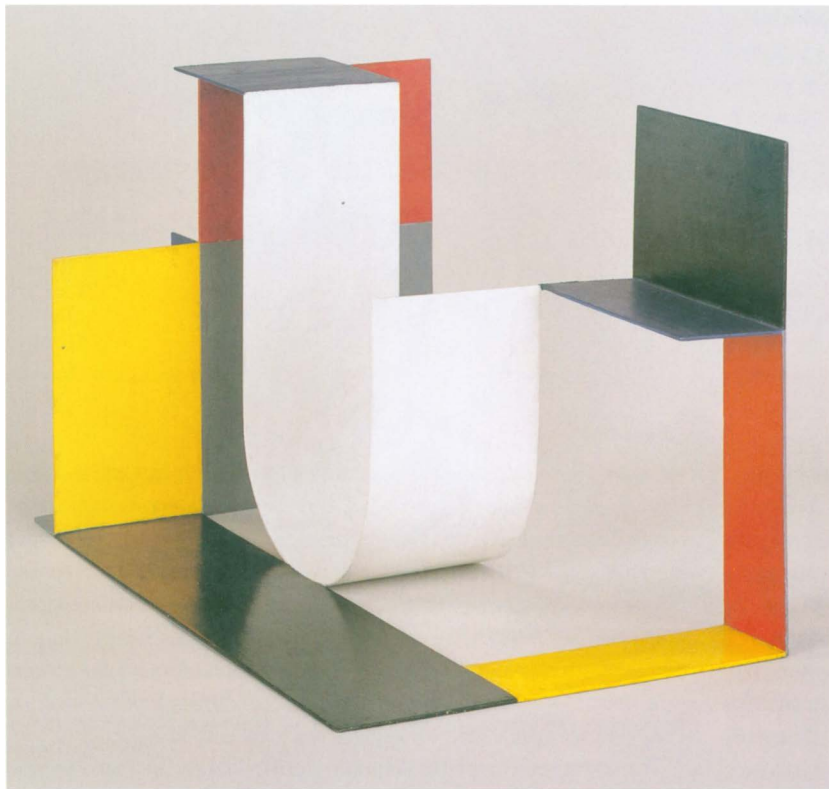
В блестящей серии картин, созданных Стржеминским по этому принципу, поверхность делится на две или три плоскости, окрашенные в цвета одинаковой (по замыслу) яркости, и это негативно-позитивное построение отменяет иерархию «фигура — фон» [5]. Деления и впрямь пропорциональны формату картин, однако периодическое использование кривых, которые, как кажется, недопустимы в рамках дедуктивной структуры (во всяком случае, при прямоугольном формате), показывает, что Стржеминский хотел смягчить свою программу и вернуть в холсты ради разнообразия толику «произвольности». Это неотвратимо вело художника к кризису, который, как ни странно, разразился только тогда, когда он решил совместно с Кобро перенести теорию унизма в скульптуру.

Верный модернистскому представлению о специфичности каждого медиума, Стржеминский начал с установления коренного различия между живописным и скульптурным объектами: первый имеет «естественные границы», за которые он не может выходить (реальные размеры основы), второй же лишен этого преимущества и вынужден создавать свое «единство» в «целост-



5 • Владислав Стржеминский. Архитектоническая композиция 9с. Около 1929
Холст, масло. 96 × 60 см

ном пространстве». Для этого скульптурному объекту нужно не выделяться в качестве фигуры в некоем пустом окружении (монументом он быть не может), а включать пространство в себя как один из своих материалов. Дабы не быть «инородным телом в пространстве», он должен «продолжить пространство», материализовав его на своих осях. Легко сказать! Однако Кобро оказалась на высоте задачи. Главное новшество ее работ, созданных после 1925 года, — они неизменно построены из пересекающихся прямых или искривленных плоскостей — заключено в двух методах, использованных для того, чтобы не допустить восприятия этих скульптур как фигур в пространстве или, скорее, как фигур, обособленных от пространства. В основе обоих методов лежит, скажем так, предельная синтаксическая дизъюнкция. Первый из них сводится к полихромии: резкий контраст основных цветов — притом что каждая сторона каждой плоскости окрашена по-разному — как бы разносит скульптуру в трех измерениях, не давая ей образовать единый силуэт. Второй метод касается восприятия скульптуры во времени, при обходе зрителя вокруг нее. Кобро прилагала особые усилия к тому, чтобы ее работы выглядели совершенно



6 • Катаржина Кобро. *Пространственная композиция № 4*. 1929
Сталь, краска. 40 × 64 × 40 см

1920–1929

по-разному со всех точек зрения, ни одну из которых нельзя было бы вывести из другой. Сочетание обоих дизъюнктивных подходов особенно эффективно применено в работах 1929–1930 годов, например в «Пространственной композиции № 4» [6], которую, так же как и унистские картины Стржеминского, легко по этой причине ошибочно отнести к шестидесятым годам.

Стржеминскому хватило проницательности, чтобы понять, что, признав отсутствие «естественных границ» для скульптурного объекта, он затронул главную проблему своей теории живописи. Он спрашивал себя: «Если деление картины определяется соотношением ее сторон, то чем определяются сами эти стороны?» Ответ приводил к порочному кругу, нарушая к тому же унистский принцип специфичности каждого медиума: сообразно архитектурной «природе», о которой Стржеминский писал, что «однородный ритм ее движения должен повиноваться мерам человеческой фигуры», он установил и предписал всем искусствам идеальную пропорцию (8:5). Демонстрируя вопреки своим намерениям, что совершенно исключить из художественного творчества произвольное невозможно, унизм, таким образом, возвращался к тому самому гуманистическому идеалу, с которым стремился покончить. У Стржеминского оставался еще один козырь — монохромия, но в этом случае теряла силу социальная метафора, заложенная в сердцевины его проекта, — концепция неиерархического, «однородного» живописного объекта, все части которого равны и независимы, как модели будущего общества. Осуждая многословие в искусстве, Стржеминский предпочел сворачивание проекта унизма самоповтору. Утверждение нацизма в Германии и сталинизма в России стало последней каплей, остановившей его утопический порыв. Оставшиеся двадцать лет жизни он отдал преподаванию, свободное время посвящая хобби — рисованию биоморфных пейзажей.

Умер Стржеминский в 1952-м, на год пережив Кобро и не отказавшись от унистских принципов, но ясно осознав, что они были такими же идеалистическими, как и все то, против чего он боролся.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Лисицкий Эль. Новое русское искусство: Доклад 1922 года // Эль Лисицкий. 1890–1941: К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М.: ГТГ, 1991.

Bann Stephen. *The Tradition of Constructivism*. London: Thames & Hudson, 1971.

Bois Yve-Alain. Strzeminski and Kobra: In Search of Motivation // Id. *Painting as Model*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Passuth Krisztina. *Les avant-gardes de l'Europe centrale*. Paris: Flammarion, 1988.

Stanislowski Ryszard. *Constructivism in Poland*. Essen: Folkwang Museum; Otterlo: Kröller-Müller Museum, 1973.

Tafuri Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Garde and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

«Новая типографика» Яна Чихольда подтверждает влияние советского авангарда на книжный дизайн и рекламу в капиталистических странах Западной Европы, а также удостоверяет оформление нового интернационального стиля.

1920–1929

Когда в июне 1928 года в официальном издательстве Немецкого союза печатников вышла в свет «Новая типографика» Яна Чихольда (1902–1974), реакция на нее оказалась далеко не столь резкой, как ожидалось (хотя книга отлично продавалась и вскоре была раскуплена). И уж точно она уступала в резкости реакции на появление специального номера журнала «Известия типографики» («Typographische Mitteilungen»), посвященного той же теме и вышедшего в том же издательстве всего тремя годами ранее, вызвав на страницах журнала горячую полемику. Озаглавленный «Элементарная типографика» и составленный тем же Чихольдом, когда ему было всего 23 года, этот номер всколыхнул традиционный мир немецкого книжного дизайна, в котором формировался будущий автор «Новой типографики», открыв

▲ специалистам шрифтовые работы и теории Эль Лисицкого и Ласло Мохой-Надя, а также произведения Курта Швиттерса, Герберта Байера, Макса Бурхарца и других представителей «интернационального конструктивистского» авангарда, не говоря уже о едком манифесте самого Чихольда и о его же предисловии, призванном представить новую тенденцию и обосновать ее в историческом контексте. Это было в 1925 году, сразу после переезда Баухауса в Дессау, но в Веймарской республике все менялось очень быстро. Читая «Новую типографику» в 1928-м, без оглядки на судьбу одноименной практики в Германии нацистов, которые всего через несколько лет объявит ее «дегенеративной», нетрудно было бы считать, что Чихольд выиграл в этой борьбе.

Его книга сама по себе явилась прорывом, которому трудно найти аналог в других областях искусства. Обильно иллюстрированная, сверстанная по тем самым «законам», которые в ней провозглашаются, она включает исторический обзор истоков новой типографики, обоснование и разъяснение ее основных принципов (преподносимых Чихольдом как универсальные, вопреки их реальному историческому происхождению) и практическое руководство по их применению. В качестве иллюстраций очень специфических правил, предлагаемых Чихольдом для дизайна торговых марок, фирменных знаков, конвертов (с окнами или без), почтовых карточек, плакатов, газет, иллюстрированных журналов, книг и многих других печатных изделий (каждому из них посвящена отдельная глава, рассматривающая предмет с исчерпывающей полнотой), приводятся — бок о бок друг с другом — многочисленные примеры удачных и неудачных модернистских решений, демонстрирующие, что «простое копирование внешних приемов новой типографики приводит к новому формализму, который ничуть не лучше старого». Стратегия не нова (еще лет

▲ десять назад Тео ван Дусбург использовал ее в своем журнале «Де Стейл», противопоставив по-джазовому динамичную модульную сетку Вильмоша Хусара безжизненной «нейтральной» сетке того же формата), но Чихольда это не смущает. Он даже дает несколько примеров «усовершенствования» традиционного или псевдосовременного дизайна (рекламный плакат школы непрерывного образования, созданной мэрией Мюнхена, и объявление в местной газете) в виде расположенных по соседству и резко контрастирующих друг с другом вариантов «до» и «после».

По большому счету в «Новой типографике» не было ничего совершенно нового. Иными словами, она явилась предельно ясным, прекрасно аргументированным и организованным синтезом принципов, выработанных и опробованных начиная с 1922 года теми художниками, которых Чихольд уже выводил на авансцену на страницах «Элементарной типографики». Он безоговорочно признает этот долг, цитируя программные сочинения на ту же тему, выпущенные до него, щедро воспроизводя работы своих единомышленников и даже тактично, стараясь никого не задеть, восстанавливая при необходимости справедливую атрибуцию:

● так, Ман Рэю была возвращена честь изобретения «фотограммы» (абстрактной фотографии без использования камеры), которую приписал себе Мохой-Надь, навсегда, между прочим, испортив этой «кражей» свои отношения с Лисицким.

Чтобы суммировать изложенные Чихольдом аксиомы «новой типографики», излишне будет вслед за ним ненадолго углубиться в историю. После краткого предисловия — типичного модернистского гимна машинному веку, пронизанного почти неперменной в подобных случаях верой в социальный прогресс, который этот век принесет роду человеческому, — следует исторический обзор, охватывающий первые три главы книги. Сначала рассматривается «старая типографика (1450–1914)», затем «новое искусство», и, наконец, приводится подробная хроника зарождения «новой типографики».

«Старая типографика», как и следует ожидать, трактуется Чихольдом весьма сурово; особенно достается историзму, представителей которого он презрительно квалифицирует как «художников книги» XIX века, пустивших преимущества новых техник — литографии, фотографии и фотолитографии — на уснащение своих дизайнерских решений безудержной орнаментикой. Кратко рассматриваются очаги сопротивления натиску подобной продукции — воскрешаемые Чихольдом из забвения «Искусства и ремесла» Уильяма Морриса, югендстиль и даже обновленный в духе упрощения бидермейер, — но затем все они тоже развен-



1 • Филиппо Томмазо Маринетти. Страница манифеста «Футуристические слова на свободе». 1919

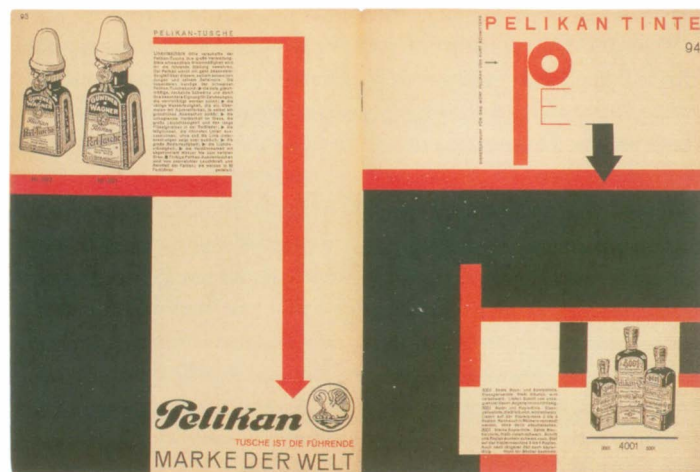
чиваются как не отвечающие духу современности. Над Моррисом Чихольд посмеивается за то, что тот безусловно отвергает машину, югендстиль он критикует за наивное пристрастие к природным мотивам и за безразличие к материальности медиума типографики, на которую эти мотивы накладываются, а необидермейер, заслуживший похвалу за самоограничение (особенно это относится к Петеру Беренсу, архитектору, в чьей мастерской учился Вальтер Гропиус), осуждает за верность устаревшему правилу симметрии. Вместе с тем и югендстиль, и необидермейер хороши, по Чихольду, тем, что предпочли римские шрифты (антикву) готическим, общепринятым в Германии со времен Ренессанса, но практически нечитаемым для любого, кто вырос в другой стране. Искусно и неявно Чихольд готовит почву для принципов, которые будут выдвинуты ниже — во имя механизации и в противовес априорному привнесению в технику шрифтового дизайна любой внешней формы, будь то цветочная орнаментация букв, симметрия или что-либо другое, а также национализму.

Модернистский сценарий, изложенный в главе о «новом искусстве», сегодня выглядит откровенно банальным: история развивается от Мане и Сезанна к абстракционизму и фотографии двадцатых годов (через год после выхода в свет «Новой типографики» последней будет посвящена книга, сверстанная Чихольдом и составленная им совместно с Францем Рохом). Для своего времени его однако надо признать весьма информативным, особенно в том, что касается описания Дада и русского конструктивизма. И еще более информативна, что вполне объяснимо, историческая глава о «новой типографике». С характерным апломбом Чихольд хвалит итальянского поэта Ф. Т. Маринетти, основателя футуризма, за то, что тот «выступил предшественником перехода от орнаментальной типографики к функциональной». Помимо пространных цитат из манифеста, который Маринетти в 1913 году специально посвятил шрифту, а затем включил в свою книгу «Футуристические слова

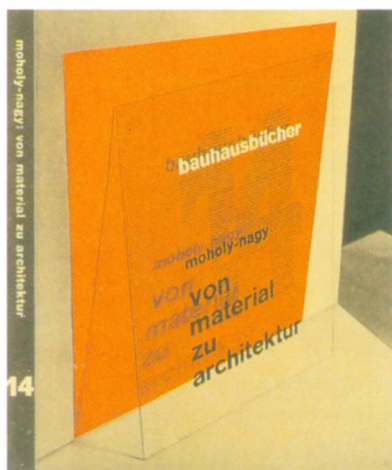
на свободе» (1919) [1], в «Новой типографике» приводится одна из иллюстраций к «Словам», задуманная автором как музыкальная (пусть и нелинованная) партитура, в которой размер и направление букв обозначают различную громкость и высоту голоса, требуемые при чтении поэмы вслух: «Впервые, — комментирует Чихольд, — графика шрифта становится здесь функциональным выражением его содержания». Как ни странно, автор «Новой типографики» воздерживается от критики «пикториализма» Маринетти (в частности, его пристрастия к изобразительной функции печатного шрифта, который должен служить графической записью индустриального и городского шума). Подобный упрек Чихольд адресует типографике дадаистов, приводя как пример сверстанный Тристаном Тцарой пригласительный билет на «Вечеринку бородастого сердца», которая была устроена движением в Париже в июле 1923 года. Кратко рассказав о берлинском кружке Дада (упомянув Гросса, Хартфильда, Хюльзенбека, но ни словом не обмолвившись о фонетических стихах Рауля Хаусмана), он далее воздает должное Швиттерсу — особенно за «Тезисы о типографике», которые тот опубликовал весной 1924 года в специальном номере журнала «Мерц», посвященном «типорекламе». Ниже в книге Чихольда воспроизводится разворот, отданный в этом издании рекламе чернил «Пеликан» [2], которым посвятил одну из лучших своих фотограмм, также включенную в «Новую типографику», Лисицкий. Наконец, Чихольд одним предложением пробегает Баухаус (что особенно удивительно ввиду множества работ представителей этой школы — не только Мохой-Надя [3] и Байера, но и Йооста Шмидта — среди иллюстраций), одним абзацем ограничивает свое восхищение ван Дусбургом и группой «Де Стейл» и завершает свое обозрение работами Лисицкого — бесспорно, главного героя этой истории, представленного в иллюстративном ряду шире любого другого художника или дизайнера.

Импульс советского авангарда

В самом деле, на всем протяжении «Новой типографики» неявно проводится мысль, согласно которой приезд русского художника в Берлин в конце 1921 года и его неустанная активность здесь в последующие три года были главной предпосылкой радикальных перемен в современном немецком искусстве шрифта.

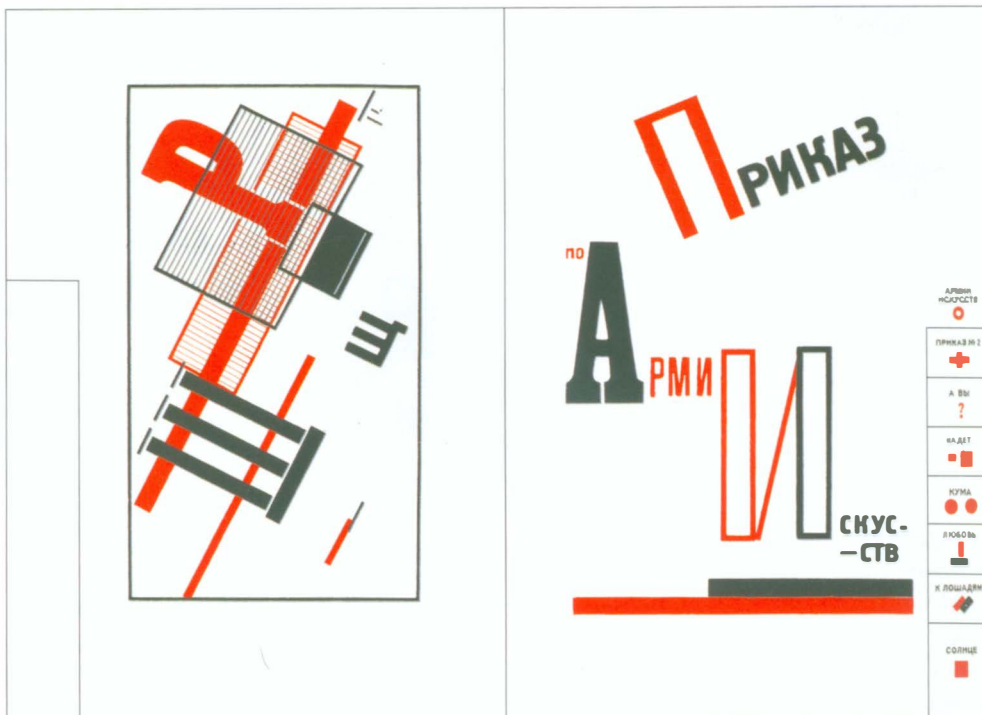


2 • Курт Швиттерс. Реклама чернил «Пеликан». Журнал «Мерц». № 11. 1924



3 • Ласло Мохой-Надь. Обложка книги «Об архитектурных материалах» (Библиотека Баухауса. № 14). 1929

4 • Эль Лисицкий. Художественная армия. Разворот книги «Маяковский для голоса». 1923



- Правда, позднее Чихольд будет всегда подчеркивать, что пришел к идее «новой типографики» после поездки в Баухаус на знаменитую летнюю выставку школы в 1923 году: тогда он только что завершил традиционное дизайнерское обучение и новшества веймарского Баухауса, пусть еще сравнительно робкие до обращения Мохой-Надя и его ученика Байера в конструктивистскую веру, произвели на него, должно быть, эффект боевого клича. Познакомившись вскоре с работами Лисицкого — прежде всего по верстке журнала «Вещь/Gegenstand/Objet» (1922–1923) и, что даже важнее, по оформлению книги стихов Маяковского «Для голоса» [4], которое надолго осталось для него непревзойденным шедевром, — Чихольд немедленно стал горячим приверженцем советского авангардного дизайна, пропагандистом творчества не только Лисицкого, но и Александра Родченко, в частности оформленной им еще одной книги Маяковского, «Про это» (1923), впервые целиком проиллюстрированной фотомонтажами.

Признание Чихольдом ключевой роли Лисицкого, безусловно, справедливо. Среди подтверждений тому — внезапная трансформация типографики Швиттерса после его знакомства с русским художником. То же самое можно сказать и о Мохой-Наде, и о ван Дусбурге: все они, словно сговорившись, подхватили характерные черты верстки «Вещи» — тонкие черные линии и выразительные контрасты. Швиттерс перенес их в свой журнал «Мерц», чей выпуск под номером 8/9, озаглавленный «Nasci» [5], вышел весной 1924 года при непосредственном участии Лисицкого; Мохой-Надь — в свой «типо-фото-сценарий» под названием «Динамика метрополиса», включенный в опубликованную Баухаусом книгу «Живопись, фотография, кино» (1925); ван Дусбург — в дизайн дадаистского журнала «Мекано», запущенного им под псевдонимом «И. К. Бонсет». Если эти художники сразу попали под очарование модели Лисицкого, то, разумеется, потому, что она отвечала их собственным устремлениям, на пути к реализации которых

они, однако, встречали трудности: Швиттерс никак не мог уйти от произвольных коллажных эффектов дадаистской типографики; Мохой-Надю, несмотря на воодушевленное приобщение к геометрической абстракции и духу машинного века, не удалось очистить свои шрифтовые работы от экспрессионистской традиции, которой он следовал ранее; наконец, ван Дусбург, располагая, помимо дадаистских моделей, воспроизводимых им в «Мекано», только одним средством — сеткой неопластицизма, — не знал (что довольно странно), как приспособить ее к требованиям типографики, для которой, казалось ему, она слишком статична (ошибочность этого мнения Лисицкий и Швиттерс наглядно продемонстрировали на страницах «Nasci», где разнородные фотографические фрагменты связаны между собой черными или серыми линиями на белом поле, оживляемом асимметричным распределением масс).

Среди художников своего поколения Лисицкий выделялся редкой способностью ясно формулировать свои идеи: «Доклад о русском искусстве», прочтенный им в 1922 году во многих немецких городах, а также в Голландии, надолго остался лучшим обзором и наиболее пронизательным анализом раннесоветского искусства. Обладая он и педагогическим даром, «постоянно используя свой точный карандаш, чтобы проиллюстрировать выдвигаемые им идеи», по словам его будущей жены и первого биографа Софии Лисицкой-Кюпперс. Неудивительно, что его предложения, уже подхваченные манифестами Швиттерса и Мохой-Надя, напрямую отозвались в «принципах новой типографики», изложенных во втором разделе книги Чихольда.

Форма как следствие функции

Первый из этих принципов, явственно перекликающийся с оптимистическим тейлоризмом того времени, сводится к рационализации, механизации и стандартизации. «Современный человек должен

когда письмо предшествовало его устному исполнению. В манифесте 1913 года «Буква как таковая», чтобы оправдать свое странное пристрастие к созданию рукописных книг, противоречащее духу машинной эры, Кручёных и Хлебников даже обратились к такой сомнительной дисциплине, как графология: поскольку «слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой [гарнитурой. — Пер.], совсем не похоже на то же слово в другом начертании», оно должно быть написано поэтом собственноручно, чтобы его «почерк, своеобразно измененный настроением, передавал это настроение читателю независимо от слов».

У Чихольда «мотивация» переходит из области мимесиса в область телеологии: нечто мотивировано не потому, что оно похоже на нечто другое, а потому, что его форма определяется его целью. Поворотным пунктом явилось здесь уже упоминавшееся выше оформление Лисицким книги «Маяковский для голоса»: вопреки распространенному мнению об этой жемчужине типографики, предназначение книги для чтения вслух (заявленное уже в ее названии) выражают не начальные страницы каждой поэмы, решенные как *каллиграммы*, а алфавитный указатель, позволяющий читателю быстро найти поэму, которую он хочет прочитать. «Новая типографика отличается от старой тем, что ее первоочередная цель — конструировать внешнюю форму исходя из функций текста. <...> Функции печатного текста — передать смысл сообщения, выделить главное (важные слова) и сохранить логическую последовательность содержания», — пишет Чихольд. И чуть ниже: «Типографу нужно предельно ясно представлять себе, как читают и как должны читать его издания. Да, обычно мы [на Западе. — И.-А. Б.] читаем сверху вниз и слева направо. Но это вовсе не закон». Тем, что функция текста должна определять его печатную форму, объясняется отказ «нового типографа» от симметричного дизайна: симметрия — это априорная форма, прилагаемая к тексту готовой, без малейшего учета его специфики. Кроме того, из-за ее неизбежного господства все, что ей противоречит, сразу бросается в глаза (тут Чихольд явно имеет в виду рекламу). «Текст, оформленный в соответствии с новой типографикой, направляет взгляд читателя от одного слова к другому, от одного блока к другому <...> с помощью разных размеров, плотности, расположения, цвета и т. д.» Есть нечто безжалостно авторитарное в работе «новой типографики»: она уверенно ведет наш взор (неудивительно, что среди первых завоеванных ею областей оказались политическая пропаганда и реклама).

Третий принцип Чихольда — это типично модернистский принцип *специфичности медиума*: чтобы стать функциональной и рациональной, типографика должна очиститься от всех внешних наслоений, самым вопиющим из которых является бесосновательная орнаментация: оглядываясь на архитектуру, где модернизм уже стал к этому времени каноном, Чихольд цитирует статью Адольфа Лооса, направленную против орнамента еще в 1898 году. Разумеется, нелегко установить существенные особенности типографики в момент стремительной трансформации технологий. Однако технические условия не единственное, что здесь важно: подобно тому как Лисицкий с гордостью говорил, что при работе над книгой «Маяковский для голоса» использовал только традиционные материалы, имеющиеся в мастерской любого наборщика, Чихольд не упускает случая отметить, что взял для своей книги лучший из готовых шрифтов своего времени, — а это значит, что важен не столько материал, сколько то, как он использован. К тому же

материальность шрифтовой техники заключена по большей части в таких ее аспектах, которые в «старой типографике» подавлялись (как подавлялась, добавим от себя, и плоскость картины в домодернистской живописи). Ключевое правило здесь таково: «Новая типографика сознательно пользуется возможностями бывшего „фона“ [отметьте кавычки. — И.-А. Б.] и рассматривает пустые белые места на бумаге как формальные элементы, равноценные черному шрифту». На первый взгляд это может показаться простым отголоском борьбы с иерархией «фигура — фон», игравшей важнейшую роль в эволюции живописи еще со времен Сезанна и Сёра и достигшей кульминации около 1918 года в работах членов группы «Де Стейл», а также — как раз в период публикации книги Чихольда — польского живописца (и типографа) Владислава Стржеминского. Между тем живописный модернизм был не более чем приглашенным союзником в этом процессе: принцип, согласно которому «пробелы» в печатной продукции так же важны, как и слова, был сформулирован в поле языка и, шире, книжного дизайна уже давно, и прежде всего французским поэтом Стефаном Малларме в предисловии к поэме «Бросок костей» (1897) — вне всякого сомнения, первому шедевру современной типографики, оказавшему влияние как на Маринетти, хотя он этого и не признавал, так и на Аполлинера, с чем тот охотно соглашался.

Шрифт, потребный современности

Среди «необязательных условностей», которые Чихольд, верный своему модернистскому кредо, решительно отвергал, было использование в печатных шрифтах засечек. Автор «Новой типографики» без обиняков заявляет, что только шрифты без засечек соответствуют скорости современной жизни (как скорости производства, так и скорости восприятия/потребления), а потому следует использовать *только их*, обращаясь к антикве разве что в целях пародии. В приверженности к «рубленным» шрифтам Чихольд не был одинок: их с жаром пропагандировали также Мохой-Надь и Байер в Баухаусе [6]. Оглядываясь назад из сегодняшнего дня, в распространении шрифтов без засечек в функциональной типографике того времени нетрудно усмотреть реакцию на преобладание готических гарнитур (состоящих, можно сказать, из одних засечек) в печатном мире Германии. Типографы других стран с энтузиазмом подхватили инициативу немецких коллег, не имея надобности вступать в болезненные споры о национальном характере.

Сыграла свою роль в сложении идеологии функциональной типографики и еще одна местная особенность — написание в немецком языке всех существительных с прописной буквы. Хотя еще Якоб Гримм в XIX веке предлагал по образцу английского и прочих языков, в которых используется латинский алфавит, писать с прописной только первые слова предложений и имена собственные, первая серьезная атака на этот обычай — существующий до сих пор — была предпринята на страницах книги «Язык и письменность», выпущенной в 1920 году инженером Вальтером Порстманом (1886–1959) — одним из кумиров Чихольда, разработавшим систему стандартных форматов бумаги DIN, которой мы пользуемся и сегодня (всем известный формат A4 родом как раз оттуда).

Необходимость стандартизации, немаловажный элемент послы Чихольда, властвует над второй, практической, частью его книги, которой «Новая типографика», вероятно, была обязана своим мгновенным успехом. Оставив широковежательный тон предше-



6 • Герберт Байер. Плакат для юбилейной выставки Василия Кандинского к шестидесятилетию художника. 1926

ствующих глав, автор показывает себя здесь бескомпромиссным прагматиком. Для каждого из длинного перечня элементов типографского набора предлагаются стандартные форматы и пропорции в сопровождении многочисленных иллюстраций, принадлежащих самому Чихольду и его единомышленникам, и подробнейших рекомендаций начинающему типографу (с указанием возможных просчетов и путей их преодоления). Далее следуют библиография и список авторов представленных в книге работ, включающий даже их домашние адреса (интересно было бы узнать, сколько читателей написали Лисицкому и дошли ли их предполагаемые письма ему в Москву). Пожалуй, именно в этом заключается подлинная оригинальность книги Чихольда: будучи, помимо прочего, практическим руководством, она тем самым прямо заявляет, что не имеет ничего общего с утопией и обращается к реальному миру. Разбросанные по ней околосоциалистические лозунги, безусловно, не пустые слова: в то время можно было верить, что форма книги способна помочь изменить мир! Как указывает Робин Кинросс, в рецензии на «Новую типографику», вышедшей в журнале Баухауса, директором которого только что стал архитектор-марксист Ханнес Майер, над этими высказываниями Чихольда посмеивались. Однако, подобно Гропиусу, предшественнику Майера, не упускавшему случая подчеркнуть, что все изделия Баухауса допускают промышленный выпуск, и обратить внимание на успешные контакты школы с промышленностью (пусть и немногочисленные), Чихольд хотел, чтобы индустрия услышала его послание, — и неважно, что кивки в сторону капитализма и консюмеризма, подобные указаниям на эффективность рекламы, шли вразрез с прямо выражавшимися им политическими взглядами.

В отличие от всех без исключения художников, которым он воздал хвалу в своей книге, Чихольд был профессиональным типографом, не занимавшимся другими видами деятельности и потому чутким, как никто другой, к изъятиям своей собственной системы. В отличие, скажем, от Байера, он никогда не договаривался до предложения упразднить все прописные буквы (Байер остался верен этой догме всю жизнь, отчего сверстанные

им тексты, в которых никак не обозначены начала предложений, трудночитаемы — вопреки уверенности автора в обратном). Уже в 1935 году он использовал для обложки своей книги «Шрифтовое оформление» гарнитуру с засечками, словно желая доказать, что современный дизайн возможен и с применением старых шрифтов: во всяком случае, гораздо хуже, предостерегает он в книге, если «рубленный» шрифт используется неправильно. В начале тридцатых годов традиция, с которой Чихольд сражался в молодости, вновь подчинила его себе. Переехав после прихода к власти Гитлера в Швейцарию, он шаг за шагом отказался от всех принципов, которые так красноречиво отстаивал. Сделанное автором «Новой типографики» на посту главного художника в английском издательстве «Penguin Books» позволяет усмотреть в нем одного из наиболее последовательных противников одноименного направления: многие его обложки этого периода обнаруживают тревожное сходство с теми, что подвергались разносу в 1929 году. Когда Макс Билль в 1946-м обвинил Чихольда в измене былым идеалам, тот ничтоже сумняшеся сравнил кредо типографов-модернистов, включая самого себя в прошлое, с «безумной верой в „порядок“, что двигала Третьим рейхом». К несчастью, страница авангарда была для него перевернута.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Чихольд Ян. *Новая типографика* [1929] / Пер. Л. Якубова. М.: Издательство студии Артемия Лебедева. 2011.
- Burke Christopher. *Active Literature: Jan Tschichold and New Typography*. London: Hyphen Press, 2007.
- Cohen Arthur A. *Herbert Bayer: The Complete Work*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984.
- Kostelanetz Richard (ed.). *Moholy-Nagy*. London: Allen Lane, 1971.
- Lissitzky-Küppers Sophie. *El Lissitzky: Life-Letters-Texts*. London: Thames & Hudson, 1968.
- McLean Ruari. *Jan Tschichold: Typographer*. Boston: David R. Godine, 1975.
- Spencer Herbert. *Pioneers of Modern Typography*. Revised edition. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

В Штутгарте с 18 мая по 7 июля проходит выставка «Кино и фото», организованная Немецким Веркбундом и представляющая широкую интернациональную панораму фотографических практик и дебатов. Выставка обозначает одну из вершин фотографии XX века и свидетельствует о появлении новой критической теории и истории этого медиума.

Визуальная культура Веймарской республики, отчасти под влиянием итогов Первой мировой войны, чем дальше, тем больше тяготела к фото- и киноизображению во всех его разновидностях. По мнению некоторых авторов, так проявилось стремление немецких художников уйти от традиционных моделей культурного производства, которые сохраняли доминирующее положение во Франции, Англии и Италии вплоть до конца двадцатых годов. Выставка «Кино и фото» («Film und Foto») [1], организованная под эгидой Немецкого Веркбунда (основанного в 1907 году с целью связать воедино индустрию, ремесла и искусства) Густавом Штоцем при участии архитектора Бернхарда Панкока, дизайнера-шрифтовика Яна Чихольда и других, открыла публике невероятное многообразие интернациональных фотографических практик. Экспозиция включала 1200 работ, созданных более чем 200 фотографами. Каждой национальной секцией руководили свои кураторы: от США Эдвард Вестон и Эдвард Стайхен представили работы самого Вестона, его сына Бретта, Чарльза Шилера [2] и Имоджен Каннингем; Кристиан Зервос, отвечавший за Францию, показал фотографии Эжена Атже и Ман Рэя; секции Нидерландов и Бельгии формировал голландский дизайнер и типограф Пит Зварт; произведения советских фотографов отбирал Эль Лисицкий; наконец, немецкую секцию курировали Ласло Мохой-Надь и Штоц, пригласившие к участию среди прочих Энне Мосбахер [3], Энне Бирман [4], Эрхарда Дорнера и Вилли Руге. Мохой-Надь также спроектировал и оформил первый зал, знакомивший посетителей с историей и техниками фотографии, а в третьем зале — отданном ему отдельном выставочном пространстве — представил основные положения и иллюстрации своей книги «Живопись, фотография, кино», опубликованной в серии «Библиотека Баухауса» в 1925 году.

К этому времени, что вполне понятно, уже сложились профессиональные идентичности новых фотографов как поставщиков образов повседневной жизни, политических и прочих текущих событий, туризма, моды и мира потребления. Напротив, художественная и функциональная «идентичности» самой фотографии находились в процессе все углублявшегося раскола. Важно иметь в виду, что успех выставки «Кино и фото» был обусловлен тем, что она суммировала все тенденции фотографии двадцатых. Во-первых, с распространением иллюстрированных журналов фотография выступила в качестве нового проводника политической и исторической информации (единственным ее соперником здесь была еженедельная кинохроника) и как таковая сыграла

большую роль в формировании веймарской культуры. Фотографы, сотрудничавшие в немецких иллюстрированных еженедельниках — таких, как «Берлинер Иллюстрирте Цайтунг» («BIZ») или «UHU» издательства «Ullstein», предшественники французского «Пари-Матч» и американского «Лайфа», — открыли для себя необычайно важные и новые информационные ресурсы. Во-вторых, фотография играла ключевую роль в оформлении, развитии и распространении рекламной и модной продукции, ориентированной на новый «нижний средний» класс «белых воротничков» (часто



1 • Плакат к выставке «Кино и фото». 1929. Автор неизвестен
Бумага, литография. 84,1 × 58,4 см



2 • Чарльз Шилер. Амбар в Пенсильвании. Около 1915

Серебряно-желатиновая печать. 19,1 × 23,9 см

женщин) в Берлине и других крупных промышленных городах. В-третьих, в ответ на фотожурналистику, фоторекламу и товарную пропаганду возникла новая, альтернативная, модель фотографии.

Товарная пропаганда и пролетарская публичная сфера

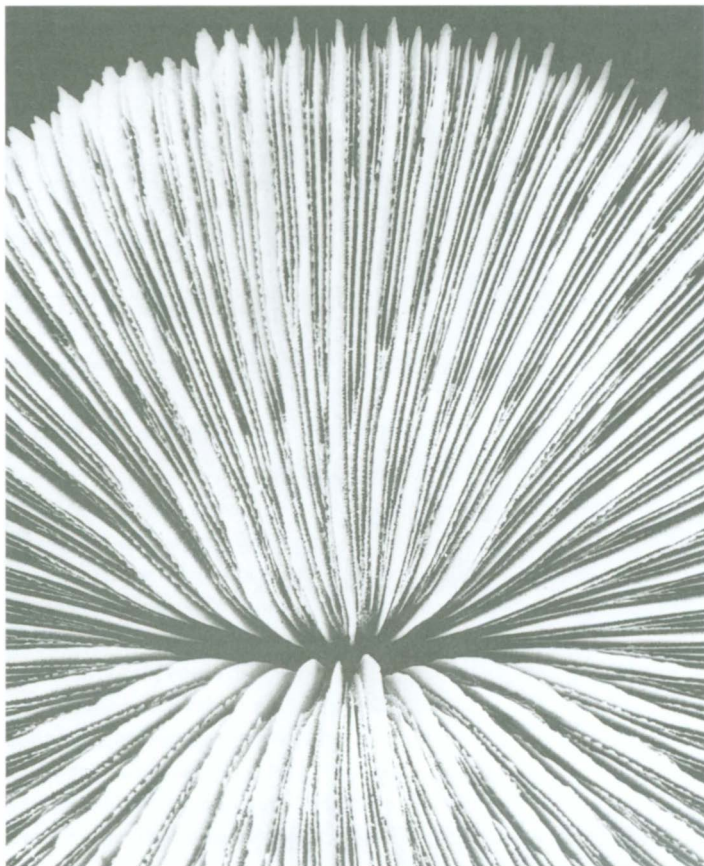
Эта модель возникла в результате стремления упразднить профессиональную специализацию в идеологическом визуальном производстве и сделать фотографический инструментарий напрямую доступным рабочему классу. В значительной степени организованное коммунистической партией Германии, движение «рабочей фотографии» дало возможность любому трудящемуся участвовать в нарождающемся процессе политической и культурной саморепрезентации. Свои образовательные и агитационные функции движение осуществляло через рабочие фотоклубы и журнал Вилли Мюнценберга «Рабочий-фотограф», который начал выходить в 1926 году. «Фотография — это оружие», — гласил лозунг движения, отражавший противостояние растущей роли фотографии в насыщении массовой публичной сферы идеологиями тотального потребления и коммерциализации визуального языка повседневной жизни. В ответ на эти тенденции выставка «Кино и фото» расширила традиционные художественные рамки фотографии, вобрав в свою орбиту фотожурналистику, фоторекламу и любительское фото, а также политический фотомонтаж

▲ Джона Хартфильда, хотя основу ее концепции составлял эстетический контраст между «новым видением» Мохой-Надь и проектом «фотографической фотографии» Альберта Ренгер-Пацша (1897–1966) — технически виртуозными образами ● «новой вещественности». Мохой-Надь и Ренгер-Пацш впервые высказали свои противоположные взгляды на «новый» медиум и своеобразие его эстетических конвенций в 1927 году на страницах пилотного номера журнала «Немецкая фотография» («Das Deutsche Lichtbild»). Если Мохой-Надь обращал первостепенное внимание на технические, оптические и химические параметры фотографии, стремясь акцентировать ее экспериментальные и конструктивные возможности, то Ренгер-Пацш настаивал на ее почти онтологическом реализме: «В фотографии нужно исходить из самой сущности предмета и стремиться представить его фотографическими средствами как таковой, безотносительно к человеческой жизни, пейзажу, архитектуре и т. п.» [5] Далее следует вывод: «...секрет хорошей фотографии — в том, что она способна достичь художественных качеств, достойных произведения искусства, через свой реализм. А потому — оставим искусство художникам и попробуем создать фотографию средствами фотографии, способную на многое благодаря своим фотографическим качествам и не нуждающуюся в подражании искусству».

Акцентируя многообразие фотографических процедур — химических, оптических, технических, — Мохой-Надь, соответственно, делал ставку на авторефлексивное использование медиума, вклю-

▲ 1920, 1937c

● 1925b



3 • Энне Мосбахер. Коралл. 1928



4 • Энне Бирман. Пепельница. Около 1928

чавшее фотограмму, двойную экспозицию, техники научной — макро- и рентгеновской — фотографии, а также кинематографические приемы быстрого чередования крупных и общих планов. Особое значение он придавал фотографии без камеры — одному из своих «изобретений». Хотя фотограмму чуть раньше него уже ▲ использовали такие художники, как Кристиан Шад и Ман Рэй (а вообще, фотография без камеры была известна со времен Анны Аткинс и Уильяма Фокса Тальбота, то есть с середины XIX века),

▲ 1918, 1925b, 1930b, 1931a

Мохой-Надь подверг концепцию фотограммы практическому, теоретическому и философскому переосмыслению. Он не только связал ее с абсолютно внеперспективным пространством, но и усмотрел в ней конкретное воплощение своей идеи использования «света вместо краски» для организации «пространства светом» и выявления средствами фотографии «пространственно-временного континуума».

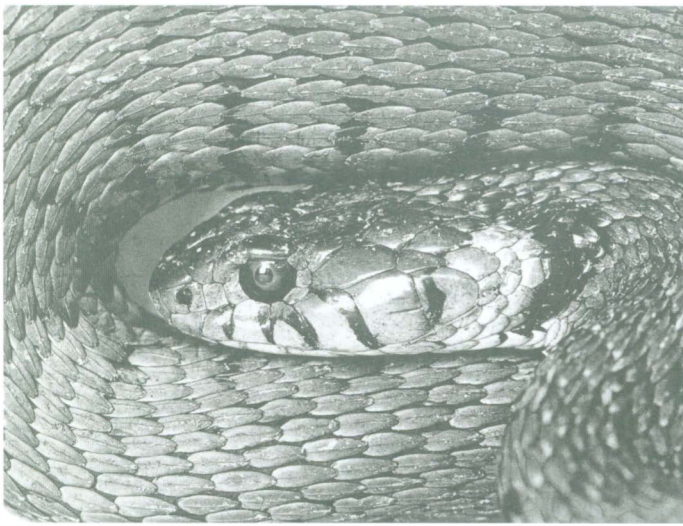
Все эти стратегии были вдохновлены оптимистическим взглядом на фотографию, согласно которому зрение камеры значительно расширяет возможности естественного зрения и даже может служить его технической заменой. В книге «Живопись, фотография, кино» Мохой-Надь писал, что «фотографический аппарат может дополнить наши зрительные инструменты — глаза — и даже сделать их более совершенными. Эта возможность уже используется в научных экспериментах по изучению движения (ходьбы, прыжков, галопа) и в изображении животных, растительных и геологических форм (увеличения с помощью микроскопа) <...>. Столь же очевидна она в считающихся ошибочными, но оттого лишь более удивительных фотографических образах, сделанных с высоты птичьего полета, или с точки зрения гусеницы, или просто снизу, или под наклонным углом, — всех тех, которые более всего поражают нас сегодня» [6]. Очевидно, именно экспериментальная книга Мохой-Надя и ее представление на выставке «Кино и фото» ▲ подтолкнули Вальтера Бенямина к заключению (высказанному в 1931 году на страницах его выдающегося отклика на некоторые из упомянутых выше фотокниг, озаглавленного «Краткая история фотографии»), что «к фотокамере обращается какая-то иная природа, нежели та, что обращается к глазу».

Натурализация технологии

Модернистское упразднение пространства центральной перспективы в кубистской живописи привело к такой форме фотографии, которая эстетизировала угловатость и пространственные разрывы современности. Характерный для традиционной живописи общий обзор пространства или фигуры уступил место другим подходам — диаграмме и фрагментации. В стремлении подчинить все формы опыта руководящим принципам технократического строя фотографии выяснили, что даже законы модернистской конструкции имеют свои онтологические прототипы в естественном строении растений и минералов. Открытые фотографией переключки между природными и технологическими структурами привлекли внимание к работам Карла Блоссфельдта (1865–1932) и к публикации в 1928 году собрания его фотографий «Прообразы искусства» («Urformen der Kunst»), которое стало рассматриваться как предвосхищение поисков фотографов «новой вещественности».

Скульптор по образованию, Блоссфельдт с 1898 года работал преподавателем рисунка и фасонного литья в берлинской Высшей школе искусств и ремесел. Обучая студентов элементарным навыкам рисования с натуры и функционального проектирования, в качестве моделей он чем дальше, тем больше предпочитал гипсовым слепкам фотографии (следуя традиции, заложенной архитектором, теоретиком и педагогом Готфридом Земпером, а также Эрнстом Геккелем в середине XIX века). Его первые снимки растений были опубликованы в 1896 году, и за последующие тридцать лет, пользуясь примерно одними и теми же техническими орудиями, стандартами и фотографическими принципами, Блосс-

▲ 1935



5 • Альберт Ренгер-Пацш. Голова змеи. 1925

фельдт создал колоссальный архив стеклянных фотопластинок, отражающих широчайшее разнообразие индивидуальных форм растений [7] и предназначавшихся им прежде всего для использования в качестве пособий для обучающихся рисунку. Только в 1928 году, когда по инициативе торговца искусством Карла Нирендорфа в берлинском издательстве Эрнста Васмута были выпущены «Прообразы искусства», Блоссфельдт был признан великим фотографом — предшественником зарождавшейся как раз в это время эстетики «новой вещественности»: поэтому Мохой-Надь и включил его работы год спустя в экспозицию вступительного зала выставки «Кино и фото».

Сделав увеличенную деталь и серийное сопоставление данных, характерное для научной иллюстрации, основными эпистемологическими принципами фотографического исследования, Блоссфельдт предложил формат фотографической типологии, все признаки которой мы найдем впоследствии в работах Бернда и Хиллы Бехер. В двадцатых годах, во времена «новой вещественности», фотографии Блоссфельдта приветствовались как доказательство того, что модернистская техническая конструкция и идея тождества функции и декора восходят к природе. А что еще важнее, образная магия растительных деталей на его снимках отвечала желанию примирить фрагментарный опыт времени и пространства в условиях промышленного труда с онтологическим опытом естественных ритмов и эволюции. Если визуальное созерцание машины способно в конечном счете нейтрализовать ее угрожающее и отчуждающее присутствие, натурализовав ее посредством фотографии, то детальная фиксация серийного и структурного порядка природы может послужить зрителю подспорьем в открытии глубокого родства между рукотворными и естественными порядками и структурами. Франц Рох, критик, принявший участие в составлении основополагающей книги «Фотоглаз», выпущенной в 1929 году в качестве сопровождения выставки «Кино и фото», еще в 1927-м, в статье о постэкспрессионистском искусстве, писал, что «если до недавнего времени выражение [Expression] обнаруживалось в движении жизни, то теперь мы открываем выразительную силу в неподвижности самого бытия, чутко вслушиваясь в первобытный глас всякой сущности, обретшей существование». В свою очередь, Беньямин в «Краткой истории фотографии» поста-

вил работы Блоссфельдта в один ряд со сдержанными снимками Атже и расценил их не только как ранние примеры эмансипации фотографии от пикториализма, но и как свидетельство ее прямого доступа к оптическому бессознательному.

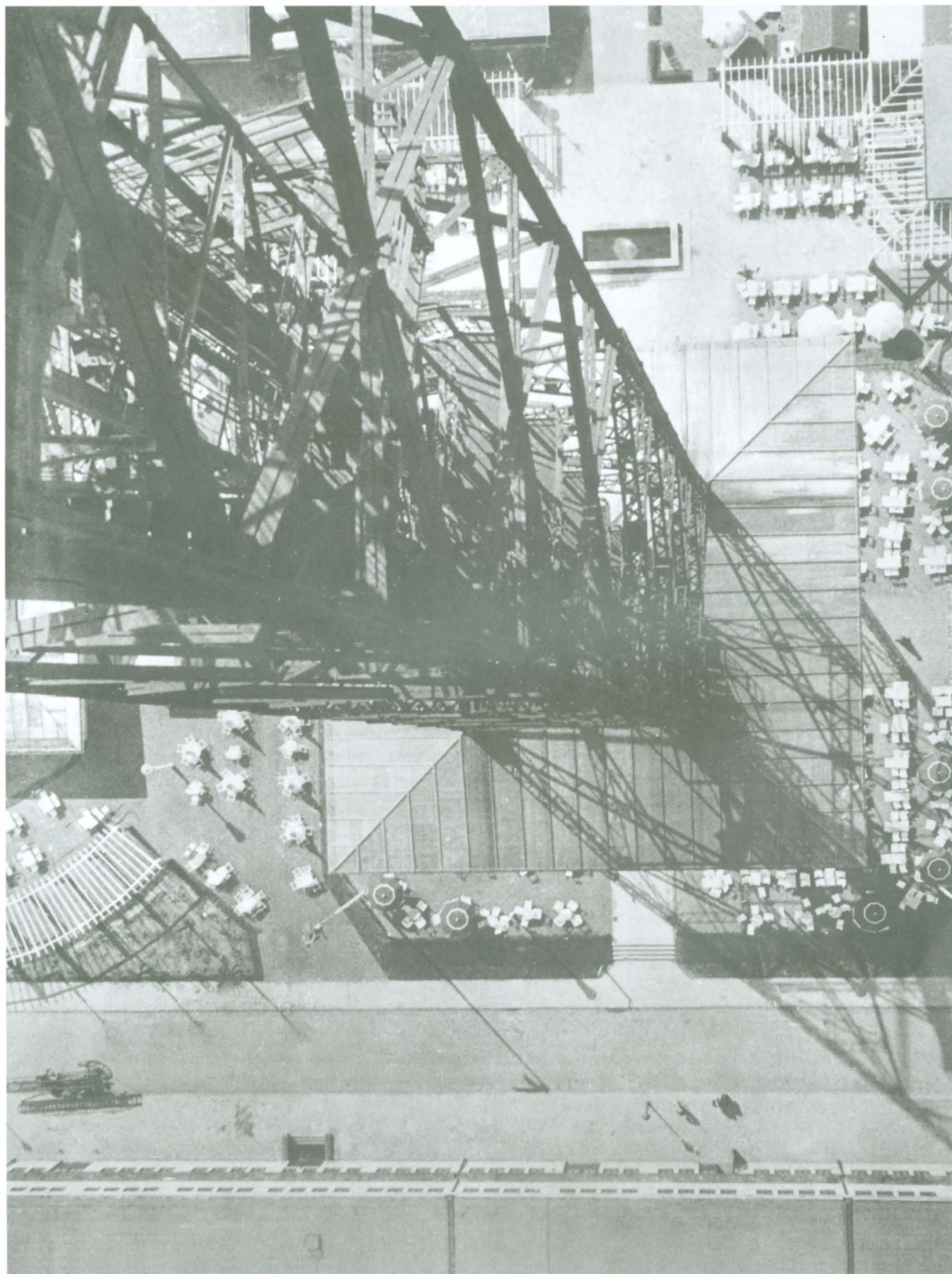
Таким образом, природа отныне уподоблялась технологии, а технология подлежала натурализации. Именно об этом вопрошал Томас Манн в знаменитой фразе из рецензии на книгу Ренгер-Пацша «Мир прекрасен» (1928): «А что, если физический опыт оказывается ныне жертвой технологического, а технологическое само становится одухотворенным?» Книга Ренгер-Пацша, украшенная эмблемой, которая побуждала к озадачивающему сопоставлению — строение кактуса (агавы) комбинировалось в ней с конструкцией телеграфного столба, — по исходному замыслу должна была называться «Вещи». Однако Карл Георг Хайзе, автор предисловия к ней и куратор первой музейной выставки фотографа в 1927 году, предложил более выразительный заголовок, который невольно указал критикам «новой вещественности» на аффирмативный по существу характер этого направления.

Наиболее резко откликнулся на книгу Беньямин, яснее, чем кто-либо другой, уловивший проблемы «нововещественной» фотографии Ренгер-Пацша: «Творческое в фотографии — ее покорность моде. „Мир прекрасен“ — таков ее девиз. В нем разоблачает себя позиция фотографии, способной вмонтировать во вселенную любую консервную банку, но не способной понять ни одно из человеческих отношений, в которые она вступает, и потому в своих мечтательных сюжетах предвосхищающей скорее их продажность, чем познание. Поскольку истинное лицо этой творческой фотографии — реклама, или ассоциация, то ее противоположностью по праву является разоблачение, или конструкция».

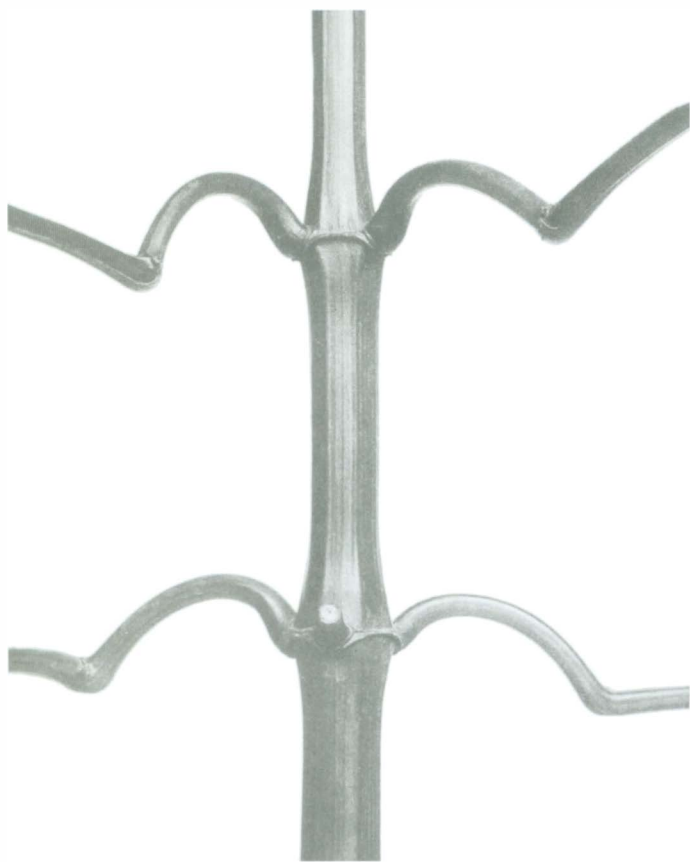
Серийный субъект

Разумеется, фотография «новой вещественности» была обусловлена более широким спектром противоречивых чаяний и общественных интересов, которым замечательно отвечало само ее определение как «технологического видения» нового типа. Во-первых, фотографическая эстетика Веймарской республики воплощала антиэкспрессионистскую тенденцию к сдержанности, возникшую около 1925 года в ответ на общую политико-экономическую стабилизацию. Во-вторых, как эстетика, основанная на технологии, она была неразрывно связана с широким процессом модернизации, в рамках которого сами фотографические практики приспособлялись к стремительно менявшемуся социальному окружению, то есть к формированию массовой публичной сферы и к форсированной индустриализации.

Традиционная немецкая эстетическая мысль, укорененная в диалектическом отношении субъекта к природе, смещалась в сторону эстетики, сосредоточенной уже не вокруг природы, а вокруг желания связать творчество художника с развитием индустрии и технологии. Наконец, что, быть может, всего важнее, только фотография с ее способностью отбирать, организовывать и представлять объекты как совершенно подлинные могла вовлечь изображения в процесс всеобщей товаризации; только фотография с ее глубоко фетишистской структурой могла отразить воздействие товарного фетишизма на повседневный опыт человека (что оказалось задачей скорее сюрреализма, чем «новой вещественности»). В соответствии с пронизательным замечанием Герберта Мольдерингса,



6 • Ласло Мохой-Надь. Берлин. 1928



7 • Карл Блоссфельдт. *Impatiens Glandulifera (Недотрога)*. 1927
Серебряно-желатиновая печать. Размеры неизвестны

фотография «новой вещественности» возникла как эстетический проект, только «когда выяснилось, что промышленное производство в целом определяется серийным принципом и интенсификацией повторения. С этого момента ритм стандартизации и орнаментальное нанизывание вечно идентичных объектов стали решающими для всех работ новых фотографов».

- ▲ Август Зандер (1867–1964) — бесспорно, лучший фотограф «новой вещественности» и одна из выдающихся фигур в истории фотографии, — как ни странно, не участвовал в выставке «Кино и фото». Открывший портретную студию в начале 1900-х годов, Зандер всегда подчеркивал, что фотография должна отказаться от пикториалистского китча ради того, что он именовал «точной фотографией». В начале двадцатых он приступил к реализации длительного проекта исчерпывающей документации под названием «Люди XX века». Этот проект, не лишенный перекличек
- с фиксацией исчезающего Парижа, предпринятой Атже, воплотился в архиве из десятков тысяч негативов (по большей части уничтоженных сначала нацистскими властями, а затем бомбами союзников). Итоговую публикацию должны были составить, по замыслу Зандера, сорок пять папок по двенадцать фотографий в каждой, представляющие членов веймарского общества в соответствии с их профессиональной и классовой принадлежностью.

Цели архива

Когда в 1929 году Зандер опубликовал предварительную подборку снимков под названием «Лицо нашего времени» и с предисло-

вием романиста Альфреда Дёблина, сразу стало ясно, что его затея не сводилась ни к обычному портретированию, ни к фотографической серии, четко вписывающейся в эстетику «новой вещественности». Опять-таки наиболее точно исторически локализовал проект Зандера не кто иной, как Беньямин. Называя его «учебным атласом» (*Übungsatlas*) по физиогномике, Беньямин неожиданно, но вполне оправданно в историческом отношении сравнивает «Лицо нашего времени» с новыми (анти)портретами в фотографии и кино Советского Союза. В обоих случаях, по его словам, заявляет о себе потребность в новом портрете, который не только позволил бы найти свое изображение новому классу общества (как в советском кино), но и отменил бы ложные претензии буржуазного субъекта на автономию ради научного постижения общественного коллектива.

Зандер был тесно связан с группой «кёльнских прогрессистов», искавших радикально новую концепцию субъекта и пролетарской публичной сферы и в связи с этим проявлявших растущий интерес к социальной типологии. Один из основателей группы, художник Франц Вильгельм Зайферт, выпустил в 1921 году серию литографий «Семь портретов нашего времени», подсказав Зандеру название его проекта.

Хотя историки фотографии часто недоумевают, почему нацисты в 1934 году конфисковали и уничтожили большинство зандеровских портретов, ответ на этот вопрос кажется достаточно очевидным. Во-первых, проект научной типологии общественного коллектива разрушал традиционный оплот индивидуалистического буржуазного портрета. Взамен последнего Зандер предложил коллективистский фотографический архив, неприемлемый для зарождавшегося тоталитарного режима, который базировался на уничтожении политической идентичности класса и коллектива. Во-вторых, «учебный атлас» Зандера бросал последний взгляд на исключительно дифференцированное общество, на асинхронное многообразие субъектных позиций, которые сделала возможными первая в истории Германии либеральная демократия. Уничтожая книгу Зандера и негативы его фотографий, фашисты стремились не только искоренить память об этой демократии, но и, что куда важнее, устранить всякую возможность фотографического анализа общественных отношений и их влияния на формирование субъекта с момента его рождения.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Baker George.** August Sander: Photography between Narrativity and Stasis // *October*. No. 76. Spring 1996.
- Eskildsen Ute, Horak Jan-Christopher (Hg.).** *Film und Foto der Zwanziger Jahre*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1979.
- Heinz Fuchs.** Die Dinge, die Sachen, die Welt der Technik // *Fotografie 1919–1979 Made in Germany*. Frankfurt: Umschau, 1979.
- Mattenklott Gert.** Karl Blossfeldt: Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930 // *Karl Blossfeldt*. München: Schirmer/Mosel, 1994.
- Molderings Herbert.** Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses // *Molderings, Keller, und Ranke (Hg.). Beiträge zur Geschichte und Aesthetik der Fotografie*. Giessen: Anabas Verlag, 1979.
- Steinorth Karl (Hg.).** *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes "Film und Foto, 1929"*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.

1930-1939

- 258** 1930a Появление массового потребителя и модных журналов в Веймарской Германии двадцатых — тридцатых годов создает новый контекст производства и распространения фотоизображений и содействует формированию круга влиятельных женщин-фотографов. ББ
- 263** 1930b Жорж Батай публикует в журнале «Документы» рецензию на книгу «Примитивное искусство», выявляя разногласия в отношении авангарда к примитивизму и глубокий раскол в сюрреализме. РК
- 265** Карл Эйнштейн (1885–1940) ИАБ
- 268** 1931a Альберто Джакометти, Сальвадор Дали и Андре Бретон рассуждают в журнале «Сюрреализм на службе революции» об «объекте, служащем символом»: сюрреализм распространяет эстетику фетишизма и фантазии на сферу создания объектов. ХФ
- 273** 1931b Повторенная несколько раз клятва Жоана Миро «убить живопись» и переход Александра Колдера от изящных «мобилей» к бесстрастным «стабилям» отражают переориентацию европейских живописи и скульптуры под влиянием концепции «бесформенного», выдвинутой Жоржем Батаем. РК
- 279** 1933 Вспыхивает скандал вокруг портрета Ленина на фреске Диего Риверы в Рокфеллер-центре. Представители мексиканского движения muralистов выполняют росписи на общественно-политические сюжеты в разных городах США, подавая пример американскому политическому авангарду. ЭД
- 284** 1934a На первом Всесоюзном съезде советских писателей Андрей Жданов провозглашает доктрину социалистического реализма. ББ
- 290** 1934b В статье «Задачи скульптора» Генри Мур формулирует британскую эстетику прямой резьбы, занимающую промежуточное положение между фигуративностью и абстракцией, между сюрреализмом и конструктивизмом. ХФ
- 295** 1935 Вальтер Беньямин пишет первую версию «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», Мальро задумывает «Воображаемый музей», а Дюшан приступает к сбору «Коробки в чемодане». Влияние механической репродукции, проникающей в искусство через фотографию, проявляется в эстетической теории, истории искусства и художественной практике. РК
- 300** 1936 В ходе реализации «Нового курса» Франклина Рузвельта Доротее Лэнг, Уокеру Эвансу и другим фотографам поручается документирование сельской Америки в тисках Великой депрессии. РК
- 301** Управление общественных работ РК
- 305** 1937a Европейские страны соревнуются в национальных павильонах искусства, торговли и пропаганды на Всемирной выставке в Париже, а нацисты тем временем открывают в Мюнхене выставку «Дегенеративное „искусство“», резко осуждающую модернизм. ХФ
- 310** 1937b Наум Габо, Бен Николсон и Лесли Мартин выпускают в Лондоне книгу «Круг», в которой закрепляется институциональный статус геометрической абстракции. ИАБ
- 314** 1937с Пикассо представляет картину «Герника» в павильоне Испанской республики на Всемирной выставке в Париже. ББ

Появление массового потребителя и модных журналов в Веймарской Германии двадцатых — тридцатых годов создает новый контекст производства и распространения фотоизображений и содействует формированию круга влиятельных женщин-фотографов.

Среди ключевых фигур европейской и американской фотографии 1920–1930-х годов много женщин, и это не случайно. Известный вопрос, заданный Линдой Нохлин в эссе 1972 года, так и озаглавленном: «Почему не было великих художников-женщин?», применительно к данному периоду следовало бы перефразировать: «Почему в 1920–1930-х было так много великих женщин-фотографов?» Чтобы охарактеризовать работы некоторых из них и попытаться объяснить само это явление, необходимо рассмотреть множество противоречивых факторов. В целом можно отметить, что фотография предоставила доступ к научно-техническому аппарату производства изображений, раз и навсегда отменившему патриархальный закон исключительности, согласно которому единственным правомерным критерием искусства было особое, виртуозное, ручное мастерство. Фотография — научно-техническая реорганизация изображений — была переплетена причинно-следственными связями с общим пересмотром представлений о мужской сублимации, лежащих в основе понятия «художник». Об этом позволяет судить, например, смена парадигм, состоявшаяся в работах Флоранс Анри (1893–1982) после того, как в 1927 году она прослушала в школе Баухаус в Дессау курсы лекций Ласло Мохой-Надя, Василия Кандинского и Пауля Клее.

Поняв, что фотография стала основным орудием производства изображений в период индустриализации повседневной жизни, Анри приняла принципы и методы фотографического «нового видения» Мохой-Надя. По возвращении в Париж в 1928 году она писала своей подруге Лу Шепер:

Париж кажется удивительно старомодным после Баухауса. Я им больше не зачарована. <...> Я фотографирую. <...> Рисовать и двигаться в никуда мне надоело, и у меня невероятное множество идей для фотографии.

Общие тенденции и противоречия, выразившиеся в работах женщин-фотографов Веймарской республики, очевидны при сравнении автопортретов двух важнейших представительниц фотографии 1920-х годов. «Автопортрет с „Икареттой“» [«Икаретта» — марка фотоаппарата. — Пер.] (1925) Жермены Круль (1897–1985) [1] выстраивает образ фотографа посредством сложной амальгамы модернистских тропов: во-первых, это фрагментация тела и вынесение на первый план рук (индексальный мотив), авторефлексивно исполняющих акт фотографирования; во-вторых, замещение лица фотографа заслоняющей его камерой, указывающей на некий механоморфический симбиоз глаза и оптического

прибора (видоискателя фотоаппарата). Наконец, тропы эмансипированной «новой женщины», уравнивающие демонстрацию технического аппарата столь же нарочитой демонстрацией сигареты, составляют еще одну универсальную эмблему независимости. Напротив, Лотта Якоби (1896–1990) в своем автопортрете, выполненном около 1930 года [2], прибегает к драматической живописной светотени и следует гораздо более традиционным представлениям о портрете и фотографии. Пристальный, интроспективный взгляд, которым Якоби смотрит в объектив, продиктован, кажется, и желанием того, чтобы портрет был по-прежнему осуществим и оставался значим как жанр, с которым веками была неразрывно связана репрезентация субъекта, и сомнением в этом. Протагонист портрета Якоби — это уже не сам фотоаппарат, а субъект-художник, пусть и подавленный, разуверившийся в себе. И наконец, попытка фотографа сохранить иерархические отношения между субъектом и (якобы подчиненным ему) технологическим аппаратом зловеще опровергается мерцающим во мраке студии глазом фотокамеры с типографской надписью на ободе и нарочито светящимся тросиком спуска, который, словно пуповина, соединяет машину и ее оператора.

«Новая женщина» как фотограф

Более конкретные объяснения роста числа женщин-фотографов могут быть найдены в исторических трансформациях профессиональных и образовательных учреждений. Вплоть до начала века традиционным путем к фотографическому образованию была работа ассистентом в студии профессионального фотографа (к примеру, Якоби училась ремеслу в мастерской отца и деда). Только два института в Германии времен кайзера Вильгельма (когда большинство традиционных академий художеств все еще не принимали женщин-студентов) предлагали фотографическое образование как учебную программу. Первым из них был основанный в 1890 году для профессионального обучения женщин-фотографов Институт фотографии Летте-Ферайн, в котором вначале училось тринадцать студентов, а в 1919 году уже 337. Вторым — Учебно-исследовательский институт фотографии (Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie), основанный в Мюнхене в 1900 году и принимавший женщин с 1905 года; так, Круль училась у американского пикториалиста Фрэнка Юджина Смита, который преподавал в мюнхенском институте с 1907 по 1913 год. Тем не менее только в 1921 году женщины-фотографы стали полноправными членами Немецкой профессиональной гильдии фотографов. К середине



1 • Жермена Круль. Автопортрет с «Икареттой». 1925
Серебряно-желатиновая печать. 20 × 15,1 см



2 • Лотта Якоби. Автопортрет. Берлин. Около 1930
Серебряно-желатиновая печать. 32,1 × 25,1 см

тридцатых фотография была включена в курсы прикладных искусств большинством немецких художественных и ремесленных училищ. Становилось все более очевидно, что рост технической и художественной компетентности выпускников в фотографии поможет ответить быстро растущей потребности в рекламе и графическом дизайне. Так, например, в 1925 году мюнхенский институт отправил в отставку преподавателей-пикториалистов и принял на их

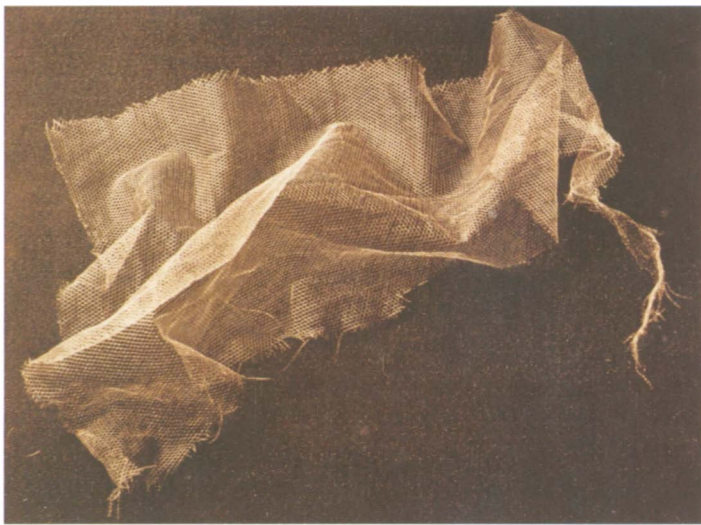
▲ места более молодых фотографов, знакомых с эстетикой «новой вещественности». Другое частное учреждение, Художественно-ремесленное училище Райманна, пригласило преподавать молодого фотографа «нового видения» Люцию Мохой, и та проработала там с 1930 по 1933 год. Баухаус набрал первых профессоров фотографии только в пору директорства Ханнеса Майера, который в 1929 году назначил Вальтера Петерханса руководителем нового курса, открытого вслед за курсами рекламы и дизайна. До 1933 года, когда Баухаус был закрыт нацистским правительством, этот курс успешно окончили одиннадцать женщин, и некоторые из них достигли затем большого профессионального признания: например, Эллен Ауэрбах (1906–2004), Грета Штерн (1904–1999), Эльза Франке (1910–1981) и Ирена Блюхова (1904–1991), не считая тех, кто — как Анри — учился у Мохой-Надя.

Столь же, если не более, важным было открытие перед женщинами новых профессиональных возможностей. По немецкой статистике за 1925 год, 11,5 миллиона работающих женщин (35,8% от общего числа трудящихся) составляли большинство

малоквалифицированных операторов конвейеров в массовом промышленном производстве, «белых воротничков» в офисах и торгового персонала в универмагах и прочей розничной торговле. Социальная ролевая модель «новой женщины» не только предоставляла доступ к формам эмансипированного опыта, но и создавала женщин в качестве производителей и потребителей, объектов всеобщего процесса индустриализации новых желаний. Фотографическая массовая культура одновременно порождала новые потребности и нормы поведения и отвечала их запросам.

Новая культура иллюстрированных журналов впервые заявила о себе в Берлине, где официально выходило две сотни журналов, посвященных женщинам, моде и домашней культуре, от консервативного, нацеленного на средний класс «BIZ» («Berliner Illustrierte Zeitung», «Берлинская иллюстрированная газета») Леопольда Ульштейна с тиражом в 1,7 миллиона до адресованного рабочему классу и достигавшего тиража в 350 тысяч «AIZ» («Arbeiter Illustrierte Zeitung», «Рабочая иллюстрированная газета») Вилли Мюнценберга. Их эквиваленты в Париже, для которых работали многие веймарские фотографы, варьировались от либерального «Вю» Люсьена Вожеля и «Вуаля» Флорана Фельса до левого «Регар», где были впервые опубликованы фотографии Лизетт Модель.

Вскоре почин подхватили американские журналы: «Лайф», первый номер которого имел на обложке фотографию работы Маргарет Бёрк-Уайт, и «Пикчер Пост», а также аналогичный им советский пропагандистский журнал «СССР на стройке». Этим



3 • Ringl + Pit (Эллен Ауэрбах и Грета Штерн). *Невеста. Фрагмент*. 1930
Серебряно-желатиновая печать. 16,5 x 22 см

фотографическим журналам суждено было коренным образом изменить визуальный мир буржуазной публичной сферы, создавая первые формы сплочения и объединения, характерные для нового общества зрелищ и потребления, или пытаясь преобразовать этот мир в соответствии с нуждами нового класса — промышленного пролетариата с его собственной публичной сферой.

Основные задачи иллюстрированных журналов решались четырьмя фотографическими жанрами. Первый из них, визуальный репортаж и фотожурналистика, был призван упрощать сложные нарративы истории и политики, сводя их к простому зеркальному отображению (таковы работы Альфреда Айзенштедта, Эриха Заломона, Феликса Мана). Второй, рекламная фотография, стремился ускорить циклы искусственной актуальности и запрограммированного устаревания. Фотография в качестве пропаганды товара должна была модернизировать объекты и архитектурные пространства повседневной жизни согласно законам зарождающейся потребительской культуры, а модная фотография — инициировать, поддерживать и контролировать построение новых идентичностей, в том числе «новой женщины».

Фотографические работы дуэта Ringl + Pit (Эллен Ауэрбах и Грета Штерн) исключительно значимы для рекламной фотографии Веймарской республики. В таких работах, как «Невеста. Фрагмент» [3] или «Спички „Польский монополизм“» (1930), две выпускницы Баухауса выполняли задачи рекламной фотографии, в то же время с глубоко ироничной авторефлексивностью их обнажая — в отличие от Альберта Ренгер-Пацша, их основного конкурента в рекламной фотографии «новой вещественности». Обе работы дают сжатое выражение важнейших функций фоторекламы, которая должна была, во-первых, служить дейктическим, указующим инструментом рекламной презентации, например с предельной точностью воспроизводя детали, драматизируя игру света и тени, акцентируя прозрачность или зеркальный блеск соблазнительных поверхностей, а во-вторых, подвергать объект крайней фрагментации и пространственной изоляции, позволяющим превратить его в неотразимый товарный фетиш.

Третьим жанром изобразительного производства, развитым в предвоенной Европе фотографами-женщинами, стала туристическая фотография (пример — альбом Лотты Розенберг-Эррель

«Короткая поездка в страну чернокожих», 1931). Жанр туристического репортажа приобрел особое значение после 1933 года, в период экспатриации, и сохранил его вплоть до послевоенного времени. Его предпосылки и опоры, как и в двух предыдущих случаях, были многообразны: от любительских и профессиональных опытов с использованием молодой фотографической техники в антропологии и этнографии до пропаганды новых форм массового и глобального туризма или политически мотивированного стремления рассказывать о прогрессе людей в радикально изменившихся исторических и социально-политических обстоятельствах.

Последнюю тенденцию лучше всего иллюстрирует созданная Якоби обширная документация специфики развития социальных отношений в азиатских республиках СССР — Узбекистане и Таджикистане, бывших исламских теократиях, только-только секуляризованных. Но туристическая фотография отвечала и противоположной потребности — отобразить безотлагательную необходимость политических перемен в репрессивных обществах, как свидетельствует об этом работа Жермены Круль в Африке и Азии и Жизели Фройнд (1912–2000) в Аргентине (куда она эмигрировала), а затем в Мексике пятидесятых годов, когда на основании подозрений в связях с левыми группировками ей запретили въезд в США.

В послевоенный период туристическая фотография в жанрах социальной документалистики и политического репортажа начнет неуклонно деградировать даже в исполнении выдающихся мастеров, таких как Анри Картье-Брессон. Фотографам больше не удавалось подойти к обилию экзотических образов (результату возросшего доступа к геополитическим и этническим различиям, возникшему в свою очередь в ходе развития мирового туризма, невольными пионерами которого зачастую становились фотографы) аналитически, что позволило бы им отобразить политические и экономические связи между городскими центрами, жаждающими фотографических образов, и резко контрастными условиями опыта, определявшими жизнь колоний и постколониальных обществ. Послевоенная туристическая фотография все чаще будет служить неуклонно ускоряющемуся спектаклю экзотизации и производства «другого», впервые представленному во всей красе в 1955 году, на выставке «Семья людей» в МоМА, организованной Эдвардом Стайхеном.

Три тактики портрета

Но возможно, наиболее важной для истории веймарской фотографии оказалась практика портрета в его на редкость дифференцированной и диалектической форме. Оставаясь главным экономическим фундаментом фотостудий (берлинские «Желтые страницы» за 1931 год указывают таковых шестьсот, в том числе как минимум сто, возглавляемых и управляемых женщинами), портрет в то же время выступил зоной, где фотография в тридцатые годы пробивалась через свои глубочайшие противоречия. Эти противоречия простирались от области тиражирования и распространения изображений звезд, этих новых публичных персон, призванных компенсировать нехватку субъективного опыта в массовом обществе, до констатации агонии — если не окончательной гибели — традиции репрезентации буржуазного субъекта. Внутренняя двойственность фотографии как точной индексальной записи и вместе с тем искусственного симулякра



(крайним проявлением которого является фотомонтаж) оказалась подходящей и для идеологии физиогномически закреплённой идентичности, и для концепции субъективности как чистой конструкции.

На первом из этих полюсов мы обнаруживаем Эрну Лендвай-Дирксен (1883–1962). Одной из первых среди женщин, в 1924 году, принятая в Немецкую гильдию фотографов, Лендвай-Дирксен управляла одной из самых успешных портретных студий в Берлине. Идентичность человека, считала она, основывается на этнической и расовой принадлежности, родине и религии, следовательно, портрет лучше всего отображает эту идентичность, фиксируя черты лица с максимальной точностью, какая только доступна фотографии. В её лекции 1933 года «О немецкой фотографии» звучали выпады против «интернационалистского разложения фотографии „новой вещественностью“» и обещания заботиться о «спасении лица Германии и немецкого народа», следуя «внутреннему долгу содействовать возрождению слабеющей немецкой физиономии». Неудивительно, что Лендвай-Дирксен стала в 1933 году яркой фашисткой, а её работы вскоре начали публиковаться и распространяться нацистскими властями как фотографическое подтверждение расистской идеологии.

Диалектическую противоположность этой тенденции представляют портретные фотографии Фройнд, Якоби, Аннелизы Кречмер (1903–1987), а также проект Хельмара Лерски «Повседневные лица» («Körpe des Alltags»), опубликованный в 1931 году. Фройнд в 1932-м по-прежнему пыталась работать над созданием образа пролетарского и коллективного субъекта в фотографиях массовых демонстраций [4], а Якоби, отчаянно пытаясь помешать приходу к власти НСДАП на фатальных выборах 1933-го, снимала для обложки «AIZ» кандидата от коммунистической партии Эрнста Тельмана. В этих снимках, так же как в фотографиях Александра

▲ Родченко и советских фотографов-авангардистов, работавших в это время, субъект анонимен и представлен как порождение класса, социальных отношений и профессиональной идентичности. В некоторых наиболее радикальных работах того времени субъект определяется самим процессом труда, как в замечательной серии уличных рабочих, снятых в 1928–1930 годах Эллой Бергманн-Михель с высоты птичьего полета: предмет труда (кубики базальтовой плитки, из которых складывается улица) и сама трудящаяся личность сплавлены здесь в неразделимом союзе.

Третью модель портретной фотографии этого времени представляют выдающиеся портреты, созданные Круль и Фройнд в конце двадцатых годов в Германии и в тридцатых во французской эмиграции, а особенно — берлинские и нью-йоркские работы Якоби, одной из величайших портретисток XX века. Определяющую роль играет в этих фотографиях острое чувство хрупкости субъекта, его исторически детерминированного переходного состояния. Близкая к исчерпывающей полноте портретная галерея интеллектуалов и художников межвоенного периода, созданная тремя фотографами-женщинами (взять хотя бы портрет Вальтера Беньямина, сделанный Круль в 1926 году), перекликается со знаменитым пантеоном французских писателей и художников, который составил в период после 1848 года Надар. Эти портреты фиксируют последний момент существования европейской субъективности незадолго до того, как сама концепция субъекта и его социальная реальность будут уничтожены в результате атак фашистской политики и поглощения визуальными технологиями массовой культуры.

Субъект в изгнании

Как явствует из множества сделанных Якоби портретов актеров, например Лотты Ленья-Вайль [5], она очень рано поняла, что

свойственный современности зеркальный субъект-«звезда» формируется на пересечении моды, макияжа, техники освещения и массового распространения, в противоположность традиционной концепции уникальной субъективности, «естественным образом» (то есть в силу классовой привилегии) отмеченной отличительными признаками и неизменным излучением индивидуального психического присутствия. Фотография оказалась единственно подходящим средством отображения этой новой, сконструированной, субъективности. В поворотный для них самих период, между веймарской культурой и изгнанием, Якоби и Фройнд сумели отобразить субъективность замершей на пороге коренной трансформации.

Фройнд была членом студенческой коммунистической организации Франкфуртского университета, где она работала над докторской диссертацией под руководством Карла Мангейма, Норберта Элиаса и Теодора Адорно. Вынужденная в 1933 году эмигрировать в Париж, она сохранила эту рукопись и в 1936-м закончила ее в Сорбонне. Год спустя книга вышла в свет в Париже под названием «Французская фотография XIX века», явившись первым образцом социальной истории фотографии.

Якоби в 1935 году эмигрировала в Нью-Йорк. Если в двадцатых ее портреты отличались контрастной светотенью, служившей знаком блестящей и драматичной современности с такими ее атрибутами, как театральность, мода и кино (например, в портрете актера Франца Ледерера или в «Русской танцовщице» 1929 года), то после переезда в США светотень приобрела отчетливо меланхолический оттенок. Теперь портреты Якоби отражали характерную для исторического момента угрозу и трагичный опыт ее моделей (Эриха Райсса, Карен Хорни, Макса Рейнхардта), попавших в жизненный и профессиональный вакуум не только из-за геополитической пропасти изгнания, но и, подобно самой Якоби, в силу исторического перехода от радикально-буржуазной публичной сферы веймарской культуры к американской культурной индустрии.

Если меланхолическая светотень Якоби пыталась спасти созерцательное измерение субъекта, то выбор Фройнд в пользу цветной фотографии после 1938 года (например, в портретах Джеймса Джойса и «звезд» французской интеллектуальной и художественной сцены межвоенного периода) ввел портрет в совершенно иную сеть отношений, сигнализировав о неизбежном сдвиге в сторону спектакуляризации субъективности. Цветные фотографии Фройнд, кажется, невольно предвосхищают возникшее вскоре американское цветное кино и полноцветную рекламу газеты «Сатэдей Ивнинг Пост» или журнала «Лайф» с ее красочным «натурализмом», который будет симулировать непосредственность, присутствие и жизнь, обещая неограниченный доступ к вселенной мертвых объектов, навязываемых своим субъектам послевоенной потребительской культурой.

Важно проследить развитие веймарских фотографов после их эмиграции во Францию (Фройнд и Круль), США (Якоби, Ауэрбах и многие другие) или Аргентину (Грета Штерн). Лишенные не только своего языка и культуры, но и прогрессивного социально-политического контекста, в котором они сформировались (так, контекстом веймарского авангарда, в частности Баухауса, было пробуждение освободительного феминистского сознания, проявившегося в твердом отстаивании прав «новой женщины», и горизонт немецкого социалистического движения), они столкнулись с совершенно другими представлениями о социальных функциях



5 • Лотта Якоби. *Портрет Лотты Леня-Вайль*. 1928

Серебряно-желатиновая печать. 27,6 x 35,6 см

фотографии. С одной стороны, их встретила откровенная и неуклонно нарастающая коммерциализация в стремительно развивающейся потребительской культуре США, где «фотография как оружие» подвергалась в этот период более жесткой дискредитации и цензуре, чем когда-либо. А с другой — общая культурная реакция и возвращение к патриархальному превосходству живописи в качестве ведущей визуальной практики (как в абстрактном экспрессионизме), по отношению к которой фотография, смещенная с позиции радикального авангарда веймарской культуры, вернулась к своей прежней роли «младшей сестры искусства».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Auerbach Ellen. *Berlin, Tel Aviv, London, New York*. Munich and New York: Prestel Verlag, 1998.
 Beckers Marion, Moortgat Elisabeth. *Atelier Lotte Jacobi: Berlin — New York*. Berlin: Nicolai Verlag, 1997.
 Caujolle Christian (ed.). *Gisele Freund: Photographer*. New York: Harry N. Abrams, 1985.
 Eskildsen Ute (Hg.). *Fotografieren hieß teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*. Essen: Museum Folkwang; Düsseldorf: Richter Verlag, 1994.
 Rosenblum Naomi. *A History of Women's Photographers*. New York: Abbeville Press, 1994.
 Sichel Kim. *Germaine Krull: Photographer of Modernity*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
 Wise Kelly. *Lotte Jacobi*. Danbury: Addison House, 1978.

Жорж Батай публикует в журнале «Документы» рецензию на книгу «Примитивное искусство», выявляя разногласия в отношении авангарда к примитивизму и глубокий раскол в сюрреализме.

К тому времени, когда Жорж Батай (1897–1962) — философ, библиотекарь, автор порнографических романов, критик и издатель оппозиционного сюрреалистического журнала «Документы» (которого Андре Бретон назвал «внутренним врагом» сюрреализма) — решил обратить внимание на книгу французского психолога Жоржа Люке «Примитивное искусство», «примитивизм» был уже не только частным увлечением авангарда. В Париже, в частности, он заявил о себе как спектакль — и на уровне высокой культуры, в опере «Сотворение мира» (1923) с костюмами туземцев по эскизам Фернана Леже и музыкой Дариуса Мийо, и (сообразно расширению понятия этнического, которое в современном воображении вобрало в себя все «африканское») на уровне культуры низкой — в выступлениях Жозефины Бейкер на джазовых концертах в ночных клубах и барах Монпарнаса. Новообретенный шик «примитивизма» выразился и в том, что этнические мотивы стали теперь частью мира дорогих украшений, в котором свойственная ар-деко палитра хрома и пластика дополнилась слоновой костью, а беновым деревом и шкурой зебры.

Кроме того, «примитивизм» — термин, объемлющий и палеолитическое, и племенное искусство, — понимался теперь с точки зрения не только этнического, но и онтогенетического развития человека. Через эту категорию можно было подобраться к самому зарождению искусства, будь то в пещерах на заре художественного творчества или в современных детских яслях, у истока свойственной любому ребенку тяги к рисованию. Вот почему «примитивизмом» занялись наряду с эстетиками психологи (французский художник Амеде Озанфан в своих «Основаниях искусства» [1923] попытался выступить с обеих позиций). Уже не будучи обозначением вырождения или отклонения, «примитивное» вышло за пределы психиатрии и стало предметом интереса для психологии развития. Изучение эволюции познающего мышления человека нашло в нем самое важное для себя «вещественное доказательство».

Низвержение вещей

В своем обзоре «Примитивного искусства» Батай резюмирует предлагаемую Люке схему развития человечества. Безудержная двигательная активность заставляет и современного ребенка, и древнего пещерного человека испещрять произвольными каракулями бумагу или стену; побуждаемые потребностью найти в мире «форму», они начинают «узнавать» в этих каракулях очертания объектов; узнавание ведет к стремлению создавать такие очертания намеренно, и вот появляется примитивный миметический

импульс, поначалу передающий природные объекты схематически, а в конечном счете изображающий их в реалистической манере.

Но Батай не соглашается с Люке. По его мнению, в пещерах, разрисованных двадцать пять тысяч лет назад, следует искать не Нарцисса, склонившегося над водоемом, а минотавра, бешеного зверя, рыщущего в темном, головокружительном пространстве лабиринта. Ребенок начинает оставлять следы, утверждает Батай, не из стремления к созиданию, а от радости разрушения, наслаждения пачкотней. Ничуть не исчезая, этот деструктивный импульс продолжается и на изобразительной стадии, неуклонно обращаясь теперь против самого художника, в форме своеобразного членовредительства: так, отмечает Батай, даже когда изображения животных в пещерах палеолита становятся все более достоверными, изображение человека последовательно искажается и деформируется. Самокалечение, тяга к принижению и порче человеческой формы оказывается тогда самой сердцевинной искусства, у истоков которого стоит не закон формы (или гештальта), а скорее власть того, что Батай называет *informe*, «бесформенным».

Небольшой текст Батая на эту тему, так и озаглавленный «Бесформенное», появился в начале короткой жизни журнала «Документы». Он входил в «Словарь», который совместными усилиями создавали члены группы «Документов» на протяжении двух лет выхода издания. Статья «Бесформенное» (в которой этот словарь, в сущности, оглядывается сам на себя) касается определений слов. Словарь, утверждает Батай, начинается тогда, когда в нем приводится работа (*besogne*) слов, а не их значение: так, работа слова «бесформенный» состоит в том, чтобы разрушать всю систему значения, которая сама по себе является проводником формы или классификации. Деклассифицируя, «бесформенное» также «деклассирует», опускает вещи в низший регистр. Оно подрывает самую основу сходства — где категориальный идеал, или модель, согласно которой одно всегда можно отличить от другого, уже представляет собой копию, так необходимую для объединения вещей в классы: «Утверждение, что вселенная ни на что не похожа, что она просто бесформенна, — заключает Батай, — равносильно словам, что она есть нечто вроде паука или плевка».

Право шокировать

Финансируемые арт-дилером Жоржем Вильденштейном, «Документы» задумывались как журнал по искусству. Но уже в первом номере «Изобразительное искусство» соседствовало в перечне рубрик на обложке с «Идеями», «Археологией» и «Этнографией»

(начиная с пятого номера «Идеи» уступили место рубрике «Разное», где предполагалось публиковать тексты о популярной культуре). В противовес эстетизированной этнографии, захватившей сюрреалистическое движение к концу двадцатых годов, представление о племенном, которое развивали «Документы», было вызывающе антиэстетичным. Выступавшие в журнале этнографы: Марсель Гриоль, Мишель Лерис, Поль Риве, Жорж-Анри Ривьер, Андре Шеффнер — придерживались антимузейных позиций: они были убеждены, что племенной материал лишен смысла за пределами своего контекста и что, не имея никакого отношения к захватывающим визуальным формам, он сопряжен со структурой ритуала и повседневного опыта (Гриоль, например, писал о «сплевывании» как о форме гигиены), которые невозможно заморозить в мире витрин и галерей.

Включая в круг своих интересов «плевки», этнографы как будто сближались с вызывающей позицией сюрреализма — с его претензией на «право шокировать». В самом деле, объединившая многих бывших членов движения, ушедших от Андре Бретона ради кружка «Документов», — художника Андре Массона, поэта Робера Десноса, фотографа Жака-Андре Буаффара, если назвать лишь три имени, — группа Батая стала его альтернативной формой, которую историк Джеймс Клиффорд назвал «этнографическим сюрреализмом». Подобно сюрреалистам с их практикой автоматического письма и психоаналитикам с их методом свободных ассоциаций, этнографы «Документов» стремились все вынести на поверхность. В своих вполне научных исследованиях они старались следовать закону отсутствия исключений и обозревать всю культуру от ее высших до самых низших форм: все — «даже самое бесформенное» — должно было войти в мир этнографической классификации.

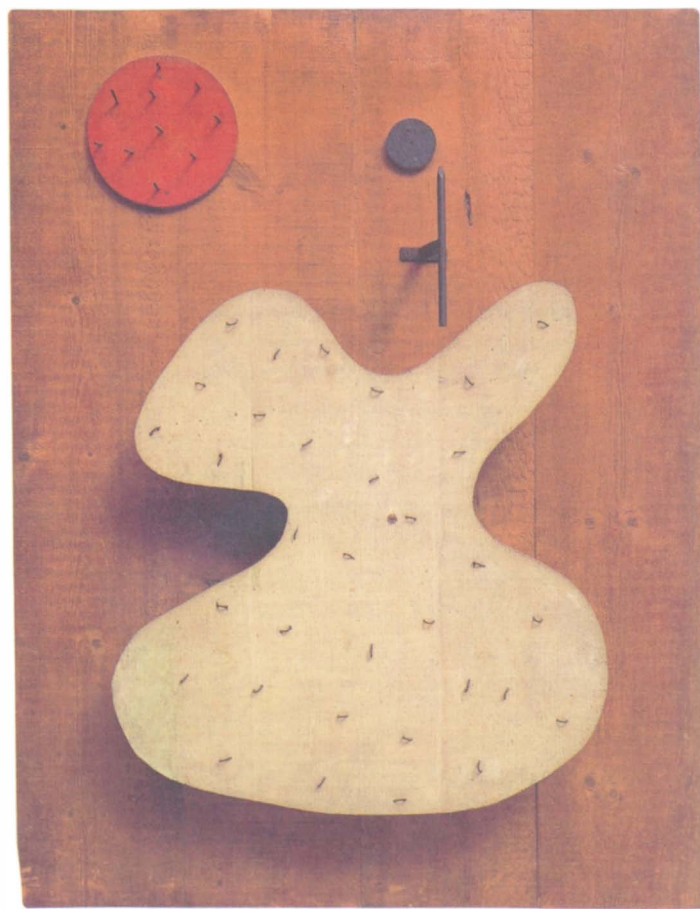
Именно этот пункт, по мнению французского критика Дени Олье, вызвал раскол в самом коллективе «Документов». Ведь хотя этнографы, печатавшиеся в журнале, считали шокирующим свое равное внимание к низкому и к высокому, сам этот акт внимания лишал низкое его способности шокировать. Их работа как раз и оказывалась работой классификации, подчиняющей «даже самое бесформенное» действию сходства. Между тем для Батая, как мы видели, «бесформенное» ни на что не похоже. Оно ниже низкого, оно лишено всякого образца, а значит, оно — «невозможное»: потому-то оно и расстраивает всякую классификацию. Батаево понимание «бесформенного», таким образом, расходилось с его пониманием этнографами. «Одно дело, — пишет Олье, — закон „отсутствия исключений“, и совсем другое — закон абсолютного исключения, чего-то такого, что уникально, но не имеет особенностей».

Писатель Мишель Лерис, хотя и был этнографом, оказался во многих отношениях ближе к Батаю, чем к Марселю Гриолю. Его книга «Призрачная Африка» (1934), повествующая об участии автора в экспедиции Гриоля 1933 года из Дакара в Джибути для изучения народа догонов, представляет собой как опыт углубления в себя — через сны, фантазии, — так и объективный репортаж. Лерис тесно общался с художниками, в частности с Жоаном Миро и Альберто Джакометти: его перу принадлежит самая первая статья о работах Джакометти, написанная как раз для «Документов». Вхождение этих художников через Лериса в орбиту Батая, зафиксированное в картине Миро «Мишель [Лерис], Батай и я» (1927), оказалось судьбоносным для них обоих.

Поймав Миро на слове, когда тот в 1927 году заявил, что хочет «убить» живопись, Лерис заговорил о его «сновидных картинах» (в статье, напечатанной в «Документах» два года спустя) с акцентом не на сюрреализм, а на бесформенное. По его словам, эти картины «не столько написаны, сколько напачканы»; их родственный каллиграммам рисунок Лерис воспринимает как граффити. «Они волнуют, как разрушенные здания, они кокетничают, как вылинявшие стены, на которых целые поколения расклейщиков афиш, слившиеся с вековой изморосью, пишут свои таинственные поэмы: длинные пятна с косящими очертаниями, неопределенные, как речные наносы» [цит. по пер. Е. Гальцовой: *Антология французского сюрреализма. 20-е годы*. М.: ГИТИС, 1994. — Пер.].

«Нечто вроде паука или плевка»

Батай, обратившись к работам Миро в «Документах» за 1930 год, также усмотрел в них бесформенное. И действительно, за два года общения Миро с этим кругом его ненависть к живописи отлилась в маленькие конструкции из предметов, найденных в мусорных баках, и работы коллажного типа с торчащими наружу гвоздями [1]. Рассуждая о нескольких картинах Миро, которые художник сам окрестил «антиживописью», Батай писал: «Разложение зашло так далеко, что не осталось ничего, кроме нескольких бесформенных пятен на крышке ящика с премудростями живописи (или, если угодно, на ее могильном камне)». Однако нельзя убить искусство и остаться художником; к 1930–1931 годам Миро, практически



1 • Жоан Миро. Рельефная конструкция. Монт-Роч-дель-Камп. Август — ноябрь 1930. Дерево и металл. 91,1 × 70,2 × 16,2 см



2 • Альберто Джакометти. *Подвешенный шар*. 1930–1931 (реконструкция 1965)
Гипс, металл. 61 × 36 × 33,5 см

переставшему работать, пришлось выбирать. Он решил вернуться к живописи, хотя и сохранил агрессивный стиль, атакуя вслед за «Документами» человеческое тело и «хорошую форму».

- Еще более характерен с точки зрения развития примитивизма случай Джакометти. Увлечение молодого скульптора работами ▲ Бранкузи привело его вначале к эстетизирующему примитивизму, который презирали Батай и этнографы «Документов». Но затем, благодаря Массону и Лерису, он тоже попал на страницы этого журнала и вскоре приобщился к бесформенному. Первым делом это выразилось в обращении к теме богомола, яркого примера борьбы с формой. Однако главным достижением Джакометти в области бесформенного стала скульптура «Подвешенный шар», которая по иронии судьбы вызвала ажиотаж среди сюрреалистов, ● будучи впервые выставлена в 1930 году [2].

Две заключенные в раму-клетку формы — лежащий полумесяц и надрезанный шар, висящий, будто маятник, на штанге сверху, — словно вступают в контакт друг с другом: кажется, что покачивающийся шар нежно скользит по серповидной форме. Этот контакт однозначно читается как сексуальный — столь характерно

Карл Эйнштейн (1885–1940)

Карла Эйнштейна сегодня помнят прежде всего как первого, кто заговорил об африканских статуях и масках — на страницах новаторской и прекрасно иллюстрированной книги «Негритянская скульптура» (1915), которая широко распространилась среди художников-авангардистов, — не как об этнографических артефактах, а как об эстетическом явлении. Также Эйнштейн считается автором первого обобщающего обзора искусства XX века, который вышел в 1926 году, когда минула лишь четверть столетия! Но это лишь вершина айсберга. Превосходный писатель, чей модернистский роман «Бебукин» вскоре после публикации в 1912 году был высоко оценен многими авангардистскими журналами, Эйнштейн был также критиком культуры, чьи позиции часто перекликались с позициями франкфуртской школы, в частности ее самых известных представителей Теодора Адорно и Вальтера Бенямина. Выступив против традиционного формализма своего учителя Генриха Вёльфлина, он вскоре предложил интерпретацию кубизма, в которой решительно разошелся с его тогдашней апологией как искусства синтеза и интеллекта, подчеркнув, напротив, гетерогенную природу кубизма и акцентируемые им противоречия. Вскоре после приезда в Париж в 1928 году Эйнштейн выступил одним из основателей и наиболее активных сотрудников журнала «Документы»; бок о бок с Жоржем Батаем он участвовал в разработке концепции сюрреализма, которая радикально расходилась с официальной линией Андре Бретона. Воинствующий анархист на протяжении всей сознательной жизни, в 1936-м Эйнштейн отправился на Гражданскую войну в Испанию, а после победы Франко вернулся в Париж, был арестован властями и заключен в тюрьму, где покончил с собой, чтобы избежать издевательств со стороны нацистов.

генитальными выглядят обе формы. Однако глубокая двусмысленность, которой они отмечены, делает их половую идентификацию неопределенной. Похожий на вульву, полумесяц в то же время охарактеризован и как мужской — вроде того фаллического лезвия, что надрезает глаз героини в фильме Сальвадора Дали и Луиса Бунюэля «Андалузский пес» (1929). В свою очередь, трещина в шаре — мужском по своей активной роли элементе — придает ему женственность. Постоянные перемещения в этой игре идентификаций, вторящие мерному качанию маятника, приводят к той самой деклассификации, которую Батай считал функцией бесформенного. «Невозможное» состояние, которое демонстрирует «Подвешенный шар», — это и есть «абсолютное исключение» Олье, или, по выражению Ролана Барта, отметившего аналогичную переходность половых идентификаций в порнографическом романе Батая «История глаза», «круговая фалличность».

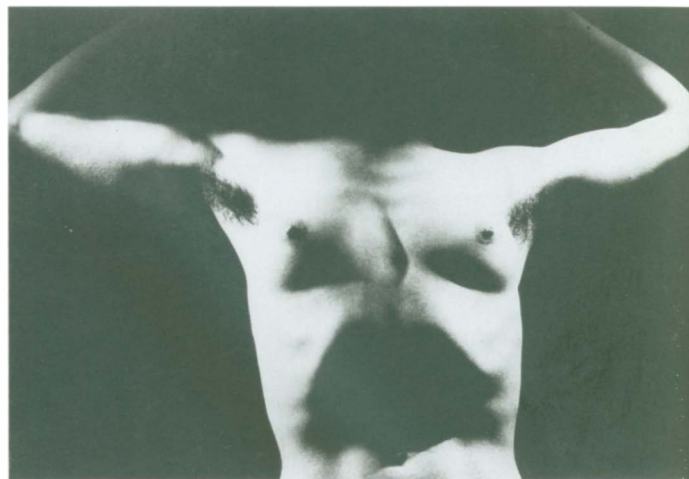
Важный урок «Подвешенного шара» заключается в том, что бесформенное — это не просто мешанина или грязь. Осуществляемая им отмена границ происходит на структурном уровне, поскольку ведет к уничтожению категорий. Это уничтожение имеет операциональный, активный характер, аналогичный движению маятника Джакометти или тому низведению вертикали к горизонтали, о котором Батай говорит в статье своего «Словаря»: бесформенное призвано «деклассировать» форму, низвергнуть ее с пьедестала. Еще одним примером подобного низвержения или устранения различия между пространственными координатами служат лаби-

ринты пещер, к которым неприменимы координаты архитектуры и разума. Отсюда — любовь Батая к пещерному жителю, минотавру. Решение Джакометти в 1930-х годах придать своей скульптуре горизонтальную ориентацию, сведя ее к тому, что прежде было только базой скульптуры, возникло из Батаевой концепции бесформенного. Однако этот прорыв в истории модернистской скульптуры, представленный такими работами, как «Игра окончена» (1933), будет понят только в шестидесятых годах, с появлением искусства «земляных работ».

То, что бесформенное становится следствием размывания категорий, а не буквального замутнения формы, очевидно и в двух работах, воспроизведенных в начале тридцатых годов на страницах журнала «Минотавр» (хотя название журнала придумал Батай, руководил им в основном Бретон). Одна из них, сделанная Ман Рэем в качестве фронтисписа, изображает минотавра фотографически: натурщица освещена так, что ее голова не видна, а поднятые руки и грудь читаются в то же время как рога и брови быка [3]. Смешивая человека и животное в одну «невозможную» категорию, это иллюзорное «обезглавливание» модели подразумевает к тому же нисходящее движение, сопровождающее потерю формы. Вторая работа, напечатанная в самом первом номере «Минотавра», — это тоже фотография, «Обнаженная» Брассая [4], и тоже снятая максимально резко, что не мешает ей демонстрировать размытость категорий. Трансгрессивный характер этого снимка выражается в том, что женское тело предстает как фаллический объект, в очередной раз спутывая половые различия в манере «Подвешенного шара».

Журнал «Минотавр» послужил площадкой для целой серии концептуальных фоторабот, явившихся плодом сотрудничества Сальвадора Дали и Брассая и вращающихся вокруг темы бесформенного. «Феномен экстаза» [5], хотя и организует изобразительные единицы с помощью сетки, то есть структуры, передающей стремление формы к порядку и логике, следует при этом идеям падения вертикали в горизонталь и (истерического) низведения верхних органов (рта, уха) до уровня нижних (вагины, ануса). «Непроизвольные скульптуры» (1933) фиксируют крошечные результаты бессознательных мастурбационных жестов — машинально скрученные в кармане автобусные билеты, неосознанно раскрошенные ластик и хлебные корки и т. п. Еще в одной публикации Дали обсуждает оформленные Эктором Гимаром в стиле ар-нуво входы в парижское метро, фотографии которых, сделанные Брассаем, обнаруживают присутствие в их формах силуэта богомола.

Богомол — столь же захватывающее воплощение бесформенности, как и минотавр, — стал предметом блестящей теоретической разработки в статье Роже Кайуа, соратника Батая, напечатанной в пятом номере «Минотавра» (1934). На сей раз проводником бесформенного оказывается мимикрия, с помощью которой насекомые прячутся, сливаясь с окружающим пространством. У богомола это слияние принимает вид «игры в мертвого», так как, сохраняя неподвижность, насекомое превращается в травинку. Смешение с окружением создает особый тип отмены категорий, поскольку в данном случае стирается различие между фигурой и фоном, или между внутренним и внешним организма, но, кроме того, «игра в мертвого» наносит еще одну риску на шкалу «невозможного». Ведь богомолы, часто теряя голову в стычках с другими насекомыми, сохраняют способность жить и без нее — охотятся, откладывают яйца, строят гнезда. Мертвые, они разыгрывают жизнь. Но поскольку в их жизнедеятельность входит защита в виде игры



3 • Ман Рэй. *Минотавр*. 1934
Серебряно-желатиновая печать



4 • Брассай. *Обнаженная*. 1933
Серебряно-желатиновая печать

в мертвого, получается, что мертвые богомолы продолжают ту же игру: умерев, они разыгрывают жизнь, разыгрывая смерть.

Упразднение сходства порождает, таким образом, невозможный случай смерти, разыгрывающей смерть. В другом, более позднем, лексиконе это явление будет названо *симулякром*; Батай называл его *бесформенным*.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Барт Ролан. Метафора глаза [1963] // *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века* / Сост. и пер. С. Фокина. СПб.: Мифрил, 1994.

Кайуа Роже. Богомол [1934] // *Id. Миф и человек. Человек и сакральное* / Пер. С. Зенкина и Н. Бунтман. М.: ОГИ, 2003.

Ades Dawn (ed.). *Dada and Surrealism Reviewed*. London: Hayward Gallery, 1978.

Ades Dawn, Baker Simon. *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.

ФОТОМОНТАЖ

Альберто Джакометти, Сальвадор Дали и Андре Бретон рассуждают в журнале «Сюрреализм на службе революции» об «объекте, служащем символом»: сюрреализм распространяет эстетику фетишизма и фантазии на сферу создания объектов.

- ▲ Традиционная скульптура оказалась перед двумя вызовами: со стороны племенного артефакта в трактовке примитивистов и со стороны повседневного предмета потребления в версии реди-мейда Дюшана. Совершенно разные, обезличенные обладали — или разыгрывали обладание — властью фетиша. В случае племенного артефакта фетиш был ритуальным объектом со своей особой жизнью или культовой силой, а в случае реди-мейда — коммерческим продуктом, товарным фетишем. Согласно Карлу Марксу, капиталистическое производство заставляет нас забыть, что товары создаются трудом человека, и поэтому мы склонны наделять их самостоятельной жизнью или энергией, тем самым фетишизируя. Долю притягательности племенного артефакта как раз и составляло его расхождение с капиталистической экономикой товарного обмена, в то время как доля провокационного заряда реди-мейда заключалась в имплицитной демонстрации того, что современное искусство, несмотря на нередкие с его стороны трансцендентальные претензии, вовлечено в эту экономику: как и любой продукт, оно создается в первую очередь для показа и продажи. Появление сюрреалистического объекта дополнило эту типологию объекта в модернизме введением фетиша третьего типа — сексуального, и своим успехом он обязан, помимо прочего, сопряжению различных концепций объекта.

Амбивалентные объекты

- Возьмем уже упоминавшуюся в этой книге ложку-туфельку, найденную Андре Бретоном на одном из блошиных рынков Парижа. В романе «Безумная любовь» (1937) Бретон пишет, что эта ложка напомнила ему о словосочетании «пепельница-Золушка», воплощавшем его желание любви, — напомнила, вне сомнения, поскольку ложка, традиционная в сюрреализме эмблема женщины, соединилась в ней с туфелькой, классическим сексуальным фетишем. Но в то же время, как говорит Бретон, эта деревянная ложка была «сделана крестьянином» как вещь для личного использования, и потому ее, старомодную, буквально вытолкнуло на блошинный рынок промышленное производство товаров массового спроса. Таким образом, использование ложки как знака подавленного желания или вожделения может быть соотносено с ее статусом остатка вытесненной социальной формации, или экономического режима. Иначе говоря, внимание сюрреалистов к «жуткому» в жизни субъекта, к знакомым образам, объектам и событиям, которым подавление придало тревожную странность, допускает переключку с марксистским интересом к «асинхронному» в исторической жизни — к неравномерному развитию общественных отношений и форм производства. Сама сила сюрреалистических объектов, подобных ложке-туфельке, сопряжена, возможно, с этой связью между личной и социальной историями.

«Что предрасполагает эти изделия к нагрузке психической энергией, характерной для их использования в сюрреализме, так это, — по словам американского критика Фредрика Джеймисона, — полустертая, но еще читаемая печать человеческого труда, человеческих жестов; они еще остаются застывшими жестами, еще не полностью отлучены от субъективности и потому остаются потенциально столь же таинственными и выразительными, как и само человеческое тело». Джеймисон развивает здесь догадку немецкого критика Вальтера Бенямина, который в эссе «Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции» (1929) приветствовал сюрреалистов как первых, кто «обнаружил энергию революции, таящуюся в „старье“, в первых стальных конструкциях, зданиях фабрик, самых ранних фотографиях, вымирающих предметах». Открыть заново «символы желаний прошлого века» значило, по Бенямину, вернуть эти «осколки буржуазии» в качестве талисманов «диалектического мышления» или «исторического пробуждения». Сталкиваясь между собой различные экономические режимы объекта, определенная вещь могла, таким образом, высечь искру «мирского озарения».

Первый сюрреалистический объект, описанный Бретоном в его эссе «Введение в рассуждение о неполноте реальности» (1924), был также найден им на блошином рынке, но только во сне. Он представлял собой странную книгу со страницами из черной ткани и деревянным корешком с вырезанной на нем фигуркой гнома — след еще более экзотической эпохи, чем та, о которой напоминала ложка-туфелька. В этом раннем эссе Бретон подчеркивал *нереальность* сюрреалистического объекта, его вызов «созданиям и предметам „разума“» и потребления, находясь, вероятно, под впечатлением от реди-мейда. Но вскоре он перенес акцент на *реальность* сюрреалистического объекта как знака, что указывает на его существенное отличие от реди-мейда. Хотя реди-мейд и является найденным объектом, он редко бывает «старомодным» и никогда — жутким в сюрреалистическом смысле; и хотя он может иметь сексуальный подтекст, психическая нагрузка ему чужда. Наоборот, Дюшан добивался «визуальной нейтральности» и даже «полной анестезии» реди-мейда, который, в отличие от сюрреалистического объекта, «отлучен от субъективности» для того, чтобы поставить под сомнение глубочайшее буржуазное убеждение в субъективном происхождении любого искусства.

И все же сюрреалистический объект вышел из дюшановского реди-мейда, подобно тому как сюрреалистическое изображение вышло из дадаистского коллажа. Именно в этом заключался основополагающий опыт сюрреализма, определявшийся в первом номере первого журнала «Сюрреалистическая революция» (1924) как «любое открытие, которое меняет природу или назначение объекта или явления». Лучшим примером подобной трансформации

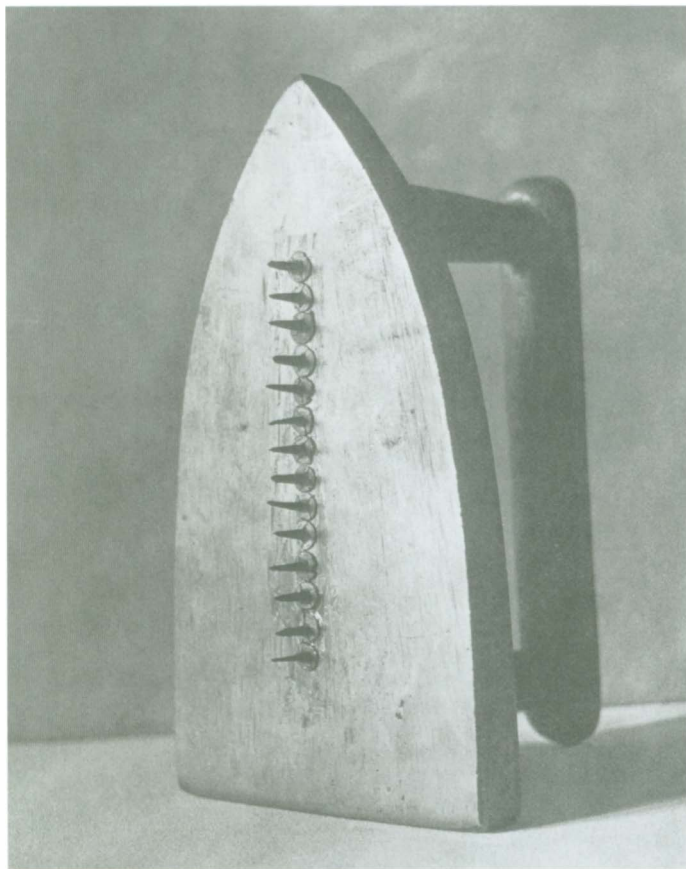
▲ ции служат работы американского фотографа и художника Ман Рэя, чья «Загадка Изидора Дюкасса» (1920) — фотография объекта (согласно подписи — швейной машинки), завернутого в мешковину и обвязанного веревкой, — была приведена по соседству с этим определением. (Дюкасс, более известный как Лотреамон, поэт XIX века, был одним из кумиров сюрреалистов, сделавших одну из его строк — «прекрасно, как встреча зонтика и швейной машинки на анатомическом столе» — своим художественным девизом.) Еще в бытность нью-йоркским дадаистом Ман Рэй создал и/или сфотографировал несколько реди-мейдов, чистых либо «дополненных»: в первую группу входил, например, венчик-взбивалка, названный «Мужчина», а во вторую — «Женщина», два абажура-рефлектора, разделенные куском стекла с прикрепленными к нему шестью прищепками (оба — 1918). Сексуальный подтекст был здесь намеренным и получил продолжение в переходной работе «Подарок» [1], сделанной Ман Рэем во время своей первой парижской выставки в декабре 1921 года (с этой поры и до 1940-го он жил в Париже). Гуляя однажды в компании композитора Эрика Сати, Ман Рэй купил по случайной прихоти утюг на угле, затем прикрепил к его дну четырнадцать кнопок в ряд (в большинстве позднейших реплик использованы гвозди) и включил этот объект в свою экспозицию. Садистский заряд, лишь подразумеваемый в венчике и прищепках «Мужчины» и «Женщины», здесь очевиден, и кнопки превращают готовый утюг (реди-мейд) в протосюрреалистический объект. «С его помощью вы можете разорвать платье в клочья», — сказал однажды о «Подарке» Ман Рэй, как будто признавшись, что его садизм был направлен на женщин. «Я сам однажды так сделал, и попросил прекрасную восемнадцатилетнюю цветную девушку

надеть это платье и станцевать», — добавил он, дав понять, что расовый фетишизм может смешиваться с сексуальным (как часто и происходит в его творчестве). «Ее тело просвечивало, пока она кружила в танце, и напоминало бронзовую скульптуру в движении. Это было прекрасно». Но если бы «Подарок» был только садистским, он не был бы столь действенным; силу придает ему двойная амбивалентность. По отношению к зрителю этот объект агрессивен, однако он назван подарком и тем самым буквализирует амбивалентность любого подарка — дара и вместе с тем принимаемого долга, — описанную французским антропологом Марселем Моссом в его «Очерке о даре» (1925). Таким образом, «Подарок» амбивалентен и в смысле функции (большинство утюгов разглаживают и спрессовывают, этот — прокалывает и рвет), и в смысле гендерной окраски (большинство утюгов ассоциируются с женским трудом, этот — имеет фаллические кнопки). Эти противоречивые качества превращают утюг в художественный эквивалент симптома, или, точнее, фетиша, который Фрейд определил как объект, в котором сходятся конфликтующие желания.

Подвижные и немые объекты

Сюрреалисты среди первых в числе модернистов начали изучать психоанализ, но у них были и параллельные увлечения, и неизвестно, насколько они были знакомы с текстами Фрейда, в частности с его статьей 1927 года о фетишизме. Для Фрейда фетиш — это замена пениса, которого нет у матери. Эта нехватка, по его мысли, приводит маленького мальчика, когда он о ней узнает, в ужас (о неясном случае девочки Фрейд не говорит), поскольку она угрожает «кастрацией» ему самому. В результате он обращается к заменам пениса — фетишам, чтобы сохранить свою фантазию о телесной целостности и фаллической силе. Таким образом, фетишизм — это амбивалентная практика, в которой субъект-мужчина одновременно и признает, и не признает кастрацию и любую подобную травмирующую потерю. Разумеется, эта амбивалентность может расколоть субъект, но она может расколоть и фетиш как противоречивый объект, выступающий одновременно «памятником» кастрации и «защитой» от нее. Вот почему, согласно Фрейду, фетиш часто отражает и «враждебность», и «привязанность»; вот почему, помимо того что он служит вместилищем подавленного сексуального желания, его нагрузка столь высока.

Сюрреалистов интриговал этот сценарий, и они обыгрывали его как в изображениях, так и в объектах. Например, их фотографии обнаженной натуры часто колеблются между фрагментарными частями и фетишистским целым, так что женское тело предстает то кастрированным и кастрирующим, то целостным и фаллическим. Но особенно большое место страх кастрации и фетишистская защита получили в сюрреалистических объектах, и в первую очередь у Альберто Джакометти. Некоторые его работы стремятся, как кажется, отменить кастрацию, определяющую, по Фрейду, половое различие, или как минимум придать сексуальной референции неопределенность («Подвешенный шар»); другие — напротив, фетишистски отрицают кастрацию (два «Неприятных объекта» [1930–1931]); наконец, третьи садистски наказывают ее женское воплощение (насекомообразная «Женщина с перерезанным горлом» [1932]) «с ужасом перед искаленным существом или с чувством триумфального презрения к нему», как писал Фрейд. В течение нескольких лет Джакометти с успехом претво-



1 • Ман Рэй. Подарок. 1921
Сталь, гвозди. 17 × 10 × 11 см

▲ 1918. 1924. 1930b

▲ Введение 1. 1930b

● 1930b

рял психическую амбивалентность фетишизма в символическую двусмысленность объектов.

В декабрьском номере журнала «Сюрреализм на службе революции» за 1931 год он поместил семь эскизов под общим заголовком «Подвижные и немые объекты». Это странное название наводит на мысль о зловеще живых вещах, движимых желанием и немых вследствие подавления. По крайней мере пять из этих объектов были впоследствии реализованы, а два оставшихся уже в эскизах следуют равно типичным для Джакометти сексуальным и/или жертвенным сценариям. Есть среди них рука, которая почти касается фаллической формы, словно проверяя действенность запрета на прикосновение к предмету желания, будь это тотемное животное, сексуальный объект или произведение искусства, — иначе говоря, указывая на взаимную дополняемость желания и запрета, преступления и закона, которая и определяет амбивалентность обсуждаемых работ. Джакометти назвал этот объект «неприятным», как и еще один, также показанный на рисунке: на сей раз фаллическая форма рассечена плоскостью. Трудно, однако, не услышать в их определении и слово «приятный»: оба объекта одновременно «приятны» как фетиши и «неприятны» как формы,

наводящие на мысль о кастрации. В окончательном виде первый «Неприятный объект» кажется почти живым: это некий зародыш с глазами, объект, вызывающий очередную серию амбивалентных ассоциаций (пенис, экскременты, ребенок и т. д.), связанных, по Фрейду, с угрозой потери. А кастрация здесь напоминает о себе шипами: в самом деле, «враждебность» и «привязанность» к фетишу неразделимы.

Смешение приятного и неприятного, фетишистского и кастрирующего происходит и в самом известном сюрреалистическом объекте — я имею в виду чайную чашку, блюдце и ложку, которые в 1936 году обшила мехом молодая немецко-швейцарская художница Мэрет Оппенгейм (1913–1985). Такие объекты имеют свою историю — они суть следствие многозначительных нарративов, и в данном случае история такова: однажды в парижском кафе «Флора» Оппенгейм показала Пикассо свой эскиз браслета, отделанного мехом. Тот ответил, что мехом можно было бы покрыть все что угодно, даже «вот эти чашку и блюдце» (дело было в середине тридцатых, когда подобные объекты уже перешли из искусства в разряд украшений). Получив в 1936 году приглашение принять участие в «Сюрреалистической выставке объектов» в галерее



2 • Галерея Шарля Раттона в Париже во время «Сюрреалистической выставки объектов» в мае 1936 года

▲ Введение 1

Шарля Раттона [2], Оппенгейм купила в универмаге чайный набор и обшла каждый предмет, включая ложку, мехом джейрана. Бретон назвал получившуюся работу «Завтрак на меху», воздав тем самым должное картине Эдуарда Мане «Завтрак на траве» (1862–1863) и роману Леопольда фон Захер-Мазоха «Венера в мехах» (1870). «Завтрак на меху» — это натюрморт, скрещенный с обнаженной натурой, остроумное нарушение благопристойности чаепития бесстыдным намеком на женские гениталии, амбивалентно обыгрывающим вдобавок тему орального эротизма. Вместе с тем объект отсылает к фрейдистскому фетишу, словно пародируя его мужскую предвзятость и предъявляя этот утрированный шарж зрителю-мужчине. В остроумной шутке художницы чувствуется радость перевернутой власти: будто бы некая Венера в мехах наслаждается своей садистской шалостью. Однако садистская позиция, согласно Фрейду, легко обращается в свою мазохистскую изнанку: эту инверсию обыгрывает еще один фетиш, созданный Оппенгейм в том же 1936 году, «*Ma gouvernante — My Nurse — Mein Kindermädchen*» [франц., англ., нем. моя няня. — Пер.] [3], название которого подразумевает, что фетишизм не имеет гендерной или языковой специфики. В своей статье 1927 года Фрейд иллюстрирует смешение в фетише презрения и преклонения примером связанных ног китайских аристократок. А Оппенгейм недвусмысленно преподносит нам фетиш *par excellence* — белые туфли на высоких каблуках, перевернутые и связанные веревкой, — как трофей мужского садизма и женского мазохизма. Однако, украсив туфли кисточками и подав их на серебряном блюде, эта женщина своим безоблачным восторгом обратила садистскую позицию в мазохистскую: в самом деле, именно мазохисту принадлежит руководящая роль в садомазохистском контракте.

Потерянные объекты

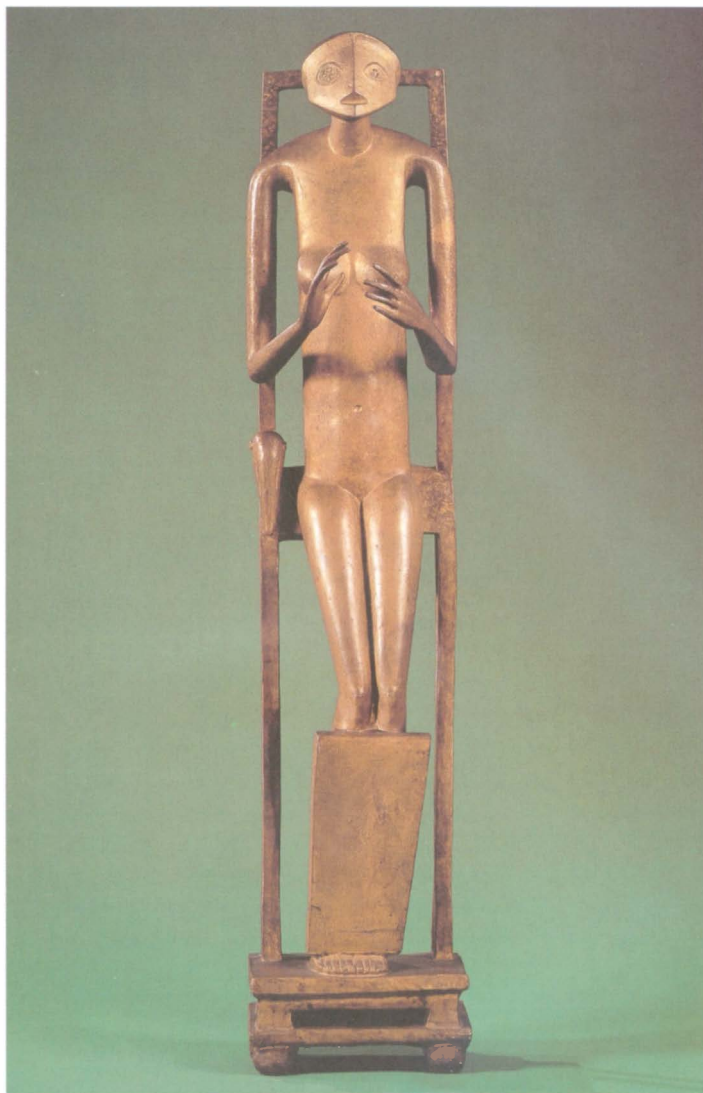
К 1936 году фетиш начал становиться штампом в руках сюрреалистов, снова и снова изобретавших объекты по Фрейду. Так, Бретон сурово критиковал Дали за «намеренное включение» психоаналитической интерпретации в искусство, ослабляющее эффект последнего. По мнению Бретона, такой подход не столько способствует амбивалентности, сколько обездвигивает желание, однако он и сам иной раз прибегал к подобной фиксации. Дело в том, что он полагал, будто у всякого желания есть определенный объект, который, когда придет время, случай не преминет открыть, как это произошло с ложкой-туфелькой, найденной на блошином рынке. Однако французский психоаналитик Жак Лакан, в ту пору молодой сторонник сюрреалистов, показал, что подобное представление об удовлетворении желания — самообман. По Лакану, может быть удовлетворена потребность — например, потребность младенца в материнском молоке, — но не желание — например, испытываемое младенцем желание отсутствующей груди, поскольку объект желания всегда потерян (иначе желание не возникнет) и может быть только воссоздан фантазией. Если так, то, с одной стороны, как отмечал Фрейд, «нахождение [сексуального] объекта — это на самом деле его обретение». Но с другой стороны, как заметил Лакан, это обретение остается вечным поиском: объект не может быть обретен вновь, поскольку он представляет собой фантазм, а желание не может быть удовлетворено, поскольку оно определяется нехваткой. В такой перспективе сюрреалистический объект оказывается невозможен — в том смысле, какой для большинства



3 • Мэрет Оппенгейм. *Ma gouvernante — My Nurse — Mein Kindermädchen*. 1936
Металл, бумага, туфли, веревка. 14 × 21 × 33 см

сюрреалистов остался скрыт, ибо они продолжали настаивать, что объект, соответствующий желанию, может быть найден.

Эта коллизия также звучит в эпизоде с ложкой на блошином рынке, с которого мы начали: Бретон среди прочего рассказывает о том, как Джакометти создал скульптуру «Невидимый объект» (Руки, держащие пустоту)», известную еще как «Женский персонаж» [4]. По словам Бретона, эта скульптура была рождена любовным кризисом: Джакометти никак не давались руки, голова, а вместе с ними и грудь фигуры; все встало на свои места только тогда, когда он наткнулся на блошином рынке на странную, похожую на забрало, маску. Бретон видит в этой истории наглядный пример идеального совпадения желания и объекта. Однако на деле «Невидимый объект» указывает на обратное — на *невозможность* обретения потерянного объекта. С как бы охватывающими что-то руками и пустым взглядом, этот «женский персонаж» придает «невидимому объекту» форму, несмотря на его отсутствие: таков зловещий пафос этой отрешенной просительницы. Сюрреалистический объект оказывается в итоге не только фетишем, восполняющим нехватку; он также фигура этой нехватки, аналог потерянного объекта, заключенного в материнской груди, так же как



4 • Альберто Джакометти. *Невидимый объект (Руки, держащие пустоту)*. 1934
Бронза. 153 × 32 × 29 см



5 • Джозеф Корнелл. *Набор для мыльных пузырей*. 1947–1948
Конструкция. 32,4 × 47,3 × 7,6 см

невидимый объект заключен здесь. Тем самым найденный объект сюрреализма получает парадоксальное определение: это потерянный объект, который никогда не находят, но ищут вечно; всегда будучи лишь заменой, он только подстегивает дальнейшие поиски.

Столкнувшись с этим затруднением, Джакометти отошел от травмирующей фантазии в сторону миметической репрезентации: «В 1935–1940 годах я каждый день работал с моделью». Но нагруженные фетишистской амбивалентностью сюрреалистические объекты ранних тридцатых остаются вершиной его творчества. А у других художников яркие картины «подвижных и немых объектов» слишком часто оборачивались упорядоченным набором инертных и болтливых вещей. Так, в том же номере «Сюрреализма на службе революции» Дали представил таблицу сюрреалистических объектов, намеренно абсурдную (объекты подразделяются на «видоизмененные», «спроецированные», «завернутые» и т. д.) и расстраивающую любой порядок. Однако в основе этого набора лежит организующая его таблица, подобная тому столу, что служит местом «случайной встречи зонтика и швейной машинки» у Лотреамона. Зачастую этот стол-таблица [франц. *table-tableau*, причем *tableau* также — картина. — Пер.] становится средством демонстрации: многие сюрреалистические объекты выставлялись в коробках или витринах, не лишенных сходства с галерейными или даже магазинными. Экспонаты знаменитой выставки сюрреалистических объектов (1936) проделали обратный путь к блошиному рынку: побывав странными фетишами, они вновь превратились в старые безделушки, выставленные на продажу.

В дальнейшем развитии сюрреалистического театра фантазии выделяются работы Джозефа Корнелла (1903–1972). Сделанные из старых клеток для голубей, игровых автоматов и т. п., его ящики следуют моделям клетки и игровой доски Джакометти и часто по-сюрреалистически совмещают странное и старомодное. Но хотя эти «философские игрушки» создают эстетику чуда — сновидческие пространства, где песок и звезды, мыльные пузыри и лунные карты словно встречаются друг с другом [5], в них больше занимательного, чем поразительного. Обращаясь к теме потери, они скорее ностальгически смягчают ее, чем травматически активизируют. При всей внутренней разнородности его объектов Корнелл оставляет для субъективности путь к целостности через память. Хотя в одних его ящиках свободно циркулирует желание (многие из них названы «отель», а некоторые оклеены фотографиями звезд), в других оно кажется одиноким, онанистским, а иногда — отрезанным от своего источника и мертвым (коробки-«музеи», коробки с птицами). Так сюрреалистический объект попадает в другой пункт назначения — не в витрину, где неприятные объекты становятся приятными безделушками, а в реликварий, где субъект гоняется за призраком своего желания.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Беньямин Вальтер. Сюрреализм. Последняя моментальная фотография европейской интеллигенции [1929] / Пер. Е. Крепак // *Id. Маски времени. Эссе о культуре и литературе* / Сост. А. Белобратова. СПб.: Simposium, 2004.

Бретон Андре. Безумная любовь [1937] / Пер. Т. Балашовой. М.: Текст, 2006.

Foster Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

Krauss Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

Krauss Rosalind, Livingston Jane. *L'Amour fou: Surrealism and Photography*. New York: Abbeville Press, 1987.

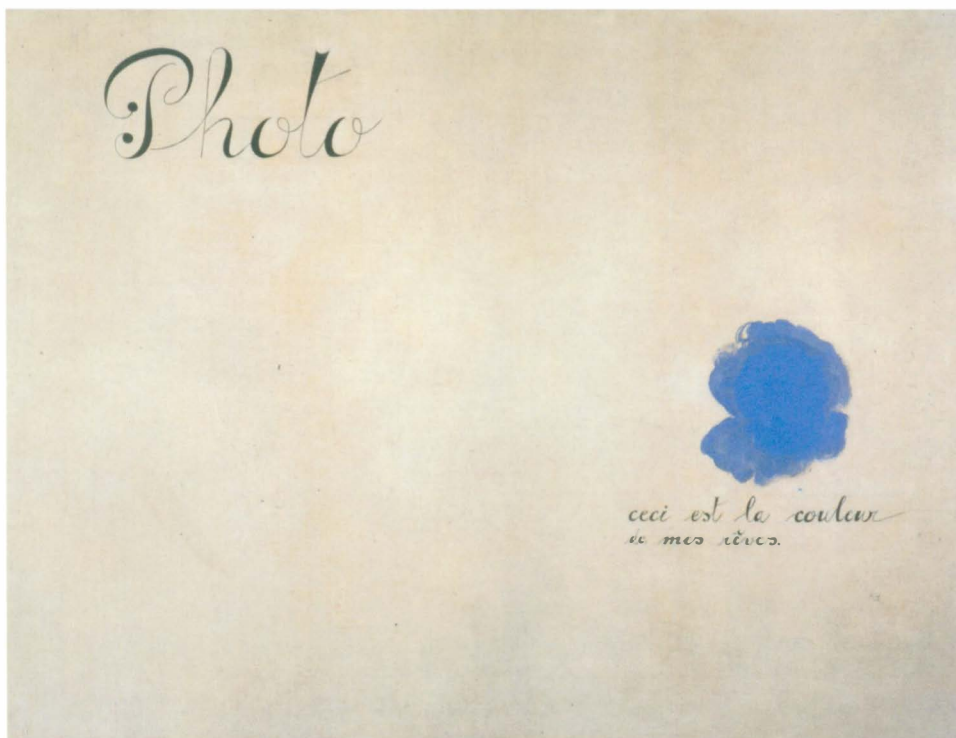
Повторенная несколько раз клятва Жоана Миро «убить живопись» и переход Александра Колдера от изящных «мобилей» к бесстрастным «стабилям» отражают переориентацию европейской живописи и скульптуры под влиянием концепции «бесформенного», выдвинутой Жоржем Батаем.

В тексте «Сюрреализм и живопись» — программном четырехчастном обзоре основополагающего для данного проекта искусства, опубликованном на страницах «Сюрреалистической революции» в 1926–1928 годах, — Андре Бретон признал главную роль в культурной практике движения за Пабло Пикассо и Жоаном Миро. Миро был для Бретона одновременно наивным, по-детски непосредственным художником (с его кляксами, инфантильными образами и рисованием пальцами) и безусловным формалистом, «всего себя отдающим живописи и только живописи». В этих словах звучало восхищение автора прозрачно-синими полотнами Миро середины двадцатых годов, которые часто называют «сновидными картинами» — с их тающими фонами, спонтанными потеками или пятнами жидкой краски и тончайшей сетью рисунка, не нарушающей атмосферное мерцание графическими барьерами на пути течения цвета. Желание избежать преграждающих контуров, четко очерчивающих фигуры, привело Миро к ажурному, как паутина, письму на холсте. Как и в случае каллиграмм, изобретенных Гийомом Аполлинером, задача «чтения» этих картин подрывает и обрекает на неуспех задачу их «видения». К 1927 году каллиграмматическая живопись стала для Миро цент-

ральной: он начал писать на полупрозрачных фонах фразы или целые стихотворения («Звезды как чресла улиток», «Тело моей брюнетки», «Птица преследует пчелу и целует ее»). Сам термин «сновидная картина» возник применительно к работе на негрунтованном холсте с синим пятном вблизи центра, под которым выведена надпись в манере каллиграммы: «это цвет моих снов» [1].

Постоянным мотивом ранних картин Миро, порожденных увлечением каталонского художника пейзажами его родных мест, является линия горизонта, разделяющая землю и небо. Неудивительно, что и в дальнейшем, стремясь формально выявить поверхность и структуру картины, он делит холст надвое, как в «Каталонском крестьянине» [2], фигура которого располагается на оси, пересекающей линию горизонта: созданный тем самым крестообразный каркас отсылает к прямоугольнику картины (создавая упрощенный вариант кубистской сетки). В безымянной работе 1925 года однородная прозрачная синева, заполняющая холст, слегка сгущается, чтобы вновь обозначить присутствие «горизонта», однако единственной «фигурой» на этом лазоревом фоне остается крошечная белая точка в левом верхнем углу, подобная звезде на полunoчном небе.

1930–1939



1 • Жоан Миро. Фото — это цвет моих снов.
Монт-Роч-дель-Камп. Июль — сентябрь 1925
Холст, масло. 96,5 × 129,5 см

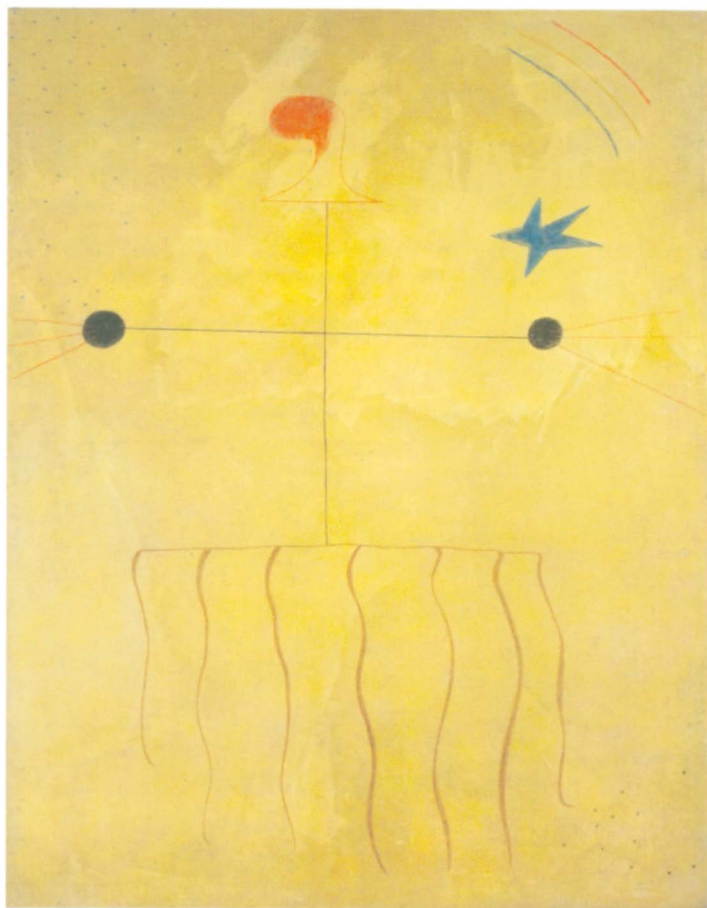
Эта и другие «сновидные картины» Миро двадцатых годов действительно наполнены мерцающей, словно во сне, атмосферой и легкой, автоматической, как кажется, спонтанностью, что побуждает сравнить их с прозрачным «окном» в спящее бессознательное. Так, «Рождение мира» (1925) [3] может напомнить произвольные сплетения брызг в картинах Джексона Поллока конца сороковых годов — абстрактных и монументальных, но тоже мерцающих. А свободные потеки краски, зримо свидетельствующие о скорости исполнения, сродни работам других абстрактных экспрессионистов того же времени — Аршила Горки и Виллема де Кунинга. Но к сороковым годам «сновидные картины» Миро стали методичными, продуманными при всей кажущейся «детскости». Название одной из серий начала сороковых — «Созвездия» — наводит на мысль о ночном небе более ранних картин, однако игривые формы созвездий непроницаемы: среди них есть глаза, словно бросающие вызов зрителю. (Эти мотивы предвещают поздние работы Миро, по туманным поверхностям которых разбросаны яркие карикатурные персонажи, окруженные привычной для художника россыпью звезд и восклицательных знаков.)

Между легким свечением «сновидных картин» и формальной ясностью «Созвездий» располагается серия работ, созданных Миро после того, как он объявил о своем желании «убить живопись». Это внезапное и неожиданное решение было высказано им в 1927 году и повторено в письме 1929 года к его другу Мишелю Лерису, а затем еще раз, с полной определенностью, в интервью мадридскому журналисту Франсеско Мелгару в 1931 году. Поя-

вившиеся затем коллажи, столь же визуально притягательные, как и «сновидные картины», — «Голова Жоржа Орика» (1929), «Веревка и люди I» (1935) [4] — вместе с тем атакуют глаз. Используя грубую наждачную бумагу и агрессивно скрученную веревку, они порывают с утонченностью работ Миро двадцатых годов. Резкая тактильность наждачной бумаги далека от сумеречной атмосферы синих картин; в мерцание «сна» резко вторгается насилие, ассоциируемое с толстой веревкой; итогом становится своего рода похоронный звон по визуальности, раздающийся в самом сердце живописи. Объявив эти коллажи «антиживописью», Миро имел в виду, что они расторгают формальное соподчинение фигуры и рамы, в котором выражалась преданность «сновидных картин» живописной структуре. Первым, что он развенчивал в письме к Лерису, был цвет: «Прелесть и музыка красок — крайняя ступень упадка, — писал он. — Это едва ли живопись, но мне плевать». В интервью 1931 года последовали пояснения: «Я писал с абсолютным презрением к живописи. <...> Я чувствовал агрессию и в то же время свое превосходство. <...> Я презирал свое творчество».

Снижение

Переход Миро от снов к антиживописи совпал с его отступлением от генеральной линии сюрреализма и присоединением к группе, сложившейся вокруг Жоржа Батая — редактора авангардного журнала «Документы», которого Бретон называл «внутренним врагом» направления. Этот враг не только переманил к себе



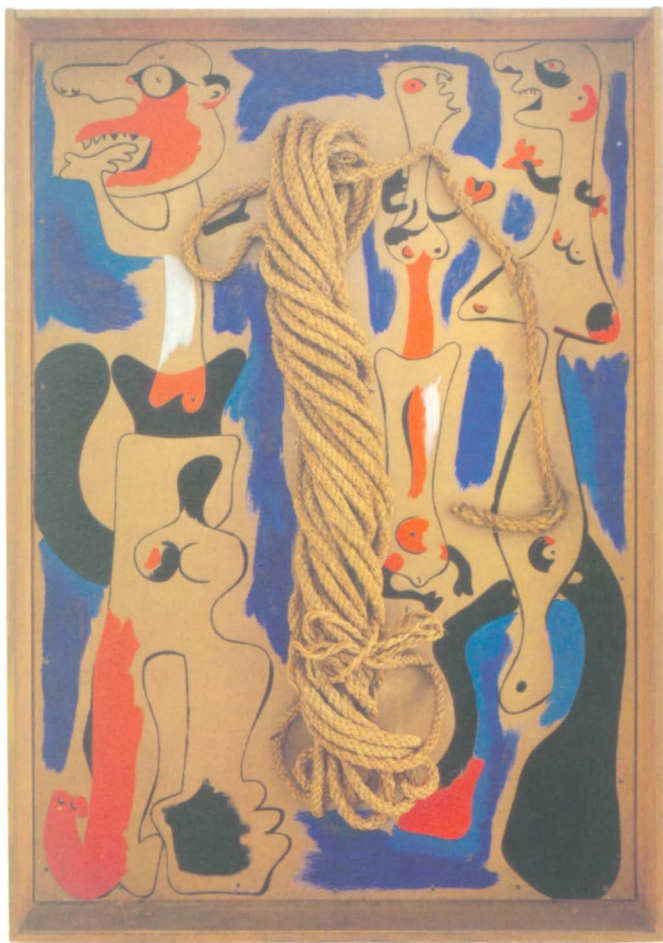
2 • Жоан Миро. Голова каталонского крестьянина I. Монт-Роч-дель-Камп. Лето — осень 1924. Холст, масло. 146 × 114,2 см

▲ 1949a

● 1942a, 1947b



3 • Жоан Миро. Рождение мира. Монт-Роч-дель-Камп. Конец лета — осень 1925. Холст, масло. 250,8 × 200 см



4 • Жоан Миро. Вербка и люди I. Барселона. 27 марта 1935
Картон на дереве, масло, моток веревки. 104,7 × 74,6 см

многих ближайших соратников Бретона: Арто, Массона, Супо, Лимбура, Лериса и Миро, но и создал порнографический текст, как нельзя более далекий от бретоновского понятия «конвульсивной красоты», — роман «История глаза», который вышел в 1928 году и впоследствии был охарактеризован Роланом Бартом как продуцирующий «круговую фалличность», то есть играющий на невозможной отмене различия между мужчиной и женщиной.

Именно Батай ввел термин «бесформенное», с помощью которого на страницах «Документов» проповедовалось размытие всяких различий, как визуальных (фигура и фон, внутреннее и внешнее), так и анатомических (мужское и женское, голова и палец ноги, ладонь и ступня) — тех самых различий, на которых основан формальный или семантический порядок. Бесформенное не только деклассифицирует, но и «деклассирует» — снижает — вещи. «Снижение» очень точно характеризует работы Миро 1930 года, которыми Батай тогда же проиллюстрировал свою статью о художнике в «Документах». В этих «антикартинах» формальная определенность ранних «сновидных картин» исчезает. Одна из них представляет вялый профиль, окруженный похожими на граффити каракулями, другая — откровенно сексуальную пару. В своей обычной манере Батай приветствовал антикартины как венки, возложенные «на крышку ящика с премудростями живописи (или, если угодно, на ее могильный камень)».

Вскоре после выхода в свет статьи Батай Миро начал серию рисунков с бесформенными существами, из тел которых растут

огромные пальцы ног. Этот акцент на пальцах ног, более специфический в сравнении с общим понятием бесформенного, возможно, выдает знакомство художника с еще одним текстом Батай, опубликованным в «Документах» за 1929 год и так и озаглавленным: «Большой палец ноги». Автор начинает с парадоксального утверждения, что «большой палец ноги — это самая *человечная* часть тела человека». Дело в том, объясняет он, что большой палец утратил цепкость, присущую ему у горилл и других обезьян, и благодаря новоприобретенной твердости позволяет двуногому существу не качаться над землей, цепляясь за лианы, а «подниматься прямо в воздух», составляя тем самым «прочное основание» вертикальности прямоходящего человека. Таким образом, большой палец ноги служит своего рода шарниром подъема/приземления, а его приниженное положение определяется не только загрязненностью, но и деформациями — шишками и мозолями. Поэтому нога отвратительна, но в то же время и соблазнительна как сексуальный фетиш. Батай заканчивает свой текст фразой: «Возврат к реальности <...> означает низкий соблазн — без всяких переносов, доходящий до крика, до вытаращенных глаз — вытаращенных, например, на большой палец ноги».

В статье 1972 года «Выходы из текста» Ролан Барт рассматривает контрлогику бесформенного в рамках общей атаки Батай на классификацию, которая с такой очевидностью проявляется в «Большом пальце ноги». Значение или направленность (Барт играет на двусмысленности французского слова *sens* — «смысл» и «направление») человеческого тела зависит от анатомической оппозиции не только между мужчиной и женщиной или между головой и пальцем ноги, но и между ртом и анусом. «Где начинается тело?» — спрашивает Батай в начале короткой статьи «Рот». У человека, как и у корабля, есть нос, пишет он, только корабль организован по горизонтальной оси, разделяющей его корпус и верхнюю часть с мачтами, а человек — по вертикальной, идущей от рта к анусу. Барт предостерегает читателя от понимания аргументов Батай в психоаналитическом духе, как если бы они смиряли агрессивность пальца ноги, сводя его к простому фетишу. Психоанализ придает *смысл* человеческой анатомии — телу, организованному согласно эрогенным или либидинальным зонам, смысл которых складывается в процессе развития ребенка; Батай, акцентируя *низкое*, работает против этих классификаций, как теннисист, совершающий обманный маневр и посылающий мяч за спину соперника.

Учитывая сближение Миро с группой журнала «Документы», неудивительно, что в середине тридцатых годов он будет заполнять альбом для набросков фигурами, выставляющими напоказ монструозные пальцы ног, а в 1938-м создаст откровенно сексуальную «Бунтующую женщину», словно иллюстрирующую батаевское разрушение *значения* человеческой анатомии. Нога этой женщины отходит прямо от живота с половым органом и заканчивается большим пальцем, похожим на огромный фаллос.

По направлению к бесформенному в скульптуре

К спуску Миро в пределы низкого и бесформенного присоединился его друг, американский скульптор Александр Колдер, чьи работы двадцатых годов были игровыми и интуитивными (как, например, миниатюрная группа цирковых животных и артистов из проволоки) и в то же время невесомо-прозрачными, словно



5 • Александр Колдер. Ртутный фонтан. 1937

Стальной стержень, листовая сталь с асфальтовым покрытием, ртуть. Высота 259 см



6 • Александр Колдер. Портрет художника в юности. Около 1945

Крашеная листовая сталь. 88,9 × 68,6 × 29,2 см

чурающимися материалов традиционной скульптуры — бронзовой отливки или деревянного блока, — способных подавить замысел художника. Его парящие в воздухе каскады цвета начала тридцатых годов, восторженно принятые и окрещенные «мобилями», выглядят беззаботным аналогом «сновидных картин».

- ▲ В то же время родство «мобилей» с «Проунами» Эль Лисицкого, в которых многоугольные формы невесомо парят над фоном с сетчатой разбивкой, указывает на то, что стремление Колдера привести паутинообразные каркасы своих скульптур в движение, подобно волнам, направлялось мыслью о наборе организованных, пусть даже и виртуальных, объемов.

Но вскоре Колдер тоже подверг «убийству» свои безмятежные создания: в «Ртутном фонтане» (1937) [5], резком ответе скульптора на фашистскую бойню испанской войны, ядовитый металл стекал по каналам горизонтального, на сей раз скульптурного, каркаса. Испанское правительство само обратилось к Колдеру с предложением представить работу на Всемирной выставке в Париже, пре-

- вратив ее в фонтан с ртутью вместо воды: республиканцы хотели обратить внимание на сдерживавшуюся ими осаду франкистами Альмадена — города, в окрестностях которого добывается более 60% мировой ртути. Эти ртутные рудники служили предметом национальной гордости. «Ртутный фонтан», первый крупный заказ Колдера и один из самых популярных экспонатов выставки, был установлен перед «Герникой» Пикассо, как бы присоединяясь к ее крику протеста. Этажом выше свою ноту к общей для троих художников смене тона в ответ на угрожающие политические события в Европе добавил Миро, выставивший монументальную картину «Жнец» (впоследствии она приобрела известность как «Восставший каталонский крестьянин»).

Стабильность конструкции, впервые проявившаяся в «Ртутном фонтане», стала вскоре главным методом Колдера, положенным в основу его больших публичных монументов. Разойдясь с визуальным словарем «мобилей», эти неповоротливые чудища, больше похожие на динозавров или гигантских рептилий, приобрели (с подачи Ханса Арпа) имя «стабилей» [6]. Если «мобили» вписывались в домашний уют, сплошь и рядом, подчас в дешевых пиратских репликах, паря над обеденным столом или детской кроваткой, то громоздкую неподвижность «стабилей» можно рассматривать как свидетельство экстренного отказа от приватности ввиду необходимости способствовать единению граждан в ратуше (символическом центре города) или в публичном пространстве. Возвышающиеся над городскими рынками или площадями, эти неожиданные, неуместные оранжевые формы были восторженно приняты публикой. Одна из них, «Высокая скорость», даже стала городской эмблемой, изображенной на официальных документах и, что особенно удивительно, на городских мусоровозах в Гранд-Рэпидсе (Мичиган), жители которого гордятся своим «стабилем» [7].

Возможно, успех «стабилей» среди широкой публики можно объяснить ясно читающимся в них гимном тяжелой промышленности: их крылья и суставы соединены болтами, как архитектурные балки или опоры мостов. Однако для нынешнего, критического, восприятия та же самая тяжесть делает их реакционными по срав-

- нению с более ранней кубистской конструкционной скульптурой, развивавшей стиль открытых, многозначных форм, пропускавших через себя пространство. Отталкиваясь от этого коллажного в своей основе словаря, Хулио Гонсалес создавал в тридцатых годах стальные конструкции, которые называл «рисунками в простран-

▲ 1926, 1955b

● 1937a, 1937c

■ 1912



7 • Александр Колдер. *Высокая скорость*. 1969
Крашеная листовая сталь. Ширина 1676,4 см

1930–1939

- стве». В свою очередь, бесстрастную непроницаемость «стабилей»
- ▲ подверг пересмотру Дэвид Смит в своей монументальной серии «Куби» — скульптур из нержавеющей стали, сверкающих полированными поверхностями. Клемент Гринберг, размышляя о «Куби»,
 - конструктивизме и дизайне Баухауса, приветствовал отказ новейшей скульптуры от непрозрачности, а также вершимое новой технологией, использующей прозрачный пластик люцит и открытые стальные каркасы, раскрепощение форм в «непрерывном и нейтральном пространстве, изменяемом лишь светом, безотносительно к тяготению». Тем самым, считал Гринберг, абстрактная скульптура принимает форму оптической, «прошедшей полный круг антииллюзионизма». Теперь «вместо иллюзии вещей нам преподносится иллюзия модальностей — нечто бестелесное, невесомое и существующее только оптически, как мираж».

Вопиющее падение

В свете прослеженной параллели между эволюцией Миро и Колдера в тридцатых годах, можно подумать, что «стабилей» — это нечто упавшее, выразительно инертное: воздушные «моби́ли», зафиксированные на земле. Прозрачные и красочные, «моби́ли» обращались к вертикальности человеческого тела, требуя взгляда с вершины прямостоящей фигуры, и это роднит их скорее с мыслью Фрейда, чем с теориями Батая. В книге «Недовольство культурой», вышедшей в 1930 году, Фрейд пишет о решающей роли распрямления человека: обретенная им вертикальность освобождает органы чувств, в частности глаза, от горизонтальности животного, чье обостренное обоняние обусловлено ориентацией на землю, на которую

оно опирается четырьмя лапами и к которой приноживается, ища следы партнера. Устанавливая дистанцию между субъектом и объектом, это новоявленное автономное зрение, утверждает Фрейд, вдруг открывает человеку опыт Красоты. Отдаление субъекта от его добычи вводит дистанцию, которая берет верх над либидинальным императивом половых органов, облагораживая тело и сублимируя чувства субъекта. В самом деле, сама возможность Красоты связана, по Фрейду, с освобождением человека от земли вследствие его распрямления. Мерцающие «сновидные картины» Миро и прозрачные «моби́ли» Колдера обращались к возвышению субъекта, оберегая *визуальный* опыт, трансцендентность стоящего на земле зрителя. И наоборот, «антикартины» и «стабилей» отражали интерес к снижению, деградации, пробужденный Батаевым бесформенным.

Ничто не запечатлело атаку на преданность живописи *форме* лучше, чем статья Батая «Гнилое солнце», написанная для одного из номеров «Документов» за 1930 год и посвященная Пикассо. Вслед за «Большим пальцем ноги» этот текст вновь обращается к теме возвышения и называет «самым абстрактным объектом» солнце. Абстрактность солнца связана, по мысли Батая, с невозможностью смотреть прямо на него. Такой неподвижный взгляд, добавляет он, вызывает своего рода безумие, «поскольку свет проявляет в данном случае не созидание, а убыль, то есть сгорание, психологически хорошо выражаемое ужасом при виде раскаленной электрической дуги лампы. Практически же солнце под неподвижно направленным на него взглядом равноценно ментальной эякуляции, пене на губах, эпилептическому припадку». В статье «Теменной глаз» Батай идет еще дальше, предавая «опья-

ненное солнцем» тело «тошнотворному отчаянию головокружения». Зачарованность теменного глаза солнцем приводит к неистовому извержению, способному обезглавить тело. По словам Батай, «мифологическим выражением солнца был человек, перерезающий себе горло, или человекоподобное существо, лишенное головы». Иступленное, безголовое тело ассоциируется им с Икаром, чье «стремление вверх привело его к „вопиющему падению“».

Читатели Батай едва ли могли представить себе Пикассо в роли поставщика эпилептической «пены на губах». Да и нам сегодня, думая о Пикассо в привычном ключе, трудно воспринять его искусство в свете описанного Батаем обращения телесного стремления вверх «головокружительным падением в небесном пространстве, сопровождаемым жутким криком». Между тем в двух картинах 1929 года, «Пловец» и «Синий акrobat», Пикассо и впрямь представляет иступленное тело, охваченное неким вихрем и несущееся — практически без головы — сверху вниз. Однако Батай проиллюстрировал «Гнилое солнце» другим примером — выдающейся работой «Три танцовщицы» (1925) [8], и выбор этот надо признать очень убедительным. Танцовщица слева выглядит демонически: это менада, жуткая гримаса на лице которой, влекущем все тело вниз, отзывается дырой, зияющей в ее груди и будто говорящей об извержении — о вынесении части себя *вовне себя*. Ничто не

отвечает требованию «вынести часть себя вовне себя» лучше, чем самоувечие — откусывание себе пальца, как в одном примере из психиатрической практики, который приводит Батай, или отрезание себе уха, как в печально известной истории Ван Гога. В обоих этих случаях Батай диагностирует практику пристального смотрения на солнце как симптом неизлечимого безумия, связанного, по его мысли, с остолбенением при виде ослепительной возвышенности светила, подобного божеству, которому надлежит принести жертвы. Этот дух жертвы, «лишь самым абсурдным и жутким примером которого, — пишет Батай, — служит членовредительство безумца, и требует в итоге разрыва целостной личности».

В тридцатые годы, как раз в период публикации «Гнилого солнца», Пикассо отошел от кубизма в сторону подражания старым мастерам, которое выразилось в рисунках, вдохновленных Энгром, и в картинах по мотивам Веласкеса и Делакруа. Неудивительно, что Батай заклеил этот возврат к классицизму как «академический», предполагающий равновесие, диаметрально противоположность безумию и головокружению «гнилого солнца». Впрочем, наряду с расхождением его трактовки работ Пикассо с общепринятыми взглядами, для него не была секретом и опасность приложения к искусству собственных теоретических категорий: «Было бы смешно, — предупреждал он, — пытаться найти точные эквиваленты подобным движениям в столь сложной области, как живопись». И все же произведения Пикассо кажутся соответствующими тому, что Батай считал основной тенденцией искусства этого времени. «Гнилое солнце» завершается извращенным торжеством: «В нынешней живописи [по сравнению с академической. — Р. К.], наоборот, созиданию или же разложению форм содействует стремление прервать дошедшее до предела возвышение и добиться по возможности ослепительного сияния, но по-настоящему заметно это только в картинах Пикассо».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Барт Ролан.** Метафора глаза [1963] // *Id. Танагография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века* / Сост. и пер. С. Фокина. СПб.: Мифрил, 1994.
- Bataille Georges.** *Visions of Excess* / Trans. A. Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind.** *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- Foster Hal.** *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- Ades Dawn, Baker Simon.** *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.
- Krauss Rosalind.** *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking Press, 1977; перевод. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981.



8 • Пабло Пикассо. Три танцовщицы. 1925
Холст, масло. 215,3 × 142,2 см

Вспыхивает скандал вокруг портрета Ленина на фреске Диего Риверы в Рокфеллер-центре. Представители мексиканского движения муралистов выполняют росписи на общественно-политические сюжеты в разных городах США, подавая пример американскому политическому авангарду.

Мексиканский мурализм (монументализм [от исп. mural — фреска, стенопись. — Пер.] был идеологически направленным и получавшим государственное финансирование авангардным движением двадцатых — тридцатых годов, чья основная цель заключалась в возрождении и развитии мексиканской национальной идентичности, основанной на доколониальном прошлом страны. Его представители: Диего Мария Ривера (1886–1957), Давид Альфаро Сикейрос (1896–1974) и Хосе Клементе Ороско (1883–1949) — приобрели огромное влияние не только в родной для них Мексике, но и в других странах, прежде всего в США.

Движение возникло в конце мексиканской революции 1910–1920 годов, в ходе которой крестьяне, интеллектуалы и художники выступили против диктатора Порфирио Диаса, а также поддерживаемых им крупных землевладельцев и иностранных инвесторов. Когда в 1920 году, после десятилетней гражданской войны, новую Мексику возглавил президент Альваро Обрегон, бывший революционный лидер, сторонник реформ и любитель искусства, наступил период надежд и оптимизма. Значительную поддержку этому мексиканскому ренессансу оказал идеалистически настроенный министр образования страны Хосе Васконселос, убежденный в том, что публичное искусство является жизненно важным элементом его миссии просвещения и воодушевления народа, который в ответ окажет поддержку правительству. Васконселос инициировал государственную программу стенописи, что сделало его, по сути, основателем движения муралистов. Он и другие члены послереволюционного правительства надеялись, что мексиканский народ, включившись наряду с художниками в осуществление культурных реформ, сможет участвовать в развитии нации и в создании новой национальной, культурной и интеллектуальной идентичности. Вместе с большинством живописцев, присоединившихся к программе, Васконселос считал, что наилучшим путем к этой цели будет изображение общего наследия народа, а не разделяющего людей колониального прошлого.

Идея создания нового национального искусства и новой культурной идентичности захватила художников, побудив многих из них вернуться в Мексику или даже впервые приехать туда, чтобы принять участие в этой работе. Одним из первых в их числе стал мексиканец лишь на малую долю, уроженец Франции Жан Шарло (1898–1979), который так объяснял, какое социальное и политическое значение имеет для муралистов выбор стиля и сюжета:

и сохраняет европейское искусство, которое тоже считается доиспанским или индейским. Так называемая аристократия считает свое искусство чисто европейским. <...> Когда коренное население и средний класс придут к согласию в области искусства, мы культурно возродимся, и национальное искусство, важная часть фундамента национального самосознания, станет фактом.

Васконселос не делал упора на определенный стиль или круг сюжетов, но большинство муралистов избрали метод национально-социального реализма, основанного на формах искусства доколумбовой Америки и представляющего своих героев и свой народ. Уважение к местным традициям и народной истории формировало их искусство в такой же степени, как и изучение индейского прошлого. Однако это не мешало контактам с европейским модернизмом: новое поколение хотело создать новое национальное искусство, которое было бы одновременно независимым, социально активным, народным и авангардным. Вместе с тем оно стремилось передать эти революционные идеалы широкой безграмотной аудитории, чтобы тем самым подтолкнуть ее к развитию.

Важными предшественниками муралистского движения были живописцы Франсиско Гоития (1882–1960) и Сатурнино Эрран (1887–1918), которые с первых лет XX века развивали самобытно-мексиканское искусство в патетических, подчас трагических картинах из жизни индейского населения и из мексиканской истории. Большое влияние на многих будущих муралистов, в том числе на Риверу и Ороско [1], на стиль и содержание их работ, а также на саму их позицию как представителей подлинно народного искусства оказали сатирические карикатуры, острые пропагандистские рисунки для газет и гравюры Хосе Гуадалупе Посады (1852–1913). Значительную роль сыграл и художник, выступавший под именем Доктор Атль (Херардо Мурильо Корнадо, 1875–1964). Будучи преподавателем Академии Сан Карлоса в Мехико, он внушал своим студентам идеи революции, антиколониализма и горячую веру в необходимость создания современного национального искусства, которое вобрало бы в себя «духовные» качества ренессансных фресок.

Таким образом, к мексиканским влияниям в родословной нового стиля добавились элементы итальянского Ренессанса, сменявших друг друга в Европе постимпрессионизма, кубизма, футуризма, экспрессионизма, сюрреализма и неоклассицизма, а также идеи Маркса и Ленина. Ривера провел годы революции в Европе, в основном в Париже, усваивая открытия авангарда. Там в 1919 году он познакомился с Сикейросом, и темами их общения сразу стали революция, современное искусство и необходимость превратить мексиканское искусство в общественное художественное движение.

Различные эстетические воззрения активно способствуют разобщению социальных классов Мексики. Индейцы практикуют и сохраняют традиции доиспанского искусства. Средний класс практикует

В 1920 году Васконселос, в то время ректор Университета Мехико, предложил Ривере отправиться в Италию для изучения наследия Ренессанса, надеясь, что художник почерпнет в нем основы искусства, нужного послереволюционной Мексике. Ривера посвятил семнадцать месяцев осмотру произведений Джотто, Уччелло, Мантеньи, Пьеро делла Франческа, Микеланджело и других. Эпический масштаб религиозного искусства Ренессанса, его способность просвещать и увлекать безграмотные массы стали в итоге важным примером для будущих стенописцев Мексики.

Программа стенописи была объявлена Васконселосом в 1921 году, и Ривера сразу вернулся в Мексику, чтобы принять в ней участие. Сикейрос в том же году опубликовал на страницах специального номера журнала «Вида американа» («Американская жизнь») «Манифест американских художников», в котором провозглашал, что художники должны «создавать монументальное и героическое, человеческое и общественное искусство, следуя непосредственному живому примеру наших великих мастеров и выдающейся культуры доиспанской Америки». В начале 1922 года Ривера начал работу над своим первым заказом на стенную роспись в амфитеатре Боливара Национальной подготовительной школы в Мехико и вступил в коммунистическую партию. В сентябре в Мексику вернулся Сикейрос, который также стал членом компартии и вместе с Риверой, при участии Ороско, основал Союз технических рабочих, художников и скульпторов. В 1923 году Сикейрос и Ороско получили первые заказы на росписи, также для Национальной подготовительной школы [1].

От имени созданного союза Сикейрос составил новый манифест, который наметил революционную идеологию еще не оперившегося движения муралистов. Подписанный большинством художников-монументалистов, он был опубликован в 1924 году. Перекликающаяся с заявлениями советских конструктивистов, эта «Декларация социальных, политических и эстетических принципов» гласила:

Мы отрекаемся от так называемой станковой живописи <...>, потому что она аристократична. Мы приветствуем монументальное искусство во всех его формах, потому что оно является общественным достоянием. <...> Искусство больше не должно быть выражением индивидуального удовольствия, каковым оно является сегодня, оно должно стремиться стать борющимся, воспитывающим искусством для всех.

Манифест сформулировал принципы мурализма и помог ему определиться в качестве публичного, идеологически направленного, дидактического искусства. Хотя в общем и целом муралисты работали в фигуративном социально-реалистическом стиле, это не помешало им развить высокоиндивидуальные формы выражения. К середине двадцатых каждый из художников «большой тройки» сформировал свой отличительный революционный стиль и свой круг сюжетов.

Ривера создавал многофигурные и событийно насыщенные композиции на традиционные и современные сюжеты, призванные пробуждать у зрителей чувство гордости своим национальным наследием и звать к светлому будущему в перспективе социализма. Чтобы донести свой посыл, он работал в плоскостной декоративной манере, используя упрощенные формы, стилизованные фигуры попеременно с реалистичными, узнаваемыми персонажами. Самым амбициозным его проектом стала «История Мексики» для Наци-



1 • Хосе Клементе Ороско. Окол. 1926

Фреска. Национальная подготовительная школа, Мехико

онального дворца в Мехико, начатая в 1929 году и оставшаяся незавершенной [2]. В двух частях, «От доколумбовой цивилизации до завоевания» и «От завоевания к будущему», Ривера рассказал историю Мексики от гибели города Теотиуакана (конец VII века) и до Карла Маркса, указывающего путь к идеальному будущему.

Сикейрос на протяжении своей карьеры экспериментировал с множеством техник и материалов в смелых, взрывных, динамичных росписях. Для его работ характерны очевидные элементы сюрреализма, комбинация перспектив, деформация, яркие краски, а также смесь реализма и фантазии, призванная выразить кипучую силу всемирного рабочего движения [3]. В свою очередь, Ороско передавал жестокие страдания угнетенных средствами искреннего и подчас душераздирающего, экспрессионистского по форме социального реализма, примером которого служат его росписи в Национальной подготовительной школе.

Мексиканские монументалисты в США

Работы этих трех художников, прежде всего Риверы, быстро привлекли к себе внимание за границей. С середины двадцатых годов о них начали писать в газетах и художественной прессе; зарубежные художники и интеллектуалы потянулись в Мексику, чтобы увидеть росписи. Вскоре прошли первые выставки мексиканцев в Нью-Йорке, а в 1929 году появилась первая книга о них на английском языке — «Фрески Диего Риверы» Эрнестины Эванс.

Следствием этого внимания стали заказы художникам в США, открывшие их искусство еще более широкой аудитории. Ороско в 1930–1931 годах писал фрески в нью-йоркской Новой школе социальных исследований, в 1932–1934-м — в Дартмутском колледже



2 • Диего Ривера. *История Мексики: от завоевания к будущему*. 1929–1935
Фреска в Национальном дворце Мехико. Южная стена



3 • Давид Альфаро Сикейрос. *Портрет буржуазии*. 1939–1940
Фреска в Мексиканском синдикате электриков, Мехико. Цемент, пироксилин

в Гановере (Нью-Гэмпшир), где также преподавал технику фресковой живописи, а в 1939-м — в Помона-колледже в Клермонте (Калифорния). Сикейрос в 1932 году принял приглашение преподавать в Чуинардской школе искусств в Лос-Анджелесе и в последующие годы создал росписи там и в местном художественном центре «Плаза». В 1935–1936 годах он открыл экспериментальную мастерскую в Нью-Йорке. Анонсировав ее как «лабораторию современных техник», Сикейрос учил использованию новых материалов, инструментов и технологий — разбрызгивания (дриппинга) и распыления краски. Немаловажно, что членом этой мастерской был ▲ будущий абстрактный экспрессионист Джексон Поллок.

Искусство и преподавательская деятельность Ороско и Сикейроса оказывали влияние на американское искусство, однако наибольший резонанс в США вызвали произведения Риверы. В 1930 и 1931 годах он выставлялся в Сан-Франциско и Детройте и писал фрески в Калифорнийской фондовой бирже и в Калифорнийской школе изящных искусств, получив также заказ на роспись в Детройтском институте искусств. Мало того, в декабре 1931 года открылась ретроспектива Риверы в МоМА — вторая большая выставка нового музея (первой, в начале того же года, удостоился Матисс). Выставка имела успех у критиков и публики, побив рекорды посещаемости: почти пятьдесят семь тысяч человек пришли посмотреть работы на мексиканские сюжеты и открыли для себя новую тему, которую осваивал Ривера, — современный промышленный ландшафт Северной Америки.

К теме современной Америки Ривера обратился и в росписях для Детройта («Промышленность Детройта», 1932–1933). Освоение им американских сюжетов и социальной тематики послужило катализатором для американских регионалистов, в частности Томаса Харта Бентона (1889–1975), и социальных реалистов, в частности Бена Шана (1898–1969). Бентон позднее вспоминал:

Я видел в достижениях мексиканцев глубокий и крайне необходимый возврат искусства к его древним гуманистическим функциям. Их обращение к общественно значимым темам и образам из национальной мексиканской жизни в полной мере соответствовало моим ожиданиям от искусства США. Я с завистью смотрел на широчайшие возможности создания публичных росписей, которые получили мексиканские художники.

В октябре 1932 года семья Рокфеллер заказала Ривере, каталонскому муралисту Жузе Марии Сэрту (1876–1945) и английскому живописцу Фрэнку Брэнгвину (1867–1956) девять фресок для вестибюля здания Американской радиовещательной корпорации (RCA) в нью-йоркском Рокфеллер-центре. Эта семья нефтепромышленников была одной из богатейших в мире, и Джон Д. Рокфеллер-младший воспринимался многими как крайнее воплощение американского капитализма. Его жена, Эбби Олдрич Рокфеллер, входила в число основателей МоМА, и чета уже имела в своей коллекции работы Риверы, в частности приобретенный в 1931 году альбом рисунков, посвященных первомайскому параду 1928 года в Москве.

Ривера назвал свою фреску, над которой начал работать в марте 1933 года, «Человек на распутье, смотрящий с надеждой и высокими помыслами на выбор лучшего будущего» [4]. В апреле на фреске появилось безошибочно узнаваемое лицо Ленина, что вызвало критику в прессе. Так, нью-йоркская газета «Уорлд Теле-

граф» вышла под заголовком: «Ривера покрывает сценами коммунистической деятельности стены RCA, а Рокфеллер-младший оплачивает счет».

Хотя Рокфеллеры знали о политических взглядах Риверы и не обращали на них особого внимания, новый поворот и негативная огласка, которую он получил, поставили их в сложное положение, подвергнув опасности отношения с партнерами по проекту Рокфеллер-центра. Нельсон Рокфеллер, сын Джона Д. и главный посредник Риверы в его контактах с этой средой, писал художнику:

Наблюдая за ходом создания вашей захватывающей фрески, я заметил, что участок, написанный вами только что, включает портрет Ленина.

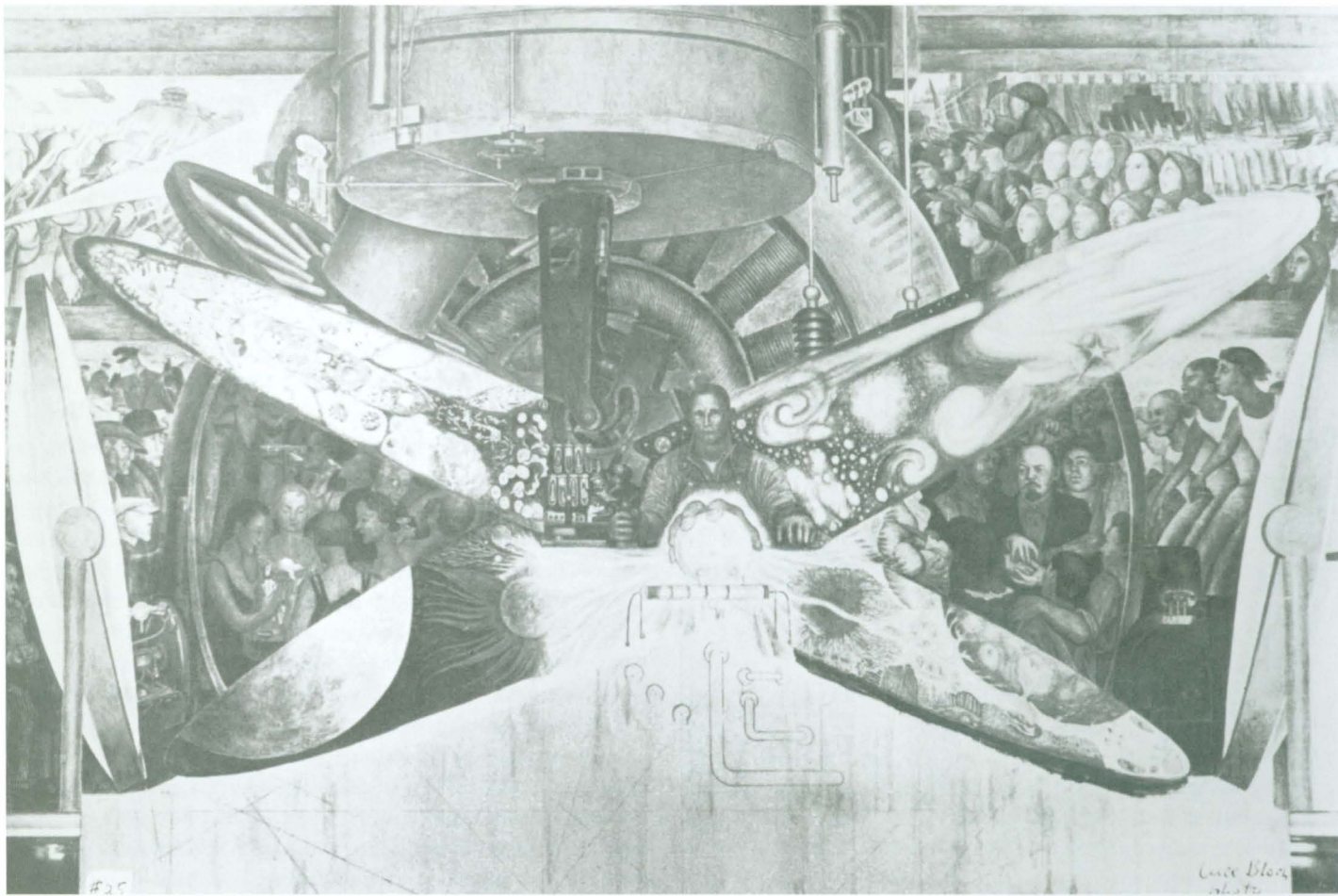
Ваша работа прекрасна, но мне кажется, что портрет Ленина на этой фреске может легко оскорбить множество людей... Мне крайне неприятно говорить об этом, но, боюсь, мы вынуждены попросить вас заменить лицо Ленина лицом какого-нибудь другого человека.

Ривера оказался загнан в угол (где себя и изобразил): компартия обвиняла его в том, что он продался, согласившись работать на архикапиталиста, а для собственных ассистентов художник стал чем-то вроде знамени, и они угрожали забастовкой, если он уступит требованию заказчика. После тщательного обсуждения, заручившись поддержкой Бена Шана (в ту пору одного из его ассистентов), Ривера ответил, что Ленин должен остаться, а в качестве компромисса он добавит в композицию нескольких героев американской истории. «Порче композиции я предпочел бы ее полное физическое уничтожение», — пророчески добавил он.

Несколько дней спустя, 9 мая, Риверу освободили от обязанностей, выплатили всю сумму гонорара и выпроводили из помещения RCA. «Битва у Рокфеллер-центра» закончилась: фреску спрятали, а национальная и международная пресса замяла эту историю и политические протесты, сопровождавшие вынужденное прекращение работы. Десятого — одиннадцатого февраля 1934 года фреска была уничтожена. Скандал и огласка сделали Риверу самым известным живописцем-монументалистом Нового Света и героем для левых художников США, которые после Великой депрессии и подъема фашизма в Европе пытались отмежеваться от наблюдаемого ими упадка Европы и от европейской абстракции. Они стремились к истинно американскому искусству, обращенному к проблемам простого человека и к таким сторонам американской жизни, которые отличают ее от европейской.

Ища самобытного «американского» искусства, свободного от следования французским образцам, американские художники тридцатых годов обратились к мексиканским муралистам, чей эпический национальный стиль, не будучи антимодернистским, предоставил им искомую модель. По словам одного из них, Митчела Сипорина (1910–1976), «благодаря урокам наших мексиканских учителей мы осознали размах и глубину „души“ того мира, который окружал нас самих. Мы поняли, как использовать модернизм для создания общественно значимого эпического искусства, говорящего о наших времени и месте».

Еще одним американским художником, на которого искусство мексиканцев произвело сильнейшее впечатление, был Джордж Бидл (1885–1973). В мае 1933 года он обратился с письмом к президенту Франклину Рузвельту с предложением создать в США собственную государственную программу монументальной живописи:



4 • Незавершенная фреска Диего Риверы в здании компании «RCA». Май 1933

Фотография Люсьены Блох, сделанная перед остановкой работы

Мексиканские художники создали величайшую национальную школу монументальной живописи со времен итальянского Ренессанса. Как сказал мне Диего Ривера, это стало возможным только потому, что Обрегон предложил им оклад водопроводчика за то, что они будут выражать идеалы мексиканской революции на стенах правительственных зданий.

Молодые художники Америки осознали беспрецедентный характер социальной революции, переживаемой ныне нашей страной и цивилизацией, и они были бы счастливы выразить ее идеалы в долговечной форме искусства, если бы только государство оказало им поддержку. Тогда они смогут внести свой вклад в общее дело и выразить в ярких памятниках социальные идеалы, за достижение которых вы боретесь.

Осведомленный о «Битве в Рокфеллер-центре», Рузвельт заявил, что не хотел бы, чтобы «группа молодых энтузиастов изобразила Ленина на здании Министерства юстиции [которое строилось в это время. — Пер.]», однако принял предложение Бидла, положив тем самым начало программам поддержки культуры в рамках «Нового курса».

После пребывания в США «большая тройка» продолжила работать в Латинской Америке, привлекая множество последователей. Мексиканские мураллисты создали мощный образец общественного, национального авангарда — искусства, которому удавалось быть одновременно критическим, сатирическим, вдохновляющим

и прославляющим. Успех их работ среди критиков, меценатов и коллекционеров, а также среди простых людей обозначил сближение вкусов, подобного которому не будет в США до выхода на сцену поп-арта.

Масштаб и энергия мексиканской монументальной живописи повлияли на таких американских художников, как Бен Шан, побудив их к созданию общедоступного фигуративного искусства, наполненного социальным содержанием. Оказав глубокое влияние на искусство тридцатых годов, наследие муралистов отразилось и на работах художников следующих поколений, обращавшихся к политическим проблемам. Кроме того, их можно считать предвестниками более поздних направлений, в центре внимания которых оказались вопросы идентичности, например движения общественной стенописи конца шестидесятых и семидесятых годов в США и Латинской Америке или недавнего взлета аналогичной практики в городах постколониальной Африки.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Anreus Alejandro. *Orozco in Gringoland: The Years in New York*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.

Barnitz Jacqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2001.

Downs Linda. *Diego Rivera: A Retrospective*. New York and London: Founders Society, Detroit Institute of Arts in association with W. W. Norton & Company, 1986.

Rochfort Desmond. *Mexican Muralists*. London: Laurence King Publishing, 1993.

Rodriguez Antonio. *A History of Mexican Mural Painting*. London: Thames & Hudson, 1969.

На первом Всесоюзном съезде советских писателей Андрей Жданов провозглашает доктрину социалистического реализма.

1930–1939

Советский социалистический реализм возник как исторически и геополитически специфический вариант антимодернистских тенденций, распространившихся повсеместно в конце 1920-х — 1930-х годах: во Франции это был «призыв к порядку», в Германии — «новая вещественность», в Третьем рейхе — нацистская живопись, в Италии Муссолини — фашистский неоклассицизм, в США — различные формы социального реализма. Введенный Иосифом Сталиным (1879–1953) режим террора не только создавал идеологические и политические условия для масштабной пропаганды, проводимой государственным аппаратом культуры, но и прагматически требовал их. Неудивительно, что агиографы Сталина приписывали ему введение самого термина «социалистический реализм», утверждая, что 26 октября 1932 года на тайном совещании писателей у Максима Горького (1868–1936) вождь якобы сказал:

Художник должен правдиво показать жизнь. А если он правдиво будет показывать нашу жизнь, то в ней он не может не заметить, не показать того, что ведет ее к социализму. Это и будет социалистическое искусство. Это и будет социалистический реализм.

Между тем первое публичное употребление термина «социалистический реализм» состоялось раньше — 23 мая 1932 года на страницах «Литературной газеты», где он был определен — на типичном для идеологии тавтологическом языке — как искусство «честности, правдивости и революционности в изображении пролетарской революции».

Андрей Жданов (1896–1948), секретарь ЦК ВКП(б) и главный «комиссар» Сталина по вопросам культуры, дал программное определение соцреализма на Первом всесоюзном съезде советских писателей в августе 1934 года. Прочитывая (печально) известное наставление Сталина по поводу того, что художники и писатели должны стать «инженерами человеческих душ», Жданов фактически повторил вслед за вождем теорию философа-большевика Александра Богданова (1873–1928), который говорил о литературе как о практике, которая должна «организовывать рабочих и угнетенных в борьбе за окончательное уничтожение всех видов эксплуатации».

Нормативная эстетика Жданова была парадоксальной: социалистический реализм должен был, с одной стороны, исповедовать «революционную романтику», а с другой — стоять «обеими ногами на почве реальной жизни» и «на твердой материалистической основе». Художники, говорил Жданов, призваны «изобра-

жать действительность в ее революционном развитии», но в то же время воспитывать трудящихся в утопическом духе коммунизма. С января по март 1936 года, когда шли показательные процессы и окончательно искоренялись последние остатки модернизма в Советском Союзе, Жданов опубликовал серию статей в партийной газете «Правда», которые обличали формализм во всех видах искусства. Эти публикации, получившие статус предписаний и запретов, ознаменовали наступление «ждановщины», установив не только тотальный контроль партии над культурой, но и гегемонию социалистического реализма как единственной официальной культуры авторитарного государственного социализма.

Социалистический реализм пытался впитать наследие агитпропа и документальных проектов двадцатых годов с их героизирующими нарративами, которые теперь, в ситуации предельно централизованного партийного контроля и сопряженной с ним идеологии авторитарного популизма, нужно было облечь в домодернистскую форму жанровой живописи XIX века. Этот акцент на повествовательность и фигуративность глубоко противоречил уже существовавшим практикам советского авангарда от конструктивизма до Пролеткульта и группы «Лев» (все эти практики вскоре будут ликвидированы) и, более того, оказался несовместим с главными достижениями модернизма XIX века. Если искусство Жака-Луи Давида, Эжена Делакруа, Оноре Домье, Франсуа Милле, Гюстава Курбе и Адольфа Менцеля по-прежнему прославлялось либо за революционную страсть, либо за народность, то импрессионизм и постимпрессионизм, особенно живопись Поля Сезанна, стали предметом бесконечных дебатов, поскольку в них виделась угроза фальшивой иконографии социалистического реализма и его мнимой стилистической однородности. Концепция живописи как авторефлексивного критического проекта подлежала демонтажу: задачей соцреализма стало насаждение самых заурядных форм иллюзионистского изображения с акцентом на его чисто миметические функции и на ремесленное мастерство, но вместе с тем и на мнимую трансгисторическую монументальность живописи.

Отражение как процесс

Георгий Плеханов (1856–1918), один из основателей русского марксизма, входил в число первых критиков импрессионистов и противопоставлял их творчеству живопись русских художников XIX века, которые впоследствии были признаны подлинно национальными предшественниками соцреализма. Речь идет о «передвижниках», группе, основанной в 1870 году рядом вышед-

ших из Петербургской академии художеств живописцев с целью расширить свою публику путем организации передвижных выставок по всей России (с установленной входной платой) и представить реалистическую — иногда с элементами политической критики — картину страны. По случаю сорок седьмой выставки «передвижников» в 1922 году члены Товарищества передвижников выпустили декларацию, в которой можно усмотреть одно из первых определений задач социалистического реализма:

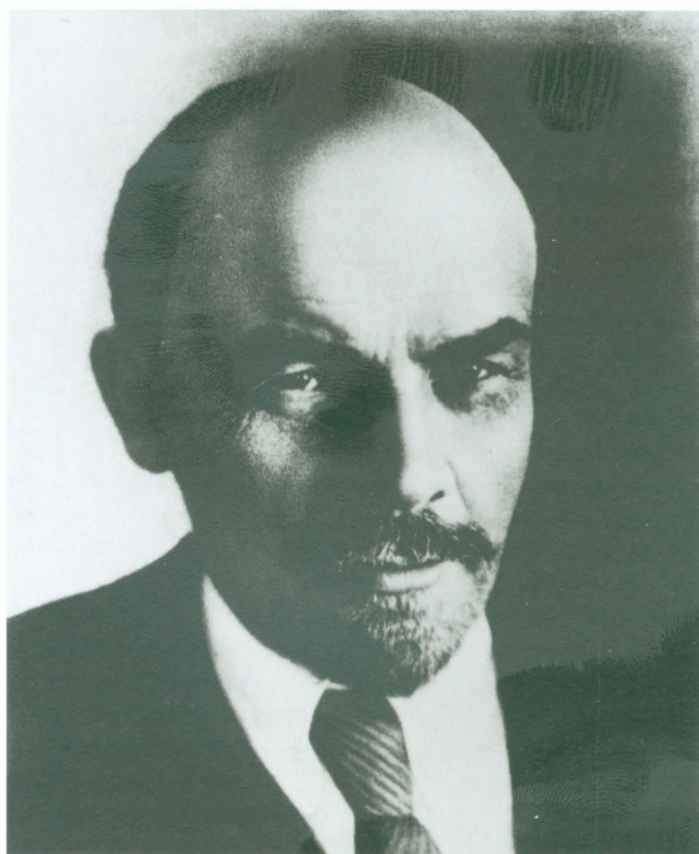
Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей. <...> Оставаясь верными реалистической живописи, мы будем искать наиболее близких народным массам приемов, чтоб в форме законченных произведений живописи помочь массам осознать и запомнить совершившийся великий исторический процесс.

Владимир Ленин (1870–1924) [1], Лев Троцкий (1879–1940) и особенно Сталин резко отрицательно относились к модернизму, в частности к его новейшим воплощениям в советском авангарде, и все трое одобряли «передвижников». В книге «Материализм и эмпириокритицизм» Ленин выступил против господствующих в XIX веке теорий восприятия (а следовательно, против импрессионизма и постимпрессионизма), утверждая, что зрительные ощущения не являются, как считали русские последователи австрийского физиолога Эрнста Маха (в том числе Александр Богданов и, в ранних работах, теоретик эстетики Анатолий Луначарский), реальными элементами опыта мира, а скорее представляют собой лишь отражения реальных вещей.

Ленин ссылался на известное утверждение Фридриха Энгельса о том, что «копии, фотографии, изображения суть зеркальные отражения вещей». Но *отражение* определялось им уже не как простой зеркальный образ, а как процесс, в котором сознание активно осваивает и преобразует мир, и это *практическое* условие стало для него критерием философской истины. На этом фундаменте возникла теория отражения — одна из методологических первооснов соцреализма, развитая главным образом Дьёрдем Лукачем, венгерско-немецким философом и виднейшим литературным теоретиком марксизма своего времени, который в начале тридцатых годов жил в Москве.

Среди художников долго не стихали дискуссии об импрессионизме. Еще в 1939 году Александр Герасимов (1881–1963) и его коллеги по художественному истеблишменту — такие, как Борис Иогансон (1893–1973) и Игорь Грабарь (1887–1960), — могли требовать «всестороннего освещения импрессионизма, который явился очень важным вкладом в сокровищницу искусства». Но менее чем через десять лет тот же Герасимов будет в числе прочих порицать импрессионизм с позиций академической завершенности. Вот суждение Мэтью Каллерна Бауна:

Сосредоточенность импрессионистов на свете, цвете и свободе мазка рассматривалась негативно, как склонность к расшатыванию твердых, академически моделированных форм в живописи. <...> [Импрессионизм] считался враждебным живописи социалистического реализма, которая стремилась раскрыть суть событий с точки зрения партии, рабочего класса и «законов» исторического развития.



1 • Моисей Наппельбаум. Портрет В. И. Ленина. 1918
Винтажная серебряно-желатиновая печать

С середины двадцатых годов нарастала очевидность того, что конструктивистский авангард не сумел сформировать культуру для новых масс промышленного и сельского пролетариата. Продолжались жаркие дебаты о функциях живописи в данный исторический момент: мнения варьировались от призывов вернуться к предметно-изобразительному традиционализму и повествовательности в духе «передвижников» (программа основанной в 1922 году Ассоциации художников революционной России, АХРР) до более сложных моделей, в которых учитывался опыт революционного дизайна плакатов и кинематографические формы монтажа и темпоральности (Общество станковистов, ОСТ). Луначарский, которого Ленин неохотно назначил в 1917 году первым председателем Наркомпроса, поначалу поддерживал авангардистов и даже наделал их институциональной властью. Но со временем, вероятно под давлением партии, он тоже выступил за скорейшее возвращение в живопись повествовательности и фигуративности, заявив в речи от 9 мая 1923 года «Искусство и рабочий класс», что «главное сейчас — победить отвращение к сюжету». Неудивительно, что два года спустя Луначарский признал «передвижников» подлинными историческими предшественниками общедоступного социалистического искусства настоящего и вернул в художественный лексикон одно из их ключевых понятий — понятие картины. Теперь, однако, картина означала уже не только обязательное присутствие элемента повествования (желательно драматической сцены, которую «реализм» должен был представить средствами живописи), но и возможность дешевого массового репродуцирования и распространения подобных изображений в традиции лубка. В одной из речей 1925 года Луначарский прямо связал понятие картины

с потребностями рабочего класса: «Пролетариату нужна картина — картина, понимаемая как социальный акт».

- ▲ Согласно этой программе АХРР, группировка, считавшая себя законной наследницей «передвижников», заложила основы соцреализма, провозгласив необходимость делать упор на «идеологическом содержании как признаке правдивости произведения искусства». Первого марта 1922 года на собрании по случаю официального учреждения АХРР один из ее основателей, Евгений Кацман (1890–1976) — по иронии судьбы свояк Казимира Малевича, — назвал призванием ассоциации «героический реализм».

Две главные фигуры социалистического реализма

К концу 1925 года в АХРР насчитывалось около тысячи художников, представлявших широкий спектр художественных позиций, которые вскоре станут частью соцреализма: от неоклассического академизма Кацмана и фотографического реализма Исаака Бродского (1884–1939) до более свободной живописи москвичей Иогансона, Герасимова [2] и Ильи Машкова (1881–1944). Другим, однако, было очевидно, что задача создания образов для нового индустриализированного общества не может быть достигнута с помощью этих конвенциональных живописных практик, предполагающих, что реальность и ее объекты рождаются по воле неизменных, извечных сил природы. Если новое общество и нуждается в живописи, считали они, то это должна быть живопись нового типа, способная выразить противоречивые общественные отношения и их трансформацию. Таким образом, уже в конце двадцатых годов живопись АХРР была подвергнута критике — особенно яростной со стороны Альфреда Куреллы, теоретика, бежавшего из Германии и занявшего в Москве пост директора Отдела ИЗО Наркомпроса:

Слыша определение искусства, провозглашаемое художниками АХРР, и глядя на их работы (особенно на картины Бродского, Яковлева, Кацмана и прочих), нельзя не задаться вопросом: почему они просто не сделают фотографии? <...> Художники АХРР совсем позабыли о различии между живописью и фотографией. <...> В наш век художественной фотографии чисто документальная сторона искусства обречена на гибель.

Отчасти как оппозиция реакционным идеям АХРР в 1924 году было основано Общество станковистов (ОСТ), в которое вошли Александр Дейнека (1899–1969), Юрий Пименов (1903–1977), Климент Редько (1881–1948), Александр Тышлер (1898–1980), Давид Штеренберг (1881–1948; председатель) и другие. Некоторые из этих художников были выпускниками авангардных институтов Инхук

- Вхутемас — в недавнем прошлом очагов дискуссий между конструктивистами, производственниками и станковистами, последние из которых теперь сомкнули ряды ради сохранения живописи как пространства относительной свободы и от агитпропа (фото-монтажа, плакат), и от производства утилитарных вещей, в противовес позиции производственников.

Центральная фигура ОСТ и, несомненно, самый значительный художник периода соцреализма — Александр Дейнека — пытался соединить достижения советского плаката и кинокультуры с традициями станковой живописи, подчеркивая, что временная



2 • Александр Герасимов. Ленин на трибуне. 1929
Холст, масло. 288 × 177 см

структура должна стать неотъемлемым элементом живописной картины, если она берется выразить историко-политические изменения и процесс диалектической трансформации. Создавая модель живописного монтажа, Дейнека хотел перевести динамику революции и индустриализации в живописно-композиционную динамику, используя резкую смену пространственных перспектив, кинематографические ракурсы и различные методы живописи.

В 1928 году члены АХРР, ОСТ и других объединений приняли участие в выставке «10 лет РККА», посвященной десятилетию Красной армии (которая к тому времени стала основным заказчиком портретов своих героев и изображений своих побед). Высокую оценку критики получила картина Дейнеки «Оборона Петрограда» — отчасти потому, что эта работа противостояла не только модели батальной живописи XIX века, которая служила отправной точкой для большинства художников АХРР, но и фотографическому натурализму таких картин, как «Заседание Реввоенсовета» (1928) Бродского или его же более поздний «Ленин в Смольном» (1930) [4]. Картина Дейнеки изображала Гражданскую войну не как героический эпизод из прошлого, а как процесс коллективной трансформации, продолжающийся в настоящем. Как отмечал в обзоре выставки критик Игнатий Хвойник, «простота хорошо выраженного ритма картины дает ясное представление о бесконечном движении и неукротимой воле революционного пролетариата». В композиционном решении Дейнека следовал живописному принципу, развитому в 1910-х годах Фердинандом Ходлером, соотнося фигуры и фон как позитив и негатив на фризе, образованном почти темпорально организованными, мерно чередующимися фигурами, пересекающими плоскость



1930–1939

холста. Помимо того что предпринятый Дейнекой своеобразный и блестящий синтез советского модернизма и более традиционной концепции публичной монументальной живописи можно назвать одним из самых успешных проектов социалистического реализма, его работы отчетливо перекликаются с дилеммой немецкой «новой вещественности», которая тоже пыталась объединить реальность новых промышленных технологий с очевидно устаревшими живописными приемами и сюжетами. Все эти противоречия отразились в картине Дейнеки «На стройке новых цехов» [3]. Уравняв новую промышленную архитектуру с модульной сеткой картины, он одновременно отождествил эту сетку с удаляющимся перспективным пространством. Подобным образом, подчинив лица героинь типовым стандартам анонимного социалистического субъекта, тела их он подверг тщательной объемной моделировке.

Второй центральной фигурой социалистического реализма — и во многом противоположностью Дейнеки — был Исаак Бродский, вступивший в АХРР в 1923 году. По его работам и биографии можно судить о противоречиях, которые пронизывали политику и эстетику соцреализма. На рубеже 1917–1918 годов Бродский познакомился в Петрограде с Луначарским (через Максима Горького), и Луначарский рекомендовал его в письме Ленину: «С этической и политической точки зрения художник Бродский заслуживает полного доверия». Однако незадолго до окончательного сосредоточения власти в руках Сталина Бродский был подвергнут жесткой критике внутри АХРР со стороны молодых художников и на I съезде Ассоциации в мае 1928 года исключен из нее за «крайний фотонатурализм», или «бродскизм»,

как был определен в указе об исключении его иллюзионистский неоклассический реализм.

Но призывы периода первых пятилеток к новому, революционному, неакадемическому пролетарскому искусству, порывающему с традицией реалистической станковой живописи, вскоре были пресечены. Бродский вернул и упрочил свое положение, став любимым художником Сталина и личным другом маршала Ворошилова, сталинского наркома обороны. В 1934 году он занял пост ректора Ленинградской академии художеств (где настоял на возврате строжайших правил традиционного обучения академическому искусству), а позднее стал первым художником, награжденным орденом Ленина. По крайней мере один раз Бродский встречался со Сталиным: это произошло в 1933 году, когда в присутствии также Герасимова и Кацмана Сталин заявил художникам, что они должны писать «картины, понятные массам, и портреты, по которым не нужно догадываться, кто на них изображен».

Одним из самых успешных произведений Бродского — на фоне портретов советских героев, которые он штамповал поточным методом в масле и литографии, — стала картина «Ленин в Смольном» [4]. Хотя было очевидно, что она представляет собой увеличенную живописную проекцию фотографии Моисея Наппельбаума, Бродский пытался отрицать ее фотомеханическое происхождение. Он утверждал, что добился поразительного сходства благодаря нескольким наброскам, которые сделал с Ленина на III конгрессе Коминтерна. В подтверждение Бродский даже демонстрировал свои фотографии на конгрессе с карандашом в руках. В связи со всем этим Лиа Дикерман убедительно заключает:

Зависимость от фотографии и в то же время ее маскировка, которые мы обнаруживаем в сердцевине практики социалистического реализма, говорят о его амбивалентной структуре. С одной стороны, использование соцреализмом фотографических источников (и, более того, неизменная верность им) свидетельствует о его влечении к фотографии. С другой стороны, сокрытие механической основы изображения говорит о страхе перед ней.

Созданный Бродским портрет маршала Ворошилова [5], одного из главных покровителей соцреализма, является шедевром натурализующей идеологии. Глава Красной армии, мощнейшего военно-государственного ведомства, изображен мирно отдыхающим среди подробнейшим образом выписанной русской природы. Однако за этим натурализмом скрывается технический аппарат фотографического воспроизведения.

Если большая ретроспектива «Художники Российской Федерации за пятнадцать лет» (1932), показанная сначала в ленинградском Русском музее, еще включала значительное количество произведений советского авангарда, то после ее переезда в Москву в июне 1933 года пропорция была изменена в пользу соцреализма. Тогда же Осип Бескин, главный редактор журнала «Искусство» — основанного только что официального органа Союза советских художников, ССХ (все прочие журналы были запрещены), — объявил авангарду последний бой в своей книге «Формализм в живописи».

Битва с модернизмом привела в 1932–1933 годах к полной ликвидации советской авангардной культуры. Постановлением от 23 апреля 1932 года ЦК ВКП(б) запретил все независимые художественные организации и учредил оргкомитет общенационального Союза советских художников. Образованное тогда же МОССХ, Московское отделение Союза, стало ведущей художе-



4 • Исаак Бродский. *Ленин в Смольном*. 1930

Холст, масло. 190 × 287 см



5 • Исаак Бродский. *К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке*. 1937

Холст, масло. 210 × 365 см

ственной организацией в стране, заменившей или поглотившей другие группировки (АХРР, ОСТ, ОМХ, РАПХ и др.).

В этот период заявил о себе третий ключевой представитель социалистического реализма — Александр Герасимов. Он планомерно переходил с одной влиятельной должности на другую невзирая на ухудшение общей политической ситуации для большинства интеллектуалов и художников после 1936 года. В 1939-м Герасимов был избран председателем оргкомитета ССХ и в своей речи определил соцреализм как «искусство, реалистическое по форме и социалистическое по содержанию», искусство, которое призвано прославлять строительство социализма и героизировать тех, кто трудится на его благо. Поддерживая имидж человека из народа, он наслаждался компанией и поддержкой партийной элиты, посвящая большую часть своей энергии официальным заказам на портреты Ленина, Сталина и Ворошилова. В этих парадных портретах лица авторитарного государственного социализма приобретали двойной блеск — подлинности, утверждаемой фотографическим эффектом присутствия, и героизма, спроецированного во вневременное прошлое неоклассицизма.

В период своей боеспособности, то есть с 1934 года и до начала хрущевской оттепели в 1953-м, соцреализм определялся следующими ключевыми понятиями:

1. Понятие *народности*, введенное в искусствоведческий оборот художником-символистом и историком искусства Александром Бенуа (1870–1960), бывшим членом объединения «Мир искусства», подчеркивало обращенность искусства к *народу*. Понимавшаяся вначале как мультикультурная модель, предусматривающая своеобразие всех этнических групп Советского Союза, народность быстро превратилась в монолитную и этноцентричную норму, определяющую производство шовинистской советской (то есть псевдorusской) культуры. Чтобы отвечать требованию народности, картина должна была в первую очередь обращаться к чувствам и помыслам простого народа, но вместе с тем художнику полагалось документально фиксировать труд советских граждан, общаться с рабочими массами, подмечать и возвеличивать особенности их повседневной жизни. Понятие народности служило основой советского варианта возврата к традициям. Теоретики соцреализма, подобно французским и итальянским идеологам «призыва к порядку», рекомендовали опираться на искусство классической Греции, итальянского Ренессанса, жанристов Голландии и Фландрии. Так, Николай Бухарин требовал от художников «сочетать дух Возрождения с огромным идеологическим багажом нашей эпохи социалистической революции». Иван Гронский, главный редактор журнала «Новый мир», в 1933 году заявлял: «Социалистический реализм в области живописи это — Рембрандт, Рубенс и Репин, поставленные на службу рабочему классу».

2. Понятие *классовости* требовало от художника ясно отображать свою классовую сознательность, равно как и сознательность его героев, возросшую благодаря культурной революции.

3. В соответствии с принципом *партийности* художественные произведения и их исполнение должны были публично подтверждать ведущую роль коммунистической партии во всех областях советской жизни. Первое определение понятие получило в статье Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905).

4. *Идейность* требовала введения новых форм, определяющих для произведения искусства. Эти новые формы и отношения должны были быть одобрены партией. Понятие предполагало,

что каждое соцреалистическое произведение искусства должно действительно способствовать движению к социализму и намечать светлое будущее, обещанное Сталиным и партией.

5. *Типичность* предписывала изображать типичных персонажей в типичных обстоятельствах — героев и героинь, созданных по образцу узнаваемых историй. По словам Каллерна Бауна, «типичность была обоюдоострым мечом соцреализма: с одной стороны, она помогала созданию доступных и убедительных произведений социального искусства, а с другой — служила предлогом для критики («нетипичных») картин, которые представляли недостаточно радужную картину советской действительности».

Герасимов оказался более живучим, чем все его коллеги. Пятого августа 1947 года, когда была учреждена — в качестве партийного института тотального контроля — Академия художеств СССР, он поднялся на очередную высшую ступень власти, став первым президентом Академии. В этом статусе Герасимов посещал страны — сателлиты СССР: ГДР, Венгрию, Польшу и Чехословакию, следя за успешным насаждением программ социалистического реализма в тамошних художественных академиях. Его декларации определяли цели соцреализма со всевозрастающей авторитарностью и антимодернистской агрессией:

Нужно бороться с формализмом, натурализмом и другими проявлениями современного буржуазного декадентского искусства, с недостатком идеологии и политической сознательности в творческой работе, с псевдонаучными и идеалистическими теориями в области эстетики.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Жданов Андрей.** Речь на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей // *Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет.* М., 1934.
- Cullerne Bown Matthew.** *Socialist Realist Painting.* London and New Haven: Yale University Press, 1998.
- Dickerman Leah.** Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography // *October.* No. 93. Summer 2000.
- Elliott David (ed.).** *Engineers of the Human Soul: Soviet Socialist Realist Painting 1930s–1960s.* Oxford: Museum of Modern Art, 1992.
- Guenther Hans (ed.).** *The Culture of the Stalin Period.* New York and London: St. Martin's Press, 1990.
- Lahusen Thomas, Dobrenko Evgeny (eds.).** *Socialist Realism without Shores.* Durham, N. C., and London: Duke University Press, 1997.
- Taylor Brandon.** Photo Power: Painting and Iconicity in the First Five Year Plan // *Ades Dawn, Benton Tim (eds).* *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939–1945.* London: Thames & Hudson, 1995.

В статье «Задачи скульптора» Генри Мур формулирует британскую эстетику прямой резьбы, занимающую промежуточное положение между фигуративностью и абстракцией, между сюрреализмом и конструктивизмом.

В скульптуре никогда не было столь четкого, как в живописи, понимания того, что следует считать традицией, поэтому в начале XX века, когда академическая лепка идеальных фигур, основанных на (нео)классических образцах, окончательно утратила престиж, воцарилась неопределенность по поводу того, что может заменить ее в качестве базового способа работы. В Великобритании дело осложнялось тем, что в этот ранний период отклики модернистов континента на упадок скульптуры оставались здесь малоизвестными: отдельные известия о фрагментарных

- ▲ фигурах Огюста Родена пересекли Ла-Манш, но никто не слышал
- о полуабстрактных работах Константина Бранкузи, не говоря уж о принципиально новых моделях объекта, конструкции и реди-мейда,
- предложенных, соответственно, Пикассо, Татлиным и Дюшаном.

Тем не менее накануне Первой мировой войны группа британских художников, получивших известность как вортицисты, уже отвергла «плоскую и скучную», по словам критика Томаса Э. Хьюма, гуманистическую традицию. Новых путей в образовавшейся пустыне скульптуры они ждали прежде всего от Джейкоба Эпстайна. Родившийся в США, в семье польских ортодоксальных евреев, он после трех лет обучения в Париже переехал в 1905 году в Лондон и, хотя до этого учился традиционной лепке фигуры, сразу начал искать альтернативные модели в грубых формах архаического и примитивного искусства — прежде всего в древнегреческих, египетских, ассирийских и американских памятниках из Британского музея, Лувра и т. д. Влияние этих источников заметно уже в первой большой работе Эпстайна в Лондоне, выполненной им в 1908 году для здания Британской медицинской ассоциации на улице Стрэнд: это серия больших, грубо высеченных из камня обнаженных фигур, которые представляют ступени человеческой жизни. Несмотря на освященную веками тему мужской наготы, эти архаичные гиганты вызвали немалые споры, свидетельствующие о консерватизме, царившем в британском искусстве того времени. Однако этот фурор — ничто по сравнению с тем, который произвела следующая большая работа Эпстайна — надгробие Оскара Уайльда на парижском кладбище Пер-Лашез [1], поражающее до сих пор. Горельеф, который Эпстайн высек из глыбы известняка, являет собой нечто жутковатое: это суровый сфинкс, напоминающий одновременно божество майя и ассирийского крылатого быка (основанная на подобном памятнике из Британского музея, работа, вероятно, была вдохновлена поэмой Уайльда «Сфинкс»). Замерший в горизонтальном полете, этот странный ангел охраняет великого ирландского поэта, отторгнутого обществом из-за гомосексуальности и рано умершего («О нем отверженцы рыдали, /

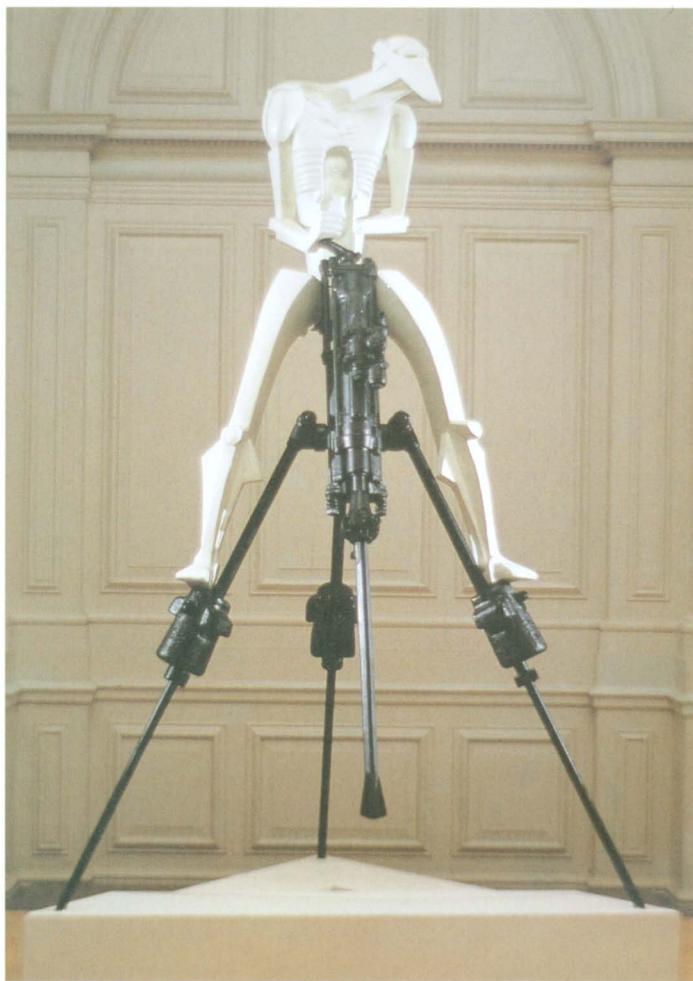


1 • Джейкоб Эпстайн. Надгробие Оскара Уайльда. 1912
Кладбище Пер-Лашез, Париж

Но плакать — доля их», — гласит надпись на надгробии, взятая из «Баллады Рэдингской тюрьмы»). Надгробие, как выяснилось, и само нуждалось в охране: гениталии сфинкса вскоре были сбиты, в чем, должно быть, проявилась смесь эстетической и сексуальной реакций.

Место концентрации энергии

Войдя в предвоенные годы в круг вортицистов, Эпстайн перешел от аллюзий на примитивное искусство, которых терпеть не мог его близкий друг Хьюм, к разработке первозданного в ином обличье — в атавистическом, агрессивно механистичном, даже смертоносном обличье современного человека. Его «Буровая машина» [2], вскоре после создания уничтоженная самим скульптором, — большая кон-



2 • Джейкоб Эпстайн. *Буровая машина*. 1913–1915 (реконструкция 1973)
Синтетическая смола, металл, дерево. 205 × 141,5 см



3 • Анри Годье-Бжеска. *Танцовщица из красного камня*. Около 1913
Красный мэнсфилдский камень. 43,2 × 22,9 × 22,9 см

струкция, объединяющая настоящую буровую машину и гипсовую фигуру, — еще более чужероден, чем ангел на памятнике Уайльдсу, и не оставляет, в отличие от него, даже номинальной надежды на преодоление этой чужеродности. Этот человек-машина с полужелом-полухоботом в качестве головы и планками ребер как нельзя лучше воплощает вортицистский этос «нового эго» (по выражению лидера движения Уиндема Льюиса), ожесточенно противостоящего ударам современного мира. «Это злоевищий вооруженный образ сегодняшнего и завтрашнего дней, — говорил сам Эпстайн позднее, уже отойдя от подобного стиля. — В нем нет ничего человеческого, он жуткий монстр Франкенштейна, в которого мы себя превратили». Однако этот монстр не бесплоден: в открытой взору утробе он несет свое аморфное потомство, словно воплощая мужскую фантазию о воспроизводстве без участия женщины. Эта фантазия не редкость в модернизме, но в данном случае зарождение, кажется, вообще обходится без человека. (Аналогом этого воинственного

▲ робота станет просительница Альберто Джакометти, которой он даст название «Невидимый объект»).

Эпстайн не создал более ничего столь радикально антигуманистического, как «Буровая машина», и куда большее влияние на вортицистов (Анри Годье-Бжеска) и их последователей (Генри Мур и Барбара Хепуорт) оказали его компактные фрагментарные фигуры, высеченные из камня. Зимой 1912/13 года в Париже Эпстайн познакомился с Бранкузи и подружился с Амедео Модильяни (1884–1920). Возможно, то, что эти художники тоже обходились без предварительной модели и сразу высекали свои скульптуры из камня, способствовало продвижению этой практики в Британии. Во всяком случае, хотя Эпстайн по окончании Первой мировой войны вернулся к работе по модели, Годье-Бжеска по-прежнему отдавал предпочтение прямой работе с материалом.

Двадцатидвухлетний сын французского плотника, Годье-Бжеска в 1914 году принял участие вместе с Льюисом и Эзрой Паундом в оформлении вортицистского журнала «Бласт» [англ. blast — взрыв. — Пер.]. В том же году он высек «Иератическую голову Эзры Паунда», в названии которой отозвалось его восхищение Паундом как верховным жрецом английской модернистской поэзии. В свою очередь, Паунд выпустил в 1916 году книгу о скульпторе, благодаря которой о его работах узнали позднее Мур, Хепуорт и другие. «Сердце водоворота, <...> место концентрации энергии» — так Льюис на страницах «Бласта» определил «вихрь» [англ. vortex — слово, от которого образовано название направления, вортицизм. — Пер.], и Годье-Бжеска сделал концентрацию энергии в сжатой массе целью своей скульптуры. Чтобы достичь этого витального сгущения, он плотно смыкал формы по образцу кубистских и африканских статуй. Так, своей «Танцовщице из красного

● камня» он придал резкий контрапост в духе «Голубой обнаженной» Матисса. В то же время его схематические знаки — вписанные один в другой треугольники вместо лица, эллипсы вместо рук (или грудей?) — отмечены семиотической неопределенностью, ■ свойственной в это время работам Пикассо. Есть в «Танцовщице» и характерное для Годье-Бжески напряжение между экспрессивным витализмом и антиприродной абстракцией — напряжение, о котором писал Хьюм, опираясь на книгу «Абстракция и вчувствование» (1908) немецкого историка искусства Вильгельма Вормингера. Подчас Годье-Бжеске удается извлечь преимущество из этого напряжения: так, сомкнутые формы его резной гипсовой «Птицы, проглатывающей рыбу» (1914) буквально передают вортицистскую

▲ 1931a

● 1903

■ 1912

◆ 1908

концепцию природы — «одни едят, других съедают». При всей мрачности этот витализм предвещает работы Мура и Хепуорт в большей степени, чем механистичность других вортицистских произведений, поскольку сохраняет природу в качестве первоосновы скульптурной практики.

- ▲ Подобно футуристам, некоторые из вортицистов оказались поглощены той самой войной, которую они приветствовали как «великое лекарство»: Годье-Бжеска погиб на фронте в 1915 году в возрасте двадцати трех лет, а Хьюм — в 1917-м, не успев дописать книгу об Эпстайне. «Вортицизм был не столько вестником нового порядка, сколько симптомом последней стадии болезни старого, — писал позднее Льюис. — Дивный новый мир был миражем — ловушкой и обманом». Скульпторы, подобные Генри Муру (1898–1986) и Барбаре Хепуорт (1903–1975), которые сформировались в двадцатых годах, отказались от антигуманистической бравады вортицистов (ради того, как мы увидим, чтобы прийти к гуманистической сентиментальности). Кроме того, они были уже не так оторваны от континентального модернизма: если вортицисты пытались соперничать с кубизмом и футуризмом, то следующее поколение развивалось в диалоге с такими разными авангардными движениями, как сюрреализм и конструктивизм. В то же время Мур и Хепуорт не забыли довоенные принципы Годье-Бжески и Эпстайна: в противовес академической традиции они также обращались к архаическим и примитивным источникам «мирового обозрения скульптуры» (как выразился в 1930 году Мур) и присягали прямой резьбе почти как этической ценности. Наконец, так же как Годье-Бжеска и Эпстайн, Мур и Хепуорт занимали поначалу положение аутсайдеров по отношению к британскому художественному истеблишменту: Мур был сыном йоркширского шахтера; Хепуорт, тоже уроженка северной Англии, — еще и женщиной.

Напряженная жизнь сама по себе

В резных работах начала двадцатых годов Мур практически повторял в дереве и камне доисторические модели: округлую миниатюрную лошадь, гладкую схематичную голову, группу «мать и дитя», отсылающую к символам плодородия, и т.п. К 1930 году в его творчестве возобладали полуабстрактные фигуры — лежащие или сидящие, связанные с темой материнства. Хепуорт тоже развивала подобные темы, разительно контрастирующие своей мягкостью с механистичными монстрами и фрагментарными формами вортицизма. В отличие от рельефа, к которому еще иногда обращался Эпстайн, эти высеченные фигуры стремились к «полной трехмерности» круглой скульптуры. Для этого Мур и Хепуорт стали вводить в работы отверстия, организуя скульптуру вокруг пустого центра, так чтобы придать ей целостность за счет самой этой пустоты, вводя внутреннее и внешнее в текучий обмен, сообщающий ее зрительному восприятию почти осязательный характер.

Следующим шагом стало растягивание упрощенного тела, а подчас и его раскол на неравные части, лежащие на продолговатой базе. Иногда эти части складываются в своеобразный пейзаж (возможно и обратное прочтение: пейзаж как тело), например в работе Мура «Четырехчастная композиция. Лежащая фигура» [4]. Иногда — составляют группу типа «мать и дитя» (тоже порой не лишенную пейзажных черт), как в «Большой и малой формах» Хепуорт [5]. В своей «Иллюстрированной биографии» Хепуорт поместила эту работу рядом с фотографией, на которой она держит на коленях одну из своих новорожденных тройняшек, так что скульптура кажется абстрактной версией той же композиции. Это сопоставление намекает на то, что органические формы Хепуорт передают психологическое состояние или эмоциональное отношение примерно так, как это делали сюрреалисты. И действительно, Хепуорт признавала влияние на «Большую и малую формы» скульптуры Ханса ▲ Арпа, особенно «того, как он объединял пейзаж и тело».



4 • Генри Мур. Четырехчастная композиция. Лежащая фигура. 1934
Камберлендский алебастр. Длина 51 см

▲ 1909

▲ 1916a



5 • Барбара Хепуорт. *Большая и малая формы*. 1934

Алебастр. 23 × 37 × 18 см

Мур тоже коснулся этого влияния в статье на страницах сборника «Группа 1» («Unit One»), выпущенного в 1934 году одноименной группой художников, которые, по словам их лидера, живописца Пола Нэша (1889–1946), поставили перед собой «две определенные цели»: «поиск формы», как в абстрактном искусстве, и «выявление „души“», как в сюрреализме. В этом коротком тексте (известном ныне как «Задачи скульптора») Мур излагает в пяти пунктах свою эстетику прямой резьбы. Во-первых, важна *верность материалу*: «скульптор работает напрямую», в том смысле что «материал может участвовать в оформлении идеи»; так, в миниатюрной «Фигуре» (1931) сама текстура дерева, кажется, направляет изгибы плеч, шеи, головы и волос (или накидки). Во-вторых, важна *полная трехмерность*: Мур делает выбор в пользу круглой скульптуры, ценной «динамическим напряжением между частями» и множественностью «точек зрения», как в «Четырехчастной композиции». В-третьих, важно *наблюдение за природными объектами*: различные «принципы формы и ритма» следует искать в булыжниках, костях, деревьях и раковинах моллюсков. В-четвертых, важно *видение и выражение*: в соответствии с программой «Группы 1» Мур призывает скульпторов уделять внимание как «абстрактным качествам формы», так и «психологическому, человеческому элементу». И наконец, в-пятых, важна *витальность*: конечной целью скульптуры является «напряженная жизнь сама по себе, вне зависимости от предмета изображения».

Несмотря на свою безапелляционность, эта программа указывает на базовую как для Мура, так и для Хепуорт коллизию: они оба, во всяком случае до этого момента, колебались в отношении полной абстракции, упорно ища в материале следы фигуры, как будто она имманентна дереву или камню, скрыта в их частицах и прожилках,

изломах и трещинах. Спроецированная таким образом в материал, эта минимальная фигуративность в итоге приземляла скульптуру, уводила ее в сторону от абстракции, которую она в то же время стремилась в себя вобрать. Иногда Мур и Хепуорт даже намечали на поверхности элементы профиля (как в «Четырехчастной композиции»), словно бы возвращая скульптуру к полуфигуративному прочтению.

В борьбе с этой двойственностью Хепуорт пошла дальше Мура, особенно когда сблизилась с Беном Николсоном (в 1932 году они поженились), незадолго до этого перешедшим от посткубистских картин к белым геометрическим рельефам, которые и являются самыми известными его произведениями. «Этот опыт, — отмечала позднее Хепуорт, — помог мне высвободить свои импульсы и направить их на изучение свободной скульптурной формы». Сдвиг Хепуорт к абстракции углубился в период, близкий к рождению у нее в октябре 1934 года троих близнецов. Она погрузилась «в отношения пространства, размера, текстуры, массы и в напряжение между формами», надеясь открыть в этом напряжении «некую абсолютную сущность языка скульптуры» — сущность, способную в то же время передавать «характер человеческих отношений». Последнее очень важно: ведь даже когда скульптура Хепуорт стала абстрактной, часто геометрически абстрактной, она сохранила имплицитную фигуративность в плане отношений между формами. Фигура, иными словами, не столько исчезала, сколько возвышалась до общности, стремясь к универсальности через абстрактность, а не вопреки ей.

Таков ключ к этой британской эстетике, объясняющий, помимо прочего, ее большой успех (по крайней мере, в англо-американском контексте). В самом деле, она послужила компромиссом, художе-

ственным разрешением острых противоречий. Прежде всего, это были противоречия технические: Мур и Хепуорт отстаивали прямую резьбу в противовес традиционной практике моделирования и литья, однако их отсылки к природе и теме материнства придавали резьбе черты формовки — по аналогии с эрозией или беременностью — и тем самым указывали на снятие прежней оппозиции между двумя этими методами работы. Похожим образом разрешался конфликт между непрозрачностью скульптурного материала и ясностью скульптурной идеи: вторая, казалось, естественно рождалась из первой путем трансформации, которой долгое время отдавала предпочтение модернистская эстетика. Наконец, Мур и Хепуорт попытались превзойти установившуюся незадолго до них оппозицию между скульптурой фрагментарной (ассоциируемой с Роденом) и целостной (ассоциируемой с Бранкузи).

- В то же время скульпторы разрешали стилистические противоречия. Вместе с другими художниками круга «Группы 1» они стремились примирить сюрреалистическую и конструктивистскую тенденции — тенденции «психологического элемента» и «абстрактных принципов», по выражению Мура. Это примирение уже было подготовлено смягчением сюрреализма, пересекшего Ла-Манш, и редукцией конструктивизма к абстрактному дизайну в группе ▲ «Круг» во главе с Наумом Габо. Однако Мур и Хепуорт внесли свой вклад в размывание границ обоих движений. Так, если для русских ● конструктивистов «верность материалу» означала такой подход к промышленному материалу, который делает конструктивный процесс искусства не только физически прозрачным, но и социально релевантным, то для Мур и Хепуорт это был способ позволить традиционным материалам скульптуры направлять полуфигуративную работу скульптора. Идеологическая функция этого творчества состояла в гуманизации абстракции, ее удержании в орбите искусства. Такую же услугу оно оказывало и сюрреализму. И хотя британский критик искусства Эдриан Стоукс связывал скульптуру Хепуорт и Мура с агрессивными влечениями, выявляемыми психоанализом Мелани Кляйн, «психологический элемент» оставался в ней слишком неопределенным, чтобы стать агрессивным, тем более — извращенным. В самом деле, Мур и Хепуорт предложили сюрреализм, лишенный жути, в котором предпочтение отдается не психологическим провокациям, а природным аналогиям.

Мировое обозрение скульптуры

Содержалось в их скульптуре и еще одно примирение. Как говорилось выше, Мур и Хепуорт стремились не к разрушению фигуры, как конструкция и реди-мейд, а к ее обобщению через абстракцию. Тем самым они придавали новое обличье старому эстетическому режиму, что тоже было одной из причин привлекательности этого искусства и одной из его идеологических функций. По словам английского критика Чарльза Харрисона, Мур и Хепуорт стремились обобщить скульптуру как «некую врожденную категорию опыта — как ответ на „значимую форму“, где бы она ни обнаруживалась» — в костях, камнях, телах или пейзажах («значимая форма» — термин Клайва Белла, британского критика-формалиста начала века). Возможно, как полагает Харрисон, эта «всеохватность скульптуры» была для Британии той поры «радикальной и прогрессивной идеей», но это не мешало ей способствовать смягчению эстетических различий и политических противоречий. Очевидно, что эта «универсализация» скульптуры означала одновременно «регуманизацию» искусства

в противовес «дегуманизации», которую проповедовали вортицисты и которая стала слишком реальной во время Первой мировой войны. Но не менее очевидно, что эта регуманизация не содержала в себе лекарства от «болезни старого» (по выражению Льюиса). Как считает Харрисон, таков был либеральный ответ на кризис либерализма — того либерализма, над которым уже нависала угроза фашизма и следующей мировой войны.

Скульптура Мура и Хепуорт выглядит такой человеческой, почти естественной, даже универсальной во многом потому, что искусно смешивает в себе модернистские и примитивистские аллюзии. В коротком тексте 1930 года (известном ныне под названием «Взгляд на скульптуру») Мур признается, что ее эффект первозданного парадоксальным образом опосредован:

Мир создает скульптуру по меньшей мере тридцать тысяч лет. Благодаря нынешнему развитию информации мы немало знаем о ней, и несколько ваятелей каких-нибудь ста лет греческой истории больше не затмевают для нас скульптурные достижения прочего человечества. Скульптура палеолита и неолита, скульптура Шумера, Вавилона и Египта, скульптура архаической Греции, Китая, Этрурии и Индии, скульптура майя, Мексики и Перу, романская, готическая и негритянская скульптура, скульптура аборигенов Океании и Северной Америки — все они доступны нам в современных фотографиях, открывающих нам неслыханное прежде мировое обозрение скульптуры.

- Этот пассаж предвосхищает идею воображаемого музея мирового искусства, которую выдвинет через несколько лет Андре Мальро. Его ▲ «Музей без стен» [такое название, «Museum without Walls», получил «Воображаемый музей» Мальро в английском переводе. — Пер.] опирался одновременно на империю Запада, присваивающую культурные артефакты со всего мира, и на империю фотографии, искусно превращающую эти разнородные артефакты в сопоставимые примеры «стиля». Мур и Хепуорт, в свою очередь, создали воображаемую скульптуру, «мировое обозрение скульптуры», преобразованное в скульптуру современную. Почему это «мировое обозрение» оказалось в свое время таким привлекательным? Каким запросам оно отвечало? И каким образом оно составило вместе с абстрактным дизайном Габо и его соратников своего рода эталон современной скульптуры? Получив широкое признание в сороковых и пятидесятых годах, затем эта скульптура была наказана за свой успех: пере- ● довые художники шестидесятых отвергли ее версии сюрреализма и конструктивизма и обратились к моделям, которым она, как казалось, положила конец, — к реди-мейдам Дюшана и конструкциям ■ Родченко. И до сих пор, после гигантской инфляции и такой же гигантской дефляции, постигших эту скульптуру, трудно выработать ясный взгляд на нее.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Harrison Charles. *English Art and Modernism 1900–1939*. New Haven and London: Yale University Press, 1981.
 Hepworth Barbara. *A Pictorial Autobiography*. London: Tate Gallery, 1970.
 Potts Alex. *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
 Pound Ezra. *Gaudier-Brzeska: A Memoir* [1916]. New York: New Directions, 1961.
 Read Herbert. *Henry Moore: A Study of His Life and Work*. London: Thames & Hudson, 1965.
 Thistlewood David (ed.). *Barbara Hepworth Reconsidered*. Liverpool: Tate Gallery, 1996.

Вальтер Беньямин пишет первую версию «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», Мальро задумывает «Воображаемый музей», а Дюшан приступает к сбору «Коробки в чемодане». Влияние механической репродукции, проникающей в искусство через фотографию, проявляется в эстетической теории, истории искусства и художественной практике.

В 1931 году Вальтер Беньямин написал «Краткую историю фотографии», в которой проанализировал — как критик и теоретик, все более подверженный влиянию марксистской мысли, — связь фотографии как медиума с общественными классами. Близкая по своему историческому происхождению к роману XIX века, фотография, писал Беньямин, участвовала поначалу — в 1840–1850-х годах — в расцвете буржуазной культуры. Будучи разновидностью досуга, она увековечивала дружеский обмен признаниями, ибо ее первые практики — писатели и художники — снимали портреты друг друга, которым длинная выдержка (до пяти минут) придавала оттенок естественного взгляда и физиогномической подлинности.

К концу столетия быстро захватившая фотографию коммерциализация обрушилась и на класс, который служил ей опорой. Ясность и убедительность, с которыми новые объективы и эмульсии запечатлевали воротил индустрии, сменились неопределенностью, выразившейся в тепличных декорациях портретов представителей среднего класса с их тягой к «искусству»: они позировали среди цветов какого-то зимнего сада или оранжереи, изрезанные пятнами светотени. По словам Беньямина, то была буржуазия, терявшая свою классовую состоятельность, и единственный способ правдиво запечатлеть то, что с ней случилось, в урбанистическом окружении, служившем ей домом, заключался в том, чтобы показать ее исчезновение как класса. Что и делал Эжен Атже, снова и снова снимая безлюдные улицы Парижа так, словно это были «места преступления».

Лицо времени

В 1920-х годах фотография, согласно Беньямину, заново изобрела «портрет». Буржуазный индивидуализм отступил перед деперсонализацией, характерной для новой структуры общества — более коллективной, как в массе лиц, выразительно показанной в фильмах Сергея Эйзенштейна; более анонимной, как в снимке Александра Родченко «У телефона» [1]; или, наконец, понимаемой в более социологическом ключе, как в каталоге общественных «типов», созданном немецким фотографом Августом Зандером в конце десятилетия, в книге «Лицо нашего времени» (1929), и в начале следующего [2, 3].

Вернувшись четыре года спустя к проблеме фотографии и кино на страницах эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», Беньямин оставил классовый анализ



1 • Александр Родченко. У телефона. 1928
Серебряно-желатиновая печать. 39,5 x 29,2 см

ради нового анализа, основанного на способах производства. Потребительная ценность произведения искусства, рассуждал он, неотделима от условий, в которых оно производится. В примитивных обществах эти условия неизбежно включают ручной труд, будь то ремесленные технологии или простое придание объекту магических свойств прикосновением руки шамана или жреца. Эта «культовая ценность», часто невидимая для членов сообщества, зависит от подлинности священного объекта, целебные и прочие свойства которого не переходят в реплики и репродукции. Культура гравированных копий произведений искусства, начавшая развиваться в период Ренессанса, добавляет к культовой «экспо-



2 • Август Зандер. Семья фермеров. Около 1932
Серебряно-желатиновая печать. 26 × 18,2 см

зиционную ценность» и предусматривает новый тип использования художественного объекта, учитывающий его пропагандистское действие в процессе хождения в копиях по церковным или дипломатическим каналам. Но такого рода копия соблюдает строгое разграничение между собой и художественным оригиналом, чей статус *оригинала* не умаляется. Беньямин называет этот статус «аурой» произведения, характеризуя так его непередаваемую уникальность. Ручное мастерство, задействованное в создании гравированной копии, разделяет с оригиналом способ его производства: копия также несет на себе отпечаток своего создателя.

С началом индустриализации условия производства радикально меняются, поскольку сама исходная матрица, или «шаблон», является отныне серийным продуктом. Серийное производство вошло в мир изображений через литографию, которая, хотя и рисовалась от руки, печаталась механически. Но вскоре ее полностью сменила в качестве средства репродуцирования механическая фотография. В нее ручная работа не вмешивается ни при съемке изображения, ни при его печати, и, так же как и в прочих промышленных процессах, матрица фотографии — негатив — не является ее «оригиналом», ибо она не вполне идентична конечному изображению. Скорее фотография — это множественная копия без оригинала. «С фотографического негатива, — пишет Беньямин, — можно сделать любое количество отпечатков; вопрос об „оригинальном“ отпечатке не имеет смысла».

Подлинность и аура, сопряженные с оригиналом, оказываются тем самым *структурно* изъяты из объекта, произведенного механически, который, как указывает Беньямин, «заменяет уникальное явление множеством копий». Если подобное явление можно охарактеризовать как привязанное к месту и времени своего происхождения и, следовательно, как психологически удаленное от зрителя, то механическая репродукция преодолевает эту дистанцию. Она утоляет «неодолимую потребность овладеть предметом в непосредственной близости через его образ». Механическая репродукция, таким образом, пробуждает соответствующее психологическое влечение вместе с присущим ему способом зрения: «Освобождение предмета от его оболочки, разрушение его ауры — характерная черта восприятия, чей „вкус к однотипному в мире“ усилился настолько, что оно с помощью репродукции выжимает эту однотипность даже из уникальных явлений». Таким образом, сериализация производства (базиса) постепенно влечет за собой сериализацию зрения, а та в свою очередь порождает желание сериализации самого произведения искусства (надстройки). Переходя от способа производства к «потребительной ценности», Беньямин заключает: «Репродуцируемое произведение искусства чем дальше, тем больше становится произведением искусства, рассчитанным на репродуцируемость». Множество художников, чьи работы сознательно или неосознанно ▲ были «рассчитаны на репродуцируемость» (от Дюшана до Уорхола и далее), подтверждает пророчество Беньямина о том, что измене-



3 • Август Зандер. Зажиточный фермер с женой. 1924
Серебряно-желатиновая печать. 26 × 18,3 см

▲ 1914, 1918, 1960c, 1962d, 1964b, 1966a



1930–1939

ние способа производства изображений уничтожит все прежние эстетические ценности. «Немало умственных сил впустую ушло на то, чтобы решить, является ли фотография искусством, — пишет он. — Но так и не был поднят более существенный вопрос: не изменилась ли с изобретением фотографии вся природа искусства?»

Невообразимый музей

Вальтер Беньямин не был в 1935 году единственным, кто поднял «главный вопрос» по отношению к фотографии. Французский романист и политик левого крыла Андре Мальро (1901–1976) также считал, что фотография преобразила «всю природу искусства», но делал из этого диаметрально противоположные выводы. Оба автора сходились в том, что фотография отрывает оригинал от места, для которого он был создан, и переносит в совершенно новое место — в непосредственную близость к зрителю, одновременно перерабатывая его для новых потребностей. Сходились они и в том, что этот отрыв так или иначе выхолащивает оригинальное произведение, поскольку при переходе в фотографию, которая его репродуцирует, «оно теряет, — по словам Мальро, — свои свойства в качестве вещи». И вот в интерпретации этой потери Мальро не совпадал с Беньямином, так как для него произведение «в то же время приобретает нечто — а именно возможность получить огромное значение в качестве *стиля*».

Стилизация, которую сделала возможной фотография, основывалась на крупных планах и неожиданных ракурсах, которые в двадцатые годы начали связывать с фотографическим «новым видением». Способность фотографии существенно менять оригинальный масштаб (как в случае с крошечными цилиндрическими печатями, которые при увеличении становятся визуально соразмерны монументальным барельефам), или совершать поразительные открытия с помощью необычной точки зрения либо театрального освещения (как в случае с шумерскими терракотовыми фигурками, которые обнаруживают родство со скульптурами Жоана Миро), или выделять драматический фрагмент из большой работы посредством обрезки и изоляции — все эти хирургические вмешательства в эстетическое единство оригинала делают возможными новые неслыханные комбинации. И Мальро приветствует медиум, который открывает эти возможности: «Классическая эстетика шла от части к целому; наша, часто идя от целого к фрагменту, находит в репродукции бесценное подспорье для себя».

Фотография, таким образом, оказывается великим уравнивателем, средством приведения предметов, происходящих из различных эпох и культур, к некоей стилистической однородности, позволяющей им обрести черты «нашей эстетики». Результатом этой процедуры становится собрание всей информации о мировом искусстве, саму возможность которого предоставляет нам фотографическое орудие. Этому собранию, альбому по искусству,

Мальро дает название «Воображаемый музей» [4]. Это выражение выявляет антиматериальность описанной операции, ее стремление растворить физические качества объекта в виртуальности изображения — стремление, которое только усилится в дальнейшем, когда воображаемый музей действительно приобретет глобальный масштаб и его виртуальным домом будет уже не альбом, а интернет.

Хотя для Мальро ценность альбома заключается в том, что он демократизирует опыт искусства, вводя его в жизнь куда большего числа людей, чем элитарные музеи (и эту ценность, в глазах энтузиастов «сверхскоростной информационной магистрали», экспоненциально повышает интернет), его главная функция иная. Она заключена скорее в том, чтобы посредством сцепления фотографических репродукций перекодировать произведения искусства из «вещей» в «значения», почему они и оказываются способны приобрести, по словам Мальро, «огромное значение в качестве *стиля*». Выходит, альбом — это семиотическая машина, и фотография — ее движущая сила. Поскольку фотография активно содействует сравнению, переходу от созерцания произведения в отдельности к его дифференциальному восприятию, ее значение —

▲ как это доказал нам Фердинанд де Соссюр — возникает в связи с тем, чем она не является.

Уже в одном из самых первых своих текстов — во вступительной статье к каталогу выставки Деметриоса Галаниса (1922) — Мальро формулирует свое представление об искусстве как огромной семиотической системе, сводном хоре значений: «Мы чувствуем через сравнение. Тот, кто знает „Андромаху“ или „Федру“, лучше поймет французский гений, прочтя „Сон в летнюю ночь“, чем продолжая читать трагедии Расина. Пониманию греческого гения куда больше поможет сравнение одной греческой статуи с египетской или азиатской, чем знакомство с сотней греческих изваяний».

Двадцатилетний Мальро вовсе не случайно наткнулся на эту концепцию эстетики как сравнительной, а значит, фундаментальной семиотики. Работая под началом галериста Даниэля-Анри Канвейлера, он приобщился к опыту визуального искусства, сформированному одновременно немецким искусствознанием и эстетикой кубизма, то есть к способу видения, отвергнувшему идею формы как красоты ради ее «лингвистической» концепции. Классическое искусство как эстетический абсолютизм западного вкуса почитало красоту идеалом художественной практики и опыта. В конце XIX века швейцарский историк искусства Генрих Вёльфлин сделал этот абсолютизм относительным, заявив, что классицизм становится «читаемым» только в рамках сравнительной системы, которая противопоставляет ему барокко. Установив ряд формальных критериев для подобных сравнительных прочтений: тактильное/оптическое, плоское/пространственное, закрытая форма / открытая форма, Вёльфлин присвоил форме отличительные черты языкового знака: оппозиционность, соотносительность и негативность. Форма перестала быть самоценной, приобретая отныне ценность лишь в системе и в контрасте с другими формами. Эстетический элемент перестал быть прекрасным и стал значимым.

Связь Канвейлера с этой ранней, предвосхищающей структурализм, немецкой историей искусства повлияла на его понимание ■ кубизма. Так, в использовании кубизмом африканского искусства дилер Пикассо видел прорыв к созданию форм, функционирующих ◆ как знаки. Мальро отметил эту мысль и никогда о ней не забывал. Искусство создает знаки, которые читаются в сравнении. Сравнение децентрализует и деиерархизирует искусство, поскольку

работает путем сопоставления систем — *всех* систем: Востока и Запада, высокого и низкого, аристократического и народного, Севера и Юга. И фотография, фрагментируя целостное произведение и изолируя его значимые элементы, является незаменимым подспорьем в этом прочтении.

Большая книга, подытожившая в 1951 году раздумья Мальро на эту тему, была озаглавлена им «Голоса безмолвия» — как раз потому, что «тексты» (в его терминологии «фикции»), создаваемые подобными прочтениями, пробуждают в немом произведении искусства новую силу. Как раз это превращение в систему значений и возмещает издержки репродукции, не оставляя сожалений по поводу того, что образы потеряли «и свою вещественность, и свою функцию (религиозную или иную)», пишет Мальро. «Мы видим в них теперь только талант, только произведения искусства».

По словам Беньямина, «в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры». Для Мальро аура, хоть и претерпев трансформацию, сохраняется. «Фикция», которую создает альбом, передает, как он говорит, «дух искусства». Этот дух и освобождает репродукция, позволяя ему поведать свою историю, пускай и безмолвно: «Породняя силой обманчивого единства фотографии статую с барельефом, барельеф — с оттиском печати и бронзовыми пряжками кочевников, этот „вавилонский“ стиль, кажется, обретает собственное существование, как будто он не просто имя, а нечто подобное жизнеописанию великого творца».

«Оригинальная» копия

Некоторым датам хочется приписать особую силу притяжения. В том же 1935 году, когда Беньямин и Мальро рассуждали о судьбе искусства во власти репродукции, Марсель Дюшан приступил к созданию своего воображаемого музея, который, впрочем, — независимо от того, должен он был стать «жизнеописанием великого творца» (самого Дюшана) или нет, — оказался, как обычно у Дюшана, заложником его едкой иронии. «Коробка в чемодане» [5] была задумана Дюшаном в 1935 году в качестве обширной ретроспективы созданных им к тому времени произведений и должна была включать шестьдесят девять репродукций, в том числе ▲ реплики нескольких реди-мейдов. Упаковав музейную выставку в один дорожный чемодан, этот «альбом по искусству» с очевидностью обнаружил родство с кейсом коммивояжера. Красноречивые «голоса безмолвия» Мальро оказались перепеты языком рекламного куплета, а «дух искусства» — переработан как ходовой товар.

Однако, как всегда у Дюшана, не все так просто. На протяжении следующих пяти лет он терпеливо изготавливал репродукции трудоемким способом фототипии, который требует нанесения красок — в среднем тридцати для каждого листа — вручную с использованием шаблонов. Таким образом, репродукции приобрели, по выражению Дюшана, «оригинальную раскраску», которая привела к странной эстетической мутации авторизованных «оригинальных» копий (некоторые из них даже были подписаны и нотариально заверены) оригинальных произведений (в том числе — в случае реди-мейдов — уже неоправдимо множественных). В этом бесконечном ряду отражающих друг друга зеркал оригинал и репродукция снова и снова меняются местами, а Дюшан опровергает диагноз Беньямина, возвращаясь к практике авторизирующего прикосновения художника, и в то же время поднимает на смех «великого творца», которым грезит Мальро,



5 • Марсель Дюшан. *Коробка в чемодане*. 1935–1941 (версия 1941)

Ассамбляж. Размеры варьируются

приковывая его — этот вневременной дух — к конвейеру навязчивого повторения.

Суммируя эффект «Коробки», Дэвид Джослит отметил, что ее назначение, возможно, заключалось в том, чтобы закрепить «художественную идентичность Дюшана с помощью связного резюме его произведений, с поправкой на то, что посредством продуманного спектакля навязчивого повторения — аналогичного тому, которое Фрейд связывал с бессознательным инстинктивным влечением к смерти и Эросу, — Дюшан представил Я как поочередно живое и неживое, мужское и женское. Акт копирования сразу и создает Я, и его разрушает. <...> Дюшан нашел себя — серийным, как реди-мейд».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Беньямин Вальтер. *Озарения* / Пер. Н. Берновской, Ю. Данилова, С. Ромашко. М.: Мартис, 2000; *Улица с односторонним движением* [1928] / Пер. под ред. И. Болдырева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.

Мальро Андре. *Голоса безмолвия* [1951] / Пер. В. Быстрова под ред. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2012; *Воображаемый музей* [1965] / Пер. К. Володиной. М.: КРУК-Престиж, 2005.

Bonk Ecker. *Marcel Duchamp: The Box in a Valise*. New York: Rizzoli; London: Thames & Hudson, 1989.

Joselit David. *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910–1941*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.

В ходе реализации «Нового курса» Франклина Рузвельта Доротеи Лэнг, Уокеру Эвансу и другим фотографам поручается документирование сельской Америки в тисках Великой депрессии.

Два незабываемых фильма американского кинодокументалиста Пейра Лоренца (1905–1992): «Плуг, который вспахал равнину» (1936) и «Река» (1937) — были, в числе многих других, сняты по заказу Отдела информации Управления по защите фермерских хозяйств [Farm Securities Administration; далее — FSA. — Пер.], федерального ведомства, основанного в 1936 году в рамках «Нового курса» Франклина Рузвельта. Эти фильмы запечатлели плачевное состояние сельской Америки в тисках Великой депрессии: первый показывает Оклахому в период пыльных бурь, второй — катастрофическое наводнение в районе Миссисипи.

Однако помимо документации бед, претерпеваемых жертвами стихийных бедствий, Лоренц ставил перед собой еще как минимум две цели: продемонстрировать, что события эти спровоцированы человеком, а именно неправильным обращением с землей ее владельцами, и распропагандировать конкретные правительственные программы, направленные на решение этих проблем, в частности проекты строительства плотин в бассейне Миссисипи, предложенные Управлением ресурсами бассейна Теннесси [Tennessee Valley Authority; далее — TVA. — Пер.]. Чтобы достичь последней цели, Лоренцу требовалось захватить воображение публики, во-первых, показав гражданам огромной страны те ее регионы, которых они никогда не видели и почти не знали, и, во-вторых, придав своему фактографическому фильму эмоциональное напряжение вымышленной истории. Только так он мог опровергнуть исходившую от некоторых сил в Конгрессе характеристику рузвельтовской программы как формы «социализма», внушавшую ужас многим американцам, и одновременно ответить на эту демонизацию защитой определенной версии того же социализма (централизации власти, которой требовало TVA, и введения сельскохозяйственных кооперативов для поддержки фермеров-арендаторов).

Янтарные волны зерна...

[Цитата из известной американской патриотической песни «Америка прекрасная». — Пер.]

Перед тем как возглавить историческую секцию FSA, Рой Эмерсон Страйкер (1893–1975) вел длительные беседы с социологом Робертом Линдом, пытаясь четче определить для себя задачи документирования событий. Из этих встреч он вынес идею координации работы секции и занялся подготовкой «сценариев съемок» для команды фотографов, работавших под его началом. Один из первых таких «сценариев» начинается так:

ВЕЧЕР В ДОМЕ

Фотографии показывают, как люди с разным уровнем достатка проводят вечер. Например:

Домашняя одежда

Слушание радио

Игра в бридж

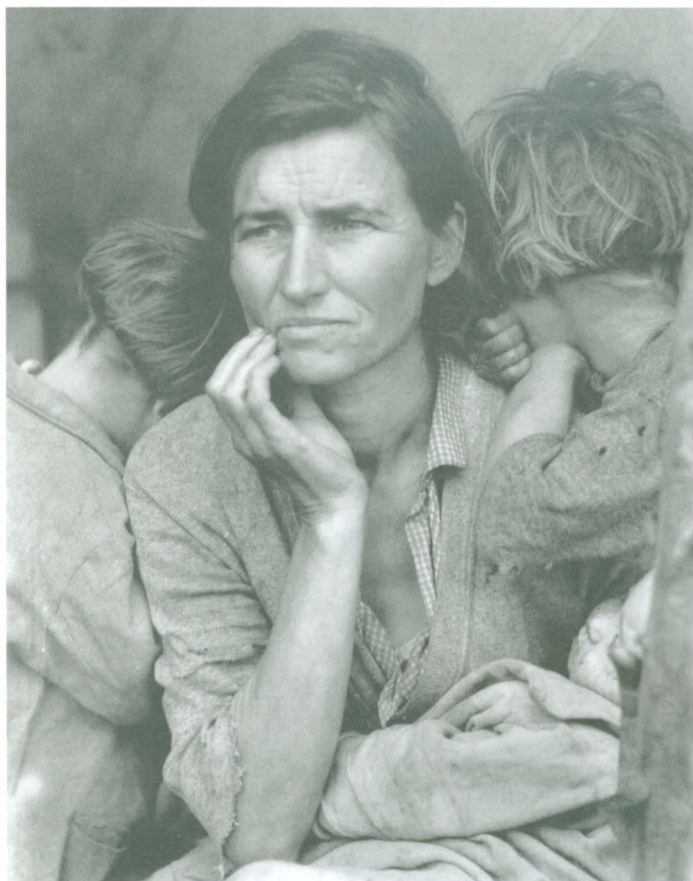
Более строгая одежда

Гости

Статичный характер этого «сценария» явно отличает его от течения кинематографического рассказа, способного контролировать свое темпоральное измерение, как это происходит в «Реке» Лоренца, когда за несколько драматических секунд осуществляется переход от весенней капели в Висконсине к грандиозному течению Миссисипи, достигшей дельты. И действительно, для упорядочения результатов работы своих фотографов, которая будет продолжаться более девяти лет и принесет более ста тысяч фотографий, Страйкер предложил модель пространственного вместилища, а не рассказа, разворачивающегося во времени, — энциклопедическую картотеку или архив, разбитый на категории, подкатегории и разделы.

Непосредственное же использование этих результатов состояло в том, что фотографии FSA доносили собранную ими визуальную информацию до публики с помощью спонсируемых правительством книг и выставок или, что было эффективнее, через прессу, в частности через иллюстрированные еженедельники «Лайф» и «Лук», начавшие выходить незадолго до этого (первый основан в 1936 году, второй — в 1937-м). Однако для Страйкера материалы FSA принципиально отличались от фотожурналистики, служившей питательной почвой этих изданий: новостные фотографии рассматривались им как «драматические, сосредоточенные на сюжете и действии», тогда как мы, говорил он, «показываем то, что скрыто позади действия». По контрасту с подлежащими и сказуемыми новостных фото Страйкер характеризовал работы FSA как прилагательные и наречия.

Возможно, эта характеристика подходит и для «Матери-мигрантки» [1] Доротеи Лэнг, фотографии, в полной мере демонстрирующей такие качества работ FSA, как эмоциональный вызов, убедительность и способность врезаться в память. Здесь нет действия, если не считать таковым взгляд сидящей женщины, устремленный в неопределенное будущее. Что же касается прилагательных и наречий, то в своем колебании между универсальным (прочтением снимка как вневременного образа «человеческого достоин-

1 • Доротея Лэнг. *Мать-мигрантка*. 1936

ства», проявляющегося в самых отчаянных ситуациях), и частным (снятой на фотокамеру конкретной женщиной) эта фотография служит образцом того «гуманистического реализма», который поддерживал Страйкер. Действительно, работа Лэнг, нередко называемая также «Мадонна переселенцев», вызывает ассоциации с религиозной живописью — например, с картинами Караваджо, изображавшего в образе Богородицы обычных итальянских крестьянок, или с композициями, подобными «Мертвому Христу» (1524–1527) Россо Фьорентино, тоже поместившего центральную фигуру Мужа скорбей между фигурами двух ангелов.

Отсылка к теме искупления, привносимая в фотографию Лэнг подобными параллелями, не противоречит общим задачам проекта. Один из современников Страйкера писал: «Можно было почувствовать, как усиливается депрессия, но нельзя было выглянуть в окно и увидеть ее. Люди, потерявшие работу, пропадали из виду. Они были скромны, и требовалось специально выяснять, где и когда их можно найти». Миссию своего проекта, детально документирующего нищету в американских селах и городках, Страйкер видел в том, чтобы «найти этих людей». И он гордился фотографиями тех, чьи лица, как он чувствовал, свидетельствуют о воле и умении выживать в самых тяжелых обстоятельствах. «Лица были для меня самой важной частью архива», — говорил он впоследствии.

Но если Страйкер прочитывал в фотографиях послание о выживании и искуплении, другим они — в совокупности — видятся несущими совершенно иной посыл. Так, историк Алан Трахтенберг пишет: «Если архив FSA обладает какой-то большой, сквозной темой, то это, безусловно, закат сельской Америки под натиском коммерческой, городской культуры с ее рыночными отношени-

В период между инаугурацией Франклина Делано Рузвельта как президента США в январе 1933 года и летом 1935-го Федеральное правительство запустило ряд трудоохранных проектов, призванных оказать помощь огромной массе безработных, которую породила Великая депрессия. По инициативе Гарри Хопкинса, директора Федерального управления гражданских работ, в рамках программы «Общественные работы в сфере искусства» (Public Works of Art Project) были выделены небольшие средства для художников. Эта программа, как и большинство современных ей подобных проектов, оказалась недолговечной (финансирование было прекращено через четыре месяца) и вдобавок стала мишенью для политической критики. В Нью-Йорке те, кому посчастливилось в нее войти, занимались очисткой и ремонтом городских памятников; с закрытием программы они снова перешли в разряд безработных.

Летом 1935 года Хопкинсу удалось убедить Рузвельта учредить Управление общественных работ (Works Progress Administration; далее — WPA. — *Пер.*), широкомасштабную программу охраны труда, призванную «снять Америку с пособия и вернуть на работу». Хопкинс говорил: «Те, кто вынужден жить за счет благотворительности, пусть даже не желая того, сначала вызывают жалость, потом — презрение». Просуществовав шесть лет, WPA предоставило работу примерно 2,1 миллиона человек и потратило 2 миллиарда долларов. Оно реализовало почти четверть миллиона проектов — от уборки листьев до строительства аэродромов. Как и в бытность директором Федерального управления гражданских работ, Хопкинс считал необходимым выделять деньги художникам. Поэтому 5% финансовых средств WPA (46 миллионов долларов) и 2% рабочих мест (38 тысяч) пришлось на представителей творческих и исполнительских искусств. Для визуальных искусств была учреждена Федеральная художественная программа [Federal Art Project; далее — FAP. — *Пер.*] под руководством Холджера Кэхилла, а кроме нее действовали также Федеральная музыкальная программа, Театральная программа и Программа для писателей.

В Нью-Йорке за первые четыре месяца существования FAP в нее вступило около тысячи человек. Инструкция, предписывавшая разделение художников на монументалистов и станковистов, предполагала также процедуру оценки, согласно которой художники классифицировались на «неквалифицированных, имеющих начальную квалификацию, квалифицированных и профессиональных» и получали соответствующий оклад. Административная власть и контроль над этим и другими процессами стали предметом ожесточенной борьбы между традиционалистами и модернистами. Хотя первые в целом доминировали, небольшой группе абстракционистов во главе с Бергойном Диллером и Гарри Хольцманом — последователями Пита Мондриана — удалось приобрести достаточную власть, чтобы распределять заказы на монументальные росписи среди своих молодых единомышленников, таких как Аршил Горки, Стюарт Дэвис, Байрон Браун, Ян Матулка и Илья Болотовский.

Ошеломительным результатом деятельности FAP стала совершенно новая форма объединения художников: помимо того что они помогали друг другу обходить бюрократические препоны, офисы WPA, где они получали свои чеки и задания, стали местами встреч наряду с барами и кафе Гринич-Виллиджа. Не имея необходимости работать на полставки, эти художники с полной занятостью рассматривали себя как одно сообщество.

ями. Автомобили, кинотеатры, телефонные столбы, билборды, консервированная еда, готовая одежда — все эти знакомые образы из архива FSA свидетельствуют о масштабном перевороте <...>, глубоком разрыве в отношении американского общества к своей „природе“ и к извлечению из земли средств к существованию».

В этом прочтении, предлагающем видеть в фотографиях поездов, идущих мимо зернохранилищ, образ машины как силы, способствующей дальнейшему обнищанию бедняков, а в повторяющемся мотиве билборда — замещение знаков, выполненных вручную, знаками, отпечатанными машинным способом, уже заявляет о себе важный сдвиг — отказ от человеческого лица. И в этом отказе чувствуется расхождение между Страйкером и самым известным из его фотографов — Уокером Эвансом (1903–1975), чьим излюбленным сюжетом были фасады зданий и плакаты, говорившие о земле, лишившейся своего «человеческого» содержания [2].

Стиль FSA

Присоединившись к проекту Страйкера в 1935 году, когда FSA еще называлось Управлением переселения, Уокер Эванс проработал у него восемнадцать месяцев. Различия между ними выразились в противоречии между стремлением Эванса к «чистой регистрации» и желанием Страйкера, чтобы фотографии способствовали социальным и политическим изменениям, желанием, по поводу которого Ансель Адамс (1902–1984) — фотограф определенно неисследовательского плана — сетовал: «Те, кто у вас работает, не фотографы. Это команда социологов с фотоаппаратами». В свою очередь, Эванс подчеркивал свое отличие от настоящей документалистики и избегал употреблять этот термин по отношению

к своим работам: «Скорее это документальный стиль, — говорил он. — Понимаете, документ имеет определенное назначение, тогда как искусство бесполезно. Поэтому искусство — ни в коем случае не документ, хотя оно и может перенять его стиль».

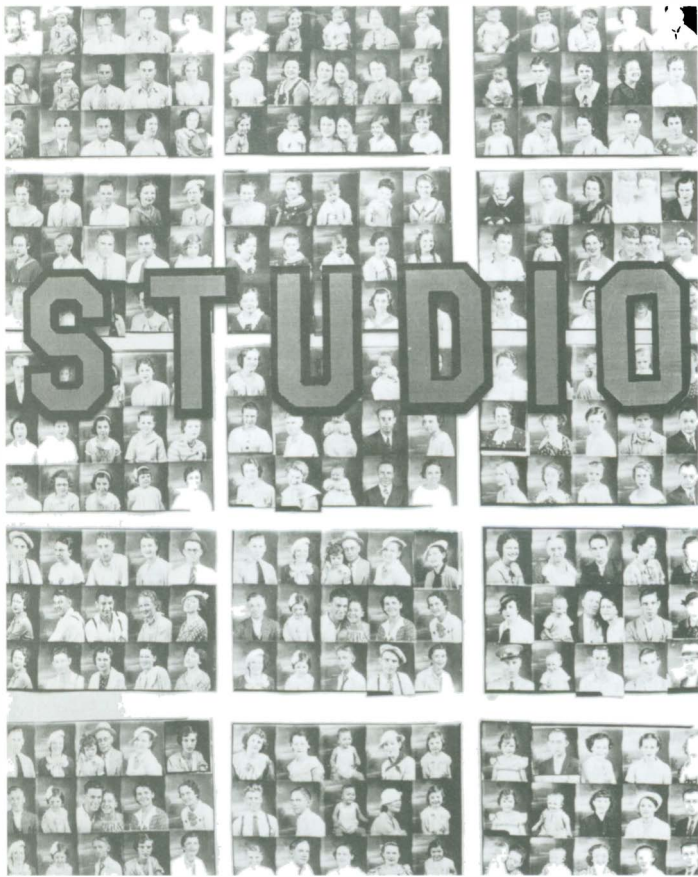
При кажущейся парадоксальности этого утверждения, согласно которому документалистика может быть одним из «стилей» — ведь в этом стиле проявляется сама сущность фотографии, — оно заключает в себе целую эстетику. Эта эстетика сформировалась в ходе развития фотографии в тридцатые годы, была подхвачена после войны и расцвела в шестидесятые, когда стала официальной позицией таких арбитров в области фотографического вкуса и истории медиума, как Отдел фотографии МоМА. Хотя работа Эванса получила активную поддержку со стороны этого музея, фотографом-документалистом, чьи снимки стали рассматриваться как наиболее совершенное выражение сущности фотографии, оказался француз Эжен Атже (1856–1927).

Как и работы Эванса, документальные фотографии Атже создавались по заказу различных организаций: Библиотеки мэрии Парижа, французских антикварных обществ, строительных организаций и т. д. При этом, как и работы Эванса, их отличает эстетическая чуткость, выходящая за рамки социологии и тесно связывающая их с интересами современного искусства. Такие снимки Эванса, как «Витрина одноцентовых фотографий. Саванна» [3] с ее рядами контактных отпечатков, вывешенных на витрине магазина, которая оказывается синонимична поверхности самого снимка, и надпись «STUDIO» [«СТУДИЯ»], сжимающей пространство, как в кубистском коллаже, выглядят не столько документальными фотографиями, сколько произведениями авторефлексивного модернистского искусства. Эту авторефлексивную установку



2 • Уокер Эванс. Дома. Атланта, Джорджия. 1936

Серебряно-желатиновая печать



3 • Уокер Эванс. Витрина одноцветных фотографий. Саванна. 1936
Серебряно-желатиновая печать

легко найти и у Атже. Замечательным образчиком модернистского вкуса кажется его фасад парижского кафе, сфотографированный фронтально, так что отражение в дверном окне самого Атже, стоящего у накрытой камеры, оказывается рядом с лицом хозяина заведения, который сверлит удивленным взглядом ту же самую прозрачно-зеркальную поверхность, только изнутри, и в итоге его голова, как по волшебству, прирастает к туловищу фотографа, сплющивая пространство перед поверхностью изображения и за нею в одну плоскость [4].

И действительно, начиная с двадцатых годов Атже стал своим для представителей самых разных направлений модернизма. Его «найденные» монтажи были сюрреалистическими для сюрреалистов; его блошинные рынки с их «аккумуляциями» были образами серийной природы товара для представителей немецкой «новой вещественности»; его строгие французские парки были примерами возвышенного пейзажа для того направления американской «прямой фотографии», которое выросло из прецизионизма

и включало Пола Стрэнда, Эдварда Вестона (1886–1958) и Анселя Адамса, упрекавшего Страйкера в социологизме. В сущности, среди восьми тысяч оставленных Атже негативов можно найти так много разных «Атже», что крайне трудно выстроить на их основе представление об определенном авторе и его творчестве — с присущей этому творчеству внутренней связностью, отражающей органическую целостность конкретной личности и ее замыслов.

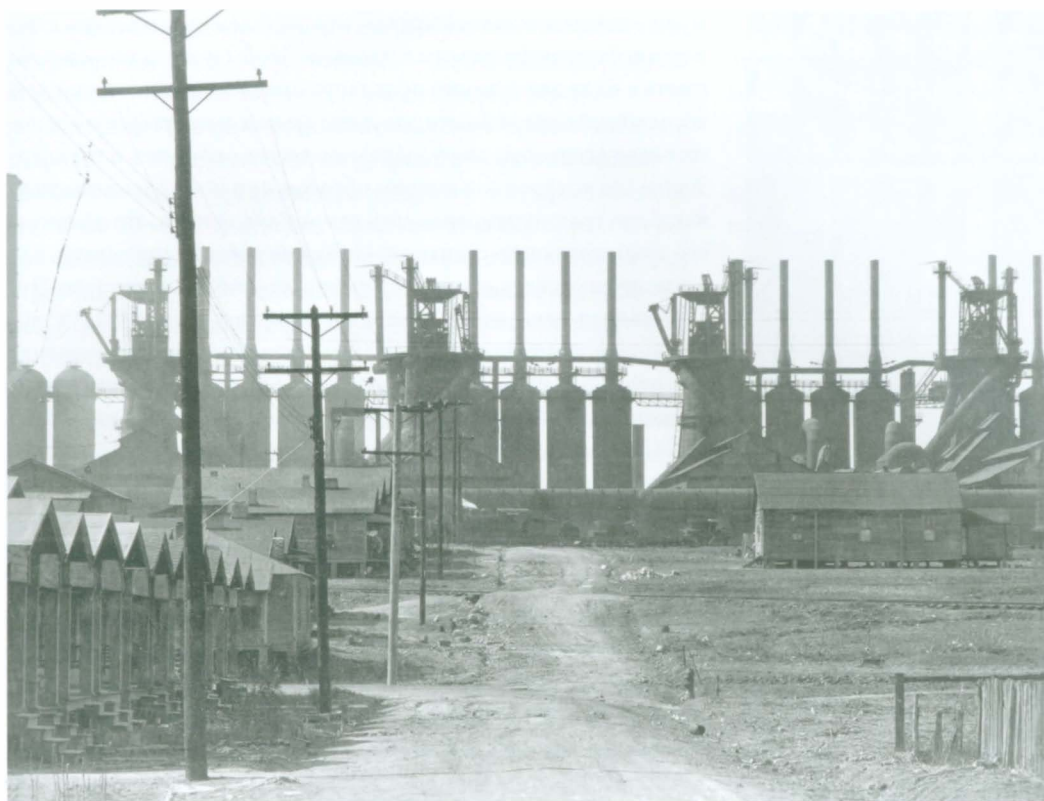
Если МоМА тем не менее решил на это, то потому, что в шестидесятые — семидесятые годы сама идея фотографа как «автора» стала рассматриваться сквозь призму эвансовской фор-

мулы «документального стиля», провозглашенного теперь сущностью фотографического искусства. Чтобы понять это, следует иметь в виду два взаимно противоречивых представления: идею абсолютной прозрачности документальной фотографии по отношению к реальному миру, образующему ее референт, или содержание (на которое она никоим образом не влияет), и идею стиля как регистрации темперамента самого художника, его видения, его формирующего сознания. Но также следует учитывать, что существует уровень, где противоречие может быть разрешено. Это сама камера или, скорее, поверхность зеркального стекла (в зеркальном фотоаппарате), отражающего изображение в объективе так, что оно становится видимо глазу фотографа. На этом уровне фотография получает предварительную визуализацию на пути из реального мира, с которого она в буквальном смысле «снята», в другую, уплощенную, реальность «образа». То, что видит фотограф в зеркале своей камеры, и есть эта разница между миром материи и миром образа — разница, наделяющая фотографа иронической дистанцией, опосредованным отношением к реальности, которое он может зафиксировать в снимке. И эта фиксация, сколь бы неуловимой она ни была, вводит в фотографию элемент стиля.

Как раз на таком опосредованном отношении, отношении второй степени, строится стиль Эванса. В фотографии с придорожной афишей, расположенной строго параллельно плоскости снимка, так что лишь крошечные фрагменты пейзажа выглядывают из-за ее краев, иллюзионистское изображение домашнего интерьера на самой афише сталкивается с плоскостным характером фото-



4 • Эжен Атже. Кафе «Барабан» на набережной Турнель. 1908
Серебряно-желатиновая печать



1930–1939

графического отображения реальности, приводя к схлопыванию того и другого и вызывая ощущение, что реальность и иллюзия ▲ меняются местами, что реальность превращается в симулякр. А в фотографии с идентичными невыразительными фасадами двух домов, уплощенными ярким светом, который словно превращает их в рисунки самих себя, ощущение их существования в качестве «дубликатов», или копий, не только подчеркивает это «симулякрное» видение, но и связывает его с серийной природой самой фотографии. Благодаря столь настойчивому предпочтению фронтальной точки зрения и эффекту уплощения даже здания сталелитейного завода и жилища рабочих в прилегающем поселке превращаются у Эванса в их «самоизображение», нереальное и жуткое [5].

Но, будучи характерными особенностями индивидуального, узнаваемого, оригинального *стиля* Эванса, эти черты присущи и ряду других фотографий FSA. Их можно найти, к примеру, у Артура Ротштейна — в ритмически упорядоченных голых стенах хижин издолщников, в их жалкой дощатой обшивке, превращенной светом в изящный орнамент, или у Джона Вачона — в ровных рядах журналов с повторяющимися обложками («Газетный киоск»). Даже если, как говорит Алан Трахтенберг, замещение естественного механическим составляет «сквозную тему» архива FSA, это вовсе не делает Эванса «автором» данного архива. Как не делает это «автором» и Страйкера — вопреки утверждениям иных современных исследователей. Скорее налицо попытка отказаться от авторства как такового в пользу сопряжения социологической задачи с механикой камеры в определенной точке исторического времени.

Смерть автора

Эта деперсонализация самой идеи автора, как можно предположить, проявляется и в одном из направлений критической оценки наследия Атже. Стремление МоМА связать все многообразие его продукции неким единым авторским замыслом, исторически совпавшее с внезапным признанием фотографии в качестве изящного искусства, достойного внимания коллекционеров, совпало и с провозглашенной структуралистами «смертью автора». «Функция автора» или «эффект автора» вместо субъекта как источника произведения, распыление субъекта по лабиринту текстового пространства, наполненного мириадами уже-написанных и уже-слышанных голосов, которые любой так называемый автор всего лишь цитирует, — в свете подобных представлений авторство есть не более чем пространственный эффект бесчисленных архивов, или, в терминологии Мишеля Фуко, дискурсов. Для структуралистской критики Эжен Атже «как он есть» — это просто эффект автора, порожденный неоднородным множеством архивов, для которых он работал.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Agee James, Evans Walker. *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin, 1941.
Levine Lawrence W., Trachtenberg Alan. *Documenting America, 1935–1943*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.
Morris Hambourg Maria et al. *Walker Evans*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
Nesbit Molly. *Atget's Seven Albums*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
Stryker Roy E., Wood Nancy. *In This Proud Land: America 1935–1943 As Seen in the FSA Photographs*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1973.
Szarkowski John. *Atget*. New York: Museum of Modern Art, 2000.

Европейские страны соревнуются в национальных павильонах искусства, торговли и пропаганды на Всемирной выставке в Париже, а нацисты тем временем открывают в Мюнхене выставку «Дегенеративное „искусство“», резко осуждающую модернизм.

Девятнадцатого июля 1937 года, через день после того, как в грандиозном новом здании мюнхенского Дома немецкого искусства Гитлер открыл выставку «Великое немецкое искусство», там же, на родине нацизма, буквально через дорогу, открылась другая выставка — «Дегенеративное „искусство“». По замыслу нацистов, эти две выставки должны были дополнять друг друга. Первая была призвана продемонстрировать чистоту арийского и национал-социалистического немецкого искусства, а вторая — показать вырождение еврейского и большевистского по своим корням модернизма (по иронии судьбы только шесть из ста двадцати двух экспонентов «Дегенеративного „искусства“» были евреями). Министр пропаганды Йозеф Геббельс заявил, что «дегенеративное» искусство «оскорбляет немецкое чувство, разрушает и запутывает природную форму или попросту обнажает отсутствие необходимых технических и художественных навыков». Как образец противоположных качеств было представ-

лено нацистское искусство: архинационалистическое по сюжетам, оно прославляло «немецкое чувство»; архитрадиционалистское по стилю, оно облакало «природную форму» в неоклассический доспех мускулистых статуй ведущих скульпторов Третьего рейха Арно Брекера (1900–1991) и Йозефа Торака (1889–1952). Таким образом, нацистская эстетика формировала параноидальный образ модернизма и в своем собственном искусстве выражала реакцию на него. Поэтому она резко осуждала творчество «примитивных людей», детей и сумасшедших, родство с которым послужило пред-
▲ логом и для осуждения модернистского искусства, уличавшегося на выставке «выродков» в «неуважении» к религии, женщинам и военным [1].

Показатели посещаемости двух выставок оказались несравнимы. «Дегенеративное „искусство“» привлекло в пять раз больше зрителей: два миллиона в Мюнхене и еще почти миллион в тринадцати городах Германии и Австрии, по которым выставка путешество-

1930–1939



1 • Третий зал выставки «Дегенеративное „искусство“»

Выступ на южной стене с экспозицией, посвященной дадаизму. Мюнхен. 1937

▲ 1903, 1922

вала в течение трех последующих лет. Она по сей день остается самой успешной выставкой современного искусства. Весьма двусмысленная статистика: если это искусство было таким омерзительным, почему оно заинтересовало стольких людей? Является ли насмешка, рожденная возмущением, самой «популярной» реакцией на модернизм? Имели ли место другие — быть может, даже подрывные — тактики восприятия, втайне наслаждавшегося выставленными работами (свидетельства этого имеются)? Выставка была лишь одной из множества антимодернистских экспозиций, антисемитских фильмов, сожжений книг и т. п. К тому же она представила лишь 650 из шестнадцати тысяч работ, конфискованных из тридцати двух государственных музеев только в 1937 году, тогда как большая их часть была сожжена, «потеряна» или продана за наличный расчет, создав провенанс, относительно которого коллекционеры всего мира ищут согласия по сей день. Сколь угодно позорная, она была лишь эпизодом в длительной войне против модернистской культуры и в тотальной чистке прогрессивных художественных институтов. В 1933 году нацисты закрыли Баухаус, в 1935-м Гитлер приказал искоренить все модернистское искусство, в 1936-м Геббельс запретил ненацистскую критику и т. д. Так важна была для тоталитарного государства культурная экспансия, и так велико было для нацистского режима политическое значение антимодернизма.

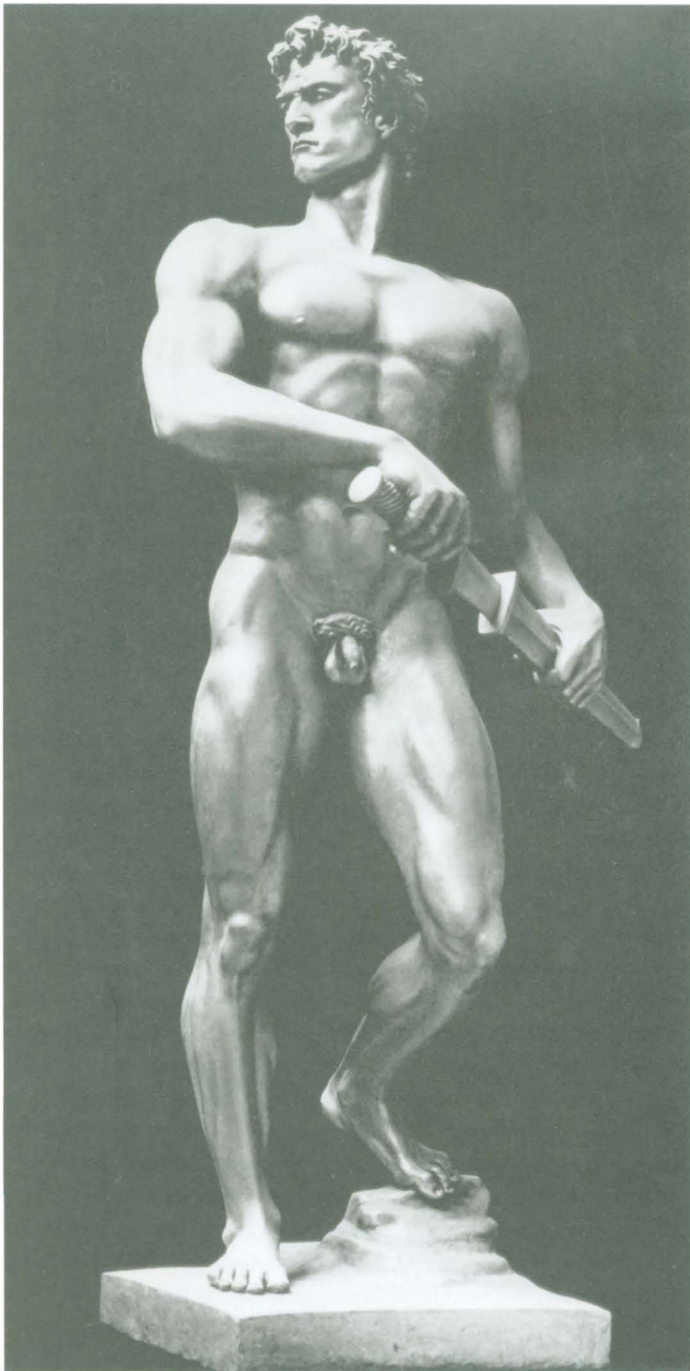
Политика тела

- По мнению русского историка искусства Игоря Голумштока, культурная политика тоталитарных режимов (помимо Германии — сталинского СССР и фашистской Италии) в период между двумя мировыми войнами руководствовалась следующими принципами: искусство трактовалось как идеологическое оружие; государство присваивало себе культурную монополию; официальным признавалось самое консервативное направление в искусстве, все прочие стили преследовались. Эти правила, особенно последнее, допускали исключения, в частности в муссолиниевской Италии. Модернизм предавался анафеме по многим причинам, и не всегда из-за того, что он был антитрадиционным или антибуржуазным. Муссолини поначалу поддерживал футуризм с его идеологией разрушения, и все тоталитарные режимы так или иначе стремились заменить старые культурные и классовые связи новыми идентификациями с лидером, партией и государством. Однако ни один из них не мог простить модернизму телесных деформаций. Поэтому нацисты осуждали экспрессионизм — вполне «немецкий» — даже более сурово, чем «большевистский», по их мнению, абстракционизм, — к великому сожалению Эмиля Нольде, члена НСДАП, работы которого тоже попали в экспозицию «Дегенеративного „искусства“». Вообще, модернизм был опасен, поскольку поощрял индивидуальность в форме оригинального видения, персонального стиля, личного спасения и т. д. «Субъективизм» даже больше, чем деформация, шел вразрез с императивом сплочения, властвовавшим тоталитарными режимами, — с необходимостью психически и чуть ли не физически привязывать массы к лидеру, партии и государству [2]. Индивидуальное тело могло в этой схеме лишь представлять тело политическое, и его часто изображали фобически целостным, даже фаллически агрессивным, — такова «Готовность» Брекера [3], эта аллегория нацистского милитаризма.



2 • Ксанти Шавинский. 1934 — XII год фашистской эры. 1934
Плакат. Высокая печать. 95,7 × 71,8 см

С одной стороны, каждая тоталитарная культура должна была представлять свой политический режим своими специфическими символами: такова тевтонская свастика, возрожденная Гитлером для нацистского флага, или фасции древнеримских магистратов (перевязанный красной лентой пучок прутьев с торчащей из него секирой), выбранные в качестве эмблемы итальянскими фашистами. С другой стороны, она должна была представлять режим как лишенный специфичности, надысторический, а то и трансцендентный: отсюда — обращение к монументальному неоклассицизму. (Любопытно, что другие правительства, не считающиеся тоталитарными, по схожим причинам также обращались к этому стилю.) С возвратом к неоклассицизму, как отмечает Голумшток, восстанавливалась и перерабатывалась старая иерархия академических жанров. Королевский парадный портрет стал портретом партийного вождя, сохранив «тенденцию к обожествлению». Историческая картина стала «историко-революционной», сохранив тенденцию к мифологизации и изображая вождей, партийных мучеников (в случае нацизма и фашизма) или героев-трудящихся (в случае сталинизма) в качестве «творцов истории». Жанровая картина стала изображением труда как «отчаянной борьбы или радостного праздника». Пейзаж рассматривался «или как изображение Родины <...>, или как арена общественных преобразований — „индустриальный пейзаж“». Особенно трудная задача встала перед «историко-революционной» картиной, которую поджидало противоречие: требовалось поведать историю нации, однако величайшая эпоха этой истории только начиналась с установлением тоталитаризма. При таком ограничении лучшими, то есть наиболее безопасными героями, оказывались герои аллегорические, мертвые или объединяющие оба эти качества. Эта смесь аллегории с культом смерти проникла и в тоталитарную архитектуру.



3 • Арно Брекер. *Готовность*. Берлин. 1939
Бронза. Высота 320 см

Впрочем, термин «тоталитарный» не столько проясняет, сколько запутывает дело. В политическом смысле он оставляет за скобками тот фундаментальный факт, что нацизм и фашизм (и сами по себе далеко не идентичные) ожесточенно боролись против коммунизма. На одном только художественном фронте варианты неоклассицизма трех режимов различались не меньше, чем националистические мифы, которым они служили. Мощный неоклассицизм нацистов утверждал Арийскую Германию как воительницу-наследницу Древней Греции. Лощеный неоклассицизм фашистов представлял Италию Муссолини как возрожденный Древний Рим. Имел свои отличия и советский китчевый академизм: не связанный с мифами о древних истоках, социалистический реализм

фокусировался на текущей идеологии, чтобы, по словам Андрея Жданова, «воспитывать трудящихся в духе коммунизма».

Различался по степени интенсивности и антимодернистский настрой разных режимов. Муссолини позволял отдельным формам модернизма (от футуризма до рационалистической архитектуры) сосуществовать и даже комбинироваться с реакционными формами искусства. Тем самым, по мнению американского критика Джеффри Шнаппа, фашизм направлял «эстетическое перепроизводство» на камуфляж своей идеологической нестабильности. А Сталин, подавляя конструктивизм, привлекал к работе некоторых его лидеров, например Александра Родченко или Эль Лисицкого. (Выдвинутая недавно Борисом Гройсом идея, будто Сталин сам был воплощением конструктивистского инженера культуры, является упрощенной и, по сути, антимодернистской.) Наиболее последовательным был антимодернизм нацистов, но и у них атавистические формы ритуала (партийные съезды в нюрнбергском Цепелинфельде, распланированном Альбертом Шпеером [1905–1981]) соседствовали с передовыми достижениями (как, скажем, фильм Лени Рифеншталь [1902–2003] «Триумф воли» [1935] о съезде НСДАП в 1934 году, нацистское «Рождение нации»). Все три режима по-своему смешивали модернистские и реакционные элементы. Привлекая подрывом буржуазной культуры, модернизм не устраивал их своей оторванностью от масс; даже стремясь использовать манипулятивные эффекты медиаспектакля, они неохотно жертвовали коммунальными устоями архаичной культуры.

Некоторые из этих конфликтов и противоречий обнажила Всемирная выставка, которая открылась в мае 1937 года в Париже, где у власти находилось правительство Леона Блюма, сформированное Народным фронтом — антифашистской коалицией социалистов и коммунистов. Включавшая несколько художественных экспозиций — традиционных и современных — и множество национальных павильонов, она заняла огромную территорию от Дома инвалидов, минуя Сену, до площади Трокадеро, с Эйфелевой башней (символом прошлых выставок) в центре. Одни павильоны представляли собой витрины искусства и торговли, другие рассказывали о своей нации языком фотомонтажа, третьи сочетали оба подхода. Задуманная как международный форум во имя мира (на северной оконечности территории возвышалась Башня Мира), Всемирная выставка ознаменовалась культурной войной, за которой уже угадывалась война в прямом смысле слова: противоречия между участниками подогревались кипевшими в Испании боями между республиканцами и франкистами.

Центральный конфликт имел место на правом берегу Сены, рядом с мостом Йены [4]: советский павильон, спроектированный Борисом Иофаном (1891–1979), главным архитектором сталинского гигантизма, встал ровно напротив павильона Германии, выстроенного по проекту Альберта Шпеера, главного архитектора гитлеровского апломба. (В русле наметившегося взаимопроникновения культуры и войны Шпеер станет во время Второй мировой министром военной промышленности.) В своих мемуарах «Третий рейх изнутри» (1970) архитектор признал, что на его проект повлиял случайно попавший ему на глаза секретный чертеж советского павильона: «Две двадцатипятиметровые фигуры на высоком постаменте широким победным шагом на двигались прямо на немецкий павильон. И тогда я спроектировал массивный куб, также поднятый на крепкие колонны и словно останавливающий это наступление, а с карниза моей башни сверху вниз смотрел на

▲ 1934a

● 1921, 1926, 1928a, 1928b

■ 1937c



4 • Детали немецкого (вверху слева), советского (вверху справа) и итальянского (внизу) павильонов на Всемирной выставке 1937 года в Париже

русские скульптуры орел со свастики в когтях. За свой проект я получил золотую медаль, впрочем, как и мои советские коллеги.

Как дает понять Шпеер, павильоны были сочтены равноценными примерами эффективной пропаганды, но на этом их сходство и заканчивается. Советское здание служило динамическим пьедесталом, который выталкивал стальных «Рабочего и колхозницу» Веры Мухиной (1889–1953) вперед, словно ко всемирно-исторической славе; они воспринимались как скульптурное воплощение пролетариата — нового героя истории. Трудно сравнивать этот ансамбль с памятником Третьему интернационалу (1920), задуманным в свое время конструктивистом Владимиром Татлиным: аллегорические фигуры Мухиной представляли сталинский Советский Союз с его беспощадными пятилетними планами. Но как и памятник Татлина, советский павильон рвался ввысь, к союзу серпа и молота, коммунистических символов фермы и завода. И этот порыв, как опять-таки явствует из слов Шпеера, в самом деле останавливал немецкий павильон, грузный храм имперской власти, наводивший на мысль о совсем иной идее нации и истории: говоря в двух словах, он сводился к эмблемам партии, а не к образам труда.

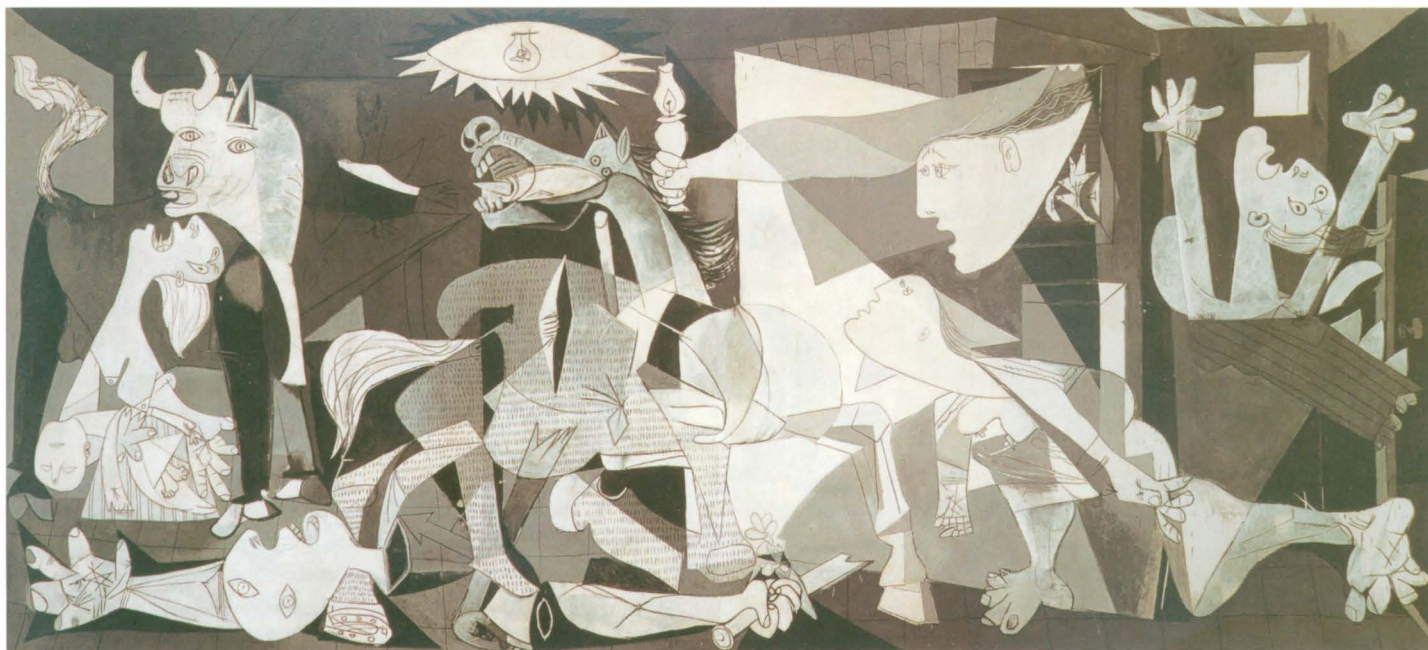
Хотя стальные конструкции павильона Германии могли казаться современными, его массив был сложен из немецкого известняка, а между пилонами помещались красно-золотые плитки с изображением свастики. Подобным же образом скупой фасад, при своей

кажущейся современности, всего лишь «обнажал» классические референции колонн и антаблемента. Фактически павильон представлял собой типологический пастиш в обличье строгого монумента: его башня отсылала к классическому храму, а выставочный зал — к средневековой церкви, в «апсиде» которой стояла модель напоминающего мавзолей Дома немецкого искусства, спроектированного Паулем Троостом (1878–1934), предшественником Шпеера в роли главного нацистского архитектора, — «алтарь», вполне уместный в этом мертвом сооружении. Ставкой указанных аллюзий было тщеславное желание подчинить историю, даже превзойти ее — желание, отлившееся в программу. На пару с Гитлером, тоже зодчим-любителем и неудавшимся живописцем, Шпеер разработал архитектурную «теорию руин», согласно которой нацистские здания (подобные, например, циклопическому Залу Народа, задуманному Шпеером по воле Гитлера для нового Берлина) должны были строиться с расчетом на то, чтобы пережить Тысячелетний рейх и склонять потомков в почтительном благоговении пред его славными руинами. Уже «мертвая» в своем неоклассицизме, эта эстетика жаждала, таким образом, господствовать над временем посмертно — обратив само время в спектакль господства. Возможно, именно это имел в виду Вальтер Беньямин в конце своего знаменитого эссе о «новом человечестве», которое формируют подобные спектакли: «...его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга».

Модернистский ответ

В рамках войны павильонов шла еще и битва фигур. Вычеркнутая из большей части модернистского искусства на первые два десятилетия XX века, затем человеческая фигура мстительно возторжествовала по «призыву к порядку» — не только в реакционном искусстве, но и в антидемократической политике, где стала обязательной идентификация с телом лидера, партии и государства. Фигуры типа советских «Рабочего и колхозницы», конечно, не были реалистическими: это были аллегорические типы товарищества или даже равенства в коммунистическом труде. Монументальные группы Торака, которые фланкировали немецкий павильон, будучи столь же аллегоричны, утверждали обратное: две троицы, составленные обнаженным мужчиной и двумя обнаженными женщинами, акцентировали половое различие. Этот акцент согласовывался с жесткими разделением нацистского общества в целом, но в нем можно отметить и физическое значение: фаллическое тело-это идеального нацистского мужчины словно бы требовало «женского» другого как адресата агрессии — другого, которого представляли также евреи, большевики, гомосексуалисты, цыгане и т. д.

Иначе воспринимались итальянские фигуры на противоположном берегу Сены. Эти костюмированные олицетворения корпораций призваны были связать фашистское государство с Древним Римом (ассоциация развивалась и внутри итальянского павильона). Однако, вовсе не оживляя прошлое, они фиксировали настоящее, превращая мифическую историю Италии в вульгарный бал-маскарад. Очередное отличие демонстрировали две фотографии женщин (показательна смена медиума), выделявшиеся на фоне фотомонтажных витрин испанского павильона, оформленного под эгидой республиканского руководства



5 • Пабло Пикассо. *Герника*. 1937
Холст, масло. 349 × 777 см

▲ Народного фронта. Женщина слева, облаченная в традиционный саламанкский костюм, стояла угрюмо и бессловесно, словно под тяжестью своей роли фольклорного фетиша, тогда как ее «партнерша» справа шагала навстречу зрителю в броской униформе Народной милиции, раскрыв рот в песне или крике. Значением этой метафоры была метаморфоза: воинственная бабочка республиканского сопротивления вырывается из кокона националистической традиции, о чем и сообщала надпись: «Освобождаясь от оков суеверий и нищеты, вековая рабыня рождается как ЖЕНЩИНА, способная активно участвовать в строительстве будущего». В отличие от фашистских фигур, героиня испанского павильона отбрасывала прошлое во имя свободного будущего и, в отличие от фигур советских, обладала фотографической точностью, сообщавшей ее порыву реальность.

И он действительно был реальным. В феврале 1936 года Народный фронт выиграл выборы в Испании; в июле генерал Франсиско Франко возглавил вооруженное восстание; последовали три года гражданской войны между националистами (в основном из числа военных, клириков и промышленников) и республиканцами (преимущественно социалистами, коммунистами, анархистами и либералами при поддержке басков и каталонцев). Гитлер и Муссолини активно помогали националистам, Сталин вяло поддерживал республиканцев. Таким было поле боя, маячившее за воинственной женщиной испанского павильона, который сразу на нескольких уровнях объединял искусство модернизма и демократическое сопротивление. Модернистским было и здание в духе Ле Корбюзье, которое спроектировал Жузеп Луис Серт (1902–1983), и главные экспонаты выставки — две протестные картины, созданные во имя республиканской борьбы: «Восставший каталонский крестьянин» Миро и «Герника» Пикассо [5].

Двадцать шестого апреля 1937 года немецкий легион «Кондор» разбомбил баскский городок Гернику. Пикассо, который за год до этого стал почетным директором мадридского музея Прадо, написал «Гернику» за пять недель, взяв за основу мотивы и формы своих кубистско-

сюрреалистических работ того времени. Огромное полотно показывает четырех женщин, объятых ужасом: одна падает из горящего дома, две другие, обезображенные страхом, спасаются бегством, четвертая — кричит, держа на руках своего мертвого ребенка. На земле лежит разорванное на куски тело солдата, вопит в агонии лошадь, прямо в глаза зрителю уставился бык. Животные выражают звериную ярость бомбардировки, но в этом перевернутом с ног на голову мире они обнаруживают некую человечность, которая, напротив, безжалостно содрана с людей. Весь этот хаос фрагментов Пикассо объединяет пирамидальной композицией и приглушенной палитрой черных, белых и серых оттенков. Но главное, в чем проявился его гений, это трансформация собственных модернистских изобретений — кубистской фрагментации и сюрреалистической деформации — в выражение негодования: «Герника» — образец модернистского искусства на службе политики. Отвечая на нацистскую бомбардировку, парируя националистические обвинения в адрес республиканцев, что они-де оскверняли «художественные сокровища» Испании, «Герника» одновременно развенчивает мифические построения тоталитарных режимов и опровергает реакционные убеждения, согласно которым единственным политическим искусством является социалистический реализм, тогда как модернизму публичность заказана. Модернизм уживается в ней с конкретностью, ответственностью и сопротивлением. «Вы это сделали?» — спросил у Пикассо, показывая на «Гернику», нацистский офицер. «Нет, — ответил, как рассказывают, художник, — это сделали вы».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Голомшток Игорь. *Тоталитарное искусство*. М.: Галарт, 1994.
Гройс Борис. *Gesamtkunstwerk Сталин* [1988]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
Ades Dawn, Benton Tim (eds). *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939–1945*. London: Thames & Hudson, 1995.
Baron Stephanie (ed.). „Degenerate Art”: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991.
Michaud Eric. *The Cult of Art in Nazi Germany* / Trans. Janet Lloyd. Palo Alto: Stanford University Press, 2004.
Schnapp Jeffrey. *Staging Fascism*. Palo Alto: Stanford University Press, 1996.

Наум Габо, Бен Николсон и Лесли Мартин выпускают в Лондоне книгу «Круг», в которой закрепляется институциональный статус геометрической абстракции.

Книга «Круг. Международный обзор конструктивного искусства» под редакцией русского скульптора Наума Габо (1890–1977), британского живописца Бена Николсона (1894–1982) и его соотечественника архитектора Лесли Мартина (1908–2000), вышедшая к открытию выставки «Конструктивное искусство» в Лондонской галерее в июле 1937 года, — необыкновенный документ. Его можно прочесть двумя противоположными способами: как последний вздох утопизма, характерного для исторических авангардов двадцатых годов, или как первый шаг в направлении их, скажем так, ассимиляции и институционализации. Содержание и композиция этого издания — вначале задуманного как журнал, а в конечном счете выпущенного как объемистый однократный сборник, — заслуживают детального анализа.

Оформление «Круга» решительно нейтрально: иллюстрации традиционно вынесены за текст, верстка проста. Четкому разграничению текста и изображения вторит столь же четкая организация книги, следующая характерному для высокого искусства делению художественных практик по технике исполнения: первые три раздела посвящены живописи, скульптуре и архитектуре и иллюстрированы — с акцентом на историческую преемственность каждой дисциплины — подборкой работ пионеров «конструктивного искусства» и, по соседству с ними, современных (в основном британских) художников и архитекторов.

Только четвертый, последний, раздел, озаглавленный «Искусство и жизнь», обретает тот дух открытой междисциплинарности, что был общим для малотиражных авангардных публикаций, которым «Круг» подражал или отвечал, хотя меньшее число иллюстраций в этом разделе наводит на мысль, что издатели считали его уступающим в значении предыдущим. Здесь собраны тексты на разнородные темы: статьи о художественном образовании (автор — бывший директор Баухауса Вальтер Гропиус); о хореографии (автор — балетмейстер дягилевской труппы «Русского балета» Леонид Мясин); о «световой живописи» (автор — Ласло Мохой-Надь, с 1935 года живший в Лондоне, но уже через несколько недель после публикации «Круга» возглавивший Новый Баухаус в Чикаго); о типографике (автор — Ян Чихольд, тогда еще ярый приверженец конструктивистского книжного дизайна Эль Лисицкого, но в скором времени — один из наиболее влиятельных поборников возврата к неоклассицизму на посту арт-директора издательства «Penguin Books»); о «биотехнике» (автор — чешский архитектор Карел Гонзик — предлагал под этим заголовком вполне безобидный опыт сравнения геометрических форм, встречаемых

в природе, со структурными принципами архитектурного функционализма, бледное подобие выдающихся «Прообразов искусства» Карла Блоссфельда, первое английское издание которых вышло в 1929 году) и, наконец, о «смерти монумента» (автор — американский историк Льюис Мамфорд). Попыток как-то концептуально объединить этот разношерстный материал предпринято не было: надо полагать, редакторы «Круга» сочли эту задачу выполненной в их кратком неподписанном вступлении и в развернутом эссе Габо «Конструктивная идея в искусстве», которым открывалась книга.

Учитывая опасности, маячившие на политическом горизонте, — их выявило соперничество советского и немецкого павильонов на Всемирной выставке, открывшейся в Париже одновременно с выходом «Круга», — безоблачный оптимизм редакционного вступления выглядит с нынешней точки зрения удивительно наивным. «Из коренных изменений, происходящих в современной цивилизации, медленно вырастает новое культурное единство» — так начинается этот короткий текст. «Круг» — это не манифест, говорят авторы; его задача — способствовать обмену информацией между практиками разных стран, представляющих «конструктивную тенденцию в сегодняшнем искусстве», а также преодолеть «зависимость от частного предпринимательства» и обратиться напрямую к публике. Вступление завершается следующей фразой: «Мы надеемся выявить наш общий базис, продемонстрировать не только связь между отдельными работами, но и связь данной формы искусства со всем общественным порядком». Следующая далее статья Габо продолжает эту тему. Признавая, что «Круг» вступает в дело после века революций, «беспощадно разрушивших систему культуры, построенную прошлыми столетиями», автор тем не менее утверждает: «Как бы далеко и глубоко ни зашел этот процесс на пути материальных разрушений, он не может лишить нас оптимизма по поводу конечного результата, ибо очевидно, что в области идей мы вступаем ныне в период реконструкции».

«Общественный порядок», «период реконструкции» — все это выражения из лексикона «призыва к порядку», давшего пышные всходы после Первой мировой войны, и в первую очередь из его модернистской версии, которую отстаивал на страницах журнала «Эспри Нуво» Ле Корбюзье. Слово желая подчеркнуть эту преемственность, редакторы «Круга» включили в сборник текст выступления архитектора на знаменитых открытых дебатах под эгидой коммунистической партии в парижском Доме Культуры (известных как «Спор о реализме») — самый восторженный гимн

Машине из всех, какие он когда-либо произносил, которому ниже, в разделе об архитектуре, вторит статья Лесли Мартина «Переходное состояние». И подобно тому как пуризм Ле Корбюзье был реакцией на аналитические «эксцессы» кубизма, Габо видит задачей «конструктивного» художника новое созидание на расчищенной кубистским «революционным взрывом» *tabula rasa*. Критическая функция авангардного искусства (основной мишенью является здесь дадаизм) осталась, по его мнению, в прошлом:

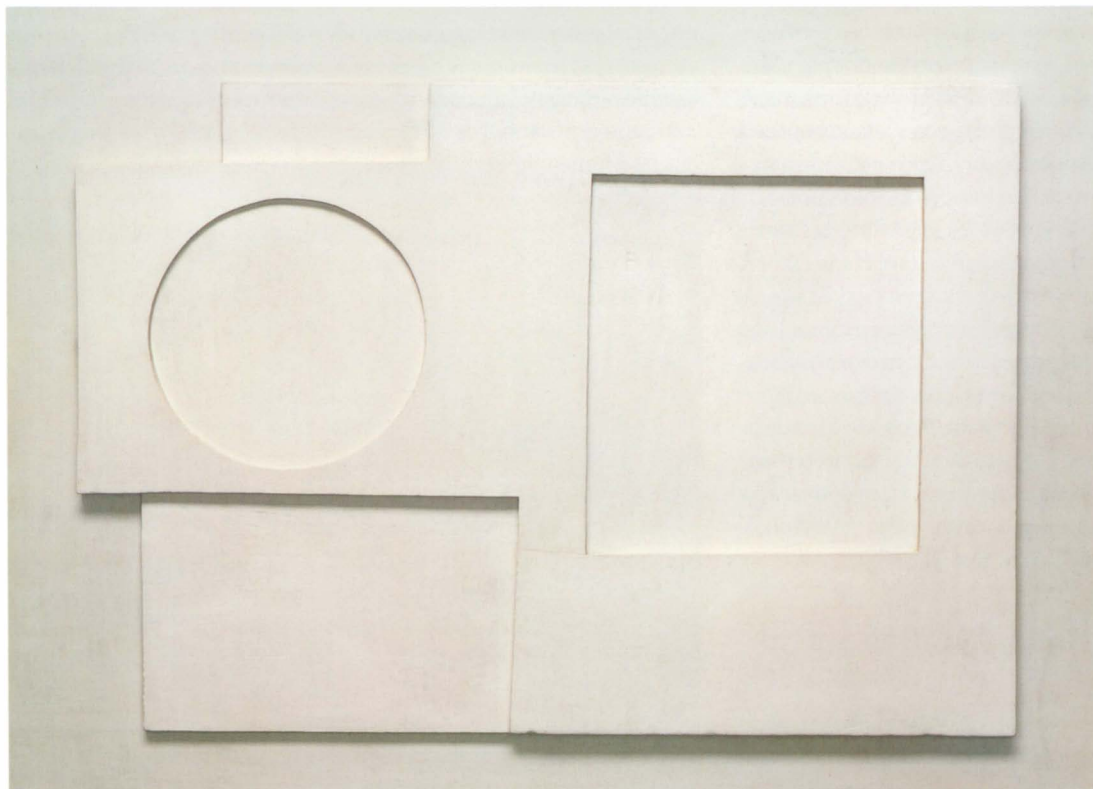
Логика жизни не терпит перманентных революций <...>. Конструктивная идея не ждет от Искусства исполнения критических функций, пусть даже и направленных против негативных сторон жизни. В чем польза демонстрации того, что плохо, без выявления того, что хорошо?

Наконец, как и Ле Корбюзье в статье «После кубизма» (1918), Габо ищет опору для своей позиции в параллелях между искусством и наукой. «Действенную поддержку нашему оптимизму дают две области культуры, в которых революция свершилась наиболее полно, — Наука и Искусство». Критикуя штамп литературы о кубизме, согласно которому это искусство представляет собой «иллюстрацию» к теории относительности Эйнштейна, Габо предостерегает от любых обманчивых аналогий между произведениями искусства и науки (забавно, что единственный ученый среди авторов «Круга», Джон Десмонд Бернал, попал в своей статье «Искусство и ученый» именно в эту ловушку). Искусство и наука не связаны напрямую, но их объединяет общее «видение мира», общий поиск «универсальных законов». Основное расхождение позиций Габо и Ле Корбюзье в этом вопросе касается стиля, который каждый из них считал подходящим для задачи выражения этих «универсальных законов». И Ле Корбюзье, и Габо выступали за новый

гуманизм, выраженный в геометрических формах, но если первый требовал от искусства антропоморфизма, то краеугольным камнем программы второго была геометрическая абстракция: «[Конструктивная идея] отрыла универсальный закон, согласно которому элементы визуального искусства — линии, цвета, формы — обладают собственными выразительными силами, не зависящими от ассоциаций с внешними аспектами мира: их жизнь и действие суть самоопределяющиеся психологические феномены, укорененные в природе человека».

Расплывчатость этой программы особенно очевидна в выборе современных картин и скульптур, представленных в «Круге». Помимо антологии произведений упомянутых выше первопроходцев (Арпа, Бранкузи, Брака, Мондриана, Дюшана, Эль Лисицкого, Габо, Гриса, Леже, Кандинского, Малевича, Медунецкого, Мохой-Надя, Певзнера, Пикассо, Тойбер-Арп и Татлина) сборник предложил эклектичную панораму работ абстракционистов второго поколения, которые все как один работали в координатах, установленных предшественниками. Подобно журналам «Круг и квадрат» и «Абстракция — Творчество», вышедшим в Париже в 1930 и 1932 годах (тоже в качестве выставочных платформ), труд Габо и его соратников представил под рубрикой современного искусства по большей части рутинную академизированную версию геометрической абстракции, чьей единственной программной характеристикой была, говоря на языке того времени, «беспредметность».

Собранные работы достаточно разнородны: немного связывает постсупрематические картины немца Фридриха Фордемберге-Гильдеварта (1899–1962) с овоидами швейцарца Ханса Эрни (род. 1909); динамично сталкивающиеся объемы британца Джона Пайпера (1903–1992) мало похожи как на спокойные противопоставления квадрата и круга в белых рельефах Бена Николсона [1], так и на



1 • Бен Николсон. 1934 (рельеф). 1934
Дерево, резьба; масло. 71,8 x 96,5 см

парящие формы француза Жана Элиона (1904–1987) [2]. Однако все они фигуративны (в том смысле, что дуализм фигуры и фона нигде не ставится под вопрос и всякий раз некоторое количество фигур помещено на нейтральном фоне). Более того, все они, как кажется, основаны на представлении, будто задачей искусства, коль скоро оно действительно должно выражать некий «универсальный закон», как считал Габо, является приведение соперничающих фигур к равновесию. Такой рецепт способен иной раз породить изящную композицию, но годится он и для поверхностных, декоративных произведений. Провозглашенный свидетельством «нового культурного единства», преодолевающего границы между странами, этот посткубистский стиль, главный формальный прием которого сводился к балансировке, и в самом деле быстро стал интернациональным, распространившись тем более быстро в силу того, что абстракция в нем теряла свою остроту.

- Раздел, посвященный современной скульптуре, пусть и не настолько эклектичный по составу, вызывает схожие вопросы. За практически единственным исключением «мобилей» Александра Колдера, все вошедшие в него работы были вырезаны (в дереве или мраморе) и представлены на пьедесталах; Барбара Хепуорт и Генри Мур без опасений следовали той самой традиционной концепции «монументов», которая была раскритикована тут же, в статье Льюиса Мамфорда. Наиболее показательной в этом отношении является, возможно, позиция Габо, чья статья «Скульптура: резьба и конструкция в пространстве» демонстрирует резкую перемену позиции автора. Воспроизводя некоторые собственные произведения, например «Кинетическую скульптуру» (1920), он развенчивает их как простые эксперименты («скорее объяснение идеи кинетической скульптуры, чем кинетическая скульптура как таковая»); практически пересказывая теорию своего бывшего соперника Татлина, согласно которой каждая форма ■ должна определяться исходя из свойств материала, присягает в итоге «абсолютной» форме (абсолютной, ибо независимой от материала); повторяя призыв своего «Реалистического манифеста» (1920) использовать как скульптурный материал пространство, отстаивает одновременно обратный подход — возможность перевода своих виртуальных объемов прежних лет, выполненных из плексигласа, в массивную каменную форму. Статья завершается апологией скульптуры как самого действенного символа власти: Габо восхваляет это искусство за то, что оно давало «массам Египта твердую убежденность в истинности и всемогущи их Царя Царей, ♦ Солнца»: такие слова могли бы принадлежать Аристиду Майолу или Арно Брекеру. Неудивительно, что последующие работы Габо будут преимущественно моделями монументов. Как отметил Бенджамин Бухло, когда Габо наконец воплотил одну из этих моделей в большом масштабе (скульптура перед универмагом «Бейенкорф» в Роттердаме, завершена в 1957 году), «расхождение структурных и материальных элементов», особенно заметное в «сети бронзовых проводов, имитирующих напряжение и структурную функцию», прозвучало решительной изменой наследию Татлина.

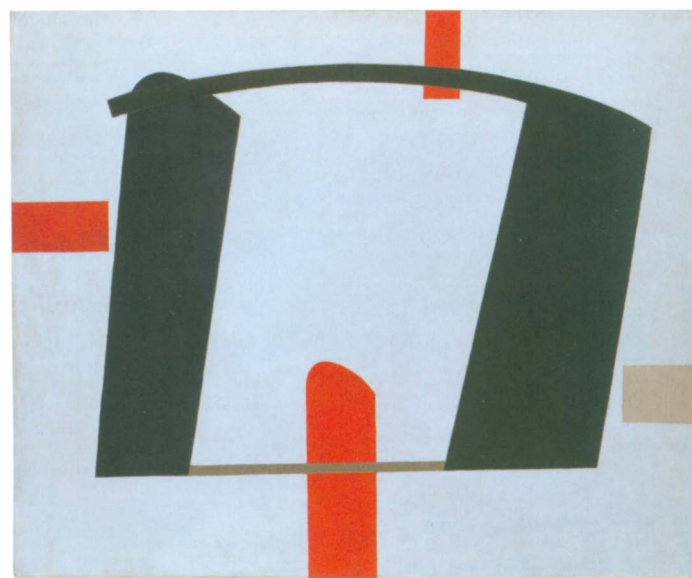
«Конструктивное» искусство против конструктивизма

Называя свое искусство «конструктивным», Габо в действительности не был конструктивистом, хотя с успехом убеждал поколения историков искусства (включая Альфреда Барра, придавшего

легитимность его притязаниям) в том, что является законным представителем этого движения. Он считал скульптуру воплощением рациональной идеи, обращающейся напрямую к разуму зрителя и прочитываемой как образ сознания: благодаря прозрачности материала (плексиглас), выявляющей формальную простоту (симметрия, парабола), нам становится доступным ядро скульптуры, как бы излучающее ее объемы и поверхности. Эта глубоко фигуративная концепция скульптуры далека от конструктивизма ▲ Родченко и представителей Обмуху, которым Габо себя противопоставлял, а равно и от конструктивизма Катаржины Кобро, чья установка на антимонументализм является лучшим опровержением его позиции (а также критики большей части модернистской скульптуры).

Между программами конструктивистов и «Круга» есть два существенных различия. Первое из них заключается в том, что в английском сборнике практически не прослеживается политическая линия. Предостережение Габо по поводу того, что конструктивная идея вовсе не побуждает «искусство к прямому конструированию материальных ценностей в жизни», может даже быть признано решительно аполитичным. Широчайшая тема новых способов производства и распространения искусства, вокруг которой кипели горячие споры в советском авангарде, вообще не поднимается на страницах «Круга»: жизнь произведений искусства после выхода из мастерской художника затрагивается лишь в мимоletной реплике о порочной «зависимости от частного предпринимательства», упомянутой выше, и это ясно указывает, что редакторы сборника боялись — возможно, имея в виду феномен ■ ар-деко, — что их искусство станет обычным украшением буржуазного дома.

Второе серьезное различие между «конструктивным искусством» и конструктивизмом касается композиции. Для конструктивистов традиционный композиционный порядок подлежал разрушению по причине того, что предполагаемая им субъективная произвольность эстетических предпочтений и его устаревшие формальные конвенции (равновесия, иерархия) воспринимались ими как коды авторитарного социального порядка царского режима, которым



2 • Жан Элион. *Равновесие*. 1933
Холст, масло. 81 × 100 см

▲ 1931b, 1934b

● 1955b

■ 1914, 1921

◆ 1900b, 1937a

▲ 1921

● 1928a

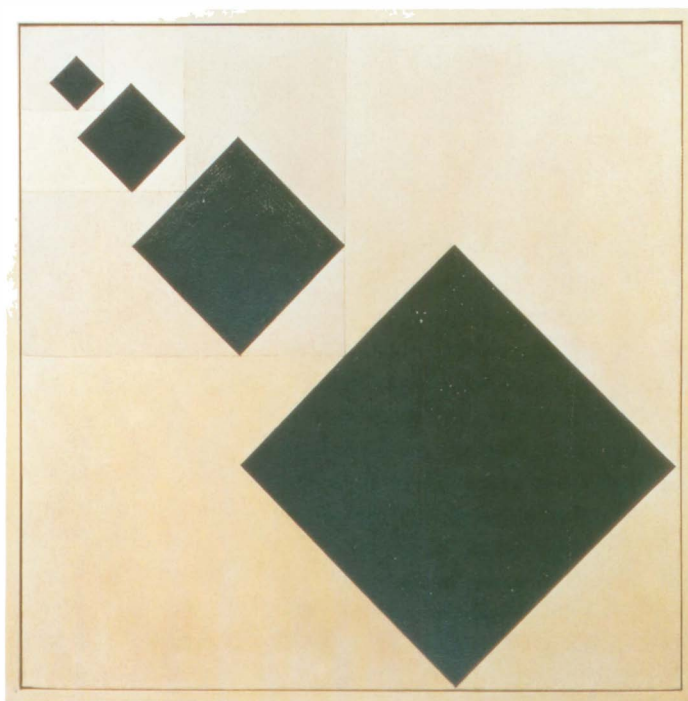
■ 1925a

нет места в революционном обществе. Они всеми силами искали возможности выстроить организацию произведения искусства исходя из свойств материала и процесса работы: эту обоснованную, «объективную», организацию (в противовес субъективной, произвольной, композиции) они и называли конструкцией. Если бы Габо участвовал в дебатах 1921 года в московском Инхуке, где обсуждалась эта тема, он, вне сомнения, оказался бы в проигравшем меньшинстве.

В защиту Габо стоит привести тот факт, что к 1937 году строгая оппозиция между композицией и конструкцией, проводившаяся Родченко и его соратниками, была забыта. К тому же за пределами России возможность некомпозиционного искусства имела крайне мало сторонников (и самый последовательный из них, Владислав Стржеминский, был почти не известен на Западе, хотя репродукции его работ фигурировали в «Абстракции — Творчестве»). Но одна совсем новая тенденция должна была привлечь редакторов сборника, и прежде всего Габо, учитывая его помыслы о сближении интересов искусства и науки: это «конкретное искусство», продвигавшееся в Цюрихе Максом Биллем (в «Круге» либо не знали о нем, что маловероятно, так как у Билля были широкие связи, либо намеренно его не замечали).

Термин «конкретное искусство» придумал не Билль, а Тео ван Дусбург. Известный главным образом как глава движения «Де Стейл», этот голландский художник, в ту пору живший в Париже, основал в 1930 году журнал «Конкретное искусство» (не пошедший дальше первого номера), вокруг которого рассчитывал собрать новое художественное сообщество. Ван Дусбург отстаивал искусство, которое проектировалось бы в строгом соответствии с математическими расчетами («Мы отрицаем почерк художника, — писал он. — Картина, выполненная в манере Джека Потрошителя, интересна лишь детективам, криминологам, психологам и психиатрам»). Журнал прошел незамеченным, и никакой группы вокруг него не возникло — во многом потому, что ван Дусбург через несколько месяцев умер в швейцарском санатории. Билль, однако, был невероятно вдохновлен манифестами ван Дусбурга, и его «арифметическим рисунком», в частности черно-белой «Арифметической композицией» [3], в которой «принцип матрешки» (фигура в фигуре) превращает простую оппозицию между белым квадратом и вчетверо меньшим черным, поставленным на одну из вершин внутри белого, в дедуктивную структуру, четко определяющую положение каждого элемента. Работы Билля оставались далеки от скупой простоты поздних картин ван Дусбурга: ему, можно сказать, не удавалось уйти от «хорошего вкуса», который разрушал саму идею априори просчитанного искусства чисто субъективным признанием эстетических факторов, не поддающихся измерению, — в частности, цвета.

Однако теоретически концепция швейцарского художника могла подсказать выход абстракционистам, которых не удовлетворяла посткубистская композиционная модель «Круга». Также они могли обратиться к Мондриану, что многие и сделали — правда, ценой принципиального недопонимания, возникшего вследствие его благосклонного участия в «Круге» и других изданиях подобного рода. Если бы кто-то в ту пору удосужился внимательно прочесть «Пластическое искусство и чистое пластическое искусство», длинную статью Мондриана, сопровождавшую в сборнике репродукции его последних работ, он бы поразился такому утверждению: «Неопластика столь же деструктивна, сколь и конструктивна» —



3 • Тео ван Дусбург. Арифметическая композиция. 1930

Холст, масло. 101 × 101 см

и, возможно, понял бы, что главная цель Мондриана сводилась к уничтожению всех форм и тем самым диаметрально расходилась с целью художников, поддерживавших «Круг». Но никто не обратил на это внимания, и фигуративная абстракция стала кустарным промыслом культурной элиты — особенно в США, где она в течение десятилетия заполонила Музей беспредметной живописи (позднее названный Музеем Гуггенхайма) и Музей живого искусства Альберта Юджина Галлатина, а также выставки Американской ассоциации абстракционистов (ААА), окружив абстракцию дурной славой вплоть до выхода на авансцену абстрактного экспрессионизма — чьи представители презирали ААА, — который отбросил ее в прошлое.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Martin J. Leslie, Nicholson Ben, Gabo Naum (eds). *Circle* [1937]. London: Faber and Faber, 1971.

Buchloh Benjamin H. D. *Cold War Constructivism* // Serge Guilbaut (ed.). *Reconstructing Modernism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Lewinson Jeremy (ed.). *Circle: Constructive Art in Britain 1934–40*. Cambridge: Kettle's Yard Gallery, 1982.

Пикассо представляет картину «Герника» в павильоне Испанской республики на Всемирной выставке в Париже.

Трудно сказать, есть ли в искусстве XX века произведения, равные по статусу «Гернике» Пабло Пикассо, написанной художником за пять недель (10 мая — 15 июня 1937) и затем выставленной в павильоне Испанской республики на Всемирной выставке в Париже, полное название которой звучало так: «Всемирная выставка искусства и техники в современной жизни». Причины всеобщего и по-прежнему актуального увлечения этой картиной отнюдь не очевидны, особенно с учетом ее суровой критики со стороны Энтони Бланта в 1937 году, Макса Рафаэля и Клемента Гринберга в сороковых и пятидесятых, а также Карло Гинзбурга в девяностых годах, которые неизменно указывали на невнятность полотна. Соотечественник Пикассо, режиссер-сюрреалист Луис Бунюэль признался в своей автобиографии: «Я терпеть не могу „Гернику“. Все в ней раздражает меня: и высокопарная техника, и то, как она политизирует искусство».

Таким образом, мифический статус картины покоится на клубке неразрешимых противоречий. Во-первых, встает вопрос стиля и исторической формы: с чем следует связывать «Гернику» — с поздним кубизмом, со зрелым сюрреализмом или с ними обоими? Во-вторых, противоречиво исполнение картины: подражает ли ее гризайль газетным фотографиям и бумаге или обозначает мемориальную скорбь? И в-третьих, имеется жанровая неопределенность: что это — театральная декорация, занавес (подобный тому, который Пикассо создал в 1917 году для балета «Парад»), декоративное настенное панно, монтажный плакат в духе агитпропа или даже кинематографический экран (так охарактеризовал «Гернику» в 1937 году каталонский критик Луис Перманьер)? Теодор Адорно объяснял многочисленные сомнения, вызываемые «Герникой», находя в них теоретические возможности: «Отказ модернизма от коммуникации является необходимым, но не достаточным условием неидеологического искусства. Такое искусство требует еще и выразительной силы, то есть выражения достаточно напряженного, чтобы передать невысказанную позицию произведения <...>. Подобно „Гернике“ Пикассо, оно может намечать самые острые контуры социального протеста».

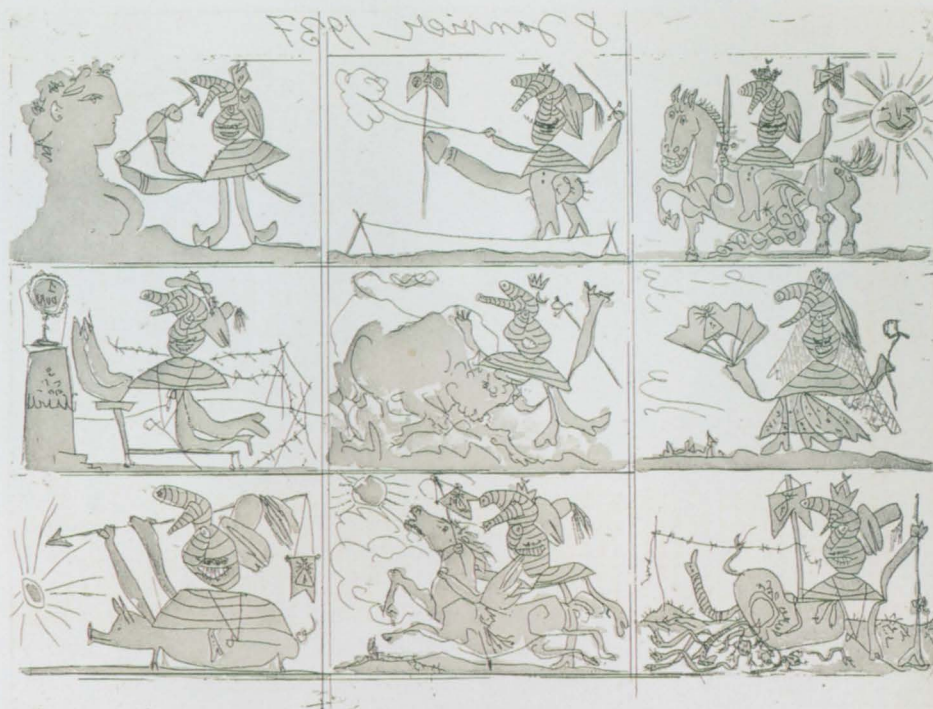
В первую неделю января 1937 года Пикассо принял делегацию Республиканского правительства Испании во главе с мастером фотомонтажей Жузепом Ренау и архитектором Жузепом Луисом Сертом, каталонским последователем Ле Корбюзье и автором проекта испанского павильона на Всемирной выставке. Они предложили художнику написать для павильона стенную картину. По предположению историка Фрэнсиса Фрасины, почву для «Герники» подготовило общение Пикассо с друзьями, Полем

Элюаром и Дорой Маар, с 1936 года обсуждавшими с ним Гражданскую войну в Испании, Народный фронт, роль искусства и поэзии в левой и сюрреалистической агитации. Сразу после встречи с делегацией художник решил публично поддержать республиканцев и 8–9 января сделал офорт на двух досках «Мечты и ложь Франко» (вторая доска была переработана и завершена в июне того же года) [1], доходы от распространения которого направил на кампанию поддержки испанских беженцев. Это первое у Пикассо открытое политическое высказывание представляет собой гротескную насмешку над Франко, смешивающую два типа изобразительного фольклора: испанские «аллилуйи» (старинные католические гравюры-лубки) и комикс, современную форму рассказа в картинках, — ущербный американский продукт распространения грамотности, восхищавший его с детства.

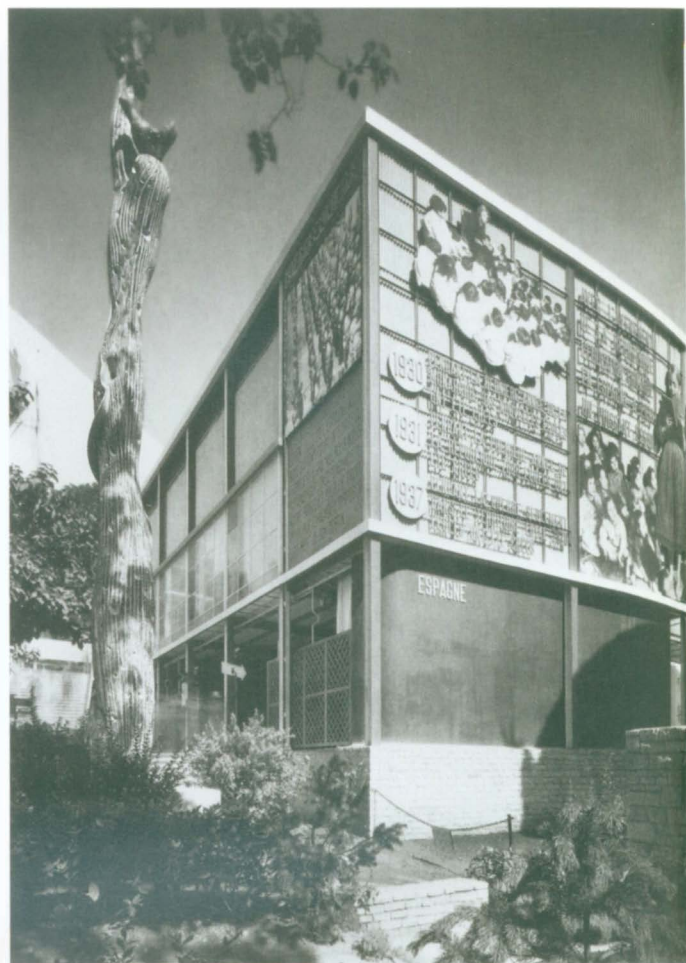
Павильон

Строительство павильона Испанской республики началось 27 февраля 1937 года, а открылся он 12 июля, после семинедельной задержки. Серт проектировал здание, сознательно противопоставляя его тоталитарным неоклассическим павильонам нацистской Германии и СССР, сооруженным соответственно по проектам Альберта Шпеера и Бориса Иофана. Задуманный как прозрачная модернистская структура из готовых технологических элементов (таких, как бетонные блоки для стен и перемещаемые звукопоглощающие панели), павильон вместе с тем имел открытую террасу с лестницей, напоминая тем самым классическую средиземноморскую виллу. У входа стояла высокая столбообразная скульптура работы Альберто Санчеса, бывшего пекаря и профсоюзного активиста, — по форме нечто среднее между костью и древесным стволом. Она была увенчана красным цветком, прочитываемым одновременно как звезда, и снабжена эйфорической надписью: «Испанский народ выбрал путь, ведущий к звезде».

И на внутренних, и на внешних стенах павильона размещались большие фотомонтажи Ренау, которые прославляли Испанскую республику и ее достижения [2]: «педагогические миссии», новые просветительские и воспитательные программы, недавно построенные фабрики, школы и больницы. Другие фотофрески представляли летопись борьбы республики с фашистским мятежом, организованным Испанской фалангой, землевладельцами и церковью и переросшим в 1936 году в Гражданскую войну. Кроме того, в павильоне располагались работы Жоана Миро (картина «Восставший каталонский крестьянин», написанная прямо на звуко-



1 • Пабло Пикассо. Мечты и ложь Франко. I. 8 января 1937. Париж (вверху); II. 8–9 января и 7 июня 1937. Париж (внизу)
Офорт, резец. Пятое состояние из пяти. I: 17 × 42,2 см; II: 18 × 42,2 см



2 • Жозеп Ренау. Фотомонтажи на фасадах павильона Испанской республики на Всемирной выставке в Париже. 1937

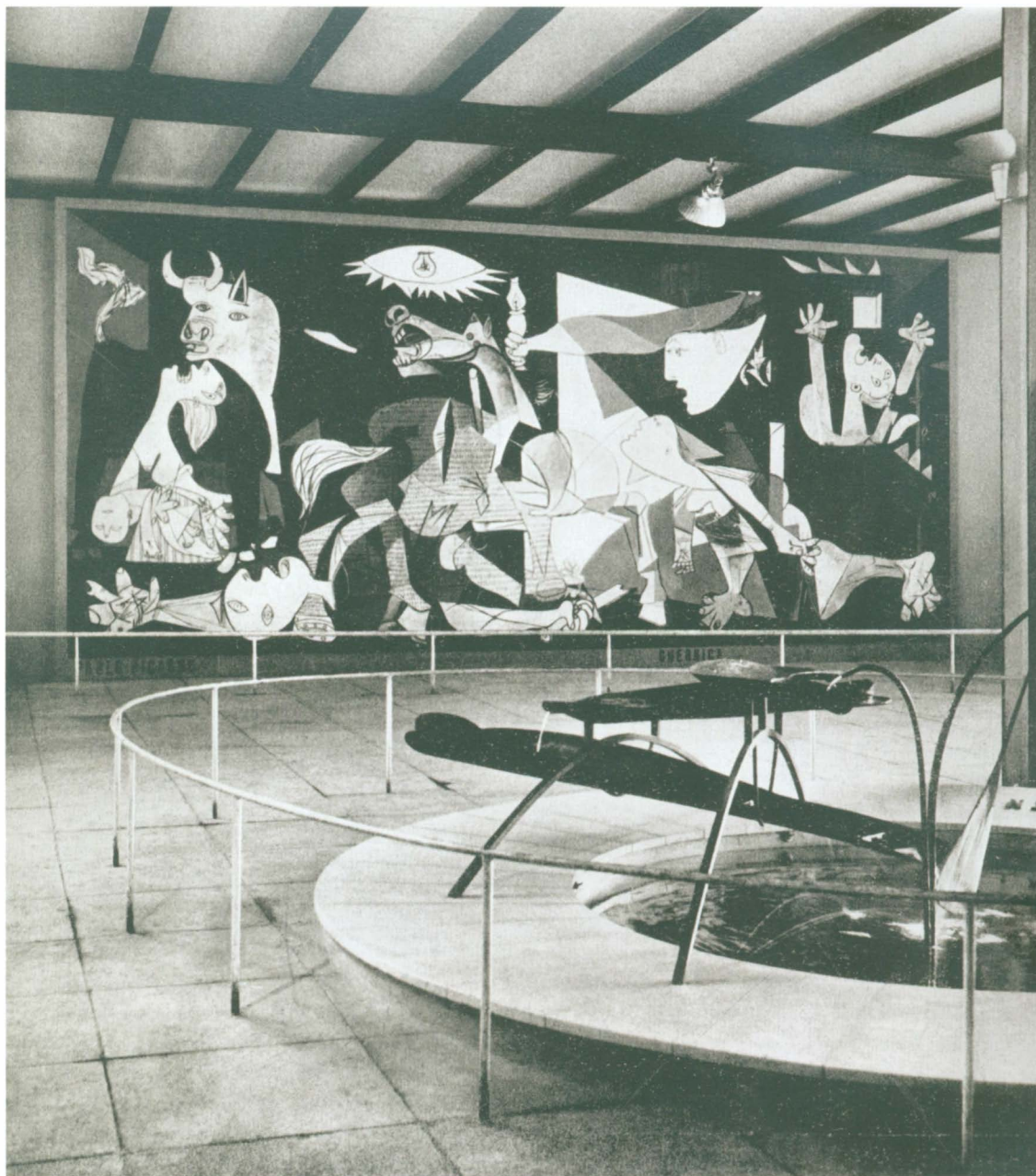
поглощающих панелях) и Хулио Гонсалеса (бронзовая скульптура «Монтсеррат»). Картину Пикассо решено было разместить на задней стене большого патио, в котором показывались документальные фильмы и кинохроника, рядом с «Ртутным фонтаном» Александра Колдера — поразительной скульптурой, которая воскрешала древние образы великой мосарабской архитектуры [3]. Пикассо, вне сомнения, ознакомился с участком и проектом здания перед началом работы. Еще 18–19 апреля, как свидетельствует о том более десятка набросков, он пытался развить свою первоначальную идею — не вызывавшую ассоциаций с современностью вариацию на тему мастерской художника (которая должна была связать его работу с «Менинами» Веласкеса).

Спустя неделю, 26 апреля 1937 года, в соответствии с планом Франко и его фашистских генералов, итальянские и немецкие самолеты печально известного легиона «Кондор» уничтожили баскский городок Гернику, совершив первую ковровую бомбардировку гражданской территории в Европе (ранее массированным бомбардировкам со стороны европейских колониальных сил подвергались мирные поселения в Африке и Индии). Международная пресса, за исключением консервативных газет (которые умалчивали о бомбардировке или обвиняли в ней республиканцев), широко освещала варварские действия фашистского альянса и разрушение Герники. Для первых шести набросков картины, сделанных 1 мая, Пикассо использовал фотографии из газеты «Се Суар» (которую редактировал тогда его друг, сюрреалист Луи Ара-

гон). Он отказался от первоначального аллегорического замысла и обратился к иконографии, объединяющей средиземноморские, испанские мифологические и религиозные образы, которые занимали его с двадцатых годов: распятие, корриду, минотавра, быка и лошадь — мотивы, подробно развитые в блестящем офорте «Минотавромахия» (1935) [4]. Первый набросок от 1 мая изображает также женщину с лампой в руке (тоже взятую из прессы), в третьем появляются еще одна, кричащая, женщина и павший солдат. Вечером 1 мая, в шестом наброске, Пикассо принципиально определил структуру картины, а 8 мая сделал еще одиннадцать набросков, приблизившись к итоговой композиции в наброске № 15. Уже через три дня наброски были перенесены на монументальный холст размером 3,51 × 7,82 метра, установленный в большой мастерской на улице Гранд-Огюстен в Париже, предоставленной художнику испанским правительством. Множество сделанных набросков и размеры холста ясно свидетельствовали о решении Пикассо превратить стенную картину в монумент, посвященный трагедии Гражданской войны в Испании.

Серия фотографий, сделанных Дорой Маар, в ту пору спутницей Пикассо, позволяет проследить мелкие, но значимые изменения, внесенные художником в замысел картины в процессе работы. Этими изменениями, по мнению Сидры Стич и Фрэнсиса Фрасины, Пикассо отвечал на текущие политические дебаты. Так, в период между тем, как он написал над раненой лошадью большое круглое солнце и добавил сноп пшеницы к кулаку лежащего солдата, изо-

▲ 1931b



3 • «Герника» в павильоне Испанской республики. На переднем плане — «Ртутный фонтан» Александра Колдера

бразив его по-коммунистически отдающим честь (13 мая, состояние 11), и тем, как вскоре убрал эти символы, заменив солнце банальной электролампой в абажуре, достигли пика нараставшие в нем сомнения по поводу конфликта между испанскими анархосиндикалистами и коммунистами. Впрочем, «хроникальные» снимки Маар запечатали и художественные сомнения Пикассо: то он приклеивает к холсту большие куски обоев, делая картину похожей на гигантский кубистский коллаж, то убирает эти остатки бывшего формального радикализма, чтобы придать однородность фотографической симуляции и монохромной текстуальности картины. Последняя фотография Маар сделана 4 июня, спустя неделю после того, как картина была доставлена в павильон. Должно быть, Пикассо сказал Серту: «Я не знаю, когда закончу ее. Возможно, никогда. Лучше приходи и заведи ее, когда тебе нужно».

Подготовительные рисунки и большая коллекция фотографий Маар были опубликованы Кристианом Зервосом, составителем

полного каталога работ Пикассо, в двух номерах журнала «Кайе д'Ар», частично (№ 12, лето 1937 года) и целиком (№ 13, ноябрь 1937 года) посвященных «Гернике». Также туда вошли эссе Жана Кассу, Мишеля Лериса, испанского поэта Хосе Бергамина и самого Зервоса. Сравнив Пикассо с Гойей, Кассу положил начало не прекращавшемуся с тех пор приближению «Герники» к мифическому статусу одного из олицетворений испанского искусства.

Гойя снова ожил в лице Пикассо. Но и сам Пикассо переродился. Безмерной амбицией его гения была всегдашняя отстраненность, отрицание собственного бытия, самопринуждение к жизни и работе вне сферы личного — подобно призраку, одержимому зрелищем своего опустевшего дома, своего утраченного тела. Теперь дом снова найден, тело и душа обретенны. Все, что зовется Гойей, все, что зовется Испанией, вернулось. Пикассо воссоединился со своей родиной.



4 • Пабло Пикассо. *Минотавромахия*. 1935

Офорт, резец. 49,6 × 69,6 см

После закрытия испанского павильона картина отправилась в турне по европейским странам: выставки проходили в поддержку Испанской республики, привлекая международное внимание к варварским деяниям фашистской армии Франко. Зимой 1938 года Роланд Пенроуз, бельгийский сюрреалист Эдуард Леон Теодор Месанс, а также комитет, включавший Вирджинию Вулф, Дагласа Купера и Э. М. Форстера, организовал ее показ в галерее «Нью-Берлингтон» в Лондоне, после чего она переместилась в галерею искусств «Уайтчепел» на востоке города. По иронии судьбы картина прибыла в Британию в день печально известного Мюнхенского соглашения, 30 сентября. Картину вновь атаковал Энтони Блант (в эссе «Пикассо-расстрига»), отвечая которому, Герберт Рид повторил сравнение Пикассо и Гойи:

Мало сравнивать Пикассо «Герники» с Гойей «Бедствий войны». Гойя тоже был великим художником и великим гуманистом, но его реакции были индивидуалистическими, как и его орудия — ирония, сатира, смех. Пикассо более универсален: его символы банальны, так же как символы Гомера, Данте, Сервантеса. Ведь только когда банальность одухотворяется глубокой страстью, рождается и, родившись, живет бессмертно великое произведение искусства, превосходящее все школы и категории.

Вскоре после трагического конца Гражданской войны 28 марта 1939 года Пикассо решил отправить «Гернику» в США, заявив, что картина вернется в Испанию лишь после того, как демократическое правительство сместит режим Франко. Она прибыла в Нью-Йорк на борту корабля «Нормандия» 1 мая 1939 года, ровно через месяц после признания Соединенными Штатами правительства Франко. После первого показа в нью-йоркской галерее «Дуденсинг» «Герника» ездила по стране (побывав в музее Фогга в Гарварде, в Лос-Анджелесе, в Чикаго и других городах), прежде чем занять свое место в стенах МоМА, где она оставалась в течение сорока двух лет. Ее демонстрация в модернистском музее с неизбежностью устранила прямые отсылки к испанским событиям и вывела на первый план формалистические и эстетизирующие прочтения. Так, уже в 1946 году Альфред Барр, директор музея, писал:

Композиция четко поделена пополам, а половины разрезаны диагоналями, которые сообщая образуют ясно читаемый треугольник в форме фронтона, начинающийся от ладони слева, стопы справа и увенчанный лампой в центре. — треугольник, отсылающий к фронтовой композиции греческого храма.

▲ 1927с

Впрочем, комментарии нью-йоркских художников и критиков, многие из которых были в ту пору левыми, значительно расходились с подобными формалистическими трактовками. Так, Элизабет Маккосленд, одна из лучших критиков своего времени, видевшая «Гернику» еще во время работы испанского павильона, настаивала на политическом значении картины и после ее прибытия в Нью-Йорк:

Результатом стало полотно поразительной сложности, пропитанное эстетическими идеями и понятиями кубизма, абстракционизма, неоклассицизма и психологического периода. Но все эти элементы служат лишь средствами для достижения поставленной цели. Мастерство и изобретательность своего метода Пикассо использовал, чтобы вложить в картину послание <...>. Захват и разрушение любимой Испании заставляют его кричать от ужаса и злости. Он протестует своим искусством против предательства, совершенного Франко и его фашистскими союзниками.

Впрочем, не все политические голоса разделяли убежденность в успехе «Герники» как выражения политического протеста. Историк искусства и критик марксистского направления Макс Рафаэль (эмигрировавший из Берлина через Париж в Нью-Йорк) отозвался на «Гернику», увиденную им в МоМА, в унисон скепису Бланта, подчеркнув общую для картины и всего модернизма коренную дилемму: обращаясь к пролетарской аудитории и претендуя на публичное высказывание, они облачают его в такие формы, которые неизбежно выглядят загадочными, а то и эзотерическими. «Эта картина — придуманная, а значит, произвольная и ограниченная. По этой причине массы — и прежде всего массы антифашистские — оказались сбиты с толку и быстро потеряли к ней интерес. Только литераторы восхваляли ее в своей велеречивой манере».

Влияние «Герники» проявилось в работах многих американских художников тридцатых и сороковых годов, в частности Аршила Горки (он участвовал в круглом столе, посвященном картине, во время ее первого американского показа в галерее «Дуденсинг») и Виллема де Кунинга, но особенно глубокое впечатление она произвела на Джексона Поллока, залогом чему слова художника, приводимые Ли Краснер: «„Герника“ Пикассо сразила меня. Увидев ее впервые в галерее „Дуденсинг“, я выбежал на улицу и трижды обошел квартал кругом, прежде чем вернуться и взглянуть на нее снова. А потом я ходил в МоМА каждый день, чтобы посмотреть на нее». Рисунки, сделанные Поллоком в это время (он тогда проходил лечение у психоаналитика доктора Хендерсона), еще несколько лет обнаруживали влияние «Герники», кульминацией которого стало появление мифических животных-гибридов в картинах «Пасифая» (названа по имени матери минотавра) и «Волчица» (обе 1943 года). Отказ Поллока от этой иконографии обозначило написанное им в том же году для Пегги Гугенхайм огромное полотно, которое принято считать прорывом в его творчестве.

Животные-иконы: минотавр и Микки Маус

Использование Пикассо внешне трансторических мифологических образов животных сразу же вызвало разноречивые отзывы критиков. Одни сочли быка воплощением Франко, другие прочитали в нем изображение испанского народа. Сопоставление образа минотавра (появляющегося во множестве работ, предшеству-

ющих «Минотавромахии», в качестве символа экстраординарной мужественности Пикассо), с одной стороны, с быком, а с другой — с лошадью практически неизбежно вело к истолкованию этих образов как противоположных сил — мужской и женской, фашистской и республиканской, победителя и жертвы. Даже когда Пикассо наконец согласился в виде исключения разъяснить иконографию «Герники» — это произошло в марте 1945 года, в беседе с Джеромом Секлером на страницах нью-йоркского левого журнала «Новые массы», — он не только вновь обнажил ключевые для модернистского политического искусства конфликты, но и усугубил неясности в интерпретации картины:

Бык здесь представляет жестокость, а лошадь — народ. <...> Да, здесь я использовал символику, но в других случаях ее нет. <...> Бык — это не фашизм, это жестокость и мрак. Мое искусство не символично. Символична только «Герника». Но это фреска, а фреска аллегорична. <...> В моей живописи нет сознательного пропагандистского смысла <...>, «Герника» — исключение. В ней есть сознательный призыв к людям, сознательная пропаганда.

Итак, можно сказать, что главными причинами недостаточной внятности картины были двусмысленность образов животных и жанровая неопределенность полотна, как бы разрывавшегося между фреской и фотомонтажем. Об этом пишет Роми Голан:

Пикассо сумел затронуть конфликт между аурой и экспозиционной ценностью, подспудно определявший события парижской Всемирной выставки. Создав гибрид, сплав, минотавра — не получеловека-полубыка, а полукартину-полуфотомонтаж, наполовину аллерею в старом смысле слова, наполовину монтаж, — он попал в самую сердцевину эстетических и идеологических коллизий тридцатых годов.

Анализу и исторической оценке фашизма Пикассо предпочел мифологизацию элементов насилия и войны, наделив свою картину гуманистической универсальностью, которая гарантировала ей будущую художественную славу. Это особенно очевидно, если привлечь к сравнению образы животных, использованные Джоном Хартфильдом в фотомонтаже 1936 года, также созданном в поддержку Испанской республики [5]. Работа была напечатана в газете «Фолькс-Иллюстрирте» («Народная иллюстрация» — так после переезда из Берлина в Прагу с приходом к власти нацистов стала называться «AIZ», «Арбайтер Иллюстрирте Цайтунг» [«Рабочая иллюстрированная газета»]), а затем использована для обложки антифашистской книги Ильи Эренбурга «¡No pasarán!» [исп. «Они не пройдут!» — Пер.]. Хартфильд, не в пример Пикассо, направил огонь своей критической насмешки, наряду с прочим, на само стремление свести историческую реальность к вневременному образу легендарного животного. Его животные исторически конкретны: он дал «кондорам» (так называли себя нацистские пилоты) однозначную политическую и идеологическую характеристику, нарядив этих птиц в головные уборы и знаки отличия испанских и немецких фашистов, а их животную «сущность» ограничив инстинктом стервятников, слетающих на скорую смерть — как это и сделали «Кондоры», внесшие свою лепту в уничтожение республиканской Испании.

Увлечение Пикассо минотавром и гибридами антропоморфных и мифических зооморфных образов совпадает по времени

с рождением диснеевских Микки Мауса (впервые появившегося в фильме «Пароходик Вилли» [1928]) и Дональда Дака (званного поначалу Доном Дональдом, как и первый фильм о нем [1937]) — идеальных американских антиподов неизбывной, судя по всему, европейской заикливости на греко-римской мифологии как культурном фундаменте континента. Растущее взаимопроникновение мифа и рациональности, а также историческое, психосоциальное и политико-идеологическое давление на патриархальный буржуазный субъект получили в Европе и США диалектически противоположные выражения.

По одну сторону океана отдельные «авангардные» группировки, продолжавшие действовать в Париже, брали на вооружение образы якобы трансисторических мифов средиземноморской культуры, чтобы выразить кризис субъективности. Так, Пикассо с его интересом к гибридам человека и животного использовал образы классической мифологии (в духе Фрейда), чтобы облечь в них открытую недавно уязвимость рационального сознания

для необузданных сил бессознательного. В то же время в этих образах проявлялись опасения по поводу неминуемой гибели буржуазного картезианского субъекта, дотоле, казалось, пребывавшего под защитой разума и самоконтроля, а возможно, они также служили ответом на столкновение с надвигающейся угрозой фашизма. Таким образом, анималистическая иконография Пикассо колебалась между сюрреалистической критикой устаревших моделей гуманистического субъекта и созерцанием торжества протофашистского культа иррациональности. Фрасина и Гинзбург недавно предположили, что «Герника» вобрала в себя элементы новой — предложенной Жоржем Батаем — политической трактовки античных образов минотавра и ацефала как прямой атаки на идеализм. Обычно считается, что Батай связывал этих монстров-гибридов с условиями опыта пролетарских масс и выдвигал их образы на смену «бесполом и напыщенным буржуазным головам, которые будут отрублены». Но Гинзбург обращает внимание на то, что «отношение Батая к фашизму



5 • Джон Хартфильд. *Мадрид. 1936*. Фотомонтаж из журнала «Фолькс-Иллюстрирте» (VI, Прага). № 15. 25 ноября 1936



6 • Рой Лихтенштейн. *Дональд Дак*. 1958
Бумага, тушь. 50,8 x 66 см

было глубоко двусмысленным. С одной стороны, его зачаровывала фашистская эстетика насилия и неистовства, а с другой — он неоднократно подчеркивал, что с фашизмом нужно бороться на его территории, в сфере массовых эмоций».

Тем временем по другую сторону Атлантики десубъективация распространялась посредством зарождающихся форм массовой культуры. Одним из многих текстуальных и изобразительных новшеств, предложивших образный режим и поведенческие нормы в ситуации распада социального и индивидуального опыта, стал комикс. Неудивительно, что его критическая интерпретация постоянно менялась, свидетельство чему — мнения о Микки Маусе и Дональде Даке таких их поклонников или, наоборот, непримиримых критиков довоенного времени, как Теодор Адорно, Вальтер Беньямин и Сергей Эйзенштейн. Направляет свет на это диалектическое состояние и еще одна примечательная деталь: Пауль Дессау — один из лучших композиторов Германии периода Веймарской республики, сотрудничавший с Бертольдом Брехтом, — в 1926–1928 годах писал в Берлине музыку для сопровождения фильмов Диснея, а позднее дал название «Герника» своему первому опыту в технике додекафонии, фортепианному концерту, написанному после встречи с картиной Пикассо в испанском павильоне Всемирной выставки.

Глубинное историческое течение связывало, таким образом, антибуржуазный, антирационалистический, антигуманистический образ минотавра и пролетарскую контриндентификацию с масскультурными образами Микки Мауса и Дональда Дака. Все они металась между подрывом буржуазного патриархата и фашизацией распавшегося индивида посредством его масскультурного подчинения. Мириам Хансен в блестящем эссе на эту тему пишет:

Проблема осложнялась ясным пониманием того, что способности, составлявшие само понятие опыта, были заложницами буржуазной гуманистической культуры, связывавшей их с сохранением социальных привилегий, эстетизмом, эскапизмом, лицемерием. <...> Закат опыта дает возможность представить его полное исчезновение; пролетарской альтернативой умирающей буржуазной культуры оказывается «новое варварство» духовной бедности.

Мозаика мифологических икон и гризайль технологической рациональности — вот чем обогатила «Герника» складывавшуюся иконографию развенчанного субъекта в американской живописи. Ее первые восторженные отголоски в искусстве сороковых годов — у Горки, де Кунига, Поллока — пытались сохранить привилегированный доступ живописи к мифологическим «глубинам» бессознательного как средоточию более точного и глубокого определения субъекта. Но со временем их постепенно вытеснило признание масскультурных трансформаций субъективности, которые в конце пятидесятых годов проявились в цитировании образов Микки Мауса и Дональда Дака будущим поп-артистом Роем Лихтенштейном, выражавшим с их помощью отказ от гуманистического наследия нью-йоркской школы [6].

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Chipp Herschel B. *Picasso's Guernica: History, Transformations, Meaning*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

Frascina Francis. *Picasso, Surrealism and Politics in 1937* // Silvano Levy (ed.), *Surrealism: Surrealist Visuality*. New York: New York University Press, 1997.

Ginzburg Carlo. *The Sword and the Lightbulb: A Reading of Guernica* // Roth Michael S., Salas Charles G. (eds). *Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2001.

Golan Romy. *Muralnomads: The Paradox of Wall Painting Europe 1927–57*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.

Held Jutta. How do the political effects of pictures come about? The case of Picasso's *Guernica* // *Oxford Art Journal*. Vol. 11. No. 1, 1988.

Hensbergen Gijs van. *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. London and New York: Bloomsbury, 2004.

Stich Sidra. *Picasso's Art and Politics in 1936* // *Arts Magazine*. Vol. 58. October 1983.

1940-1944

324 1942a С отходом Клемент Гринберга и редакторов «Партизан Ревью» от марксизма деполитизация американского искусства достигает критической точки. ИАБ

329 1942b Вторая мировая война вынуждает многих сюрреалистов к переезду из Франции в США. Две выставки в Нью-Йорке по-разному отражают их изгнаническое положение. ХФ

331 Изгнанники и эмигранты ХФ

333 Пегги Гуггенхайм (1898–1979) РК

334 1943 В Нью-Йорке выходит в свет книга «Современное негритянское искусство» Джеймса Портера, отражающая главную цель «гарлемского ренессанса» — стремление привлечь внимание к специфике и культурному наследию черной расы. ЭД

340 1944a Пит Мондриан умирает, оставив неоконченной «Победу бугивуги» — картину, воплощающую его концепцию живописи как деструктивного предприятия. ИАБ

345 1944b В начале Второй мировой войны «старые мастера» современного искусства — Матисс, Пикассо, Брак и Боннар — рассматривают отказ бежать из оккупированной Франции как акт сопротивления варварству. Выработанный ими в военные годы стиль, получивший известность после Освобождения, становится вызовом для нового поколения художников. ИАБ

С отходом Клемента Гринберга и редакторов «Партизан Ревью» от марксизма деполитизация американского искусства достигает критической точки.

В июле 1942 года во втором номере международного журнала «DYN» (от *греч.* *tó dynaton* — возможно), основанного в Мексике в 1942–1944 годах австрийским художником Вольфгангом Пааленом (1907–1959), появилась статья Гринберга «По поводу диалектического материализма». Номер состоял из вопросов Паалена двум дюжинам «выдающихся ученых и писателей» и ответов тех из них, кто пожелал отозваться. Вопросы были следующими: 1) является ли диалектический материализм (философия Маркса и Энгельса) «наукой об истинном „диалектическом“ процессе», 2) является ли диалектический метод, разработанный Гегелем, научным сам по себе (вне зависимости от его марксистской адаптации), и если это так, то «обязана ли наука важными открытиями этому методу», и 3) являются ли законы, установленные Гегелем в «Науке логики» и образующие фундамент диалектического метода, универсально значимыми и полезными?

Обиженное молчание Бретона

Адресаты вопросов, полный список которых фигурировал в журнале, были выбраны Пааленом по двум мотивам: они еще не изложили свою точку зрения по данной теме или сделали это довольно давно, а кроме того, не были прямо вовлечены в «практическую политику». Половина из них ответили. Самой видной фигурой из неответивших был Андре Бретон, основоположник сюрреализма и до того времени ярый и деятельный сторонник искусства Паалена. Последний выступил одним из постановщиков громкой Международной выставки сюрреализма в Париже в январе — феврале 1938 года, а в июне того же года Бретон написал вступление к выставке картин Паалена, выполненных в технике фюмажа, — тот водил чадающей свечой перед специально подготовленной поверхностью, а затем дополнял рисунок, оставленный дымом, — в соответствии с сюрреалистической концепцией автоматизма [1].

Если бы Бретон ответил на поставленные вопросы, то разошелся бы с большинством респондентов, которые во всех трех случаях сказали «нет». Его восхищение Марксом и Гегелем не ослабевало, и сталинский режим, одним из самых резких критиков которого он выступил после начала московских процессов в 1936 году, был для него вдвойне преступным потому, что варварство вершилось от имени диалектического материализма. Но за молчанием Бретона скрывалась обида: в первом номере «DYN» за апрель 1942 года, который он получил в Нью-Йорке, где жил к тому времени лишь несколько месяцев, Паален опубликовал короткое, но резкое «Прощание с сюрреализмом», в глазах Бретона равносильное предатель-



1 • Вольфганг Паален. *Небо осьминога*. 1938
Холст, масло, фюмаж. 97 × 130 см

ству. «В 1942 году, после кровавых поражений диалектического материализма и прогрессирующего распада всех „измов“, писал Паален, настало время признать, что сюрреализм разделяет ряд «слишком упрощенных представлений» Маркса и Гегеля. Подобным же образом осуждая привязанность движения к аксиомам Фрейда по поводу фундаментальной роли бессознательных влечений в человеческом поведении и, в частности, в творческом акте, Паален выступал за большее внимание художников к «завоеваниям и методам» физических наук, хотя и предостерегал от догматической и сковывающей приверженности какой-либо одной системе мысли.

Бретон все-таки ответил Паалену, пусть косвенно, в «Прологоменах к Третьему манифесту сюрреализма, или Нет», которые были опубликованы в июне 1942 года в первом номере нового сюрреалистического журнала «VVV: поэзия, пластические искусства, антропология, социология, психология», выпускавшегося им в Нью-Йорке (хотя официальным редактором был скульптор Дэвид Хэр [1917–1991]). Вновь утверждая бунтарский дух, всегда питавший сюрреализм, Бретон отвергает слепую веру в какую угодно теоретическую систему и, ссылаясь на марксизм и психоанализ, а тем самым напрямую полемизируя со статьей Паалена, подчеркивает, как легко превратить «орудие освобождения» в «орудие угнетения», попутно замечая, что от подобной участи не застрахованы даже точные науки во главе с математикой. Не избежал ее и сюрреализм, дает понять Бретон, осуждая «известный сюрреалисти-

ческий конформизм», под которым он имеет в виду академизацию сюрреалистических практик в американском арт-мире и их коммерциализацию в индустрии моды и кино. (Видимо, в это же время Бретон придумал анаграмму «Avida Dollars» [исп., пригл. «жадный до долларов». — Пер.] в качестве уничижительной характеристики Сальвадора Дали [чье имя состоит из тех же букв. — Пер.], олицетворявшего в его глазах эту тенденцию.) Самый экстравагантный выпад, иллюстрирующий убеждение Бретона в том, что «человек, возможно, не является центром вселенной», был припасен автором для антропоморфной (а значит, нематериалистической) концепции животного мира, выдвинутой «несравненным» (из числа материалистов) мыслителем, чье влияние «определило ряд наиболее важных событий нашего времени»: в беседе с Бретоном в Мексике четырьмя годами ранее тот обмолвился о «естественной» преданности своей собаки. Этим выдающимся мыслителем был Лев Троцкий, имя которого, как политического беженца, Бретон не мог назвать публично. Как бы то ни было, эта странная аллюзия отражает центральную роль фигуры Троцкого (его убийство эмиссарами Сталина в 1940 году Бретон глубоко переживал) в глазах любого, кто бы ни брался рассуждать о роли культуры в этот зловещий период истории.

Конгресс американских художников

Безусловно, мысль о советском лидере пришла в голову тем из ответивших на вопросы «DYN», кто в качестве редактора или постоянного сотрудника был активно вовлечен в работу нью-йоркского антисталинистского журнала «Партизан Ревью», основанного в 1934 году. Среди них были Мейер Шапиро, Дуайт Макдональд (1906–1982), Филипп Рав (1908–1973) и Клемент Гринберг. Во всяком случае, последний предложил небольшое обоснование своего тройного «нет» и добавил, что «хотел бы сказать да». По большей части эти авторы в начале тридцатых годов поддерживали радикальную политику, так же как и художники, которых защищал их журнал (в скором будущем герои абстрактного экспрессионизма, а в это время сотрудники Управления общественных работ, они сформировали несколько объединений и левых группировок). Когда летом 1935 года Москва инициировала стратегию Народного фронта с целью создать интернациональный альянс антифашистской интеллигенции, эти молодые люди добровольно предложили свою помощь и даже незамедлительно приняли идею «пролетарской» культуры и искусства, в то время как Бретон быстро угадал сталинскую ловушку и выступил резко против культурной политики СССР, в защиту свободы творчества.

Рост ангажированности продемонстрировал первый Конгресс американских художников, организованный в Нью-Йорке в феврале 1936 года. Шапиро выступил там с докладом «Социальные основы искусства», в котором подверг резкой критике индивидуализм современного (абстрактного) художника, усмотрев в нем политический эскапизм, угрожающий новому классу богатых покровителей-дилетантов. (Тогда же Стюарт Дэвис, один из основателей Конгресса, порвал со своим давним другом Аршилом Горки из-за его отказа присоединиться к новой организации.)

Три показательных процесса, проведенных в Москве в августе 1936-го — марте 1938 года, пробили основательную брешь в этом юношеском энтузиазме (хотя некоторые художники, в частности тот же Дэвис, упрямо защищали принятые позиции еще несколько

лет). Шапиро отказался от своих прежних антиформалистических взглядов, высказанных в «Природе абстрактного искусства» — блестящем отклике на выставку Альфреда Барра «Кубизм и абстрактное искусство», прошедшую в МоМА (текст был напечатан в недолго просуществовавшем журнале «Марксистский ежеквартальник» за январь 1937 года). Теперь Шапиро утверждал, что абстракционизм, как и любая другая форма искусства, взаимодействует со своим историческим контекстом и поэтому может играть в нем активную роль. Тем временем «Партизан Ревью», объединившийся на первом Конгрессе американских художников с журналом коммунистической партии, приостановил издание в октябре 1936 года и вышел вновь лишь в декабре 1937-го, на этот раз заняв позицию, близкую позиции Троцкого, в апреле того же года признанного «следственной комиссией» во главе с Джоном Дьюи невиновным в преступлениях, в которых его обвинял Сталин.

Уже в июле 1937 года редакторы готовившегося к обновлению «Партизан Ревью» обхаживали Троцкого, в то время находившегося в мексиканской ссылке, надеясь добиться сотрудничества. Цена их преданность, Троцкий, однако, откладывал свое решение, пока не получил несколько выпусков журнала. Его вердикт был уничтожающим: в письме Макдональду в январе 1938 года он проворчал, что, несмотря на интеллигентность и образованность, издателям «Партизан Ревью», по сути, «нечего сказать». Вместо того чтобы «искать темы, которые никого не обидят», журналу стоит последовать примеру художественных авангардных движений («натурализм, символизм, футуризм, кубизм, экспрессионизм и т. д.»), которые всегда отстаивали свою позицию, используя шоковые тактики полемики и скандала. Раздражение Троцкого не уменьшилось и через два месяца, когда он послал письмо Раву, однако его настойчивые указания на то, что журналу необходимо сохранить «эклектичную» открытость в эстетических вопросах и поддерживать любые «молодые и перспективные художественные движения», сопутствующие его позиции, показывает, что культурная политика стала для него важным инструментом борьбы против Сталина. Но в конце концов «несравненный» уступил: решающим фактором был приезд Бретона в Мексику в мае 1938 года, о чем Троцкий немедленно сообщил журналу, даже рекомендовав французского поэта в качестве сотрудника! (По иронии судьбы именно Мейеру Шапиро секретарь Троцкого поручил присылать советскому сыльному все публикации Бретона, какие только можно было найти в Нью-Йорке.)

Бретон пробыл в Мексике меньше месяца и почти ежедневно общался с Троцким, когда тот писал открытое письмо в редакцию «Партизан Ревью», датированное 17 июня. Письмо было опубликовано в номере журнала за август — сентябрь 1938 года под заголовком «Искусство и политика». Вывод Троцкого звучал воодушевляюще: «Искусство, как и наука, не только не ищет порядка, но, по самой своей сути, не может его терпеть. <...> Искусство может стать сильной опорой революции, только если останется верным себе». Главным результатом визита Бретона стал манифест «К свободному революционному искусству», призывающий к созданию Интернациональной федерации независимого революционного искусства, которую он придумал совместно с Троцким. Вместо Троцкого соавтором текста, когда поздней осенью 1938 года он был опубликован по всему миру, в том числе и в «Партизан Ревью», значился Диего Ривера (хотя Ривера, в доме которого тогда жил Троцкий, не принимал никакого участия в его написании): Троцкий

решил, что манифест будет веселее — тем более что в нем осуждалось любое порабощение искусства политическими силами, — если он выйдет от имени двух творческих людей, придерживающихся к тому же разных убеждений. На случай возможных сомнений в его собственной позиции он прислал для публикации в следующем номере журнала письмо, в котором приветствовал решение Бретона (к тому времени уже давно вернувшегося в Париж) присоединиться к Ривере и вновь повторял, что «борьба за революционные идеи в искусстве должна начинаться с битвы за художественную *правду*, не в рамках какой-то одной школы, но ради *нерушимой верности художника своему внутреннему я*».

Манифест остается одним из выдающихся документов того периода, в частности благодаря обращению одновременно к Марксу и к Фрейду, предвосхищающему фрейд-марксизм Герберта Маркузе, который возникнет лишь тридцать лет спустя. Его непосредственное воздействие на мир искусства было колоссальным. Гринберг в 1961 году, в ретроспективном эссе о тридцатых, пошутил: «Когда-нибудь придется рассказать о том, как „антисталинизм“, который сначала был „троцкизмом“, превратился в „искусство для искусства“ и таким образом героически расчистил путь для того, что должно было произойти». В первой большой статье Гринберга «Авангард и китч», опубликованной в «Партизан Ревью» осенью 1939 года, анализ роли модернизма как троянского коня в буржуазном обществе и последнего оплота, защищающего от варварства, во многом основан на положениях Бретона и Троцкого. Для художников левого крыла, которые работали в составе коммунистически настроенной организации и были шокированы московскими процессами, это прозвучало концом изнурительного паралича: стало ясно, что допустимо не следовать линии партии, и еще — что художник не обязан думать о своем искусстве в первую очередь как об орудии революции, — ведь сам Троцкий так сказал. Кроме того, несмотря на отказ поддержать какую-либо художественную программу официально, Троцкий обратил особое внимание не только на мексиканских муралистов (что неудивительно, учитывая долгую историю их политической активности), но и на сюрреализм!

К тому времени, когда Сталин и Гитлер подписали пакт о ненападении (23 августа 1939 года) и СССР вторгся в Финляндию (ноябрь 1939-го), идея Народного фронта потеряла всякое доверие. Даже Стюарт Дэвис, один из самых верных сторонников коммунистической партии, больше не мог себя обманывать. Он публично вышел из Конгресса американских художников (ведущего голоса Народного фронта на художественной сцене США), так же как Шапиро, Марк Ротко, Адольф Готтлиб и многие другие молодые художники вслед за ним. Тем временем в марте 1939 года жена Риверы Фрида Кало (1907–1954) посетила выставку «Мексика», организованную и представленную Бретоном (из явной ностальгии по своей недавней поездке) в фешенебельной парижской галерее Рену и Колля. Встретив там Паалена, она пригласила его в Мексику. Даже не дожидаясь начала войны, которую многие предсказывали, хотя и надеялись на чудо, Паален отбыл в Нью-Йорк, где пробыл несколько месяцев, после чего в сентябре 1939 года приехал в Мехико. Через два года к Паалену присоединился начинающий американский художник Роберт Мазеруэлл (1915–1991), приехавший из Нью-Йорка вместе с чилийцем Роберто Маттой (1911–2002), еще одним молодым последователем Бретона. Решив совершенствоваться в сюрреализме под руководством Паалена, он задержался в Мехико надолго.

Сюрреалисты воссоединяются в Нью-Йорке. Начало войны и приток иммигрантов из Европы радикально изменили нью-йоркское положение сюрреализма. Громогласные выпады, обвинявшие его в «эскапизме», поутихли (раздаваясь теперь лишь со стороны потерявших влияние сталинистов), и влияние движения на литературной и художественной сцене стало стремительно расти, как и его притягательность для молодых американских художников. Первыми среди художников-сюрреалистов эмигрировали в США Курт Зелигман (1900–1962), Ив Танги (1900–1955) и Матта. Это случилось в ноябре 1939 года. Через несколько месяцев они помогли подготовить побег из оккупированной Франции тем, кому не хватило дара предвидения (или везения), чтобы уехать раньше, призвав Америку поддержать Чрезвычайный комитет спасения, созданный в Марселе без помощи американского правительства (и даже вопреки его противодействию) Вэрианом Фраем, отважным нью-йоркским издателем и ценителем классического искусства. Сначала комитет обеспечил выезд Массона и Бретона (они приехали в Нью-Йорк в мае 1941-го, после тревожной задержки на Мартинике, устроенной французским коллаборационистским правительством), а затем и Макса Эрнста, который в июле наконец присоединился к своим друзьям.

Воссоединение сюрреалистических сил в Нью-Йорке еще больше разожгло интерес молодого поколения художников, возникший благодаря серии лекций о движении, которые прочел в январе — феврале 1941 года в Новой школе социальных исследований живописец Гордон Онслоу Форд (1912–2003), приглашенный Мейером Шапиро друг Матты и Паалена. Лекции, на которые ходили не только Мазеруэлл и Горки, но и Джексон Поллок, Уильям Базиотис (1912–1963) и Джером Камровски (1914–2004), сопровождала выставка сюрреалистического искусства, организованная Говардом Путцелем. Поллок, Базиотис и Камровски, возможно как раз после одной из лекций Форда, собрались в студии Камровски и написали маслом и эмалью «Общую картину» [2]. Галереи и музеи также способствовали росту популярности сюрреализма. Так, Иву Танги через месяц после его эмиграции в США предложили устроить персональную выставку в галерее Пьера Матисса, где он снова будет выставляться в 1942 и 1943 годах, а Зелигману — в галерее Нирендорфа (где он выставится в 1941-м, перед тем как перейти к другому дилеру). За выставкой Паалена в апреле 1940-го, в галерее Жюльена



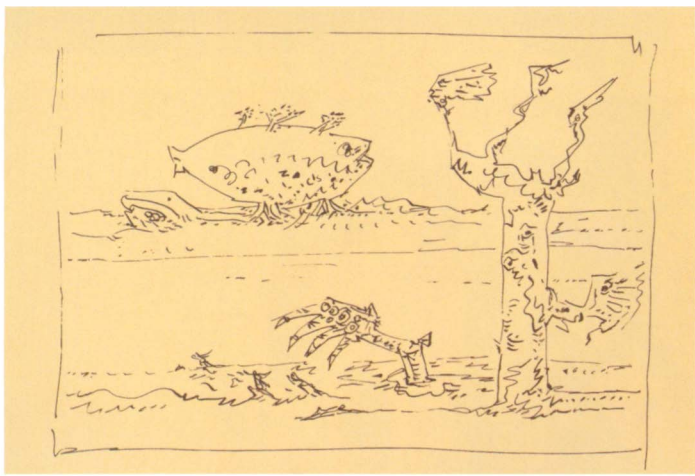
2 • Джексон Поллок, Уильям Базиотис, Джером Камровски. Общая картина. 1940–1941
Холст, масло, эмаль. 48,9 × 64,8 см

▲ 1933

● 1947b

▲ 1924

● 1949a, 1960b



3 • Андре Массон. *Ирокезский пейзаж*. 1941

Бумага, тушь. 21 × 38 см

Леви, которая быстро стала своего рода официальной галереей сюрреалистического искусства, сразу последовала выставка Матты (его работы показывали вместе с набросками Уолта Диснея для «Пиноккио»!). Ретроспектива Массона открылась в Музее искусств Балтимора в октябре 1941 года, а через месяц МоМА представил большую ретроспективу Миро (отказавшегося покинуть Европу), а также выставку Дали, которого, правда, к тому времени перестали причислять к сюрреалистам из-за его профашистских высказываний. Эрнст тоже получил известность, и не только благодаря выставкам, но и потому, что был выпущен специально посвященный ему номер просюрреалистического журнала «Вью» под редакцией Чарльза Генри Форда. Всеобщее увлечение сюрреализмом достигло пика осенью 1942 года, вскоре после прибытия в Нью-Йорк Марселя ▲ Дюшана. На выставке «Первые документы сюрреализма», оформленной Дюшаном, молодые американские художники — Базийотис, Хэр, Мазеруэлл — впервые соседствовали с ветеранами движения — Зелигманом, Массоном [3], Эрнстом, Танги (и, конечно, Маттой); ● через неделю, 20 октября 1942 года, в галерее Пегги Гуггенхайм открылась выставка «Искусство этого века», где ценная коллекция сюрреалистического искусства, собранная хозяйкой, была представлена в специально спроектированном Фредериком Кислером искривленном пространстве.

Однако, несмотря на всю эту активность, вокруг сюрреалистического движения в целом царил некоторая скука. Бретон это чувствовал, хотя ни за что бы в том не признался: искусство молодого поколения имело явно вторичный характер, испытывало особое пристрастие к воображаемым пейзажам Танги и «автоматической» жестуальности Массона, а эти ветераны, в свою очередь, в основном поживали на лаврах. Единственным исключением был Матта, которого Бретон приветствовал как яркую надежду сюрреалистического движения. В 1937 году 26-летний Матта был студентом-архитектором и самым молодым сюрреалистом. К 1940-му он научился переносить в большие и яркие полотна свои пленявшие Бретона рисунки с изображением био- или механоморфных существ, плавающих в причудливом научно-фантастическом антураже [4]. Столкновение между рационально организованным, перспективным пространством и сновидческой иррациональностью населяющих его фигур составляло основу большей части сюрреалистической ▲ живописи, и Матта недалеко ушел от этой модели. Но он не прибегал к педантичной иллюзионистской технике, от которой во мно-

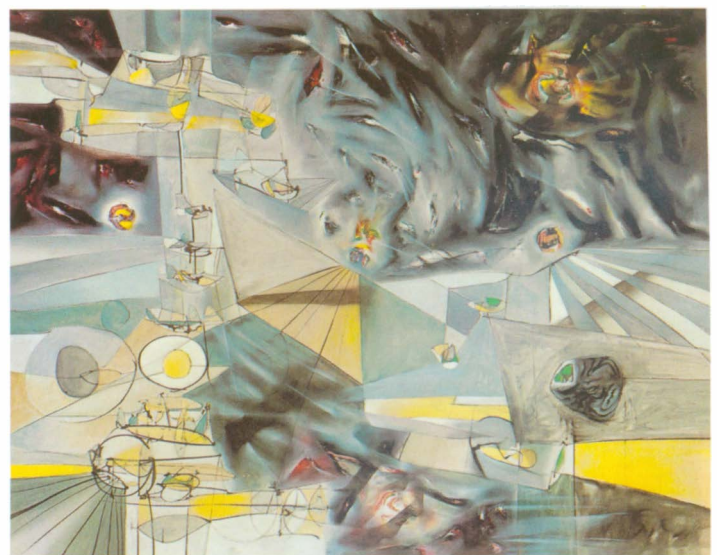
гом зависел захватывающий эффект полотен Танги и Дали. Избавив свои картины от ограничений этого студийно-академического подхода, используя широкий мазок и автоматизм в жестко контролируемой системе своих космических пейзажей, Матта чуть ли не вопреки себе пришел к резкому изменению масштаба, которое поразило его молодых американских коллег. Кроме того, его энергия казалась беспредельной, а его фанатичное миссионерство — удивительно эффективным. Вскоре после выставки «Первые документы сюрреализма» он создал мастерскую, в которой несколько месяцев «учил» Базийотиса, Мазеруэлла, Поллока и еще нескольких художников живописному автоматизму.

Бретон всегда был авторитарным лидером и не желал делиться своей властью. Он опасался растущего влияния Матты в нью-йоркском арт-мире, чувствуя, что, несмотря на его лояльность и приверженность ортодоксальному дискурсу о чудесном и о необходимости создания нового мифа (эти принципы недавно были подтверждены в «Прологоменах»), отнюдь не это привлекало молодых поклонников Матты. Если бы Бретон не был начеку, новая школа, над которой он бы не имел никакого контроля, родилась бы из пепла сюрреализма. И вот по счастливому совпадению он натолкнулся на работы Аршила Горки (1904–1948), художника армянского происхождения, с которым познакомился зимой 1943/44 года, когда тот работал над одной из лучших своих картин «Печень — петушиный гребень» [5], и решил продвигать его творчество.

Сюрреализм Горки становится абстрактным экспрессионизмом

Как это ни парадоксально, определяющим для развития Горки было именно влияние Матты. Приблизительно до 1942–1943 годов «Горки в течение многих лет выделялся среди нью-йоркских художников лишь как виртуозный ученик», пишет Мейер Шапиро. До 1938-го он осваивал язык Пикассо, затем переключил внимание на Миро.

«В лице Матты, — продолжает Шапиро, — [Горки] впервые нашел художника, овладев языком которого он мог использовать его далее совершенно свободно. От Матты идет его идея холста как поля сильнейшего возмущения, вырвавшейся на волю энергии, от



4 • Роберто Матта. *Годы страха*. 1941–1942

Холст, масло. 111,7 × 142,2 см

▲ 1914, 1918, 1936, 1942b, 1966a

● 1942b

▲ 1924, 1931b



Матты — контраст ярко-красных и ярко-желтых оттенков с холодными серыми, от Матты — новый футуризм природных и механических сил. Горки мог сделать свои собственные выводы из произведений Матты, не дожидаясь автора» [6]. Излеченный от копирования своим «младшим братом» [Матта был моложе Горки. — Пер.], который, помимо всего прочего, посоветовал ему писать более тонким слоем (ранее его холсты были густо покрыты краской), Горки начал взлет. Не отказываясь от прежних уроков, он прибавил элементы безудержной жестуальности, в том числе беспорядочные разливы краски, к тому, что взял у Пикассо (несовпадение формы и контура),

Миро (биоморфные фигуры), Кандинского (насыщенный цвет), Матисса (прозрачность красочных слоев, позволяющая нижним слоям активно влиять на восприятие картины), Матты (научно-фантастический пейзаж, амебообразные элементы) и даже у Дюшана (чьим «Большим стеклом» он восхищался). До своего самоубийства в 1948 году Горки с невероятной скоростью писал картины, которые можно было бы назвать сюрреалистическими лишь потому, что их одобрил Бретон, однако Поллок, Ньюман и остальные абстрактные ▲ экспрессионисты сразу же увидели в них зародыш своего движения.

Вечный одиночка, Горки был польщен похвалой Бретона и в ответ угождал французскому поэту, позволяя тому давать имена своим картинам, но упорно отказываясь играть роль верного члена сюрреалистической группы. В 1947 году, когда давление Бретона стало слишком сильным, Горки, как в свое время и Пикассо, с ним разошелся. И, в отличие от отречения Паалена пятью годами ранее, дезертирство Горки положило конец сюрреализму.



6 • Аршил Горки. «Как вышитый передник матери разворачивается в моей судьбе». 1944. Холст, масло. 101,6 × 114,3 см

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Clark T. J. More on the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves // Serge Guilbaut, Benjamin H. D. Buchloh, David Solkin (eds.). *Modernism and Modernity*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

Guilbaut Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.

Sawin Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.

Schapiro Meyer. Arshile Gorky [1957] // Id. *Modern Art: 19th and 20th Century, Selected Papers*. Vol. 2. New York: George Braziller, 1978.

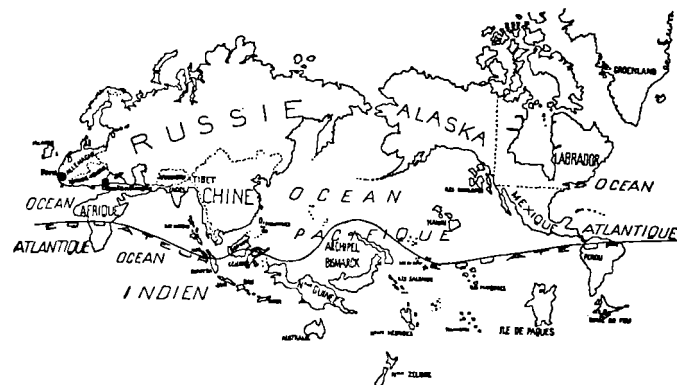
Tashjian Dickran. *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920–1950*. London and New York: Thames & Hudson, 1995.

Вторая мировая война вынуждает многих сюрреалистов к переезду из Франции в США. Две выставки в Нью-Йорке по-разному отражают их изгнанническое положение.

В 1929 году сюрреалисты опубликовали в бельгийском журнале «Варьете» свою карту мира [1]. На этой карте всего две столицы — Париж и Константинополь, а территории перераспределены согласно художественным предпочтениям группы. Любимые сюрреалистами Аляска и Океания (Тихий океан), средоточия «фантастического» племенного искусства, огромны, в то время как Африка, родина «формального» искусства, которую уже освоили кубисты и экспрессионисты, уменьшена. Политические пристрастия также играют важную роль: Россия остается обширной, в то время как США просто нет, а Европа исчерпывается Германией и Австрией, хотя это еще не кажется зловещим. Теперь перенесемся на девять лет вперед, в 1938 год, на первую Международную выставку сюрреализма в Париже, проведенную всего через несколько месяцев после того, как в Мюнхене открылась другая выставка — нацистский приговор модернизму под названием «Дегенеративное искусство». В Париже среди экспонатов был сюрреалистический объект «Гороскоп» [2], созданный Марселем Жаном (1900–1993): манекен без головы и ног с гипсовыми валиками вместо пьедестала и рук и с карманными часами, вставленными в основание шеи. Жан раскрасил манекен глянцевой голубой краской, в золотисто-серых пятнах на фоне которой постепенно угадываются карта (на бедрах манекена присутствуют отдельные континенты) и одновременно скелет (можно различить ребра). Эти работы передают настроения двух исторических моментов: карта 1929 года отражает воображаемое присвоение мира, остроумно перекомпонованного согласно интересам сюрреалистов, а гороскоп-часы 1937-го предвещает уже тронутый смертью мир, время которого на исходе. Карта представляет сюрреализм на марше творчества; манекен наводит на мысль, что сюрреализм, хотя он и приобрел интернациональный характер, уходит от политики.

Выставка как «изысканный труп»

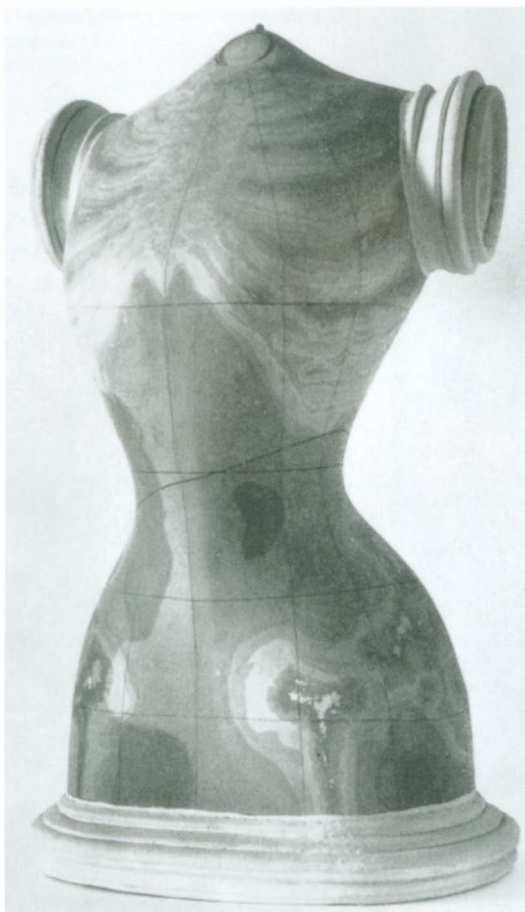
К тридцатым годам выставки стали основной формой сюрреалистической практики. Они могли быть проявлением политического протеста, как, например, «Правда о колониях» — небольшая экспозиция, направленная против официально-верноподданнической Колониальной выставки, проведенной в Париже в 1931 году. Они могли объявлять об эстетическом повороте, как «Сюрреалистическая выставка объектов» в парижской галерее Шарля Раттона в 1936-м, где соседствовали работы туземцев, конструкции Пикассо, математические инструменты и сюрреалистические объекты, в частности знаменитый «Завтрак на меху» Мэрет Оппенгейм. Наконец,



1 • «Мир во времена сюрреалистов». Первая публикация: «Варьете», 1929
Офсетная печать черной краской. Размер страницы 24 × 17 см

они могли содействовать интернациональному распространению культуры сюрреализма, как Международная выставка сюрреализма в лондонской галерее Нью-Берлингтон летом 1936-го или экспозиция «Фантастическое искусство, Дада, сюрреализм», организованная Альфредом Барром в МоМА в декабре того же года.

На всех этих выставках было множество странных объектов, но подача их оставалась довольно стандартной. Ситуация резко изменилась на парижской Международной выставке сюрреализма в 1938 году, где повествовательные особенности типичного сюрреалистического объекта распространились на всю экспозицию. Это было беспрецедентное шоу: оно шло вразрез с рационалистическими выставками, которые в двадцатые годы создавались конструктивистами (например, Эль Лисицким в его «Демонстрационной комнате»), но при этом явно отличалось и от анархических манифестаций дадаистов — скажем, от берлинской ярмарки Дада (1920). В то же время, поскольку сюрреалистические выставки предполагали активное участие зрителя, они были ближе по духу к упомянутым авангардистским экспериментам, чем к традиционной экспозиции, рассчитанной на пассивное созерцание. Неудивительно, что наряду с Андре Бретоном и Полем Элюаром «генератором-арбитром» выставки выступил не кто иной, как Марсель Дюшан, давно известный своими выставочными провокациями и с недавних пор выступавший как куратор своего собственного музея «Коробка в чемодане». «Меня тошнит от всех выставок живописи и скульптуры», — писал Дюшан своему патрону Жаку Дусе в 1925-м, а через два года отказался от создания искусства в каких-либо фор-



2 • Марсель Жан. Гороскоп. 1937

Раскрашенный манекен, гипс, карманные часы. Высота 71,1 см

мах вообще: «Я не хочу в этом участвовать». Видимо, на организацию подобных мероприятий его нежелание не распространялось.

Первая Международная выставка сюрреализма — а она действительно была международной, с шестьюдесятью художниками из четырнадцати стран, — открылась 17 января 1938 года в галерее «Изящные искусства» (Galerie Beaux-Arts). Эта элитная галерея, принадлежавшая Жоржу Вильденштейну, который издавал и одноименный журнал, располагалась на улице Фобур-Сент-Оноре, в очень престижном месте, что навлекло на сюрреалистов обвинения в продажности — как политической, так и экономической. При этом Дюшан всеми силами старался придать изысканному интерьеру XVIII века черты мрачного городского подземелья и тем самым вытеснить атмосферу высокого искусства. (Более того, словно иронизируя над окружающим духом коммерции, он повесил графические работы на вращающиеся двери, напоминающие об универмагах.) Выставка напоминала речь умалишенного — вполне в духе сюрреалистической игры «изысканный труп», когда игроки рисовали разные части тела или писали фрагменты предложения на листе бумаги, после чего, завернув край, передавали его следующему игроку. На деле, однако, планировка выставки была тщательно просчитана. Войдя в помещение, зритель будто бы вновь оказывался на улице, так как в холле стояло «Дождливое такси» Сальвадора Дали — старый автомобиль, увитый плющом и поливаемый «дождем»; внутри находились два манекена: водитель с акульей головой в темных очках и женщина-пассажир, покрытая живыми бургундскими улитками: своеобразное «Рождение Венеры» в образе Ночной леди [имеется в виду героиня фильма Монты Белла 1925 года с Нормой Ширер в двойной роли богатой

и бедной девушек. — Пер.]. Уже на этом этапе Дали играл на понижение понятия «сюрреализм» («Дождливое такси» приобрело такую популярность, что было воссоздано для Всемирной выставки 1939 года в Нью-Йорке); вскоре он будет исключен из рядов сюрреалистов из-за вопиющей меркантильности (Бретон даст ему новое имя-анаграмму «Avida Dollars») и скандальной симпатии к нацистам.

Тема проституции продолжалась в коридоре, который вел от холла к двум галереям; он был оформлен как «Сюрреалистическая улица» с указателями на другие улицы (в основном выдуманные, как, например, «Улица переливания крови») и шестнадцатью женскими фигурами-манекенами, странно одетыми (или раздетыми) Дали, Миро, Эрнстом, Массоном, Танги, Ман Реем и другими художниками (характерно, что Дюшан одел свой манекен в рубашку, пальто, галстук и шляпу, но оставил без штанов). Этот коридор — гибрид открытого пространства и закрытого помещения — вел в главный зал, где вновь комбинировались элементы интерьера и улицы. На полу лежали опавшие листья, мох и грязь, небольшой пруд был окружен камышами и папоротником, а в двух углах располагались двуспальные кровати с шелковыми простынями. В ногах одной из кроватей стоял «Гороскоп», на стенах висели сюрреалистические картины, в том числе «Смерть Офелии» Массона. Словом, галерея была оформлена как пространство сновидения с его собственной затаенной логикой. Там было очень темно: Дюшан хотел, чтобы картины освещались, только когда зрители подойдут к ним, как в пип-шоу; воплотить этот замысел не удалось, однако Ман Рэй, выступивший в качестве «мастера по свету», выдавал пришедшим на открытие фонарики, и эффект получился почти таким же, как при непристойном подглядывании. (К такому позиционированию

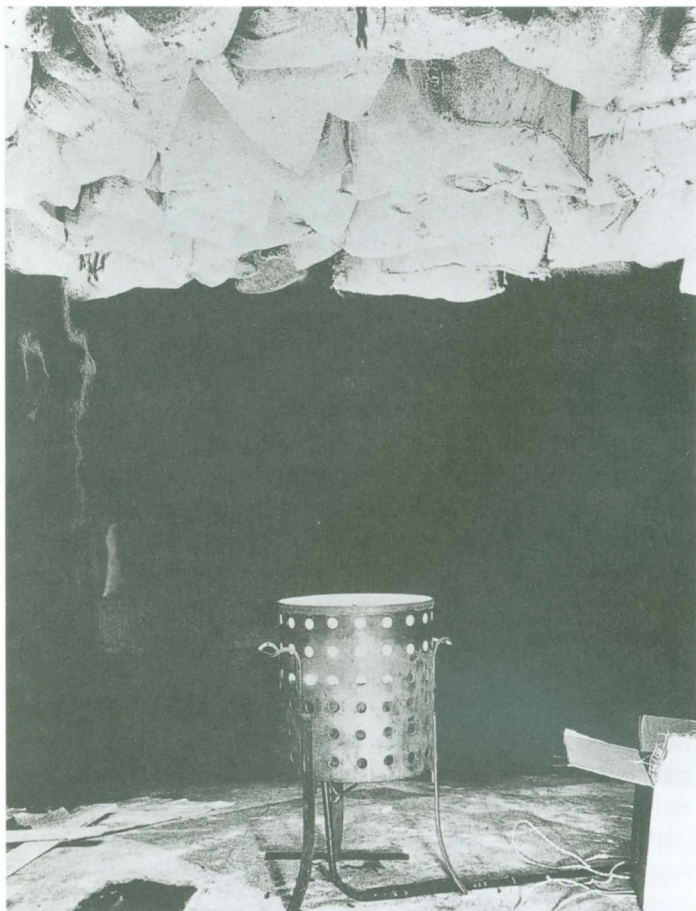
▲ зрителя Дюшан вернется в своей диораме «Дано...».) К потолку было подвешено «1200» закопченных мешков из-под угля, набитых газетами (из соображений безопасности), а в центре зала стояла ● жаровня [3]. (Почти тридцать лет спустя Энди Уорхол на одной из выставок разыграет постиндустриальную поп-версию этих мешков, пустив наполненные гелием подушки летать «подобно серебристым облакам».) Это был еще один сплав пространств — промышленного труда и художественного развлечения, усложненный тем, что за счет угольных мешков на потолке верх и низ менялись местами. В довершение смеси символов искусства и проституции Дали нанял танцовщицу Элен Ванель, чтобы та исполнила истерический танец под названием «Прерванный акт»; по некоторым сведениям, в галерее также звучал сумасшедший смех и немецкая военная музыка.

Последняя нота внесла в общий аккорд мрачный оттенок, ведь на той же неделе, когда открылась выставка, нацисты сбросили бомбы на Барселону и Валенсию. Возможно, политический контекст гражданской войны в Испании сделал еще очевиднее изменение социального статуса сюрреализма. Многие сюрреалистические жесты, продемонстрированные на этой выставке, были для конца тридцатых годов почти конвенциональными: так, манекен, служивший некогда ■ воплощением жуткого, стал клише, не слишком отличным от своего амплуа в модной индустрии, которая переняла — иногда при содействии самих художников — такие сюрреалистические приемы, как обращение к сновидческим образам желания. Сюрреализм получил признание высшего общества, представители которого явились при полном параде на открытие выставки 1938 года: когда-то политически провокационный, он стал элементом экстравагантного шика. Но разве сюрреалисты просто ушли с улиц в салоны, с политической арены в сферу художественного зрелища (как считали некоторые)?

▲ 1966a

● 1960c, 1962d, 1964b

■ 1924, 1925c, 1930b, 1931a



3 • Марсель Дюшан. 1200 угольных мешков, подвешенных к потолку над жаровней. 1938. Инсталляция для «Международной выставки сюрреализма». Галерея «Изящные искусства», Париж. 1938

И разве выставка 1938 года не нарушала принятые соотношения внешнего и внутреннего, личного и общественного, субъективного и социального? Возможно, одно не исключает другого.

В любом случае, как однажды заметил Ман Рэй, выставка «взорвала больничную атмосферу, которая царила в большинстве современных выставочных пространств». И здесь нам снова следует вспомнить об историческом контексте: ведь в 1937 году были предложены две очень разные модели музейной экспозиции. С одной стороны, оплаченный государством Павильон музееведения на Всемирной выставке в Париже (1937), указавший надлежащие способы «оценки, представления и охраны наследия» («отсутствие посторонних шумов, равномерное освещение, специальные полы и потолки, неяркие поверхности, стандартизированные таблички с названиями, лаконичные сведения об авторе и произведениях»), продемонстрировал идеал квазиобъективной экспозиции: все в нем было оформлено так, чтобы убедить зрителя в «нейтральности выставочного пространства, в автономности произведения искусства и в незаинтересованности эстетического восприятия». Очевидно, что сюрреалистическая выставка бросала вызов этой псевдонаучной программе. С другой стороны, всего пятью месяцами ранее открылись две выставки в Мюнхене: «Великое немецкое искусство» — витрина реакционной эстетики нацистского китча — и «Дегенеративное искусство» — большая экспозиция работ, выставленных на всеобщее осмеяние, которая приравнивала модернистское искусство (включая сюрреализм) к моральному разложению и психической болезни. Это оголтелое идеологическое использование музейной

экспозиции также пародировалось сюрреалистической выставкой. (Быть может, Дюшан хотел отразить — точнее, утрировать — необузданный характер нацистской выставки в своей собственной?)

Выставка как лабиринт

Через год, когда в 1939-м Франция была сдана нацистам, положение сюрреалистов круто изменилось: от международной экспансии им пришлось перейти к бегству и эмиграции, в основном в США — ту самую страну, которой не было на их карте 1929 года. В Нью-Йорке, наряду с такими журналами, как «VVV» (руководимым Бретоном) и «Вью» (под редакцией американского поэта Чарльза Генри Форда), выставка оставалась основным средством сюрреалистической деятельности, также взяв на себя функцию объединения изгнанников. Две выставки, почти одновременно прошедшие в 1942 году в Нью-Йорке: «Искусство этого века» и «Первые документы сюрреализма» — ярко продемонстрировали эту смену обстоятельств.

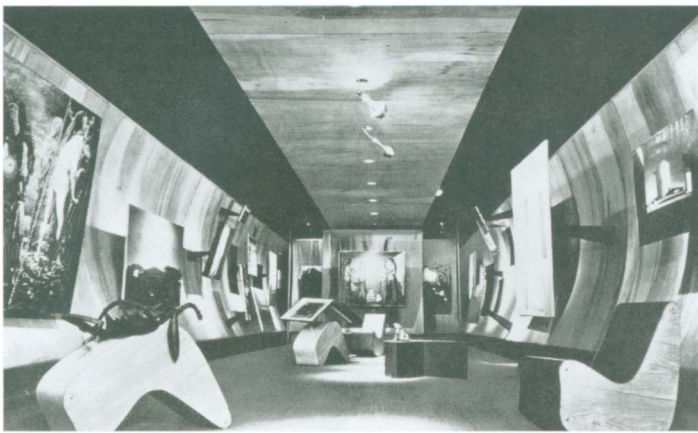
Кое-что, впрочем, осталось прежним: поддержка высшего света, в частности американки Пегги Гугенхайм, наследницы состояния

Изгнанники и эмигранты

По иронии судьбы претензии Нью-Йорка на роль «столицы современного искусства» в середине XX века во многом были обусловлены бегством многих европейских художников и интеллектуалов от власти Гитлера и Второй мировой войны. Гитлер стал канцлером Германии в январе 1933 года; к сентябрю его министр пропаганды Йозеф Геббельс основал Имперскую палату культуры с целью привести всю художественную продукцию в соответствие с нацистскими принципами. Откровенные критики нацизма, такие как Джордж Гросс и Джон Хартфилд, были вынуждены немедленно покинуть Германию: Гросс уехал в США, Хартфилд — сначала в Прагу, а затем в Лондон. Другие авангардисты, например Курт Швиттерс, также нашли убежище в Англии. Последние сомнения по поводу нацистской позиции в отношении модернизма устранила выставка 1937 года «Дегенеративное искусство».

Одним из шагов нацистов в культурной политике стало закрытие Баухауса. Кандинский бежал во Францию, Клее вернулся в родную Швейцарию; многие другие, подобно родившемуся в Америке Лионелю Файнингеру, приехали в США. Американская рецепция архитектуры Баухауса, представленной такими мастерами, как Вальтер Гропиус и Мис ван дер Роэ, уже была подготовлена эпохальной выставкой «Интернациональный стиль», прошедшей в 1932 году в нью-йоркском MoMA. Шесть лет спустя там же открылась выставка «Баухаус: 1919–1928», которая также способствовала повышению престижа эмигрантов. К этому времени к Гропиусу и Мису, а также Йозефу и Анни Альберс, уже перебравшимся в США, присоединились Мохой-Надь и Марсель Бройер.

Массовый исход французских художников начался в 1939 году, когда Франция была оккупирована нацистами. В 1941-м Андре Бретон и Фернан Леже прибыли в Нью-Йорк вместе с другими знаменитыми модернистами — голландцем Питом Мондрианом, немцем Максом Эрнстом и русским Марком Шагалом; Марсель Дюшан последовал за ними в следующем году. Хотя некоторые иммигранты презирали местную культуру, они помогли понять европейский модернизм молодым американским художникам — не только своим современникам, абстрактным экспрессионистам, но и представителям следующего поколения: Джону Кейджу, Мерсу Каннингему, Роберту Раушенбергу, Джасперу Джонсу и другим.



4 • Интерьер «Сюрреалистической галереи» в галерее «Искусство этого века». Проект Фредерика Кислера. Нью-Йорк, 1942

отца-промышленника, которая покинула Европу вместе с будущим мужем Максом Эрнстом 14 июля 1941 года. Двадцатого октября 1942-го, для демонстрации своего собрания модернистского искусства, составленного в Европе, она открыла в двух перестроенных швейных мастерских на 28–30-й Западных улицах, 57, галерею-музей под названием «Искусство этого века». Архитектором выступил Фредерик Кислер (1890–1965), в молодости участник группы «Де Стейл», когда-то работавший в Вене, а к тому времени перебравшийся в Нью-Йорк. Кислеру уже был известен авангардными проектами театров (в 1929 году он спроектировал первый в США театр, специально предназначенный для кинематографа, — «Филм Гилд Синема» на 8-й Западной улице). «Искусство этого века» было разделено им на четыре пространства: одно для временных выставок и три — для постоянной экспозиции. Каждое пространство было выдержано в стиле представляемых произведений. По решению Гугенхайм «Галерея абстрактного искусства» получила голубые стены и бирюзовый пол, а картины без рам были развешены параллельно и перпендикулярно стенам на тросах, натянутых от пола до потолка в виде огромных «V». В «Кинетической галерее» было выставлено несколько картин Клее на конвейерной ленте, а еще одно устройство показывало через глазок «Коробку в чемодане» Дюшана, по одному экспонату за раз. Но особенно необычной была «Сюрреалистическая галерея» [4]. Для нее Кислер заказал гнутые стены из эвкалиптового дерева, перед которыми под разными углами располагались картины сюрреалистов, поддерживаемые стойками, похожими на летучих мышей; биоморфные стулья одновременно служили подставками для скульптур. Так же как ранее Дюшан, Кислер хотел контролировать освещение: свет падал то на одну стену, то на другую по две минуты, благодаря чему галерея пульсировала «как кровь».

Это решение Кислера перекликается с сюрреалистической идеей «внутриутробной» архитектуры, о которой Дали, Тцара и Матта писали в статьях тридцатых годов и которую сам Кислер разовьет в 1950-м, в проекте «Бесконечного дома». Вот как описывал ее Тцара в журнале «Минотавр» в 1933 году: «Когда всем станет ясно, что уют обитает в полутьме мягких тактильных глубин единственно возможной гигиены — гигиены пренатального желания, тогда снова начнут строить круглые, сферические и искривленные дома, мысль о которых человек, мечтая о внутриутробной жизни, проносит от колыбели до могилы, но которые игнорирует кастрированная эстетика, именуемая современной». В 1938 году на страницах того же «Минотавра» ему вторил Матта (когда-то работавший на

▲ Ле Корбюзье): «Стены должны быть как влажные простыни, которые избавлены от форм и вмещают наши психологические страхи». Кислер, проектируя музей, следовал той же идее возвращения к первозданному пространству творчества: в «Сюрреалистической галерее» он попытался «разрушить барьер, искусственно [устранить] рамы, границы между искусством, пространством, жизнью. Когда их не будет, зритель осознает свой акт видения или восприятия как участие в творческом процессе, такое же существенное и непосредственное, как и у художника». По сути, Кислер хотел замаскировать опосредующую роль галереи и симулировать непосредственность психического пространства: отсюда отказ от традиционных опор — рам, стендов и пьедесталов.

Американский критик Т. Дж. Демос толкует этот «синтетический выставочный дизайн» как «реакцию на аномию изгнания», а конкретнее — как попытку отступить от привычного для сюрреализма исследования жуткого (фрейдовского *Unheimlich*) в сторону нового сюрреалистического мифа «обитаемого и постижимого мира» (как говорил в это время Бретон). Между тем в том же 1942 году Дюшан в экспозиции «Первые документы сюрреализма», которая открылась за неделю до «Искусства этого века», спроектировал мир другого типа — скорее чужеродный, чем жуткий, и совсем не уютный. «[Сюрреалисты] доверились моим идеям, — заметил позже Дюшан в разговоре с Пьером Кабанном, — идеям, которые хоть и не были антисюрреалистическими, но вовсе не всегда были сюрреалистическими». Выставка «Первые документы сюрреализма» имела благотворительные цели: выручка предназначалась для военнопленных, а проведение мероприятия в особняке Уайтлоу-Рейд (Мэдисон-авеню, 451) спонсировал Координационный совет французских Обществ милосердия. С предложением организовать выставку обратилась к Дюшану дизайнер Эльза Скиапарелли, и вместе с Бретоном и Эрнстом он выбрал работы примерно пятидесяти художников — в основном бывалых сюрреалистов, но и нескольких новых американских единомышленников движения: Джозефа Корнелла, Кей Сейджа, Дэвида Хэра, Уильяма Базиотиса и Роберта Мазеруэлла. Название «Первые документы» отсылало к заявочным формам на получение американского гражданства, что в данном случае может быть прочитано и как оптимистическое приветствие новой жизни, и как горькая насмешка над любой официальной идентификацией в разгар Второй мировой войны. Неоднозначным был и самый известный экспонат выставки — клубок шпагата в милю длиной, который Дюшан распределил по всей главной галерее так, что он перекрыл не только картины, но и вход в зал [5].

Дюшан и прежде использовал шпагат, правда трехметровый, в своем эксперименте 1913 года «Консервированный случай», в «Трех образцах для штопки», а также — отрезками разной длины в «Скульптуре для путешествий» (1918), которая была сделана из полосок, нарезанных из разноцветных шапочек для душа и скрепленных резинками, и растянута между четырьмя углами его студии на 33-й Западной улице, 67. Эта работа, которую Дюшан в том же 1918 году взял с собой в Буэнос-Айрес, выражает одновременно и чувство перемещения (в названии упоминается «путешествие»), и стратегию заполнения пространства (скульптура размещалась в комнате). В «Первых документах» акцент на перемещение усиливается, а заполнение обращается чуть ли не в свою противоположность — преграду: ведь размотанный шпагат мешал проходу в галерею. Было предложено несколько прочтений этого произведения: для некоторых очевидцев (например, для Сидни Джениса и Артуро Шварца) он символизировал сложность

▲ 1917b

● 1916a, 1922

■ 1935

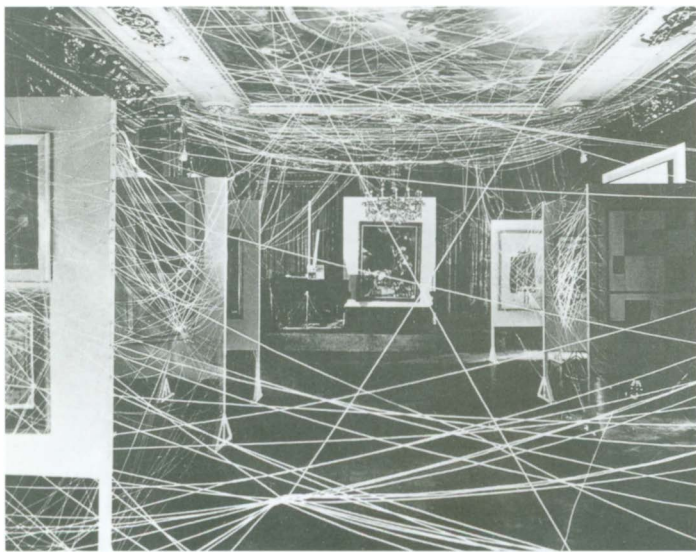
◆ 1924, 1930b

▲ 1925a

● 1931a

■ 1942a, 1947a

◆ 1918



5 • Марсель Дюшан. *Шестнадцать миль шпагата*. Выставка «Первые документы сюрреализма». 1942

Желатино-серебряная печать. 19,4 × 25,4 см

модернистского искусства; для других (например, для Марселя Жана) представлял век как паутину, хотя неясно, был это век расцвета или упадка. Кое-кто вообще обозвал выставку одним скучным клубком. Безусловно, ее дизайн играл на сюрреалистической увлеченности лабиринтом (с человекозверем-минотавром в центре) как образом бессознательного, который в данном случае превращается, возможно, в аллгорию современной истории, а скорее даже — разрыва в этой истории, вызванного войной и изгнанием и в буквальном смысле отдалившего сюрреалистическое искусство, представленное на выставке, от реальности. С этой точки зрения художники-экспоненты выступили современными Ариаднами, почти отчаявшимися найти выход из лабиринта. Если такое аллегорическое описание остается сомнительным, то мы лишь можем констатировать, что веревка перекрыла художественное и архитектурное пространства, подчеркнув пределы, заданные рамами картин и самой галереей, и в то же время разомкнув их. В любом случае это был негативный, почти нигилистический жест, который Дюшан в своей типичной манере представил как игру: он даже попросил группу детей поиграть в галерее в мяч, пока длилась церемония открытия. Так или иначе, «Первые документы» едва ли были той «комнатой смеха», какой они представляются по воспоминаниям Джона Кейджа.

Если Кислер пытался покончить с рамами и пределами, чтобы сделать сюрреалистическое искусство непосредственным, то Дюшан решил выстроить из этих пределов целый лабиринт, как бы сопротивляясь институциональной ассимиляции сюрреализма. Этот нюанс позволяет Т. Дж. Демосу атрибутировать сюрреализму-в-изгнании разрыв между поиском «компенсаторного дома», как у Кислера, и принятием неизбежной бездомности, как у Дюшана. Это похоже на правду; но после войны обстоятельства вновь изменились. В 1947 году два друга, Бретон и Дюшан, вместе работали над организацией новой Международной выставки сюрреализма в Париже. Они вновь обратились к модели речи безумца, использованной в 1938 году: теперь зрителю предлагалось пройти серию испытаний в определенной пространственной последовательности, прежде чем он сможет увидеть выставленные произведения. Метафора подразумевала уже не компенсаторный дом и не бесконечное блуждание без дома, а обряд возвращения: повествовательная основа

Пегги Гуггенхайм (1898–1979)

Пегги Гуггенхайм была одним из величайших коллекционеров и одним из самых страстных приверженцев авангардного искусства в XX веке. Когда она умерла, ее коллекция включала работы Кандинского, Клее, Пикабиа, Брака, Гриса, Северини, Баллы, ван Дусбурга, Мондриана, Миро, Эрнста, де Кирико, Танги, Дали, Магритта, Поллока, Мазеруэлла, Горки и Браунера. Она коллекционировала и скульптуру: Бранкузи, Колдера, Липшица, Лоранса, Певзнера, Джакометти, Мура и Арпа. В 1920 году Гуггенхайм переехала из США в Париж, где живописец-сюрреалист второго ряда Лоренс Вейл (за которого она вскоре вышла замуж) ввел ее в богемный круг, включавший Марселя Дюшана, Ман Рэя, Анаис Нин, Макса Эрнста и Сэмюэла Беккета.

Гуггенхайм начала собирать искусство с открытием в 1938 году в Лондоне ее первой галереи, скромно названной по-французски «Guggenheim Jeune» («Гуггенхайм-младшая»). Советником в приобретениях выступил Дюшан. На первой выставке были представлены рисунки Жана Кокто, а следующие посвящались Танги, Кандинскому, Ариу и Бранкузи. Через год Гуггенхайм решила открыть в Лондоне музей современного искусства и убедил Герберта Рида стать его первым директором. К 1940-му она начала «покупать по одной картине в день», но ухудшение военной обстановки заставило ее обеспокоиться сохранностью коллекции. Лувр отказался принимать работы как «не стоящие хранения», но Гуггенхайм нашла недалеко от Виши поместье с коровниками, площади которых хватило, чтобы вместить все собранные произведения. Устроив коллекцию таким образом на время войны, она отправилась в Марсель, чтобы финансово способствовать выезду группы интеллектуалов и художников из Европы. Наконец в 1941 году, вместе с Эрнстом и двумя детьми от неудачного брака с Вейлом, Гуггенхайм вылетела в США.

В Нью-Йорке она вышла за Эрнста замуж и приступила к работе в своей новой галерее, «Искусство этого века». Здесь прошли первые персональные выставки ряда главных представителей развивавшейся в этот период школы абстрактного экспрессионизма: Поллока (1943), Базиотиса (1944), Ротко (1945) и Клиффорда Стилла (1946). Считая Поллока «величайшим художником после Пикассо», Гуггенхайм подписала с ним контракт, по которому выплачивала 150 долларов ежемесячно. Позже Ли Краснер заметила: «„Искусство этого века“ сыграло исключительно важную роль как место, где впервые можно было увидеть нью-йоркскую школу. <...> Галерея Пегги Гуггенхайм была фундаментом, местом, где все начиналось».

выставки служила одним из ритуалов инициации. Но к тому времени от сюрреализма мало что осталось: разве что подобные ритуалы да считанные неофиты, готовые их пройти. Сюрреализм начал растворяться в других направлениях, постепенно стираясь с карты мира.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Altshuler Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Demos T. J. *Duchamp's Labyrinth: "First Papers of Surrealism" // October*. No. 97. Summer 2001.

Kachur Lewis. *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

Sawin Marica. *Surrealism in Exile: The Beginning of the New York School*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

В Нью-Йорке выходит в свет книга «Современное негритянское искусство» Джеймса Портера, отражающая главную цель «гарлемского ренессанса» — стремление привлечь внимание к специфике и культурному наследию черной расы.

Джеймс Эймс Портер (1905–1970), окрещенный «отцом афроамериканской истории искусства», был не только выдающимся искусствоведам, но и успешным художником. Его новаторское исследование «Современное негритянское искусство» (1943) стало результатом десяти лет сбора и сопоставления документов по истории афроамериканского искусства с момента его возникновения до начала 1940-х годов. Этот фундаментальный труд открыл миру многих малоизвестных художников, и в частности современников Портера, связанных с «гарлемским ренессансом» — общественным, литературным и художественным движением афроамериканцев, набравшим силу с конца Первой мировой войны.

Ранний расцвет «гарлемского ренессанса»

Хотя духовной родиной «гарлемского ренессанса» был одноименный район Нью-Йорка, идеи и идеалы этого движения помогли ему стать интернациональным. Поддерживая и пропагандируя опыт чернокожих в различных областях искусства, оно вскоре достигло расцвета, чему было несколько причин. Одной из них послужило «Великое переселение»: более двух миллионов афроамериканцев мигрировали в северные города с сельского Юга. Это произошло главным образом потому, что жизнь на Юге стала труднее и опаснее после принятия расистских и сегрегационных «законов Джима Кроу» (названных так по имени персонажа «шоу менестрелей» [жанр популярного во второй половине XIX — начале XX века развлекательного шоу, в котором выступали загримированные под негров белые актеры и музыканты, показывавшие комические сцены из жизни афроамериканского Юга. — *Пер.*]) и усиления Ку-клукс-клана, отстаивавшего превосходство белой расы. Массовая миграция в поисках лучшей жизни на более либеральном Севере привела к росту городского чернокожего населения, в том числе ученых, интеллектуалов и художников, многие из которых обосновались в Гарлеме.

Улучшения положения чернокожих требовали в начале века многие, от Букера Т. Вашингтона (1856–1915), который на страницах своих работ призывал неквалифицированных афроамериканцев добиваться успеха в экономике, до радикального активиста, жившего в Гарлеме ямайца Маркуса Гарви (1887–1940) с его Всемирной ассоциацией улучшения положения негров (UNIA), созданной в 1914 году. Интернациональное движение Гарви было одновременно воодушевляющим — так как призывало чернокожих по всему миру ценить себя и гордиться своим африканским

происхождением — и сепаратистским. Полагая, что раскол между сообществами чернокожих и их белыми угнетателями слишком велик, Гарви пропагандировал программу «назад в Африку» — кампанию репатриации колониальных чернокожих и афроамериканцев ради «сохранения расы».

Панафриканская философия афроамериканского правозащитника и писателя Уильяма Эдуарда Бёркхардта Дюбуа (1868–1963), который в 1909 году создал Национальную ассоциацию содействия прогрессу цветного населения, также была сформулирована в начале века. В ней акцент делался на общее африканское наследие чернокожих американцев, и это в двадцатые годы способствовало зарождению литературного и идеологического движения «Негритюд» (*франц.* негритянство). Созданное африканскими и карибскими франкоговорящими поэтами, это движение стремилось привлечь интерес к черным цивилизациям Африки, отстаивало идею красоты расы и концепцию единства выходцев из Африки.

Подобные инициативы способствовали национальной гордости, чувству национального единства и интернациональной солидарности переселенцев из Африки. Идеи Дюбуа сыграли важнейшую роль для «гарлемского ренессанса»: в отличие от Вашингтона и Гарви, он верил, что афроамериканцы могут достичь полного экономического, гражданского и политического равенства с белым населением Америки. Кроме того, он был глубоко убежден в примирительной роли искусства — высшего достижения цивилизованного человека — и в том, что поддержка чернокожих художников позволит им внести достойный и значительный вклад в американское общество.

Среди других факторов, которые подготовили «гарлемский ренессанс», нужно отметить интерес европейских модернистов к «примитивному» африканскому искусству и высокую оценку, данную ими афроамериканскому танцу и музыке, особенно спиричуэлам и джазу, которые стали олицетворением одновременно и народного, и авангардного искусства Нового Света. Афроамериканские интеллектуалы, в частности Ален Локк (1886–1954), быстро поняли, что мода на все африканское и афроамериканское может и должна способствовать социальным изменениям. Общественно-политические, экономические, идеологические, культурные и эстетические проблемы требовали создать образ «нового негра» и ускорить культурное обновление, которое отдало бы должное африканскому наследию чернокожих американцев, их жизни и истории в Америке и засвидетельствовало бы их превращение в современных городских жителей. Этому запросу и отвечало дви-

▲ 1903. 1906. 1907



1 • Мета Уоррик Фуллер. Пробуждение Эфиопии. 1914
Бронза. 170,2 × 40,6 × 50,8 см

жение «новых негров». Как отмечал в 1925 году социолог Чарльз Спёрджен Джонсон (1893–1956), «развивается новый тип негра — городской негр». Этот новый чернокожий горожанин нуждался в новой идентичности, которая заменила бы идентичность раба.

Одним из самых значимых предшественников «гарлемского ренессанса» считается скульптор Мета Во Уоррик Фуллер (1877–1968). До того как уехать на несколько лет в Париж и поучиться у Огюста Родена, Фуллер занималась в Школе промышленных искусств при Пенсильванском музее. По возвращении в США в 1903 году она регулярно выставлялась на восточном побережье, где ее работы и были замечены представителями «гарлемского ренессанса», которых привлекла эстетика, основанная на примере африканской скульптуры, и само использование африканской и американской тематики.

Фуллер была вдохновлена панамериканской философией Дюбуа, что очевидно по ее самой известной работе «Пробуждение Эфиопии» [1]. Эту отсылающую к египетской скульптурной традиции бронзовую статую женщины, пробуждающейся от глубокого сна, можно истолковать как обращенный к афроамериканским собратьям автора призыв возродить культуру чернокожих после столетий рабства и репрессий. То, что Фуллер обращалась к «черной» тематике и прямо связывала Африку и черную Америку, стало опорным примером для Локка и его последователей, когда они попытались сформулировать эстетику «нового негра».

«Новый негр»

Двадцатые годы были временем оптимизма, гордости и воодушевления афроамериканцев, которые надеялись, что наконец пришло их время занять достойное место в американском обществе. Фотограф Джеймс ван дер Зее (1886–1983), первый гарлемский хроникер 1920–1940-х годов, оставил ряд самых запоминающихся и знаковых образов эпохи [2]. Помогая создать образ «нового негра», стилизуя и ретушируя фотографии для того, чтобы преобразить облик афроамериканцев, ван дер Зее представлял жителей Гарлема излучающими оптимизм, стиль, гордость и утонченность — основные характеристики этого нового урбанизированного типажа.

Лидеры движения «Новый негр» — черные и белые американские философы, социологи, критики, владельцы галерей и меценаты — верили, что свою общую цель — равноправие и свободу для афроамериканцев — они могут достичь через культуру, а не через политику. В их представлении интенсивное развитие черного искусства и литературы должно было позволить основной части американского общества принять черных и пережитый ими опыт как часть американской истории, а не как нечто обособленное.

Также они считали, что афроамериканская культура может и должна цениться не только за танцы и музыку, ожидая подтверждения этого тезиса от деятелей культуры и искусства. Особенно активно действовал Локк, решивший основать в Гарлеме «Негритянскую школу искусств», призванную повысить роль чернокожих американцев в современном искусстве, популяризировать их культурное наследие и историю. На идеи Локка оказали влияние его берлинские впечатления в дни зарождения немецкого экспрессионизма, когда он



2 • Джеймс ван дер Зее. Семейный портрет. 1926

впитал идеалистическую веру в то, что с помощью искусства можно сделать мир лучше. Это совпало с усилиями Дюбуа, продвигавшего свою концепцию «талантливой десятой части» — формирования образованной чернокожей элиты, миссия которой будет состоять в улучшении жизни менее удачливых представителей их расы.

Увлечение белых черной Америкой возросло после 1917 года с выпуском нескольких пьес и мюзиклов, в которых обыгрывалась афроамериканская тематика и участвовали черные актеры. Хотя некоторые относились к этой новой волне интереса настороженно, большинство лидеров «гарлемского ренессанса» видели в ней отличную возможность для активизации афроамериканского искусства. В марте 1921 года в Манхэттенском гражданском клубе Джонсон организовал литературное торжество в честь молодых чернокожих писателей с участием Локка и Дюбуа как основного докладчика; на праздник пришло 110 черных и белых литераторов. План Джонсона сработал: Пол Келлог, белый редактор общественно-культурного журнала «Сёрвей График» («Иллюстрированное обозрение»), предложил выпустить специальный номер, посвященный чернокожим художникам, которых только что представили. В результате в марте 1925 года под редакцией Локка вышел номер, озаглавленный «Гарлем: Мекка для новых негров», который открывался следующей декларацией:

«Обозрение» стремится месяц за месяцем и год за годом идти по следам развития и взаимодействия расы, ища их в изменении контуров общественной организации и наблюдая за вспышками личных достижений <...>. Если «Обозрение» правильно читает знаки, то здесь, в негритянской среде Америки, начался впечатляющий расцвет нового духа расы, и сцена этого нового явления — Гарлем.

В журнале были представлены социальные очерки, стихи и проза о «гарлемском ренессансе», а также сочинения его представителей. Иллюстрации сделал художник немецкого происхождения Винольд Райс (1886–1953). Его величественные и реалистичные портреты в черно-белой пастели изображали как известных гарлемских деятелей, так и обычных жителей — учителей, юристов, школьников, бойскаутов. Выполненные тем же Райсом выразительные рисунки в духе ар-деко отображали Гарлем как волнующий, динамичный современный город. Номер, представивший широкой белой аудитории людей и достижения «гарлемского ренессанса», стал самым популярным в истории журнала: разошлись целых два его тиража.

Благодаря этому успеху Альберт и Чарльз Бони выпустили в том же году расширенное книжное издание номера. В антологию «Новый негр: интерпретация», редактором и одним из авторов которой выступил все тот же Локк, вошли эссе, рассказы, стихи и иллюстрации. Это был своего рода манифест, направленный на прославление истории и культуры черных; автор горячо призывал художников открыть для себя африканское наследие, обратиться к его традициям — фольклору, блюзу, спиричуэлам, джазу — и как к источникам знаний, и как к основам нового искусства, характерного именно для них, афроамериканцев. Книга включала цветные пастели Райса, стильные карикатуры обосновавшегося в Нью-Йорке мексиканца Мигеля Коваррубьяса (1904–1957) и черно-белые геометрические ксилографии в египетском духе, сделанные афроамериканцем Аароном Дагласом (1899–1979).

Хотя Райс редко участвовал в дискуссиях «гарлемского ренессанса», он был влиятельной фигурой: его исследование коренных

народностей разных уголков мира, уважающих и поддерживающих свои традиции, было важным примером, так же как и модернистская графика. Он играл важную роль посредника, содействовавшего проникновению в американскую культуру многих тенденций европейского модернизма. Даглас, которого Локк вскоре назовет «новатором-африканистом», переехал в Гарлем (где он учился у Райса) в 1924 году. Райс предложил ему отойти от строго реалистической манеры и развивать стиль, близкий к наследию его африканских предков, к афроамериканскому опыту и к модернистским разработкам в искусстве. В скором времени Даглас нашел оригинальный стиль — силуэтные сцены с «новыми неграми» в духе ар-деко. Американский прецизионизм с его острыми углами и восторженным отношением к индустриальным ландшафтам он также приспособил для того, чтобы отразить афроамериканскую гордость и историю [3]. Работы Дагласа быстро попали в поле зрения писателей «гарлемского ренессанса», и он проиллюстрировал многие их книги. Вкупе с иллюстрациями в многочисленных журналах это вскоре сделало его «официальным» художником движения.

Поддержка организаций и частных лиц

После публикации «Нового негра» Локк стал главным стратегом и теоретиком «гарлемского ренессанса», служа наставником, или, по его собственному выражению, «философской акушеркой», для многих писателей и художников.



3 • Аарон Даглас. Сотворение. 1935
Мазонит, масло. 121,9 × 91,4 см

Официальные фонды, в частности Национальная ассоциация содействия прогрессу цветного населения, основанная в 1909 году для борьбы за равноправие, и Городская лига, созданная в 1910 году, чтобы помочь вновь прибывшим приспособиться к городской жизни, поддерживали движение соответственно через журналы «Кризис» («The Crisis»; под редакцией Дюбуа) и «Оппортюнити» («Opportunity» [«Шанс»]; под редакцией Джонсона).

Кроме того, покровительство художникам «гарлемского ренессанса» оказывал богатый белый застройщик и меценат Уильям Хармон (1862–1928). В 1926 году под эгидой фонда Хармона были основаны премии за достижения и вклад афроамериканцев в музыку, изобразительное искусство, литературу, промышленность, образование, межрасовые отношения и науку. Торжественный концерт и передвижная выставка, которыми сопровождался этот ежегодный национальный конкурс для чернокожих художников, представляли их работы национальной аудитории.

Художники всей страны живо откликнулись на призыв лидеров «гарлемского ренессанса» создать визуальный словарь черной Америки. В декабре 1925 года в письме к Лэнгстону Хьюзу Даглас изложил свою позицию:

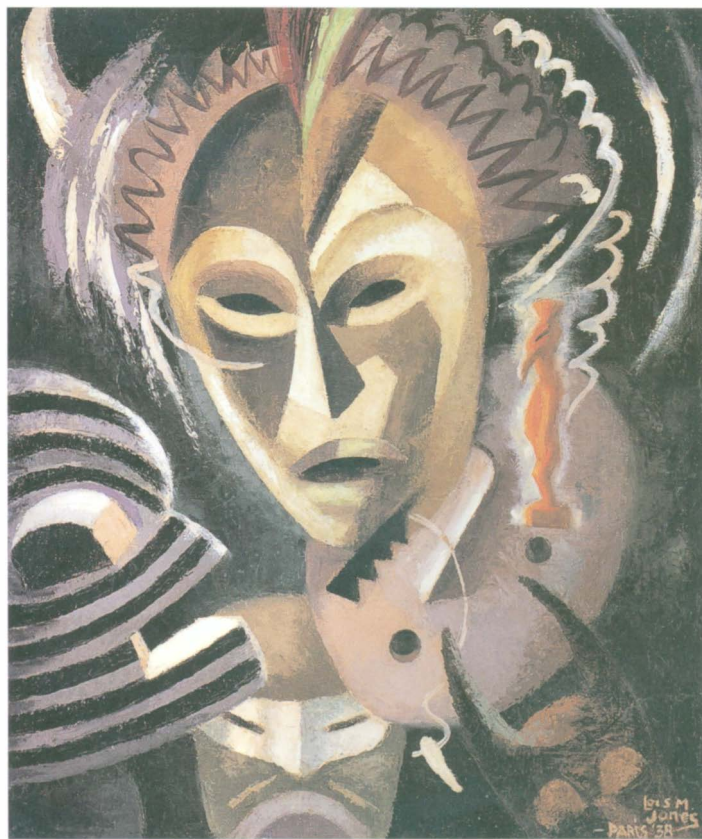
Нам необходимо задумать, развить и воплотить в жизнь эру искусства <...>. Пора засучить рукава и погрузить руки глубоко-глубоко в смех, боль, сожаления, страдания, надежду и разочарование — дотянуться до глубин народной души и извлечь оттуда грубую истину, доселе отвергаемую. А потом — спеть, станцевать, написать ее словами и красками. <...> Давайте создадим что-то трансцендентально-материальное, мистически-объективное, Земное. Духовно-земное. Динамичное.

Идея была подхвачена, открылось множество граней изобразительного потенциала искусства чернокожих. Фуллер, Даглас и другие обратились к самобытному наследию африканских предков, а такие художники, как Арчибальд Мотли (1891–1980) и Палмер Хейден (1893–1973), сосредоточились на черном фольклоре, на истории и приметах повседневной жизни. Вся работа «гарлемского ренессанса» была связана с расовым сознанием и культурной самобытностью афроамериканцев, вне зависимости от того, обращались ли его деятели к далекому мифологическому прошлому, ностальгировали по недавней деревенской идиллии или прославляли прогресс и современность.

Наследие первой декады «гарлемского ренессанса» можно суммировать такой триадой понятий: национализм, примитивизм и атавизм. Ожившая африканская маска на картине афроамериканки Лоис Мейло Джонс (1905–1998) «Фетиши» [4], написанной художницей в Париже, передает эти идеи в преломлении оптики сюрреализма. Джонс одновременно по-сюрреалистически фетишизирует «дегуманизирующую» маску и представляет ее как часть своего наследия, возвращая к жизни в качестве ценного средства оформления современной черной идентичности.

Тридцатые годы

Биржевой крах 23 октября 1929 года положил конец «ревушим двадцатым» и ознаменовал начало Великой депрессии. Это порядком умерило идеализм и оптимизм раннего «гарлемского ренессанса», но и укрепило во многих его представителях чувство расовой гордости и социальной ответственности. Поскольку частная под-



4 • Лоис Мейло Джонс. Фетиши. 1936
Холст, масло. 78,7 × 67,3 см

держка прекратилась, источником заработка для художников стали заказы государственных учреждений — программы «Общественные работы в сфере искусства» и Федеральной художественной программы Управления общественных работ (Works Progress Administration; далее — WPA), которые были организованы в 1933 году для организации оформления объектов муниципальной собственности. Художникам поручалось исполнение станковых картин и стенных росписей на сюжеты из американской жизни, и, хотя подход не оговаривался, большинство из них работало в стиле социального реализма.

Поддержкой WPA пользовались многие художники «гарлемского ренессанса». Так, Даглас в 1934 году написал по заказу Управления серию настенных картин «Аспекты негритянской жизни». Их размещение в филиале Нью-Йоркской публичной библиотеки на 135-й улице (сегодня это Шомбургский исследовательский центр афроамериканской культуры) открыло творчество Дагласа более широкой аудитории, а монументальность и эпический размах соответствовали миссии «гарлемского ренессанса» — донести до людей идею расового достоинства и гордости, а также дать толчок в этом направлении следующему поколению гарлемских художников.

Среди последних важное место занимает Джейкоб Лоуренс (1917–2000), который переехал в Гарлем со своей семьей в тридцатых годах. Он учился в Гарлемском центре искусств и провел много времени в Шомбургском центре, наблюдая за работой Дагласа и изучая опыт борьбы за свои права представителей черного сообщества. Вскоре Лоуренс выработал свой яркий, стилизованно-фигуративный стиль и определился в интересе к социальным проблемам и историческим событиям, влияющим на афроамериканцев. Большинство его работ конца тридцатых — это серии, хроники жизни черно-



5 • Джейкоб Лоуренс. Бильярдный зал. 1942

Бумага, гуашь, акварель. 18,7 × 57,8 см

кожих героев, например Туссена-Лувертюра (около 1743 — 1803), раба по рождению, который стал военным лидером и революционером и сделал Гаити первой на Западе республикой чернокожих, а также таких сторонников отмены рабства, как Фредерик Даглас, Гарриет Табмен и Джон Браун. Самая известная работа Лоуренса периода его участия в проектах WPA — «Миграция американских негров» (1940–1941). В этой повествовательной серии из шестидесяти небольших картин запечатлены трудности «великого переселения», случившегося в начале века. Серия имела успех у критиков и была частично опубликована в ноябрьском номере журнала «Форчун» за 1941 год, открыв творчество Лоуренса широкой американской аудитории. Ранее признание принесло художнику многочисленные выставки, спрос на произведения, а также премии, одну из которых он получил в 1942 году за картину «Бильярдный зал» [5] на выставке «Художники за победу» в нью-йоркском музее Метрополитен.

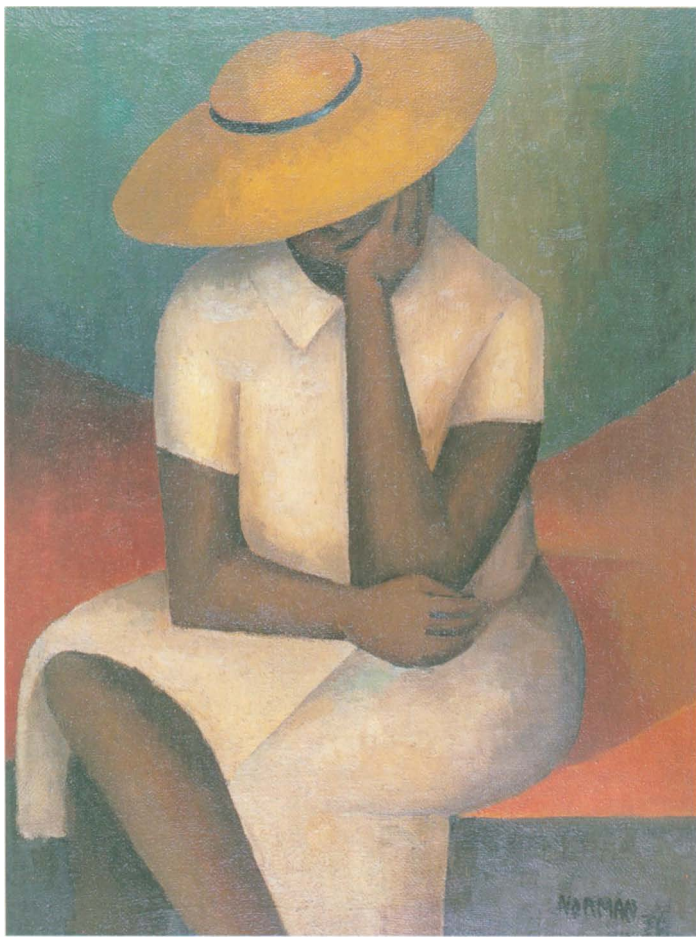
Еще одним художником, который начал свой путь в Гарлеме тридцатых годов, впитав идеи Локка, был Норман Льюис (1909–1979). Его ранняя картина «Женщина в желтой шляпе» [6], написанная в обобщенно-фигуративной манере, отмечена этим влия-

нием и чертами социального реализма, но вместе с тем устремлена в будущее: вскоре Льюис усомнится в эффективности теорий Локка и откажется от реалистичных изображений, чтобы стать единственным афроамериканским абстрактным экспрессионистом.

Не он один сомневался в программе «гарлемского ренессанса». Джеймс Портер, призывавший чернокожих художников искать самовыражение, а не следовать сепаратистской идеологии, в 1937 году раскритиковал Локка на страницах журнала «Художественный фронт» («Art Front») за продвижение, по его словам, «пораженческой философии сегрегациониста». В книге «Современное афроамериканское искусство» Портер разъяснил свою позицию, представив творчество афроамериканских художников не только в связи с черной культурой, но и в контексте истории американского и современного мирового искусства.

Конец эпохи

После ужасов Второй мировой войны многие афроамериканские художники почувствовали, что расовые, изоляционистские идеологии больше не нужны или неуместны. Одним из них был



6 • Норман Льюис. *Женщина в желтой шляпе*. 1936

Джутовый холст, масло. 92,7 × 66 см

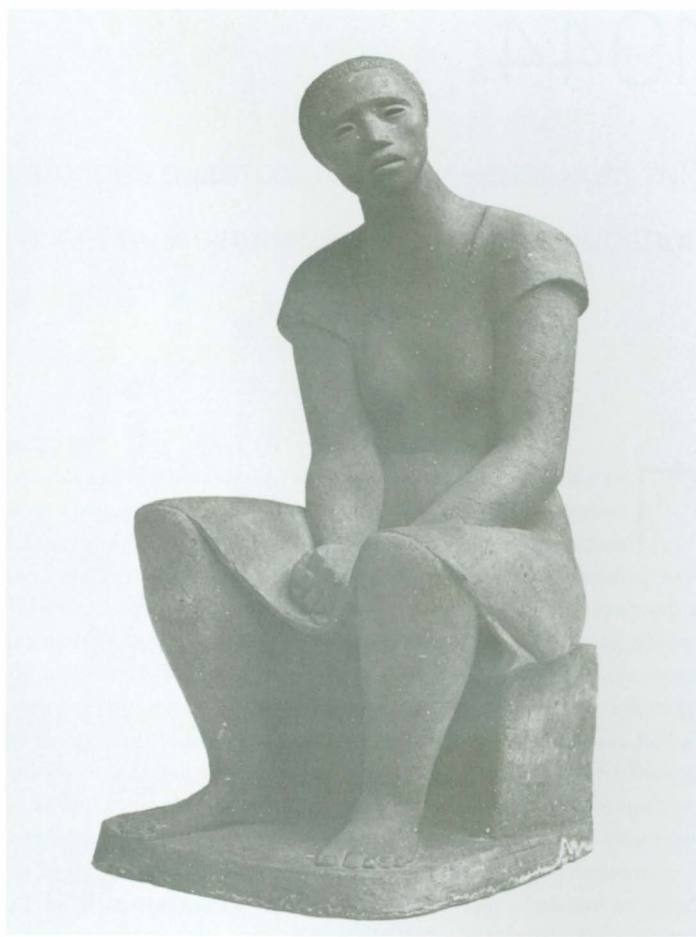
Ромаре Берден (1912–1988), который, используя в своем творчестве «черные» мотивы и африканские символы, всегда стремился к осмыслению общечеловеческих тем. В 1946 году он писал:

▲ Для художника-негра было бы слишком самонадеянно пытаться возродить африканскую культуру в Америке. Разрыв поколений слишком велик, и все, что негры создали в этой стране, связано с американской средой <...>. Модильяни, Пикассо, Эпстайн и другие современные художники изучали африканскую скульптуру, чтобы развить свои собственные формальные идеи. И если художник-негр захочет сделать так же, в этом не будет ничего дурного <...> истинный художник чувствует, что есть только одно искусство — и оно принадлежит всему человечеству.

Скульптура Элизабет Катлетт (1915–2012) «Усталая», выполненная в том же 1946 году, показывает афроамериканку, измощенную борьбой, но продолжающую жить благодаря внутренней силе [7]. Родившаяся в Америке гражданка Мексики, Катлетт всегда использовала образ чернокожего человека как символ расовой и культурной гордости. В ее словах слышится отзвук идей «гарлемского ренессанса»:

Искусство должно исходить от народа и служить народу. Оно должно рождаться из внутренней потребности моего народа. Оно должно давать ответы, пробуждать человека или подсказывать ему верное направление — к нашему освобождению.

▲ 1907



7 • Элизабет Катлетт. *Усталая*. 1946

Терракота. 39,4 × 15,2 × 19,1 см

С началом Второй мировой войны новаторская энергия «гарлемского ренессанса» пошла на убыль, чего не скажешь о карьере и идеях его сторонников. Вопросы, которые подняли Локк и Портер: что представляет собой черная эстетика, должен ли негр быть «черным художником», создающим черное искусство, или американским художником, у которого черная кожа, — не были решены за время активности движения: они вновь и вновь вставали перед художниками и критиками, как только речь заходила

▲ о проблеме идентичности.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Campbell M. S. et al. *Harlem Renaissance: Art of Black America*. New York: Studio Museum in Harlem and Harry N. Abrams, 1987.

Driskell David C. *Two Centuries of Black American Art*. New York: Alfred A. Knopf and Los Angeles County Museum of Art, 1976.

Locke Alain (ed.). *The New Negro: An Interpretation* [1925]. New York: Atheneum, 1968.

McElroy Guy C., Powell Richard J., Patton Sharon F. *African-American Artists 1880–1987: Selections from the Evans-Tibbs Collection*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1989.

Porter James A. *Modern Negro Art* [1943]. Washington, D. C.: Howard University Press, 1992.

Skipworth Joanna (ed.). *Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance*. London: Hayward Gallery, 1997.

▲ 1993c

Пит Мондриан умирает, оставив неоконченной «Победу буги-вуги» — картину, воплощающую его концепцию живописи как деструктивного предприятия.

Пит Мондриан умер в Нью-Йорке 1 февраля 1944 года. Вскоре после этого его душеприказчик и наследник, молодой живописец Гарри Хольцман, который помог Мондриану эмигрировать в США, открыл для публики его мастерскую, где все осталось таким, каким было при жизни художника. Это обветшалое, но невероятно динамичное помещение с белыми стенами, превращенными в мерцающие экраны благодаря множеству прикрепленных к ним прямоугольников чистого цвета, со сплошь белой самодельной мебелью, которую Мондриан смастерил из деревянных ящиков (опять-таки украсив их цветными прямоугольниками), некоторым из посетителей было хорошо знакомо. Но лишь немногие видели раньше установленную на мольберт неоконченную картину «Победа буги-вуги» [1], хотя художник работал над ней с июня 1942 года. От внимания посетителей не ускользнуло очевидное родство между пульсирующими поверхностями стен и отрывистым ритмом последней из «ромбических» картин Мондриана, как он называл серию квадратных холстов, повернутых на 45 градусов, одним из углов вниз.

Сходство усиливало тот факт, что в этой картине исключительно большого для Мондриана размера полностью отсутствовали черные линии, характерные для классического неопластицизма, и вообще какие бы то ни было линии. Были только «ряды» крошечных цветных прямоугольников, в основном бумажных, кое-как приклеенных к холсту. Да и эти ряды терялись из виду: на большей части поверхности они прочитывались лишь подсознательно, скорее подразумеваемые, нежели видимые. Таким образом, основная разница между стенами и картиной сводилась для посетителей к разнице масштабов. Оказавшийся в мастерской и привлеченный «Победой буги-вуги» в дальнем конце ее вытянутого помещения, зритель, должно быть, испытывал волнующее ощущение, будто он вошел в картину.

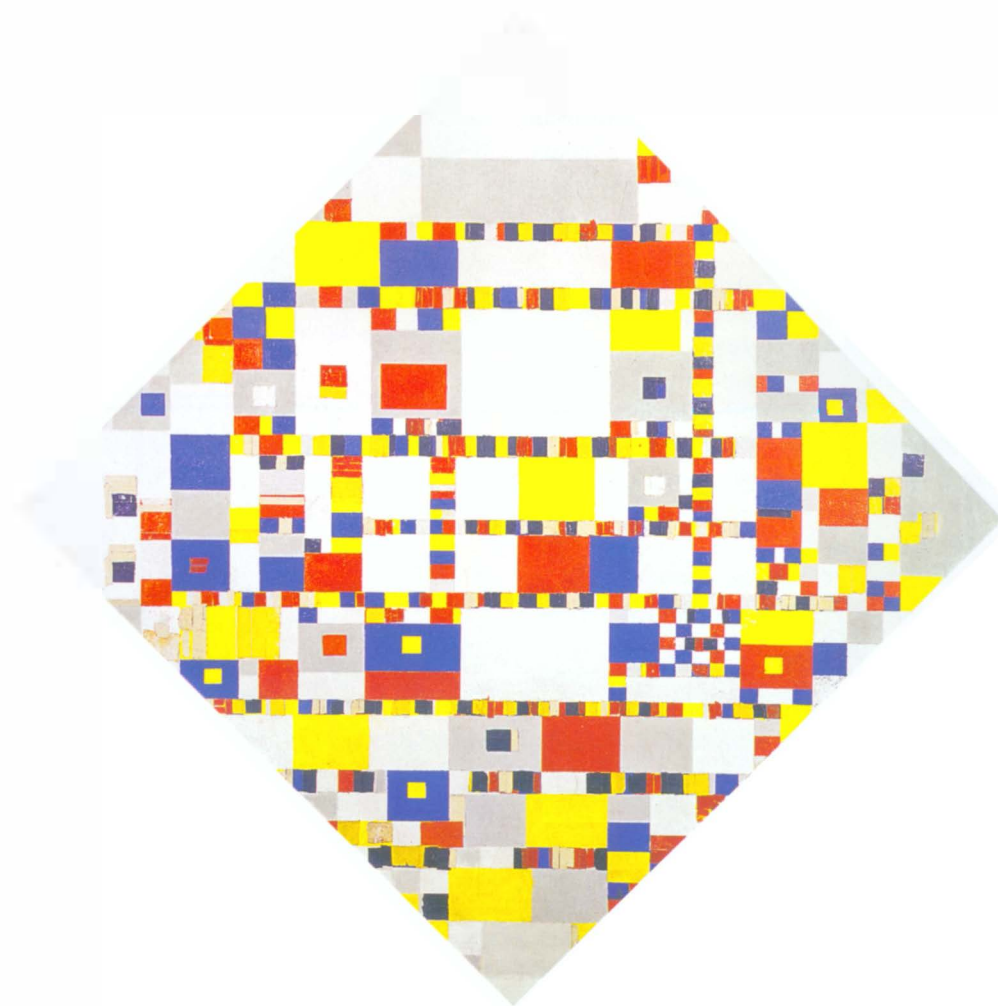
Но для тех, кто видел эту работу перед смертью Мондриана, новая встреча с ней стала шоком. В узком кругу знакомых художника, которые были свидетелями того, как на протяжении последних восемнадцати месяцев он упорно работал над нею, многие разделяли вердикт писателя и дилера Сидни Джениса: это был шедевр, но шедевр безнадежно испорченный.

Мондриан несколько раз завершал картину (на фотографии, относящейся к зиме 1942/43 года, мы видим его наносящим «финальный» мазок), но всякий раз уничтожал достигнутое и, к изумлению друзей, начинал все заново. Он почти наверняка знал о своей скорой смерти и, учитывая свойственную ему на протяжении всей жизни склонность к телеологии, должен был

воспринимать «Победу» как лебединую песню, превосходящую все, сделанное им до этого. Он вовсе не ставил себе задачу написать еще одну картину в электризирующем стиле нью-йоркского периода. Когда друг спросил его, зачем он постоянно переделывает «Победу буги-вуги», вместо того чтобы написать несколько картин в соответствии с разными идеями, которые сменяли друг друга на этом холсте, Мондриан ответил: «Мне не нужны картины. Я хочу лишь найти решение». В течение недели с 17 по 23 января 1944 года, за три дня до того, как его отвезли в больницу с тяжелой пневмонией, он в очередной раз «закончил» свой шедевр, покрыв его множеством крошечных кусочков цветной изолянтной бумаги — к великому огорчению Джениса и компании.

Однако негативная критика часто бывает куда пронизательнее, чем безоговорочное признание. В этом коллаже, созданном на пороге смерти, поклонники классического мондриановского неопластицизма видели только разрушение. Во многих отношениях они были правы и сильно удивились бы, узнав, что Мондриан согласился бы с ними, причем охотно. Ведь именно к разрушению он без устали стремился во время долгого вынашивания «Победы буги-вуги». «Финальная» версия картины, которую Дженис и другие видели в мастерской Мондриана перед тем, как он за неделю лихорадочного труда ее переделал, была, с его точки зрения, недостаточно «деструктивной»: наблюдая панику среди своих самых горячих сторонников, он мог бы заявить о своей победе.

В самом деле, разрушение всегда было ядром программы Мондриана. Уже в своих первых текстах он писал о разрушении формы, разрушении «частного», разрушении индивидуальности, так что его нью-йоркским почитателям не следовало испытывать столь глубокое изумление. Однако их можно понять, поскольку Мондриан довольно двусмысленно высказывался по поводу своей утопической мечты «растворить искусство в окружающей среде» (что считал задачей «отдаленного будущего»): еще в 1922 году, решив, что живопись есть лишь средство для проверки его эстетических принципов опытным путем, он тем не менее изо всех сил разубеждал своих защитников, утверждавших, что его искусство может служить образцом для современной архитектуры. К 1944 году, вопреки еще более агрессивным утверждениям Мондриана о фундаментальной роли негативности в его работах («Я считаю, что деструктивный элемент в искусстве сильно недооценивают»), сложилось стереотипное мнение о нем как о поборнике «конструктивной» эстетики (в 1937 году ▲ Наум Габо был крайне озадачен отказом Мондриана принять эту характеристику).



1 • Пит Мондриан. *Победа буги-вуги*. 1942–1944 (не окончена)

Холст, масло, бумага. 126 × 126 см

В тридцатые годы Мондриан осознал, что его идеи остаются непонятыми. Тяжелым ударом, должно быть, стала для него ▲ посмертная публикация в последнем выпуске «Де Стейл» (за январь 1932 года) фрагментов дневника Тео ван Дусбурга. В них бывший друг Мондриана сравнивал его работы с классицистической живописью Никола Пуссена. Как раз к этому времени, после долгих проб и ошибок, диалектическая система композиции Мондриана достигла своего пика — абсолютной вершины, полной согласованности всех частей. «Отрицание» одного элемента другим привело к тому, что его картины стали абсолютно децентрированными (что означало уничтожение «частного», к чему он так стремился), будучи при этом идеально сбалансированными. Выражением этого пика явилась серия из восьми картин, написанных в 1930–1932 годах в соответствии с общим принципом организации. Однако удовлетворение Мондриана этой вновь найденной формулой (как ни странно, единственный такой случай в его биографии) вскоре уступило место ощущению «тупика».

Никогда не потакавший себе, Мондриан пришел к заключению, что если он и добился полного равновесия в своих композициях, то дорогой ценой, поскольку оно не выражает того ощущения динамического развития, той бесконечной способности к совершенствованию в искусстве и жизни, которые всегда были ключевыми для его диалектического ума. С поразительной для

шестидесятилетнего художника смелостью он решил: чтобы сделать разрушение, сторонником которого он всегда являлся, более эффективным, необходимо прежде всего уничтожить язык самой живописи, в том числе своей собственной. И вот элементы неопластицизма, представлявшиеся ему итогом всего его искусства, подверглись планомерному уничтожению.

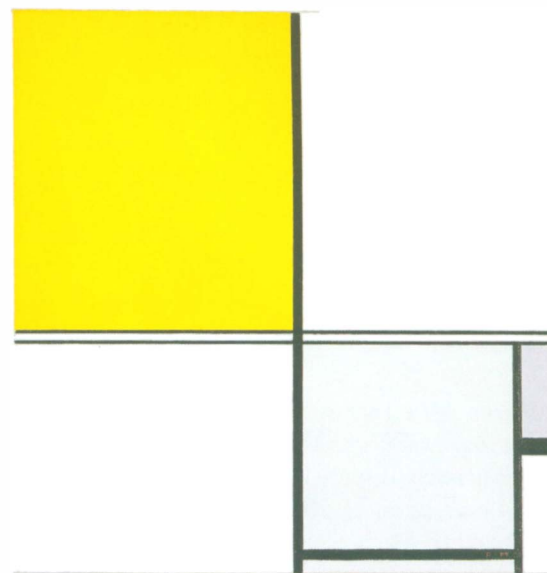
Первой была «растворена», как говорил сам Мондриан, плоскость. С этой целью он заново ввел прием, который изгнал из своих картин еще в 1919 году и который шел вразрез с «классическим» видом его работ, а именно повторение. Если до сего момента повторение рассматривалось им как феномен сугубо естественный (и потому исключаемый), теперь оно стало его излюбленным орудием в борьбе против тождества: Мондриан умножает линии, ограничивающие плоскости и связывающие их между собой, так что «возникает один лишь ритм, [сами же] плоскости сводятся на нет». Линии, в «классическом» неопластицизме игравшие вторичную роль, стали, таким образом, наиболее активным элементом, главным деструктивным фактором, и их значительное умножение означало не только что плоскости лишились своей «индивидуальности» (поскольку посредством таких множественных контуров невозможно четко обособить отдельную плоскость), но и что сами линии претерпели аналогичную «деперсонализацию».

Эстетическая диверсия

Первой попыткой Мондриана на пути радикализации своей живописной программы стала «Композиция В» (1932) [2], основанная на той же композиционной схеме, что и его итоговая серия двух предшествующих лет. Здесь он впервые использовал так называемую «двойную линию»: две параллельные черные линии и белый промежуток между ними, тоже воспринимаемый как линия. В этой картине промежуток еще узок (он равен по толщине пересекающей его «одинарной» черной линии), но вскоре он расширится и, как напишет озадаченный Мондриан одному своему другу, «приблизится к плоскости». А коль скоро нет принципиальной разницы между плоскостью и линией, преодолевшей свое подчиненное положение, почему бы линиям не быть вдобавок цветными? Хотя Мондриан положительно ответил на этот вопрос еще в 1933 году (в ромбовидной «Композиции с желтыми линиями», ныне принадлежащей Муниципальному музею в Гааге, — картине, где есть всего четыре «линии/плоскости» на белом фоне), в полной мере он исследовал эту возможность уже после переезда в Нью-Йорк, в октябре 1940 года.

В течение трех лет после создания «Композиции В» Мондриан продолжал диверсии против собственного живописного языка, используя в качестве платформы все ту же классическую схему 1930–1932 годов. В двух картинах, которыми исчерпывалась его продукция за 1934 год (одна из них была уничтожена нацистами как «дегенеративная»), он удвоил все линии; в 1935 году ввел тройную горизонтальную ось в «Композиции (№ I) с серым и красным» (Художественный институт, Чикаго) и учетверил ее в «Композиции (№ II) с синим и желтым» (Музей Хиршхорна, Вашингтон); в «Композиции (№ III) с красным, желтым и синим» того же года (галерея Тейт Модерн, Лондон) горизонтальный разделитель представляет собой «двойную линию» с промежутком более широким, чем две «плоскости»; в последней картине этой серии, «Композиции с желтым» (1936, Филадельфийский художественный музей), собственно двойных линий уже нет: вместо них мы находим расчерчивающие холст «множественные» линии.

Следующий шаг Мондриана, предпринятый им во второй половине тридцатых годов, заключался в том, чтобы трансформировать эту «множественность» линий (все более многочисленных) в одно сплошное ритмическое поле, в иррегулярную пульсацию всей поверхности холста. Результатом этого заполнения пустот на его картинах, которые некогда были настолько пустыми, что могли содержать всего две черные линии на белом фоне, как «Ромбовидная композиция с двумя черными линиями» 1931 года, стали два неожиданных изменения, причем в обоих случаях мы сталкиваемся с нарушением того или иного табу неопластицизма. Во-первых, вновь появляются исключенные в 1917 году эффекты наложения (Мондриан вводит их, варьируя ширину черных линий); во-вторых, возвращается оптическое мерцание, вызванное многочисленными пересечениями линий (чего он тщательно избегал с 1919 года). Складывается впечатление, что страх иллюзионизма, породивший эти запреты, теперь волнует его куда меньше, чем стремление дестабилизировать картину от начала до конца. К варьируемой толщине линий, к их умножению и созданию дискомфорта для зрения остаточных изображений вскоре добавляются прерывистые линии, которые уже не расчерчивают поверхность, а скорее взаимодействуют, порождая

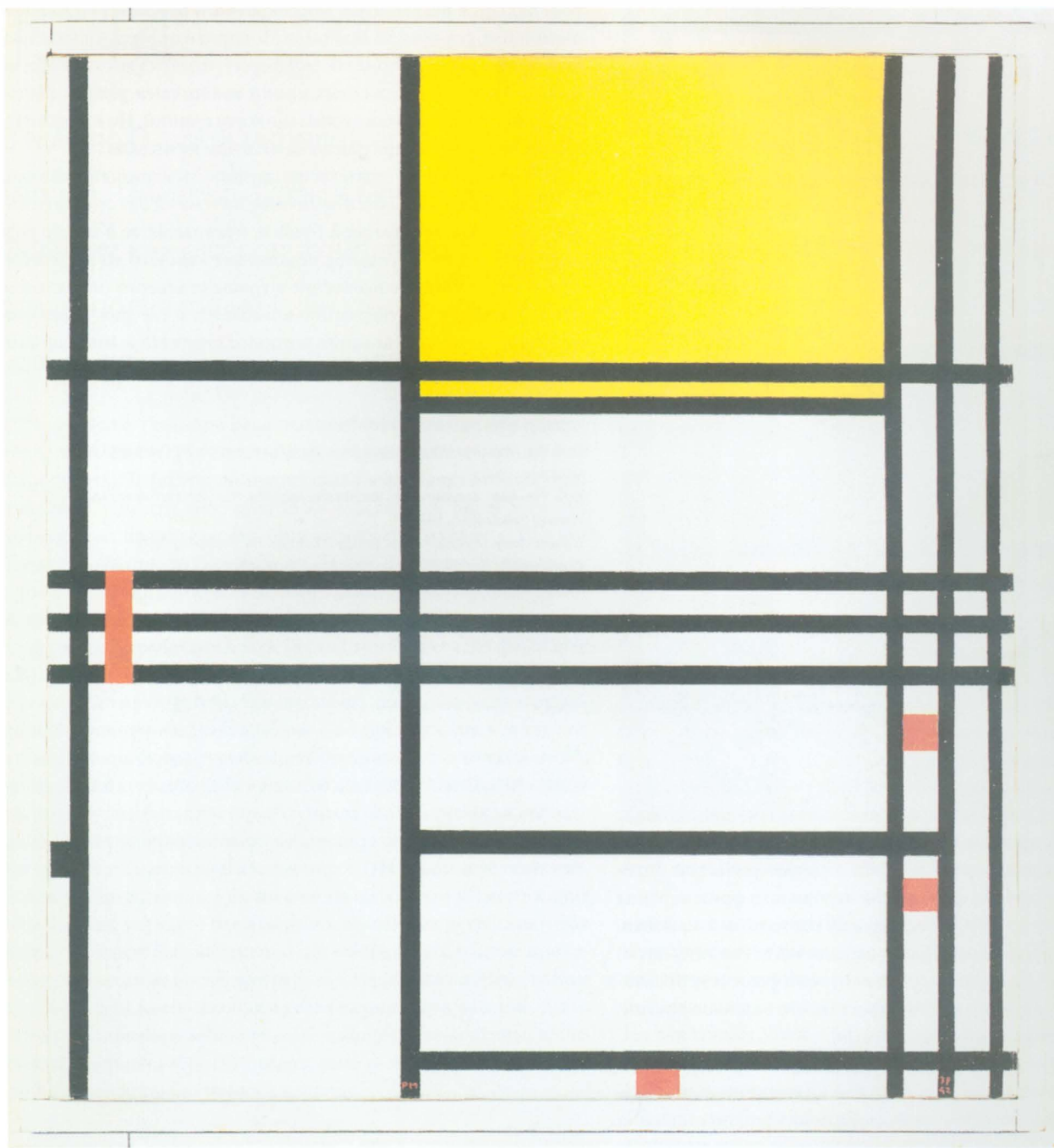


2 • Пит Мондриан. Композиция В с двойной линией, желтым и серым. Холст, масло. 50 × 50 см

фиктивные и эфемерные плоскости, формирующиеся и роящиеся у нас на глазах.

Мондриан стремительно эволюционировал, его ком все усложнялись, когда после короткого пребывания в он оставил Европу и переехал в Америку (он бежал из в 1938 году, ошибочно полагая, что нацисты будут бомб лицу Франции, — вместо этого бомба упала в несколько от его лондонской мастерской). Там, после нескольких привыкания к Нью-Йорку, он занялся ревизией всех нных с собой картин (за исключением четырех, все работ ченные им в Нью-Йорке, были начаты в Европе). Миф о т испытанном Мондрианом при виде силуэтов ночного Маи сильно преувеличен: изменения его искусства в Америк считать прямым продолжением внутренней эволюции никаких сомнений, что витальность Нью-Йорка (и в осот новейшая джазовая музыка, которую он для себя откр извела на него сильнейшее впечатление. Он чувствовал, город омолодил его; впервые в жизни он был признан м и к его советам стали прислушиваться (именно благода ▲ ресу, проявленному им к «Стенографической картине» Д ● Поллока, Пегги Гуттенхайм решила еще раз взглянуть на э и в конечном счете взяла ее автора под опеку).

Первым делом Мондриан взялся за переработку сери кальных композиций с «пустым» промежутком в цент тых в Париже в 1936 году. В «Композиции № 9» [3] ясн тываются все особенности его позднего европейского пересечения разделяющих плоскость линий, умеренны мерцания (справа), неодинаковая длина черных линий, дает ложный эффект наложения друг на друга прямоуг неопределенных границ. Этот лексикон Мондриан д короткими цветными полосками, которые, кажется, н няются уже никаким ограничением, — одна из них даж кает несколько горизонтальных полос (в другой работ



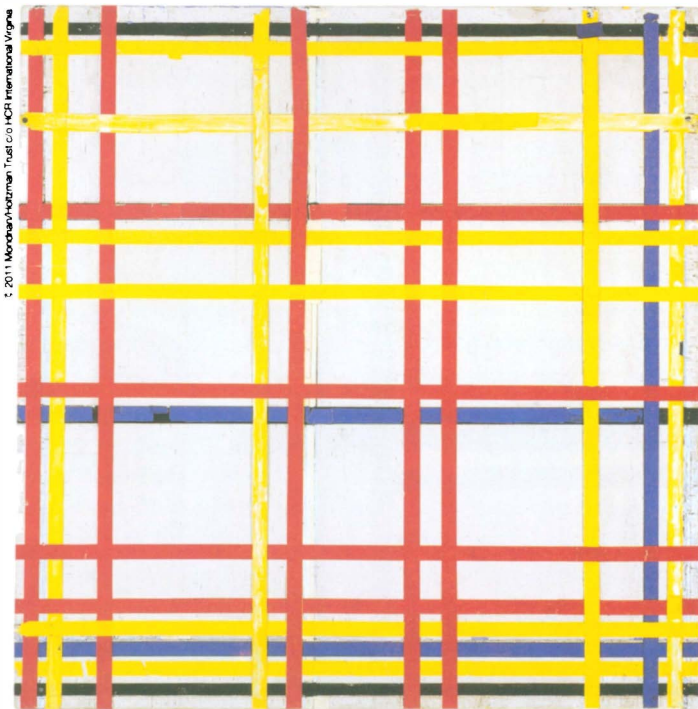
3 • Пит Мондриан. Композиция № 9 с желтым и красным. 1938–1942

Холст, масло. 79,7 × 74 см

же цикла красный блок вклинивается в желтую плоскость — первый с 1917 года пример прямого сопоставления цветов в его искусстве). Эти полосы умножаются и удлиняются в «Площади Согласия» (1938–1943) — картине, названной в честь города, где Мондриан начал над ней работать, так же как «Трафальгарская площадь» (1939–1943) и «Нью-Йорк» (1941–1942). В последней картине наряду с полосками вновь возникают цветные линии (единожды опробованные Мондрианом в 1933 году). Следующим шагом, предпринятым в картине «Нью-Йорк Сити», стал полный отказ от черного.

Эта работа вышла из серии картин, опять-таки начатой в Европе, где множество пересекающихся холст черных линий образуют сетку —

нерегулярную, но столь же оптически активную, как и в первых двух модульных «ромбовидных» картинах 1918 и 1919 годов. Мондриан понимал, что возникающее на сетчатке остаточное изображение является неизбежным побочным эффектом линейного ритма его картин, и тем не менее относился к нему подозрительно. В «Нью-Йорк Сити» ему удалось уйти от этой иллюзии за счет дальнейшего разрушения живописного языка. В начале тридцатых годов плоскость как форма (прямоугольник) «растворялась» множественностью пересекающихся линий; затем, в конце тридцатых, сама линия оказалась упразднена в лихорадочном ритме повторений, но во всей этой борьбе с основами живописного языка нетронутым оставался фон, на котором покоятся линии и плоскости. И вот



4 • Пит Мондриан. *Нью-Йорк Сити I*. 1941 (не окончена)
Холст, масло, цветные бумажные ленты. 119 × 115 см

теперь Мондриан взялся за уничтожение фона как геометрической и физической данности. Картина «Нью-Йорк Сити» была задумана как переплетение цветных линий (красная, желтая или синяя сетка), на основе которых невозможно выстроить отдельные виртуальные планы, поскольку линии всех трех цветов ведут себя по-разному, проходя то под линиями другого цвета, то над ними. Причем этот намеренный отказ от геометрической определенности базируется на физической неровности фона: картина словно состоит из слоев. Нанося краску пастозными мазками, Мондриан старательно имитировал переплетение (по типу косы) и наложение друг на друга цветных лент, которые он использовал при проектировании этой композиции, что видно по другим, неоконченным работам того же цикла [4].

Логика этого нового поворота типична для предпринятой Мондрианом редукции всех явлений к их фундаментальной диалектике: иллюзионизм есть результат оптического опустошения фона, однако если фон как таковой изначально не существует, если нет геометрически непрерывной поверхности, то ничего подобного возникнуть не может. Но, возможно, только в своей предпоследней картине Мондриан выразил это в полной мере. Картину «Буги-вуги на Бродвее», признанную шедевром (и приобретенную МоМА сразу после ее создания и демонстрации в 1943 году), сам Мондриан считал неудачной. «В ней слишком много старого», — говорил он. Дело в том, что, хотя ни в одной из его прежних картин синкопированный ритм, который так нравился ему в джазе, не схвачен так точно, как здесь — в этих линиях, разбитых на длинные доли желтого (основного) и короткие доли красного, серого и синего, в этих пустых плоскостях, прерываемых трехцветными аккордами, — вибрирующая живопись этой работы далека от того материального плетения, которое воплотилось в «Нью-Йорк Сити». В этой последней картине неожиданный эффект одновременного контраста (иллюзорное появление дополнительных цве-

тов) является результатом многократного пересечения цветных линий. В «Буги-вуги на Бродвее» Мондриан попытался не исправить этот эффект, а придать ему форму, отметив места пересечения преобладающих желтых линий квадратами разных цветов и тем самым поддержав атомизацию этих линий. Но в результате целостность фона вернулась как ни в чем не бывало.

Вероятно, это же обстоятельство смущало Мондриана и в «финальной» версии «Победы буги-вуги»: вот почему он неистово приклеивал к ней клочки цветной бумаги, превращая ее в своего рода коллаж, где относительное положение каждого из элементов, образующих плотное наложение в толще реального (не иллюзорного) пространства, постоянно колеблется и где фон — не более чем призрак, существование которого сводится к мимолетному явлению *поверх* фигуры.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Bois Yve-Alain. Piet Mondrian, New York City // *Painting as Model*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Bois Yve-Alain, Joosten Joop, Rudenstine Angelica. Piet Mondrian. Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1994.

Cooper Harry. Mondrian, Hegel, Boogie // *October*. No. 84. Spring 1998.

Cooper Harry, Spronk Ron. Mondrian: *The Transatlantic Paintings*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

В начале Второй мировой войны «старые мастера» современного искусства — Матисс, Пикассо, Брак и Боннар — рассматривают отказ бежать из оккупированной Франции как акт сопротивления варварству. Выработанный ими в военные годы стиль, получивший известность после Освобождения, становится вызовом для нового поколения художников.

В 1950 году Гран-при Венецианской биеннале был присужден Анри Матиссу (лучше поздно, чем никогда: художнику был 81 год). В тот год он представил на выставке больше произведений, чем кто-либо другой из участников. Мало того что французское правительство пригласило его, наряду с Пьером Боннаром, Морисом Утрилло и Жаком Вийоном, в павильон страны — картины Матисса заняли также господствующее положение в исторической выставке, посвященной фовизму, где соседствовали с работами Брака, Дерена, ван Донгена, Дюфи, Марке и Вламинка. В целом то, что Матисс показал на биеннале 1950 года, составило его мини-ретроспективу: двенадцать произведений в экспозиции фовистов и двадцать три — во французском павильоне, в том числе три скульптуры и шесть рисунков. Оглядываясь назад, можно сказать, что это преимущество досталось Матиссу не совсем честным путем: организаторы биеннале словно спешили использовать последнюю возможность наградить современного «старого мастера», или заслуженного модерниста. (На самом деле такая возможность представилась бы им еще дважды: Матисс умер в конце 1954-го.) Как это часто бывало на послевоенных ретроспективах Матисса, акцент был намеренно поставлен на его ранние произведения и на самые последние работы (созданные во время войны или после нее), которые он сам хотел представить публике. Всего было выставлено по меньшей мере двадцать две картины, написанные в период 1896–1917 годов, семь — 1940–1948-х и только шесть вещей промежуточного периода.

Преодоление разрыва

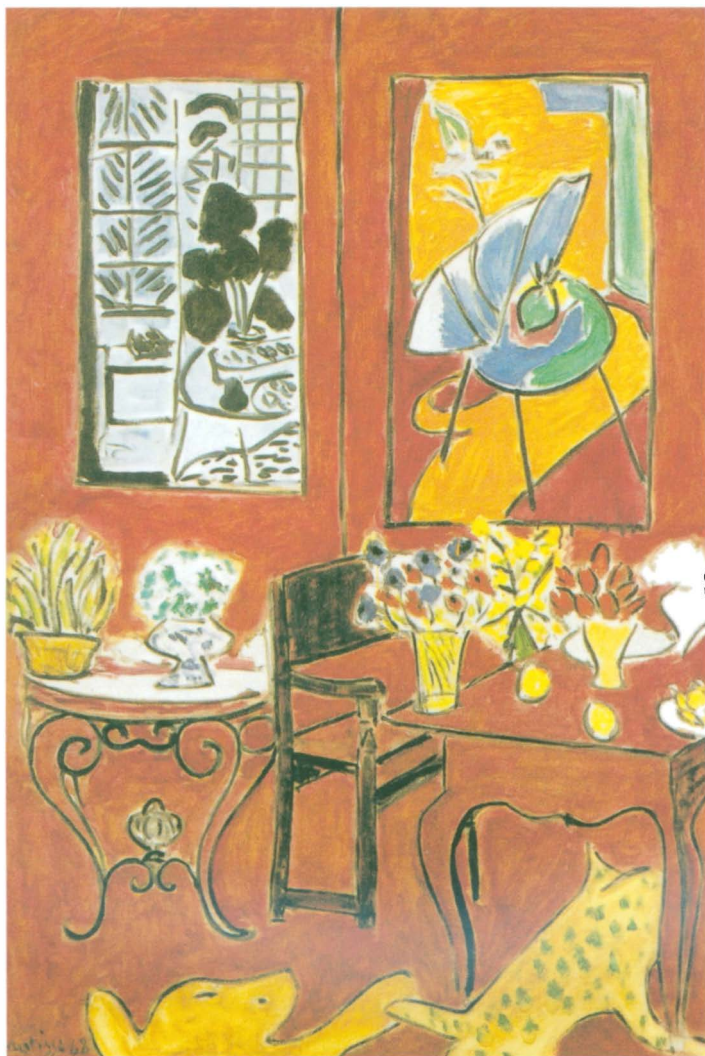
Однако на этот раз Матиссу не пришлось добиваться того, чтобы его позиция «раннее/позднее и ничего между» была принята: по причинам, никак не связанным с его собственной оценкой своих сильных сторон, новая стратегия биеннале (которая прекратила работу в 1942 году и вновь открылась в 1948-м) заключалась в сближении послевоенного настоящего и дофашистского прошлого. Очевидной целью было стереть воспоминания о двадцатых и тридцатых годах как кошмарный сон и загладить гипернационализм (и усиливавшийся антимодернизм) периода правления Муссолини. Лучшим решением этой задачи и стала новая версия «Спящей красавицы». Эволюция Матисса прекрасно согласовалась с проектом коллективной амнезии, тем более что прежде она пересекалась с жизнью биеннале лишь дважды: художник присылал свои работы в Венецию только в 1920 и в 1928 годах, во время



1 • Анри Матисс. *Натюрморт с магнолией*. 1941
Холст, масло. 74 × 101 см

«нищцкого периода» (1917–1930), когда он отступил от своего юношеского модернизма и принял участие в консервативном движении под лозунгом «призыв к порядку», реакционный посыл которого биеннале поддерживала всей своей институциональной мощью. Но как только Матисс вновь разжег пламя авангарда, пылавшее в его работах до Первой мировой войны (это случилось в 1931–1933 годах, во время работы над огромным «декоративным панно» «Танец» для Фонда Барнса в Филадельфии), он стал для Венеции далеко не столь желанным гостем, да и сам больше не отправлял туда своих работ. Однако возобновление биеннале после Второй мировой войны было тщательно оформлено как открытие новой страницы, и Матисс, который сам прошел через обновление переходных лет, был рад поучаствовать в этой исцеляющей церемонии. Биеннале позволила художнику донести до широкой аудитории идею о том, что эстетическое новаторство, к которому он вернулся в своих последних работах, необходимо не только ему, но и всему искусству — чтобы пустить новые ростки. Эта идея удивительно гармонировала с общей для всей послевоенной Европы политической реконструкции — идеологической программой, ярчайшим выражением которой в сфере художественного рынка и была Венецианская биеннале.

По личной просьбе Матисса парижский Национальный музей современного искусства прислал в Венецию «Натюрморт с магнолией» (1941) [1] и «Большой красный интерьер» (1948) [2] — две



2 • Анри Матисс. Большой красный интерьер. 1948
Холст, масло. 146 × 97 см

недавно приобретенные им картины. «Большой красный интерьер» — последний большой холст живописца, который даже можно назвать его художественным завещанием: он завершает серию «интерьеров», написанных в Вансе после войны, четыре из которых также были выставлены в Венеции, и неизбежно воскрешает в памяти «Красную комнату» (1912), ибо, подобно этой итоговой работе раннего Матисса, суммирующей его идеи, изображает, наряду с прочим, его собственные произведения, прикрепленные к стене среди бушующего красного океана (большой рисунок 1948 года, выполненный кистью и чернилами, и «Ананас» — еще одна картина, написанная в Вансе). «Натюрморт с магнолией», также наполненный красным цветом, оставался любимой картиной Матисса до того, как он закончил «вансскую серию»: это первый значительный холст, написанный им в «позднем стиле», а «Большой красный интерьер» через семь лет стал последним.

«Красная комната» и «Большой красный интерьер» тесно связаны не только тематически. В сугубо формальном отношении между ▲ «ранним» зрелым стилем Матисса (то есть после «Радости жизни», но до ниццкого периода) и его «поздним стилем» нет принципиальных отличий. Как нет их, если взять другой пример, и между ● «Натюрмортом с магнолией» и «Музыкой» (1910) или «Голубым окном» (1913): на всех этих картинах фронтально расположенные

элементы парят в пространстве яркого цвета. Однако хотя отличия второй группы работ от первой незначительны: незакрашенные белые участки вокруг объектов, даже если те обведены жирным черным контуром, да свет пустого холста, видимый сквозь мазки, — новый дух свободы, который придают им эти явные следы спонтанности, является прямым следствием философии искусства, разработанной Матиссом в середине тридцатых годов.

Он сам характеризовал свой новый подход как «бессознательный». Возможно, выбор слова был не слишком удачен, поскольку представление Матисса о бессознательном имеет мало общего с фрейдистской концепцией, основанной на идее вытесненных желаний. «Бессознательное» Матисса, как он порой говорил, было ближе к «рефлексу». На практике «положиться на свое бессознательное» значило для Матисса освоить двухэтапный процесс работы, технику, которой он изначально следовал в рисунке. Сначала он терпеливо «овладевал натурой», узнавая о ней все, что ему было нужно, с помощью, в его терминологии, «аналитического этюда» (часто сделанного углем, с многочисленными поправками); и только достигнув чувства, что накопленных сведений достаточно, давал волю взрывной силе линейного рисунка — точнее, рисунков, сделанных как будто в трансе и без всякой возможности исправления (его рукой двигал лишь инстинкт, как акробатом или канатоходцем, который упадет, стоит ему задуматься об опасности того, что он делает в данный момент). К 1942 году Матисс полностью освоил эту двухэтапную технику в графической области (он не без оснований гордился своим достижением и для иллюстрации метода начал составлять альбом рисунков под названием «Темы и вариации», опубликованный в 1943 году), но еще не знал точно, как реализовать ее в живописи. «Натюрморт с магнолией», один из холстов, над которыми он работал в то время особенно интенсивно, явился поворотным пунктом в этих экспериментах. С одной стороны, существует множество подготовительных рисунков для этой картины (что необычно для Матисса); с другой стороны, он несколько раз стирал ее, чтобы начать снова, пока не смог писать не задумываясь. При том, что общее настроение «Натюрморта» зловещее и его фронтальность ошеломляет зрителя не меньше, чем в «Музыке» (и так же, как в этой ранней картине, которая ▲ отчасти была ответом на «Авиньонских девиц» Пикассо, вызывает ассоциации с фрейдовской трактовкой мифа о голове Медузы), использованная здесь техника обеспечила поразительную открытость вансским интерьерам. Кажется, что все они сделаны за считанные часы, — и так и есть, если учитывать только последний этап работы; однако можно только догадываться, сколько растворителя ушло на стирание их предыдущих воплощений, день за днем. Благодаря этой технике, подобной труду Пенелопы, Матисс избрал новый вид живописного автоматизма, позволивший ему, как он чувствовал, подобраться к цели, которую он преследовал всю жизнь, — к устранению разрыва между замыслом и воплощением.

Матиссу было семьдесят девять, когда он написал «Большой красный интерьер». Вскоре после этого он оказался прикован к постели и тогда обратился к другому пластическому языку — вырезанию из бумаги [3]. Декупаж не стал новинкой в арсенале Матисса: он уже прибегал к нему, когда в 1931–1933 годах работал над «Танцем» для Барнса, а затем время от времени в тридцатых годах для различных декоративных проектов; его первый известный альбом декупажей «Джаз» был создан во время войны, когда ему также приходилось лежать не вставая (альбом был опубликован шелкографическим

▲ 1906

● 1910

▲ 1907



3 • Анри Матисс. Сноп. 1953

Модель для керамической картины; гуашь, декупаж. 2,9 × 3,4 см

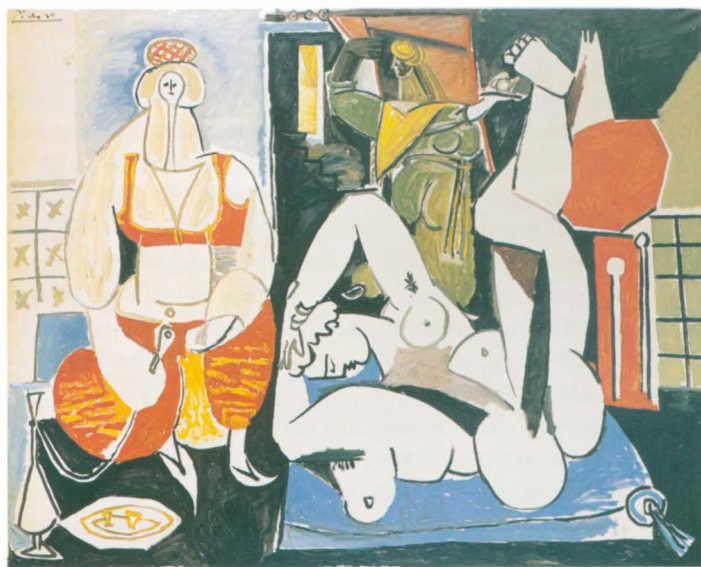
способом в 1947-м), однако только в последние пять лет жизни Матисса вырезание осталось почти единственной его техникой. Декупаж, как и еще один его любимый в это время медиум — керамическая плитка, отлично подходил для работы над большими декоративными проектами (такими, как капелла Розария в Вансе, открытая в 1951 году). Подобно автоматизму в живописи, вырезание было попыткой решения дилеммы, над которой Матисс бился с тех пор, как начал рисовать. На этот раз речь шла не о разрыве между замыслом и реализацией, а о его следствии — «вечном конфликте между рисунком и цветом», на который художник часто жаловался и устранить который было призвано красочное буйство фовизма, особенно «Радость жизни». Рисуя «прямо в цвете», Матисс смог извлечь максимум из двух источников энергии, которые порознь мастерски использовал десятилетиями: речь о модуляции белых интервалов, оживляющих его линейные рисунки, и об электризирующей насыщенности цвета.

«Поздний» стиль модернистов

Хотя творческий путь Матисса дает лучший пример «позднего» стиля модерниста, его случай — не единственный. Еще одним художником, которого так же прославила Венецианская биеннале, на этот раз в 1948 году, был Жорж Брак (выступивший, возможно, заменой Пикассо, который имел мало шансов на успех из-за своей политической лояльности к коммунистической партии, о которой раструбили вскоре после Освобождения, а также и из-за резкой оппозиции по отношению к испанскому фашистскому правительству Франко). Впрочем, не менее подходящим кандидатом, чем Брак, был Пьер Боннар. Детали разнятся, но суть остается неизменной: искусство живописцев, которые стали знаменитыми до Первой мировой войны и давно почитались как пионеры модернизма, пережило после Второй мировой необычайное обновление. Молодым художникам, заявлявшим о себе в это время, пришлось столкнуться с тем, что их герои, которых они потеряли из виду на несколько лет, не только продолжали жить, но и создавали удивительные новые произведения.

Пикассо был главным камнем преткновения для нового поколения (Поллок часто сетовал, что этот испанский художник уже

все изобрел, и почувствовал себя свободным от его чар, только когда в 1947 году придумал технику дриппинга). Между пред- и послевоенным стилем (или, скорее, многочисленными стилями) Пикассо не прослеживается больших изменений до середины шестидесятых годов. Но, несмотря на эту удивительную стилистическую цельность в искусстве, полном всякого рода разрывов, работы Пикассо конца сороковых и пятидесятих отличаются подходом, в общем противоположным структуралистскому методу, разработанному в период расцвета кубизма и основанному на оппозитивной природе живописных знаков. Не случайно этот поздний метод, который можно назвать «феноменологическим» (поскольку он предполагает своего рода вчувствование, с помощью которого художник стремится познать свою модель как бы изнутри), оказался особенно действенным в работах, вовлеченных в прямой, хотя и посмертный, диалог с Матиссом, многолетним соперником Пикассо, которому он наконец смог спокойно воздать должное. В двух сериях картин, созданных им «при содействии» своего недавно умершего старшего друга, — «Алжирские женщины» [4] и «Студия (Вилла Калифорния)» (обе 1955 года) — предметом этого познания изнутри является одновременно представленный мотив (в первом случае — куртизанки Делакура, а во втором — заполненный зеркалами китчевый интерьер его новой студии в Каннах, решенный в формах ар-нуво/неорококо) и искусство Матисса (одалиски, которых тот, по утверждению Пикассо, ему завещал, и воздушность вансских интерьеров). Пикассо не в первый раз откровенно пускался в живописный диалог с мертвым художником: ему уже случалось «разбирать» «Распятие» Грюневальда в начале тридцатых, «Триумф Пана» Пуссена во время освобождения Парижа, картины Кранаха, Курбе и Эль Греко в конце сороковых — начале пятидесятих. Однако в лице Матисса он оплакивал современника, а не вел забавные игры с далеким прошлым. Это придало его работам необычную весомость, перешедшую и в последующие серии, в которых исследуется западная живописная традиция (сорок пять полотен на основе «Менин» Веласкеса [1957]; двадцать семь картин и около двухсот работ в других техниках по мотивам «Завтрака на траве» Мане [1959–1962]). Смерть Матисса оставила на мире Пикассо шрам,



4 • Пабло Пикассо. Алжирские женщины (вариант N). 1955

Холст, масло. 130,2 × 162,3 см



5 • Жорж Брак. Бильярдный стол. 1944
Холст, масло. 130,5 x 95,5 см

который уже не зарубцевался. Размышляя о собственной смертной участи, он провел остаток своей долгой жизни во все более безнадежных попытках доказать, что живопись, какой он ее знал, по-прежнему «стоит свеч», но в начале шестидесятых годов феномен неоавангарда очевидным образом изменил горизонт ожиданий, и молодые художники больше не признавали его влияния.

Замечательная серия интерьеров, представленная в Венеции Браком (включая его первый опыт в этом жанре, «Бильярдный стол» [5]), отмечена освобождением, механизм которого, даже если его причина совсем иная, сродни освобождению, пережитому Пикассо в картинах-диалогах с Матиссом в 1955–1956 годах. Так же, как и картины 1919–1921 годов (написанные, когда Брак в уединении приходил в себя после ранения, полученного на фронте, и впервые не чувствовал, как Пикассо дышит ему в спину), эти поздние работы выявляют его выдающееся техническое мастерство, всю ту живописную кухню, в которой ему не было равных, но значение которой он всегда склонен был принижать под давлением своего саркастичного альтер эго. По своей композиции эти интерьерные сцены представляют собой стандартный, если не сказать академичный, кубизм с его несовпадением цвета и формы, несколькими точками зрения, прозрачностью, разложением объекта на плоскости и т. д., но их необычно большой формат подчеркивает вещественность смеси краски и песка, использованного Браком с целью обозначить их неуступчивую предметную реальность. На склоне лет Брака часто превозносили за то, что он возродил французскую традицию натюрмортов, которая восходит к Шардену, но если его интерьеры сороковых годов произвели столь сильное впечатление, то потому, что он внезапно перешел в них от интимности станковой картины к масштабу фрески.

У позднего Боннара подобного скачка в масштабе не произошло. В его «Студии с мимозой» [6] нет ничего такого, что бы уже не проявлялось с середины тридцатых годов (тонкое хроматическое взаимодействие наложенных друг на друга слоев краски разных цветов — стилистическая находка, которой подражал в своих зрелых работах Марк Ротко; эффект наезда, с помощью которого Боннар обрезает визуальное поле и толкает зрителя прямо в светящуюся гущу вещей). Да и сам размер его холстов в послевоенный период не увеличился. Что увеличилось, так это рыхлость мазков. Контуры стали менее четкими, как будто затуманенными, и эта общая расплывчатость формы в сочетании

с характерной для Боннара интенсивностью цвета превратила обыденный мир, который он писал десятилетиями, в цветущее пространство грезы.

- ▲ Послевоенные работы Леже, напротив, представляют собой отступление. Живя во время войны в США, Леже исследовал возможности изотропного живописного пространства в сериях «Нырлящиков» и «Акробатов»: их выпрыгивающие со всех сторон или парящие фигуры движутся вопреки гравитации. Теоретически эти картины можно повесить в четырех различных положениях — так, по крайней мере, заявлял Леже, хотя сам же и опровергал свое утверждение, подписывая работы в одном определенном углу. Все версии «Нырлящиков» и «Акробатов» передают ощущение отсутствия направления, как и «Созвездия» Жоана Миро 1940–1941 годов, и хотя эта перекличка редко принимается в расчет, нью-йоркская выставка Леже 1944 года, возможно, не меньше повлияла на разработку Поллоком идеи «коврового» (allover) пространства, чем выставка Миро в 1945 году в галерее Пьера Матисса. Однако если Миро сохранил это решительно свободное чувство отсутствия направления на долгие годы, то Леже предпочел героико-монументальный стиль. Хотя он был одним из немногих художников-модернистов, которые уже в середине двадцатых годов задумались о том, что гораздо
- позже будет названо Клементом Гринбергом «кризисом станковой живописи», хотя он понял, что как таковая живопись обречена на исчезновение и может уцелеть лишь благодаря способности смешиваться с другими видами искусства (в том числе с архитектурой) и создавать новое ощущение масштаба, его сковывала добровольно принятая на себя идеологическая зависимость. Леже вступил в коммунистическую партию вскоре после Пикассо, но если последний переходил от циничной поддержки сталинской политики посредством второстепенных пропагандистских работ (вроде штампуемых, как на конвейере, «голубей мира») к полнейшему безразличию к линии партии, то Леже верил в партийное кредо и хотел «воспитывать массы» своим искусством. Как следствие, его послевоенное искусство, в котором используются стилистические средства, разработанные им в начале тридцатых годов (толстые контуры, окаймляющие фигуры; схематичная моделировка градиентами черного поверх плоскостей чистого цвета), становилось все более окостенелым. В конце концов его фигуры превратились в лишенную суровой грубости и убедительной на-
- вности, свойственных, к примеру, работам Александра Дейнеки, имитацию штампов советской «соцреалистической» живописи. В отличие от творчества Матисса, Пикассо, Брака или Боннара, искусство Леже не выказало в послевоенный восстановительный период нового подъема, что, однако, не помешало ему оставаться силой, с которой приходилось считаться новому поколению.

Новое поколение вступает в свои права

Леже не попал в орбиту Венецианской биеннале. Отдав должное нескольким «старым мастерам» парижской фигуративной школы, биеннале переключилась на сюрреализм — еще одно движение, которое сознательно обходило ее в годы фашизма (в 1954 году

- ♦ Макс Эрнст получил гран-при за живопись, а Ханс Арп — за скульптуру), и наконец ее внимание обратилось к новому поколению. В то время для этой почтенной организации, не особенно интересующейся новейшими художественными достижениями, новым



6 • Пьер Боннар. Студия с мимозой. 1939–1946
Холст, масло. 126 × 126 см



7 • Джорджо Моранди. Натюрморт. Около 1946
Холст, масло. 28,7 × 39,4 см

поколением были представители послевоенной абстракции (Марк Тоби [1890–1976] и Эдуардо Чильида [1924–2002] в 1958 году, Ханс Хартунг [1904–1989] и Жан Фотрие [1898–1964] в 1960-м). Но вручения гран-при международно признанным мастерам было недостаточно для того, чтобы сработала политическая программа искупительной амнезии: требовалось уделить внимание и внутренним проблемам итальянского искусства. Самым смелым шагом в этом направлении стало чествование в 1950 году «подписантов первого манифеста футуризма»: историю пришлось решительно перекроить, не включив в число награжденных Маринетти, который не только был неоспоримым лидером футуризма и автором этого манифеста, но и самым известным «певцом» режима Муссолини. О том, что его инакомыслящие соратники были не такими уж инакомыслящими, а напротив, легко соглашались с его выходками, упомянуто не было.

Впрочем, не все ревизионистские инициативы биеннале были непродуманными или лицемерными. В 1948 году, за два года до попытки отмыть футуризм от прошлых политических преступлений, она воздала должное «метафизической живописи», устроив групповую выставку с участием Карло Карра, Джорджо де Кирико и Джорджо Моранди (1890–1964). Выставка не смогла доказать критикам, что в поздних работах де Кирико есть что-то, кроме полного отказа от его былых позиций (которые так повлияли на зарождение сюрреализма), да и тусклая звезда Карра не засияла ярче, но зато на первый план внезапно вышел Моранди — затворник, до этого почти не известный за пределами Италии. Этот всплеск признания ничего не изменил ни в его искусстве, строжайшие параметры которого были установлены еще в начале двадцатых годов, ни в его монашеском образе жизни. До самой своей смерти Моранди писал похожие композиции — в основном маленькие натюрморты с несколькими пустыми сосудами (бутылками, стаканами, чашками или вазами), показанными чуть сверху и выстроенными фронтально на нейтральной плоскости (стол здесь — не более чем линия горизонта) у такой же нейтральной стены [7], всегда в тональном колорите и ярком свете (падающем либо сверху, не давая теней, либо сбоку, с резкими тенями, как у раннего де Кирико). Искусство Моранди — негромкое и молчаливое, оно идет вразрез с шумными декларациями многих авангардных движений, в нарастающем темпе сменявших друг друга • на протяжении XX века. Подобно Эду Рейнхардту в его «черных», «последних» абстрактных картинах, Моранди сделал выбор в пользу того, что есть искушение назвать малой формой, не вкладывая в этот термин негативного значения, — в пользу формы, которая исключает пафос и воинственную риторику резких контрастов, открываясь зрителю не иначе как в результате продолжительного созерцания. Неудивительно, что публика не сразу оценила тихую позицию Моранди, но в конечном итоге этот болонский отшельник сделал больше, чем Пикассо с его послевоенной игрой на публику, для того, чтобы убедить молодых художников в том, что еще стоит заниматься живописью.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Alloway Lawrence. *The Venice Biennale 1895–1968: From Salon to Goldfish Bowl.* New York: New York Graphic Society, 1968.

Bois Yve-Alain. *Matisse and Picasso.* Paris: Flammarion, 1998.

John Golding et al. *Braque: The Late Works.* New Haven and London: Yale University Press, 1997.

Serota Nicholas (ed.). *Fernand Léger: The Later Years.* Munich: Prestel Verlag, 1987.

Steinberg Leo. *The Algerian Women and Picasso At Large // Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art.* London, Oxford and New York: Oxford University Press, 1972; *Picasso's Endgame // October.* No. 74. Fall 1995.

Whitfield Sarah, John Elderfield. *Bonnard.* London: Tate Gallery; New York: Museum of Modern Art, 1998.

Крутий Стол

ХФ: В первую очередь давайте обратимся к нескольким важным трактовкам довоенного искусства, которые появились после войны, и разберемся, каковы наши исторические расхождения с ними. Затем мы сможем поднять проблему антимодернизма и попробовать выяснить, почему ее адекватное рассмотрение долгое время встречало трудности на своем пути. И наконец после этого можно будет перейти к вопросу о рубеже — цезуре Второй мировой войны и о том, как различные истории искусства XX века справлялись с ним, признавая этот рубеж непреодолимым, отрицая его ради исторической непрерывности или перекидывая через него мост реконструкции. Естественно, мы будем отклоняться от намеченного пути, но все же давайте начнем с интерпретации довоенного модернизма, предложенной Альфредом ▲ Барром, первым директором Музея современного искусства в Нью-Йорке [Museum of Modern Art, далее — MoMA. — Пер.].

ИАБ: Что нас сегодня удивляет, так это несовпадение между восторгами Барра по поводу русского авангарда во время его поездки в Советский Союз в 1927–1928 годах и тем, что позднее русский конструктивизм растворился на территории MoMA в общем ряду абстрактной живописи и скульптуры. Даже если Барр сознательно искал в Москве живописцев и скульпторов («Нужно найти больше живописцев», — записал он в дневнике после визита к Родченко, который сказал ему, что с 1922 года не занимается живописью), он был впечатлен работой конструктивистов в области, которую можно ● было бы назвать пропагандой или «идеологическим фронтом» (сценография, кинодекорации, журнальный дизайн, оформление выставок и т. п.). Даже если Барр отнесся в итоге критически к антиэстетическому понятию «фактографии», он потратил немало времени, общаясь с теоретиком этого направления Сергеем Третьяковым и пытаясь его понять. Барр восхищался «блестящим», по его собственным словам, ■ Константином Уманским, который «в возрасте девятнадцати лет» написал книгу «Новое искусство в России» (долгое время она оставалась единственной обобщающей работой о советском искусстве), и особенно выделял мысль Уманского о том, что «пролетарский стиль вышел из стенгазеты с ее сочетанием текста, плаката и фотомонтажа». «Интересное и проницательное суждение», — записал Барр. Короче говоря, он с большим интересом изучал преобразования, которые произвел в эстетической сфере советский авангард, пытаясь разгадать их значение для будущего искусства. Но складывается впечатление, что, едва покинув Россию, он обо всем этом «позабыл»: во всяком случае, в составленной им схеме направлений модернизма места советскому искусству не нашлось.

ХФ: Однако следствием встречи Барра с искусством на службе промышленности стал его интерес к дизайну, который, правда, касался ♦ в основном Баухауса (где Барр также побывал), то есть более дружественной капитализму версии производственного искусства... Когда он составил свою схему?

ББ: В 1936-м.

ХФ: Точно, для выставки «Кубизм и абстрактное искусство», устроенной им в этом году.

ИАБ: А вскоре, в 1938-м, в MoMA состоялась и выставка, посвященная Баухаусу.

ББ: Я бы не списывал со счета интерес Барра к Баухаусу просто потому, что речь идет о капиталистической версии проекта производственного искусства. По-моему, этот интерес свидетельствует о более сложном понимании трансформации авангардистских практик в двадцатые годы в контакте с промышленностью, архитектурой, дизайном и утилитарными концепциями искусства вообще, которые оказали большое влияние на позицию Барра. К тому же не меньший ▲ интерес он проявлял к наследию дадаизма, которое отразило еще один комплекс операций, открывших традиционную модель искусства радикальным экспериментам. Все эти позиции представлены в схеме 1936 года. Вопрос вот в чем: как случилось, что эти, столь важные, главы истории современного искусства оказались вычеркнуты из рецепции выставок в MoMA и из опыта первого поколения американских художников и критиков после Барра?

ХФ: Разумеется, в схеме Барра присутствуют и другие главы, другие движения, но все они подогнаны к ней, обработаны так, чтобы перетекать в направления, следующие за ними согласно историцистской модели стадийного влияния и формального прогресса. Тем самым пролагается путь для дальнейшей переработки модернизма, которая ● происходит у Клемента Гринберга и других. Разумеется, это педагогическая схема, вводная схема, в действительности же картина более сложна, если не сказать запутанна, чем мы обычно себе представляем...

РК: В то же время Барр предлагает базовое разделение искусства на механицистские и органицистские модели формы. И при этом выделяет органицистскую ветвь, так как чувствует, что самым важным ■ явлением его времени является сюрреализм. Он стремится ввести сюрреализм в семейство форм модернизма.

ХФ: Однако две эти тенденции по-прежнему сводятся им к «геометрической» и «негеометрической» абстракции. Да, механицистский импульс — это сила, выраженная в геометрических очертаниях, но он оторван от индустрии и, более того, от социального, экономического и политического контекстов вместе взятых. Подобным же образом органицистский импульс как измерение, выраженное в негеометрических очертаниях, отрывается от тела и влечений, от всех психоаналитических ассоциаций. Барр пускает эти термины в ход, но делает это исключительно формально.

ББ: В плане телеологичности его представление о модернистском искусстве можно соотнести с телеологией американской либеральной демократии вообще, ведь в ней не предусмотрена реальная интеграция художественных практик в повседневную жизнь людей.

Она предусматривает их институциональное приручение, а вовсе не практическое развертывание и реализацию, — и это относится как к политике дадаизма и сюрреализма, так и к политике конструктивизма и производственного искусства.

ХФ: Это связано, помимо прочего, с уникальной ситуацией в США, где за первой встречей с авангардом очень быстро последовала его частичная институционализация. Разумеется, я имею в виду «Арсенальную выставку» 1913 года — легендарный шок первой встречи с передовым искусством, кружок Стиглица 1910-х годов, нью-йоркские Дада-салоны и множество выставок в галереях, за которыми вскоре последовали и музеи: в 1929 году открылся MoMA, в 1942-м — «Искусство этого века» и т. д. Таким образом, модернизм в Америке чуть ли не с самого начала воспринимался в музейном контексте.

ИАБ: Причем очень долго воспринимался в этом контексте как явление сугубо европейское. На это сетовали многие американские художники: «Они показывают самое передовое европейское искусство и не обращают внимания на нас». Музеям требовался удаленный полюс притяжения. Они нуждались в Европе: это была великая и удивительная земля, где создавались причудливые новинки, само внешнее происхождение которых позволяло американским музеям принимать их благосклонно и признавать институционально. В некотором роде речь шла о новой экзотике.

ХФ: Но какое место получил в этой истории сюрреализм и почему он оказался так важен для первого поколения американских абстракционистов? Немало его представителей было среди тех, кто переехал в Нью-Йорк из Европы во время Второй мировой войны. Думаю, нам стоит коснуться того, как принималось или отторгалось это направление.

РК: В 1940 году Клемент Гринберг выпустил статью «К новому Лаокоону», в которой сюрреализм критикуется, среди прочего, за повествовательность, а «Лаокоон» Лессинга выступает своего рода эталоном (хотя он опубликован в 1766 году!) для различения в модернизме, с одной стороны, искусств визуальных и пространственных, а с другой — словесных и временных. Для Гринберга литературное — значит временное, сюрреализм литературен и потому должен быть осужден как нечистая форма.

ХФ: Сюрреализм, по его мнению, не соответствует визуальному искусству и, следовательно, модернизму в его понимании. Я всегда недоумевал, как Гринберг мог написать «К новому Лаокоону» почти сразу после «Авангарда и китча» (1939), где авангард еще обсуждается в терминах общественной борьбы на историческом поле. Ему хватило года, чтобы перейти от почти диалектической интерпретации авангарда к какому-то статичному анализу правил, которым должно следовать искусство.

ББ: Однако история невнимания к сюрреализму в ранних разборах абстрактного экспрессионизма не сводится к сопротивлению одного Гринберга. Вспомните неприятие сюрреализма Барнеттом Ньюманом: это явно была последовательная деидентификация после первоначальной любви. Источником любви был радикализм автоматических процедур нанесения следов, а возможно, и психоаналитическая модель бессознательного. Но при переходе от момента усвоения сюрреализма к моменту сложения абстрактно-экспрессионистской идентичности сюрреализм должен был быть отторгнут. И это не было ни отторжение психоанализа...

ИАБ: ...со стороны Ньюмана как раз было...

ББ: ...ни отторжение автоматизма. Это было стремление определить заново эстетическую идентичность в условиях нового исторического момента — стремление, которое заставило, и Ньюмана тоже, понять, что после травмы Второй мировой войны и Холокоста сюрреалистическая индульгенция бессознательному более недействительна. Это был один разрыв, одна глубокая трещина, неважно — пролегла она явно или латентно. Второй трещиной стало осознание того, что новая историческая ситуация требует не только переопределения в геополитических терминах, то есть представления новой национальной идентичности, но и в терминах в определенном смысле трагических. Вот почему подходы Сержа Гильбо, который акцентирует идеологические функции абстрактного экспрессионизма, или Т. Дж. Кларка, который видит в нем вульгарный атрибут среднего класса, с моей точки зрения, не работают. Они не принимают в расчет радикализм отправной точки этих художников¹. Имело место чувство потери, уничтожения довоенной культуры, ее окончательного ухода из доступа — чувство, по своей остроте сопоставимое с тем, которое испытывал Теодор Адорно, хотя, разумеется, тогда оно не было выражено так же четко, как у него. Но вот что коренным образом разводит послевоенную эстетику Адорно и эстетику Гринберга: Адорно был философом-марксистом и композитором-авангардистом, который сформировался в исключительно сложной культуре европейской буржуазии и стал свидетелем разрушения нацистами не только своего собственного контекста, но и европейской буржуазной культуры в целом; а Гринберг был членом нью-йоркской троцкистской группы, сложившейся вокруг журнала «Партизан Ревью» и мечтавшей в те годы об установлении в США новой демократической культуры. В его прогрессистском видении будущего просто не было места для исторической данности Холокоста и Второй мировой войны.

ИАБ: Как это ни парадоксально, различие европейской и американской перспектив лишь усугубилось, когда в Нью-Йорк съехалось множество сюрреалистов: в первую очередь Андре Бретон, но также Сальвадор Дали, Курт Зелигман, Андре Массон, Роберто Матта, Ив Танги, Макс Эрнст и другие. Мифические для американских художников фигуры вдруг оказались здесь, рядом с ними, и они мало походили на легенду о них. Некоторые из них устроились хорошо (так, Эрнст женился на Пегги Гугенхайм) и быстро начали продаваться. Не стоит недооценивать шок их молодых почитателей, таких как Джексон Поллок или Аршил Горки, работавших на Управление общественных работ, когда они увидели, насколько расходятся их герои с образами проклятых художников или *enfants terribles*.

ХФ: Но, конечно же, чувство трагедии или травмы не могло лечь в основу аффирмативной истории модернизма — истории обновленной преемственности в духе той, которую стремились выстроить Гринберг и другие и в которой нуждались институты периода реконструкции. Соответственно, этот аспект должен был быть вынесен за скобки. За скобки попали и те аспекты модернизма, которые пересекались с фашизмом — как поздний футуризм, — или, особенно в период маккартизма, с коммунизмом. Так, в частности, в зону умолчания попала большая часть русского конструктивизма и значительная часть немецкого дадаизма.

ББ: Совершенно верно.

▲ 1916a, 1920, 1921, 1924, 1925c, 1928a, 1928b, 1930b, 1931a ● 1916b, 1942b ■ 1951 ◆ 1947b

▲ Введение 2 ● 1942a ■ 1936, 1942a, 1949a, 1960b ◆ 1920, 1921, 1925c

ИАБ: У Ньюмана есть одна мантра, которую он снова и снова повторяет в своих ранних эссе: «Что нам делать после ужасов войны? Что мы можем писать? Мы должны начать с чистого листа». У Гринберга мы не найдем ничего подобного, как будто бы для него никакой травмы не существовало.

ХФ: Возможно, это слишком надуманно, но я бы предположил, что в текстах об абстрактном экспрессионизме травма возвращается в смещенном виде, что ужасы войны и Холокоста сублимируются и субъективируются в интерпретации его произведений в терминах Возвышенного. Опыт «пропасти» или «пустоты» у Поллока, Ньюмана, Ротко, Готтлиба отражает это чувство исторического возвышенного, на сей раз — с маленькой буквы, так как это действительно малое возвышенное, достаточно малое для того, чтобы зритель мог ощутить травматическую дрожь, но тут же с нею справиться, даже укрепиться ею — в полном согласии с классическим пониманием Возвышенного у Канта и Бёрка. Возможно, след этого компенсаторного действия содержится в реакции, с которой зритель, как считается, должен встречать произведения позднего модернизма, — я имею в виду эпифаническую вспышку озарения, внезапное чувство трансцендентного, то, что Майкл Фрид в своем известном тексте назвал «благодатью».

РК: Выброс собственных телесных шлаков становится фигурой прервосхождения, трансценденции...

ХФ:...исторического вообще...

РК:...но также и физического...

ББ:...недавней истории в частности. Среди вопросов, которые ставили интеллектуалы, группировавшиеся в сороковых годах вокруг «Партизан Ревью», были такие: «Ты думаешь о Холокосте? Он служит постоянным ключевым пунктом твоей каждодневной мысли? Или ты отворачиваешься от него ради созидания новой культуры?» Заглянув в «Партизан Ревью» этого периода, вы поразитесь постоянно, из номера в номер, соседству двух позиций: так, в 1946 году Ханна Арендт пишет там о концлагерях, а Клемент Гринберг два года спустя — о рождении чистого модернизма. Либо ты смотришь в лицо истории, либо ты отнее отворачиваешься. И если отворачиваешься, то тебе куда легче говорить о сложении новой идентичности, соответствующей американской либерально-демократической культуре: этот момент лежит в основе новой нью-йоркской живописи, а отчасти, наряду с прочим, и американского формализма в целом. И я не полемизирую — я пытаюсь описать этиологию влечения к очистке, к деидентификации, к размежеванию с этим историческим телом.

ИАБ: С начала пятидесятых и до середины шестидесятых не раз предпринимались попытки говорить о еврействе, искусстве и их связи с травмой Холокоста, но, когда бы эта тема ни поднималась, она неизменно встречала молчание. Люди не желали об этом слышать. Два видных критика, стоявшие на противоположных позициях, серьезно высказывались на этот счет: Гринберг в статье «Самоуничижение и еврейский шовинизм: несколько слов о „позитивном еврействе“» (журнал «Комментарий», ноябрь 1950 года) и Гарольд Розенберг в статье «Существует ли еврейское искусство?» (там же, июль 1966-го), — но оба, насколько я знаю, лишь единожды и как раз ради

того, чтобы объяснить молчание. Предметом их анализа было посттравматическое молчание части художников по поводу Холокоста.

ХФ: Начало шестидесятых стало также моментом, когда нью-йоркские интеллектуалы вступили в полемику с тезисом о «банальности зла», выдвинутым Ханной Арендт в ее репортаже для «Нью-Йоркера» о суде над Эйхманом в Иерусалиме. (Меня всегда поражало хронологическое совпадение этой истории с другой провокационной «банальностью», а именно поп-артом, и возмущенная встреча этого последнего частью тех же самых интеллектуалов, как будто поп-арт тоже угрожал некоей фундаментальной ценности или чему-то, что составляет противоположность банальности в культуре, морали и политике.) После выхода статьи Арендт «Эйхман в Иерусалиме» травматичное молчание сменилось потоком гневных речений. И если вернуться к молчанию, то можно представить себе, насколько гнетущими были для художников и писателей все эти призывы, а то и требования думать о трагическом и травматичном опыте. Можно понять их желание отвернуться, начать с чистого листа — хотя, конечно, и само это желание тоже было по-своему гнетущим.

● **ББ:** В связи с этим стоит обратиться к фигуре Мейера Шапиро. В обсуждаемой истории есть еще одна сторона, которой вскользь коснулся Хэл, — ослабление левого движения. Ведь если вернуться к сдвигу Гринберга от «Авангарда и китча» в 1939 году к «Новому Лаокоону» в 1940-м, то это был момент едва ли не полного упразднения марксистской традиции — подчас самоупразднения, самоочищения.

ХФ: Помните знаменитую фразу Гринберга, оглядывающегося на тридцатые годы из ранних пятидесятых? «Однажды придет время рассказать о том, как „антисталинизм“, который в общем и целом начался с „троцкизма“, перерос в „искусство для искусства“ и тем самым героически расчистил путь для будущих достижений».

РК: Т. Дж. Кларк однажды назвал это «элиотовским троцкизмом».

ИАБ: Первой травмой для американских левых стали, разумеется, московские показательные процессы 1936 года. А пакт Гитлера и Сталина в 1939-м явился последней каплей.

ХФ: Да. И Гринберг не допускает мысли, что художник может остаться верен линии компартии. Позднее он скажет о Поллоке: «Он был законченным сталинистом». Сколь угодно ошибочное, это утверждение указывает на определенное затруднение Гринберга, не только эстетическое, но и политическое, в понимании искусства Поллока и ему подобных.

ИАБ: Однако мы обсудили ситуацию, в которой оказались после войны американские художники. А как себя чувствовали художники во Франции? Какова была их ситуация? Чем она отличалась? Они ощущали такую же травму...

ББ: И даже большую: именно европейская культура подверглась разрушению во время войны, причем это разрушение стало результатом фашистского переворота в одном из главных европейских национальных государств — в государстве, которое, как и его союзница Италия, некогда представляло высочайшие достижения европейского гуманизма.

- ▲ **ИАБ:** В этом отношении интересен случай Жана Фотрие. В США этого художника долго недооценивали: на его выставки в Нью-Йорке в 1952, 1956, 1957 годах (последняя — в галерее Сидни Джениса) никто не обратил внимания, даже Гринберг, хотя Фотрие был абстракционистом. Однако позднее его влияние возросло — возможно, отчасти потому, что, как стало ясно, он одним из первых авангардистов начал работать с травмой войны и Холокоста. Первые шаги в этом направлении были сделаны им еще во время войны, в серии «Заложники», и демонстрация этих картин в Париже сразу после освобождения произвела сенсацию. Находки Фотрие были мгновенно подхвачены —
- и переработаны — Дюбуффе, затем, по-своему, Лучо Фонтаной. «Подавление» его творчества имело место не только в Америке, но и в Европе, хотя и в иной форме — в форме, скажем так, обезвреживания. Для меня до сих пор загадка, почему подступ Фотрие к травме так быстро ушел на задний план.

ББ: Здесь налицо еще более решительное [чем в США. — *Пер.*] стремление отторгнуть травму, во всяком случае со стороны художников следующего поколения. Возьмите Фонтану, Пьеро Мандзони, а особенно Ива Кляйна — они представляют самую отчетливую в искусстве тенденцию к определению культурных очертаний европейской реконструкции. Возможно, в этом заключен парадокс, но их практики — особенно это важно для Фонтаны и Кляйна — объединяет спектакуляризация. В это время заявляют о себе два главных ■ теоретика послевоенной европейской эстетики: Адорно и Ги Дебор. Они представляют полюсы, между которыми складывается эстетика травмы и невозможности возобновления непрерывной линии модернизма. Эти полюсы основаны на осмыслении, с одной стороны, наследия Холокоста, а с другой — аппарата спектакля, неуклонно подчиняющего себе все вплоть до последних остатков противодействия, неприсоединения, сопротивления, подрыва, на которые некогда претендовала авангард. И вот здесь Фонтана и Кляйн с самого начала, и еще более четко, чем Поллок, попадают в регистр культуры спектакля.

- ХФ:** Обоим этим полюсам отвечают и некоторые практики прошлого. Так, например, первобытное и примитивное, ребенок и безумец попали в сферу интересов модернизма уже давно, но сразу после войны с удвоенной силой вернулись в работах представителей ар-брюта
- ◆ и «Кобры». Возможно, таков был еще один путь констатации травмы Холокоста и в то же время ее отрицания. Обращение к первоначалам отражает как ужас перед прошлым, так и эскапистскую попытку бегства от недавней истории, что, быть может, не так уж далеко от устремлений абстрактных экспрессионистов с их «первым человеком».

ББ: Это способ деисторизировать травму. Отсюда же внезапный интерес к местам типа Ласко: вместо современных лагерей — доисторические пещеры.

- ХФ:** Да. Но вместе с тем налицо стремление противостоять первобытному началу, дискредитированному нацизмом, а может быть, и вернуть его себе, очистив от нацистской заразы. Дело не в альтернативе — либо выразить травму, либо ее отвергнуть. Это эстетические конструкции типа компромиссных образований: признающие историческую реальность, но как бы заключая ее в скобки, абстрагируя, так или иначе отрывая ее от истории. Но важно описать эти подвиги, понять их, а не квалифицировать с точки зрения патологии.

ББ: Вдобавок к первым двум комплексам — травме Второй мировой войны / Холокоста и разрушению американского левого движения и левой культуры вообще — был третий, также волновавший нью-йорскую школу в период ее формирования: какой возродится после войны массовая культура и как должен относиться к ней авангард? Это был один из центральных вопросов двадцатых годов, сказавшийся на развитии всех без исключения авангардных практик. Как ни странно, после войны, когда массовая культура возвращается в американской версии, и куда активнее, чем прежде, авангард становится на позицию полного отрицания ее существования: он избирает самую безоговорочную, самую герметичную модель модернистского отказа. И только через десять лет, с появлением Джаспера Джонса и первых ростков поп-арта, масскульт вновь становится предметом открытого внимания художников.

- **ХФ:** Чуть раньше, правда, заявила о себе английская «Независимая группа». Но до этого, да, шел бесконечный разговор о «нас, несчастных одиночках», противостоящих целому миру. И в это самое время Поллок появляется...

ИАБ: ...в журнале «Вог».

- **ХФ:** Именно. В 1951 году его картины в технике дриппинга используются в качестве фона для модных фотографий Сесила Битона, а еще раньше, в 1949-м, «Лайф» публикует статью, заголовок которой мы взяли эпиграфом для главы об этом годе: «Величайший из ныне живущих американских художников?».

ББ: И это не стычка двух лагерей — это размывание границ, указание на то, что изоляция иллюзорна или, скорее, что иллюзорна претензия на нее.

ХФ: Да. Модернистский отказ тем самым в буквальном смысле «медиатизируется», входит в массовое обращение как божественная поза. Ситуационисты в конце пятидесятых ясно увидели эту проблему.

ББ: И разочарование в психоанализе...

ИАБ: ...начинается в то самое время, когда он осваивается Голливудом.

ХФ: Дали делает декорации для эпизода сна в «Завороженном» Хичкока (1945).

ББ: Еще важнее, что психоанализ в США институционализируется на массовом уровне и достигает пика своего успеха, становясь необходимой повседневной практикой.

- **ХФ:** Но в массы идет лишь определенная версия психоанализа — психология Я, та самая, против которой неизменно выступал Жак Лакан, в молодости соратник сюрреалистов (по сути, того же Дали!).

ИАБ: Не только. Массовым становится и юнгианский психоанализ, даже до Поллока. Именно в это время появляется этакая общедоступная психотерапия для домашнего применения.

ХФ: То есть опять-таки речь не идет о прямом неприятии. От этих дискурсов начинают отворачиваться просто потому, что их язык выхолен: присвоение масскультом сделало их бесплодными.

ИАБ: Они становятся предметами потребления: вы пользуетесь тем или иным брендом психоанализа, так же как выбираете холодильник той или иной марки.

ББ: Как говорил Вальтер Беньямин, «невроз на психическом уровне аналогичен товару».

РК: Можем ли мы в таком случае связывать успех начинаний Гринберга, по крайней мере частично, с коллективной потребностью в подавлении трагического или травмирующего прошлого? Выдвигая на первый план абстрактную живопись, он успешно осуществляет это частичное подавление, и абстрактная живопись в итоге выполняет своего рода социальную функцию.

ХФ: Здесь есть связь, но не столь прямая. В некотором смысле в том, в чем мы видим процесс подавления, после войны видели процесс сохранения. С одной стороны, абстрактная живопись является одним из великих разрывов, совершенных авангардом. С другой стороны, как «модернистская живопись» она также содействует центральному положению живописи и поддержанию ее традиций. Она позволяет заключить в скобки или приостановить другие авангардистские разрывы, отложить, так сказать, в сторону, по крайней мере в США, другие парадигмы авангарда — те самые, которые выводит на первый план Петер Бюргер², автор третьей теории из тех, которые мы хотели обсудить: реди-мейд, конструкционная скульптура, коллаж и фото-монтаж. Историческая память переносится и сосредоточивается в одном медиуме — в новаторской живописи, и та в результате предоставляет основу для исторической преемственности, которую иначе сохранить бы не удалось — ни в искусстве, ни в истории вообще. Помимо прочего, в этом заключалось и сведение политической революции к формальному новаторству. Именно таков подтекст замечания Гринберга по поводу взгляда на тридцатые из пятидесятых, которое я цитировал выше. И Фрид говорит нечто подобное, оглядываясь назад в статье 1965 года «Три американских живописца: Ноланд, Олиски, Стелла»³.

ИАБ: Показательно также, что Гринберг никогда не принимает в расчет

- политические устремления самих художников. Например, Мондриан считал свои работы проектами для будущего социалистического общества, как бы ни было трудно в это поверить. В посмертно опубликованной рукописи под названием «Новое искусство — новая жизнь: культура чистых отношений» он повторяет от себя выдержку из политического воззвания своего друга, активиста анархо-синдикалистского толка Артура Ленинга. Помимо прочего Ленинг издавал в 1927–1928 годах интереснейший журнал «1:10», где наряду с первым серьезным анализом сталинизации Советского Союза печатались тексты Мондриана, Курта Швиттерса, Ласло Мохой-Надя, а также таких авторов, как Вальтер Беньямин, Эрнст Блох или Александр Беркман (в прошлом соратник Эммы Гольдман). Вот такого рода информация, такого рода связи оказались исключены из гринберговского представления о модернизме. Примерно то же самое произошло
- с его отношением к Ньюману. Признавая вклад Гринберга в ту славу, которая внезапно свалилась на него в конце пятидесятих, Ньюман

тем не менее не соглашался с тем, как тот трактовал его творчество, так как критик оставлял без внимания содержащиеся в нем анархические подтексты. Я не хочу сказать, что Мондриан и Ньюман были правы относительно собственной живописи, — я лишь подчеркиваю, что Гринберг игнорировал такого рода вещи.

ХФ: И в то же время он, бесспорно, лучший из числа современников критик их эстетических амбиций.

ББ: Он исследует эти амбиции, в том числе в их преемственности по отношению к предшествующей живописи, но, как только дело доходит до Ньюмана, преемственность рвется. Для Гринберга речь идет не о Ньюмане и Мондриане, а о Ньюмане против Мондриана. Ньюман стремится к радикальному разрыву с Мондрианом: и живописные концепции, и утопические взгляды последнего стали безосновательными, невозможными.

ХФ: По Ньюману.

ББ: И по Гринбергу тоже.

ИАБ: Но мотивы Гринберга — другие. Ньюману потребовалось немало времени, чтобы понять, в чем его радикальное отличие от Мондриана. До середины пятидесятих он повторял все штампы литературы о Мондриане: что его живопись на самом деле не абстрактна, а укоренена в природе, что она представляет собой декоративный дизайн и т. п. Затем молодые почитатели Ньюмана — минималисты, в частности Дональд Джадд, — посвятили его в словарь новой критики (после чего он и начал говорить о «целостности», о том, что его картины противоположны «составной» эстетике Мондриана), но в конечном итоге его критика Мондриана выразилась в политических терминах: голландский художник не был анархистом, даже если и верил временами в обратное, — он был слишком гегельянцем, слишком склонным к обобщениям не только по поводу живописи, но и по поводу государства. Ньюман, всегда стоявший на анархистских позициях (он написал предисловие к американскому изданию мемуаров Кропоткина), чувствовал, что мондриановский утопизм диаметрально противоположен его взглядам. Но Гринберг нигде об этом не упоминает: он просто не говорит о том, что Мондриан и Ньюман противоположным образом смотрели на мир.

ХФ: Но для других художников того же времени столь радикального разрыва не было. А если и был, то в основе его лежал эдипальный конфликт — прежде всего с Пикассо, разумеется, — конфликт, в котором разрыв на одном уровне использовался, чтобы восстановить связь на другом уровне — в порядке соперничества, как психологического, так и стилистического. Чаще всего политические различия терялись за такого рода эстетической игрой.

ИАБ: Это относится к Поллоку.

- **ХФ:** И к Горки, и к де Кунигу, и ко многим другим. Так или иначе, тема преемственности — искаженной, оппортунистской или какой угодно другой — играла здесь определенную роль. Опять-таки она играла большую роль в институциональном плане: послевоенный период отмечен стремительным развитием музеев и университетов, которым настоятельно требовались нарративы для восстановления, исправ-

ления истории. И гринберговский нарратив — это, помимо прочего, история, техника, пригодная для воспроизводства и расширения: не случайно она снискала большой дискурсивный успех в кураторской и педагогической областях. Ее успех по-своему вторит успеху новой академической истории искусства, немецкие основатели которой, в частности Эрвин Панофский, бежали во время войны из Англии в США. Эта дисциплина тоже оказалась в Америке выпрямлена и упрощена в качестве техники — в первую очередь иконографической, которая вошла в широкий обиход и стала передаваться от поколения к поколению.

ББ: Я хотел бы повернуть тему немного иначе и вернуться к тому, что эта [гринберговская. — Пер.] трактовка модернизма имела особый телос в послевоенной либеральной демократии США. С учетом катастрофы, постигшей буржуазные национальные государства Европы, она попыталась переосмыслить требование доступности обучения, эгалитаризма в эстетическом опыте. И дело здесь не только в идеологии реконструкции: я полагаю, что институционализация дискурса модернизма имела более сложный телос, подразумевающий также иные политические подтексты. Это относится к части нью-йоркского авангарда этого периода и, конечно, к части гринберговского проекта. И хотя, как вы верно отметили, Гринберг делал катастрофические упущения, он работал с wybranymi им американскими и европейскими художниками более глубоко и более точно, чем кто бы то ни было другой. Он один, я полагаю, спас модернистское наследие для послевоенной памяти.

ИАБ: И сегодня становится ясно, как это ему удалось. Гринберг решился на своего рода идеологическую нейтральность, что позволило ему совершить позитивистский поворот к чистому (как кажется) описанию искусства. Этот поворот избавил его от пафоса критиков-экзистенциалистов вроде Розенберга. Все в прошлом, как бы сказал себе Гринберг, и, бывший марксист, он занял объективную позицию в духе инженера или ученого-экспериментатора. Гринберг стал чистым эмпириком, ограничился описанием, которое удавалось ему безупречно...

ХФ: Однако давайте перейдем к третьей важной модели довоенного искусства, предложенной Петером Бюргером в книге «Теория авангарда». Бюргер выдвигает два противоречивых тезиса: с одной стороны, модернистская автономия осуществилась, по его мнению, уже в конце XIX века (раньше, чем по Гринбергу), а с другой стороны, в начале XX века эта эстетическая автономия оказалась под огнем «исторических авангардов» как на территории самого искусства (вспомним дадаистские нападки на живопись и скульптуру), так и на территории его институтов (вспомним футуристские нападки на музеи). Бюргер пытается выстроить историю о трагическом провале авангарда и о его повторении в виде фарса после войны: этот проект он, отказывая ему в оригинальности, называет неоавангардом и видит в нем утилизацию исторической критики автономного искусства в виде новой формы искусства.

ББ: Сразу сделаю два уточнения: во-первых, Бюргер — немецкий историк литературы, а во-вторых, его книга вышла в 1974 году. Даже по тем временам она очень схематична. Тем не менее, как уже говорилось выше, Бюргер вновь привлекает внимание к наследию направлений, которые недооценивали или попросту игнорировали

американские формалисты, в частности Гринберг и Фрид, а равно и близкие к ним европейские авторы. Речь идет о Дада-движении во всех его аспектах, о сюрреализме, русском конструктивизме и советском производственничестве. В стремлении к их реабилитации Бюргер не был одинок: он писал свою книгу вскоре после событий 1968 года, когда интерес к этим практикам резко возрос. В каком-то смысле он просто суммировал эту тенденцию.

ХФ: И, как ты однажды заметил, он обошел вниманием одну из предпосылок этой реабилитации, а именно таких современных ему ▲ художников, как Марсель Бротарс и Ханс Хааке, которые подвергали рефлексии не только исторический авангард, но и неоавангард — вернее, границы неоавангарда, те самые границы, которые Бюргер так жестко сужает.

ББ: Совершенно верно: он завершает процесс, который шел уже лет десять, причем как в научной, так и в художественной практике.

ИАБ: И в выставочной практике тоже.

ББ: Кроме того, Бюргер обошел вопрос резких отличий между разными парадигмами авангарда. Этот пункт широко обсуждался критиками его книги, по крайней мере в Германии, где она была впервые опубликована. Понятно, что отличия были как теоретическими, так и политическими. Например, если в основе сюрреализма лежал фрейд-марксизм, то дадаизм отталкивался от совершенно иных теоретических позиций, простиравшихся от мистицизма до первых шагов структурной лингвистики и ленинизма в берлинском Дада-кружке. Присутствовала в дадаизме и анархическая, даже нигилистическая тенденция, абсолютно чуждая русскому конструктивизму, не говоря уж о советском производственном искусстве. Если для русского и советского авангарда принципиальным был поворот к коллективности, то ничего подобного нельзя сказать ● о голландской группе «Де Стейл». И так далее. В этом отношении модель Бюргера уязвима и требует определиться по поводу того, каковы существенные особенности каждой из авангардных парадигм, которые он возвращает в поле зрения. К тому же ряд важных явлений он не возвращает в поле зрения, в частности, не учитывает того, что буржуазная публичная сфера не только оспаривалась историческим авангардом, но и подрывалась и/или теснилась стремительно развивавшейся массовой культурой, — это происходило в Веймарской республике, в Италии перед установлением фашистского режима и во время него, а также в тоталитарных Германии и Советском Союзе.

ХФ: Помимо различия авангардов, книга Бюргера схематична и в оппозиции, которая проводится в ней между «институтом искусства» и «жизненной практикой», между «искусством» и «реальностью». Начать с того, что «институт искусства» существенно различается от страны к стране, а иногда и от города к городу. Один только дадаизм в годы Первой мировой войны существовал в таких разных контекстах, как Цюрих — город нейтральный, но кипевший конфликтами; Берлин — место политического восстания; оккупированный Кёльн; анклав Ганновер; Париж, пронизанный различными политическими силами, художественными направлениями, антимодернистскими тенденциями и т. п., и, наконец, удаленный от этих смут Нью-Йорк, место громких, как нигде, салонных и выставочных скандалов.

ИАБ: А еще странно, что Бюргер ни слова не говорит о зарождении рынка современного искусства во времена исторического авангарда, равно как и о его невероятном росте в период неоавангарда. Инвестиционный фонд «Медвежья шкура» [организованный Андре Левелем в Париже в 1904 году и в 1914-м распродавший собранную коллекцию с большой прибылью. — *Пер.*] создал первый прецедент заработка на модернизме, и это был громадный прорыв. Для Бюргера же рынка тогда как будто бы не существовало. Между тем он активно развивался и в Германии, даже до Первой мировой войны: в галерее Херварта Вальдена «Буря» [«Der Sturm»] и других...

ХФ: Примерно это я и хотел сказать: оппозиция «автономного искусства» и «жизненной практики», если для нее вообще есть историческое место, была снята экономическими силами уже во времена исторического авангарда.

ИАБ: Да. Забавно, что Бюргер помещает проблему авангарда в некий исторический вакуум.

ББ: Особенно удивительно, что подобный недосмотр исходит от представителя поколения 1968 года, для которого проблема стремительного превращения искусства в товар является ключевой.

ХФ: А что можно сказать по поводу смежной темы — я имею в виду «медиатизацию» исторического авангарда, ростки которого часто появлялись непосредственно в прессе, в газетах и т. п.? Один из примеров этого обсуждается в нашей главе о 1909 году, посвященной футуризму: Маринетти публикует «Первый манифест футуризма» в «Фигаро». Другой неожиданно появляется в контексте павильона декоративных искусств на Всемирной выставке 1925 года в Париже.

ИАБ: Авангард трансформируется в дизайн, в предметы роскоши: кубизм тиражируется в столах ар-деко.

ХФ: Это происходит быстро — в данном случае лет за десять — и начинает повторяться снова и снова.

ИАБ: Представление о том, что такое модернизм, в этом свете существенно меняется. Поразительно, глядя на Италию времен Муссолини, видеть в интерьерах роскошных вилл фашистских лидеров кубистские картины на стенах, столы Эйлин Грей и т. п.

ХФ: И об этом Бюргер тоже не пишет, как, впрочем, и никто другой в данной области. С одной стороны, повторюсь, он разводит институт искусства с жизненной практикой, умалчивая о различных попытках трансформировать этот институт или построить вместо него новый — подобно тому как советские конструктивисты создавали новые школы, новые способы производства, демонстрации и распространения искусства, пытаясь организовать пролетарскую культуру или даже пролетарскую публичную сферу. А с другой стороны, к жизненной практике он относится весьма романтически. На это обращает внимание и Юрген Хабермас: что может означать разрыв с мнимой автономией искусства в условиях массовой информации и культуры?

ББ: Сегодня мы знаем ответ: он означает переход к режиму тотальной десублимации.

ИАБ: Характерным примером является здесь Международный конгресс прогрессивных художников, состоявшийся в Дюссельдорфе в мае 1922 года. Там прозвучал широкий спектр позиций. Одну из них, наиболее левую, наиболее авангардистскую, представляли такие разные люди, как Ханс Рихтер, Эль Лисицкий и Тео ван Дусбург, то есть немецкий дадаист, русский художник, связанный и с супрематизмом, и с конструктивизмом, и лидер голландской группы «Де Стейл». Их возмущало, что остальные участники съезда не имели твердого представления о том, что такое новое и прогрессивное искусство. «Все, чего вы хотите, — говорили они, — это объединить отдельные движения и выстроить единый художественный рынок». Этот исходивший прежде всего от Лисицкого диагноз состояния авангарда в исторический для него момент поразительно точен: речь идет о том, что авангард ждет неизбежный провал и распад, если он не выйдет за пределы, я бы сказал, «цеховой» модели.

ХФ: Но не скрыто ли в вашем примере указание на альтернативу этого провала, на другой аспект сложившегося в тот момент состояния культуры и массмедиа, а именно на уникальную возможность реального интернационализма авангарда? Не было ли некоего утопического измерения не только в индивидуальных проектах, но и в самом объединении столь разных фигур на событиях вроде этого съезда — измерения, которое не было сразу обращено в товар тогда и о котором нельзя забывать сейчас? Как бы нам вычленили позитивную сторону той поры международных встреч, выставок, манифестов и т. д.? Ведь это была пора грандиозных надежд модернизма. Сейчас мы можем расценивать ее как очередную хитрость истории, но дело не сводится к заблуждению.

ББ: Дело касалось теоретического решения о том, какой может быть реальная культура в пролетарской публичной сфере этого времени. На съезде обсуждались возможности ее реализации. Одним из необходимых условий признавалось то, что художественная практика должна соответствовать запросам личности в постнациональном государстве — личности, которая не только определяется принадлежностью к пролетарскому классу и коллективностью, но и понимается как субъективность, выстраивающаяся вне параметров национального государства. Вот почему интернационализм в этот момент мог быть политическим и пролетарским и в то же время эстетическим и авангардным.

ХФ: Казалось бы, Первая мировая война должна была разрушить надежды на подобный интернационализм, ведь даже самые радикальные социалистические партии встали под националистические знамена. Но нет: в двадцатые годы интернационализм ожил и даже активизировался. Отчасти таков был ответ на войну, реакция на нее.

ИАБ: В этом отношении показателен случай Берлина ранних двадцатых, особенно по окончании блокады России, когда там оказалось множество русских художников и писателей всех убеждений (далеко не только представителей «старой гвардии», связанной с царским режимом и стремившейся в основном в Париж). В Берлин приехали венгерские авангардисты, выброшенные из их страны военным переворотом, который покончил с просуществовавшей лишь несколько месяцев в 1919 году просоветской республикой. Таким образом, в последующие годы Берлин стал своего рода плацдармом интернационализма. Немецкие интеллектуалы (в частности, берлинские

дадаисты) проявляли особую решительность: «Мы не хотим снова попасть в эту чудовищную националистическую бойню». В свою очередь, русские просоветски настроенные художники и писатели (например, Лисицкий, приехавший в Германию в 1922 году) стремились распространить по Европе новые формы производства и рецепции искусства и культуры. О чем еще не говорит Бюргер, так это о потребности многих практиков конца десятих — двадцатых годов проложить новые пути распространения своего искусства, — в этом смысле их бесчисленные журналы были самыми настоящими «арт-проектами». Размножение малотиражной авангардистской прессы разительно отличалось от погружения футуризма в массмедиа с публикацией манифеста Маринетти в «Фигаро». Можно, конечно, возразить, сказав, что, коль скоро эти журналы были далеко не массовыми, значит, процесс пошел на спад, однако дело было всего лишь в недостатке средств.

ХФ: Стоит упомянуть еще один путь распространения, неразрывно связанный, правда, с особой политической ситуацией. Джон Хартфильд опубликовал свои самые острокритические фотомонтажи на обложках массовых рабочих журналов, например, иллюстрированного еженедельника «Арбайтер Иллюстрирте Цайтунг», расхитившегося сотнями тысяч экземпляров. В целом ты прав: между массмедиа новостных газет и микромедиа журналов проходит четкая граница. Однако предпринимались и попытки ее перейти, не довольствуясь пребыванием только на одной из сторон.

ББ: Маринетти попросту принял существующий аппарат медиа как институт, не допускающий альтернативы. То же самое вновь произошло позднее, в период, продолжающийся по сей день. Но был промежуточный момент, когда появлялись или проектировались иные формы распространения и публичные сферы, как пролетарские, так и просто авангардистские. И иногда они работали, утверждались как реально существующие — как, в частности, проект пролетарской публичной сферы в работах Хартфильда, — и тогда все привычное здание рушилось.

ИАБ: Случались также крупные недоразумения: в 1921 году советский Госиздат напечатал поэму Маяковского «150 000 000» тиражом 5000 экземпляров, что вызвало резкое недовольство Ленина, который раскритиковал наркома просвещения Луначарского за эту «махровую глупость». Или «Реалистический манифест» Наума Габо — его тоже выпустили большим тиражом, потому что советские чиновники полагали, будто автор — художник-реалист.

ХФ: Что Бюргер действительно сделал, так это ввел в рассмотрение критические и философские тексты, в основном представителей франкфуртской школы, которые были приблизительно современны этим модернистским проектам. Имея достаточную историческую дистанцию, он сопоставил работы Бенямина и Адорно об авангарде и массовой культуре с актуальной практикой художников. Один из важных его тезисов — общий исторический корень понятий, которые разрабатывались в определенных текстах, и художественных произведений. Мы в этой книге тоже пользовались таким подходом. Связи нередко образуются не причинным влиянием, а дискурсивным родством: не знающие друг друга художники и интеллектуалы разделяют общие эпистемологические поля, подчас сами о том не подозревая.

▲ РК: Так было с индексом у Дюшана или с жутким у сюрреалистов. Подобные концептуальные сближения требуют критической археологии художественной практики.

ИАБ: И учета феноменов, которые выходят за пределы обычной истории искусства.

ХФ: Но я хочу спросить о другом: оглядываясь на то, что мы писали о довоенном периоде, в чем мы можем усмотреть наши упущения (исключения, сделанные нами, и так вполне ясны)? Какие сопряжения нам, быть может, не удалось уловить в этом историческом поле?

ББ: Вот первое, что я бы отметил в порядке самокритики: нам, как полагаю, и никому другому, не удалось разобраться в вопросе, который кажется ныне одним из ключевых для всего XX века, — я имею в виду вопрос об аппарате массовой культуры в публичной сфере тоталитарного общества (противоречие в терминах тут сознательное). Своей аннигилирующей антимодернистской направленностью этот аппарат внес резкий разрыв в авангардную культуру Западной Европы 1933–1945 годов — в одних странах шедший изнутри, в других спровоцированный оккупацией. Можем ли мы сегодня видеть в нем предвестие размывания границ между авангардной и массовой культурой в послевоенный период? Эти границы оказались в 1933–1945 годах прорваны, размыты, а то и стерты куда сильнее, чем нам долгое время думалось. Мы слишком долго верили, что, восстановленные послевоенным неоавангардом, они снова действуют. Но сейчас очевидно, что они не действуют уже давно.

РК: Вы можете привести пример?

ХФ: Может быть, я могу. Проект триумфального возрождения модернистского искусства после войны предполагал, помимо прочего, радикальное расхождение с грязной политикой. Если модернизм претендовал на приверженность либеральной демократии, свободе самовыражения и т. п., любые связи подобного рода подлежали устранению. (Естественно, тому было много причин: скажем, абстрактный

● экспрессионизм был представлен как воплощение либерального духа в ответ на выпады маккартистов, которые связывали абстрактную живопись с коммунизмом.) Так или иначе, связи футуризма с фашизмом или, если взять случай, более близкий для некоторых из нас, между русским конструктивизмом и сталинизмом подверглись подавлению. Но, как теперь ясно, реакцией на него стали противоположные, почти антимодернистские прочтения той же истории, согласно которым, ◆ например, конструктивизм был ступенью к сталинизму, так как его модель художника как инженера нового пролетарского культа получила воплощение в Сталине. Однако подобные аргументы — не более чем реакция на реакцию, а потому они редуцированы вдвойне и не учитывают не только того, что некоторые модернисты солидаризировались с крайне правыми, но и того, что некоторые модернистские движения парадоксальным образом разделяли антимодернистские позиции и становились в этом смысле образцами «реакционного модернизма». Сегодня мы видим это переплетение тенденций, тогда как тем, кто стремился очистить модернизм от всякого оттенка или бремени политики, оно казалось невозможным.

ИАБ: Но наряду с очищением модернизма от тоталитаризма произошло очищение модернизма от авангарда, от тех самых направлений,

что мы обсуждали: Дада, конструктивизм и т. д. Авангард стал второстепенным гарниром в смене блюд на роскошном пиру модернизма: от Пикассо и Матисса через Мондриана к Ньюману.

ББ: А ведь это твои любимые художники!

ИАБ: Да, но я не могу не видеть, что они оказались использованы для того, чтобы низвести авангард к роли орнаментального сопровождения модернистского эпоса.

ХФ: Как бы то ни было, мы попытались вернуть равноправие всем этим историям, поставить в один ряд с модернизмом авангард и антимодернизм. Разумеется, мы описали их недостаточно подробно, но хотя бы наметили.

ИАБ: Давайте обсудим второй аргумент Бюргера — провал исторического авангарда (между прочим, он никогда не берет слово «провал» в кавычки). Что именно провалилось? Попытка изменить мир? Как говорит Хэл, тут мистер Бюргер немного погорячился.

ББ: А уж с провалом послевоенного неоавангарда — тем более.

ИАБ: Странно слышать подобное от критика-марксиста. Чего он ждал?

ХФ: Тут сыграл свою роль осадок от 1968-го.

ББ: Несомненно. И к тому же он немец.

ХФ: Ну что ж, это все объясняет.

ББ: Немцам очень свойственно стремление разложить историю по полочкам. Конструктивизм составлял одну сторону исторического авангарда. Другой стороной был сюрреализм, к которому я хотел бы ненадолго вернуться. Сюрреализм выдвинул на первый план постнациональную идентичность, о которой я говорил выше, на базе радикально эмансипационных моделей образования субъекта, выработанных психоанализом. Они подрывали национальную идентичность не менее резко, чем политическая, классовая модель образования субъекта в рамках советского авангарда. Неясно, учитывал ли Бюргер этот момент в своей трактовке сюрреалистического субъекта и учитывал ли его Уильям Рубин, когда, будучи старшим куратором МоМА, устроил в 1968 году выставку Дада и сюрреализма. Эта выставка предшествовала книге Бюргера, и интересно было бы рассмотреть ось «Рубин — Бюргер» в обозначенном контексте. Охватывало ли восприятие сюрреализма в это время весь его исторический размах, или сюрреализм вернулся уже в виде ограниченного и фетишизированного исторического конструкта, составленного из определенного рода образов и объектов?

ХФ: И еще вопрос: как понималась в это время сюрреалистическая модель бессознательного? Не трактовалась ли она в аффирмативных терминах, характерных для теории шестидесятых, в духе Маркузе или Нормана О. Брауна, то есть как освобождающее бессознательное, Эрос-бессознательное — бессознательное, которое вдобавок (на сей раз вопреки Маркузе и Брауну) описывалось в терминах индивидуального, а не коллективного тела?

РК: На выставке Рубина вернулись живопись и скульптура сюрреализма, но не вернулись фотографии и тексты. Почти двадцать лет спустя, в 1985 году, мы с Джейн Ливингстон сделали выставку «Безумная любовь: сюрреализм и фотография», и это был историко-теоретический проект, направленный против подавления этой части истории сюрреализма.

ИАБ: Пересмотрев наследие сюрреализма, вы изменили наш взгляд на него, ведь, говоря словами Бенямина, Рубин пытался — что с его стороны было довольно странно — спасти сюрреализм...

РК: Спасти его как живопись и скульптуру. Тогда как меня интересовало, к чему вело развитие фотографии, рассеянной по сюрреалистическим журналам, — к чему оно вело ее саму и сюрреализм...

ИАБ: Если бы Рубин уделил этому большее внимание, он облегчил бы собственную задачу: ведь он никак не мог найти в сюрреализме достаточно ресурсов, чтобы привязать его к большому нарративу модернистской живописи. У него были Миро, Массон, Матта...

ХФ: Да. Сюрреализм по-прежнему понимался им в духе Бретона, как история про освободительное желание, главным выразительным средством которого была живопись. Задачей выставки «Безумная любовь» было повернуть разговор от Бретона ближе к Батаю и от живописи к фотографии, рассмотреть сюрреализм скорее как атаку на форму и даже как разрушение самого понятия оформляющего искусства, что получило продолжение в твоей выставке «Бесформенное» (1996). В связи с этим возникло и совершенно иное понимание психоанализа: у сюрреалистического бессознательного была темная сторона, относящаяся не просто к желанию, которое, при своем освободительном характере, связано также с нехваткой, но и к влечениям, в том числе и разрушительным, гибельным, как влечение к смерти. Возможно, для шестидесятых годов действительно было характерно его прочтение в духе Маркузе с его дискурсом Эроса. К восьмидесятым взгляд изменился, и это изменение перекликается с политическим различием двух периодов: первый характеризовался всякого рода бунтами, а второй — отчаянием в ситуации рейгановской реакции, смертей от СПИДа и т. п.

ББ: Может быть, стоит коснуться и подхода Рубина к дадаизму, который также был представлен на его выставке и в каталоге «Дада, сюрреализм и их наследие». Я не хочу в это углубляться, но, по моему, с дадаизмом он сделал то же самое: представил его как коллекцию причудливых объектов и ассамбляжей. Например, фотомонтажи Джона Хартфильда не относились для него к дадаизму: показательно, что ни одной работы Хартфильда не было ни на выставке, ни в книге.

ХФ: Рубин рассматривал дадаизм отчасти сквозь призму объектов и ассамбляжей линии Раушенберга — Джонса. В этом же духе была выдержана выставка в МоМА «Искусство ассамбляжа» (1961), куратор которой, Уильям Сейтц, вынес на первый план Дюшана, Швиттерса, Джозефа Корнелла, Раушенберга...

РК: Надо к тому же иметь в виду, что Рубин постоянно общался с Гринбергом, пытаясь убедить его, что он, Рубин, не на ложном пути, что в сюрреализме и даже в дадаизме существовали вполне достойные модернистские практики. Он отстаивал их перед Гринбергом...

ББ: И перед Барром тоже, не так ли?

ИАБ: Я хотел бы добавить к дискуссии о Дада и сюрреализме две вещи. Во-первых, выставка Рубина была, помимо прочего, ответом на волну неосюрреализма в Нью-Йорке — взять хотя бы раннего Олденбурга, его мягкие объекты, которые Рубин связывал с Ивом Танги. Именно так он мыслил, подобными сопоставлениями. Кроме того, он всегда расходился с Гринбергом в отношении поп-арта, который поддерживал. И выставка могла быть для него одной из попыток оправдать свой интерес к этим новым произведениям, найдя им исторические прецеденты в сюрреализме.

ББ: Скажем, Магритт и Джонс.

ИАБ: Да. А второе, что я хотел добавить к теме нового прочтения Дада и сюрреализма в этот период, касается выставки, устроенной Дон Адес и Дэвидом Сильвестром в Лондоне.

ХФ: Правда, это было десять лет спустя, в 1978-м.

ИАБ: Да, но именно тогда впервые материалом для представления сюрреализма и дадаизма послужили журналы. Это была очень умно организованная выставка, основанная на мысли, что журналы (опять-таки не имевшие массового хождения) составляли главное выразительное средство двух направлений.

РК: Когда я занялась своей выставкой «Безумная любовь», одним из моих открытий стало то, что никто не читал статьи в этих журналах, ● в частности в «Минотавре». Это был необычайно интересный материал, который оставался вне поля зрения.

ББ: В свете всего этого наследия особенно поразительно, что реконструкция американского авангарда после войны программно строилась на базе национальной идентичности. Как политический, так и авангардистский интернационализм был нью-йоркским авангардом безоговорочно отвергнут. Названия говорят сами за себя: нью-йоркская школа, американское искусство и т. п.

ИАБ: «Триумф американской живописи».

ББ: Именно. Совершенно триумфалистский дискурс, в котором, впрочем, я не могу обвинить художников.

ХФ: Некоторые из них к нему присоединились.

ИАБ: Но другие испытывали неловкость. Тот же Ньюман резко возражал на подобные вещи.

ХФ: Но не был ли этот триумфализм отчасти компенсаторным, исполняющим некие сокровенные желания? Я имею в виду, что многими ■ американскими художниками — Горки, ранним Поллоком и другими — владел в период Второй мировой войны сильнейший комплекс неполноценности перед европейским искусством.

ББ: Мне никогда не нравился этот аргумент, так как, по-моему, американский модернизм уже тогда был очень высокоразвитым.

▲ **ИАБ:** К тому же комплекс неполноценности почти исчез, когда сюрреалисты приехали в Нью-Йорк и немедленно утратили мистический ореол.

ХФ: Но поначалу он все же был, и Поллок и компания не чувствовали под собой опоры в виде более раннего американского модернизма — например, Стиглица и его кружка.

ББ: Почему этот этап вычеркивается или забывается? Гринбергом, другими критиками, в том числе и нами, поколение за поколением? Мы все говорим, что американский модернизм начинается с Поллока. На мой взгляд, аргумент комплекса неполноценности был бы более плодотворен, если бы мы выяснили, откуда он взялся и почему он перерос в идею национальной идентичности.

РК: Между тем интернациональные связи существовали. Скажем, МоМА создал в 1953 году свой международный совет. Там очень рано зародилась идея согласованного наступления на европейское искусство. Воодушевившись, члены совета начали строить планы культурного — модернистского — империализма в духе плана Маршалла.

ИАБ: Все это началось даже раньше и за пределами МоМА — в Госдепартаменте, сразу после войны. Первая большая выставка в рамках этой программы называлась «Передовое американское искусство». Она открылась в музее Метрополитен в октябре 1946 года, а затем была разделена на две части, одна из которых, меньшая, отправилась на Кубу и в Латинскую Америку, а вторая — в Париж и другие европейские столицы, вплоть до Праги. Экспозиция включала работы американских модернистов первого поколения, в частности группы Стиглица, но в целом представляла собой мешанину (Томас Харт Бентон, Бен Шан и т. д.). В Европе это был дипломатический успех, а вот в США выставка встретила противоречивую реакцию: конгрессмены негодовали по поводу того, на что идут деньги налогоплательщиков. Программа Госдепартамента действовала до 1956 года, когда внезапно была закрыта после волны нападков на «прокоммунистическое» искусство. Как раз тогда и взялся за дело международный совет МоМА.

ББ: Вот так дуга: от мечтательных проектов пролетарской культурной сферы — к авангардистскому интернационализму, а от него — к Госдепартаменту и международному совету МоМА!

¹ См.: Guilbaut Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983; Clark T. J. *Farewell to an Idea*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

² Петер Бюргер. *Теория авангарда* [1974] / Пер. С. Ташкенова. М.: V-A-C press, 2014.

³ «Это равносильно началу непрерывной революции — непрерывной, ибо сопряженной с бесконечной радикальной самокритикой. Неудивительно, что подобный идеал не был реализован в области политики. Однако мне кажется, что развитие модернистской живописи в последние сто лет ведет к ситуации, которая может быть описана таким образом» (Fried Michael. *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. P. 218).



1945-1949

- 364** 1945 Дэвид Смит создает «Воскрес-
ный столб»: в концепции конструк-
ционной скульптуры находят отклик
ремесленный фундамент традицион-
ного искусства и промышленные основы
современного производства. РК
- 369** 1946 Жан Дюбюффе выставляет
свое «густое тесто», свидетельствую-
щее о возникновении в послевоенном
французском искусстве нового, скато-
логического течения, которое вскоре
получит название «информель». ИАБ
- 371** **Ар-брют** хФ
- 375** 1947а Йозеф Альберс приступает
к созданию серии картин «Вариант»;
импортированная в США, модель
Баухауса трансформируется под
влиянием различных художественных
императивов и институциональных
требований. хФ
- 380** 1947b Публикация «Возможностей»
в Нью-Йорке знаменует сплочение
абстрактного экспрессионизма в еди-
ное движение. ИАБ
- 387** 1949а Журнал «Лайф» обращается
к читателям с вопросом о Джексоне
Поллоке: «Величайший из ныне живу-
щих американских художников?»;
живопись Поллока становится симво-
лом передового искусства. РК
- 392** 1949b «Кобра» — бунтарская группа
молодых художников из Копенгагена,
Брюсселя и Амстердама — начина-
ет выпускать одноименный журнал,
ратующий за возвращение к «источ-
нику жизненной энергии»; в это время
в Англии «новые бруталисты» предлага-
ют грубую эстетику, отвечающую суро-
вым условиям послевоенного мира. хФ

Дэвид Смит создает «Воскресный столб»: в концепции конструкционной скульптуры находят отклик ремесленный фундамент традиционного искусства и промышленные основы современного производства.

В равной степени тяготея к примитивистской и пуританской тенденциям, «Воскресный столб» [1] Дэвида Смита (1906–1965) идеально отражает формальную и техническую двойственность конструкционной скульптуры сороковых годов. Эта скульптура, выполненная в виде тотемного столба, представляет собой аккумуляцию воспоминаний скульптора — уроженца Среднего Запада — о полученном им строгом воспитании (с пением в церковном хоре и неизменным семейным ужином по воскресеньям), увенчанную изображением подчеркнуто сексуализированной птицы — своеобразным символом освобождения.

- Сваренный из кованных стальных деталей и покрытый краской, на уровне технологии объект демонстрирует приверженность стилю, через который Смит пришел в искусство в середине тридцатых годов, — кубистской конструкционной скульптуре, ▲ выросшей из коллажей Пабло Пикассо в середине десятих годов и достигшей высот в конце следующего десятилетия в работах Хулио Гонсалеса (1876–1942). Но если в сварных конструкциях из металла использовались гнутые пластины и проволока, с помощью которых достигалась визуальная открытость того, что Гонсалес называл «рисованием в пространстве» [2], это предполагало также спорадическое включение в композицию обиходных металлических объектов: так, Пикассо в «Голове женщины» [3] использовал в качестве головы схематично вылепленной фигуры дуршлаг, напоминающий о настоящей ложечке для сахара, венчающей его кубистский «Бокал абсента» (1914). От формального применения найденного объекта оставался лишь шаг до освоения его психологического потенциала, чем и занимались сюрреалисты, ● листы, выдвинув новаторскую концепцию скульптуры-коллажа или скульптуры-ассамбляжа.

Отдельно стоящий коллаж

- Сюрреалисты создали два типа скульптурных конструкций: формальный и технический. Формальный тип обязан своим появлением стремлению сюрреалистов отказаться от самой идеи рисования в пространстве, в которой выразился кубистский отход от традиционной скульптуры с ее фетишизацией замкнутых объемов — как в резьбе по камню, так и в бронзовом литье. Ведь если объекты вводятся в скульптуру не на формальных основаниях, а по психологической ассоциации, то они могут быть какими угодно по ■ форме и материалу: стеклянные бутылки, металлолом, обшитые мехом чайные чашки и железные решетки. «Венера Милосская с ящичками» (1936) Сальвадора Дали — копия знаменитой лувр-



1 • Дэвид Смит. Воскресный столб. 1945
Сталь, краска. 77,8 × 41 × 21,5 см

ской статуи с несколькими выдвижными ящичками, вставленными в торс обнаженной фигуры, — идеальный пример того, как сюрреалистическая скульптура нарушала границы модернистского, формального кредо ажурной конструкции.

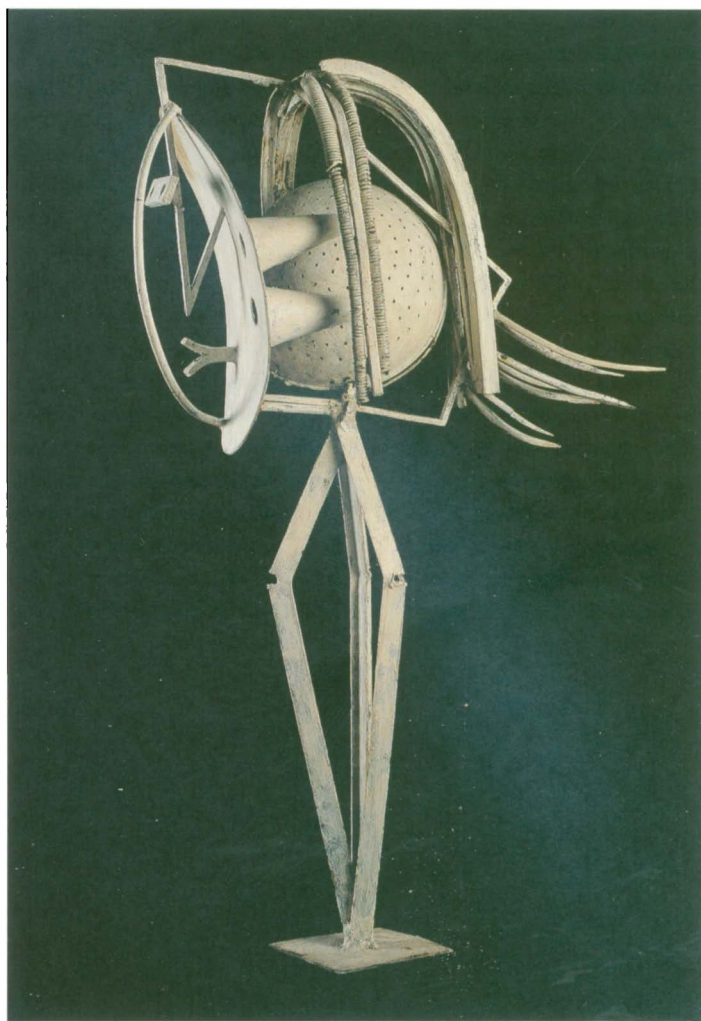
На техническом уровне состоялось нарушение иных границ. Глубины, в которые хотели проникнуть сюрреалисты, были глубинами бессознательного, несовместимыми поэтому ни с рафинированностью высокой культуры, ни с рационализмом современных технологий. Примитивное по своей сути, бессознательное, как полагали сюрреалисты, особенно громко заявляло о себе в формах примитивного искусства, в скульптуре, одновременно всеядной — включающей любые подручные материалы вплоть до бусин, перьев и консервных банок — и агломерирующей — скрепляющей, связывающей и склеивающей все элементы. И если в кубистском варианте конструкционная скульптура делала акцент на конструкции, тем самым открывая путь для технологичной, высокоиндустриализированной модели «рисования в пространстве» средствами строительной обработки стали и стекла (как в работах Владимира

▲ Татлина и Наума Габо), то в сюрреалистической версии конструк-



2 • Хулио Гонсалес. *Женщина, расчесывающая волосы*. 1936
Железо, сварка. 132,1 × 34,3 × 62,6 см

▲ 1914, 1921, 1937b, 1955b



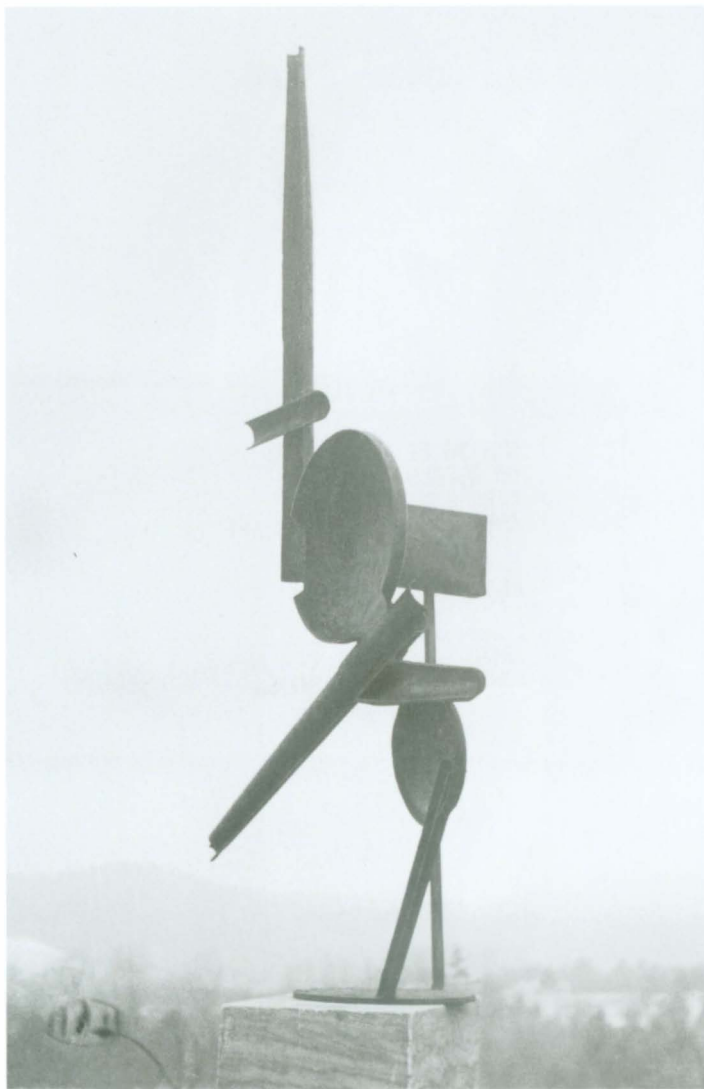
3 • Пабло Пикассо. *Голова женщины*. 1929–1930
Железо, смешанная техника. 100 × 37 × 59 см

ция была переосмыслена как «бриколаж», примитивная форма использования подручных материалов, основанная на близком к иррациональному ассоциативном мышлении.

Этим объясняется и возрастание роли тотема в структуре работ Смита середины сороковых годов, и его обращение к острым детским воспоминаниям, и введение в скульптуру классически объемных фигуративных форм — таких, как птица. Отражая воздействие этих идей на воображение скульптора, ремесленное и фигуративное начала будут бороться в его работах с промышленным и абстрактным до самого конца.

Лучшим примером является здесь серия «Бактотемы» (1950–1960-е) [4]. Одна половина названия — «тотем» — говорит о сохранении определенного эмоционального содержания, а другая — «бак», отсылающая к промышленным материалам, которые начинает использовать Смит (в данном случае — верхние части цистерн для воды), — свидетельствует о его модернистских амбициях, о стремлении к абстракции и технологии. Борьба между этими полюсами во многом определяет формальный интерес скульптуры Смита, добивающегося в своих последующих работах совершенно особого сочетания абстракции и тотемизма.

Поскольку тотем принципиально фигуративен, будучи реальным предметом или животным, очень важным для человека (который чувствует зависимость от него своей личности и потому его обе-



4 • Дэвид Смит. *Бактотем V*. 1955–1956
Сталь, лак. 245,7 × 132,1 × 38,1 см

регает), тотемизм противоречит целям абстрактного искусства. Объединиться они могут лишь в том случае, если желание скульптора «защитить» объект-тотем примет форму своеобразной визуальной маскировки, не позволяющей опознать объект ни с какой точки зрения, что, в свою очередь, возможно лишь средствами инженерии с ее умением закреплять вещи почти без опоры промышленными методами сварки, консольной конструкции и т. п.

Тотем и табу

Этот мотив «тотема — объекта, одновременно предъявленного и отнятого» служит постоянным организующим каркасом более поздних скульптур Смита, будь то серия «Вольтри-Болтон» (1962–1963) [название отсылает к мастерской Смита в Болтон-Лэндинг, штат Нью-Йорк, и к итальянскому городу Вольтри, на заводе в котором изготавливались детали для скульптур серии. — Пер.], сваренная из стальных деталей, или многочисленные «Куби» (1961–1965) [название «Cubi» отсылает к кубизму, связывая его абстрактную основу сантропоморфизмом и превращая кубическую форму в имя собственное, а также, возможно, к лат. cubi — где-либо. — Пер.], смонтированные из полированных стальных

многогранников, последняя и самая абстрактная из его работ. Так, в «Вольтри-Болтон XXIII» [5] архаическая форма жертвенника, к которой Смит обращался и ранее, в работах, гораздо более близких к фигуративности («Голова как натюрморт II» [1942], «Жертвоприношение» [1950], «Пир» [1951]), снова возникает в виде пьедестала для натюрморта-ассамбляжа, включающего и антропоморфную жертвенную фигуру. Эта «фигура», состоящая из трех наваренных друг на друга по вертикали элементов — прямоугольного стального листа, укрепленного на нем одной из вершин отрезка двутавровой балки и столь же неустойчиво балансирующей сверху крышки бака, — с большинства точек зрения не считается как целостная антропоморфная фигура, — воспринимаясь скорее как часть общего набора геометрических форм.

Правда, одна из этих форм на «жертвеннике» — большой пустотелый прямоугольник — напоминает картинную раму: с ее помощью художник, казалось бы, подсказывает нам ключ для правильного подхода к произведению. Но лишь уходя с оптической оси этой рамы и тем самым упуская из виду ее саму, мы можем различить, словно мираж, этот тотем-объект, вновь исчезающий, как только вещественность стальных форм (например, резкий профиль двутавровой балки) выталкивает его из едва установившейся «картины».

В этом сопротивлении идее стереометрического рационализма, при котором пересечение под прямыми углами идентичных или подобных профилей образует ясно постижимый объект, «Вольтри-Болтон XXIII» идет наперекор конструктивистским моделям, которые Смит, как может показаться, утверждает своей приверженностью современным материалам и технологиям. Прозрачность



5 • Дэвид Смит. *Вольтри-Болтон XXIII*. 1963
Сталь, сварка. 176,5 × 72,7 × 61 см

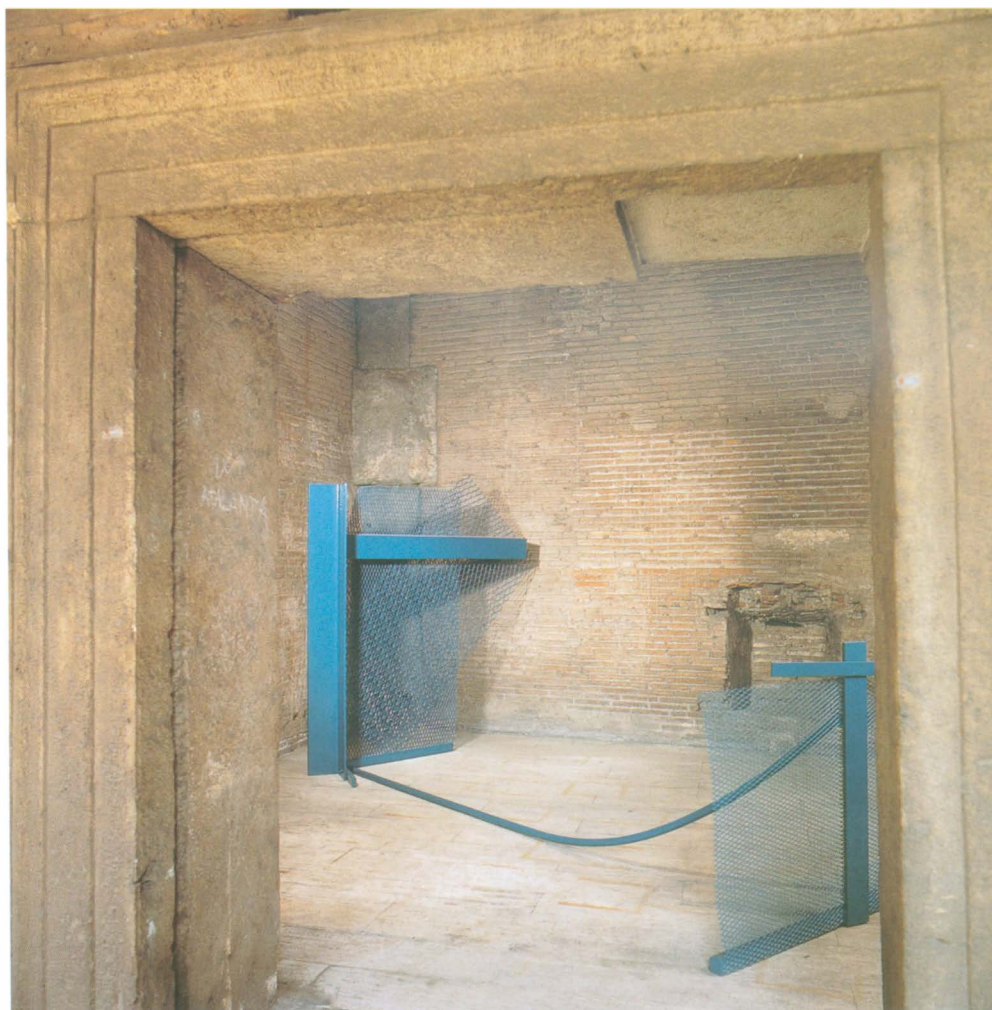
в буквальном смысле, которой Татлин, Родченко и Габо добивались, используя ажурный каркас или прозрачный пластик, служила лишь материальным проводником еще более важной для них концептуальной прозрачности, когда одинаковые фигуры, как с конвейера, сходят с ясно различимого ядра, вторя технологической рационализации формы и одновременно способов ее производства. И если разработанный русскими авангардистами принцип стереометрии продолжал доказывать возможность одновременного, коллективного восприятия произведения, ясно читаемого с любой точки пространства, которое утверждается тем самым как общественное, то внимание Смита к уникальной и к тому же неустойчивой точке зрения помещало его тотемы в царство субъективного.

Возможно, никто не выразил это расхождение, установившееся после войны между американской и европейской скульптурой, четче, чем американский критик Клемент Гринберг, который сформировал в конце пятидесятых годов критический аппарат для анализа конструкционной скульптуры. Утверждая, что скульптурный «гений» является отныне функцией современной технологической идеи объема, — «достижения „инженерии“, стремящейся обеспечить максимум видимости при минимуме тактильной поверхности, категориально принадлежат к свободному и *тотальному* медиуму скульптуры. Скульптор-конструктор может в буквальном смысле рисовать в воздухе с помощью куска проволоки», — Гринберг делает из этого выводы, расходящиеся с объективностью «техники» и, наоборот, смыкающиеся с субъективизмом своеобразного

визуального явления, которое он сам называет «миражом». Новая технология характеризуется, по Гринбергу, выпуском открытых форм в «непрерывное и нейтральное пространство, изменяемое лишь светом, безотносительно к законам гравитации», а это значит (вывод, по мнению некоторых, в частности минималистов, ошибочный), что возникает особого рода оптичность, «прошедшая полный цикл антииллюзионизма». Отныне, по его мнению, «вместо иллюзии вещей нам преподносится иллюзия модальностей — нечто бестелесное, невесомое, существующее только оптически, как мираж» («Скульптура в наше время» [1958]).

Радикальную субъективность этой «оптичности» можно связать с открытой «рамой», с помощью которой «Вольтри-Болтон XXIII» указывал на важность точки зрения для понимания скульптуры, пусть в этом случае конкретный прямоугольник и не давал «правильного» подхода к ней. Ведь рама не только противопоставляет визуальное поле тактильному, но и не допускает одновременного, коллективного считывания работы, так как только один человек может смотреть в данный момент сквозь раму под определенным углом, перпендикулярным ее плоскости. Этот акцент на точке зрения развил в своем творчестве английский скульптор Энтони Каро (1924–2013), наиболее явный последователь Дэвида Смита в формальном отношении.

Возможно, это особенно очевидно в его работе «Повозка» [6]: две плоскости стоят друг напротив друга на расстоянии двух с половиной метров, соединенные изогнутой стальной трубой. Обе



6 • Энтони Каро. *Повозка*. 1966
Сталь, синяя краска. 195,5 × 203,5 × 396,5 см

плоскости сделаны из металлической сетки, образующей мерцающие оптические экраны, скрепленные с трех сторон стальными швеллерами, составляющими левый верхний угол одной плоскости и правый нижний угол другой. Если масштаб работы обращается к тактильному опыту, так как физические размеры объекта позволяют войти в его среду и осмотреть его части, то филигрань сетки, окрашенной в цвет морской волны, прямо указывает на поглощение этого физического, тактильного измерения другим, куда скорее нематериальным и визуальным. Более того, создается ощущение, что значение работы как раз и открывается в момент, когда обход скульптуры соединяет две скобы в связанную форму «рамы», тем самым устраняя физическое пространство внутри работы и воссоздавая скульптуру как функцию единственной, чисто оптической точки зрения. Но, в свою очередь, физическая открытость объекта позволяет этому «значению», которое может быть истолковано как абстрактная констатация внятности, или, на языке гештальтпсихологии, прегнантности [нем. *Prägnanz*], пронизать скульптуру и со всех прочих точек зрения, так что, по словам Майкла Фрида, «работа как таковая совершенно ясна в любой момент». Пользуясь терминологией, очевидно связанной с гринберговской идеей оптичности, Фрид в известной статье «Искусство и объектность» (1967) характеризует свое восприятие скульптуры Каро в категориях одновременности и непосредственности самого поля зрения:

Эту полную и непрерывную явленность, равнозначную, скажем так, постоянному самотворению, мы как раз и испытываем как своего рода мгновенность, как если бы мы были бесконечно более проницательны и нам было бы достаточно одного бесконечно краткого мгновения, чтобы увидеть все, испытать произведение во всей его глубине и насыщенности, навечно проникнуться его убедительностью.

Вызов, брошенный Фридом в «Искусстве и объектности», обозначил разрыв между двумя самопровозглашенными наследниками конструкционной скульптуры: по одну сторону осталась кованая и сваренная вручную скульптура Смита и Каро, вызывающая ассоциации с ремеслом благодаря произвольной окраске и уникальной композиции, а по другую — изготовленные промышленным способом произведения минималистов с их приверженностью к техническим красителям и цветам (эмаль и пластик), а также к серийному производству. Однако работы американца

Джона Чемберлена (1927–2011) и французов Армана (1928–2005) и Сезара (1921–1998) демонстрируют третий, гораздо более пессимистичный путь. Две предыдущие позиции — оптикализм и минимализм — утверждают наличие позитивных, даже утопических возможностей в современных материалах и способах производства. А третья позиция, примиряя «конструкцию» и «продукцию», приходит к идее запланированного устаревания и порчи.

В самом деле, выдвигая на первый план найденные объекты, которые присутствовали в конструкционной скульптуре с самого начала, перенося их из стихии сюрреалистического «бриколажа» на задворки общества потребления, Чемберлен и близкие к нему скульпторы начали использовать фабричные части автомобильных корпусов, отправленные на свалку в качестве металлолома. Полные иронии, работы типа «Белого бархата» [7] словно бы суммируют в своей форме всю историю модернистских скульптурных поисков: конфликт стремлений к монолитному объему и открытой



7 • Джон Чемберлен. Белый бархат. 1962

Сталь, окраска, хромирование. 205,1 × 134,6 × 124,9 см

конструкции; противостояние рациональной структуры и сюрреалистического каприза; различие между ручной и машинной окраской, между массовым и уникальным объектом, первый из которых лишен «ауры», а второй пытается ее сохранить. И в то же время, знаменуя переход от производства к потреблению, от конструирования к использованию готовых вещей, они свидетельствуют, как кажется, об устаревании самой категории скульптуры. Возможно, поэтому Дональд Джадд использовал работу Чемберлена — что в формальном отношении кажется крайне неожиданным — в качестве одной из иллюстраций для своего эссе «Специфические объекты», констатирующего конец скульптуры как специфического медиума.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Fried Michael. New Work by Anthony Caro: Caro's Abstractness: Art and Objecthood // *Id. Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Greenberg Clement. Sculpture in Our Time; David Smith's New Sculpture // *Id. The Collected Essays and Criticism. Vol. IV: Modernism with a Vengeance, 1957–1969* / Ed. John O'Brian. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.

Krauss Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking Press, 1977.

Жан Дюбюффе выставляет свое «густое тесто», свидетельствующее о возникновении в послевоенном французском искусстве нового, скатологического течения, которое вскоре получит название «информель».

«После дадаизма пришло время кабаизма» — так французский критик Анри Жансон откликнулся на скандальную выставку Жана Дюбюффе (1901–1985) «Мироболус, Макадам и другие. Густое тесто» («Mirobolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes»), прошедшую в галерее Рене Друна в Париже в мае 1946 года. Хотя его заметка была опубликована в сатирическом еженедельнике «Канар аншенэ», она была вполне созвучна всеобщему впечатлению от этой выставки: отовсюду, как справа, так и слева, раздавались крики о дурном вкусе Дюбюффе с его «скатологической» живописью. Это был не первый случай осуждения художника прессой: первая персональная выставка Дюбюффе, за полтора года до этого (вскоре после освобождения Парижа в августе 1944 года) показавшего свои красочные неопримитивистские картины с изображением уличных сцен, была осмеяна как выходка инфантильного маляра, — но на сей раз гул осуждения достиг пика. Если не считать волнений, вызванных выставкой Пикассо в Салоне Независимых в октябре 1944 года (с уличными демонстрациями и иконоборческими атаками на картины), ничто так не шокировало французский арт-мир на протяжении нескольких десятилетий — наверное, со времен скандала, спровоцированного фовистами в 1905 году.

Острота Жансона не столь выразительна, как сарказм ряда других критиков, находивших удовольствие в детальном описании порицаемой ими «грязи», но его отсылка к дадаизму указывает на определенную сторону жизни послевоенного Парижа. Город был охвачен коллективным стыдом: стыдом за весь человеческий род, ответственный за Холокост, а также более частным стыдом за Францию и ее сотрудничество с нацистским режимом. По этой причине множество интеллектуалов (Пикассо — самый известный среди них) ухватились, как за спасательный круг, за коммунистическую партию, окруженную ореолом страдания и именовавшую себя «партией 75 000 расстрелянных» и одновременно — «партией французского возрождения». Это не слишком воодушевляло тех, кто был шокирован поддержанной коммунистами «чисткой», которая последовала за освобождением, — публичным унижением мелких коллаборационистов, «народным» правосудием и казнью писателей: все это очень напоминало сталинские чистки конца тридцатых годов, тем более что требования компартии следовать принципам соцреализма с каждым днем звучали все громче.

Дюбюффе не привлекало ни подобное фарисейство, ни возвращение к довоенному статус-кво, к поверхностной оппозиции в рамках авангарда между миром сюрреалистических грез и утопией абстракционизма, которые он рассматривал как две стороны одной медали. В политически наэлектризованном климате времен Освобождения пространство для маневра было крайне узким. Нацисты трактовали человека как расходный материал или сырье (весной 1945 года Париж наводнили фотографии из концлагерей,

демонстрирующие груды тел и, отдельно от них, человеческих волос), и это представление было подтверждено на другом конце мира атомной бомбардировкой Хиросимы и Нагасаки. В период реконструкции от искусства ждали искупительного, сублимирующего возвращения к гуманистическим ценностям — эстетического аналога политической «чистки», о которой ежедневно писали в газетах (хотя чистки и расправы скрывали за собой лишь жажду мести, в этих публикациях им придавался высокоморальный смысл). В подобной ситуации дадаистская провокация представлялась подходящей моделью неповиновения, ведь она тоже возникла в атмосфере разочарования в гуманизме, — пусть перед лицом недавних ужасов, превзошедших даже кровавую бойню Первой мировой войны, эта провокация выглядела крайне наивно.

Каталог выставки «Мироболус», отпечатанный на дешевой цветной бумаге и сложенный вчетверо, содержал текст Дюбюффе под названием «Автор отвечает на некоторые возражения». Этот опус был одновременно перепечатан в нескольких журналах, а несколько месяцев спустя вошел в первую (и самую значимую) из многих книг Дюбюффе, «Ответ всякого рода любителям», под названием «Реабилитация грязи». Хотя это окончательное название статьи приобрело славу в качестве девиза всего творчества Дюбюффе, оно затушевывает ее изначальную полемическую направленность — тот факт, что текст был рассчитан на определенную реакцию публики. В нем поднимается тема депрофессионализации (deskilling). Автор подчеркивает, что представленные на выставке картины не обязаны своим появлением какому бы то ни было художественному дарованию и что он работал над ними «где пальцем, а где ложкой». Хотя, как заявляет Дюбюффе, провокация не входит в его намерения, он берет на вооружение и усиливает субверсивные техники раннего модернизма, предлагая жесты даже более радикальные, чем те, что воплощены в показанных им работах: так, он мечтает о картинах, целиком написанных «монокромной грязью». Предвосхищая вопрос о том, почему его привлекает грязь, Дюбюффе отвечает: «С какой такой стати люди (за редким исключением) украшают себя ожерельями из раковин, а не паутиной, лисьим мехом, а не лисьими внутренностями? С какой стати, хотел бы я знать? Разве грязь, мусор и отходы, сопровождающие человека на протяжении всей его жизни, не заслуживают любви с его стороны, и разве не служат они ему верой и правдой, чтобы он вспомнил об их красоте?»

Упоминание о красоте было прочитано критиками как откровенная провокация. Они сосредоточились на «монокромной грязи» и дали «грязи, мусору и отходам» предсказуемое экскрементальное имя. Этому способствовали сами картины с их густым серо-коричневым тестом (haute pâte) краски и других материалов, в котором были процарапаны фигуры целиком или в три четверти роста [1].



1 • Жан Дюбюффе. Воля к власти. 1946
Холст, масло. 116 × 89 см

Отказ от каких бы то ни было намеков на третье измерение (а все эти напоминающие граффити фигуры изображены либо в фас, либо в профиль) вызывал очевидные ассоциации с детскими рисунками. Но хотя картины и напоминали детсадовскую мазню, они были лишены почти неизбежных в подобных случаях коннотаций веселой наивности. Вместо ярких красок — грубая материя: большинство критиков находили эти картины безрадостными. Дюбюффе ожидал, что его картины возмутят «всезнаек» (как он их называл), и вызванный ими ропот подтвердил, что он задел чувствительный нерв.

Однако немногие сторонники Дюбюффе заметили, что, заявляя о своем желании реабилитировать грязь, он не утверждал, что цивилизация закончилась, — наоборот, по их мнению, Дюбюффе предлагал единственную приемлемую стратегию, какую только можно найти среди руин, оставленных катастрофой: реабилитировать грязь значило начать заново — но не с чистого листа, а с того, что общество *имеет* в своем распоряжении и чем оно *является* в данный момент истории. Это значило прибегнуть к некоему диалектическому ходу (ирония которого стала ясна лишь позднее), к усовершенствованной форме «чистки». Ведь хотя Дюбюффе настаивал, что подчеркнутая материальность его картин под стать веществу и шуму реальности, при этом подразумевалось, что в переплетении свойств природных вещей «нужно открыть некий порядок». «Материзм» Дюбюффе весьма далек от концепции «низкого материализма», или «бесформенного», Жоржа Батая (1897–1962), утверждающей, что материя ускользает от любых дискурсивных категорий, любой систематической мысли или поэтической идеализации и упрямо сопротивляется сублимирующей функции образа. Обнаружить порядок (образ) в бесформенности материи с целью ее реабилитации — нечто диаметрально противоположное операции снижения, в которой обнаруживает себя бесформенное в представлении Батая.

«Суггестивной силе» различных компонентов «густого теста» Дюбюффе была посвящена не только статья в каталоге. Сам каталог сопровождала брошюра, написанная критиком и импресарио Мишелем Тапье на материале выставленных работ. Сама по себе напыщенная проза Тапье малоинтересна, и читать ее сегодня почти невозможно (за исключением забавного анекдота о картине, которую Дюбюффе отдал писателю Жану Полану и которая затем бесследно пропала), но подробные аннотации Дюбюффе к своим картинам, тщательно воспроизведенные в книге, изумительны. Они пародируют статьи в музейных каталогах, давая сжатую информацию о технике исполнения, но при этом постоянно соскальзывают в метафорический регистр, в основном из области кулинарии. Так, «Господин Макадам» описывается как «целиком написанный свинцовыми белилами и гудроном, перемешанным с гравием. Род белой глины, которым толсто промазаны контуры фигуры, в местах смешения с гудроном приобретает цвет поджаренного хлеба или прокуренной пенковой трубки». «Госпожа Муха»: «Неровная поверхность, местами матовая, а местами блестящая, как будто ее испекли, а потом покрыли глазурью. Фигура цвета карамели, баклажана, ежевичного варенья и икры украшена дырочками, обведенными белым, как яичный белок, контуром и кое-где заполненными похожим на сироп лаком цвета черной патоки». Каждая аннотация превращается в короткое стихотворение в прозе, ставящее под сомнение превосходство зрения над другими чувствами или, по крайней мере, независимость зрения от его телесной основы (стоит заметить, что «Феноменология вос-

подобно другим модернистам, Жан Дюбюффе вдохновлялся трудом Ханса Принцхорна «Художественное творчество душевнобольных». На протяжении тридцатых годов Дюбюффе переписывался с врачами, а в середине сороковых посетил швейцарские клиники, где впервые столкнулся с искусством психотиков в коллекции женева психиатра Шарля Ладама. Этот опыт побудил Дюбюффе включить искусство душевнобольных наряду с племенным, наивным и народным искусством в категорию «ар-брют» (art brut), где «брют» — «грубое», «несовершенное» — противоположно «рафинированному» и «культурному». В 1948 году он совместно с Андре Бретоном, Жаном Поланом, Шарлем Раттоном, Анри-Пьером Роше и Мишелем Тапье создал «Компанию ар-брют», которая вскоре провела первую выставку «брутального искусства» (примерно две тысячи работ шестидесяти трех художников) в галерее Рене Друзна в Париже. Для этой выставки Дюбюффе написал свой самый известный текст на эту тему, «Брутальное искусство предпочтительнее культурного искусства», где брют-артист описывается как радикальная версия романтического гения, свободного от всяких конвенций:

Мы понимаем под этим термином произведения, созданные людьми, не искалеченными художественной культурой, произведения, в которых (в отличие от деятельности интеллектуалов) мимикрия играет незначительную роль или не играет никакой. Эти художники черпают все необходимое — сюжеты, материалы, средства преобразования, ритмы, стили письма и т. д. — из собственных глубин, а не из концепций классического или модного искусства. Мы наблюдаем здесь совершенно чистую художественную деятельность, сырую, грубую и на каждой стадии изобретаемую заново исключительно за счет импульсов самого художника.

Дюбюффе совпадал с другими модернистами (например, с Паулем Клее) в идеализации искусства душевнобольных, усматривая в нем возвращение к чистым «глубинам». Правда, в отличие от того же Клее, он определял эти глубины не как источник искусства, позволяющий надеяться на его новое обретение, а как внешнюю по отношению к искусству силу, которую можно использовать трансгрессивно, для прорыва культурных барьеров. Стремясь аннулировать оппозицию нормального и ненормального («Это различие <...> представляется совершенно несостоятельным: кто, в конце концов, нормален?»), он, однако, восстанавливал оппозицию «брутального» и культурного — оппозицию, которая не столько преодолевает «цивилизацию», сколько, напротив, утверждает ее. Кроме того, «не искалеченная», как полагал Дюбюффе, психотическая личность поражена травмой, и об этой психической патологии свидетельствуют телесные деформации, часто заметные в ар-брют, — например, гипертрофированные или перенесенные на другие части тела глаза и рты, — деформации, которые Дюбюффе нередко воспроизводил в собственных работах. Посредством таких нарушений телесного образа он порой передает шизофреническое чувство буквального разложения самости, бесконечно далекое от «совершенно чистой художественной деятельности», которая виделась ему в ар-брют.

приятия» Мориса Мерло-Понти, в которой подвергается критике это свойство западной метафизики, вышла в 1945 году). Но на этом антикартезианство Дюбюффе и заканчивается, поскольку буквальный перевод тактильности, присущей красочной материи, на язык гастрономической образности по-прежнему основывается на использовании метафор и, следовательно, на иллюзионистской силе образа и формы.

В послевоенном Париже о еде думали все (продовольствия по-прежнему не хватало, и его распределение, вопреки ожиданиям, еще некоторое время нормировалось). Так что не случайно толстый слой краски, делавший картину похожей на рельеф, вызывал кулинарные ассоциации. Дюбюффе подталкивал критиков к такому ходу мысли: сопроводительный текст к следующей его выставке (она прошла в октябре 1947 года), где он показал портреты своих друзей и знакомых-литераторов, начинается длинным рассуждением о преимуществах простого хлеба над роскошью сдобной выпечки (Дюбюффе вновь фокусирует внимание на красоте обыденного). Однако первым автором, указавшим на еду как на троп красочной массы, был поэт Франсис Понж, с которым Дюбюффе был хорошо знаком (Понж написал предисловие к каталогу выставки его литографий, прошедшей в апреле 1945 года). В своем первом тексте об искусстве — брошюре о пастозной живописи Жана Фотрие (1898–1964), художника, высоко ценимого Дюбюффе, — Понж лаконично замечал: «Это отчасти лепесток розы, отчасти ломтик камамбера».

Намеренное расстройство зрения

Вскоре оба художника будут признаны отцами-основателями движения, которое Полан окрестил «информель» [франц. *informel* — неформальное. — Пер.], а Тапье — «другим искусством» (*art autre*). Спустя некоторое время нашли и третьего «основателя» в лице Вольса (1913–1951; настоящее имя Вольфганг Шульце), немецкого эмигранта, уже умершего к моменту, когда эти ярлыки были придуманы. Выставка акварельных миниатюр Вольса в галерее Друна в декабре 1945 года прошла почти незамеченной: сразу после грубых «Заложников» Фотрие, показанных в той же галерее, абстрактные пейзажи Вольса, населенные биоморфными фигурами, своей тщательной прорисовкой слишком напоминали Клее, чтобы привлечь внимание. Но ситуация почти сразу изменилась, когда Вольс начал писать маслом на холсте, и его следующая персональная выставка в 1947 году стала триумфом. Хотя Сартр напишет свое эссе о нем под названием «Пальцы и не-пальцы» только в 1963 году, Вольс был

- единодушно признан образцовым художником-«экзистенциалистом», который переживает метафизический кризис и стремится показать случайность существования. Драматические обстоятельства его жизни беспритонного алкоголика, мнимый автоматизм его живописной техники, спазматическая жестуальность его картин — все эти знаки «откровенности» побудили Сартра назвать Вольса «экспериментатором, понявшим, что он сам — необходимая часть эксперимента». Но в конечном счете, несмотря на все громкие заявления по поводу абстрактных картин Вольса с их похожими композициями, всегда выстроенными вокруг центрального мотива наподобие воронки (часто напоминающей вульву), откуда в разные стороны расходятся энергетические лучи [2], его искусство оставалось приглашением к «прочтению», к работе «воображения» (сартровское слово), спасающей нас от созерцания бездны небытия.

Неожиданный успех космических галлюцинаций Вольса был подготовлен скандалом вокруг «густого теста» Дюбюффе, чья скатология казалась теперь слишком грубой тактикой шокового воздействия. Однако дискомфорт, вызванный показом «Заложников» Фотрие на выставке 1945 года, тоже сыграл важную, пусть и подспудную, роль. Тот факт, что Фотрие принадлежал к той же интеллектуальной среде, выставлялся в той же галерее и нашел поддержку у тех же писателей, что и Дюбюффе, долгое время мешал

понять разницу между ними — хотя, по крайней мере в том, что касается цвета, нельзя было не заметить, что они эволюционируют в противоположных направлениях (Дюбюффе — от ярких цветов к грязи, Фотрие — наоборот).

Вступительные «Заметки о „Заложниках“» Понжа были написаны в январе 1945 года по просьбе Жана Полана (написавшего статью «Фотрие бешеный» для выставки художника в 1943-м). Предполагалось, что «Заметки...» будут сопроводительным текстом к выставке в галерее Друна в октябре 1945 года, на которой Фотрие представил серию «Заложники». Но в конце концов пред-
▲ почтение было отдано короткому эссе Андре Мальро, а выдающийся текст Понжа вышел в начале 1946 года отдельной книжкой. Мальро поддерживал искусство Фотрие на протяжении долгого времени (он уже писал о нем в 1933 году), и, учитывая его феноменальную славу как писателя и героя Сопротивления, неудивительно, что его текст предпочли тексту Понжа, на тот момент куда менее известного. Однако коммерческий расчет и отношение публики были, возможно, не единственными причинами этой замены, поскольку текст Понжа, как признал, ознакомившись с ним, Полан, пробуждал тревогу — такую же тревогу, как и картины Фотрие.

Своими «Заложниками» Фотрие прямо ставил вопрос, волновавший всех (даже до того, как открылась вся правда



2 • Вольс. Птица. 1949
Холст, масло. 92,1 × 65,2 см



3 • Жан Фотрие. *Голова заложника № 22*. 1944

Бумага на холсте, масло. 27 × 22 см

о концлагерях), хотя только Понж осмелился его сформулировать: как искусству откликнуться на нацистский террор, избегав при этом его espectacularization? Фотрие начал работать над этой серией, когда скрывался от гестапо в психиатрической клинике за пределами Парижа. Поводом послужили услышанные им однажды в соседнем лесу звуки пыток и расправы над местными жителями, произвольно отобранными немецкими властями. То, что отправная точка Фотрие была не визуальной, а слуховой (выстрелы, крики), отчасти объясняет его необычный подход к теме зверств. Выставленные монотонными рядами, подчеркивающими их принадлежность к серии — а также, по аналогии, статистический, конвейерный характер нацистского террора, — четыре десятка картин следовали одному принципу: ужас, мысль о котором внушают названия картин (многие работы, в основном небольшого формата, называются просто «Заложник» или «Голова заложника», с добавлением номера [3]), по большей части невозможно увидеть. Это противопоставление тщетности зрения заявленной теме дополнительно заостряется названиями некоторых картин большего размера, принадлежащих к той же серии, но не показанных на выставке 1945 года: «Расстрелянный», «Освеженный», «Еврей» [4] или «Орадурсюр-Глан» (название деревни, где нацисты заживо сожгли сотни женщин и детей, искавших убежища в церкви, — сначала эта работа называлась «Бойня»).

Указанная особенность была присуща всем картинам, и вот что особенно смутило некоторых критиков: с формальной точки зрения очень немногое отличало эти работы от пейзажей и натюрмортов, которые Фотрие выставлял в период оккупации: новый метод был найден им около 1940 года, когда он отказался и от масляной живописи, и от темной гаммы, использовавшихся им на

1945–1949



4 • Жан Фотрие. *Еврей*. 1943

Бумага на холсте, масло. 73 × 115,5 см

протяжении предыдущих десятилетий. Работая на холсте (а чаще на бумаге, наклеенной на холст), расстеленном горизонтально на столе и предварительно покрытом тонким слоем грунта, смешанного с толченой пастелью, Фотрие действовал отчасти как штукатур, отчасти как кондитер. Он клал в середину комок светлой массы типа штукатурки и размазывал его шпателем, придавая нечеткую (в «Голове заложника», например, приблизительно овальную) форму, и, прежде чем эта масса затвердевала, посыпал ее пастельным порошком разных цветов и декорировал несколькими мазками. В результате на грязном «атмосферном» фоне выделялась фигура, обычно неопределенных очертаний и всегда расположенная в центре картины.

И выбор красок (розовая, фиолетовая, бирюзовая — полный спектр слащавых оттенков, какие можно найти в дешевых хромолитографиях), и явное несоответствие между текстурой и цветом откровенно указывали на отсутствие подлинности, китч. Еще в 1943 году этот странный, но не случайный диссонанс поставил в тупик Полана, писавшего тогда о косметических кремах и макияже, однако он чувствовал необходимость защитить искусство Фотрие от обвинений в поверхностном декоративизме и дешевой виртуозности. Мальро тоже в нескольких словах выразил свое смущение, сочетающееся с высокой оценкой освежающих кроликов и других натюрмортов в коричневой гамме, которые Фотрие писал с конца двадцатых годов и в связи с которыми часто вспоминали Гойю. Заметив, что в серии «Заложники» Фотрие постепенно отказывается от всяких намеков на цвет крови и вместо этого использует тона, «лишенные рациональной связи с темой пыток», Мальро спрашивал: «Всегда ли это нас убеждает? Разве не смущают нас подчас эти нежно-розовые и зеленые?»

Для обоих писателей вульгарный язык обольщения, которым изъясняется живопись Фотрие, был неразрешимой проблемой. Из всех, кто писал о нем, только Понж понял, что сила этого искусства — в соединении восторга и ужаса; и не только тот факт, что Фотрие проиллюстрировал эротический роман Батая «Мадам Эдварда», побуждает Понжа сослаться в своих «Заметках» на батаевскую концепцию скатологии. Батай воображал маркиза де Сада, требующего, чтобы «ему принесли прекраснейшие розы лишь затем, чтобы оборвать их лепестки и бросить в канаву, полную жидкого навоза». Когда Понж говорит о камамбере, это более соответствует навязчивым мыслям того времени, но его образ близок к батаевскому: в отличие от Дюбюффе с его пафосом реабилитации грязи, у Фотрие китч имеет характер пессимистического, нигилистического осквернения.

Правда, Дюбюффе время от времени отклонялся от избранной им траектории сублимации — иногда благодаря той ярости, с какой он атаковал привычки зрителя, а иногда сворачивая со своего обычного пути и отказываясь от придания формы бесформенному. Первая стратегия реализована в его гротескной серии «Дамские тела» начала пятидесятих годов, в которой он разоблачает и ниспровергает «метафизическую», напыщенную традицию изображения обнаженного тела в западном искусстве [5]. А замечательные во всех отношениях «Материологии» конца пятидесятих — начала шестидесятих годов, сделанные из смятой фольги или папье-маше и похожие на карты лунной поверхности, принадлежат ко второй категории. Но даже в этих редких случаях всегда проскальзывают какие-то метафоры (женщина как Мать-Природа, холст как первозданная почва). Неустанный сочинитель



5 • Жан Дюбюффе. *Метафизикс*. 1950
Холст, масло. 116 × 89 см

памфлетов против «удушающей культуры», Дюбюффе закончил как официальный художник Французской республики. Напротив, Фотрие своими работами неизменно выражал презрение к претензиям высокого искусства: он даже начал создавать текстурированные репродукции модернистского искусства, от Ван Гога до Дюфи, которые называл оксюмороном «множественные оригиналы». Отвергая, по его словам, «фармацевтический подход» тех, кто пытался интерпретировать его как художника-экспрессиониста (или абстракциониста), он до самой смерти создавал все более вопиющие памятники дурному вкусу. Текст Понжа заканчивается такой фразой: «У Фотрие возвращается „красота“». Другими словами, красота может вернуться только в кавычках.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Carter Curtis L., Butler Karen L. (eds.). *Jean Fautrier*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- Damisch Hubert. *The Real Robinson* // *October*. No. 85. Summer 1998.
- Dubuffet Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*. 4 volumes / Éd. H. Damisch. Paris: Gallimard, 1967–1991; Notes for the well read [1945] / Trans. M. Glimcher // Id. *Jean Dubuffet: Towards an Alternative Reality*. New York: Pace Publications and Abbeville Press, 1987.
- Perry Rachel. *Jean Fautrier's Jolies Juives* // *October*. No. 108. Spring 2004.
- Ponge Francis. *L'Atelier contemporain*. Paris: Gallimard, 1977.
- Sartre Jean-Paul. *Fingers and Non-Fingers* [1963] // Werner Haftmann (ed.). *Wols*. New York: Harry N. Abrams, 1965.

Йозеф Альберс приступает к созданию серии картин «Вариант»; импортированная в США, модель Баухауса трансформируется под влиянием различных художественных императивов и институциональных требований.

▲ Придя в 1933 году к власти, нацисты закрыли Баухаус — образцовую школу модернистского дизайна. Вальтер Гропиус, ее первый директор, оставил свое детище еще в 1928 году, и вскоре за ним последовал Ласло Мохой-Надь, который руководил вводным курсом (Vorkurs), уступив место на этом посту Йозефу Альберсу (1888–1976). Переехав в Берлин, Мохой-Надь продолжил

- эксперименты с новыми материалами, фотографией, световыми машинами и различными формами дизайна (в основном книжным и выставочным), а также занялся кино, театральными и оперными постановками. В 1934 году распространение нацизма заставило его уехать в Амстердам, а еще через год — в Лондон. Затем в 1937-м он окончательно покинул Европу, чтобы стать во главе Нового Баухауса, который задумали создать в Чикаго меценаты и предприниматели, основавшие Ассоциацию искусств и промышленности (они обращались и к Гропиусу, но тот уже согласился возглавить кафедру архитектуры в Гарварде). Из-за халатности и беспорядочного расходования бюджета Ассоциации пришлось закрыть школу всего через год. Однако уже в 1939 году, располагая ограниченными средствами, Мохой-Надь сумел вновь открыть ее, переименовав в Школу дизайна и почти целиком сохранив преподавательский состав, который составляли американский скульптор русского происхождения Александр Архипенко (1887–1964), венгерский теоретик искусства Дьёрдь Кепес и американский философ Чарльз Моррис. Также в списке профессоров фигурировали, но поначалу не преподавали, ветераны Баухауса Герберт Байер, Александр (Ксанти) Шавинский (1904–1979) и французский абстракционист
- Жан Элион. В 1944 году школа была переименована в Институт дизайна и под этим названием по сей день работает в составе Иллинойского технологического института.

Предпринимались и другие попытки воссоздать Баухаус. Так, Альберс в конце 1933 года организовал свою версию Vorkurs в колледже Блэк-Маунтин (Северная Каролина), а швейцарский

- ♦ художник и архитектор Макс Билль, сам учившийся в Баухаусе в 1927–1929 годах, открыл Ульмскую школу дизайна в Западной Германии в 1950-м. Каждая из этих школ имела свою программу и была адаптирована к определенной обстановке: Альберс ввел свои курсы рисунка и цветоведения в программу колледжа свободных искусств, а Билль выдвинул на передний план технологическое проектирование, актуальное для Германии периода послевоенной реконструкции. Мохой-Надь, в прошлом социалист, связанный с другими левыми художниками и дизайнерами, теперь сотрудничал в Чикаго с промышленниками, в частности

с Уолтером П. Папке, президентом Американской корпорации тары и упаковки (Container Corporation of America), который стал председателем совета Института дизайна, а также — в качестве дизайнера — с компанией-производительницей ручек «Паркер». Как же в ответ на новые экономические потребности менялись идеи Баухауса?

Открыть глаза

Мохой-Надь дает некоторые ориентиры в этом направлении уже

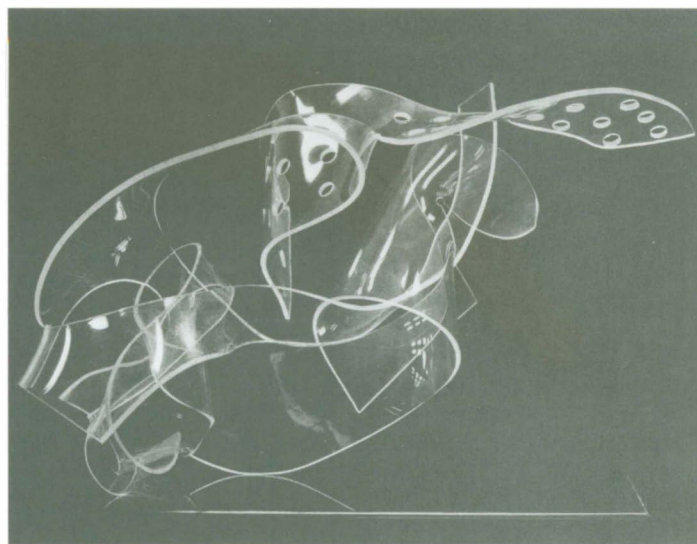
- ▲ в своей основополагающей книге «От материала к архитектуре» (1929), переведенной на английский в 1932 году с добавочным заголовком «Новое видение». В двадцатые годы он участвовал в дебатах
- о фотографии, шедших особенно активно в Германии и Советском Союзе. Подобно тому как перспективная живопись сформировала Ренессанс, так фотография, утверждал Мохой-Надь, сформировала современную эпоху, так что искусство должно быть переосмыслено в соответствии с этим «новым видением». (В одной из своих
- фраз, которая могла бы принадлежать и Вальтеру Беньямину, он утверждает, что «вскоре неграмотными будут считаться не только те, кто не умеет писать, но и те, кто не владеет камерой».) Мохой-Надь приводит «восемь типов фотографического видения», повлиявших среди прочего и на науку: абстрактное (фотограммы, получаемые без применения камеры), точное (репортаж), быстрое (моментальные снимки), медленное (фотографии на длинной выдержке), усиленное (микрофотография), сквозное (рентгеновские снимки), одновременное (фотомонтаж), искаженное (различные манипуляции с негативами и/или печатью). Ясно, что, будучи понята лишь как совокупность этих техник, идея «нового видения» сравнительно легко адаптируется к иным, нежели в Германии, социальным, экономическим и политическим условиям деловой Америки. Также Мохой-Надь включил в «Новое видение» описание своего Vorkurs и обзор формальных возможностей различных материалов, а также краткий очерк эволюции скульптуры (резной, лепной или долбленной, сквозной или конструкционной, подвесной, кинетической). Иначе говоря, он предложил и педагогику визуальных основ, и модель истории, проникнутую почти гегельянской верой в прогресс технологического зрения. Эти идеи тоже могли быть использованы странами, нацеленными на практическое преподавание и применение новых технологий. Словом, несмотря на свои утопические чаяния, Мохой-Надь наметил не только пути обучения модернистскому дизайну, но и пути его использования.

Vorkurs Нового Баухауса вобрал в себя старый подготовительный курс с небольшими, но важными добавлениями: занятия по-прежнему начинались с изучения материалов, инструментов, конструкции и изображения, но теперь акцент ставился также на науки, фотографию, кино, выставки и рекламу. «Наша задача, — писал Мохой-Надь в программном заявлении, — создать новый тип дизайнера» (отметим, что он не говорит «художника» или тем более «ремесленника»), который сможет приложить «специальную подготовку в области науки и техники» к «фундаментальным потребностям человека». Эта квадратура круга — сочетание технологической науки с человеческой биологией, разделения труда и знания с «универсальным мироощущением» — стала американской версией утопии Баухауса. Тема получила продолжение в некоторых из предметных рубрик следующего эссе Мохой-Надя «Образование и Баухаус» (1938), в частности в тех, которые озаглавлены «Будущему нужен целостный человек» и «Не против технического прогресса, а вместе с ним». В какой-то невероятной диалектике Мохой-Надь искал свою утопию возрожденного единства в противоположной ей, казалось бы, сфере научно-технической специализации, которую, в отличие от своих предшественников из движения «Искусства и ремесла», он скорее принял, чем отверг. Для Мохой-Надя единственный путь возвращения «целостного человека» пролегал через «новое видение» этой сферы:

Сегодня на наших глазах заново открываются биологические основы человеческой жизни. Только вернувшись к ним, мы сможем в полной мере применить плоды технического прогресса в области физической культуры, питания, жилья и промышленности — радикально перестроить всю схему нашей жизни.

Особую актуальность придавала этому проекту Вторая мировая война. В работе «Зрение в движении», призванной дополнить «Новое видение» (и опубликованной в 1947 году, после ранней, в возрасте пятидесяти одного года, смерти автора от лейкемии), Мохой-Надь предложил создать что-то вроде ООН дизайнерской культуры — организацию, которая сможет «объединить все специализированные знания в единую систему через совместную деятельность». До конца оставаясь модернистом, он так и не понял, как его утопия может быть применена к идеологическим целям. Соответствующие модернистской концепции, его работы последних лет, особенно скульптуры из гнутого плексигласа и хрома [1], вполне верны материалу и изобретательны по форме, но скептик нашел бы их, с одной стороны, выражением слишком замкнутого на себе формального «экспериментализма» (который чудился Тео ван Дусбургу уже у молодого Мохой-Надя), а с другой — своего рода корпоративной НИОКР — научно-исследовательской и опытно-конструкторской разработкой, в которой исследуются новые материалы и конструируются новые изделия.

Вскоре после закрытия в 1933 году Баухауса в Берлине горстка профессоров во главе с Джоном Эндрю Райсом (1888–1968) основала недалеко от Эшвилла (Северная Каролина) колледж Блэк-Маунтин, что стало удачным совпадением для Йозефа и Анни Альберс. Создатели новой школы решили отдать искусству центральное место в программе, даже сделать его обязательным для первокурсников, и по рекомендации Филипа Джонсона, главы архитектурного отдела МоМА в Нью-Йорке, который посещал



1 • Ласло Мохой-Надь. Спираль. 1945

Плексиглас. 49 × 37,5 × 40 см

гласили на факультет. Они были первыми выходцами из Баухауса, преподававшими в США, и поначалу Анни, одаренный дизайнер текстиля, которая знала английский, снискала здесь большее внимание, чем Йозеф. «Из всего американского я знал только Бастера Китона и Генри Форда, — вспоминал впоследствии Альберс. — Я даже не говорил по-английски». Когда по приезде его спросили, чего он надеется достичь в школе, он пробормотал: «Открыть глаза». Таким образом, «видение» вновь послужило модернистским паролем.

В колледже делался упор на комплексное обучение и коллективную работу. «В Блэк-Маунтине, — пишет историк Мэри Эмма Харрис, — принципы демократии действовали не только в классах, что было обычным в прогрессивных школах, но и во всей структуре колледжа. Правового регулирования извне не было: никаких кураторов, деканов или попечителей». Эта структура была более радикальной, чем в старом и новом Баухаусах. И хотя в тридцатых годах колледж Блэк-Маунтин оставался маргинальным (там обучалось всего около ста восьмидесяти студентов), с середины сороковых до середины пятидесятых в американском искусстве не было более влиятельного сообщества. Помимо Альберсов, в его преподавательский состав в разное время входили поэты Чарльз Олсон и Роберт Крили, театровед Эрик Бентли, историк фотографии Бомонт Ньюхолл, художник-абстракционист Илья Болотовский и дизайнер Александр Шавинский (который сотрудничал и в Новом Баухаусе). В 1944–1949 годах Альберс проводил летние сессии с различными художниками и писателями, часто далекими от его вкусов и методов обучения. Эта практика продолжилась и после его ухода из колледжа: с лекциями и мастер-классами в Блэк-Маунтин приезжали художник и критик Амеде Озанфан, композиторы Эрнст Кшенек и Роджер Сешенс в 1944 году; теоретик культуры Бернард Рудольфски в 1944-м и 1945-м; Вальтер Гропиус в 1944, 1945 и 1946-м; еще один ветеран Баухауса Лионель Файнингер, дизайнер Алвин Ластиг и скульптор Осип Цадкин в 1945-м; живописцы Роберт Мазеруэлл в 1945-м и 1951-м, Джейкоб Лоуренс в 1946-м и Виллем де Кунинг в 1948-м; дизайнер-визионер Бакминстер Фуллер в 1948-м и 1949-м; композитор Джон Кейдж и танцор-хореограф Мерс Каннингем в 1948, 1952 и 1953-м; писа-

▲ 1917b, 1928a

● 1927c

тель Пол Гудман, критик Клемент Гринберг и художник Теодорос Стамос в 1950-м; живописец Бен Шан, фотографы Гарри Каллахан и Аарон Сискинд в 1951-м; композитор Дэвид Тюдор в 1951, 1952 и 1953-м; художники Франц Клайн и Джек Творков в 1952-м — поэт Роберт Данкан в 1955-м; и это только некоторые из имен. Не менее впечатляющ перечень студентов, к тому же далеко не исчерпывающий: Рут Асава, Стэн Вандербик, Сьюзан Вейл, Рэй Джонсон, Элейн де Кунинг, Роберт де Ниро (отец актера), Кеннет Ноланд, Пэт Паслоф, Роберт Раушенберг, Доротея Рокбёрн, Кеннет Снелсон, Сай Твомбли, Джон Чемберлен. Взаимодействие между преподавателями, гостями и студентами часто становилось необычайно плодотворным, о чем свидетельствует хотя бы совместная работа Кейджа, Каннингема, Тюдора и Раушенберга.

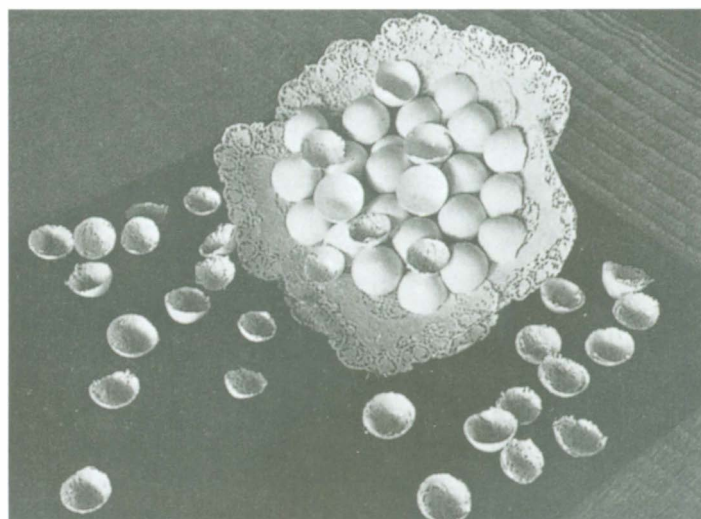
У всего есть форма

В это экспериментальное сообщество в эгалитарном колледже Альберс привнес аналитическую строгость своей модернистской практики: он ввел курсы рисунка (с акцентом на техники визуализации), дизайна (сфокусированный на пропорциях, арифметических и геометрических прогрессиях, золотом сечении и пространственных построениях) и, с особым успехом, цветоведения (где цвет анализировался не на красках, а на бумажных образцах от производителя). Живопись Альберс преподавал только на курсе углубленной колористики, где в основном использовалась акварель (в Баухаусе он тоже мало занимался живописью; ее час наступит позже). В формулировках, близких Мохой-Надю, Альберс провозглашал, что «абстрагирование — важнейшая функция Человеческого Духа», требующая «строгости воспитания глаза и руки». Но применял он это кредо Баухауса иначе, чем его старший коллега, ибо опять-таки дело происходило в колледже свободных искусств, а не в профессиональной школе дизайна. Новый контекст побудил Альберса внести в идею Баухауса две ключевые поправки. Во-первых, он придал этой идее более гуманистическое, почти гётевское направление: «каждая вещь имеет форму, каждая форма имеет смысл», написал он однажды, и в искусстве важно «знание и применение фундаментальных законов формы». Другими словами, Альберс дополнил новое изучение видения (для него далеко не настолько, как для Мохой-Надя, детерминированное технологически) традиционным вниманием к форме, к *Gestaltung* [нем. придание формы, оформление. — Пер.]. Во-вторых, он переориентировал баухаусовский анализ материалов и структур по образцу американского прагматизма в духе таких философов, как Джон Дьюи (чьи работы были известны в Баухаусе). Свой вводный курс в Блэк-Маунтине Альберс назвал не «Vorkurs», а «Werklehre», то есть обучение в процессе работы, на практике. Хотя общая цель оставалась той же, что и в Баухаусе: «Werklehre — это конструирование из различных материалов (таких, как бумага, картон, листовой металл, проволока), показывающее их возможности и ограничения», — упор теперь делался не столько на закрепление за веществом определенного значения или функции, сколько на создание из этого вещества формы. Альберс приносил на занятия нетрадиционные материалы и найденные предметы вроде опавших листьев, яичной скорлупы и т. п.; его интересовала не столько сущность, сколько внешность — то, что он называл «matière», понимая под этим французским словом то, «как выглядит вещество» и как его внешний вид меняется в зависимости от окраски,

освещения и обстановки [2]. Это объясняет его особое пристрастие к сопоставлению форм и взаимодействию цветов, которые он помещал рядом, «чтобы показать, как они влияют друг на друга и меняют друг друга». «Ничто не бывает одной вещью, всегда — сотней вещей», — заметил однажды Альберс на своем чудном английском. И еще: «Любое искусство — мошенничество». Частью воспитания глаза является его одурачивание, или, говоря словами Альберса, «несоответствие между физическим фактом и психическим эффектом», в котором и заключался для него основной интерес искусства.

Альберса считали строгим учителем — и в Блэк-Маунтине в 1933–1949 годах, и в Йельском университете в 1950–1958-м, когда он возглавлял там кафедру живописи и скульптуры (позднее переименованную в кафедру дизайна). Суровой, редуцированной формой абстрактной живописи по сей день считается и его искусство. Но его работа привела к ряду открытий, а его уроки принесли пользу множеству самых разных студентов. (Влияние Альберса в обеих школах сохранялось еще долго после его ухода; Йель в шестидесятых годах служил столь же важной тренировочной площадкой для американских художников, как Блэк-Маунтин в пятидесятых.) Эти открытия могут быть поняты двояко.

Во-первых, Альберс вовсе не был, как часто думают, антиподом авангардного крыла колледжа, которое представляли Олсон в поэзии, Кейдж в музыке, Каннингем в танце и т. д. Строгий немец, добивавшийся дисциплины глаза, может показаться противоположностью этих неугомонных американцев, что призывали открыть поэзию, музыку и танец дыханию тела, превратностям случая и свободному от символизма движению. Однако Альберса и Кейджа объединяла оппозиция другим эстетическим моделям, которые были тогда на подъеме, — искусству, основанному на выразительной субъективности (в лице молодых абстрактных экспрессионистов, прошедших через Блэк-Маунтин, в частности де Кунинга, Клайна и Мазеруэлла) или, наоборот, на предельной объективности (как в модели медиальной специфичности живописи, позже развитой Клементом Гринбергом). Кроме того, и Альберс, и Кейдж каждый по-своему развивали прагматический подход к исследованию и экспериментированию, и такие студенты Блэк-Маунтина, как Раушенберг и Твомбли, могут быть отчасти



2 • Йозеф Альберс и Джейн Слейтер Маркис. *Matière Study* (практическая работа с материалом) в колледже Блэк-Маунтин. Яичная скорлупа

▲ 1953

▲ 1947b, 1959c

● 1960b

■ 1953

рассмотрены как неожиданный продукт их случайного соединения. Короче говоря, Альберс был основным элементом в химической реакции, сделавшей Блэк-Маунтин таким важным для передового искусства послевоенной Америки. Колледж послужил своего рода ретортой, в которой конструктивистский импульс, то есть модернизм, сфокусированный на зрении, материале, форме и структуре, и дадаистский импульс, то есть авангард, преданный трансгрессивной игре, соединились, дав рождение целому ряду ключевых фигур в искусстве пятидесятых и шестидесятых годов.

Во-вторых, Альберс выступил связующим звеном не только между модернистскими и авангардистскими импульсами, но и между различными формами абстракционизма, до- и послевоенными, в особенности теми, которые были сосредоточены на свете и цвете. Его первые работы в Баухаусе представляли собой ассамбляжи из кусочков стекла, оправленных в проволочную сетку и установленных у окон (они напоминают некоторые из поздних «*matière studies*» его студентов в Блэк-Маунтине); также он делал для частных немецких домов стеклянные панно и витражи, окрашенные в чистые цвета. «Я хотел работать с прямым освещением, — вспоминал Альберс в беседе с критиком Маргит Роуэлл, — со светом, который исходит из-за поверхности и проникает сквозь нее». Этот интерес к свету как к объемному цвету характерен не только для его ранних рельефов из стекла, как прозрачных, так и непрозрачных (их ленточные композиции близки текстильным работам Анни Альберс, выполненным в этот же период), но и для поздних картин, которые имплицитно сохраняют форму окна, представляя собой прямоугольники люминесцентного цвета. Абстрактный мотив серии «Варианты» (1947–1955) идет от двух глинобитных домов, которые Альберс видел во время одной из многочисленных поездок на американский Юго-Запад. Картины демонстрируют вписанные друг в друга прямоугольники разных цветов, объединенные в симметричную горизонтальную композицию, и предвосхищают другую, самую известную серию Альберса — «Дань квадрату» (1950–1976), на множестве картин которой (квадратного формата, со стороной чаще всего в 120 см) мы видим квадраты чистых цветов, опять-таки вписанные друг в друга [3]. Взятая прямо из тюбика, без смешивания, краска наложена с помощью мастихина плоским ровным слоем (обычно на грубую сторону мазонитовой панели), но при этом достаточно люминесцентна, чтобы создать ощущение глубины — как пространственной, так и воздушной. Каждая картина и серия в целом изобилуют повторами и различиями, симметриями и инверсиями, однако все эти формальные эксперименты определяются взаимодействием цветов — взаимной степенью их прозрачности, яркости, глубины, открытости, теплоты и т. д. «Живопись — это игра цветов, — любил повторять Альберс, — характер и чувство разнятся от картины к картине без всякого „рукоделия“. <...> И все это с единственной целью — утвердить автономию цвета как средства пластической организации».

Модернист в университете

Эти идеи по-разному повлияли на последующих художников. Так, «Дань квадрату» кажется предвосхищением скупых геометрических холстов молодого Фрэнка Стеллы. Но если Альберс в своих картинах оставлял место для пространственной иллюзии, то Стелла исключает ее белыми линиями просвечивающего грунта

и значительной толщиной основы, часто имеющей к тому же сложную конфигурацию. У Стеллы, по его собственному известному выражению, «то, что вы видите, — это то, что вы видите»; в случае с Альберсом такой уверенности нет никогда: при всем пристрастии к правильным формам, гештальтам, он, повторим, был одержим «несоответствием между физическим и психическим эффектом». Этот зазор между *знаемой* и *воспринимаемой* формой совпадает с пространством, в котором будут работать минималисты (так, Роберт Моррис в 1965 году разместит в одной нью-йоркской галерее три одинаковых L-образных балки в разных положениях, предложив зрителям поискать в них один и тот же прямой угол). Это внимание к тонкостям восприятия могло повлиять и на художников оп-арта, как, например, Бриджит Райли, и на художников света Роберта Ирвина и Джеймса Таррелла, вдохновлявшихся также феноменологическими экспериментами минимализма. Вот как Маргит Роуэлл пишет о «мерцающем свечении» живописи Альберса: «Перед нами реальный свет: это не иллюзионизм, при котором свет искусственно направляется в картину из внешнего источника». То же самое можно сказать и о световых инсталляциях Ирвина и Таррелла, но с очевидной оговоркой: Альберс работал в масштабе станковой живописи, стараясь завязать доверительные отношения со зрителем, а не с окружающим пространством, которое часто используется так, чтобы зрителя поразить.

И все же главным вкладом Мохой-Надь и Альберса остается открытие «видения». Опять-таки Мохой-Надь изучал это видение в первую очередь с точки зрения света, понимая его в терминах технологической эволюции (что могло оказать определенное влияние на развитие поп-арта и кинетического искусства шестидесятых годов). Альберс же трактовал видение прежде всего с точки зрения цвета, который он исследовал феноменологически (отсюда — его связь с минимализмом, оптическим и световым искусством того же периода). Но, пожалуй, еще важнее различные институциональные выводы, сделанные ими из этих исследований: Мохой-Надь адаптировал программу Баухауса для технологических и дизайнерских институтов, а Альберс — для колледжей свободных искусств. Говард Сингерман в книге «Уроки искусства: подготовка художников в американском университете» пишет: «Дискурс видения и используемые в нем тропы сыграли решающую роль в университетском укоренении искусства; профессионализация шла здесь рука об руку с демократизацией. Ведь видение не требует технической квалификации, учета местной специфики, ручного мастерства; визуальный художник просто придает миру форму, проектируя его порядок и развитие». Согласно этому принципу, который активно продвигали Мохой-Надь и Альберс, «изящные искусства» старой академической традиции превратились в «визуальные искусства» модернистской эпохи и тем самым смогли прижиться в университете, более согласуясь не с гуманитарными, а с естественными науками: художник-в-мастерской оказался сродни ученому-в-лаборатории — ведь оба они заняты исследованиями. (Дьёрдь Кепес из Нового Баухауса, позже основавший Центр фундаментальных визуальных исследований при Массачусетском технологическом институте, развил эту аналогию в своей авторитетной книге «Язык зрения» [1944]: «Задача современного художника — освободить и сделать социально действенными динамические силы зрительных образов».) Это переосмысление статуса художника повлекло за собой обновление педагогики, лучшим образцом для которого стал Баухаус. По словам Сингермана, «задания, которые позво-

▲ 1908, 1913, 1915, 1947b, 1949a, 1957b, 1960b

● 1958

▲ 1965

● 1998

■ 1955b, 1960c, 1964b



3 • Йозеф Альберс. *Дань квадрату*. 1970

Мазонит, масло. 40,6 × 40,6 см

ляют студентам открыть для себя законы видения, силы и связи, действующие между двумерным дизайном и трехмерным пространством, а также свойства материалов — как минимум краски, но также, возможно, бумаги и глины, — указывают на наличие и местную специфику традиции баухаусовского образования в США, на ее расхождение с академической монотонностью и на ее родство с целями современного исследовательского университета». И еще: «Как в Баухаусе, так и в Америке преподавание искусства стремится открыть в дизайне видение, выявляя в пространственном поле или, чаще, в картинной плоскости координатную сетку, правильный прямоугольник, с которого и начинаются художественные основы. Прямоугольник суммирует модернистскую художественную педагогику в области визуальных искусств, заменяя и заключая в себе человеческую фигуру, которая была центром академического искусства прошлого».

Описанные изменения не сводились к дополнению программы: между Vorkurs Баухауса и курсами дизайна и колористики в послевоенных университетах, которые быстро стандартизировались и стали чуть ли не рутинными, нет прямой связи. Нужно рассматривать процесс диалектически: Мохой-Надь и Альберс радикали-

зовали преподавание дизайна и колористики, сохранив при этом идею Баухауса и в то же время позволив ей трансформироваться посредством «перекрестного опыления» с другими моделями авангарда. Более того, само влияние Мохой-Надя, Альберса и других европейцев на искусство, дизайн и образование в послевоенный период подрывает давнее представление о простом переходе первенства от Парижа к Нью-Йорку в духе «триумфа американской живописи». При всех различиях и разрывах существовала и преемственность между континентами и между двумя послевоенными периодами — проявляющаяся вопреки изменениям и непосредственно через них преемственность художественных практик, индустриального дизайна и образовательных методов.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Albers Josef. *Homage to the Square*. New York: Museum of Modern Art. 1964.

Harris Mary Emma. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

Kentgens-Craig Margret. *The Bauhaus and America: First Contacts 1919–1936* / Trans. Lynette Widder. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Moholy-Nagy László. *An Anthology* / Ed. Richard Kostelanetz. New York: Da Capo Press, 1970.

Singerman Howard. *Art Subjects: Making Artists in the American University*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

Публикация «Возможностей» в Нью-Йорке знаменует сплочение абстрактного экспрессионизма в единое движение.

Все исследования абстрактного экспрессионизма начинаются с отклонения его названия, подобно тому, с которым выступали сами художники. Сам по себе термин вполне уместен (он вошел в обиход довольно поздно, около 1952 года) и вопросов не вызывает. Возмущает то, что он собирает под одним зонтом очень разные таланты, стирает различия между художниками, каждый из которых стремился сохранить свое лицо. Впрочем, это возмущение отчасти парадоксально, ведь указание на индивидуализм абстрактных экспрессионистов и на своеобразие живописной манеры каждого из них одновременно обнаруживает и то общее, что их объединяет: стремление к своего рода автографическому жесту, к неповторимому, как подпись, потоку краски, способному перенести сокровенные чувства и эмоции прямо на материальную плоскость холста, без опосредования каким-либо фигуративным содержанием.

Нельзя сказать, что у этих художников было мало общего или что они не объединялись — напротив, они объединялись довольно часто, особенно когда нужно было выступить сплоченной силой против общего врага. Показательный пример — бойкот конкурсной выставки, организованной в мае 1950 года нью-йоркским музеем Метрополитен, в знак протеста против его «враждебности к передовому искусству». Этот публичный жест спровоцировал шестимесячные волнения и был увековечен в знаменитой фотографии, опубликованной в январе 1951 года журналом «Лайф» [1]. Среди «восемнадцати разгневанных», как назвал их обозреватель газеты «Нью-Йорк Геральд Трибюн», были почти все главные представители абстрактного экспрессионизма, начиная с самого старшего, Ханса Хофмана (1880–1966), которому некоторые другие уже приходились учениками. Из известных фигур, помимо умершего



1 • Нина Лин. *Разгневанные*. 1951

Черно-белая фотография, опубликованная в журнале «Лайф», январь 1951

Таймс», подписанное Ротко и Готтлибом и составленное при участии Ньюмана, которое было опубликовано 13 июня 1943 года) ни к чему не привели, но теперь настал подходящий момент. И хотя коммерческий успех направления был еще впереди, абстрактный экспрессионизм внезапно вошел в пантеон высокого искусства при безоговорочной поддержке МоМА. Вскоре он будет считаться квинтэссенцией «живописи по-американски» (таково название известной статьи Клементы Гринберга) и в таком качестве станет эффективным культурным подразделением в борьбе против советского коммунизма на фронтах холодной войны.

Обмен опытом

Фотография в «Лайфе» создала преувеличенное представление о связи между запечатленными на ней художниками, против чего многие из них позже протестовали. Однако хотя они и хотели

▲ двумя годами ранее Аршила Горки, отсутствуют только Франц Клайн (1910–1962) и Филип Гастон (1913–1980). Наряду с менее значительными живописцами и всеми скульпторами, часто (хотя и безосновательно) причисляемыми к движению (среди них прежде всего Дэвид Смит), на снимке присутствуют Уильям Базиотис (1912–1963), Адольф Готтлиб (1903–1974), Виллем де Кунинг (1904–1997), Роберт Мазеруэлл (1915–1991), Барнетт Ньюман (1905–1970), Джексон Поллок (1912–1956), Марк Ротко (1903–1970) и Клиффорд Стилл (1904–1980). Все они подписали гневное открытое письмо к Рональду Редмонду, директору музея Метрополитен (опубликовано на первой странице «Нью-Йорк Таймс» за 22 мая 1950 года), и, поддавшись убеждениям и уговорам Ньюмана, взявшего на себя роль организатора бойкота, не упустили случая сфотографироваться для «Лайфа». Подобные протесты всего за несколько лет до этого (например, письмо в «Нью-Йорк

казаться гордыми одиночками, в их биографиях действительно было много общего. Во-первых, в тридцатых годах многие из них (Базиотис, де Кунинг, Горки, Готтлиб, Ротко) работали для ▲ Управления общественных работ и не чурались в этот период крайней нищеты радикальной политики (некоторые, в частности Поллок, даже были членами коммунистической партии). Иначе говоря, в период между гражданской войной в Испании (1936–1937) и грандиозным разочарованием, которое последовало за советско-германским пактом о ненападении (1939), все они в той или иной форме приняли участие в широкой дискуссии о взаимоотношениях политики и искусства. Одни видели модель этих взаимоотношений в Пикассо и его «Гернике» (1937), другие — в мексиканском мурализме, третьи по-прежнему отдавали предпочтение американскому художнику-регионалисту Томасу Харту Бентону (молодой Поллок, единственный среди своих соратников, пытался объединить все три тенденции).

Во-вторых, все (исключая, возможно, лишь уроженца Голландии де Кунинга) испытывали острое чувство неполноценности по отношению к европейскому авангарду, с художественной продукцией которого они были хорошо знакомы. Можно даже сказать, что благодаря открытию в Нью-Йорке Музея живого искусства коллекционера А. Ю. Галлатина (1926), Музея современного искусства (МоМА) (1929) и Музея Соломона Р. Гуггенхайма, называвшегося тогда Музеем беспредметной живописи (1939), не говоря о многочисленных передвижных выставках коллекции «Анонимного товарищества» Катерины Дрейер (которые курировал Марсель Дюшан) в двадцатых и тридцатых годах и, что не менее важно, ■ об активной деятельности Пегги Гуггенхайм в ее нью-йоркской галерее «Искусство этого века» (с 1942 года), к началу сороковых абстрактные экспрессионисты знали из первых рук о своих непосредственных европейских предшественниках больше, чем любые другие современные художники (и, конечно, лучше, чем кто-либо в Европе). Их верность европейским наставникам была поначалу совершенно бесспорной. Так, Горки стал освобождаться от системы сюрреалистического автоматизма в духе Миро и Пикассо только в 1944 году, но как раз в это время увлечение живописной случайностью достигло небывалого в истории искусства размаха; восхищаясь неистовой бравадой картины Горки «Как вышитый передник матери разворачивается в моей судьбе» (1944) с ее демонстративными потеками жидкой краски, не стоит забывать, что она написана всего за четыре года до смерти художника. Приезд множества европейских изгнанников в Нью-Йорк в начале Второй мировой войны парадоксальным образом уменьшил распространившийся здесь «страх влияния»: такие светила, как Фернан Леже, Андре Бретон, Макс Эрнст и Пит Мондриан, вдруг оказались совсем не титанами, а обычными, к тому же стареющими, людьми. Это открытие подогрело в американских художниках и своего рода национальную гордость: теперь, когда почти вся Европа парализована тоталитарными режимами, только американские парни — казалось, думали они — могут спасти очаги культуры от сапога варваров. Постоянно участвуя в групповых выставках в одних и тех же (немногочисленных) галереях и маргинальных культурных заведениях, американцы все более ощущали недовольство безразличным, если не враждебным окружением. Возмущение отсутствием поддержки со стороны МоМА и тех критиков из числа истеблишмента, которые приветствовали европейский модернизм, помогло им сплотиться.

Эта трудная молодость заметно способствовала формированию коллективной идентичности. Впечатлительные художники метались из крайности в крайность, чувствуя то эйфорию, то подавленность. Эти настроения и то, что стояло за ними, зафиксировал Ньюман: «В 1940 году некоторые из нас проснулись и поняли, что опереться не на что, ибо живописи в полном смысле слова нет. <...> По воодушевляющей силе это пробуждение равнялось революции. Именно оно вдохновило стремление <...> начать с нуля, писать так, как если бы живописи никогда раньше не было. Это был чистейший революционный момент, позволивший художникам увидеть в себе художников». Ньюман яснее своих соратников (которые видели в нем своего рода благожелательного импресарио, руководящего их карьерами) представлял себе то, что казалось единственным возможным выходом, — третий путь, проходящий между чистой абстракцией (представленной Мондрианом) и сюрреализмом.

Первоначальное увлечение сюрреализмом и его постепенное отторжение были третьей общей чертой абстрактных экспрессионистов, которая, возможно, определила их идеологию больше, чем что-либо другое. Вскоре они оставили позади символическое воображение сюрреализма и увлечение мифологией, но сохранили сильный примитивистский импульс и, по крайней мере большинство из них, заметный интерес к психоанализу. Правда, к середине сороковых годов их отрывочное, на уровне «Ридерз-Дайджеста», обращение к антропологической, психоаналитической или философской литературе уже едва ли могло считаться признаком оригинальности. В свете недавних бедствий, обрушившихся на человечество (фашизм, сталинизм, Холокост, атомная бомба), стремительно растущую популярность в прессе стал приобретать новый тип теоретической солянки, появившийся в США незадолго до войны и метко названный историком искусства Майклом Лея «дискурсом современного человека». Центральной в этом дискурсе была идея о том, что «человеческий разум таит бессознательное» (Лея): это казалось единственным возможным объяснением беспримерной жестокости и иррациональности, продемонстрированной человеком. Широкое признание этой концепции бессознательного не только оказало успокаивающее воздействие на травмированное население (чем быстро воспользовался Голливуд), но и обеспечило абстрактных экспрессионистов эффективной риторикой, способной замаскировать их внезапный отказ от неуловимой возможности «чистого автоматизма» — этого Грааля, который так долго и безуспешно искал сюрреализм, — в пользу куда более практичного культа «автографа».

От автоматизма к автографизму

Решающие события произошли в 1947 и 1948 годах. За какие-то ▲ несколько месяцев Поллок начал работать в новой технике drip-пинга [*англ. dripping* — разбрызгивание. — *Пер.*] (это произошло ● в конце лета или в начале осени 1947 года); Ньюман написал ■ «Единое I» (в январе 1948-го); у де Кунинга состоялась первая триумфальная персональная выставка (в апреле — мае 1948-го); ● Горки, единственный из своих соратников признанный сюрреалистами, совершил самоубийство (в июле 1948-го), тем самым положив конец своему служению, а Ротко создал свои первые зрелые холсты — «мультиформы», которым он больше не давал названий, различая их только по номеру или цвету, — очевидный

показатель того, что он начал с чистого листа. Более того, в том же 1948 году открылся лекторий «Темы для художника» («The Subjects of the Artist»), основанный Базиотисом, Мазеруэллом, Ньюманом, Ротко, Стиллом и скульптором Дэвидом Хэром. Этот педагогический опыт был кратковременным: школа закрылась весной 1949-го, но сама надежда ее основателей (пусть и недолгая) на то, что академия может продвигать создаваемое ими искусство, предвосхищала дальнейшее развитие событий.

Особенно важным свидетельством об абстрактном экспрессионизме периода его сплочения является суммирующий этот переход от автоматического к автографическому первый и единственный номер журнала «Возможности» («Possibilities»), выпущенный в конце 1947 года Мазеруэллом и критиком Гарольдом

- ▲ Розенбергом (тем самым, который позднее ввел термин «живопись действия»). Этот «журнал» был настолько же амбициозным, насколько глубокомысленным было его название. Объединяя все виды искусства (включая музыку, за которую отвечал Джон Кейдж, и литературу), он ставил себе целью укрепление и обновление связей с историческим авангардом (в номер вошли
- интервью с Миро, стихотворение и иллюстрации Арпа). Однако сегодня «Возможности» известны в основном благодаря публикации суждений Поллока и Ротко о своем искусстве. Заслуживают внимания и другие тексты, в частности Базиотиса, а особенно — Розенберга. В совокупности статьи этих авторов образуют некое симптоматичное ядро.

«Источник моих картин — бессознательное», — написал Поллок в черновике своей декларации, но затем отказался от этого обобщения, к тому времени ставшего едва ли не штампом, в пользу более описательной заметки, ссылающейся на технику дриппинга, с которой он как раз начинал экспериментировать (хотя среди шести иллюстраций ни одной картины в этой технике нет — все это работы 1944–1946 годов). Если ранее он черпал образы для своих картин (таких, как «Рождение», «Птица» [обе — около 1941-го],

- «Женщина-луна разрезает круг» [около 1943-го]) из юнгианского психоанализа (которому подвергался сам), то новый метод и его чисто абстрактные результаты строго следовали требованию непосредственной спонтанности: «Когда я в своей картине, я не знаю, что делаю. Только после своеобразного „ознакомительного“ периода я понимаю, что я писал. <...> У живописи своя жизнь. Я стараюсь дать ей выход. Когда я теряю связь с картиной, в результате получается мазня. В остальных случаях царит полная гармония, взаимопонимание, и картина выходит хорошо». В подобном же духе высказывались Базиотис («Происходящее на холсте непредсказуемо и удивительно для меня. <...> У каждой картины свой путь развития») и Ротко («Я думаю о своих картинах как о драмах; формы в картинах — это актеры. <...> Ни действие, ни действующие лица не могут быть предсказаны или описаны заранее. <...> Только в момент завершения, в некоей вспышке узнавания они предстают в числе и функции, которые изначально были в них заложены»).

Но если Поллок стойко придерживался принципов автоматизма, то этого нельзя сказать о других. Хотя сегодня мы можем восхищаться его поразительными техническими находками в переплетении бесчисленных цветовых нитей и необычайной уверенностью, с которой он чередовал тончайшие ручейки и вязкие лужи жидкой краски, на самом деле в своих картинах, выполненных в технике дриппинга, он частично отказался от авторства. Избегая

прямого контакта с холстом, расстеленным на полу, отдавая главную роль в создании картины силе тяжести и текучести краски, не пользуясь кистью, Поллок расторг анатомическую связь, которая традиционно связывала руку художника, кисть и холст. Судя по его высказываниям, он колебался в вопросе контроля («Я сам — природа» и в то же время: «К черту хаос!»), но, даже если в конце концов его живописные знаки оказались совершенно неповторимыми, полное доверие к автоматизму было признано соратниками Поллока слишком опасным для авторского статуса. Приручение (подавление) поллоковского радикализма сыграло определяющую роль в формировании канона абстрактного экспрессионизма.

«Впечатление свободного творчества»

Стремительное развитие, которое он претерпел, можно проследить, сопоставив два текста, один из которых — короткое эссе Розенберга, опубликованное в «Возможностях», — был написан на заре движения, а другой — «Освобождающая способность авангардного искусства» Мейера Шапиро — в 1957 году, когда оно выказывало явные признаки упадка. Статья Розенберга «О шести американских художниках» была написана в качестве вступления к каталогу выставки, весной 1947 года впервые представившей Базиотиса, Мазеруэлла и Готтлиба (среди прочих) французской аудитории, и заложила основы теории, которая вскоре стала стержнем художественной практики абстрактных экспрессионистов. Эти художники, писал Розенберг, ищут «средство, язык, который мог бы с максимальной точностью выразить то, что составляет эмоциональную реальность для каждого из них в отдельности. <...> Искусство для них — это <...> возможность личного бунта против материалистической традиции, царящей вокруг. <...> Не привязанные ни к какой-либо группе, ни друг к другу, эти художники испытывают уникальное в каждом случае одиночество такой глубины, какая не достижима, быть может, больше нигде в мире». «Эмоциональная реальность для каждого из них в отдельности», «личный бунт», «одиночество»: по Розенбергу, признак абстрактного экспрессиониста — это его уникальность; его долг в том, чтобы ввести нас в святая святых своих чувств; его искусство призвано проявить его собственное Я как ядро его оригинальности. Однако в то же время Розенберг утверждает, что страдания, фиксируемые этим искусством (давний лейтмотив его экзистенциалистской прозы), — общечеловеческие, а значит, они общедоступны. Таким образом, абстрактно-экспрессионистское полотно представляет собой утверждение Я, наполовину романтическую, а наполовину мелкобуржуазную версию картезианского «Cogito ergo sum», то есть, по выражению Т. Дж. Кларка, средоточие вульгарности. Неудивительно, что акомпозиционная монотонность сплошной, ковровой капели Поллока очень недолго считалась его коллегами квинтэссенцией направления.

Перекликаясь с представлением Розенберга о бунте против «материалистической традиции» (не в смысле философского антиидеализма, а в смысле буржуазного образа жизни, основанного на приобретении товаров), текст Шапиро подтверждает, что миф о «спонтанности» позволял плавно перейти от неизвестного и непредсказуемого (бессознательное) к понятию субъективной свободы воли, которое как нельзя лучше согласовалось с идеалом американской демократии: «Картины и скульптуры, — начинает он, — это последние рукотворные, авторские объекты в нашей куль-

туре. Почти все остальное производится промышленно, массово и с максимальным разделением труда. Немногим удастся сделать что-то, что выражает их самих, что полностью исходит из их рук и интеллекта и на чем они могут поставить свое имя. <...> Картина символизирует индивида, который реализует в своем произведении свободу и глубокую личную вовлеченность». Этот аргумент ничем не отличается от того, который почти сто лет назад использовался защитниками импрессионистов (исторических предшественников, которых многие абстрактные экспрессионисты с радостью превозносили), но для Шапино он приобрел новую остроту:

Сознание доли личного и спонтанного в картине и скульптуре побуждает художника изобретать приемы ручного исполнения, обработки, отделки, которые вызывают отчетливое впечатление свободного творчества. Отсюда большое значение всякого рода отметин, штрихов, мазков, потеков, качественных особенностей вещества краски, а также поверхности холста как структуры и поля деятельности, — все это знаки активного присутствия художника. Произведение искусства представляет собой самостоятельный упорядоченный мир, в каждой точке которого мы ощущаем его становление.

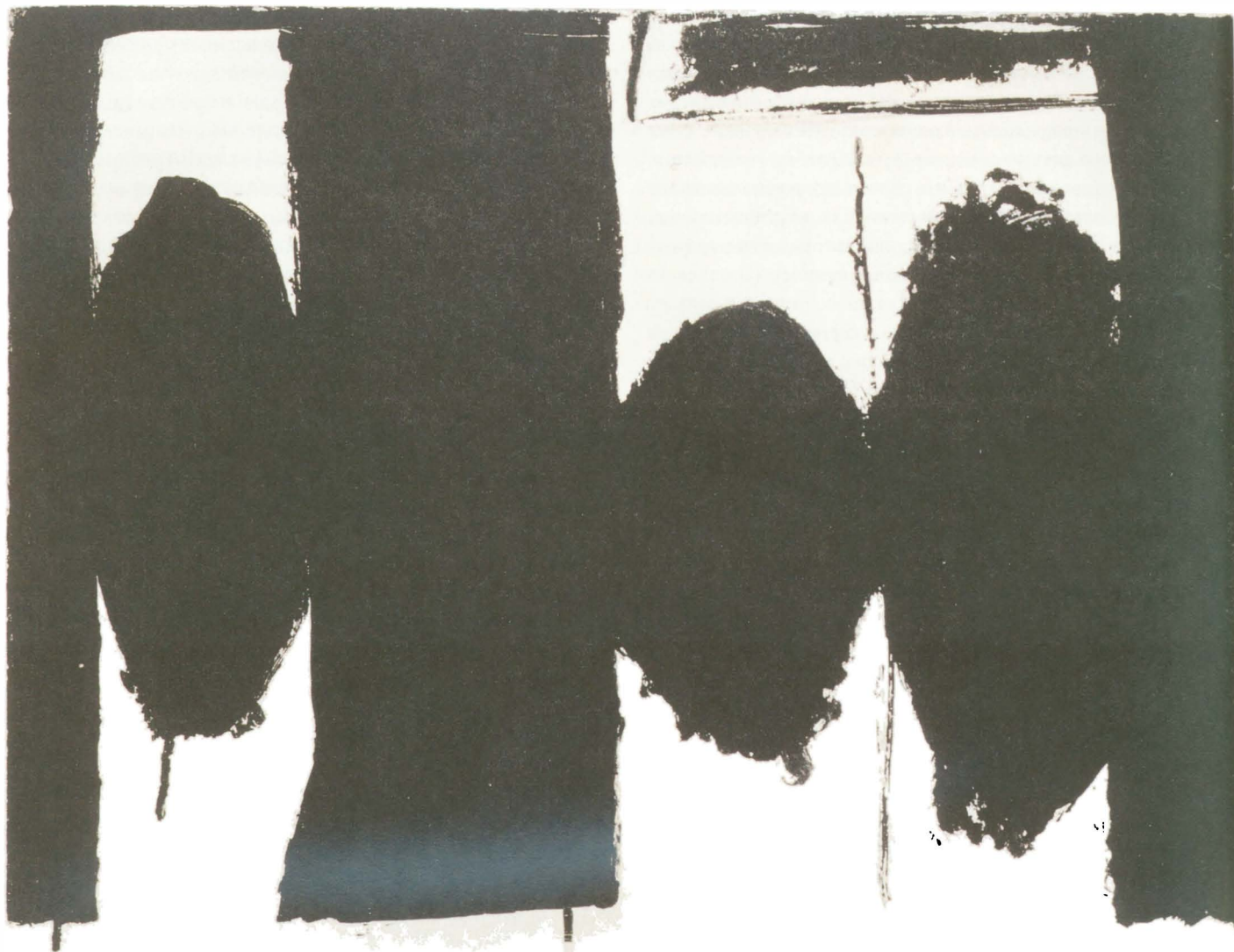
Между «впечатлением свободного творчества» и произведением искусства как «упорядоченным миром» проходит сдвиг от автоматического к автографическому (и здесь же заложен риск мошенничества и академизации). Это движение шло одновременно двумя курсами, часто, хотя и не обязательно, взаимосвязанными, причем почти с самого начала (с 1948 года). Требование спонтанности смягчалось в угоду принципам хорошей композиции, а автографическая единица вырастала из простого жеста в мгновенно узнаваемый фирменный стиль, чуть ли не логотип художника, заполняя весь холст. Немедленная канонизация де Кунинга после его персональной выставки в нью-йоркской галерее Чарльза Игана в 1948 году говорит о том, как остро ощущалась потребность в первом из указанных движений (до тех пор Гринберг был чуть ли не единственным, кто приветствовал ковровую манеру Поллока, да и ему пришлось вначале преодолеть собственное внутреннее сопротивление). Рабское перенесение де Кунигом в свои черно-белые полотна [2] новейших достижений Поллока было для последних почти равносильно гибели: неточность и рискованность дриппинга исчезли, уступив место жесткому контролю над кистью и нервными тиками запястья. Вздых облегчения, который издали сочувствующие критики, прозвучал еще громче в ответ на вторую



2 • Виллем де Кунинг. Без названия. 1948–1949

Бумага, наклеенная на фанеру; эмаль, масло. 89,7 × 123,8 см

1945–1949



3 • Роберт Мазеруэлл. *В пять часов вечера*. 1949

Картон, казеиновая краска. 38,1 × 50,8 см

выставку де Кунинга в 1951 году: «Здесь нет разрушения, наоборот: за каждым уничтожением следует новое начало, — писал Томас Б. Хесс, — и все изображение [держится] под строгим контролем».

Авторская манера

Что касается создания «логотипа», этой ловушки, которую Ньюман назвал «диаграммой» и которой сам он парадоксальным образом избежал, с самого начала решив задачу выбором простейшего из возможных пространственных маркеров (мгновенно узнаваемых ▲ вертикальных «молний»), то эту практику также можно возвести ● к 1948 году. Как раз такой случай — серия Мазеруэлла «Элегия Испанской республики», которую он писал всю жизнь, создав более ста сорока полотен. В основе ее лежит рисунок тушью, задуманный им в 1948 году как иллюстрация к стихотворению Розенберга, предназначенному для второго (так и не вышедшего) номера «Возможностей». Вынув крошечный набросок из ящика год спустя, Мазеруэлл тщательно, со всеми полупрозрачными контурами и потеками краски, перенес его на лист чуть побольше, дав последнему название «В пять часов вечера», по знаменитому рефрену из элегии Федерико Гарсиа Лорки, оплакивающей смерть

матадора [3]. Подобный подход не является обязательным для всех абстрактных экспрессионистов, но сам факт того, что он в принципе был возможен (и к тому же подхвачен множеством молодых художников, как только движение приобрело широкую популярность, то есть к середине пятидесятих годов), заслуживает внимания. Облака Готтлиба, парящие над символическим горизонтом, энергичные черные мазки Клайна, эффектно нанесенные несколькими взмахами широкой кисти [5], сухие рваные контуры Стилла быстро превратились в патентованные авторские манеры. Даже горизонтальные членения вертикальных полотен Ротко [4] подпадают под эту категорию: если бы не его неистощимая изобретательность в нахождении цветовых аккордов и не загадки по поводу отношений фигуры и фона, которые он неизменно ставил своими картинами, его искусство свелось бы к маниакальному самоповтору.

Короче говоря, серийный характер абстрактного экспрессионизма в конечном счете имел много общего с движением, которое, ▲ как считается, ускорило его агонию, а именно с поп-артом. Джаспер Джонс (род. 1930) и Роберт Раушенберг (1925–2008), получившие известность непосредственно перед поп-артом и расчистившие для него путь, ясно высветили это родство. Джонс имитировал резкие

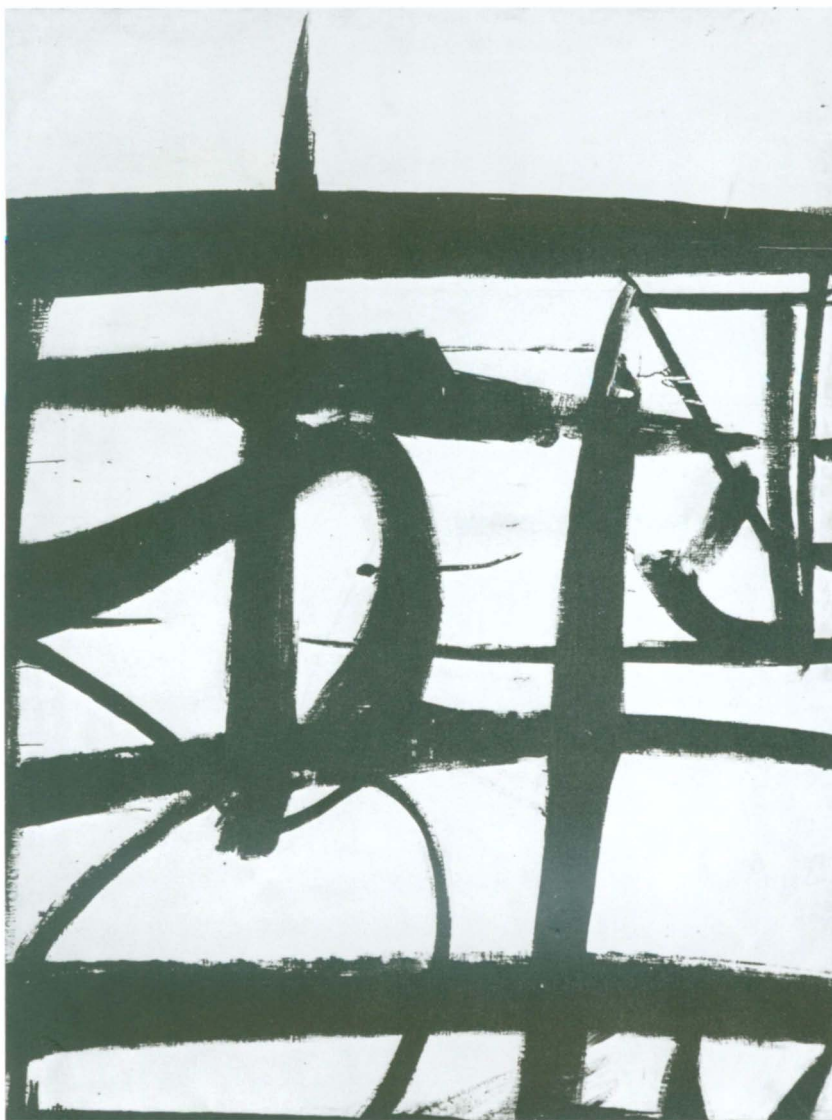
▲ 1951

● 1937c

▲ 1953, 1958, 1960c, 1962d, 1964b



4 • Марк Ротко. № 3 / № 13 (Пурпурный, черный и зеленый на оранжевом). 1949
Холст, масло. 216,5 × 163,8 см



5 • Франц Клайн. Кардинал. 1950
Холст, масло. 197 × 144 см

всплески с картин абстрактных экспрессионистов, но в технике энкаустики, самой что ни на есть медленной и древней, а Раушенберг тщательно перенес все живописные случайности своего «Фактума I» в парный к нему «Фактум II» (1957). Однако, несмотря на иронию Джонса и Раушенберга, не стоит недооценивать их внимание к следу как таковому и к процессу работы художника, которое они и многие после них, в частности Роберт Моррис, унаследовали от абстрактного экспрессионизма. Именно это имел в виду Раушенберг, признаваясь Эмилю де Антонио: «Что меня связывало с абстрактными экспрессионистами, так это почерк. Их пессимизм, их проповеди меня не интересовали. Нужно потратить время на жалость к себе, если хочешь быть хорошим абстрактным экспрессионистом, а я, похоже, всегда считал это излишним. Что им удавалось — и чему в абстрактном экспрессионизме я подражал, — так это через страдание, через страсть к искусству, через живопись действия дать выявиться мазку. Поэтому в том, что они делали, было ощущение материала».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Clark T. J.** In Defense of Abstract Expressionism // *October*. No. 69. Summer 1994.
- Greenberg Clement.** American-Type Painting [1955] // Id. *The Collected Essays and Criticism, Vol. 3: Affirmation and Refusals, 1950–1956* / Ed. John O'Brian. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.
- Guilbaut Serge.** *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.
- Leja Michael.** *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- Schapiro Meyer.** The Liberating Quality of the Avant-Garde (Recent Abstract Painting) // Id. *Modern Art: 19th and 20th Century, Selected Papers. Vol. 2*. New York: George Braziller, 1978.

Журнал «Лайф» обращается к читателям с вопросом о Джексоне Поллоке: «Величайший из ныне живущих американских художников?»; живопись Поллока становится символом передового искусства.

В первые послевоенные годы мир нью-йоркского искусства оставался замкнутой в себе деревней. Помимо прочего, об этом свидетельствовало то, что такой массовый журнал, как «Лайф», решил отдать первые полосы для того, чтобы познакомить своих читателей с Джексон Поллоком. Однако оказалось, что одна из сотрудниц журнала была замужем за искусствоведом Лео Стейнбергом, в то время начинающим критиком современного искусства, и через нее в «Лайф» просочилось больше информации о том, что казалось журналу «succès de scandale» [франц. скандальный успех. — Пер.], очередной историей об эксцентричных выходах модернизма. Представление Поллока в журнале было глубоко противоречивым: местами пренебрежительным (в подписях под картинами в технике дриппинга они сравнивались со «слюнями», в тексте — с «каракулями»), а местами серьезным. В конце статьи сообщалось о высокой оценке работ Поллока «страшно заумным нью-йоркским критиком» (то был Клемент Гринберг), а также о том, что его радушно приняла американ-

ская и европейская авангардная аудитория. Кроме того, будучи иллюстрированным еженедельником, «Лайф» напечатал большие и яркие фотографии художника и его работ.

Поллок растапливает лед

Статья в «Лайфе» отражала то, что происходило тогда в двух связанных с искусством областях. В специальной художественной прессе насмешливая прежде оценка картин Поллока в технике дриппинга (среди эпитетов были такие, как «подгорелые макароны» или «куча спутанных волос») становилась умеренно положительной: в отзывах на выставку в галерее Бетти Парсон в ноябре 1949 года говорилось уже о «густой красочной паутине» или о «мириадах крошечных вспышек цвета», каждая из которых «изящна, как китайский иероглиф». «Джексон наконец растопил лед», — заметил Виллем де Кунинг, наблюдая за тем, как коллекционеры и музейные хранители отказываются от более традиционных покупок и вступают в борьбу

1945–1949



1 • Джексон Поллок. Один (№ 31). 1950

Негрунтованный холст, масло, эмаль. 269,5 × 530,8 см

▲ 1960b

● 1960b

▲ 1947b, 1959c

за работы Поллока. И в институциональном мире музеев, и в официальной культурной политике Поллока и других абстрактных экспрессионистов стали рассматривать как ценных пропагандистов американского опыта. Началась перекодировка дикости в свободу: раскрепощенная чувственность стала все чаще рассматриваться как хороший пример демократии для израненной холодной войной Европы. Таким образом, план Маршалла, запущенный в 1948 году и предполагавший финансовую помощь европейским странам, сопровождался масштабным культурным экспортом — музейными и галерейными выставками, которые отправлялись за границу. В конце сороковых годов эти проекты официально финансировались Информационным агентством США (USIA), но в пятидесятых (в связи с развязанной конгрессом охотой на «красных» в Государственном департаменте) международному совету МоМА пришлось отчитываться перед правительством Соединенных Штатов.

Благодаря прессе и институциональному успеху Поллок стал звездой: в 1950 году он разделил американский павильон на Венецианской биеннале с де Кунингом и Аршилом Горки; МоМА приобрел его большую картину в технике дриппинга; Ханс Намут сделал серию фотографий, а в конечном итоге и фильм, запечатлев процесс создания его полотен. Художника, однако, все это повергло в кризис. Летом 1950-го ему еще удавалось справляться с грузом славы, и он завершил четыре своих шедевра: «Один (№ 31, 1950)» [1], «Лавандовый туман», «Осенний ритм» [5] и «№ 32», но затем воля к абстракции его оставила. В 1951 году Поллок начал писать черно-белые картины [2]: в них «проступают некоторые мои ранние образы», говорил он, наводя на мысль о возвращении к фигуративной манере своих первых шагов в искусстве в тридцатых — сороковых годах [3], в которой смешивались элементы мексиканской стенописи и американского регионалистского стиля

его учителя, Томаса Харта Бентона. Этот возврат вкупе с возобновившимся алкоголизмом окончился к 1953 году тем, что Поллок практически перестал писать: его выставка 1955 года в галерее Сидни Джениса представляла собой ретроспективу, так как новых работ просто не было. Глубоко подавленный этим прекращением работы, которое грозило стать окончательным, летом 1956-го художник въехал на машине в дерево, совершив, по мнению большинства, самоубийство.

Как сам Поллок метался между боровшимися в нем фигуративностью и абстракцией, так металась и критика, ища значения этих полюсов в его картинах. Учитывая их центральное положение в истории модернизма не только в США, но и за их пределами (на Поллока ориентировались и группа «Гутай» в Японии, и Пьеро Мандзони в своих «Линиях»), эта борьба интерпретаций имела необычайно высокие ставки, сводя лицом к лицу различные точки зрения на значение и даже на саму возможность абстракции.

Пропагандистом Поллока, никогда не сомневающимся в его верности абстракции и, более того, в принципиальной важности абстракции для успеха его искусства, был тот самый «страшно заумный нью-йоркский критик», которого упоминал «Лайф», — Клемент Гринберг. Сторонник Поллока с начала сороковых годов, Гринберг сразу оценил его искусство за пространственное сжатие поверхностей, создающее, по его выражению, «закопченную плоскость», которая, горизонтально расстилаясь по холсту, переводит его из состояния традиционной станковой картины с ее виртуальным, иллюзорным пространством в иное состояние, родственное стенописи, которое Гринберг связывал с ориентацией современной науки на поддающийся наблюдению, объективный факт. Однако это уплощение может быть совместимо и с фигуративностью, как отметил Гринберг применительно к сплюснутым и рубцеватым,



2 • Джексон Поллок. № 14, 1951. 1951

Холст, эмаль. 146,4 × 271,8 см

▲ 1942a. 1947b. 1959c

● 1955a

■ 1933

▲ 1955a. 1959a

● 1942a. 1960b



3 • Джексон Поллок. *Женщина-луна, разрезающая круг*. Около 1943
Холст, масло. 106,7 × 101,6 см

как у Поллока, и в то же время изобразительным поверхностям
▲ Жана Дюбюффе.

Тем не менее к концу сороковых годов Гринберг стал считать абстракцию необходимой, отказавшись от научной модели толкования модернизма в пользу рефлексивной: визуальные искусства должны основываться не на строгой позитивистской науке, а на модальности собственных эмпирических условий, то есть на операциях самого зрения. В абстрактном понимании эти операции организуются не вокруг видимого объекта, а, скорее, в субъективных условиях видения — в том, что зрение проекционно, в том, что оно охватывает поле зрения скорее синхронно, чем последовательно, в том, что оно свободно от гравитационного поля тела. Высшей целью модернизма оказалось, по логике Гринберга, отображение присущей зрению формы сознания: «Передача чисто оптической субстанции и формы как неотъемлемой части окружающего пространства завершает полный цикл антииллюзионизма. Вместо иллюзии вещей нам теперь преподносится иллюзия модальностей: эта материя бестелесна, невесома и существует только оптически, как мираж».

Одно зрение

Паутина картин Поллока в технике дриппинга, переопределенная теперь как «галлюцинаторный буквализм», способный создать «контриллюзию света в чистом виде», приобрела в итоге новую миссию — рассеивать или, по выражению Гринберга, «распылять» объект, создавая бестелесную невесомасть, способную вызывать свои эффекты только абстрактно. Клубкам, смотанным из чистой линии, — самой сути рисунка — удалось подорвать его цель, сводящуюся к ограничению объекта посредством контура. Постоянно возвращаясь к себе, они не только не позволяли сформироваться

чему-либо похожему на устойчивый контур, но еще и мешали нахождению фокусной точки или композиционного центра в пределах оптического поля. Линия, таким образом, служила для создания своего рода световой атмосферы, бывшей вотчины цвета, и таким образом отменяла или приостанавливала различие между линией и цветом. Клубки Поллока, как утверждал Гринберг (а вместе с ним и его коллега Майкл Фрид), превосходили условия реальности и вступили в диалектические пределы абстракции. По словам Фрида, линия Поллока не разграничивает и не очерчивает «ничего — помимо, в определенном смысле, самого зрения».

Но хотя работы Поллока, казалось, раз и навсегда исполнили надежду полувековой борьбы за доказательство жизнеспособности абстрактного искусства, продемонстрировав, что оно не является простой функцией механики или геометрии, но может быть захватывающим и эмоциональным, нерешительность их создателя — его отступление в 1951 году назад, к фигуративности, к «просвечиванию ранних образов» — открыла путь для двух различных прочтений. Основываясь на сомнении в самой идее абстракции, одно из них является по сути своей личностным или биографическим, тогда как другое имеет более глубокий структурный характер. Сторонники первого утверждают, что Поллок (который на протяжении своей жизни прошел через различные психоаналитические методы лечения алкоголизма) писал исходя из подсознания, воспроизводя образы памяти (согласно фрейдистскому варианту) или архетипы (согласно Юнгу), которые определили форму фигуративных работ тридцатых и начала сороковых годов, а затем, в 1947–1950-м, были спрятаны под слоем красочной паутины в попытке своего рода отрицания или отречения, только для того, чтобы с триумфом вернуться в начале пятидесятых. Согласно этой версии, Поллок-абстракционист — это фикция обманчивого «формалистического» воображения; его картины всегда наполнены содержанием, замаскированным или очевидным.

Поскольку, однако, паутина картин в технике дриппинга часто прозрачна, очевидно, что никаких предметов за ней нет. Это расширяет изложенную только что аргументацию, по крайней мере в том, что касается этих картин Поллока, считающихся центральными в истории модернизма. Кроме того, все имеющиеся сведения наводят на мысль, что его целью в этот период действительно было нефигуративное, абстрактное искусство (хотя природа этой абстракции остается спорной, в чем мы убедимся ниже). Вопрос о том, допускает ли живопись структурную возможность подобного притязания — на то, чтобы избежать изображения как такового, — интересует вторую из «фигуративных» трактовок, предложенную Т. Дж. Кларком.

Утверждая, что стремление Поллока к абстракции проистекает из чувства, что «похожесть», или фигуративность, обречена повторять изобразительные клише, Кларк заостряет внимание на частоте, с которой художник использует название «Один» или «№ 1» [4], подчас даже перенумеровывая элементы серий словно бы для того, чтобы создать еще один «первый» объект, еще один «один». В этом проявляется, по Кларку, стремление Поллока достичь или некоей абсолютной целостности, предшествующей разделению поля на изобразительные единицы, или некоей абсолютной первичности, предшествующей превращению метки из индекса присутствия ее (первобытного) творца — подобного отпечатку ладони на стене доисторической пещеры — в представление, изображение или фигуру этого присутствия.

Первый вариант единого в интерпретации Кларка параллелен неделимой оптической полноте в модернистском прочтении Гринберга — Фрида. Разница в том, что Кларк рассматривает облакоподобный вихрь Поллока как «образ» — как метафору идеи порядка или целостности, а не как предъявление целостности во всей ее абстрактности. Именно с неизбежностью этой метафоричности Поллок, по мнению Кларка, борется во втором варианте единого, пытаясь подступить к «дофигуративному» через индекс. То, что эти следы живописного процесса — густые заскорузлые пятна разбросанной краски, струпы, образованные неравномерным высыханием, — одновременно вызывают ассоциации с осквернением и насилием над холстом, свидетельствует, как кажется, не только о состоянии первичности, о нанесении меток до появления метафоры, но и об атаке на другой тип единого, на единое как образ.

Тем не менее, как утверждает Кларк, даже этот второй вариант не может выйти за пределы метафоры, поскольку и он становится образом — изображением катастрофы, возмущения, хаоса. А потому искусство Поллока, в прочтении Кларка, всегда несет в себе поражение, и как только он теряет возможность представить себе нечто внеположное фигуративности, способность двигаться дальше ему отказывает. Что и произошло летом 1950 года, когда его картины, большие и, казалось бы, убедительные как никогда прежде, безоговорочно сдались метафоре единого, которая все время их подстерегала. Иными словами, они стали изображени-

ями природы, огромными зашифрованными пейзажами: «Осенний ритм», «Лавандовый туман», «Один».

«Одно» целое

Однако действительно ли, как хочет показать Кларк, индекс или след процесса обречены срастаться с метафорой? Представители процесс-арта — целое поколение художников — так не думали.

▲ Роберт Моррис в конце шестидесятых писал: «Из всех абстрактных экспрессионистов только Поллоку удавалось выявить процесс и удержать его в окончательной форме произведения. Выявление процесса заставило его глубоко переосмыслить роль материала и орудий в работе художника». Это переосмысление Моррис называет «антиформой». Отметив, что Поллок открыл свою работу условиям тяготения, он утверждает, что искусство всегда стремилось сохранить устойчивость и, следовательно, вертикальность своих материалов — натягивая холст на подрамник, накладывая глину на каркас, нанося штукатурку на рейки, — потому что форма как таковая есть борьба с тяготением, борьба за то, чтобы остаться нетронутой, сохраниться в качестве формальной сущности, сплоченного целого, «одного». Знаменитым решением расстелить холсты на полу и разбрасывать по ним жидкую краску палочками, которые он окунал в открытые банки, Поллок передал свою работу во власть тяготения и тем самым открыл ее антиформе.



4 • Джексон Поллок. № 1. 1948

Негрунтованный холст, масло, эмаль. 172,7 × 264,2 см



5 • Джексон Поллок. *Осенний ритм*. 1950

Холст, масло. 266,7 × 525,8 см

Хотя Моррис не делает такого заключения прямо, его аргументация подразумевает, что антиформа структурно несовместима с созданием фигуры — любой фигуры.

Действительно, можно продолжить рассуждение Морриса и заявить, что тяготение задает направление феноменологическому полю, разделяя сам опыт на две области: оптическую и кинестетическую, телесную. Представители гештальтпсихологии, писавшие в двадцатых — тридцатых годах, понимали поле зрения как по сути своей вертикальное, а значит, свободное от силы тяготения. Они описывали отношение смотрящего субъекта к его картине мира как «фронтально-параллельное» в силу прямостояния, независимости от земли. А если так, то образ (или гештальт) всегда переживается как вертикальный, и сама его внятность (в их терминологии — прегнантность, нем. *Prägnanz*) в качестве формы основана на этом стоянии, на этой вертикальности, посредством которой воображение создает свои образы.

Гештальтпсихологи соглашались здесь с фрейдистским пониманием разделения перцептивных полей на вертикальные и горизонтальные: по Фрейду, это разделение произошло, когда человек стал прямоходящим, тем самым обособившись от животного мира, ориентированного на горизонталь земли и на преобладающую роль (в охоте и размножении) обоняния. Прямохождение резко повысило значение вертикального и визуального, значение поля, отдаленного от непосредственного окружения воспринимающего. Следствием этого отстраненного наблюдения и стали, как утверждал Фрейд в «Недовольстве культурой» (1930), сублимация плотских инстинктов и появление понятия красоты.

Поллок, возвращая картину в горизонтальное поле, идет наперекор всем этим силам сублимации — вертикальности, гештальту, форме, красоте. Так, по крайней мере, считали многие из художников, проникшихся антиформальным зарядом его работ. Восстановление формальных приличий с обычной (вертикальной) развеской картин на стенах мастерской Поллока или музея ничуть их не переубедило. Следы процесса, на которые указывает Кларк, — корки, густые лужи и боковые потеки краски, пропитывающей

холст, — суть свидетельства горизонтальности, снова и снова подрывающие вертикальность картины, ее прочтение в качестве целостного образа. Остальные абстрактные экспрессионисты работали на мольберте или писали на холсте, закрепленном прямо на стене. Поэтому в работах де Кунинга или Горки жидкая краска оставляла вертикальные потеки, так что даже брызги были ориентированы на форму. Только Поллок противостоял ей, и, как бы мы ни толковали его искусство, это противостояние остается в силе: горизонтальная антиформа, она же — абстрактность, сохраняет независимость от вертикального «одного».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Clark T. J. Jackson Pollock's Abstraction // Serge Guilbaut (ed.). *Reconstructing Modernism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Cockcroft Eva. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War // *Artforum*. Vol. 12. June 1974.

Fried Michael. *Three American Painters*. Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum, 1965.

Krauss Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

Naifeh Steven, White Smith Gregory. *Jackson Pollock*. New York: Clarkson Potter, 1989.

Rubin William. Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism // *Art in America*. No. 67. November 1979; No. 68. December 1979.

Varnedoe Kirk. *Jackson Pollock*. New York: Museum of Modern Art, 1998.

«Кобра» — бунтарская группа молодых художников из Копенгагена, Брюсселя и Амстердама — начинает выпускать одноименный журнал, ратующий за возвращение к «источнику жизненной энергии»; в это время в Англии «новые бруталисты» предлагают грубую эстетику, отвечающую суровым условиям послевоенного мира.

«В их [художников-новаторов. — *Пер.*] постройках, картинах, историях человечество готовится к тому, чтобы, если придется, пережить культуру». Это загадочное утверждение Вальтер Беньямин делает в одном своем тексте 1933 года, где, несколько выше, говорит о том, что «скудость опыта», обусловленная мировой войной и экономической катастрофой, должна каким-то образом обернуться людям на пользу. «Варварство? — спрашивает он. — В самом деле. Мы говорим это для того, чтобы ввести новое, позитивное понятие варварства. Куда приводит варвара скудость опыта? Она заставляет его начинать с нуля, заново; малым добиваться многого; начинать с малого и идти к большему, не глядя по сторонам».

Беньямин называет ряд модернистов, которые, как ему кажется, работают исходя из подобной *tabula rasa*: это кубисты и конструктивисты, Пауль Клее и Бертольт Брехт, Адольф Лоос и Ле Корбюзье. Однако сама разношерстность этого перечня говорит о том, что идея автора еще не созрела, что его текст нащупывает контуры некоей грядущей культуры. И действительно, лишь после следующей мировой войны, в которой физические тяготы социальных катаклизмов и финансового краха усугубились человеческой катастрофой Холокоста, эстетика «начинания с нуля» получила программное развитие. С одним из проявлений этого послевоенного поиска первичности мы уже сталкивались у Жана Дюбюффе, Жана Фотрие и других представителей ар-брюта. А теперь рассмотрим еще две группы, которые не связывало ничто, кроме потребности «начать с начала», — группу «Кобра» на материке и новых бруталистов в Англии.

Человекозвери

Не все европейцы ориентировались после Второй мировой войны на Париж; некоторые модернисты, бежавшие от оккупации, не вернулись, другие (например, запоздалые сюрреалисты) казались новому поколению, сформировавшемуся во время войны, частью прошлого. Сначала по отдельности, а затем согласованно молодые художники в Копенгагене, Брюсселе и Амстердаме начали утверждать новые подходы, отвечающие сложившимся условиям. Их общим именем стала «Кобра», аббревиатура названий их родных городов, отсылающая в то же время к грозной змее, которую они выбрали в качестве тотема. В Копенгагене для них уже подготовили путь старшие художники, в том числе Эгиль Якобсен (1910–1998), Эйлер Билле (1910–2004) и Карл-Хеннинг Педерсен (1913–2007) — экспрессионисты, работавшие под влиянием Кандинского, Пикассо и примитивизма, а также скульптор Хенри Хееруп (1907–1993),

который делал «мусорные скульптуры» («skradenmodeller») из найденных материалов и каменные фигуры, напоминающие средневековые памятники. Этих художников связывали недолго просуществовавшая экспериментальная группа «Хельхестен» (*дат. Helhesten* — трехногая лошадь богини смерти Хель в «Эдде» — средневековом исландском эпосе, в котором нашла отражение древнескандинавская мифология) и одноименный журнал, основанный в Дании деятельным художником и философом Астером Йорном (1914–1973).

Некоторые особенности этой группы, в частности увлечение племенным искусством, детскими рисунками и творчеством душевнобольных (всем тем, что нацисты чуть более десяти лет назад называли «дегенеративным»), отличали и довоенный авангард. Более оригинальным был интерес к фольклору Северной Европы — к скандинавской мифологии и магии, к памятникам викингов и средневековым фрескам, а позже, что особенно характерно для Йорна, к истории вандализма. В отличие, скажем, от Дюбюффе датчане не считали подобные формы «примитива» внеположными культурной истории; в то же время обращение к ним не сопровождалось в данном случае ненавистью к популярному китчу (так, Йорн уже в 1941 году провозгласил на страницах «Хельхестен» «художественную ценность банальности»: «Почему бы не использовать ничтожные вещи, питающие искусство?»). Вся эта продукция казалась датчанам скорее кладезем образов одновременно антиклассического и коллективного искусства. Так, пример средневековых фресок вызвал волну совместного создания стеновых росписей в частных и общественных зданиях (в загородных домах друзей и покровителей художников, в копенгагенском детском саду и т. д.); эта практика продолжалась и группой «Кобра».

В июле 1948 года, не без оглядки на датчан, три амстердамских художника — Констан Ньювенхёйс (1920–2005; известен больше под именем, чем под фамилией), Карел Аппел (1921–2006) и Корнейл (1922–2010) — создали «Экспериментальную группу в Голландии». Уже находясь под влиянием Пикассо и Миро, осенью 1947-го Аппел и Корнейл, будучи в Париже, испытали большое впечатление от работ Дюбюффе. Аппел в итоге начал создавать экспрессионистские картины и объекты, изображающие странных существ, холсты, по-детски исчерченные яркими каракулями, объекты, грубо вырезанные из найденного дерева и металла. Констан, более рафинированный, работал в менее брутальном стиле, но обращался к сходным мотивам; еще меньше дикости в фантастических картинах Корнейла, более напоминающих работы Клее.

■ Наконец, в Брюсселе, где сюрреализм еще сохранял силу, тон задавали писатели, прежде всего Кристиан Дотремон (1922–1979),

который позже внес вклад в своеобразную, часто коллективную форму «словесной живописи» («peinture-mot»), практиковавшуюся «Коброй», чей журнал он также стал редактировать. Как и голландцы, бельгийские художники, в частности Пьер Алешинский (род. 1927), обошли вниманием дорогой датчанам фольклор (хотя в их картинах нередко слышны отголоски мотива маски, который несколько ранее осваивал в Бельгии Джеймс Энсор). Дотремон, со своей стороны, нашел иной путь к первобытному — через труды Гастона Башляра, развитая которым феноменология грез, повседневных пространств и четырех стихий предоставила несюрреалистический подход к воображению, привлекавший и других художников «Кобры».

Йорн познакомился с Констаном осенью 1946 года и следующим летом вышел на Дотремона; в конце 1948-го три художника образовали союз «Кобра», который, будучи настолько же хрупким, насколько и активным, просуществовал чуть более двух лет. Несмотря на многочисленные доказательства сталинских чисток (побудившие Андре Бретона порвать с коммунистической партией в июне 1947 года), лидеры «Кобры» не были готовы отказаться от коммунизма и оставались верны диалектическому материализму так же, как и художественным экспериментам. Связывало их и общее неприятие модернистских функционализма и рационализма: Йорн бунтовал против уроков, полученных им в Париже у Фернана Леже и Ле Корбюзье; Констан и компания нападали на своих голландских предшественников из группы «Де Стейл». (В четвертом, сдвоенном номере «Кобры», включавшем каталог вызвавшей большой ажиотаж выставки группы в Городском музее Амстердама [Стеделек Музеум] в конце 1949 года, Констан писал: «Давайте заполним девственно-чистые полотна Мондриана, хотя бы только и нашими мучениями!») В то же время художники «Кобры» стремились отойти от сюрреализма, переняв, однако, отдельные его элементы. В своем «Обращении к пингвинам», опубликованном в первом номере «Кобры» (март 1949-го), Йорн представил их проект как этический и эстетический одновременно: «Благодаря этой иррациональной спонтанности мы приближаемся к источнику жизненной энергии». Направленность «Кобры» оставалась, таким образом, сюрреалистической по духу, так же как и ее средства — члены группы ценили художественный автоматизм, — однако Йорн и его друзья уже не сводили этот источник жизни целиком к внутреннему пространству психики.

Была ли «Кобра» очередным запоздалым примитивизмом, или же у нее существовала самобытная программа, которую можно выделить из смеси интересов и практик, — «идея „Кобры“»? На общем фоне группу выделяет не связь с племенным и народным искусством, творчеством детей и безумцев, а необычный акцент на животном начале. Рассмотрим картину Аппела «Крик свободы» (1948) [1]. Подобно многим другим его работам, она представляет фигуру, плотно охваченную рамой, едва сдерживаемую клеткой холста и в данном случае состоящую из ярко-красных, желтых, оранжевых и розовых пятен, оттененных несколькими холодными акцентами голубого и зеленого. Схематичное лицо с простыми чертами, проведенными плоским черным контуром, смотрит прямо на нас; асимметричные руки (их с тем же успехом можно назвать крыльями или даже когтями) кажутся вывернутыми и бесполезными; поддерживают существо три тонкие ножки. Не человек, не животное, не птица, а все три в одном — новоявленное мифологическое чудовище, которое будто бы возвещает,



1 • Карел Аппел. Крик свободы. 1948
Холст, масло. 100 × 79 см

одновременно неуклюже и решительно, и разрушенное прошлое, и преображенное будущее.

А вот «Эротический момент» Констан [2], акварель, созданная в том же 1949 году, когда художник написал для четвертого номера «Кобры» полемическую статью «Революцию совершает наше желание». Эта непристойная работа, в которой преобладают фекально-коричневые цвета, являет нам две соединенные в сексуальном акте фигуры, пробуждая эротизм, основанный на превращении отдельных тел в какие-то заряженные частицы, захваченные экзотическим взаимообменом. Тварь с диким взглядом ликующе воздевает руки (одна из которых оканчивается трехпалой лапой, а другая является в то же время огромным непотребным носом), в то время как тварь-партнер засовывает ей в рот пенисообразный язык, притом что гротескная вульва в самом центре фигуры одновременно указывает на ее женский пол. Гендерная двойственность — стандарт в искусстве Марселя Дюшана, Альберто Джакометти и других, но здесь сила смешения полов заключена совершенно в другом: она направляет не тщетный поиск потерянного объекта желания, как в сюрреализме, а разнузданное выражение революционной страсти.

Как понять эту одержимость тварным? Первую подсказку дает нам манифест 1948 года за подписью Констан, где тот в диалектических терминах говорит о послевоенной ситуации как о «полном крахе» официальной культуры, который, однако, может стать почвой для «новой свободы», если художники смогут «найти путь назад, к исходной точке творческой активности». В связи с этим Констан по старинке подчеркивает важность «форм выражения



профанов», но затем ни с того ни с сего называет послевоенного человека «тварью» и выдвигает следующий поразительный постулат: «Картина — это не конструкция из красок и линий, а животное, ночь, крик, человеческое существо, все это вместе». Тем самым он переворачивает формалистический лозунг модернистской живописи, высказанный почти за шестьдесят лет до этого Морисом Дени («Помните, что картина, прежде чем стать боевой лошадью, обнаженной моделью или какой-нибудь историей, — это в первую очередь плоскость, покрытая красками, организованными в определенном порядке»), намекая, что тварное есть шифр неоднозначных последствий войны, того «сокрушенного» состояния, в котором «границы размыты». Йорн также развивал эту тему в своих картинах и текстах. «Мы должны изображать себя как человекозверей», — писал он в 1950 году Констану, сочиняя статью на эту тему.

С этой точки зрения «Кобру» можно рассматривать как еще один голос в споре о послевоенном гуманизме, который вели выдающиеся философы того времени: Жан-Поль Сартр, утверждавший, что его экзистенциализм — это гуманизм, и Мартин Хайдеггер, считавший оба понятия метафизическими. Западная философия издавна определяла человека через его отличие от животного (человек обладает разумом, языком и т. д.); по Хайдеггеру, эта «антропологическая машина» привела к опасной гуманизации мира. В то же время он не допускал выдвижения животного в качестве противовеса человеку и, как известно, порицал великого поэта Райнера Марии Рильке за то, что тот в восьмой «Дуинской элегии» пред-

ставлял животное более тесно связанным с Бытием, чем человек. «Кобру» Хайдеггер мог бы осудить на аналогичных основаниях, ведь эта группа тоже ценила животное как более близкое к миру, на что указывают и безудержная экспрессия «Крика свободы», и первобытный экстаз «Эротического момента», и сам символ кобры. Однако это становление-животным для «Кобры» — не просто восстановление природного порядка, ибо, опять-таки, оно свидетельствует также о чудовищной дегуманизации в результате войны и Холокоста.

Показательны в этой связи размышления о тварном современных теоретиков Джорджо Агамбена и Эрика Сантнера. Для Сантнера тварное заявляет о себе тогда, когда открывается «травмирующая сторона политической власти», или «сверхзаконная власть внутри закона», как это было в условиях чрезвычайного положения, спровоцированного нацизмом: «Тварная жизнь — это жизнь, которая, так сказать, призвана к бытию, исторгнута действием своеобразной „творческой силы“, порожденной этим смещением закона и беззакония». Довоенными плодами этой своеобразной творческой силы являются твари, созданные Кафкой, и Йорн в своем эссе «Человекозверь» рассматривает их как положительные модели бытия, освобожденного от оков добра и зла. Как заявлено уже в названии «Кобры», деятельность группы также направлялась этой исторгнутой животностью; действительно, именно так сигнализировало о себе ее «позитивное варварство». И все-таки, повторим, тварные образы «Кобры» двусмысленны: они говорят как о «полном крахе», так и о «новой свободе». Рожденная в экс-

тремальной послевоенной ситуации, «Кобра» умерла вместе с ней; к концу 1951 года, когда назрела холодная война и появились первые признаки общества спектакля, Констан пошел дальше, ▲ к новым проектам вместе с Ги Дебором.

Грубая поэзия

Британия выиграла войну, но лишилась покоя и согласия; империя распалась; дефицит продуктов и карточная система потребовали строгой экономии в быту. Эта ситуация тоже стимулировала возврат к первоосновам, ответом на который стал интерес не к животному, а к «вещам-как-они-есть», выразившийся в использовании грубых материалов и обнаженных конструкций архитекторами Питером и Элисон Смитсон (1923–2003; 1928–1993), художниками Эдуардо Паолоцци (1924–2005), Найджелом Хендерсоном (1917–1985), Уильямом Тернбуллом (1922–2012), Джоном Макхейлом (1922–1978) и Магдой Корделл (1921–2008). Эти разнообразные практики вскоре назвали «новым брутализмом», имея в виду их связь с грубой (brute) эстетикой не только в версии Ле Корбюзье, который определял свою архитектуру этого периода как «создание подвижных взаимосвязей из необработанных материалов» (главным образом из неотделанного бетона), но и в версии ● Дюбюффе, который размазывал фигуры по своим холстам подобно комьям грязи. Этот термин перекликается и с другими важными для молодых английских художников явлениями современного ■ искусства, например с работами Джексона Поллока в технике дриппинга, с картинами из мешковины Альберто Бурри, с «другим искусством», продвигавшимся Мишелем Тапье (1909–1987), и, конечно, с примитивизмом «Кобры».

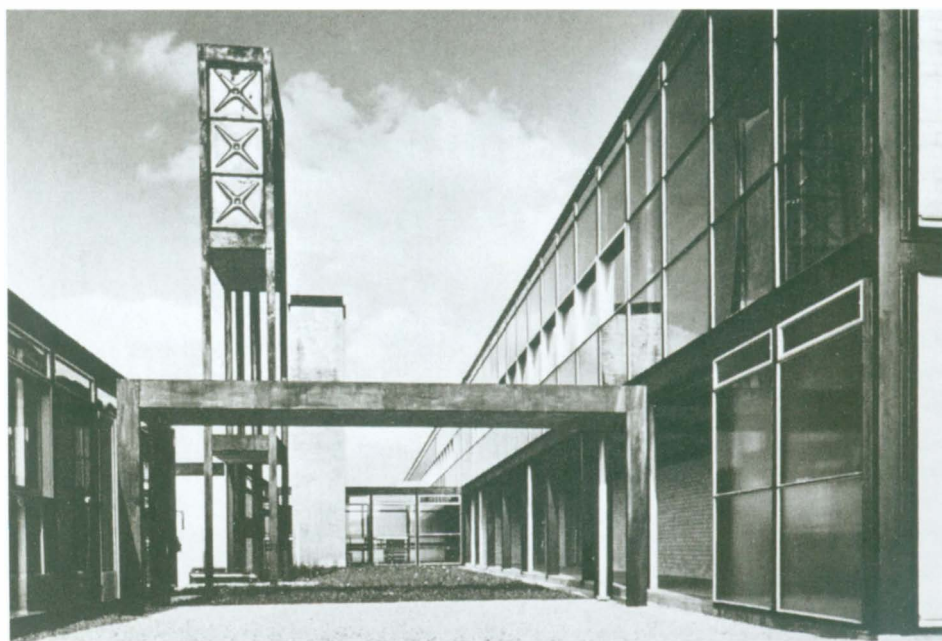
Как и «Кобра», брутализм стремился быть больше чем стилем. «Его сущность — этическая, — утверждали в коротком тексте 1957 года Смитсоны. — Брутализм стремится смотреть прямо в лицо обществу массового производства и извлекать грубую поэзию из неоднозначных и мощных сил, которые в нем действуют». А потому, скажут они позже, оглядываясь на прошлое, брутализм был «смелым признанием того, что на самом деле представлял собой послевоенный мир»:

В обществе, где не было ничего, мы тянулись к тому, что все-таки было, к тому, что до того и не воспринималось как вещи. <...> Мы хотели видеть материалы такими, какие они есть: дерево — деревянным, песок — песочным. Отсюда пришло разочарование в имитации. <...> Мы работали с уверенностью в том, что в процессе строительства-оформления его собственные законы и требуемая им форма выявятся сами собой. <...> Образ открывался в процессе создания произведения.

Для первого теоретика нового брутализма Рейнера Бэнэма (1922–1988) основной особенностью этого движения как в архитектуре, так и в живописи была «именно грубость, готовность „плевать на все“, дух противоречия». Все это уже заметно в частном доме «SoHo» (1952), спроектированном Смитсонами в Лондоне: конструкция предельно элементарна, отделка сведена к минимуму. Разработку этой «складской эстетики» они продолжили в проекте школы в Ханстентоне, Норфолк (1949–1954) [3], — своеобразном манифесте брутализма. Стальной каркас, кирпичные стены и сборные железобетонные плиты (использованные для полов и перекрытий) были оставлены голыми, так же как и проводка в классах и даже трубы в ванных комнатах. «Где бы в школе вы ни оказались, — писал Бэнэм, — вы увидите обнаженные строительные материалы». В этой архитектуре он выделил три принципа: первый и второй — «формальная четкость плана» и «ясная демонстрация структуры» — уже были модернистскими стандартами, а вот последний — «учет свойств, присущих материалам в „готовом виде“» — отличался новизной, и весьма радикальной. Он превратил современную архитектуру в «позитивное варварство», что стало своеобразной пощечиной официальным стилям послевоенной Британии — неопалладианству и живописной архитектуре, которые поддерживались, соответственно, Рудольфом Виттковером и Николаусом Певзнером, двумя гуру тогдашней истории архитектуры. Для Смитсонов оба эти стиля были сентиментальным гуманизмом, камуфлировавшим суровые условия современной жизни.

Найджел Хендерсон запечатлел эти условия во всей красе на фотографиях района Бетнал-Грин в восточном Лондоне, где он жил со своей женой — антропологом Джудит Стивен. Сам Хендерсон

1945–1949



3 • Элисон и Питер Смитсон. Средняя школа в Ханстентоне, Норфолк. 1949–1954
Общий вид

▲ 1957a

● 1946

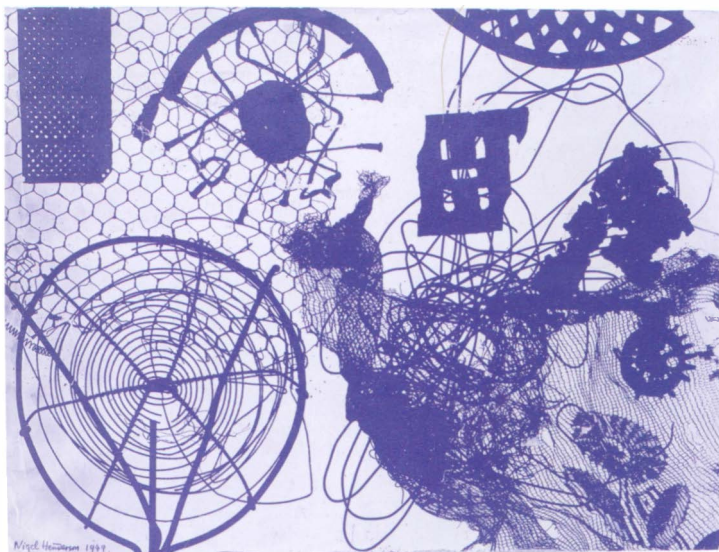
■ 1949a

Фотоколлаж на фанере: четыре части. 152,4 × 50,8 см (каждая часть)

принадлежал к иной среде: его мать Вин управляла галереей Пеги Гуггенхайм в Лондоне, а жена приходилась племянницей Вирджинии Вулф и Ванессе Белл, так что он был связан с передовыми художниками и писателями как в Париже, так и в Блумсбери. Тем не менее он предпочитал «отверженное», желая спеть «песню каждого пятна и бугорка, каждой выбоины и пятнышка на дороге или мостовой» обжитого им района. При всей приверженности Хендерсона документальной традиции Эжена Атже, Уокера Эванса и Анри Картье-Брессона его фотографии — особенно густо заполненные поверхности реклам и витрин торговых зданий и магазинов — отмечены формальной рефлексией, свидетельствующей об интересе к современной ему живописи Поллока, Дьюбюффе, Бурри или Антони Тапье. В 1949 году Хендерсон начал работу над коллажем под названием «Экран» [4] из двух частей (еще две были добавлены в 1960-м), где на сплошной, ковровой поверхности его избранные фотографии соседствуют со множеством найденных изображений: племенными масками, классическими скульптурами, картинами Тициана, посмертными масками, фотографиями бодибилдеров и порнографическими картинками, снимками протезов, старыми и новыми рекламами. Как и в фотографиях Бетнал-Грин, коллаж сосредоточен на теме ущерба, нанесенного телу — как человеческому, так и политическому, — что дополнительно подчеркивается обработкой: почти все изображения как-то повреждены или (по выражению автора) «расстроены». В 1948 году Паолоцци подарил Хендерсону фотоувеличитель, который тот использовал для изготовления

фотограмм [5]. В эти «Хендограммы» также вовлечено множество найденных вещей: кусочки овощей, осколки бутылок, части механизмов, фрагменты одежды, опять-таки неизменно «расстроенные». Вновь налицо метафора вреда, нанесенного телу, одновременно личному и социальному. Хендерсон служил пилотом во время войны и после нее пережил эмоциональный срыв («Мои нервы были как оголенные провода», — признавался он позже); многие материалы действительно брались им с мест бомбардировок.

И в «Экране», и в «Хендограммах» коллаж имплицитно понимается как своего рода палимпсест урбанистического опыта, родственный таким приемам, как «картина-планшет» у Роберта Раушенберга или апроприация уличных афиш у парижских «деколлажистов». В этой экранной эстетике, иллюстрирующей обе стороны «нового брутализма» — и его интерес к вещам-как-они-есть, и его грубость, — мир как бы колеблется в своем статусе между изображением и реальностью: в «Экране» образы использованы как материал, а в «Хендограммах» материалы становятся образами. Экранная эстетика имела и другие приложения. Как и его соратники, Хендерсон прикреплял различные изображения к стенам своей мастерской, чтобы поискать переключки между ними — формальные или какие-то другие, но так или иначе возможные благодаря фотографической репродукции. Этот ассоциативный метод вскоре станет основным в кураторской практике «Независимой группы» и выразится в ряде знаковых выставок, среди которых «Параллели жизни и искусства», организованная Хендерсоном, Паолоцци и Смитсонами в лондон-



5 • Найджел Хендерсон. Фотограмма. 1949–1951

Фотограмма. 35,6 × 47 см

ском Институте современного искусства [Institute of Contemporary Arts; далее ICA. — Пер.] в 1953 году.

Эдуардо Паолоцци, родившийся в Эдинбурге в семье итальянских иммигрантов, был даже более важной для нового брутализма фигурой. Он посещал Школу изобразительных искусств Слейда в Лондоне, но предпочитал занятиям в ней музеи науки и естественной истории. Под влиянием Макса Эрнста и Курта Швиттерса уже в 1943 году Паолоцци начал делать коллажи, а чуть позднее — альбомы вырезок из американских журналов, которые брал у солдат США. Эти подборки — по выражению самого художника, «реди-мейд-метафоры» — произвели большое впечатление на его коллег, когда он устроил их слайд-проекцию на одном из мероприятий в ICA в 1952 году, дав еще один пример экранной эстетики в действии.

Около 1947 года Паолоцци работал в Париже — делал сюрреалистические фигуры в духе Джакометти из гипса и бронзы, установленные на пьедестале или прямо на столе. Более оригинальными были его рельефы с комковатыми формами, напоминающими одновременно и биоморфные, и механические фрагменты, нечто вроде окамене-



6 • Эдуардо Паолоцци. Объект для созерцания (скульптура и рельеф). Около 1951
Гипс, бронзовое покрытие. 24 × 47 × 20 см

лых смесей частей тел и машин, спрессованных ужасным взрывом. Иногда Паолоцци сплавлял эти ассоциации в единый объект: таков бронзовый «Объект для созерцания» (около 1951) [6], который напоминает некий мутировавший орган или деформированную голову. Название саркастично: работа располагает не столько к созерцанию, сколько к отвращению. Здесь Паолоцци вновь переключается с Джакометти, но если «неприятные объекты» последнего играли на амбивалентной привлекательности сексуального фетиша, то «Объект для созерцания» представляет собой гибрид человека и машины, отверделый, подобно любой из вортицистских скульптур Джейкоба Эпштейна или Анри Годье-Бжески, но без их любования постчеловеческими метаморфозами. Действительно, как ранее заметил Бэнэм, брутализм был «вотумом недоверия машинной эстетике»: мечты довоенных модернистов о механических протезах пали под натиском послевоенных экономических тягот и ядерной угрозы. («Объект для созерцания» был включен Паолоцци в инсталляцию «Патио и павильон», созданную им совместно с Хендерсоном и Смитсонами для выставки 1956 года «Это — завтра» и похожую, по впечатлению Бэнэма, на результат «раскопок мира, уничтоженного атомной войной».)

Паолоцци создал множество подобных образов в коллаже, граюре и бронзовой скульптуре, как, например, «Святой Себастьян I» (1957) — странный мученик дивного нового мира, громоздящийся на двух тонких цилиндрах, с какой-то сломанной конструкцией в разверстом торсе и механическими отходами в помятом черепе. Для искусствоведа Дэвида Меллора эта работа — типичный пример «бруталистского гротеска»: «апокалиптически возвышенных огарков, оставленных расщеплением атомного ядра, рубцов и испарин на гладком покрове электронно-механической начинки угодливых предметов потребления». Джон Макхейл в своих коллажах также преуспел в изобретении нового, постчеловеческого человека. Его «Америка, изготовленная машинным способом, I» (1956–1957) состоит из изображений сантехнических деталей и фрагментов рекламы; это творение информационной перегрузки, в котором едва угадываются человеческие черты, внушает необходимость всеобщей адаптации к другому типу существования.

Наряду со Смитсонами и Хендерсоном Паолоцци и Макхейл вошли в «Независимую группу», которая собиралась в ICA в начале пятидесятых годов для обсуждения увлекавших всех ее членов тем, связанных с массмедиа и новыми технологиями. Эта ранняя попытка взаимодействия с послевоенной поп-культурой принесла всем четверым художникам известность. Однако не менее важной была бруталистская сторона их искусства, и по большому счету практиковавшийся ими грубый бриколаж из вещей-как-они-есть оказался в итоге даже более влиятельным, чем их поп-фантазии.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Агамбен Джордж. *Открытое: Человек и животное* [2002] / Пер. Б. Скуратова. М.: Изд-во РГГУ, 2012.

Беньямин Вальтер. *Опыт и скудость* [1933] / Пер. Н. Берновской // Id. *Озарения*. М.: Мартис, 2000.

Lichtenstein Claude, Thomas Schreggenberger (eds). *As Found: The Discovery of the Ordinary*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2001.

Robbins David (ed.). *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge, Mass.: MT Press, 1990.

Santner Eric S. *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Stokvis Willemijn. *Cobra: The Last Avant-Garde Movement of the Twentieth Century*. Aldershot: Lund Humphrie, 2004.

1950-1959

- 400 1951 Вторая выставка Барнетта Ньюмана терпит неудачу: коллеги Ньюмана, абстрактные экспрессионисты, подвергают его остракизму; и только позднее художники-минималисты провозглашают его своим родоначальником. ИАБ
- 406 1953 Композитор Джон Кейдж участвует в создании «Отпечатка шины» Роберта Раушенберга: индексальный след используется в ряде работ Раушенберга, Эллсворта Келли и Сая Твомбли как оружие против экспрессивного знака. РК
- 411 1955a Первая выставка группы «Гутай» в Японии свидетельствует о распространении модернистского искусства посредством медиа; другим примером переосмысления модернизма художниками за пределами США и Европы служит возникшая в Бразилии группа неоконкретистов. ИАБ
- 417 1955b Выставка «Движение» в галерее Дениз Рене в Париже дает начало кинетизму. ИАБ
- 423 1956 Выставка «Это — завтра» в Лондоне демонстрирует итоги деятельности художников «Независимой группы» — предвестников британского поп-арта, исследовавших отношения между искусством, наукой, технологией, дизайном и поп-культурой. ХФ
- 429 1957a Две маленькие авангардные группы, Леттристский интернационал и Имажинистский Баухаус, объединяются и создают Ситуационистский интернационал — самое политически ангажированное из послевоенных художественных движений. ХФ
- 431 Два тезиса из «Общества спектакля»
- 436 1957b Эд Рейнхардт пишет «Двенадцать правил для новой академии»: в то время как в европейской живописи происходит реформа авангардных парадигм, американские художники Рейнхардт, Роберт Райман и Агнес Мартин исследуют монохромную живопись и модульную сетку. РК
- 442 1958 «Мишень с четырьмя лицами» Джаспера Джонса появляется на обложке журнала «Артньюс»; для одних художников Джонс представляет модель картины, в которой фигура и фон соединены в один образ-объект, а для других не менее важными уроками его живописи оказываются использование повседневных знаков и концептуальная двусмысленность. ХФ
- 445 Людвиг Витгенштейн (1889–1951) РК
- 449 1959a Лучо Фонтана проводит свою первую ретроспективу: китчевые ассоциации используются им в качестве критики идеалистического модернизма, которую усиливает его протезе Пьеро Мандзони. ИАБ
- 453 1959b Брюс Коннер показывает в Художественной ассоциации Сан-Франциско «ДИТЯ» — изуродованную фигуру на высоком стуле, выражающую его протест против смертной казни. Коннер, Уоллес Берман, Эд Кинхольц и другие художники Западного побережья США развивают практику ассамбляжа и энвайронмента в более вызывающей версии, чем ее аналоги в Нью-Йорке, Париже и т. д. ИАБ
- 459 1959c Музей современного искусства в Нью-Йорке представляет выставку «Новые образы человека»: эстетика экзистенциализма распространяет свое влияние на политику фигуративности периода холодной войны в работах Альберто Джакометти, Жана Дюбюффе, Фрэнсиса Бэкона, Виллема де Кунинга и других художников. РК
- 462 Искусство и холодная война РК
- 464 1959d «Наблюдения» Ричарда Аведона и «Американцы» Роберта Франка устанавливают диалектические параметры нью-йоркской школы фотографии. ББ

Вторая выставка Барнетта Ньюмана терпит неудачу: коллеги Ньюмана, абстрактные экспрессионисты, подвергают его остракизму; и только позднее художники-минималисты провозгласят его своим родоначальником.

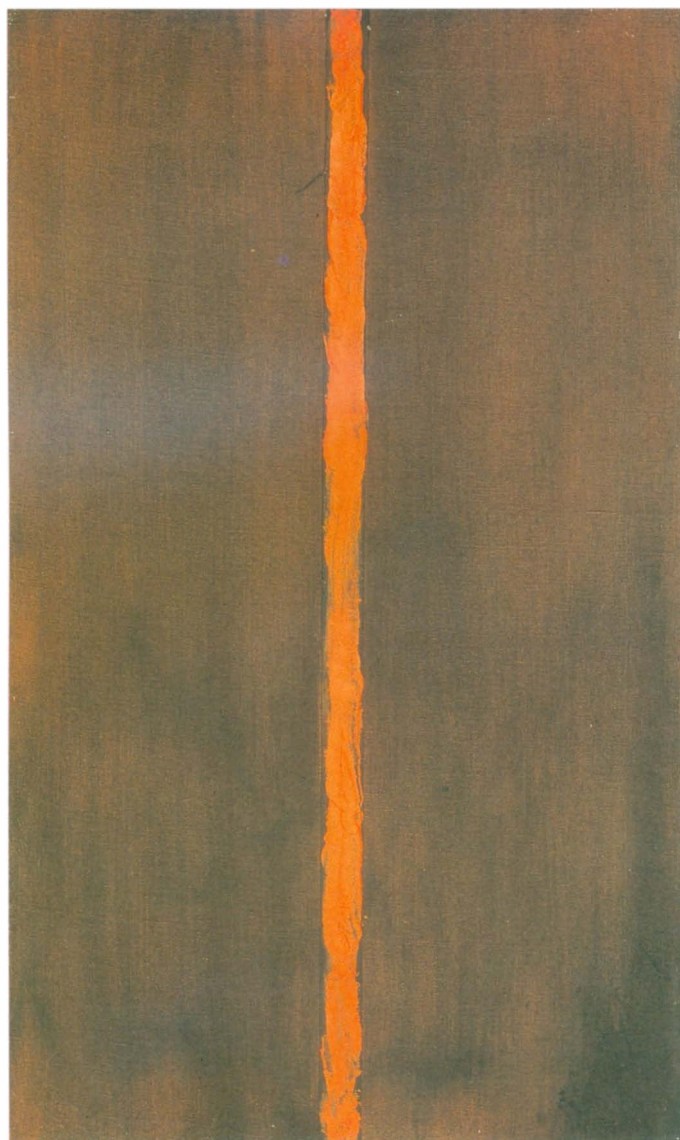
Вторая персональная выставка Барнетта Ньюмана, прошедшая в апреле — мае 1951 года в Нью-Йорке, в галерее Бетти Парсонс, пользовалась даже меньшим успехом, чем первая годом ранее. После ее закрытия (ни одной работы продано не было) Ньюман забрал все свои хранившиеся в галерее картины. В пятидесятые годы он показал одну или две работы на групповых выставках, но его следующая персональная выставка (в Беннингтонском колледже) состоялась только в 1958 году. Вслед за этим в Нью-Йорке прошла первая ретроспектива Ньюмана (в галерее French & Co. в 1959 году). И лишь после этого события статус Ньюмана изменился: «За какой-то год из изгоя или чудака он превратился в ведущую фигуру для двух поколений», — писал критик Томас Хесс, ссылаясь на то восхищение, с каким отзывались о Ньюмане такие разные художники, как

▲ Джаспер Джонс и Фрэнк Стелла, Дональд Джадд и Дэн Флавин.

Что должно было быть особенно болезненным для Ньюмана в 1951 году, так это не враждебность или равнодушие прессы, а аналогичное отношение со стороны его товарищей-художников, которым он много помогал на протяжении ряда лет: организовывал их выставки, писал предисловия к их каталогам, редактировал их тексты, выступал в качестве представителя их интересов и импресарио. Впоследствии Ньюман утверждал, что на его первой выставке в галерее Бетти Парсонс, где собрался немногочисленный в ту пору художественный мир Нью-Йорка, Роберт Мазеруэлл сказал ему: «Мы думали, ты один из нас. А ты вместо этого выступаешь с критикой против нас всех». С ретроспективной точки зрения это замечание представляется весьма пронизательным, поскольку работы Ньюмана составляют ощутимый контраст к жестуальной риторике, игравшей

● определяющую роль в картинах Мазеруэлла и других абстрактных экспрессионистов, но в то время оно могло задеть и действительно задело художника. Порицание, высказанное Мазеруэллом, разделяли многие из его коллег, которые в следующем году не пришли на открытие второй выставки Ньюмана — за исключением, и исключением примечательным, Джексона Поллока (Поллок фактически убедил Ньюмана провести эту выставку, поддержав Бетти Парсонс в ее энтузиазме, и помог с развеской).

Работы, отобранные Ньюманом, были очень разными: в своем отборе он отчасти руководствовался намерением опровергнуть журналистский стереотип, гласивший, что все его картины одинаковы (стереотип особенно для него неприятный, учитывая, сколько внимания он уделял тому, чтобы избежать самоповторов, в результате чего его наследие во всех видах искусства составляет менее трех сотен вещей). Только одна картина, «Единое II» («Onement II») 1948 года, имеет прямое отношение к совершенному им в том году прорыву: как и «Единое I» [1], картина гораздо меньшего размера, она



1 • Барнетт Ньюман. *Единое I*. 1948

Холст, клейкая лента, масло. 69,2 × 41,2 см

представляет собой красно-коричневое вертикальное поле, симметрично разделенное тонкой «молнией» (zip) (воспользуемся этим странным термином, которым Ньюман стал впоследствии называть свои вертикальные разделители, предпочитая его слову «полоса», поскольку «молния» указывала на некую активность, а не на статичное состояние). Рядом с «Единым II» он повесил серию парных

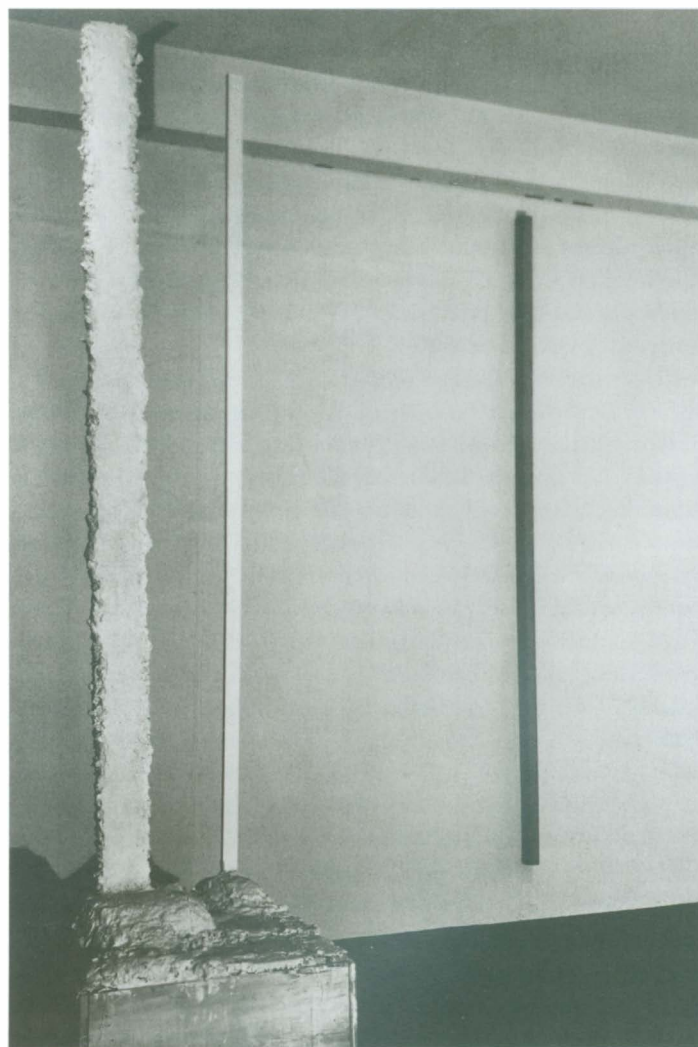


2 • Барнетт Ньюман. *Vir heroicus sublimis*. 1950–1951

Холст, масло. 242,2 × 541,7 см

картин, в некоторых случаях поддержав идею названиями, как в случае с «Евой» и «Адамом». (Эта последняя картина, ныне датируемая 1951–1952 годами, была впоследствии переписана Ньюманом, как и некоторые другие его работы: «Я считаю, что идея „законченной“ картины — это фикция», — сказал он однажды.) Двумя произведениями, сильнее всего раздражившими хулителей Ньюмана, были «Голос» и «Имя II»: обе представляют собой белые квадратные плоскости со стороной примерно метр с четвертью, разделенные белыми «молниями» (одна несимметричная «молния» в «Голосе» и четыре равномерно расположенные — в «Имени II», включая «молнии» на правой и левой границах холста), — радикально экономное использование средств, которое сам художник решил подчеркнуть, элегантно напечатав пригласительный билет белым по белому. Дальше шла огромная картина «*Vir heroicus sublimis*» («Муж героический возвышенный») [2], пятиметровая стена равномерно вибрирующего красного, прерываемого через неравные интервалы пятью «молниями» разного цвета. Станным довеском к ней поначалу должна была казаться работа «Дикий» — картина той же высоты (2,5 м), но при этом всего четыре сантиметра в ширину и состоящая из одной красной «молнии» с узкими полями более темного оттенка.

Логика этого последнего соотношения, однако, кристально ясна. В «Муже героическом возвышенном» традиционные оппозиции фигуры и фона, контура и формы, линии и плоскости драматически отменяются благодаря тому, что крайняя правая «молния» и узкая полоса красного «фона», отделенная этой «молнией» у самого края холста, имеют одинаковую ширину. «Дикий» же [3], написанный вслед за «Мужем героическим возвышенным» и сопоставленный с ним, создавал впечатление, будто еще одна «молния» с большого красного холста перекечевала на стену, приобретая самостоятельность в качестве одной из первых «фигурных» картин в истории послевоенного американского искусства. И, чтобы «предметность» этой работы (а также еще нескольких вертикальных картин того же типа, для которых Поллок изготовил простые деревянные рамы глубиной около семи сантиметров) была достаточно заметна, но не пре-



3 • Барнетт Ньюман. Слева: *Здесь I*. 1950. Гипс, окрашенное дерево.

243,8 × 67,3 × 71,8 см (без базы); справа: **Дикий**. 1950. Холст, масло. 243 × 4,1 см

увеличена, Ньюман повесил ее рядом со своей первой скульптурой, «Здесь I» [3], где две белые «молнии», в данном случае прорезающие реальное пространство, демонстрируют завершающий шаг в направлении полной автономии. Короче говоря, выставка была мастерски организована — Ньюман вообще был блестящим куратором. Но это, по всей видимости, сделало противостояние ей еще более острым.

Пожалуй, Ньюману следовало предвидеть эти сложности. В конце концов, он лучше, чем кто бы то ни было, знал, что его искусство непросто для понимания: целых восемь месяцев, ничем другим не заполненных, у него ушло только на то, чтобы понять, чего он достиг в «Едином I». Хесс дает отчет об открытии Ньюмана: «В свой день рождения, 29 января 1948 года, он подготовил холст, покрытый темно-красным кадмием (минеральная краска глубокого тона, похожая на земляной пигмент — индийскую красную или сиену), и закрепил в центре кусок ленты. Потом он быстро нанес слой светло-красного кадмия поверх тесьмы в качестве пробы. Долгое время он смотрел на картину. Так он изучал ее около восьми месяцев. Лишь после этого его сомнения исчезли».

Как показывает множество свидетельств, Ньюман долгое время искал «подходящий» сюжет. Однако популярная ныне интерпретация этой картины как живописного аналога разделения света и тьмы из начала «Книги Бытия» упускает из виду ее радикальную новизну. На протяжении по крайней мере трех лет Ньюман пытался связать свое желание «начать с каракулей, писать так, будто живопись никогда раньше не существовала», с тематикой Первоначала. Его первые «автоматические» рисунки 1944–1945 годов с их образами зарождающейся жизни и мифологическими названиями (один из них называется «Гей», по имени богини земли, явившейся из первоначального хаоса) и многие картины 1946–1947 годов («Начало», «Зарождение — разрыв», «Слово I», «Повеление», «Момент», «Момент зарождения»), названия которых напрямую отсылают к ветхозаветному описанию начала мира, подтверждают этот интерес — и в некотором отношении искусство Ньюмана и впредь будет вращаться вокруг этой ключевой темы.

Но если сюжет «Единого I» не нов, как насчет воплощающей его формы? Ответ на этот вопрос оказывается неожиданно сложным. На формальном уровне можно было бы сказать, что эта скромная картина не столь уж оригинальна, поскольку в работе «Момент» [4], написанной за два года до нее, мы уже находим вертикальную прямоугольную плоскость, симметрично разделенную вертикальным же элементом. Однако в концептуальном и структурном отношении эти две картины разделяет пропасть. Можно даже утверждать, что «Единым I» и последующими своими произведениями Ньюман подрывает философскую идею, согласно которой форма передает предшествующее ей содержание. Подсказку дает «фон», по-разному решенный в этих двух картинах. Если в «Едином I» основное поле написано максимально ровно (первоначально, как указывает Хесс, оно задумывалось лишь как первый, «подготовительный» слой, основа для последующей живописи), то в «Моменте» мы видим дифференцированное поле, которое воспринимается как смутный фон, оттесняемый в глубину «лентой». Здесь «лента» еще не является «молнией», она все еще действует в качестве фигуры-на-фоне, отодвигающей остальные части картины в глубину, совсем как отпечатанные через трафарет буквы в картинах Брака и Пикассо времен аналитического кубизма. Как впоследствии говорил Ньюман об этой и немногих других сохранившихся картинах данного периода, она создает «ощущение атмосферного фона», который может быть



4 • Барнетт Ньюман. Момент. 1946
Холст, масло. 76,2 × 40,6 см

воспринят как «природная атмосфера». Или, если процитировать другое его выражение, он «манипулировал пространством», «манипулировал цветом», с тем чтобы разрушить пустоту, хаос, существовавший до начала всех вещей. Результатом его усилий в «Моменте» становится образ — нечто не совпадающее с полем, но добавленное к нему и, таким образом, создающее впечатление продолжения за пределы поля; нечто не однородное своей основе, понимаемой как нейтральное вместилище, и вполне допускающее предварительную проработку в эскизе (так оно в действительности и было).

Картина «Единое I», судя по рассказу Хесса, могла оказаться похожей на «Момент»: «Ньюман собирался придать фону фактуру, затем убрать ленту и вписать полосу в ранее скрытый под ней участок». Но «придать фактуру» и «вписать» полосу — это как раз то, чего Ньюман в данном случае делать не стал. Здесь нет ничего, что

было бы «вписано» или могло приобрести фактуру, то есть ничего, что существовало бы первоначально, — никакого «фона», ожидающего заполнения. В то время как «Гея», «Первоначало — разрыв», «Слово», «Повеление» и даже «Момент» содержат идеограммы, визуальные символы идеи Творения, «Единое I» само по себе есть идеограмма Творения. (Достаточно вспомнить, что «Гея» фигурировала на выставке, называвшейся «Идеографическая картина», которую Ньюман курировал в январе 1947 года, чтобы почувствовать расстояние, пройденное им с тех пор в понимании идеограммы.) Используемое в названии староанглийское слово «onement», от которого происходит «atonement» (примирение, согласие), означает «состояние единства»: картина не изображает единство, а устанавливает его, объединяя красочное поле и «молнию» в единую сущность. Или, другими словами, поле определяется как таковое благодаря его строго симметричному разделению «молнией».

Конечно, «молния» все еще остается простой вертикальной «линией», а следовательно — готовым (ready-made) знаком, заранее существующим в некоем виртуальном хранилище знаков, которые, подобно лингвистическим символам, могут быть собраны вместе и использоваться по мере надобности. Иначе говоря, нет никакого выхода из игры отсутствия и отсрочки, присущей всем формам языка; но по крайней мере значение «молнии» целиком зависит от ее сосуществования с полем, которому она принадлежит, которое делит и которое обнаруживает для зрителя. «Единое I» по-прежнему остается идеограммой или, в более общем смысле, знаком, но это знак особого рода, подчеркивающий круговую зависимость между значением знака и актуальной ситуацией его употребления. Он имеет нечто общее с той категорией ▲ слов, которую лингвисты называют «шифтерами» и которая включает в себя все местоимения, а также такие слова, как «сейчас», «здесь», «там» (отнюдь не случайно некоторые из них были использованы Ньюманом в качестве названий его поздних работ). Как и предыдущие картины Ньюмана, «Единое I» обращается к мифу о первоначале (первоначальное разделение), но впервые этот миф рассказан в настоящем времени. И это настоящее время представляет собой попытку обратиться к зрителю напрямую, непосредственно, как «я» к «тебе».

Чувство места

Если 1948 год был заполнен размышлениями, то следующий, 1949-й, оказался самым продуктивным в биографии Ньюмана (девятнадцать холстов — почти одна пятая всего его живописного наследия). Самая большая из написанных в это время картин, «Быть I», занимала господствующее положение на выставке 1950 года. Она не только обостряет эффект вспышки света, найденный в «Едином I» (тонкая «молния» в центре, разделяющая темно-красное поле, имеет очень четкие края и написана белым), — ее название («Be I») может быть прочитано как обращение к зрителю: «Эй, ты! Будь!» Видимо, Ньюман интуитивно понял, что ощущение двусторонней симметрии конститутивно для человека как прямоходящего существа (в противоположность обезьянам). Двусторонняя симметрия, к которой Ньюман периодически возвращался на протяжении всей своей артистической биографии, отсылает к вертикальной оси нашего тела как к структурирующему фактору нашего визуального восприятия, нашего положения перед тем, что мы видим; она закрепляет для нас непосредственную эквивалентность между сознанием собственного тела и координатами нашего поля зрения. Ее восприятие мгновенно ● и самоочевидно. Согласно философу Морису Мерло-Понти, чья

«Феноменология восприятия» (1945, английский перевод опубликован в 1962 году) стала библией для скульпторов-минималистов, чувство нашего бытия в мире в первую очередь определяется вертикальным положением нашего тела, которое мы приобретаем в раннем детстве и на которое не обращаем внимания.

В своих больших полотнах, показанных в 1951 году, особенно в «Vir heroicis sublimis», Ньюман обратился к проблеме масштаба, также занимавшей его на протяжении всей жизни, но при этом тесно связанной с феноменологией присутствия, исследованной в «Едином I». Из всех художников послевоенной Америки он единственный ▲ предшественник скульптора Ричарда Серры, придающего этическое значение масштабу. Подобно Матиссу, Ньюман считал моральной ошибкой проектировать композицию в маленьком эскизе и затем переносить ее на большой холст. И если в конце жизни он занялся-таки печатной графикой, то лишь после того, как обнаружил, что может со всей ясностью показать, насколько сильно мельчайшие модификации ширины полей меняют внутренний масштаб изображения (его краткое предисловие к выпущенному в 1964 году портфолио литографий «18 песен» представляет собой лучший анализ проблемы масштаба — в противоположность размеру, — написанный в этом столетии).

«Vir heroicis sublimis» — очень большая картина. Равно как и «Кафедра», законченная вскоре после выставки 1951 года, или «Уриил» (1955), «Сиять впредь» (1961), «Кто боится красного, желтого и синего» (1967–1968) и «Свет Анны» (1968) — самая большая из всех (примерно три на семь метров). Но сам по себе размер неважен. Если эти картины кажутся значительно большими по размеру, чем такие же гигантские холсты его коллег, абстрактных экспрессионистов (за исключением Поллока, в чьих паутинах легко потеряться), то в значительной степени потому, что они предлагают нам гораздо меньше визуальной информации и требуют, чтобы наш взгляд схватывал картину сразу, целиком, в то время как мы, сталкиваясь с экспансией чистого цвета, заполняющего все поле зрения, понимаем, что это невозможно. Пытаясь остановить внимание на одной из «молний», артикулирующих эти безбрежные красочные поля, мы тут же испытываем соблазн перевести взгляд на другую. Так, осаждаемые вибрирующим океаном интенсивного цвета, неспособные охватить его целиком и все же вынужденные признать его существование, мы переживаем его «здесь — не там», прямо у нас перед глазами.

«Существует привычка смотреть на большие картины издалека. Большие картины на этой выставке рассчитаны на то, чтобы на них смотрели с короткого расстояния». Это заявление, напечатанное Ньюманом в проспекте к его второй (1951) выставке в галерее Бетти Парсонс, ясно показывает, что размер был для него средством превзойти пределы нашего поля зрения (и он подчеркнул это, когда несколькими годами позднее сфотографировался рассматривающим «Кафедру» с расстояния менее метра). Большинство комментаторов связывают это превышение, вынуждающее нас отказаться от контроля над своим полем зрения, с теорией возвышенного, сформулированной Ньюманом в одном из наиболее известных его текстов, «Возвышенное сейчас» — это эссе было написано в 1948 году, пока художник размышлял над «Единым I». Однако, учитывая то, что текст имел заказной характер (в качестве подготовки Ньюман читал классические трактаты Лонгина, Бёрка, Канта, Гегеля, относящиеся к этой теме, — и все их отверг) и что позднее понятие возвышенного полностью исчезло из его словаря (за одним-единственным исключением), есть соблазн счесть это ошибкой в словоупотреблении.

Действительно, «возвышенное» использовано Ньюманом в значении, которое он обычно передавал словом «трагедия» — термином, отсутствующим в «Возвышенном сейчас». Как бы то ни было, его понимание возвышенного имеет мало общего с прочитанными им философскими текстами. Хорошим примером служит как раз упомянутое выше исключение: ссылаясь на название своей картины «*Vir heroicus sublimis*», Ньюман в 1965 году сказал Дэвиду Сильвестру, что «человека делает (или может сделать) возвышенным его способность осознавать происходящее». Возвышенное, по Ньюману, это нечто, дающее нам чувство, что мы есть там, где мы есть, *hic et nunc*, здесь и сейчас — отважное противостояние человеческому уделу, одинокое сопротивление хаосу, не имеющее опоры в виде «памяти, ассоциаций, ностальгии, легенд и мифов». Начиная с 1948 года он постоянно настаивал на том, что чувство, которое он хочет внушить зрителю, — это чувство своего места, своего масштаба.

И все же между возвышенным философов Просвещения и возвышенным Ньюмана есть некоторые точки пересечения. В августе 1949 года, стоя перед индейским маундом в Огайо — «произведением искусства, которое невозможно даже увидеть, чем-то таким, что должно быть пережито прямо на месте», — Ньюман испытал опыт, вовсе не чуждый английскому философу Эдмунду Бёрку, понимавшему возвышенное как чувство, вызываемое чем-то настолько громадным, что не поддается охвату и постижению, или Канту, когда тот, ссылаясь на созерцание египетских пирамид, говорит о роли времени в этом внезапном ощущении неохватности явления. Но для них это понятие остается универсальной категорией: они определяют его исходя из испытываемого нами порой ощущения неспособности охватить идею тотальности. Ньюман же говорит не о понятии пространства, а о своем собственном «присутствии»; не о бесконечности, а о масштабе; не о «значении времени», а о «физическом ощущении времени». Вот что означала для него картина «Единое I», и вот что подтвердил опыт, пережитый в Огайо. Отсюда же — его отказ от философского понятия возвышенного: вскоре оно стало казаться слишком универсальным, чтобы выразить «высокую идею, что Человек Присутствует» (*the ideal that Man Is Present*).

Для Ньюмана слово «универсальность» (часто он называл ее «схемой») всегда обладало негативным значением. Еще в 1935 году в списке, составленном им для анархистского журнала «Ответ», который он редактировал, произведения Гегеля и Маркса фигурируют среди книг, не рекомендуемых к прочтению, в то время как тексты Спинозы и Бакунина стоят в самом начале перечня книг, читать которые следует в обязательном порядке. Отсюда же — демонизация Пита Мундрияна, которого Ньюман считал своим врагом еще за три года до создания «Единого I». (В своем первом большом эстетическом трактате «Плазменный образ», написанном и готовившемся к печати в 1945 году, но так и не изданном, Ньюман, как и все в то время, интерпретировал живопись Мундрияна как чисто геометрическое искусство или хороший дизайн и одновременно как «абстрактное изображение природы» — несмотря на то, что сам Мундриян потратил немало энергии на опровержение этих толкований.) Короче говоря, Ньюман сделал Мундрияна своим фиктивным противником, яростно воспроизводя клише из доступной ему литературы не самого высокого уровня. Но пока этот воображаемый антагонизм воодушевлял его, трудности с преодолением того, что он называл «закладной неопластицизма», долгое время оставались для Ньюмана большой темой (триумфальный пафос названий таких картин, как «Смерть Евклида» или «Евклидова пропасть» — двух холстов,

написанных непосредственно перед «Единым I», — был преждевременным). Только в середине шестидесятых годов Ньюман понял, что «Мундриян», с которым он все это время боролся, был фикцией и что теория и практика его собственного искусства имеют много общего с теорией и практикой реального Мундрияна, особенно в плане ключевой роли, приписываемой интуиции. Однако, осознав то, что сближает его с ветераном европейского абстракционизма, Ньюман одновременно смог постичь природу своего двойного сопротивления ему. Во-первых, отчасти благодаря беседам со своими молодыми поклонниками из числа минималистов (не желая, чтобы его с ними смешивали, Ньюман тем не менее любил их компанию) он понял, что его идея «единства» полностью противоречит приверженности Мундрияна традиционной практике соотносительной композиции, которую высмеивал Фрэнк Стелла, говоря: «Делаешь что-то в одном углу и потом уравниваешь чем-нибудь в другом углу». Во-вторых, Ньюману удалось установить связь между этой эстетикой соотношений и социальной утопией Мундрияна, связав ее с догматизмом, рационализмом и государственным террором. Вместо того чтобы порицать Мундрияна за «формализм» и «отсутствие сюжета», как он это делал раньше, теперь Ньюман стал объяснять свое неприятие социального проекта, лежащего в подтексте мундрияновской абстракции, в терминах собственных анархистских взглядов.

Эта переоценка привела к серии из четырех картин, озаглавленной «Кто боится красного, желтого и синего» и создававшейся с 1966 по 1968 год. Первая и третья — асимметричные, другие две — симметричные. (Симметрия — типичная особенность искусства Ньюмана, но теперь она, как и серия черных картин Фрэнка Стеллы, написанная за несколько лет до этого, напрямую противопоставлялась запрету, наложенному на нее Мундрияном.) Каждая пара состоит из картины малого или среднего размера и очень большой. Обе большие картины впоследствии пострадали от актов вандализма, особенно серьезно — «Кто боится красного, желтого и синего III». Возможно, дело не только в произвольной вспышке безумия (тем более что количество подобных выходов по отношению к картинам Ньюмана необычно велико): возникает подозрение, что эта стихийная иконоборческая реакция отчасти спровоцирована самим художником. «Кто боится... III» [5] развивает идею первой картины цикла, из которой она заимствует две боковые «молнии» — тонкую желтую справа и более широкую голубую, как бы полупрозрачную, слева, — но в центральной, значительно разросшейся красной плоскости шириной более пяти метров Ньюман доводит цветовую насыщенность до максимума. Этот всепоглощающий красный ошеломляет: от его напора некуда скрыться. Возможно, человек, напавший на картину с ножом, в бешенстве нанес ей три горизонтальных пореза, просто не вынес ее жара. Своим, пусть извращенным, способом он воздал должное свойственному Ньюману чувству трагедии и его бодлерианскому призыву к «страстной критике».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Bois Yve-Alain. On Two Paintings by Barnett Newman // *October*. No. 108. Spring 2004.
 Bois Yve-Alain. Perceiving Newman // *Painting as Model*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
 Godfrey Mark. Barnett Newman's Stations and the Memory of the Holocaust // *October*. No. 108. Spring 2004.
 Lyotard Jean-François. Newman: The Instant [1985] // *Id. The Inhuman*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
 Newman Barnett. *Selected Writings and Interviews* / Ed. J. O'Neill. New York: Alfred Knopf, 1990.
 Strick Jeremy. *The Sublime Is Now: The Early Work of Barnett Newman, Paintings and Drawings 1944–1949*. New York: PaceWildenstein, 1994.
 Temkin Ann. Barnett Newman on Exhibition // Ann Temkin (ed.). *Barnett Newman*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002.



5 • Барнетт Ньюман. Кто боится красного, желтого и синего I. 1966

Холст, масло. 190,5 × 122 см

Композитор Джон Кейдж участвует в создании «Отпечатка шины» Роберта Раушенберга: индексальный след используется в ряде работ Раушенберга, Эллсворта Келли и Сая Твомбли как оружие против экспрессивного знака.

Представим себе холст — квадрат со стороной 120 сантиметров, ровно окрашенный в белый цвет. Теперь представим рисунок — тоже почти белый, но не совсем, поскольку на бумаге различимы слабые следы чернил и цветного карандаша, с этикеткой на подложке, гласящей: «Стертый рисунок де Кунинга / Роберт Раушенберг / 1953» [1]. Представим, наконец, семиметровый бумажный свиток с непрерывным отпечатком автомобильной шины, прокатившейся по центру листа. Что общего между этими тремя объектами?

Этот вопрос сопровождал искусство Роберта Раушенберга, после того как в 1953 году прошла его выставка в нью-йоркской галерее «Стейбл», где были показаны несколько «Белых картин» — матовых панелей, представленных в виде диптихов и полиптихов, а рядом с ними абсолютно черные работы большого формата, основой для которых послужили порванные на клочки газеты. Критики отзывались на выставку молодого художника тем, что забраковали черные картины как «рукодельный мусор», а белые — как «бессмысленный акт разрушения». Вскоре стало известно об отпечатке шины и стертом рисунке де Кунинга, и, поскольку в начале пятидесятих годов произведения этого художника пользовались огромным успехом, новость об уничтожении одного из них моментально произвела скандал, обеспечив Раушенбергу репутацию этакое нигилиста и новоявленного дадаиста. Действительно, Раушенберг кое-что

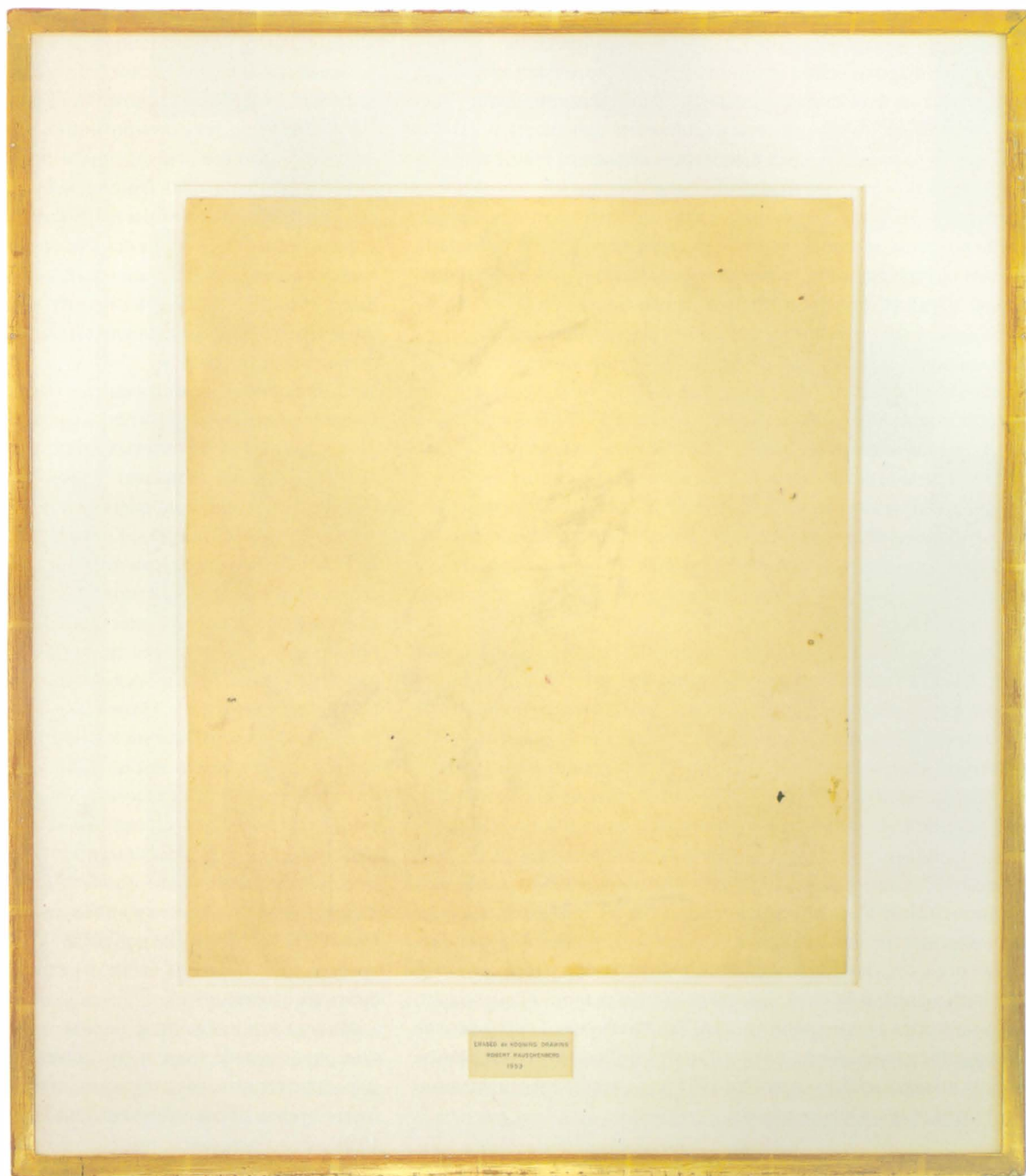
знал о Марселе Дюшане, жившем в то время в Нью-Йорке, хотя познакомился с ним только через несколько лет. Однако наиболее очевидной нитью, связывающей между собой эти три работы, служит неприязнь к абстрактному экспрессионизму и к его роли властителя умов в мире авангардного искусства конца сороковых и начала пятидесятих годов. Во время учебы Раушенберга, который поступил в художественный колледж по «солдатскому биллю о правах» (программе, дававшей возможность получить университетское образование всем, кто сражался за Соединенные Штаты во Второй мировой войне) и учился сначала в Париже, затем, в 1949 году, в колледже Блэк-Маунтин в Северной Каролине и наконец, в 1950-м, в нью-йоркской Лиге студентов-гуманитариев, окружали однокашники, воспринимавшие абстрактный экспрессионизм как универсальный художественный язык. И для представителей этого направления, преподававших в Блэк-Маунтине (де Кунинг, Роберт Мазеруэлл, Джек Творков), и для их почитателей из числа студентов Лиги (Альфред Лесли, Джоан Митчелл, Раймонд Паркер) идея живописного знака как уникального следа того, кто его создал, вкупе с понятиями подлинности, спонтанности и риска, составлявшими их концептуальный багаж, превратилась в своего рода кредо.

Дада возвращается

Нет ничего менее спонтанного и располагающего к мысли о личности своего создателя, чем механический отпечаток автомобильной покрышки [2]. И нет ничего более далекого от театра «риска», чем пустой холст, превращающий арену, на которой «живописец действия» вел бой во имя «метафизической субстанции» своей «экзистенции» (в терминах Гарольда Розенберга), в своего рода монохромный реди-мейд. И уж совсем откровенно указывающий — в качестве своей мишени — на особое значение, придаваемое абстрактным экспрессионизмом уникальному прикосновению художника, «Стертый рисунок де Кунинга» демонстрирует нечто прямо противоположное этой идее, а именно монотонные движения ластика, след от которых регистрирует вовсе не оттиск личности автора, а механическое стирание как знаков рисунка, так и предыдущих движений того же ластика.

Но хотя эти три объекта и объединяет критика «живописи действия», это не делает их нигилистическими. Позитивное значение, которое Раушенберг вкладывал в «Белые картины», созданные по большей части летом 1951 года, родственно взглядам американского композитора-экспериментатора Джона Кейджа (1912–1992), также преподававшего в Блэк-Маунтине. Кейдж, чье мировоззрение сформировалось под влиянием дзен-буддизма, высоко ценил пассивность, противопоставляя ее напряжению и давлению «действия» и, шире, активности, предполагаемой любым представлением о композиции. Увлеченный идеей о случайности и хаосе как универсальных модальностях, определяющих структуру мироздания, он мыслил музыку как случайное, «алеаторное» наложение тишины и шумов окружающего мира. Как раз летом 1951 года блестящий молодой пианист Дэвид Тюдор исполнил в Блэк-Маунтине новый опус Кейджа под названием «4'33'»: исполнение заключалось в том, что, сидя в тишине, он несколько раз — чтобы обозначить границы частей пьесы — открыл и закрыл крышку инструмента, ни разу не коснувшись клавиш.

Взаимодействие с Кейджем и было тем контекстом, в котором появились «Белые картины». Многочисленные панели, составившие этот цикл, подчинялись принципу простой серийной прогрессии: одиночная, двух-, трех-, четырех-, пяти- и семичастная картины, а их формы не заключали в себе никакого нарратива или иной системы референций. Вместо этого предполагалось, что они будут ловить мимолетные внешние впечатления, подобно тому как музыка Кейджа вбирала звуки дыхания и кашля публики. Недаром Кейдж назвал «Белые картины» «взлетно-посадочными полосами» для пыли, света и тени, а сам Раушенберг всегда говорил о них как о «белых картинах, улавливающих тени».

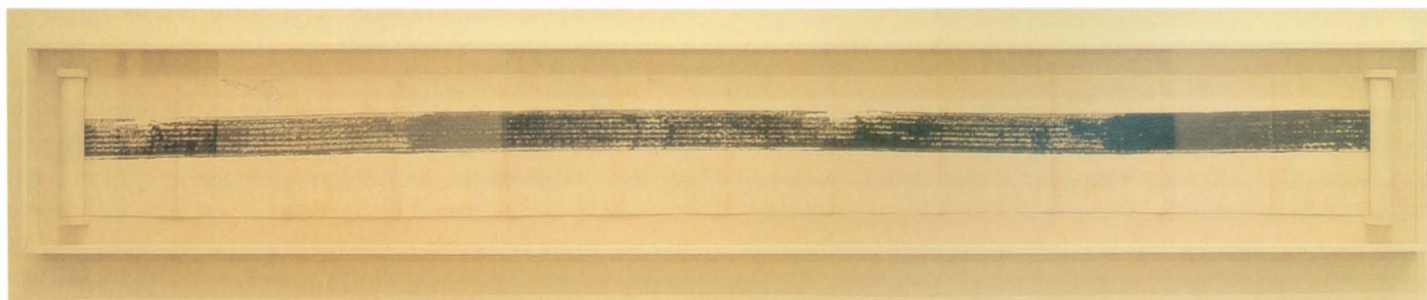


1 • Роберт Раушенберг. Стертый рисунок де Кунинга. 1953

Бумага, следы чернил и цветного карандаша, подложка, заполненная от руки этикетка, позолоченная рама. 64,1 × 55,2 см

2 • Роберт Раушенберг, при участии Джона Кейджа. Отпечаток автомобильной шины. 1953

Бумага на холсте, чернила. 41,9 × 671,8 см (в развернутом виде)



Занимаясь в те годы фотографией, Раушенберг также устанавливал связь между функцией картины как экрана, на который падают тени проходящих мимо зрителей, и светочувствительной поверхностью фотоснимка, позволяющей регистрировать «впечатления», сфокусированные на нее объективом камеры. А с точки зрения той роли, какую здесь выполняют падающие тени, еще более точной будет параллель между «Белыми картинами» и большими «рейограммами» на светокопировальной бумаге, выполненными Раушенбергом за год до этого, с руками, ногами, обнаженными телами натурщиц и листьями папоротника, зафиксированными в виде хрупких двумерных теней на голубом фоне. Ранее та же связь между фотографией и падающей тенью была, как известно, установлена Дюшаном в ходе работы над «Большим стеклом» (1915–1923) и в череде теней от его собственных реди-мейдов, ▲ пересекающих поверхность картины «Tu m'» (1918). Как и в случае Дюшана, у которого эта связь основывалась на природе индексального знака, разделяемой не только тенью и фотографией, но и реди-мейдом как «индексом» «встречи» с ним (то есть момента, когда он был выбран художником), Раушенберг в отпечатке шины и стертом рисунке де Кунинга перешел от ассоциации между «Белыми картинами» и фотографией к общему рассмотрению индексального следа.

То обстоятельство, что индекс позволил встроить три столь разных объекта в единую логику «некомпозиции», доказывает понимание Раушенбергом лежащих в его основе принципов — того, что индекс регистрирует поверхностный след своей физической причины, отпечатавшийся, так сказать, во внешнем мире, но не наполненный никаким символическим значением, в отличие от «экспрессивного» знака, отсылающего, как предполагается, к внутренней жизни. Стремление Кейджа к подобным «некомпозиционным» решениям стимулировалось его общением с Дюшаном, жившим в Нью-Йорке с середины сороковых годов; Кейдж, таким образом, вполне мог, в свою очередь, стимулировать интерес Раушенберга к следам (выразившийся, в частности, в работах на светокопировальной бумаге), подталкивая его в сторону более общего понимания их структурной логики. Так что Раушенбергу вовсе не требовалось напрямую контактировать с Дюшаном, с которым Кейдж познакомил его только в 1957 году, чтобы свести воедино отпечаток, тень и акт стирания.

Формулы некомпозиции

Траектория развития Элсворта Келли удивительно похожа на траекторию Раушенберга тех же лет: он тоже пришел к индексу как способу преодолеть автографический знак и совершить прорыв к некомпозиционной форме. Разница между ними в том, что Келли не получал, пусть даже косвенно, уроков Дюшана, а его противником был не абстрактный экспрессионизм, а геометрическая абстракция. Мобилизованный в 1943 году, Келли в 1944-м сражался во Франции и вновь приехал в Париж в 1948-м по программе «солдатского билля о правах». Он был далек и от того, что происходило в это время в Нью-Йорке, и от превращения наследия Пита Мондриана в академическую догму усилиями таких художников, как Жорж Вантонгерло и Макс Билль. Европейским искусством ◆ овладела тогда идеология сбалансированной композиции из геометрических форм, единство которой служило метафорой грядущей утопии социальной гармонии. Хотя геометрические формы такой

композиции не имели ничего общего с индивидуальным страданием, якобы направлявшим кисть «живописцев действия», она все же мыслилась как экспрессивная, ибо, резонируя со струнами «разума», утверждала художника в роли Творца.

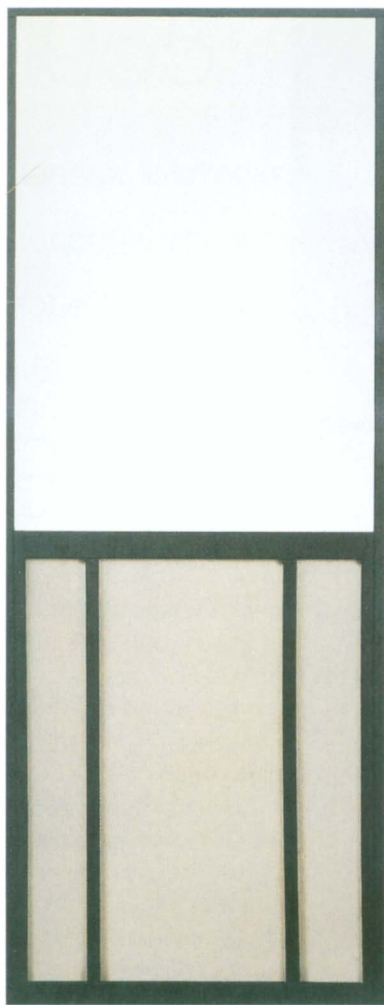
Против этого духа «композиции» и ополчился Келли. И по мере того как росло его отвращение к окружавшей его живописи, он начал делать зарисовки каменной кладки старых зданий и мостов. По его словам, «найденные формы церковного свода или полотна асфальта на шоссе казались более ценными и поучительными и несли более чувственный опыт, чем геометрическая живопись. Вместо того чтобы писать картину, которая была бы интерпретацией чего-то, что я увидел или выдумал, я находил предмет и представлял его „как есть“».

Самая примечательная из этих ранних работ, представляющих найденные предметы «как есть», была создана в конце 1949 года под впечатлением от вытянутых прямоугольников створчатых окон с вертикальными стойками Токийского дворца, где размещается Парижский музей современного искусства. Чтобы воспроизвести этот мотив «как есть», Келли изготовил две панели, по одной на створку, и закрепил на нижней деревянные рейки в качестве стоек. Получившаяся картина [3], с виду обычная абстракция, обладала следующим преимуществом: она имела референт (реальный предмет, послуживший ее прототипом или образцом), что избавляло художника от всяких композиционных обязательств, и в то же время утаивала его. Названная первоначально «Черно-белым рельефом», эта работа не афишировала принцип реди-мейда, положенный в ее основу, но Келли, описывая процесс, который она запустила в его искусстве, называл ее «уже готовой» (already made). С этого времени, говорил он, «живопись в том виде, в каком я ее знал, для меня закончилась. Новые работы должны были быть неподписанными, анонимными картинами-объектами. Куда бы я ни посмотрел, все, что я видел, стало чем-то, что можно делать как оно есть, ничего не добавляя. <...> Компоновать больше не требовалось. Сюжеты были передо мной, уже готовые, и я мог брать их отовсюду».

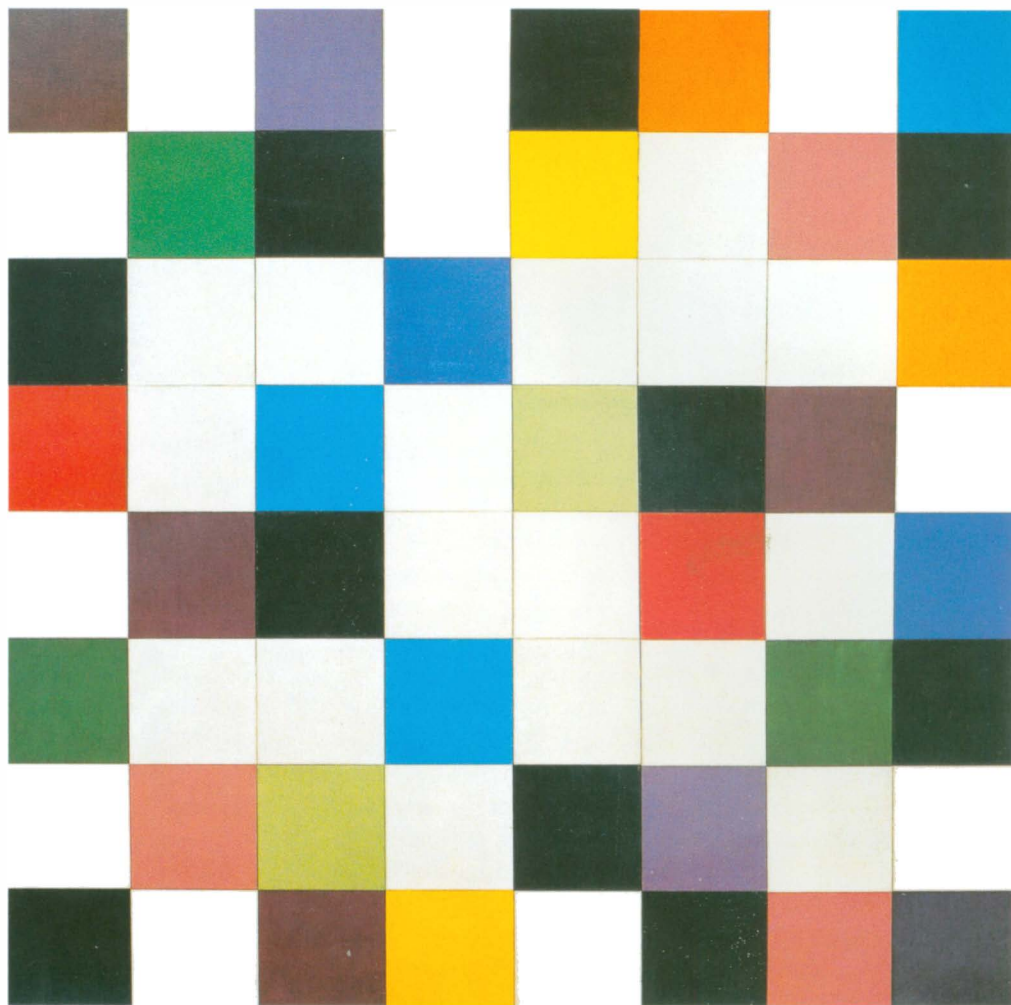
Иногда эти найденные формы, индексально перенесенные на поверхность работ Келли, представляли собой объекты — например, брусчатку в саду американского госпиталя в Нёйи-сюр-Сен близ Парижа, воспроизведенную в виде низкого рельефа («Нёйи», 1950), или арку моста вместе с ее отражением («Белая плита», 1951–1955), а иногда это были тени, падающие на ступени лестниц («Лакомб I», 1950) или на фасады домов. Переноса эти формы в свои произведения с той же тщательностью, с какой Дюшан зафиксировал тени от реди-мейдов в «Tu m'», Келли мог использовать аналогичную стратегию индексации (закрашивания по трафарету) того, что уже является индексом (падающей тени), но не обнаруживая источник или референт созданного таким способом знака, даже если этот знак делит поверхность картины, никак не «скомпонованную» художником.

Летом 1949 года Джон Кейдж, приехавший в Париж, чтобы встретиться с французским композитором Пьером Булем, познакомился с Келли и увидел его работы, в которых тот уже использовал принцип индексального переноса найденного объекта, хотя пока и без особой уверенности. Избегая проводить сравнение с Дюшаном, дабы не лишить молодого художника уверенности в себе, Кейдж говорил о преимуществах случайности, действующей в его собственных работах. А ведь случайность — это еще

▲ 1914, 1918 ● 1942b ■ 1937b, 1947a ◆ 1913, 1917a, 1917b, 1937b, 1944a, 1955a, 1957b, 1967c



3 • Эллсворт Келли. *Окно. Парижский музей современного искусства. 1949.* Дерево, холст, масло (две секции). 128,3 × 49,5 × 1,9 см



4 • Эллсворт Келли. *Цвета для большой стены. 1951*
Холст, масло (64 отдельные секции). 243,8 × 243,8 см

1950–1959

одно воплощение индекса (как следа происшествия, в результате которого он появился) и — в той мере, в какой она независима от вмешательства субъекта, ее свидетеля, — еще один способ избавиться от композиции. Примеры сочетания случайности с привычными для себя найденными объектами Келли мог легко обнаружить в окружавшем его городском ландшафте — скажем, в цветных прямоугольниках тентов на общественных зданиях, поднятых не над всеми окнами и образующих некие случайные орнаменты. Но его собственным блестящим примером использования случайности стали модульные сетки, которые он начал создавать в 1951 году (например, в «Цветах для большой стены» [4]), где принцип «уже готового» элемента сетки использован как способ избежать внутреннего рисунка: каждый модуль представляет собой отдельный холст, а цвета, организованные в случайном порядке, определяются принципом реди-мейда, основываясь на фабричных образцах краски.

В начале пятидесятых годов использование индекса в качестве оружия против геометрической абстракции было практикой необычной, поэтому критики долгое время его не замечали, ошибочно принимая работы Келли за очередную версию той же абстракции или, несколько позднее, за протоминимализм. Разумеется, проще было распознать индекс там, где он противодействовал экспрессивному мазку абстрактного экспрессионизма, как в серии картин

▲ Джаспера Джонса, начало которой положил «Механический круг» («Device Circle» [1959]). В этой работе палочка для перемешивания краски, закрепленная на одном конце картины, вращалась, размазывая краску по холсту и тем самым имитируя — правда, чисто механически — фирменные знаки декуниговской пастозной живописи «по сырому».

Возвращение индекса

Сай Твомбли, посещавший в 1951 году колледж Блэк-Маунтин, в 1953-м присоединился к Раушенбергу в галерее «Стейбл», выставив свои работы по соседству с его «Белыми картинами» и черными глянцевыми коллажами. Однако его внимание и тогда, и в работах ближайших последующих лет было сосредоточено не на де Кунинге, а на Поллоке — на рисунке картин в технике дриппинга, паутину которых Твомбли превратил в резкие борозды, процарапанные в слое покрывающего холст пигмента остро заточенным карандашом и другими инструментами. Оружием против автографического знака абстрактного экспрессионизма стала для него, таким образом, не стратегия «механизации» спонтанного живописного мазка, а перекодирование этого мазка как формы граффити, то есть анонимного следа своего рода преступного насилия над нетронутой поверхностью, как в многочисленных

▲ 1958, 1962d



5 • Сай Твомбли. *Без тормозов*. 1955

Холст, малярная краска, цветной и простой карандаши, пастель. 174 × 189,2 см

декларациях того факта, что «здесь был Килрой» [стандартное обозначение надписи, оставляемой туристами при посещении достопримечательностей. — Пер.].

Не столь очевидный в своем индексальном качестве, как падающая тень или отпечаток шины, знак граффити относится к той же категории, что и сломанные ветки в лесу или улики, оставленные на месте преступления, будучи следом чужого присутствия, вторгшегося в пространство, до этого неоскверненное. Другими словами, он представляет собой остаток и в этом смысле порывает с фундаментальной предпосылкой «живописца действия», согласно которой произведение устроено как зеркало, отражающее личность художника и дающее ему возможность испытать свою подлинность в акте самоузнавания. Ведь если зеркало есть модель присутствия — самоприсутствия субъекта в его отражении, то граффити — это регистрация отсутствия, оставленная событием метка, которая, как пишет Жак Деррида в книге «О грамматологии», имея в виду любые графические следы, отрывает самоприсутствие (момент настоящего, когда эта метка наносится) от него самого, деля событие на «до» и «после»; знак, в самом присутствии своего создателя принимающий форму остатка или осадка. Свидетельствуя, таким образом, о структурном отсутствии граффитиста в знаке, им созданном, граффити не только совершают

насилие над поверхностью, которую они повреждают, но и наносят удар по своему автору, разбивая вдребезги его предполагаемое отражение в зеркале.

В таких работах Твомбли, как «Без тормозов» («Free Wheeler») [5], созданной через несколько лет после «Стертого рисунка де Кунинга», его метки, окрепнув и сплотившись, выпускают на волю насилие, уже ощутимое в движениях ластика у Раушенберга. Оба художника противопоставили индекс абстрактному экспрессионизму с его стремлением к самоприсутствию автора, и для обоих повторение и случайность послужили стратегиями создания «некомпозиций».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Деррида Жак.** *О грамматологии* / Пер. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.
Bois Yve-Alain. Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in its Many Guises // Cowart Jack (ed.). *Ellsworth Kelly: The French Years*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1992.
Hopps Walter. *Robert Rauschenberg: The Early Fifties*. Houston: Menil Foundation, 1991.
Steinberg Leo. *Other Criteria* // Id. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1972.
Varmedoe Kirk. *Cy Twombly*. New York: Museum of Modern Art, 1994.

Первая выставка группы «Гутай» в Японии свидетельствует о распространении модернистского искусства посредством медиа; другим примером переосмысления модернизма художниками за пределами США и Европы служит возникшая в Бразилии группа неоконкретистов.

В пятом номере журнала «Гутай», вышедшем в октябре 1956 года, появилось следующее краткое заявление: «Высоко ценимый нами американский художник Джексон Поллок безвременно погиб в результате автокатастрофы, и мы глубоко взволнованы. Б. Х. Фридман, один из близких к нему людей, приславший нам известие о его смерти, написал: „Просматривая недавно библиотеку Поллока, я обнаружил в ней два или три номера журнала «Гутай». Мне сказали, что Поллок был большим поклонником группы «Гутай», поскольку считал близкими себе взгляды и работы ее представителей“. Последнее утверждение по меньшей мере вызывает сомнение (не исключено, что Фридман был чрезмерно вежлив или его письмо было подделкой), и нам не стоит делать поспешный вывод об интересе Поллока к группе «Гутай» исходя из странного наличия в его мастерской в Ист-Хэмптоне двух номеров малотиражного японского журнала (за октябрь 1955 года) среди более привычной американской и европейской художественной прессы.

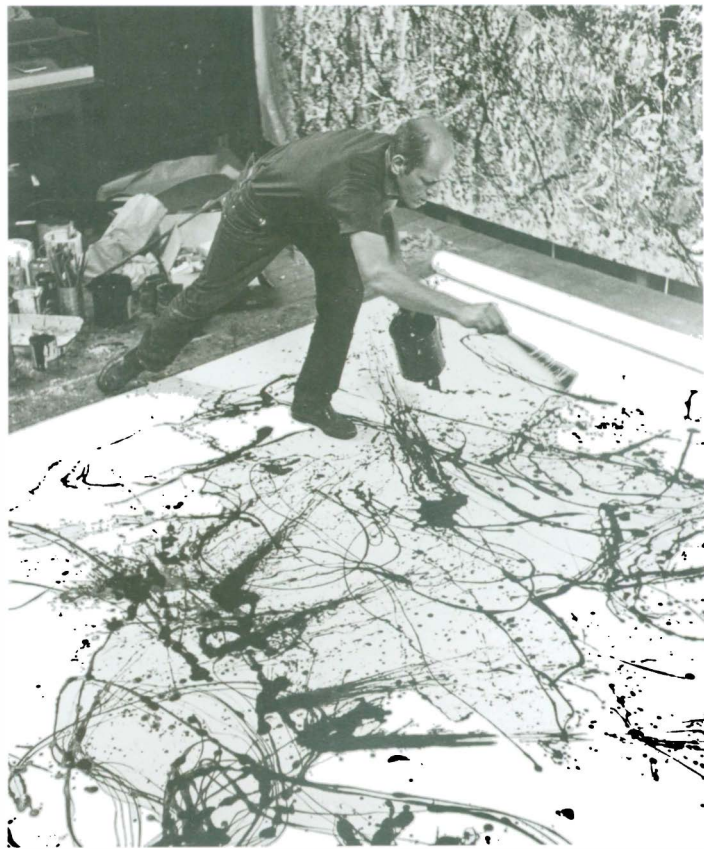
Тем не менее это упоминание позволяет судить о значении Поллока для издателей журнала (скорее всего они сами послали ему эти номера, вопреки их притворному удивлению в процитированной заметке): он был для них воображаемым экспертом, почитаемым мастером. Всего через десять лет после Хиросимы и Нагасаки, в ситуации шизофренической поддержки Японией американизации в сфере экономики при сопротивлении ей на уровне культуры (двумя наиболее проторенными путями были здесь, с одной стороны, «возвращение к порядку», призывавшее к реабилитации многовековых японских традиций, а с другой — «социалистический» реализм), восторженное отношение к американскому художнику носило намеренно шокирующий характер.

Творческое непонимание Поллока

Дзиро Йосихара (1905–1972), наставник и спонсор группы «Гутай», с восторгом писал о Поллоке в 1951 году, когда несколько его картин были привезены в Японию; влияние, произведенное ими на него самого и на его друзей, он будет признавать и в дальнейшем. Но, несомненно, еще больше, чем реальный контакт с самими работами, молодых художников, группировавшихся вокруг Йосихары, воодушевили знаменитые фотографии Ханса Намута (1915–1990) [1] и Руди Буркхардта, запечатлевшие Поллока разбрызгивающим и разливающим краску. К декабрю 1954 года (когда была образована группа) Йосихара уже приобрел национальное признание как живописец: его тогдашние работы были вполне достойным, но немного провинциальным вариантом послевоенной европейской абстракции. Художников нового поколения привлекало в нем не

столько его искусство, сколько независимый ум, антибюрократический настрой, стремление воспользоваться возможностью начать с чистого листа, представившейся в исторической ситуации послевоенной Японии, а также готовность к максимальному радикализму. Важную роль в определении характера деятельности группы сыграл и интерес Йосихары к перформансу и театру — единственным сферам деятельности, в которых он был столь же оригинален, как и другие члены «Гутая».

Именно эта перформативная точка зрения на Поллока породила одно из самых интересных, хотя и кратковременных «творческих непониманий» в искусстве XX века. Поскольку художники группы практически ничего не знали о контексте, предопределившем изобретение техники дриппинга, и интерпретировали это изобретение с помощью культурных кодов, совершенно чуждых американской художественной среде, им удалось сосредоточиться на таких аспектах искусства Поллока, которые станут доступны



1 • Ханс Намут. Джексон Поллок пишет «Осенний Ритм». 1960

западным художникам (главным образом постминималистам, сторонникам «антиформы») только пятнадцатью годами позже.

Впрочем, это эксцентрическое прочтение искусства Поллока имело и американский источник. Еще до того, как группа была сформирована, ее будущие члены пытались буквально воплотить антиформалистское представление Гарольда Розенберга о том, что холст в абстрактном экспрессионизме служит «ареной действия» и что сами картины здесь куда менее значимы, чем жесты, результатами которых они являются. Действительно, именно такова была суть новой техники, введенной в 1954 году Кадзуо Сирагой (1924–2008), который станет самым блестящим членом «Гутая» и выступит в роли катализатора: отказавшись от кистей, Сирага начал писать с помощью ног [2], понимая свой телесный метод как радикализацию поллоковской горизонтальности. Увидев картины Сираги, другие художники, в частности Сёдзо Симамото (род. 1928), пробивавший отверстия в ширмах из раскрашенной бумаги, или Сабуро Мураками (род. 1925), бросавший шарики, пропитанные чернилами, осознали объединяющую их двойную цель: дабы предотвратить консервативное возвращение к традиционным практикам японского искусства (например, к чрезвычайно кодифицированной каллиграфии), необходимо не только изобрести радикально новые способы образования знака,

но также использовать в своих интересах высокоритуализированную природу японской культуры, превращая художественный акт в трансгрессивный и игровой перформанс. Это двойное устремление характеризует наиболее интересные проекты «Гутая». Само название группы, состоящее из двух иероглифов: «гу» — инструмент, или средство, и «тай» — тело, или субстанция, переводится как «конкретность».

Изобретательность художников «Гутая» в выборе материала и метода работы над картинами — чаще всего создаваемых прямо во время выставок (некоторые из них проходили на открытом воздухе) — поражает. Спектакляризация живописного процесса, особенно в первые два года существования группы, почти неизбежно требовала акцента на случайности и непредсказуемости (как и Поллок, японские художники стремились разорвать связь, которая, при посредстве кисти, всегда соединяла руку, жест и знак). Для нанесения краски или туши Акира Канаяма (1924–2005) использовал электрическую игрушечную машинку, а Ясуо Суми (род. 1925) — вибратор; Тосио Йосида (1928–1997) разбрызгивал краску по холсту иногда с трехметровой дистанции; Симамото разбивал банки с пигментами о камень, положенный на холст, а также использовал ружье; Сирага предпочитал проносить мешочки с краской стрелами.



2 • Кадзуо Сирага. *Работа II*. 1958

Бумага, масло. 183 × 243 см

▲ 1969

● 1960b

■ 1949a



3 • Кадзуо Сирага. *Вызов грязи*. Октябрь 1955
Перформанс

Неудивительно, что полученные изображения не представляют большого интереса (многочисленные «картины, сделанные ногами» Сираги относятся к числу очень немногих следов тех событий, которые не выглядят однообразно, — несомненно потому, что индексальные отпечатки ступней ясно показывают развертывание действия во времени). Но художники «Гутая» хорошо это понимали и, по крайней мере вначале, не слишком ценили продукты своей деятельности, рассматривая их лишь как реквизит для перформансов или мультимедийных инсталляций.

- ▲ Сами перформансы, которые Аллан Капроу позднее без особых оснований провозгласит предшественниками своих хеппенингов, тоже были данью розенберговской метафоре «арены». На открытии первой выставки «Гутая» в помещении, состоявшейся в Токио в октябре 1955 года, полуобнаженный Сирага катался в куче мокрой грязи, привлекая к себе зрителей [3]. В тот же вечер Мураками с грохотом прорвался через ряд из шести больших бумажных ширм: оставленные в них зияющие дыры были намеренным выпадом в адрес этой иконы традиционного японского интерьера [4]. Но вскоре сама театральность этих акций привела их на сцену: с 1957 года «Гутай» устраивал грандиозные аудиовизуальные шоу
- в духе дадаистского театра, отличавшиеся склонностью к гротеску

и агрессивным отношением к публике (так, Садамаса Мотонага [род. 1922] разгонял зрителей своей «дымовой пушкой», подобно Франсису Пикабии, в балете «Антракт» ослепившему парижскую публику 370 направленными на нее автомобильными фарами).

Но особенно группа «Гутай» выделялась своим пониманием выставки как большого парка аттракционов, включающего и места для уединенного размышления, и изысканные скульптурные объекты. Так, на второй выставке под открытым небом (в июле 1956 года) — первой проведенной в сосновом лесу — Мотонага повесил между деревьями длинные узкие листы пластика, наполненные подкрашенной водой, сквозь которую проходил солнечный свет; Митио Йосихара (1933–1996) вырыл яму в песке и закопал в ней электрическую лампу; Симамото выстроил поддерживаемые неустойчивыми пружинами деревянные мостки, по которым предлагалось ходить зрителям; Канаяма протянул по всей территории девяностометровую полосу белого винила, украшенную черными отпечатками ног, которые делали ее похожей на беговую дорожку, и заканчивавшуюся у дерева. Шоу «Гутая» отличались игровым началом (многие проекты прямо приглашали зрителей в них участвовать), неподдельным интересом к новым материалам (в частности, к пластику, очаровавшему весь мир в период послевоенной реконструкции) и, нередко, тягой к опасности. Так, на открытии выставки в Токио в 1956 году Ацуко Танака (1932–2005) облачилась в «электрическое платье» — костюм из нескольких десятков ламп накаливания и цветных неоновых трубок, рискуя получить смертельный удар током.

- Однако, когда в октябре 1958 года группа «Гутай» была представлена галереей Марты Джексон в Нью-Йорке, выставка не вызвала интереса. Главной причиной неудачи стал сдвиг акцентов: в основном под влиянием французского критика Мишеля Тапье, ▲ сторонника парижского «ар информель», который во время визита в Японию сумел убедить членов «Гутая», что этот стиль мог бы стать их сильной стороной, они сосредоточили свою энергию на живописи. Циничная маркетинговая стратегия Тапье произвела разрушительный эффект: материальная продукция представлений «Гутая» уже не рассматривалась как обычный реквизит, а была выставлена в виде автономных, идеализированных абстрактных картин. В результате выставка в галерее Марты Джексон (Тапье выступил ее куратором), открывшаяся в самый неподходящий момент, когда само понятие «живописи действия» стало в Америке чем-то совершенно академическим, вполне предсказуемо получила плохой прием. Группа так никогда и не оправилась от фиаско и с течением времени превратилась в карикатуру на саму себя. Она была распущена в 1972 году (после смерти Дзиро Йосихары), давно утратив к этому моменту всю свою энергию.

Геометрия обращается против себя самой

Интересно сравнить судьбу «Гутая» с движением неоконкретистов, возникшим в Бразилии в конце пятидесятых годов — как раз в период упадка японской группы, поскольку оно похожим образом родилось из периферийного переистолкования канонического

- направления западного модернизма, на сей раз — геометрической абстракции, институционализированной в тридцатые годы. Все началось с ретроспективы работ швейцарского живописца, скульптора
- и архитектора Макса Билля в Музее искусств Сан-Паулу в 1950 году, за которой последовало вручение ему Гран-при Первой биеннале



4 • Сабуро Мураками. *Проход*. Октябрь 1956
Перформанс

в Сан-Паулу в 1951-м: поклонники биллевского «конкретного искусства» (где все подчинялось арифметическим расчетам) неожиданно наводнили крошечный художественный мир Бразилии, до того упорно не принимавший современного искусства.

Лигия Кларк (1920–1988), вернувшись в родную Бразилию в 1952 году после года, проведенного в Париже (где она училась у Фернана Леже), быстро усвоила биллевский катехизис рационализма и вскоре начала расшатывать его изнутри. Заметив, что Билль часто заимствует свои формы из топологии, она решила пойти дальше его чисто иконографической апелляции к дан-

ной области науки. Первые зрелые картины Кларк (1954) были модульными пазлами из дерева, в которых она стремилась придать позитивную роль черным щелям в стыках между цветными блоками и сделать раму частью произведения: как она подчеркивала в то время, ее целью было устранить оппозиции пустого/полного и внутреннего/внешнего, на которых базируются планиметрия и рационализм.

Следующим шагом Кларк — вслед за открытием двусмысленных пространств «Структурных констелляций» Йозефа Альберса — стала серия картин (или, скорее, деревянных рельефов), в которых

▲ 1947a

квадрат, механически окрашенный матовой черной краской, ограничен с одной или нескольких сторон (или разделен) белой линией-выемкой, функция которой ближе к линии сгиба, чем к раме. Здесь ей удалось иллюзорно вывернуть плоскость — достижение, закрепленное в тондо под названием «Линейное яйцо» (1958): черном диске, окаймленном прерывающейся белой линией. Поскольку белая линия, идущая по краю, буквально сливается с окружающей белой стеной, мы воздерживаемся от гештальтистской привычки замыкать окружность, и черное пространство визуальнo сдвигается в глубину по отношению к линии: одна его область отступает, в то время как другая кажется выступающей на нас. Именно это перцептивное отступление/выступление, задуманное как «подавление плоскости», побудило Кларк публично размежеваться со школой Билля и вместе с несколькими более молодыми художниками основать в марте 1959 года «неоконкретизм».

Единственная, помимо Кларк, крупная фигура в этом движении — Элио Ойтисика (1937–1980) присоединился к проекту только после публикации манифеста группы, написанного критиком и поэтом Феррейрой Гулларом (этот текст целиком основан на переосмыслении Кларк геометрической абстракции с точки зрения феноменологии восприятия: художница часто цитировала философские работы Мориса Мерло-Понти, открытые ею незадолго до этого и остававшиеся предметом ее интереса на протяжении всей жизни). Публикация манифеста совпала с работой Кларк над двумя сериями рельефов — «Кокон» [6] и «Контррельефы» (оммаж Владимиру Татлину), обе 1959 года, в которых она перевела перцептивную нестабильность своих предшествующих работ в реальное пространство, воспринимаемое нашими органами чувств (Ойтисика вскоре предложил свою версию на ту же тему — «Пространственный рельеф»). Каждый «Кокон» сделан из одного прямоугольного листа металла, частично надрезанного и согнутого (но без вырезв — ничего не удалено и не прибавлено) так, что его фронтальные пропорции, вне зависимости

от положения в пространстве, всегда образуют квадрат (скрывая, так сказать, внутреннее пространство, которое зритель обнаруживает лишь отойдя в сторону). Сгиб порождает фантазию о разгибании и о плоскости как сжатом объеме: эта идея развивается далее в «Контррельефах», где слои черных и белых досок образуют «сэндвич» с заключенной в него пустотой.

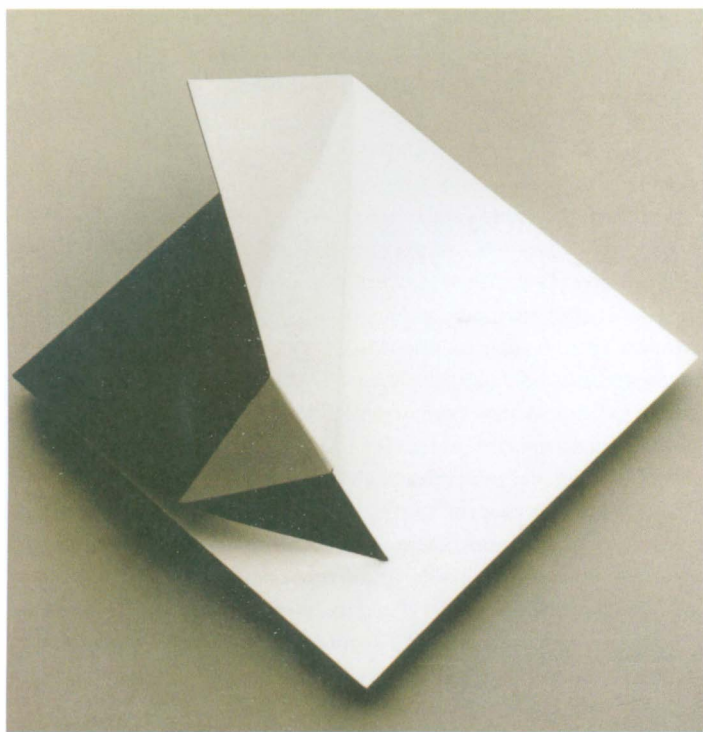
Идея того, что плоскость имеет объем и этот объем может быть раскрыт (как кокон), лежит в основе самых знаменитых работ Кларк, «Животных» (1960–1964) [5, 7]: свободно стоящих структурах, сделанных из соединенных шарнирами листов металла, положение которых можно менять, придавая скульптуре различные формы (в сложенном состоянии «Животное» совершенно плоское — совсем как подвесные скульптуры Александра Родченко). Сочленение и расположение металлических пластин определяет набор возможностей, часто непредсказуемых. В этих первых ее работах, рассчитанных на участие зрителей, Кларк переносит свои топологические исследования, касающиеся возможного устранения различия между лицевой и оборотной сторонами плоскости, на отношения между субъектом и объектом, которые не сводятся у нее ни к соподчинению, ни к полной свободе. «Животное» задумано как организм, реагирующий — в соответствии со своими законами и ограничениями — на движения того, кто воздействует на него с целью изменить его конфигурацию. Часто этот организм требует определенных телодвижений или неожиданно выворачивается наизнанку: диалог между «Животным» и «зрителем» может быть увлекательным, а может быть раздражающим, но всегда подрывает уверенность в возможности контроля с той или другой стороны.

От живописи и скульптуры к отказу от объекта

Именно на этом этапе Кларк придумала практику «Caminhando» (приблизительный перевод — «прогулка»), ознаменовавшую



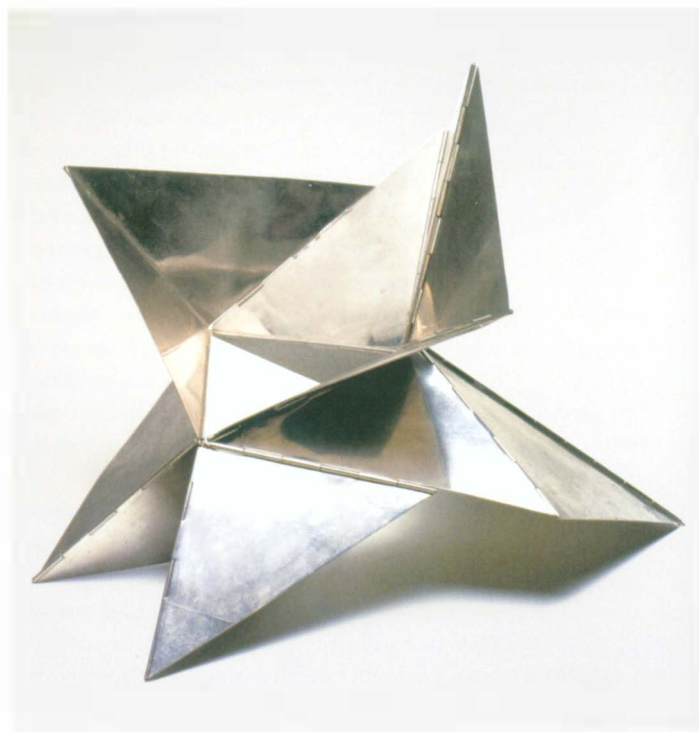
5 • Экспозиция работ Лигии Кларк в бразильском павильоне на Венецианской биеннале. 1968
«Животные» Кларк расположены на подиумах и на полу под черно-белой картиной в левом верхнем углу



6 • Лигия Кларк. *Кокон*. 1959
Жест, нитроцеллюлозная краска. 30 x 30 x 30 см

в 1964 году ее окончательное прощание с геометрической абстракцией и начало нового направления в ее искусстве — а также в искусстве Ойтисики, — которое можно охарактеризовать как неуклонное исчезновение художественного объекта как такового. (В силу, возможно, полного безразличия к структурам арт-рынка логическое развитие неоконкретизма следовало путем, прямо противоположным пути «Гутая»: Кларк и Ойтисика начали с картины и закончили реквизитом, который ничего не значит, если не используется.) «Caminhando» вернулось к биллевскому увлечению морфологическими чудесами топологии, но на сей раз не в форме объекта, а скорее в форме экзистенциального опыта, который нужно пережить: основным материалом послужила здесь бумажная лента Мёбиуса, форму, которую Билль много раз высекал в граните. Вот инструкция Кларк для самостоятельного применения: «Возьмите ножницы, выберите одну точку на поверхности полосы и режьте ее вдоль от этой точки, не прерываясь. Соблюдайте осторожность, чтобы не приближаться к уже имеющимся разрезам, что может разделить ленту на две части. Когда вы пройдете всю длину ленты, вам предстоит решить, повернуть направо или налево от того разреза, который вы уже сделали. Идея выбора здесь — самое главное. Уникальное значение этого опыта — в акте его совершения. Произведением является только ваше действие. По мере того как вы разрезаете полосу, она становится все тоньше, с каждым разрезом удваиваясь. В конце концов путь сужается настолько, что вы не можете продвигаться дальше. Это конец прогулки».

Кучу бумажных спагетти, образовавшуюся в итоге на полу, остается выбросить в мусорную корзину: «Здесь есть только один тип длительности — действие. Действие — это то, что порождает „Caminhando“. Ни до, ни после ничего нет», — пишет Кларк, прибавляя, что принципиально важно «не знать — пока вы режете, — что вы собираетесь вырезать и что уже вырезали». И далее: «Даже



7 • Лигия Кларк. *Животное*. 1960
Сталь. 45 x 50 см

если не считать данное предложение произведением искусства и скептически относиться к его значению, все равно необходимо сделать это».

Начиная с «Caminhando», на протяжении шестидесяти лет и позднее Кларк и Ойтисика развивали сложную интерактивную практику, избегающую не только всего, что относится к объекту как таковому, но и всего связанного с театральностью (ни перформансов, ни даже «предложений», предполагающих множество «участников», — если использовать слова, которые заменяли термины «объект» и «зритель» в их многочисленных текстах). Но что еще важнее, само понятие «художник» постепенно стало неуместным, поскольку практикуемое им «искусство» превратилось в нечто вроде терапии или социальной работы: вполне подходя на роль «арены действия» (если вернуться к формулировке Розенберга), предложения неоконкретистов не могли служить средством выражения для субъекта, наделенного статусом автора. Если катарсическое освобождение действительно является целью, то это цель участника, а не художника.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Bertozzi Barbara von, Wolbert Klaus (eds). *Gutai: Japanese Avant-Garde 1954–1965*. Darmstadt: Mathildenhöhe, 1991.

Borja-Villel Manuel J. (ed.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

Brett Guy et al. *Hélio Oiticica*. Minneapolis: Walker Art Center, 1994.

Clark Lygia. *Nostalgia of the Body* // *October*. No. 69. Summer 1994.

Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.

Monroe Alexandra. *To Challenge The Mid-Summer Sun: The Gutai Group* // *Id. Japanese Art After 1945: Scream Against The Sky*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

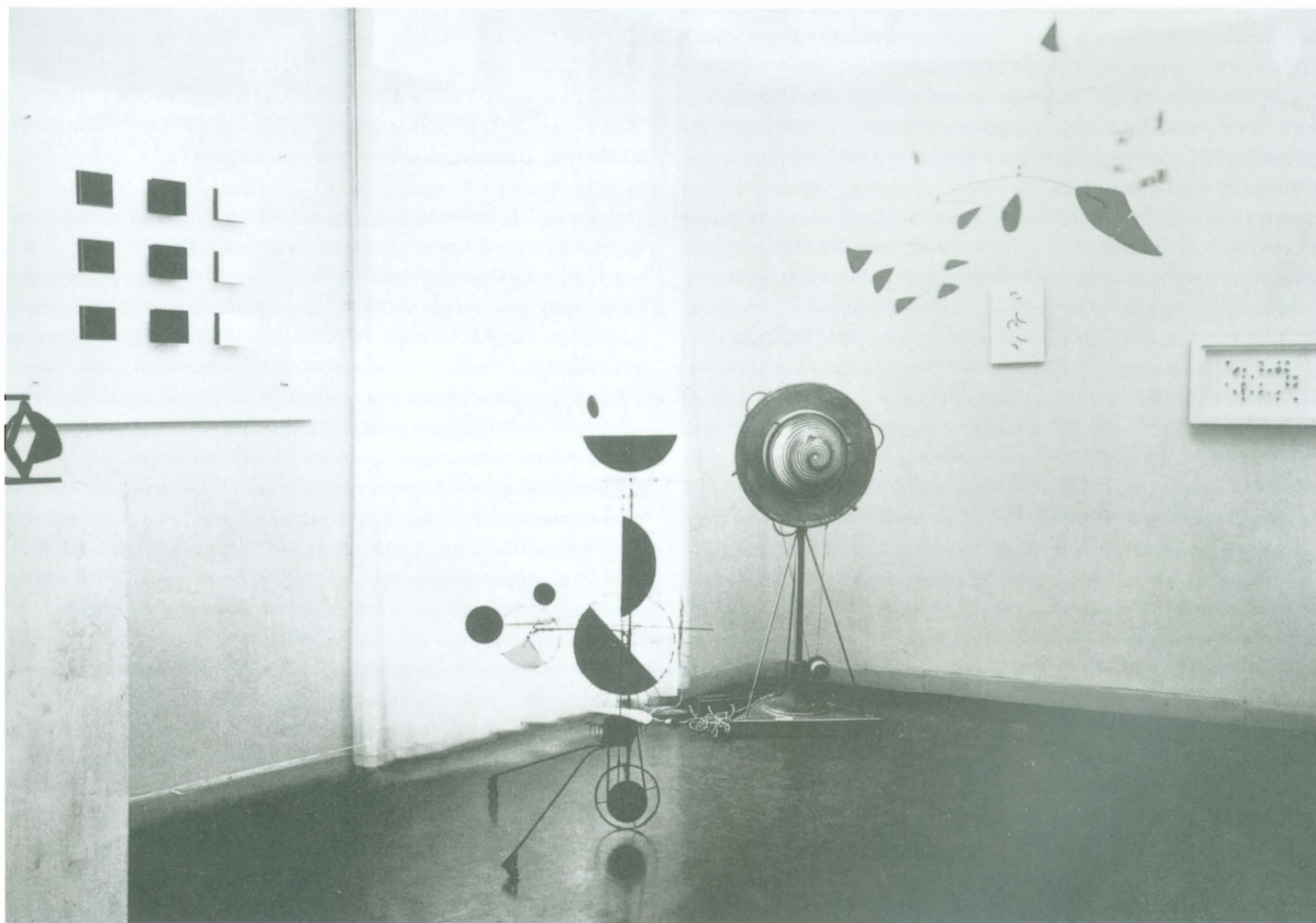
Rosenberg Harold. *The American Action Painters* // *Artnews*. December 1952.

1955_b

Выставка «Движение» в галерее Дениз Рене в Париже дает начало кинетизму.

11-го апреля 1955 года, отправляясь выпить с четырьмя художниками — участниками выставки «Движение», открывшейся тем вечером в ее парижской галерее [1], Дениз Рене никак не ожидала взбучки (скорее она рассчитывала на вежливую благодарность: в конце концов, впервые эти художники получили возможность показать свои работы в столь уважаемом месте). Но венесуэлец Хесус-Рафаэль Сото (1923–2005), израильтянин Яков Агам (род. 1928), бельгиец Поль Бюри (1922–2005) и швейцарец Жан Тенгли (1925–1991) набросились на нее,

выражая свое разочарование. «Четырех мушкетеров», как называла их Рене, взбесило то, что Виктор Вазарели (1908–1997) был единственным художником, которому предложили опубликовать текст в буклете, напечатанном на желтой бумаге по случаю открытия выставки (впоследствии этот буклет получил название «Желтый манифест»), и, таким образом, он выглядел их лидером. Защищаясь, Рене доказывала, что Вазарели был представлен не лучше, чем прочие участники выставки, которая была в первую очередь его идеей. Кроме того, сказала она, все делалось очень быстро, чтобы



1 • Галерея Дениз Рене в апреле 1955 года во время выставки «Движение»

1950–1959

▲ 1960a

опередить выставку, готовившуюся в Лозанне (она и в самом деле останется в тени), и добавила, что хотела включить в экспозицию и некоторых других художников, в частности Вассилакиса Такиса (род. 1925), но не смогла из-за недостатка времени.

Абстракция в движении

Эта буря в стакане воды весьма показательна: она не только характеризует парижскую атмосферу середины пятидесятих годов, но и предвосхищает взлет и падение «изма», вскоре названного «кинетическим искусством» или «кинетизмом», которому и положила начало выставка. Впервые заявив о себе в 1944 году выставкой ранних «оптических» работ Вазарели, сделанных для рекламы и модной индустрии (все они были фигуративными), галерея Дениз Рене постепенно стала главной во Франции площадкой для искусства, именовавшегося тогда «конструктивным» (art construit), то есть для той разновидности геометрической абстракции, которая пыталась восстановить связь с довоенной практикой таких групп,

- ▲ как «Круг и квадрат» и «Абстракция — творчество». Если не считать по-прежнему грозного (и подавлявшего) присутствия великих
- старых мастеров модернизма вроде Пабло Пикассо и Жоржа Брака, французский художественный мир находился во власти поздних и банальных отголосков кубизма и сюрреализма, сентиментальных форм фигуративного искусства, странным образом ассоциируемых с философией экзистенциализма (звездой в этом жанре был Бернар Бюффе) и ташизма (или «лирической абстракции»). Представление публике молодых художников под опекой забытых во Франции пионеров геометрической абстракции (таких, как Мондриан, чья первая персональная выставка в Париже пройдет в галерее Рене в конце 1957 года, или польские конструктивисты
- Владислав Стржеминский и Катаржина Кобро, которых она в том
- ◆ же году покажет французской публике наряду с Казимиром Малевичем) было миссией Рене: она была повивальной бабкой искусства «ясности, устойчивости и порядка», которое, по ее мнению, идеально соответствовало посттравматическим потребностям периода реконструкции. Неоклассическая интерпретация абстракции как своего рода «возвращения к порядку», скорее всего, отвратила бы Мондриана или Малевича, но это был единственный критический дискурс, в котором их работы могли быть восприняты в послевоенной Европе. (Во Франции его главным сторонником был друг и будущий биограф Мондриана Мишель Сефор, организовавший принципиально важную выставку «Первые мастера абстрактного искусства» в парижской галерее Магта в 1949 году.)

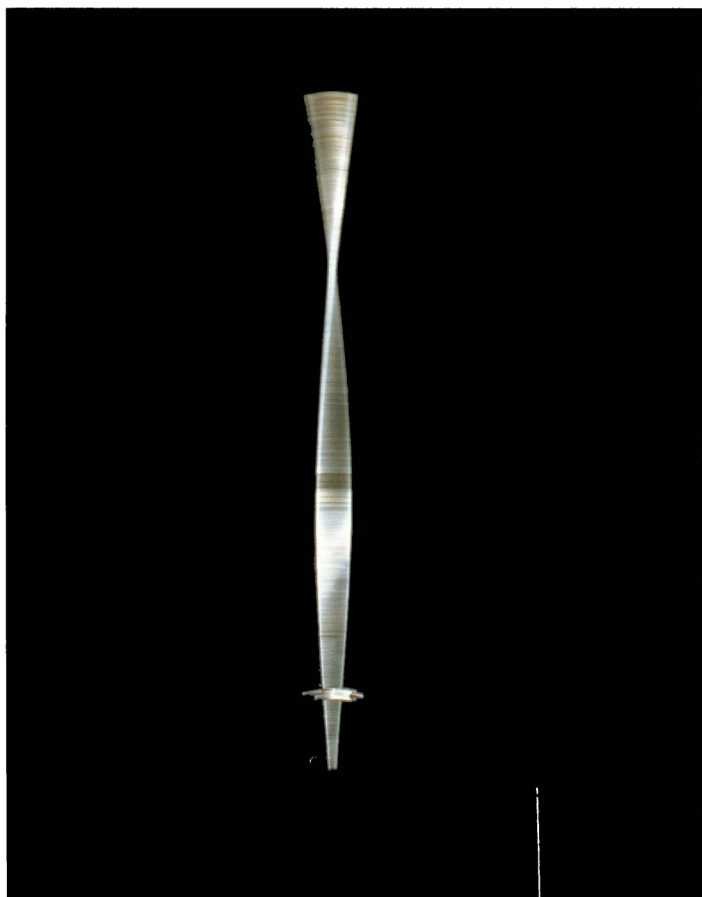
Первые абстрактные картины Вазарели, показанные в 1947 году на второй его выставке в галерее Дениз Рене, не имели ничего общего с его ранними графическими работами, основанными на мерцании соперничающих позитивно-негативных, черно-белых орнаментов, на своеобразном оптическом насилии, которым он научился управлять в школе, созданной в Будапеште по образцу Баухауса Шандором Бортником. Его композиции конца сороковых годов — элегантные упражнения с большими немодулированными геометрическими плоскостями, неустойчиво балансирующими на нейтральном фоне, — целиком принадлежали к новой традиции «art construit», глашатаем которой он вскоре стал. Но инакомыслие уже носилось в воздухе, и в 1950 году эта традиция была разнесена в пух и прах в памфлете «Абстрактное искусство — академизм?», опубликованном Шарлем Этеном, критиком, быв-

шим до этого верным приверженцем группы Дениз Рене. Как раз в этот момент Вазарели ввел в свои картины оптический иллюзионизм, к которому до этого прибегал в коммерческой продукции, и начал разрабатывать художественную программу, основанную на идее виртуального движения. Тон задали большие «Фотографизмы», выставленные им в 1951 году: как и в работах Бриджит Райли десять лет спустя, иллюзия движения и объема порождается в них дестабилизацией регулярных узоров и постоянно сдвигающейся с толку инверсией фигуры и фона.

Дестабилизация здесь — ключевое слово. Непосредственным следствием раздражения сетчатки, вызываемого работами Вазарели, стало ощущение старомодности более спокойной продукции его коллег-абстракционистов: признав его господство, добрая половина художников Рене ушла из галереи. К 1955 году Вазарели упростил свои композиции и разработал новые техники (такие, как нанесение на стекло пескоструйным способом различных узоров с двух сторон, что создавало смещающиеся при малейшем движении зрителя эффекты муара); теперь он был готов к покорению публики.

- Выставка «Движение» 1955 года имела громкий успех и стала крещением нового направления (с Вазарели в качестве самопровозглашенного лидера), в то же время пополнив галерею новыми художниками. Для исторической легитимации новейшей тенденции Рене ввела в экспозицию несколько работ Александра Колдера (чьи первые мобили датированы 1932 годом), а также — что
- ▲ было еще более умно — работу Дюшана «Вращающаяся полусфера (Точная оптика)» (1925) (в отличие от Колдера, который удостоился критической поддержки знаменитого философа и писателя Жан-Поля Сартра после зрелищной выставки в галерее Луи Карре в 1946 году, Дюшана, давно эмигрировавшего в США, только начинали вспоминать в послевоенной Франции). Кроме того, в «Желтом манифесте» была приведена краткая хронология роли движения в искусстве XX века начиная с футуризма: Дюшан упоминался в ней чаще любого другого художника — от первого реди-мейда
- («Велосипедное колесо» [1913]) до первой оптической машины («Вращающиеся стеклянные диски» [1920]), абстрактного фильма «Анемичное кино» (1926) и оптических дисков (1935). Упомина-
- лись также удивительная «Кинетическая конструкция» Наума Габо, в которой крошечный электрический мотор приводил в волнообразное движение тонкий вертикальный металлический стержень, создавая тем самым виртуальный объем [2], абстрактный фильм Викинга Эггелинга «Диагональная симфония» (1921) и высокотех-
- ◆ нологический «Световой модулятор» Ласло Мохой-Надя (1935). При этом характерным образом отсутствовали другие исторические прецеденты, способные поставить под сомнение претензию Вазарели на оригинальность: «Механо-фактура» (1922) Хенрика Берлеви или композиции на стекле Йозефа Альберса, созданные в конце двадцатых годов в Баухаусе, а также его многочисленные рисунки более позднего времени.

Группа поддержки в лице двух довоенных первопроходцев не могла понравиться «четырем мушкетерам». Подобно Колдеру после его визита в мастерскую Мондриана (послужившего толчком к созданию мобилей [3]), все они поддались желанию привнести в живопись движение и продолжить дюшановскую критику субъективного авторитета художника, выступающего в роли Бога-Творца. Бюри и Агам представили трансформируемые рельефы, элементы которых можно было передвигать и заново организо-



2 • Наум Габо. Кинетическая конструкция. 1919–1920 (реплика 1985)

вызвать на доске, что фактически делало зрителя соавтором произведения (аргентинская группа «Мадж» еще в 1918 году выставила работы, основанные на том же принципе, в «Салоне новых реальностей» в Париже, но они были почти единодушно осуждены французскими критиками за несерьезность). Наибольшим радикализмом отличались неодадаистские работы Генли: в серии рельефов «Мета-Математик» он по-прежнему супрематические композиции испытанию случайностью, привел их геометрические формы в движение с помощью мотора, который вращал их на черном фоне, подрывая саму идею произведения как законченного целого; а в «Метамеханической скульптуре», элементарной линейной комбинации колес и шестерней, приводимой в движение простейшим электромотором, высмеял чрезвычайно популярные в ту пору самодовольные рассуждения насчет технологических достижений Запада. Наконец, именно на этой выставке он показал свои «Метаматрики (Рисовальные машины)» — роботов, оснащенных фломастерами и кусками металла для рисования абстрактных (пусть и жестуальных) работ на бумаге. Что касается Сото, то он поначалу казался гораздо ближе прочих к Вазарели, поскольку тоже широко использовал пожелтения, порождавшие эффект муара (хотя для него моделью служили скорее раскрашенные плексигласовые рельефы Мохой. Надя тридцатых годов, в которых геометрические фигуры, изображенные на прозрачном листе, отбрасывают тени на другую композицию, установленную нежного позадни). Однако при более внимательном изучении работ Сото в них обнаруживается радикальная критика вазареливской

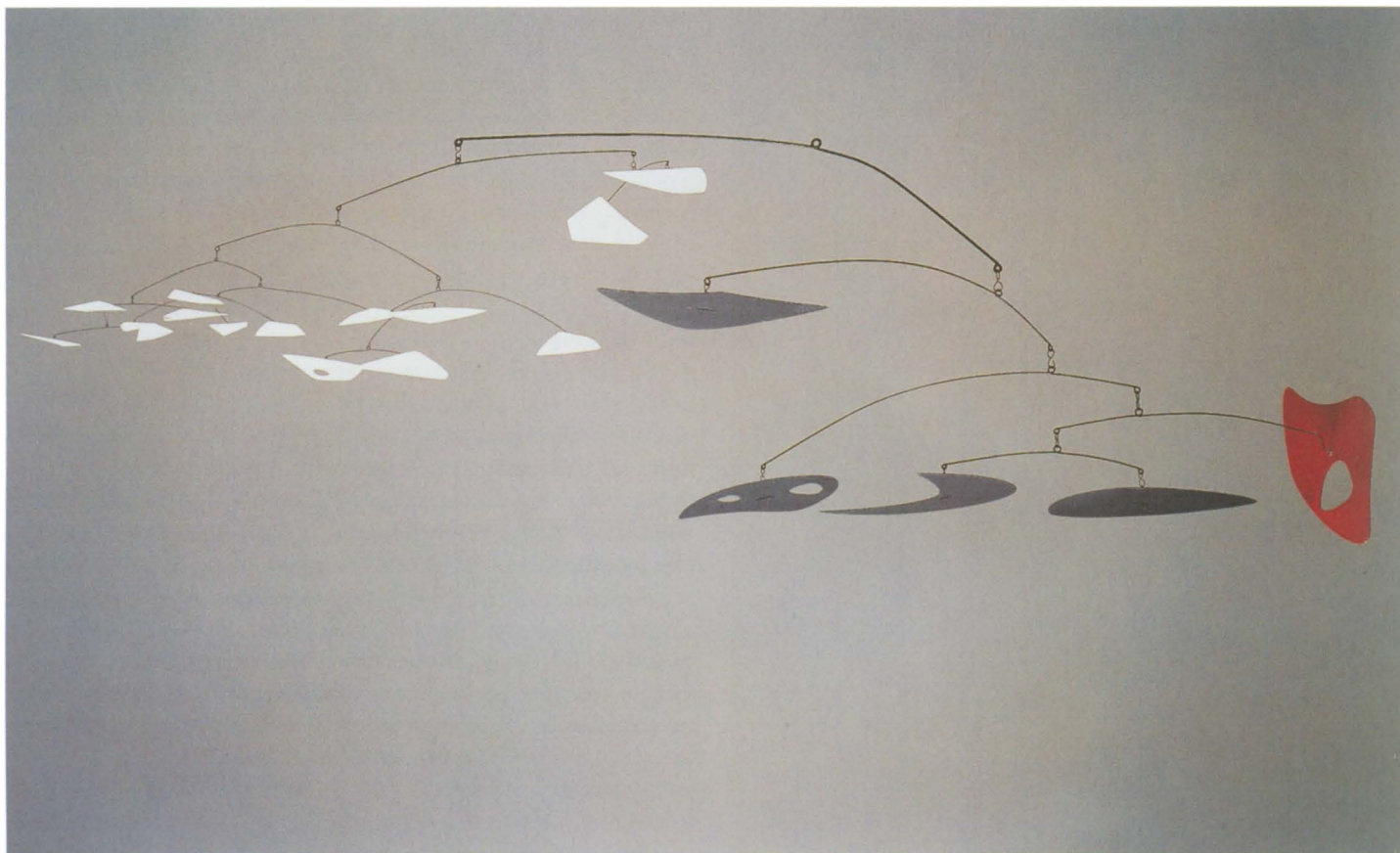
программы простой дестабилизации традиционных абстрактных композиций: подобно тому, что делал в это же время Франсуа Моретте, а затем Эдсворт Кетти во время своего пребывания во Франции, Сото использовал откровенно некомпозиционные системы (сетчатые модульные сетки, серпантины прогрессив) с целью предотвратить иерархическое застывание подобной формальной организации.

Кинетическое искусство набирает обороты — и теряет их

Хотя реакция прессы была вначале довольно сдержанной, выставка имела огромное влияние. Результатом стало появление множества объединений художников-кинетистов в разных странах Европы (включая Восточный блок — в Загреб и Москве, например), к 1960 году «новая тенденция», как ее тогда часто называли, завоевала художественный рынок, а музеи по всему миру посвящали ей большие выставки. В 1965 году, воспользовавшись успехом кинетизма у публики, Рене устроила обзорную выставку в честь десятилетия «Движения», каталог буклет «Движения 2», как почтенный в сногшибательную оранжево-зеленую обложку, включал работы шестидесяти художников из десяти стран (большинство из них, впрочем, жило в Париже, включая выходцев из Южной Америки). Задуманное в качестве триумфального праздника — действительно пользовавшееся огромной популярностью (на этот раз и пресса была на его стороне), — на деле оно означало начало конца кинетического искусства. Всего через несколько месяцев следующим симптомом агонии станет выставка «Отзывчивый глаз» в Музее современного искусства в Нью-Йорке, и вскоре прощание с кинетизмом удостоит присуждение Гран-при за живопись на Венецианской биеннале 1966 года аргентинскому художнику Хулио Ле Парку и анатолической премия за скульптуру дватри десятилетия спустя Николя Шефферу, двум илюзорным протектам Дениз Рене. Пузырь лопнул гораздо быстрее, чем ожидалось, и потребовалось всего несколько лет, чтобы кинетическое искусство полностью сошло со сцены: за потрясающей коммерческой экспансией Рене последовал классический сценарий банкротства, как финансового, так и эстетического, причем в результате этого фиаско ребенок был вынужден вместе с водой.

Есть много факторов, объясняющих это впечатляющее крушение, но нет более важного, чем усугубляющееся преобладание оп-артовской линии кинетизма над всеми остальными: именно в линии Вазарели в каком-то смысле убито кинетизм (представленная им тенденция господствовала и в «Движении 2», и в «Отзывчивом глазе», даже если на нью-йоркскую сцену оп-арт перенес не сам Вазарели, а Бриджит Райли). Петодование «четырёх мушкетеров» оказалось в конечном счете оправданным: все могло сложиться иначе, не попади Вазарели в центр внимания на выставке 1955 года.

Действительно, само «Движение» было не столько однородным, как его потомство десятилетиями позже. В 1955 году соревновались между собой несколько типов нестабильности: илюзорное движение, достигаемое посредством простейшей оптической активизации поверхности (именно этого пути будет придерживаться Вазарели); резкое изменение внешнего вида произведения в зависимости от движения зрителя (у Вазарели и Сото, к которым вскоре присоединится Агаме; и изменение объекта зрительному Бюрри и Агама, хотя оба они вскоре откажутся от этого иррационального подхода); движение



3 • Александр Колдер. 1 красный, 4 черных плюс 10 белых. 1947
Листовой металл, проволока, краска. 91,4 x 304,8 x 121,9 см

самого объекта, вызываемое естественными (Колдер: ветер, сила тяготения) или механическими (Тенгли) формами энергии. Кроме того, противоречивые подходы к пониманию роли искусства, его отношения к разуму и прежде всего к науке (которая безусловно воспринималась как *самый* содержательный дискурс атомного века, имеющий дело с движением и энергией) почти немедленно подорвали единство нового «изма». Утопическая позиция Вазарели (гуманистическая мешанина из старых метафор по поводу универсального языка абстрактного искусства, способного преодолеть классовые различия и разрешить социальные проблемы, а также по поводу демократизации искусства путем бесконечного умножения его объектов — производства «мультиплей», способствующего тошнотворному пресыщению рынка) основывалась на той самой рационалистической философии, которую пародировали архаические автоматы Тенгли и атаки Сото на принцип композиции, изгонявшие из произведения авторское Я.

Агам присоединился к когорте Вазарели (то есть к оптической дестабилизации «art construit»). Заимствовав устройства, придуманные Эль Лисицим для «Абстрактного кабинета» (параллельные деревянные рейки, установленные перпендикулярно картинной плоскости и окрашенные с каждой стороны в разные цвета), он потратил большую часть своей художественной карьеры на создание все более масштабных абстрактных композиций, имевших три разных вида в зависимости от положения зрителя. (В 1967 году он отошел от этого однообразного трюка и создал аскетичный энвайронмент, представляющий собой темную комнату, освещенную единственной электрической лампой, реагирующей на звук,

с мощностью, пропорциональной уровню шума, производимому зрителем, — но это было такой же счастливой случайностью, как и работа Габо 1920 года, которой он в данном случае отдал дань.)

Тенгли пришлось уйти из галереи Дениз Рене, которая все более превращалась в вотчину Вазарели. Соблазненный своим другом ▲ Ивом Кляйном (1928–1962), он вступил в ряды «новых реалистов» и продолжал создавать иронические моторизированные машины из материалов, найденных на свалке. Кульминацией его карьеры ● стала, несомненно, гигантская «Дань Нью-Йорку» 1960 года. Построенная за три недели в саду скульптур МоМА, она была создана для саморазрушения, каковое и совершила среди огня и грохота менее чем за полчаса.

Бюри тоже бежал из бастиона Вазарели — причем, как ни парадоксально, в тот самый момент, когда, после выставки 1955 года, создал свои первые моторизированные рельефы. Среди его работ этого чрезвычайно насыщенного изобретениями периода выделяются «Упругие пунктуации» (1960), серии «Вертикали» (начата в 1962) и «Белые точки» (1964–1967). В первой работе на листе латекса, натянутого на подрамник, в результате нажатий сзади появляются, чтобы вскоре исчезнуть, выступающие в разных местах точки; медленный ритм этого чередования неизбежно приобретает органические коннотации: дыхание, секс. В «Белых точках» краткие, судорожные движения множества (но одновременно — не более двух) белых точек на кончиках продетых сквозь деревянную основу черных нейлоновых нитей (каждая — потенциальный объект нашего внимания) дают нам понять, что мы никогда не можем быть уверены, действительно ли мы видели, как нечто

▲ 1926

▲ 1960a, 1967c

● 1960a

двигалось, или же двигалось все, что мы видели. Эффект одновременно комический (в силу его непритязательности) и тревожный, как и всегда, когда дело касается неопределенности границ между органическим и неорганическим, составляющей, по словам Фрейда, одну из особенностей жуткого.

Кинетическая депрофессионализация

Эволюция Сото, возможно, наиболее показательна с точки зрения колебания между оптически-геометрическим и органически-телесным полюсами. Часто отражавшиеся на его институциональных пристрастиях (как в случае, когда он на некоторое время покинул команду Дениз Рене, чтобы присоединиться к галерее Ива Кляйна, Жана Тенгли и Вассилакиса Такиса, или участвовал вместе со своим другом Лучо Фонтаной в выставке дюссельдорфской группы «Зеро», созданной Хайнцом Макком, Гюнтером Юккером и Отто Пине), изменения позиции Сото лишней раз показывают, что первоначально все было не столь однозначно, как может показаться в ретроспекции. Сразу после выставки «Движение» Сото нашел простейший способ добиться состояния вибрирующей неопределенности форм, которого раньше пытался достичь наложениями на плексиглас: покрытого регулярными полосами фона достаточно, чтобы визуальнo дематериализовать очертания любой формы, находящейся прямо перед ним, в то время как зритель движется в сторону. В 1957 году Сото почти полностью отказался от геометрического словаря и сделал своим фирменным стилем вибрирующие проволоочные рисунки, явно имитирующие жесткую абстракцию: в них есть даже густые капли, напоминающие живопись Дюбюффе и Фотрие. Но и после окончательного возвра-

щения к геометрическим элементам в 1965 году, в рельефах, которые всё увеличивались в размере и вторгались в пространство зрителя вплоть до превращения в энвайронменты, Сото продолжал акцентировать противоречие между простотой материальных средств и интенсивным эффектом растворения. Наиболее впечатляющее (и последнее) произведение этого периода — это, пожалуй, «Проницаемое», площадью в четыреста квадратных метров, созданное в 1969 году для ретроспективы в Национальном музее современного искусства в Париже. Работа состояла из многих тысяч тонких пластиковых трубок, свисавших с решетчатой структуры: атмосфера стала вибрирующей, словно заполненной видимым газом, и зрители, которые входили в это обширное пространство и бродили по нему, могли воспринимать друг друга только как мимолетные, деформированные и постоянно менявшиеся силуэты.

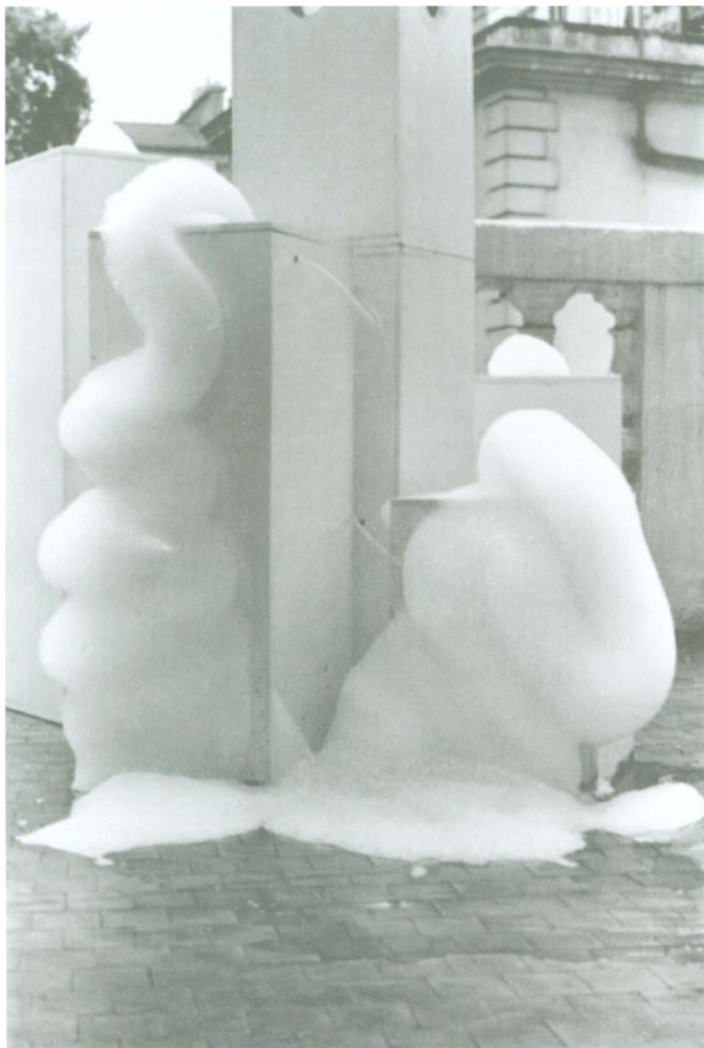
Один эпизод карьеры Сото — его выставка 1965 года в галерее «Сигналы» в Лондоне — проливает некоторый свет на амбивалентность его позиции (переосмысление геометрии как способа вызывать рудиментарные телесные ощущения) и истории кинетизма в целом. Хотя эта галерея и не ставила перед собой цели быть некоммерческой (однако была таковой и закрылась всего через полтора года), ее «серый кардинал», молодой филиппинский художник Дэвид Медалла, рассматривал ее как плавильный котел, нечто вроде «альтернативного пространства», приглашающего художников всего мира к сотрудничеству в условиях полной свободы и иногда финансирующего создание принципиально непродávаемых «энвайронментов». (Среди членов-учредителей этого кооператива, первоначально называвшегося Центром перспективных творческих исследований, фигурировал Густав Метцгер, апостол «саморазрушающегося искусства».) Выпускавшийся «Сигналами»

1950–1959



4 • Хесус-Рафаэль Сото, держащий свою «Спираль» в галерее Дениз Рене в 1955 году
(Фонм служит картина Ричарда Мортенсена)

▲ 1946. 1959c



5 • Дэвид Медалла. *Облачные каньоны № 2*. 1964 (деталь)
Генераторы мыльных пузырей = самопорождаемые скульптуры

бюллетень, обычно привязанный к персональным выставкам, отражал эту редкую открытость. Каждый выпуск содержал множество текстов, принадлежащих или посвященных определенному художнику, который в данный момент выставлялся в галерее, и его «товарищам по оружию», а также стихи, научные материалы, песни, политические протесты и множество документальных материалов, связанных с ее деятельностью. (Выпуск, посвященный Сото, включает, помимо прочего, работу немецкого физика Германа Гельмгольца о структуре вибраций [1877] и несколько «снов» аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса.) Большой формат, депрофессионализированная типографика (и то, и другое было взято из ежедневных газет) — бюллетень «Сигналы» имел все признаки андеграундного «фэнзина» той эпохи (по словам Медаллы, галерея прекратила существование, когда спонсор лишил ее финансовой поддержки после публикации обращений историка Льюиса Мамфорда и поэта Роберта Лоуэлла, направленных против войны во Вьетнаме).

При всем игровом анархизме Медаллы, галерея «Сигналы» имела серьезную программу, в которой предлагалась версия кинетизма, мало похожая на ту, что была представлена «Движением-2» или «Отзывчивым глазом». Ее первая выставка в 1964 году была посвящена электромагнитным скульптурам Такиса и называлась

«Сигналы» (стрелы и шары, подвешенные в пространстве, прерывистый свет с одновременной пульсацией циферблатов на не связанных друг с другом панелях управления, в целом курьезное, допотопное оборудование, мобилизованное во славу «невидимой силы», которую прославлял в галерейном бюллетене Уильям Берроуз). Затем последовала выставка Медаллы «Облачный каньон» [5] с примитивными машинами, сделанными из прямоугольных деревянных ящиков, наполненных смесью жидкого мыла и воды, которую помпа превращала в поток пены, медленно сочившейся сверху и принимавшей чувственные изгибы поздних мраморных скульптур Ханса Арпа, издеваясь над их претензиями на вечность. Среди выставок, организованных «Сигналами» и часто посвященных художникам-кинетистам, не представленным Рене, одной из наиболее памятных остается ретроспектива Лигии Кларк, за которой должен был последовать «энвайронмент» Элио Ойтисики. Закрытие галереи помешало реализовать этот проект, но он вылился в знаменитую инсталляцию «Тропикалия», созданную художником для галереи «Уайтчепел» в 1969 году.

Таков контекст, в который Сото попал в Лондоне: легкость, с какой он вошел в кружок «Сигналов», лучше всего объясняет, почему, вопреки настоянию Рене, он решительно отказался участвовать в выставке «Отзывчивый глаз». К сожалению, это сопротивление не было долгим: работы Сото постепенно соскальзывали к развлекательным и дешевым эффектам оп-арта, столь любимым Вазарели. К тому времени, когда он окончательно с ними совпал (после «Проницаемого» 1969 года), его искусство уже было мертво.

Случай Сото нельзя назвать нетипичным. Другой пример — «Группа исследования визуального искусства» (Groupe de Recherche d'Art Visuel; далее — GRAV), официально созданная в 1960 году, вскоре после того, как Мандзони пригласил нескольких ее будущих членов показать свои работы в миланской галерее «Азимут» (где итальянский художник проведет свою знаменитую выставку съедобного искусства). Такой контакт может показаться странным для группы, известной своим подражанием программе Вазарели, но в самом начале своей деятельности GRAV больше интересовалась активным участием зрителя, чем оптическими иллюзиями. Этот игровой импульс достиг пика 19 апреля 1966 года в «Дне на улице», во время которого проходим в разных районах Парижа предлагалось прогуляться по движущимся плиткам, создать кинетическую скульптуру, войти внутрь нескольких других скульптур, проколоть надувные шары, надеть специальные очки с сегментированным обзором и т. д. На этом, однако, и коллективность, и экспериментальный подход GRAV закончились. Через два месяца, когда член GRAV ле Парк выиграл свою премию в Венеции (и начал разносить в пух и прах антиэстетическую позицию Мандзони), оп-арт стал ортодоксией, и группа почти сразу же распалась.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ameline Jean-Paul et al. *Denise René, l'intrépide*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2001.
Aupetitallot Yves (ed.). *Strategies of Participation: GRAV 1960–68*. Grenoble: Le Magazin, 1998.
Brett Guy. *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla*. London: Kala Press, 1995.
Brett Guy. *Force Fields: Phases of the Kinetic*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani; London: Hayward Gallery, 2000.
Lee Pamela. *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Выставка «Это — завтра» в Лондоне демонстрирует итоги деятельности художников «Независимой группы» — предвестников британского поп-арта, исследовавших отношения между искусством, наукой, технологией, дизайном и поп-культурой.

«Независимая группа» была не столько сплоченным художественным движением, сколько разнородным по составу исследовательским коллективом. Ее лидерами были художники: Ричард Гамильтон (род. 1922), Найджел Хендерсон, Джон Макхейл, Эдуардо Паолоцци и Уильям Тернбулл. Но движущей силой группы были критики: архитектурный критик Рейнер Бэнем, художественный критик Лоренс Эллоуэй (1926–1990) и критик культуры Тони дель Ренцио (1915–2007). И основные их достижения: амбициозные циклы лекций и блестящая серия выставок, инициированных входившими в группу дизайнерами-новаторами, в частности архитекторами-бруталистами Элисон и Питером Смитсоном, — располагались в поле теории и кураторства. Главным наследием «Независимой группы» следует считать практиковавшееся ею «искусство» обсуждения, проектирования и экспонирования.

Континуум высокого и популярного искусства

История собственно «Независимой группы» (1952–1955) связана с Институтом современного искусства (Institute of Contemporary Arts; далее — ICA) в Лондоне, в структуре которого она была бунтарским отделом исследований и развития. На эти напряженные отношения намекает последовательность названий «Независимой группы»: сначала «Молодая группа», потом «Молодая независимая группа» и наконец «Независимая группа». ICA был учрежден в 1946 году для поддержки модернизма, по образцу нью-йоркского Музея современного искусства (МоМА), такими авторитетными авторами, как Роланд Пенроуз (1900–1984) и Герберт Рид (1893–1968), его первый президент. Однако версия модернизма, предложенная ICA, — разбавленная смесь сюрреализма (представленного Пенроузом) и конструктивизма (представленного Ридом) — воспринималась новой гвардией художников, архитекторов и критиков как академический пережиток довоенного периода (Бэнем окрестил ее «абстрактно-лево-фрейдистской эстетикой»). И когда в 1951 году пост директора института заняла Дороти Морланд, молодые бунтовщики начали выступать с активными возражениями.

Как и МоМА, ICA уделял большое внимание пересечениям между модернистским искусством, архитектурой и дизайном. Но экономические ограничения сковывали его возможности, и руководство было более или менее открыто для предложений «Независимой группы», касавшихся экспериментальных дискуссий и выставок: Лондон, по их мнению, заслуживал собственной площадки для дебатов, подобной парижским кафе и нью-йоркским арт-клубам. «Независимая группа» нашла преимущество в этом положении между двумя художественными столицами, Нью-Йорком и Парижем, и обратилась к новому



1 • Эдуардо Паолоцци. Я была игрушкой богатого человека. 1947
Коллаж на карте. 36 × 23 см

североамериканскому искусству и поп-культуре отчасти затем, чтобы с их помощью осуществить ревизию академического модернизма континентальной Европы. В то же время она сражалась и на местных фронтах, не только против ICA в поколенческом споре по поводу модернизма и массовой культуры, но и вместе с ICA против британского художественного истеблишмента (в частности, историка искусства Кеннета Кларка и его круга), в слепом высокомерии считавшего все американское верхом вульгарности, а то и концом цивилизации.

Следует также учитывать идеологическую ситуацию, в которой возникла группа: неуклонный распад Британской империи и экономические трудности, продолжавшиеся после Второй мировой войны (карточная система действовала в Британии до 1954 года), внезапное начало холодной войны с ее угрозой атомного уничтожения мира и новая эпоха технологического развития, которая, по крайней мере вначале, напротив, обещала наступление новой утопии. Дело осложнялось, как уже было отмечено, старостью европейского авангарда и, наоборот, соблазнительной молодостью американской массовой культуры, сулившей изобилие в будущем по контрасту с реальностью нужды в настоящем.

Как дискуссионная площадка «Независимая группа» быстро миновала три периода, ориентированные — поочередно — на экспозицию и дизайн, науку и технологии, высокое и популярное искусство. В апреле 1952 года молодой ассистент ICA Ричард Лэнной организовал три мероприятия для приглашенных гостей. Первым было легендарное слайд-шоу Паолоцци, который без особого порядка и комментариев показал вырезки из журналов, образцы рекламы, открытки и диаграммы из своей коллекции, назвав все это «чушью» [1]. Вторым — световое шоу американца по имени Эдвард Хоппе, открытого Лэнном; третьим — лекция авиаконструктора компании «Де Хэвилленд». Такие бессистемные презентации стали вскоре отличительной особенностью «Независимой группы» с ее интересом к коллажу, экспозиции, дизайну, хотя статус этих мероприятий был еще не вполне ясен: имеют ли они какое-либо отношение к «искусству»? После ухода Лэнной в июле 1952 года их ведущим стал Рейнер Бэнэм. Докторант из Института Курто, где его научным руководителем был историк архитектуры Николай Певзнер, Бэнэм вскоре выработает новый подход к модернистской архитектуре, акцентирующий ее техно-футуристический аспект в противовес формально-функциональному, на котором настаивали Рид и другие (диссертация Бэнэма, опубликованная в 1960 году под названием «Теория и дизайн первого машинного века», произвела революцию в этой сфере исследований). Его интерес к науке и технологии проявился в собраниях, которые проводились на протяжении первого года его деятельности: так, он сам прочел лекцию о машинной эстетике, а философ А. Дж. Айер рассказал о дизайне вертолетов, протинах и принципе верификации. Этот интерес доминировал и в курсе из девяти семинаров «Эстетические проблемы современного искусства», организованном Бэнэмом в 1953–1954 годах: Бэнэм, в частности, сделал доклад о «воздействии технологии» (на окружающую среду и искусство), Гамильтон — о «новых источниках формы» («под воздействием микрофотографии, астрономии больших расстояний и т. д.»), Колин Сент-Джон Уилсон — о «пропорциях и симметрии», Лоренс Эллоуэй — о «человеческом образе» в искусстве (изменившемся под воздействием «новых факторов — кинематографа, антропологии, археологии»). После этого курса Бэнэм вернулся к своей диссертации, и в деятельности группы наступил перерыв, продлившийся до тех пор, пока Эллоуэя и Макхейла не попросили собрать ее вновь. В их программе на 1955 год обозначился поворот от науки и технологии к проблемам «континуума высокого и популярного искусства»: Гамильтон провел семинар, темой которого были «образы популярных сериалов в контексте высокого искусства», Бэнэм посвятил свой «сексуальной иконографии» автомобильного дизайна (важной для таких картин Гамильтона, как «Оммаж Крайслеру» [2]), Э. У. Мейер — информационной теории, Эллоуэй и дель Ренцио — «социальному символизму» рекламы, кино, музыки и моды, Бэнэм и Джилло Дорфлес — итальянскому промышленному дизайну.



2 • Ричард Гамильтон. *Оммаж Крайслеру*. 1957

Доска, масло, металл, фольга, коллаж. 121,9 × 81 см

Возможно, отступление от науки и технологии было не таким уж значительным: как отмечал впоследствии Гамильтон, «Независимая группа» всегда интересовалась массовой культурой. Но континуум искусства и поп-культуры, судя по всему, устраивал в качестве темы руководство ICA: в 1955 году отдельные собрания «Независимой группы» закончились, и ее программа была ассимилирована ICA (Эллоуэй занял в нем должность ассистента, затем стал заместителем директора и наконец директором института). В начале шестидесятых главные члены группы уехали из страны: сначала Эллоуэй — в США (где он вскоре стал куратором Музея Гуггенхайма), затем Макхейл и Бэнэм. Центр британского авангарда сместился в Королевский колледж искусств, где начали свою деятельность Ричард Смит (род. 1931), затем Дерек Бошир (род. 1937), Дэвид Хокни (род. 1937), Аллен Джонс (род. 1937) и Рональд Китай (1932–2007). При всех различиях большинство из них вполне укладывалось в определение «поп-арт», пущенное в оборот Эллоуэем. В самом деле, многие из этих бунтарски настроенных студентов превратились в активных деятелей поп-культурной индустрии искусства, музыки и моды шестидесятых годов.

Эстетика доски объявлений

Наряду с лекциями «Независимая группа» проводила выставки, на которых ее члены выступали в роли скорее кураторов, чем

художников. Состоялись четыре выставки. Первая из них, «Рост и форма», организованная Гамильтоном летом 1951 года, еще до официального оформления «Независимой группы», использовала многочисленные проекторы и экраны для создания фото-энвайронмента из различных природных структур. Так определились ключевые элементы будущих шоу «Независимой группы»: нехудожественная образность, смешение медиа, трактовка экспозиции как художественной формы. Также выставка взяла на вооружение технику коллажа и предложила собственный прием — трансформацию. Идею Гамильтон позаимствовал из классического труда по математической биологии «Рост и форма» (1917), в котором шотландский зоолог Д'Арси Томпсон положил начало своей теории морфологической трансформации. Коллажный метод и принцип трансформации остались главными и в трех следующих выставках «Независимой группы». Вторая, «Параллели жизни и искусства», организованная Хендерсоном, Паолоцци и Смитсонами осенью 1953 года, представила трансформации в культуре с помощью пространственного коллажа из сотни увеличенных репродукций модернистских

картин (Кандинского, Пикассо, Дюбюффе), первобытного искусства, детских рисунков и иероглифов, а также антропологических, медицинских и естественнонаучных фотографий, развешенных без подписей под разными углами и на разной высоте по всей галерее ICA [3]. Использование фоторепродукций и дезориентация зрителя напоминали выставки конструктивистов и сюрреалистов, а кроме того, отсылали к иллюстративному ряду таких книг, как «Основы современного искусства» (1931) Амеде Озанфана, «Новое видение» (1932) Ласло Мохой-Надя, «Механизация становится у руля» (1948) Зигфрида Гидиона. И лекции «Независимой группы», и выставки «Рост» и «Параллели» проводили ту мысль, что воздействие науки и технологии на общество, культуру и, конечно, искусство значительно превосходит воздействие самого искусства. Это относится и к третьей выставке — «Человек, машина и движение». Представленная Гамильтоном в ICA летом 1955 года, она фокусировалась на трансформациях образа человека. Зрителям вновь предлагались увеличенные фотографии, на сей раз тел и машин, движущихся в морской глубине, на земле, в воздухе, в космосе: вслед за футури-



3 • Вид инсталляции «Параллели жизни и искусства». 1953

Выставка проводилась в больших Регентских комнатах Института современного искусства в Лондоне

▲ 1921, 1926, 1931a, 1942b

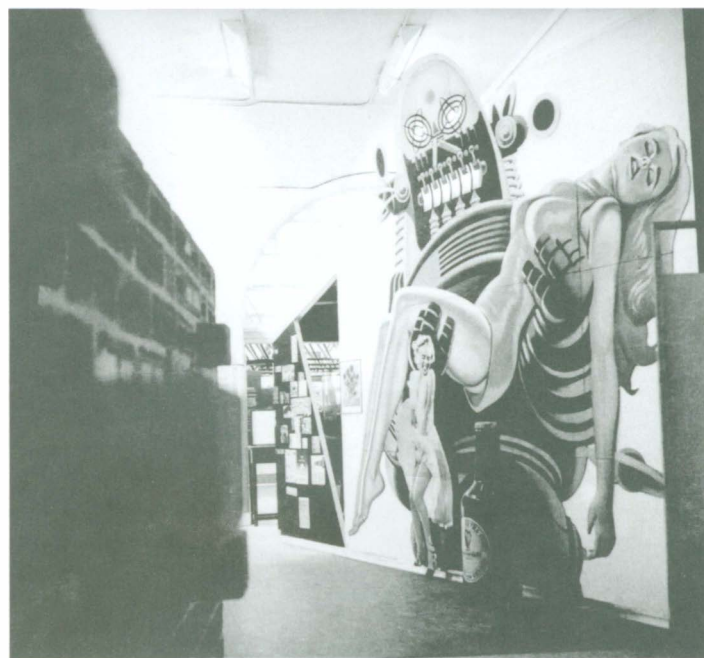
● 1923, 1925a, 1928a, 1929

стами Гамильтон возносил на пьедестал человека технологического. Но в большинстве своем эти видения выглядели архаично или просто фантастически: «Независимая группа» с удовольствием смаковала устаревание «будущего», в том числе, возможно, и своего собственного. Прикрепленные к плексигласовым панелям и развешанные на стальных каркасах, изображения составляли своеобразный лабиринт, который побуждал зрителя перемещаться между ними, комбинируя прошлые и настоящие образы техно-будущего.

Строгий дизайн экспозиции и стремление манипулировать поведением зрителя достигли пика в выставке «Это — завтра». Устроенная Лео Кросби летом 1956 года в галерее «Уайтчепел» на востоке Лондона (для ICA она была слишком велика и многолюдна — тысяча посетителей в день), выставка состояла из двенадцати разделов. «Разграниченные, как торговые места на ярмарке» (Сент-Джон Уилсон), они были спроектированы двенадцатью рабочими группами, каждая из которых включала живописца, скульптора и архитектора. Некоторые разделы были выдержаны, согласно обычной практике ICA, в духе конструктивизма и сюрреализма, в то время как другие исследовали связь искусства с технологией и поп-культурой. Ни одна из эстетических парадигм или дисциплин не являлась определяющей; как и раньше, главным произведением была сама выставка. Два наиболее прославленных ее объекта представляли крайние версии британского «завтра» образца 1956 года. «Патио и павильон», спроектированный ▲ «Группой № 6» (Смитсоны, Паолоцци и Хендерсон), представлял собой строение из старых досок, рифленого пластика и блестящего алюминия в присыпанном песком патио [4]. Исходя из человеческих потребностей, Смитсоны представляли нулевую степень архитектуры



4 • Галерея «Уайтчепел» во время выставки «Это — завтра» с фрагментом проекта «Патио и павильон», созданного «Группой № 6». 1956



5 • Галерея «Уайтчепел» во время выставки «Это — завтра» с фрагментом трехмерной коллажной инсталляции, созданной «Группой № 2». 1956

как убежища, внутри которого Паолоцци и Хендерсон предложили абсолютный минимум человеческой деятельности: колесо, скульптуру, несколько грубо сделанных объектов. Жилище выглядело одновременно примитивным, современным и постапокалиптическим: разгороженный колючей проволокой, интерьер напоминал ветхое хранилище обломков, оставшихся после ядерного взрыва, тем более что центральное положение в нем занимала «Человеческая голова» Хендерсона, современный Франкенштейн, похожий на бюсты сломанных людей-машин, которые делал в то время Паолоцци.

Другой выставочный объект, спроектированный «Группой № 2» (архитектор Том Фолькер, Гамильтон и Макхейл), представлял альтернативную версию будущего — уже не антиутопию военно-промышленного комплекса, а утопию капиталистического «спектакля» [5]. Если в «Патио и павильоне» зрители заглядывали в убогую лачугу, то здесь им предлагалось пройти по какому-то увеселительному павильону, какофонически заполненному популярными образами и перцептивными тестами. Киноплакат с Робби-роботом и девицей-старлеткой из «Запретной планеты» (1956) соседствовал со знаменитым кадром Мэрилин Монро из «Зуда седьмого года» (1955), «широкоэкранный» коллаж со звездами вроде Марлона Брандо — с роторельфами и другими оптическими диаграммами в манере Дюшана (к которому Гамильтон испытывал большой интерес), а также с рекламными объявлениями. Духом-хранителем этого места был уже не постатомный Франкенштейн с поврежденными органами восприятия, а современный человек, который словно рекламировал новый сенсорный аппарат капиталистического «спектакля» посредством комиковых пузырей («смотри», «слушай», «чувствуй»). Дабы зритель не обманулся в сути дела, поблизости располагались огромное изображение спагетти и гигантская бутылка пива «Гиннес», музыкальный автомат, включенный микрофон и освежитель воздуха. Усилия всех пяти чувств и большинства искусств направлялись здесь на развлечение, граничащее с безумием и нервным истощением (человек выглядел одновременно раздраженным и утомленным). Таким образом, символические протагонисты двух описанных экспонатов, жуткий мутант



6 • Ричард Гамильтон. Так что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными? 1956

Бумага, коллаж. 26 × 25 см

и подавленный избытком потребления, не столько противопоставлялись друг другу, сколько друг друга дополняли. Как и в «Человеке, машине и движении», в «Это — завтра» Гамильтон и компания, казалось, ставили под сомнение разыгранный ими самими спектакль.

К тому же выводу подталкивает и образ-эмблема выставки — небольшой коллаж «Так что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными?» [6], задуманный Гамильтоном не в качестве самостоятельного арт-объекта, а для воспроизведения

на плакате и в каталоге. Подобно первым коллажам Паолоцци, как, например, «Я была игрушкой богатого человека» [1], он представляет собой поп-психологическую пародию на послевоенную потребительскую культуру, составленную из ее рекламных слоганов и имиджей, и тоже читается как запись фрейдистского сновидения. В интерьере дома позируют два современных «благородных дикаря»: культурист с леденцом «Тутси Поп» на месте пениса и женщина с большой грудью в шляпе-абажуре и с блестками на сосках. Эти два нарцисса свя-

заны лишь обращенными друг к другу поп-пенисом и украшенной грудью, а также окружающими их суррогатами и потребительскими товарами (вроде банки консервированной ветчины на кофейном столике). Справа на экране телевизора мы видим женщину, разговаривающую по телефону, в то время как слева ее двойник, оживший рекламный персонаж, чистит лестницу пылесосом со сверхдлинным шлангом, который развивает тему потребительского товара / бытового аппарата в качестве фаллоса. В целом женщина, кажется, господствует в этом интерьере, но и она является объектом потребления; даже если ее помыслами владеет культурист, она остается под надзором патриарха, чей портрет висит на стене, и отсутствующего хозяина дома, о котором напоминает кресло с газетой. Кроме того, интерьер полностью пронизан для внешнего мира; различия между приватным и публичным стерты потребительскими товарами и средствами информации (телевизор и магнитофон, предшественники видеомэгнитофона и видеокамеры, комикс «Юная любовь», предшественник мыльных опер, — на стене). Есть здесь даже эмблема с капота «Форда», красующаяся на абажуре как своего рода герб этого дома. Гамильтон словно предвидел скорое превращение автомобиля, телевизора и прочих материальных благ в основу потребительского капитализма. В довершение всего сюда включен и модернизм, обращенный в товар и прирученный: Баухаус, вернувшийся в виде датской мебели, или живопись Поллока, превратившаяся в модный ковер. Единственная внешняя угроза исходит от изображения на киноафише Эла Джолсона с черным лицом — призрака другой расы — и от поверхности Марса, парящего над интерьером как двусмысленный знак всего «чужого» (в пятидесятые годы научно-фантастические «пришельцы» часто были иносказательным образом коммунистов).

- ▲ Бредовое переплетение фетишизмов — сексуального, потребительского, технологического — было лейтмотивом проектов «Независимой группы». Заявленная Паолоцци, который уже в первые послевоенные годы играл на сопоставлении женских тел и боевого оружия, эта тема была развита Гамильтоном, раз за разом демонстрировавшим сублимацию женского тела в предметном дизайне пятидесятых годов (например, в «Оммаже Крайслеру»). В шестидесятые годы ее подхватили американские поп-артисты Джеймс Розенквист и Том Вессельман (1931–2004), для которых подобный неорганический эротизм вовсе не был чем-то экзотическим. Как оценить интерес к нему «Независимой группы»? Очевидно, что ее представители предложили радикальную альтернативу обличению массовой культуры как англо-американскими формалистами вроде Клемента Гринберга, так и критиками Франкфуртской школы вроде Теодора Адорно. Но подход «Независимой группы», в отличие от большей части поп-арта, не был ни праздничным, ни кэмповым.

Предложенный Паолоцци термин «чушь» (bunk) демонстрирует двойственное отношение «Независимой группы» к массовой культуре. Напомним, что его первые опыты с использованием коллажного материала, хотя они и сыграли ключевую роль, также были довольно осторожными — чем-то средним между маниакальным хобби и художественным проектом, но никак не решительной критикой идеологии. Слово «bunk» Паолоцци нашел в рекламе Чарльза Атласа. Это сленговое словечко из лексикона американских «крутых парней», сокращенное от «bunkum», определяемого как «абсурд» или «напыщенная болтовня» (в этом значении впервые оно было использовано для описания речей одного конгрессмена). Но что именно означает «bunk» в данном случае — поп-культурные источники материалов для коллажей или сами коллажи? Скорее всего,

и то, и другое: посыл Паолоцци не в том, чтобы отнестись к массовой культуре или работающему с ней искусству с полной серьезностью, а в том, чтобы развенчать (debunk) и то, и другое. Впрочем, со словом «bunk» связана еще одна ассоциация (и Паолоцци, похоже, ее учитывал): знаменитая фраза Генри Форда «История — это чушь». Судя по язвительному коллажу, сделанному художником из обложек журнала «Тайм», он был с нею согласен. Но, возможно, он также переворачивал ее смысл: официальная история — чушь, но эта чушь имеет собственную историю, или, точнее, она предоставляет другой подход к истории: чушь как форма «абсурда» способна развенчать историю как форму «напыщенной болтовни».

- ▲ Как мы убедились, «эстетика доски объявлений» была (по словам дель Ренцио) «фундаментальным понятием „Независимой группы“», которая соединяла искусство с наукой и технологией, исследовала континуум искусства и поп-культуры, расчленяла тела-товары. Но в это же самое время коллаж стал методом культурной индустрии. «Журналы весьма способствовали разупорядочиванию мышления, приобретающего случайностный характер, — отметил позднее Тернбулл. — Еда на одной странице, пирамиды в пустыне на другой, хорошенькая девушка на третьей; они были похожи на коллажи». Отсюда следовало, что сюрреалистические сопоставления уже вошли в инструментарий рекламы, что коллаж нуждался в критическом переосмыслении, обеспечить которое «Независимой группе» не вполне удалось (эта задача была оставлена ситуационистам). Когда Гамильтон решил «создавать произведения» на основе «предшествующих исследований», он вернулся к живописи, и вскоре движение в континууме искусства и поп-культуры приобрело односторонний характер — в сторону искусства, как и в большей части поп-арта.

В ретроспекции сама потребность «Независимой группы» в соединении искусства с наукой и технологией указывает на существующее между ними разделение; это скорее подтверждает, чем опровергает знаменитый тезис о пропасти между «двумя культурами» — искусством и наукой, выдвинутый английским романистом и физиком Ч. П. Сноу в 1959 году. То же самое можно сказать о настойчивом утверждении континуума между искусством и поп-культурой. В эссе «Длинный фронт культуры», написанном в том же 1959 году, Эллоуэй противопоставил этот новый — горизонтальный, эгалитарный — «континуум» культуры прежней иерархической, элитистской «пирамиде» искусства, ясно осознавая классовый характер этой культурной войны. Но, как и многие «культурные исследования» последнего времени, «Независимая группа» колебалась между позицией адептов, готовых раствориться в этом континууме, и позицией наблюдателей, взирающих на него сверху вниз, из дендистской перспективы потребителя-знатока. (Эллоуэй писал также о новой культуре разных «каналов», используя термин, предвещающий современный конsumerистский «выбор» растерянного медиасубъекта.) Но даже несмотря на то, что ее критика искусства склонялась к защите капиталистической технологии и «спектакля», «Независимая группа» указала на исторический переход от экономики, основанной на производстве, к экономике, основанной на потреблении, — переход, повлекший за собой и изменение позиции послевоенного авангарда.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Myers Julian. The Future as Fetish: the Capitalist Surrealism of the Independent Group // *October*. No. 94. Fall 2000.
- Robbins David (ed.). *The Independent Group*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- Wallis Brian (ed.). *"This is Tomorrow" Today*. New York: Institute for Art and Urban Resources, 1987.
- Walsh Victoria. Nigel Henderson: *Parallel of Life and Art*. London: Thames & Hudson, 2001.

▲ 1931a

● 1960c

▲ 1949b

● 1957a

Две маленькие авангардные группы, Леттристский интернационал и Имажинистский Баухаус, объединяются и создают Ситуационистский интернационал — самое политически ангажированное из послевоенных художественных движений.

Ситуационистский интернационал (1957–1972; далее — СИ) имеет запутанную историю. Он возник из двух движений — Леттристского интернационала (1952–1957) под руководством француза Ги Дебора, главного теоретика СИ, и Интернационального движения за Имажинистский Баухаус (1954–1957) под руководством датчанина Асгера Йорна, главного художника СИ. Леттристский интернационал вырос из Леттристской группы (основанной в 1946 году и существующей по сей день), а Имажинистский Баухаус — из еще одной группы, «Кобра» (1948–1951), название которой образовано из начальных букв Копенгагена, Брюсселя и Амстердама — городов, где жили ее члены. Большое количество и недолговечность существования этих движений указывают на неустойчивость культурной политики в послевоенной Европе. Но все они принимали участие в критической переоценке сюрреализма и марксизма или, точнее, стремились выдвинуть альтернативу эстетическим стратегиям сюрреализма и бросить вызов политическому догматизму коммунистической партии. Сюрреализм в том виде, какой он обрел, объединившись после войны вокруг Андре Бретона, считался консервативным, компартия отталкивала своим сталинизмом и реакционностью поддерживаемого ею социалистического реализма. Эти два вектора критики следует дополнить третьим: подобно британской «Независимой группе», СИ противостоял росту потребительского общества. Но если «Независимая группа» увидела в новой массовой культуре открытые «каналы» желания, то СИ увидел в ней закрытый «спектакль», превративший само наше отчуждение во множество потребительских товаров. Кроме того, в то время как авангардные движения, подобные «Независимой группе», принимали одну сторону культурной диалектики капитализма XX века, чтобы противостоять другой — направляя массовую культуру против модернистского искусства или наоборот, — СИ смог занять критическую, стратегическую позицию по отношению к обеим сторонам, по крайней мере на какое-то время.

Помимо Йорна, в «Кобру» входили бельгийский поэт и критик Кристиан Дотремон, голландские живописцы Карел Аппел и Корнейл, бельгийский живописец Пьер Алешински, а также Констан Нивенхёйс, голландский живописец, переквалифицировавшийся в урбаниста, — последний также станет членом СИ. Будучи марксистами, они, однако, презирали социалистический реализм Востока; будучи экспрессионистами, с подозрением относились к абстрактному экспрессионизму Запада. Не являясь, таким образом, ни фигуративной, ни абстрактной, «Кобра» практиковала своеобразную колористическую «дисфигурацию», наводящую на мысль о яростных каракулях детей, если не безумцев. Это сблизило группу с сюрреализмом, а еще больше — с ар-брют Жана Дюбюффе; но, как и СИ впоследствии, она отвергала сюрреалистическое бессознательное как слишком индивидуалистическое и «субъективистское». «Кобра» искала коллек-

тивные основы искусства и общества и с этой целью делала акцент на тотемических фигурах, мифологических сюжетах, а также на коллективных проектах вроде журналов, выставок и стенописи. Однако парижский художественный мир, управляемый академической коалицией сюрреалистов и абстракционистов, устоял перед этой атакой, и в 1951 году «Кобра» распалась.

Критика повседневной жизни

Йорн учился у Фернана Леже и в течение недолгого времени перед войной был ассистентом Ле Корбюзье. Возможно, именно эта подготовка побудила швейцарского живописца-абстракциониста Макса Билля, бывшего студента Баухауса, связаться с Йорном в 1953 году на предмет создания «нового Баухауса». Но опыт «Кобры» слишком сильно повлиял на Йорна, чтобы он смог принять функционалистскую педагогику, предложенную Биллем. «Художники-экспериментаторы должны овладеть средствами промышленного производства», соглашался Йорн, но они должны «подчинить их своим собственным неутилитарным целям». Его идея нового Баухауса была не технократической, а экспериментальной; исполненный этого полемического духа, он вместе со старым товарищем по «Кобре» Констаном и новым итальянским единомышленником Джузеппе Пино Галлицио (1902–1964) в ноябре 1954 года основал Имажинистский Баухаус. В 1955 году они создали «экспериментальную лабораторию» в Альбизоле (Италия), чтобы экспериментировать с новыми материалами в живописи и керамике (Галлицио был дипломированным химиком). Хотя Имажинистский Баухаус предлагал лишь переработку незаконченных проектов сюрреализма и конструктивизма, он был чем-то большим, чем просто промежуточной станцией на пути от «Кобры» к СИ. В 1956 году представители Имажинистского Баухауса и Леттристского интернационала встретились, чтобы обсудить коалицию, и годом позже был создан СИ.

Первоначально Леттристская группа до некоторой степени была ранним послевоенным повторением Дада. Помимо акций, призванных своей скандальностью шокировать буржуазию, леттристы, объединившиеся вокруг харизматичного румына Исидора Изу (1925–2007), продолжили начатое дадаистами разрушение слова и образа: как в стихотворениях, разбивавших язык вплоть до букв, так и в коллажах, соединявших вербальные и визуальные фрагменты. Неудовлетворенные подобными экспериментами, Дебор и еще несколько леттристов вышли из этой группы и в 1952 году создали Леттристский интернационал. В последующие несколько лет они адаптировали одни леттристские понятия, изобретали другие и перерабатывали проект в целом в духе новомодного марксизма, посвятившего себя «критике повседневной жизни» (в русле работ социолога-марксиста Анри Лефевра [1901–1991]), путем конструирования субверсивных



1 • Ги Дебор и Астер Йорн. Страница из «Воспоминаний». 1959

Бумага, масло, чернила, коллаж. 27,5 × 21,6 см

▲ «ситуаций» (восходящих к философу-экзистенциалисту Жан-Полю Сартру). Иначе говоря, они стремились к продвижению «классовой борьбы» посредством «битвы за досуг». Краткую жизнь Леттристского интернационала Дебор и Йорн задокументировали в «Воспоминаниях» (1959) — своего рода перекрестном монтаже субъективного и социального, художественного и политического [1]. Это лабиринт цитат, извлеченных из стихотворений и романов Дебора, из работ по истории и политической экономии, из газет и киносценариев, рекламы и мультфильмов, офортов и ксилографий, которые Йорн покрыл разводами краски, отражающими полные страсти связи между людьми, местами и событиями.

Часто говорится, что СИ развивался в контексте художественного авангарда до 1962 года, когда произошел раскол между художниками и активистами, после чего группа существовала уже как движение политического авангарда вплоть до роспуска в 1972 году. Но СИ стремился соединить искусство и политику на всех этапах своего развития, и его самым выдающимся достижением была разработка методов культурной политики, нацеленных на критику потребительского капитализма. Он практиковал ее даже тогда, когда настаивал на некоторых старых политических принципах (вроде идеи рабочих советов) или подвергал сомнению новые (вроде пылкого маоизма той эпохи). Однако в 1962 году в рядах СИ действительно произошел раскол. Уже предваренный несколькими уходами: Пино Галлицио был исключен в 1960 году, обвиненный в оппортунизме по отношению к миру искусства; Констан ушел в том же году; Йорн отошел в тень годом позже, — этот раскол случился, когда парижская секция во главе с Дебором провозгласила, что ситуационистские искусство и политика не могут быть отделены друг от друга. Некоторые художники из скандинавской, немецкой и голландской секций не согласились с этим и, возглавляемые Йоргеном Нэшем (младшим братом Йорна), создали конкурирующую ситуационистскую группу, послечего были исключены из СИ. В это время, подогреваемый новыми членами, не связанными с художественными движениями пятидесятых годов, а также побуждаемый к этому политическим кризисом середины шестидесятых, СИ стремился реализовать свои критические стратегии в политических интервенциях. В 1966 году он участвовал в первом студенческом выступлении во Франции, в Страсбургском университете, которое опиралось на ситуационистский памфлет «О нищете студенческой жизни» Мустафы Хайяти. А в 1967-м СИ опубликовал два своих величайших текста, посвященных критике капиталистической культуры, — «Революцию повседневной жизни» Рауля Ванейгема (род. 1934) и «Общество спектакля» Дебора. Эти тексты стали ключевыми для студенческих восстаний мая 1968 года, в которых СИ также принял активное участие (в это время особенно важной была его деятельность по защите рабочих советов). Однако с провалом левого движения после 1968 года СИ тоже начал распадаться. Последняя конференция движения состоялась в 1969-м, его последний журнал вышел тогда же, и в 1972 году СИ был окончательно распущен.

«Dérive» и «détournement»

Но затем началась посмертная жизнь СИ благодаря таким текстам, как «Общество спектакля», в котором Дебор сформулировал свое понимание капиталистической культуры, складывавшееся с момента основания Леттристского интернационала в 1952 году. Многие из тезисов этой книги развивают или цитируют главные работы гегельянского марксизма — тексты молодого Маркса об «отчуждении»,

Два тезиса из «Общества спектакля»

190:

Искусство в эпоху его распада, будучи негативным движением, направленным на преодоление искусства в историческом обществе, где история еще не пережита, есть одновременно искусство изменения и чистое выражение невозможности изменения. Чем грандиознее его требования, тем более далека от него их реализация. Это искусство по необходимости *авангардно*, и его не существует. Его авангардизм — это его исчезновение.

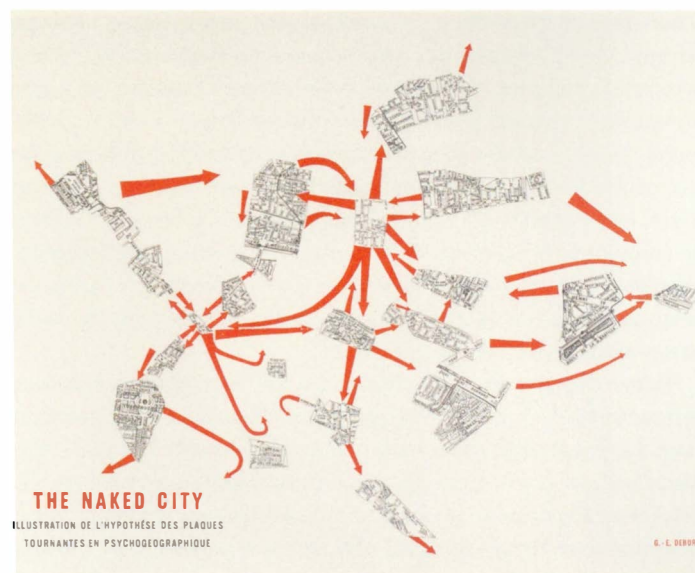
191:

Дадаизм и сюрреализм — вот два течения, обозначающие конец модернизма. Они совпадают по времени, пусть и не вполне осознавая это, с последним великим подъемом пролетарского революционного движения. *И неудача этого движения, в результате которой они* остались замкнуты в том самом поле искусства, чья ветхость ими провозглашалась, является главной причиной их застоя. Дадаизм и сюрреализм одновременно исторически связаны и оппозиционны друг другу. В этой оппозиции, которая составляет наиболее последовательную и радикальную долю вклада каждого из них, проявляется внутренняя недостаточность их критики, односторонней у обоих. Дадаизм хотел упразднить искусство, не реализуя его, а сюрреализм — реализовать, не упраздняя. Критическая позиция, выработанная исходя из этого *ситуационистами*, показала, что упразднение и реализация искусства суть неразрывно связанные стороны одного и того же *преодоления искусства*.

тезисы молодого Лукача об «овеществлении» из «Истории и классового сознания» (1923), а также Сартра и Лефевра (в этой связи Дебор любил цитировать поэта XIX века и любимца сюрреалистов Лотреамона: «Плагият необходим: без него невозможен прогресс»). И все же этот язвительный текст глубоко оригинален, поскольку переосмысляет и модернизирует как идеи Маркса о потребительском фетишизме, так и идеи Лукача о фрагментации опыта под действием массового производства, чтобы показать, как функционирует капитализм на новой стадии своего развития, будучи сосредоточен на образе и движим массовым потреблением. Дебор проанализировал это общество маркетинга, СМИ и массовой культуры в категориях «спектакля» [*франц. spectacle* — зрелище, спектакль. — Пер.], кратко определяемого как «капитал, который сконцентрирован до такой степени, что становится образом». Хотя и написанное в специфических обстоятельствах, «Общество спектакля» позволяет понять траекторию современной культуры по отношению к развитию капитализма. И сегодня, как утверждают два бывших члена СИ Т. Дж. Кларк и Дональд Николсон-Смит, его величайшая сила заключается, возможно, в том, что критики слева долгое время считали его величайшей слабостью, — в акценте на политической организации (в период рассеяния левых) и в воле к тотализации (перед лицом капитализма, который сам становится еще более тотальным).

СИ не может быть сведен к художественной практике, но точно так же эту практику невозможно изъять из него как излишнюю.

«Культура отражает, — писал Дебор в 1957 году, — но и преобразует возможности организации жизни в данном обществе». С этой целью СИ и разработал свои культурные стратегии, среди которых особенно выделяются четыре: «dérive» («дрейф»), «психогеография», «унитарный урбанизм» и «détournement» («отклонение»). Dérive определяется как «техника быстрого прохода через меняющуюся среду», практикуемая не столько ради случайных встреч, способных спровоцировать бессознательное, как сюрреалистические блуждания, сколько ради субверсивного отношения к повседневной жизни в капиталистическом городе. Здесь бодлеровский знаток досуга — фланер — становится ситуационистским критиком досуга, определяемого просто в качестве обратной стороны отчужденного труда. Следствием dérive может явиться «психогеография» — «изучение специфического воздействия географического окружения, сознательно организованного или нет, на эмоции и поведение людей». Дебор привел хороший пример в «Голом городе» (1957), представляющем собой карту девятнадцати округов Парижа, организованных заново в соответствии с одним из таких гипотетических маршрутов [2]. Вместе dérive и «психогеография» указывают на «унитарный урбанизм», «совместное использование искусства и техники для интегрального конструирования среды, в динамической связи с экспериментами в поведении». Констан показал прототипы таких конструкций в своем проекте «Новый Вавилон» [3]. Верный идее городской среды как пространства кочевых



2 • Ги Дебор. Голый город. 1957

Цветная психогеографическая карта на бумаге. 33 x 48 см



3 • Констан. Новый Вавилон / Амстердам. 1958

Карта, чернила. 200 x 300 см. Инсталляция в Амстердамском историческом музее

передвижений и коллективной игры, он предложил серию высокотехнологичных мегаструктур для различных европейских городов, которые могли бы быть изменены жителями по своему усмотрению наподобие гигантских фрагментов «Лего». (По крайней мере, такова была общая идея; даже некоторые ситуационисты не были убеждены рисунками и моделями Констана, в которых утопические линии ускользания и антиутопические формы надзора становились почти неразличимыми.)

Нечто большее, чем просто блуждание, *dérive* означает перекодирование городских пространств и символов. Это перекодирование является частью главной стратегии ситуационизма, *détournement*, определяемой как «интеграция художественной продукции настоящего или прошлого во всеобъемлющую конструкцию среды». *Détourner* значит отклонять, направлять в другую сторону — в данном случае направлять украденные образы, тексты и события в сторону подрывного смотрения, чтения и переживания ситуаций.

- ▲ Выведенная из коллажей дадаистов и сюрреалистов, стратегия
- *détournement* противостояла цитированию массмедиа в поп-арте
- и аккумуляциям товаров в «новом реализме». Не сводясь к простой апроприации, она стремилась к диалектическому «обесцениванию/переоценке» отклоненного художественного элемента. Более того, ее результатом вообще не должно было быть искусство или антиискусство: «Не может быть никакой ситуационистской живописи или музыки, — заявлял первый выпуск Ситуационистского интернационала в июне 1958 года, — только ситуационистское использование этих средств». Таким образом, *détournement* предполагает двойное действие: выявление идеологической природы образа массовой культуры или дисфункционального статуса формы высокого искусства и одновременно их использование с политической критической целью. «Воспоминания» с их заимствованными изображениями и текстами служат одним из первых случаев применения *détournement*, но образцовый пример этой стратегии — шесть фильмов, сделанных Дебором между 1952 и 1978 годами главным образом из заимствованных рекламных объявлений и новостных фотографий, клипов и кинокадров, текстов и саундтреков.

Производство и потребление

Как указал критик Питер Уоллен, в искусстве ситуационистское *détournement* было впервые применено в 1959 году, когда Пино Галлицио показал в Париже «индустриальную живопись», а Йорн выставил там же свои «модификации». Пино Галлицио покрыл всю галерею Рене Друэна рулонами холста с нанесенными на них — как бы автоматически — яркими пятнами краски; он добавил лампы, зеркала, звуки и запахи, чтобы создать тотальный энвайронмент. Эта «пещера антиматерии» была не столько очередным расширением «живописи действия» до инсталляции, сколько прообразом будущего мира игры, к которому может однажды привести автоматизация, отклоненная от своей капиталистической логики (что справедливо и для «Нового Вавилона»). Она замышлялась также как сатира на современный мир капиталистического производства и потребления — не только потому, что картины были сделаны на некоем пародийном конвейере с красочными машинами и pulverизаторами, но и потому, что их можно было резать и продавать погонными метрами [4, 5].

«Модификации» обыгрывали другие признаки капитализма. Это были китчевые картинки, главным образом идиллические сельские



4 • Джузеппе Пино Галлицио. *Rotolo di pittura industrial (Индустриальная живопись)*. 1958

Смешанная техника. 74,5 x 7400 см



5 • Джузеппе Пино Галлицио и его сын Джорж Меланотте, работающие над «Индустриальной живописью» в Альбе, Италия. Около 1956



6 • Асгер Йорн. Париж ночью. 1959

Холст со старым изображением, масло, 53 x 37 см

пейзажи и городские виды, созданные для украшения мелкобуржуазных квартир, которые Йорн выискивал среди мусора блошиных рынков и расписывал поверх примитивистскими фигурами и абстрактными пятнами в духе «Кобры». В последнее время эти «модификации» стали предметом разных толкований. Для одних критиков они «взламывают» традиционные жанры, ставшие академическим китчем, чтобы дать им новую жизнь в качестве современных знаков. Тем самым они преодолевают — символически, по крайней мере, — раскол между авангардом и китчем, который долгое время вносил разлад в современную культуру. Для других критиков «модификации» указывают на обратное. Они воспроизводят авангардные стили (примитивизм, экспрессионизм, абстракцию) как набор мертвых букв и таким образом демонстрируют отнюдь не преодоление оппозиции авангарда и китча, а сведение первого ко второму. Однако ни одна версия не кажется подходящей, например, для такой «модификации», как «Париж ночью» [6]. В оригинальной картине одинокий буржуа, опершись на перила балкона, обозревает ночной город. Эта сцена, относящаяся к довоенному периоду (возможно, к рубежу веков), создана с явным намерением пленить зрителя, позволив ему идентифицировать свое созерцание персонажа на картине с созерцанием этим персонажем парижского вида. Нанесенная на оригинальное изображение «живопись жеста» не разрушает этой погруженности в созерцание, скорее дополняет ее другим моментом интимности и «спектакля» — моментом

● абстрактного экспрессионизма и послевоенной культуры. Таким образом, китчевый оригинал оживляется не в большей степени, чем умерщвляется авангард, наложенный поверх него. Вместо двух противопоставленных друг другу позиций возникает одна, историческая, что дает зрителю критическую дистанцию, позволяющую оценить оба момента, обе формации. «Живопись кончилась, — написал Йорн в декларации, сопровождавшей выставку „модификаций“ в 1959 году. — Вы можете лишь добить ее. Отклонить. Да здравствует живопись». Живопись, возможно, умерла, как старый король, предполагает Йорн, но, как новый король, она, возможно, по-прежнему жива — не в качестве бессмертной идеалистической категории, а в качестве материалистического трупа, распад которого оказывает подрывное воздействие. «Приближается наше прошлое, — подводит итог Йорн, — нужно лишь разбить скорлупу».

Для Дебора довоенные начинания, предшествовавшие СИ, были дополняющими друг друга неудачами: «Дадаизм стремился упразднить искусство, не реализуя его, — писал он в „Обществе спектакля“, — а сюрреализм — реализовать, не упраздняя». СИ не должен был совершать той же ошибки: ему требовалось «превзойти» эти довоенные авангардные движения, равно как и революционные политические практики, возникшие вместе с ними (начиная с русской революции 1917 года и до настоящего времени). Он не должен был стать очередным послевоенным повторением. Но у СИ были и другие возможности, помимо деборовского отказа или неоавангардного пересказа исторического авангарда. В 1962 году, в период раскола СИ, Йорн сделал новый набор «модификаций» под названием «Новые дисфигурации», в основном представлявшие собой портреты различных персонажей, изуродованные детскими каракулями или безумными удвоениями. С одного из китчевых оригиналов на нас смотрит девочка, одетая, по-видимому, для конфирмации — то есть социально-религиозной инициации в качестве взрослой, но при этом с детской скакалкой в руках [7]. Йорн пририсовал ей усы и козлиную бородку, как Дюшан «Моне Лизе» в 1919 году, — возможно, имея в виду следующее



7 • Асгер Йорн. *Авангард не сдается*. 1962
Холст со старым изображением, масло. 73 x 60 см

предостережение Дебора: «Поскольку отрицание буржуазной концепции искусства и художественного гения сильно устарело, „Мона Лиза“ с пририсованными усами не более интересна, чем оригинальная версия этой картины». Можно истолковать эту «дисфигурацию» как признание жалкого положения художника, отжившего свой век: авангард должен просто сдаться, или, как говорил Дебор, авангардное отрицание искусства, принятое ныне в качестве искусства, должно быть в свою очередь подвергнуто отрицанию. Но вокруг этой девочки, среди прочих нелепостей, Йорн намалевал фразу «Авангард не сдается». Как нам понимать этот вызов и кому он адресован? Это всерьез или просто дурачество? Может быть, Йорн имеет в виду, что авангард должен сдаться (на чем настаивали многие — как сторонники, так и противники ситуационизма), но не сдается, и это смешное упрямство является величайшим издевательством и над левыми, и над правыми? В любом случае, подобно тому как Дюшан сумел растормошить старую Мону Лизу (он переименовал ее в «L.H.O.O.Q.», что по-французски звучит как «у нее горячо между ног»), так Йорн превратил свою девочку в упрямое маленькое существо: ее скакалка становится похожей на хлыст, а может быть, даже на гарроту.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Дебор Ги. *Общество спектакля* [1967] / Пер. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 2000.
- Blazwick Iwona (ed.). *An Endless Adventure—An Endless Passion—An Endless Banquet: A Situationist Scrapbook*. London: Verso, 1989.
- Knabb Ken (ed.). *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981.
- McDonough Thomas F. (ed.). *Guy Debord and the Situationist International*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
- Sussman Elisabeth (ed.). *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957–1972*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

Эд Рейнхардт пишет «Двенадцать правил для новой академии»: в то время как в европейской живописи происходит реформа авангардных парадигм, американские художники Рейнхардт, Роберт Райман и Агнес Мартин исследуют монохромную живопись и модульную сетку.

В 1957 году, работая над своим первым циклом черных картин — серией вертикальных прямоугольников, расчлененных строгой сеткой из трех модулей, каждый шириной в одну седьмую высоты картины (причем разницу между частями в некоторых работах почти невозможно разглядеть, настолько один «черный» близок другому по оттенку), Эд Рейнхардт (1913–1967) опубликовал в майском номере журнала «Артньюс» «Двенадцать правил для новой академии». Можно было бы решить, что Рейнхардт, часто выступавший в роли язвительного критика арт-сцены, написал это эссе шутки ради, поскольку «академическое» искусство, особенно в своей «абстрактной» форме, стало к тому времени вездесущим.

В период с конца тридцатых и вплоть до начала пятидесятых годов Американская ассоциация художников-абстракционистов занималась утверждением и укреплением локальной версии языка абстракции, который практиковался тогда во Франции под лозунгом «Абстракция — творчество» («Abstraction-Création») и которому учили в европейских школах, подобных Институту дизайна в Ульме под руководством Макса Билля, и в послевоенных американских реинкарнациях Баухауса под руководством Ласло Мохой-Надя, Йозефа Альберса и Дьёрдя Кепеса. В эссе 1959 года «Существует ли новая академия?» Рейнхардт признал существование абстрактного академизма, рутинного и шаблонного, уступившего необходимости поставить абстракцию на службу дизайну, рекламе и архитектуре. Однако он осудил его как «экстракт-арт», не имеющий ничего общего с настоящей абстракцией, которая, по его словам, «не может быть „использована“ в образовании, коммуникации, восприятии, международных отношениях и т. д.».

Поэтому Рейнхардт и в самом деле ратовал за «новую академию», которая будет функционировать по образцу академий XVIII века: гарантировать эстетическую чистоту и проводить границу между высоким искусством и его прикладными производными. Такая академия, писал он, покажет, что искусство по сути своей пребывает «вне времени» — искусство очищенное, освобожденное от любых значений помимо-искусства».

Черный союз

Усилия самого Рейнхардта в направлении подобного очищения искусства приняли форму синтеза двух основных парадигм абстракционизма, переживших взлет в начале столетия, — сетки и монохрома. Поскольку разница между модулями в черных картинах Рейнхардта почти отсутствует [1], они приближаются к нетронутым поверхностям монохромной живописи, тем самым

дважды исключая возможность различить «фигуру» как нечто обособленное от «фона» и вдобавок предотвращая ощущение, будто картина, ассоциируемая с окном или с зеркалом, представляет какое-то другое пространство, отсылает к какой-то другой реальности. Сетка и монохром служат двойной гарантией автореферентности: будучи сами себе началом и концом, они не предполагают никаких «значений помимо-искусства» (ведь если сетка и «описывает» что-либо, то лишь ту самую поверхность, которую она размечает и тем самым дублирует).

Однако счастливая уверенность Рейнхардта в том, что эти художественные парадигмы пребывают «вне времени», при своей кажущейся очевидности, несостоятельна. В действительности темпоральность неотступно преследует абстрактное искусство даже в тех случаях, когда, решительно изгоняя со своей территории любые формы наррации, абстракция пытается доказать абсолютную simultaneity пространственного искусства, отличающую его от искусства временного. Вовлеченность абстрактного искусства во время проявляется в историческом измерении, которое поддерживает абстракцию как особый проект, превращая каждую «чистую» картину в «последнее» произведение такого типа, в финальный, завершающий член последовательной серии или, наоборот, в порядке специфического ответвления этой логики, — в первое произведение абсолютно нового искусства, историю которого еще только предстоит написать. Эта логика стоит за монохромным триптихом Александра Родченко: «Чистый красный цвет», «Чистый желтый цвет» и «Чистый синий цвет» (1921). Русский критик Николай Тарабукин видел в этих трех холстах «последние картины», в то время как для самого Родченко они удостоверяли возникновение произведения искусства как объекта. Та же логика вела Пита Мондриана «вперед» по пути неуклонного устранения внутренних оппозиций живописной картины, в перспективе которого сама картина могла быть трансцендирована — одновременно сохранена и преодолена благодаря выходу за рамки живописного медиума и растворению в тотальности социальной среды. Рейнхардт разделял эту цель, говоря о своих черных картинах: «Я просто делаю последние картины, которые может сделать кто угодно».

Ощущение исторического потока, поддерживающего все эти проекты, включает в себе и другие временные аспекты. Продиктованный сопротивлением историческим силам, грозящим проникнуть на территорию произведения искусства — «слева», нарушив его чистоту элементами общественной идеологии и практической пользы, или «справа», коррумпировав его материальность признаками привилегии, особого мастерства и т. д., — уход художника в монохромную живопись или сетчатые структуры является пусть неявным, но



1 • Эд Рейнхардт. Абстрактная картина № 5. 1962

Холст, масло. 152,4 × 152,4 см

признанием этих сил. Каждый случай абстракции обладает своей исторической спецификой: обстоятельства появления в двадцатые годы картин Родченко, окрашенных в три основных цвета (советское революционное производство), разительно отличаются от тех, что обусловили обращение к монохромии таких художников сороковых и пятидесятых годов, как Лучо Фонтана и Ив Кляйн (реклама и «спектаклярная» культура послевоенной эпохи).

Обращаясь к этому феномену возобновления, или повторения, столь характерному для абстрактного искусства — где наблюдаются сменяющие друг друга волны модульной сетки и абсолютной моно-

хромии, — мы сталкиваемся еще с одним измерением темпоральности, присущей абстракции. На сей раз дело не столько в том, что каждая очищенная от всего постороннего картина мыслится как последняя в своем роде, сколько в том, что она всякий раз означает полный разрыв со всем, что было до нее, и что, будучи в силу этого первоначалом, каждый случай этой парадигмы является начальным, оригинальным. Самообман, необходимый для поддержания фикции «оригинальности», притом что предлагаемая форма стара, как пещерная живопись (как в случае с модульной сеткой), требует, однако, объяснения. Ведь если многие представители авангарда

▲ 1959a, 1960a, 1967c

начала XX века обращались к этим формам именно как к символам анонимности, противопоставляя их индивидуалистическому декадансу, то послевоенный авангард, воспроизводя те же самые парадигмы, чем дальше, тем больше утверждал, что это воспроизведение есть акт оригинального изобретения.

Можно предположить, что сама амбивалентность, заложенная в этих парадигмах абстрактного искусства — с их подвешенностью между полюсами чистой идеи и абсолютной материи, — означает, что при всей своей простоте обе они характеризуются неразрешимым внутренним конфликтом. Более того, именно этот конфликт побуждает «изобретать» форму заново и одновременно отрицать, что эти «изобретения» в действительности суть повторения. Французский антрополог-структуралист Клод Леви-Строс столкнулся с похожим феноменом в мифах, где один и тот же рассказ состоит из повторяющихся «мифем» — значимых структурных единиц, каждый раз воплощаемых разными персонажами и образующих, казалось бы, разные эпизоды повествования. Структурное объяснение этого повторения Леви-Стросом имеет прямое отношение к вопросу об амбивалентности, характеризующей феномен визуальной абстракции. Миф как таковой, говорит Леви-Строс, есть не что иное, как ответ на глубокое противоречие, заложенное в культуре: не находя разрешения, это противоречие обречено возвращаться, напоминая о себе снова и снова — наподобие шатающегося зуба, который мы беспрерывно ощущаем языком. Миф и есть форма такого возвращения; это такой нарратив, в котором проблема, в реальности не разрешимая, временно нейтрализуется путем ее периодической приостановки в области фантазии.

Аналогия с вынужденным повторением в мифе проливает свет на оба аспекта интересующей нас проблемы. Во-первых, она объясняет, каким образом абстрактная парадигма становится средством сериализации в практике того или иного художника: повторение *одного и того же* формата разворачивается в длинную цепь минимально отличающихся друг от друга реплик. Во-вторых, она подчеркивает тот факт, что предельно простая форма вызывает тем не менее чувство внутреннего противоречия: анонимный характер чистого монохрома сочетается с настойчивым индивидуализмом «подписанного» объекта (как в случае Ива Кляйна, который слегка закруглял углы своих прямоугольных картин или применял запатентованную (!) им краску — «интернациональный синий Кляйна»). В случае же последних черных картин Рейнхардта — модульных сеток из девяти квадратов — редукция произведения к его чистейшей логической формуле («идее») парадоксальным образом вызывает эффект крайне неопределенного и иррационального оптического мерцания («материи»), постоянно ускользающего от взгляда зрителя.

Чистый парадокс

Примерно тогда же, когда Рейнхардт писал свою последнюю серию черных картин (1960–1964), еще два художника осуществляли аналогичный синтез сетки и монохрома, демонстрируя те же формальные противоречия. Это были Агнес Мартин (1912–2004) и Роберт Райман (род. 1930).

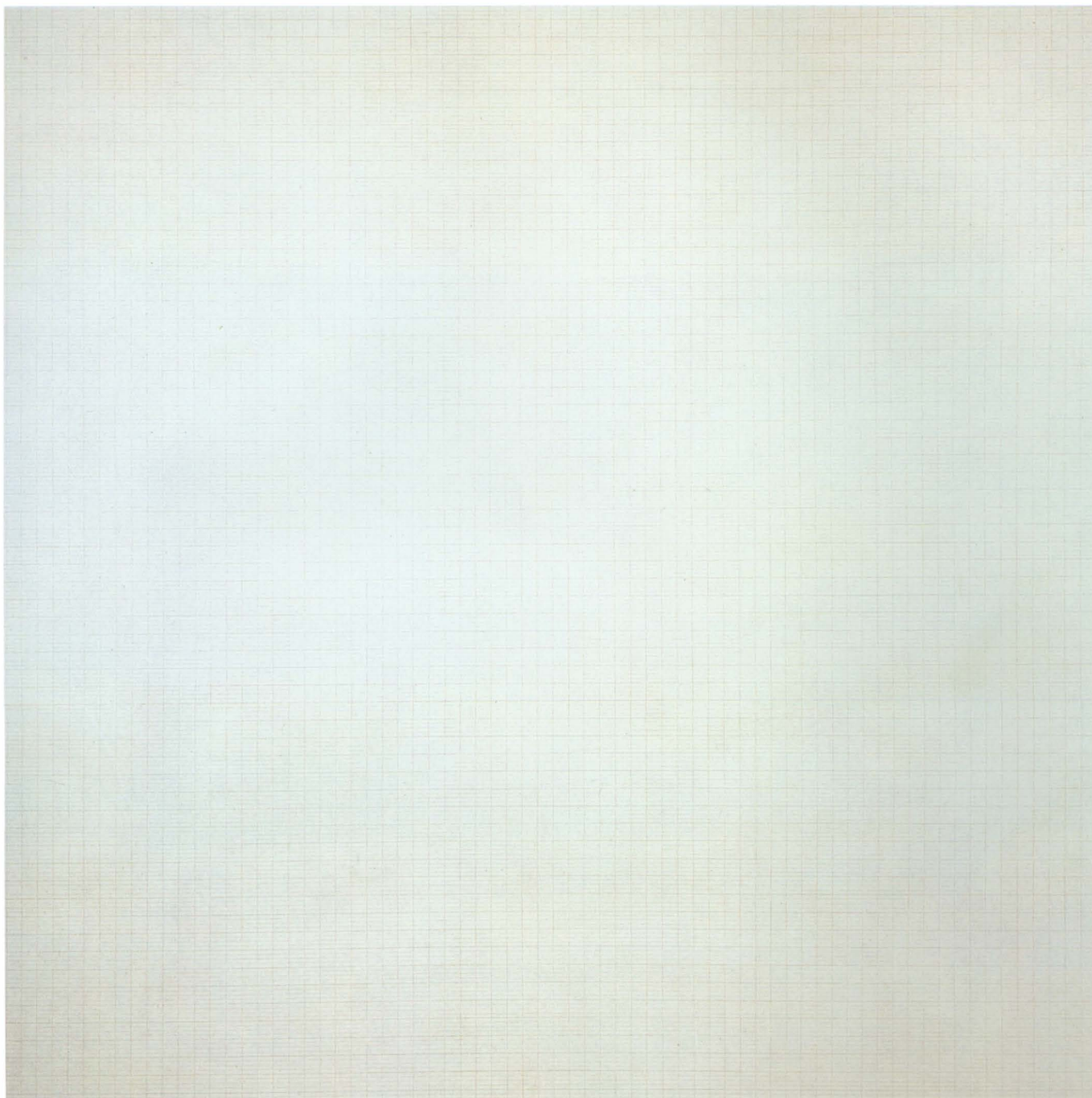
Агнес Мартин выросла среди открытых равнин Северного Саскачевана, а образование получила в Нью-Мексико, после чего переехала в Нью-Йорк, где сблизилась с теми представителями нью-йоркской школы, которые отвергли жестуальную живопись

в пользу ровных поверхностей чистого цвета и максимально упрощенных, геометризованных композиций: с Марком Ротко, Эдом Рейнхардтом (его модульные картины начала пятидесятых были в основном либо красными, либо синими) и Барнеттом Ньюманом. Пытаясь передать субъективные идеи и эмоции, не имеющие объективных аналогов в природе, Мартин, по ее собственным словам, обратилась к абстракции как способу выразить «не то, что мы видим», а «то, что заложено в нашем разуме».

Метод, разработанный ею к 1963 году и никогда впоследствии не менявшийся, представляет собой вычерченные карандашом частые прямоугольные сетки, основой для которых служат покрытые гипсовым грунтом квадратные холсты стандартного шестифутового размера. В первых из них она использовала цветные карандаши, но с 1964 года перешла на простой графит, в результате чего монохромия окончательно восторжествовала в ее картинах, которые тем не менее, к изумлению зрителей, достигают исключительного визуального разнообразия [2]. Поскольку художница наделяла это разнообразие названиями, напоминающими о природном мире, — «Падающая синева», «Листва на ветру», «Молочная река», «Апельсиновая роща», — а также из-за стойкого впечатления сияния, вызываемого сетчатыми полями (а они выглядят так, словно излучают некий необъяснимый свет), картины Мартин часто рассматриваются как аналоги природных явлений. Они прочитываются в том же ключе, который начали применять к Ньюману, Ротко и Рейнхардту в семидесятых годах, когда интерпретаторы, одержимые страстью к тематическому толкованию абстрактного искусства, даже самые строгие сетки и самые аскетичные монохромные объясняли феноменологически, в иконографических терминах, ассоциирующихся с идеей «возвышенного». Как мы уже видели, модульная сетка изначально заключает в себе такую возможность: равномерное развертывание потенциально бесконечных идентичных элементов вызывает метафизические, трансценденталистские ассоциации независимо от того, насколько «механической» или «автоматической» выглядит такая схема.

Сила искусства Мартин, однако, в том, что оно мобилизует саму амбивалентность духовного/материального, встроенную в сетку, устанавливая в итоге другой порядок значения, который можно определить как «структуралистский». Ведь светящийся, атмосферный туман, выделяемый сетчатыми поверхностями Мартин, представляет собой средний термин между двумя другими точками зрения на картину. Первая, возникающая когда мы смотрим на нее с короткой дистанции, заключается в опыте преобладающей материальности: карандашные линии ложатся на поверхность неравномерно — они скользят по выпуклым частям текстуры холста, но не проникают в его углубления; призрак множества нитей, видимых под поверхностью грунта, как эхом, продублирован линиями, нанесенными на нее, и т. д. И только когда мы отходим от картины на расстояние, достаточное для того, чтобы отдельные ячейки сетки визуально растворились, ощущение определенного вещества сменяется ощущением светящейся атмосферы. Но затем, если мы отойдем еще дальше, этот визуальный туман уступит место плотной и однородной стене, образующей еще одну, более общую, форму материальности. Другими словами, картина становится «светящейся атмосферой» только относительно — то есть в отличие от — восприятия картины как материального объекта, и наоборот.

В этом смысле можно сказать, что искусство Мартин не связано с «изображением» каких бы то ни было специфических явлений,



2 • Агнес Мартин. *Листва*. 1965

Холст, акрил, графитный карандаш. 183 × 183 см

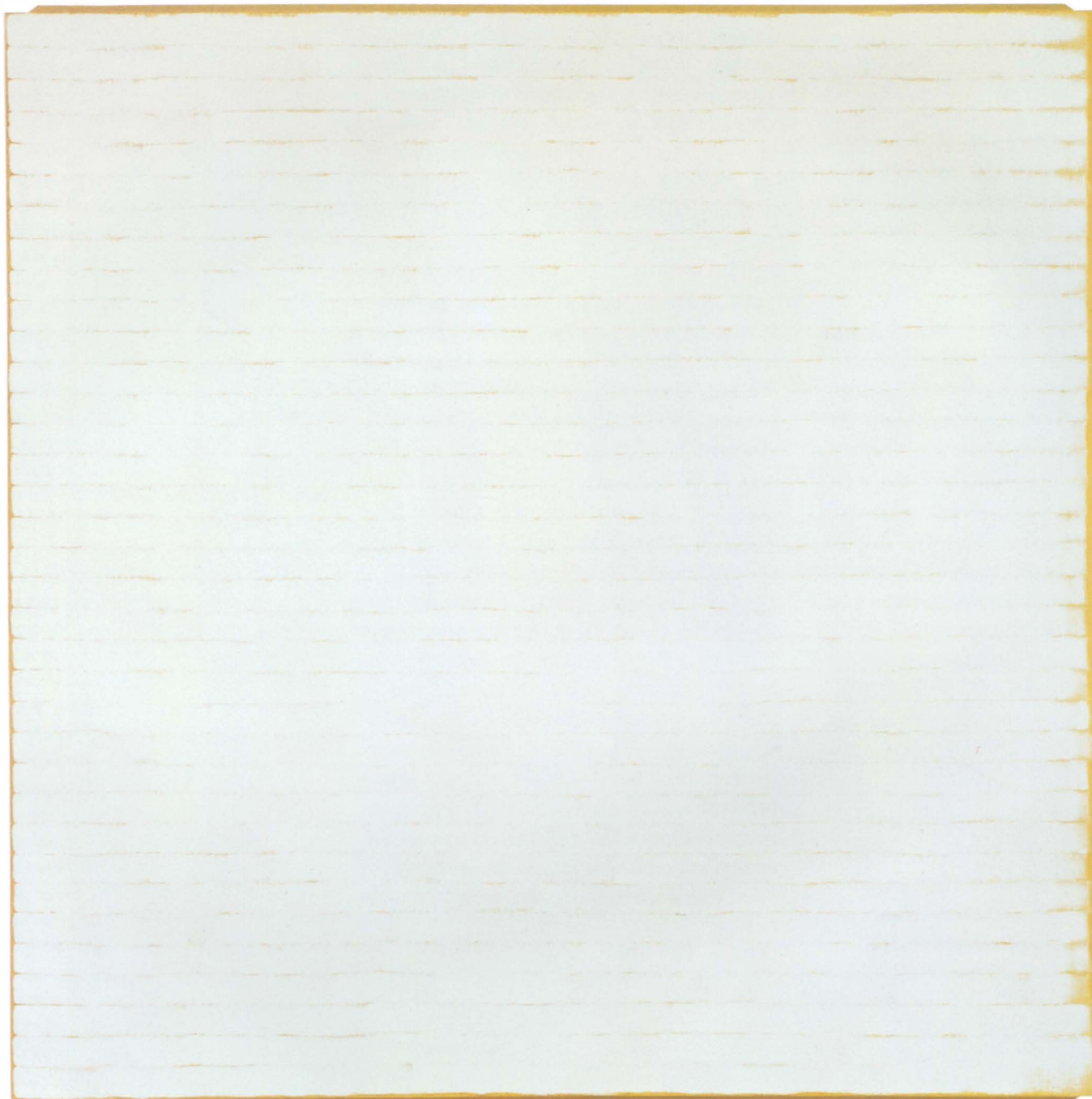
▲ будь то небо, или облака, или возвышенная необъятность мироздания. Вместо этого, работая как исследователь-структуралист, она производит структурные парадигмы, в которых атмосфера становится не столько предметом интуиции, сколько элементом системы, превращающей ее из означаемого (содержания образа) в означающее («атмосферу») — открытый термин дифференциальной серии: «стена» в оппозиции к «туману», «текстура холста» в оппозиции к «нелокализованному свечению», «форма» в оппозиции к «бесформенному».

Работа структурной парадигмы заключается в том, что нечто переживается не в терминах феноменологической полноты («вот этот светящийся туман, который я *вижу* перед собой»), а в отношении к тому, чем оно не является («свечение» = «не плотность»):

присутствие здесь всегда оттенено собственным отсутствием. И это делает невозможным упрощенное толкование картин Мартин как «чистой необъятности пространства» или «чистого духа».

Писать краску

▲ Столь же популярна феноменологическая интерпретация работ Роберта Раймана — правда, здесь она склоняется не в сторону «духа», а в сторону «материи». Заявивший о себе в конце шестидесятых годов (его первая персональная выставка прошла в 1967 году, в 1969-м он принял участие в групповых выставках «Когда отношения становятся формой» в Берне и Лондоне и «Антииллюзия: процедуры/материалы» в нью-йоркском Музее Уитни) Райман рас-



3 • Робер Райман. Уинсор 34. 1966

Льняной холст, масло. 160 x 160 см

смаatrивался как представитель процесс-арта, а его белые сетчатые поверхности — как итог серии манипуляций с базовыми материалами живописи. Например, в цикле картин под общим названием «Уинсор» [3] ясно видно, что художник погружал кисть шириной пять сантиметров в белую масляную краску и затем проводил ею параллельные полосы по холсту, причем краски хватало на двадцать — двадцать пять сантиметров, после чего кисть нужно было «перезаправлять». Легкие перебои в фактуре в тех местах, где после «перезаправки» мазок возобновлялся, образуют серию вертикалей, служащих контрапунктом к горизонтальным интервалам между полосами, сквозь которые виден холст теплого коричневатого цвета. Рассматривая этот процесс как попытку «писать краску», Райман ограничил свою палитру разными видами белого пигмента

(темпера, гуашь, масло, эмаль, гипс, акрил и т. д.), который наносил на всевозможные поверхности (газетную бумагу, марлю, кальку, гофрированный картон, холст, джут, стекловолокно, алюминий, сталь, медь и т. д.), используя для этого столь же разнообразные инструменты (кисти разной ширины — до тридцати сантиметров, ножи, шариковую ручку, серебряный карандаш и т. д.). Все это накладывает на его произведения отпечаток позитивизма; они кажутся суммой проделанных в прошлом операций, которые могут быть реконструированы в настоящем на основании имеющихся данных. Таким образом, эти работы понимаются как чистая материя и в то же время как стадии ее эволюции во времени.

Однако картины Раймана сопротивляются этой идее о непрерывности времени, так же как картины Мартин сопротивляются



4 • Робер Райман. VII. 1969

Гофрированная бумага, шеллаковый грунт. Одна из семи частей. 152,4 x 152,4 см

представлению о безмерной тотальности пространства. Он тоже работает со структурной парадигмой, когда, к примеру, в сериях «III», «IV», «V» и «VII» [4] тремя косыми полосами тонко наносит шеллаковый грунт на девятнадцать полуметровых квадратных листов гофрированной бумаги, каждый раз обрабатывая одним непрерывным жестом только три из них. Результат таков, что, скажем, в картинах серии «VII» красочный слой имеет разрывы, которые не позволяют реконструировать «процесс» движения кисти и тем самым смыкают непрерывность процесса с его противоположностью — прерывностью единичного, импозитивного объекта. «Материя» Раймана, так же заменяемая в бинарных операциях системы, как и «дух» Мартин, раскрывает внутренние противоречия сетки и сама раскрывается ими.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Краусс Розалинд. Решетки / Пер. А. Матвеевой // *Id. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы.* М.: Художественный журнал, 2003; Агнес Мартин: /Облако/ // *Id. Холостяки* / Пер. С. Дубина. М.: Прогресс-Традиция, 2004.

Bois Yve-Alain. Ryman's Tact // *Id. Painting as Model.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990; The Limit of Almost // *Id. Ad Reinhardt.* New York: Museum of Modern Art, 1991

Buchloh Benjamin H. D. The Primary Colors for the Second Time // *October.* No. 37. Summer 1986.

Cooke Lynne, Kelly Karen (eds). *Agnes Martin.* New Haven and London: Yale University Press, 2011.

Hudson Suzanne P. *Robert Ryman: Used Paint.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

Storr Robert. *Robert Ryman.* New York: Harry N. Abrams, 1993.

«Мишень с четырьмя лицами» Джаспера Джонса появляется на обложке журнала «Артньюс»; для одних художников Джонс представляет модель картины, в которой фигура и фон соединены в один образ-объект, а для других не менее важными уроками его живописи оказываются использование повседневных знаков и концептуальная двусмысленность.

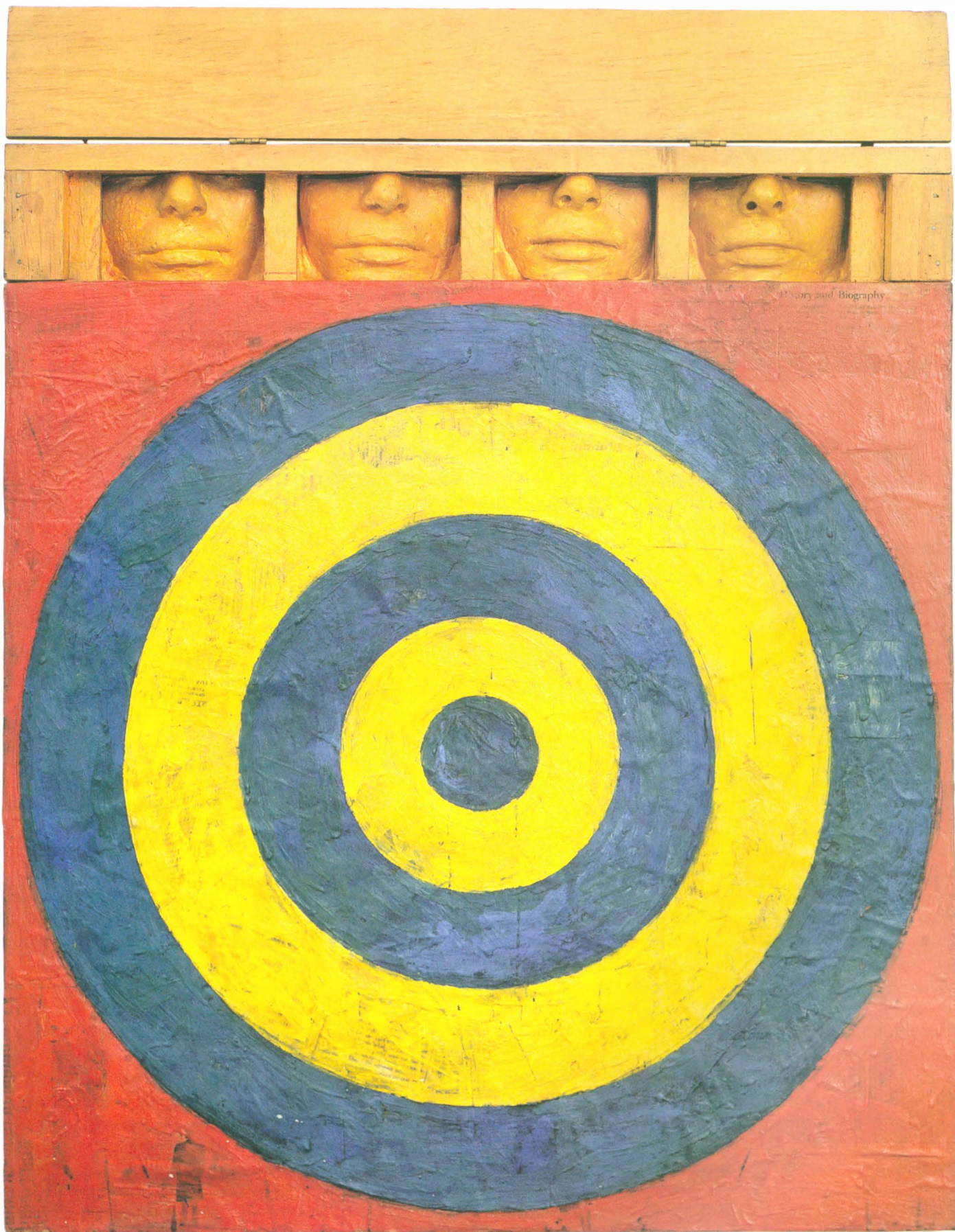
Двадцатого января 1958 года, спустя всего две недели после появления его работы на обложке «Артньюс», Джаспер Джонс открыл свою первую персональную выставку в нью-йоркской галерее Лео Кастелли. Она включала шесть картин с концентрическими мишенями, в том числе «Мишень с четырьмя лицами» [1], четыре картины с американскими флагами [2], пять картин с нанесенными по трафарету цифрами, по одной или сериями, а также несколько картин с прикрепленными к ним предметами — такие, как «Ящик» и «Книга» (обе — 1957). Все вещи были распроданы, причем четыре купил для Музея современного искусства легендарный куратор Альфред Барр. Такой дебют был беспрецедентным и, казалось, сигнализировал об изменениях в художественном мире. Возрастала роль молодежи (Джонсу было всего двадцать семь лет) и рекламы (как еще неизвестный художник мог появиться на обложке «Артньюс»?). Ускорялась и смена стилей: в банальных сюжетах и обезличенной живописной манере Джонса немедленно увидели козырь против возвышенных сюжетов и заряженных энергией жестов абстрактного экспрессионизма, все еще господствовавшего на арт-сцене. Но Джонс не был бунтарем-одиночкой. Выставка демонстрировала результат трех лет упорной работы (осенью 1954 года он уничтожил большую часть прежних работ, сочтя их подражательными). Кроме того, Джонс уже входил в круг, включавший также Роберта Раушенберга, с которым в 1954–1961 годах его связывала художественная и романтическая близость, композитора Джона Кейджа, хореографа Мерса Каннингема (1919–2009), для которого он проектировал декорации и костюмы, перформансистку Рейчел Розенталь (род. 1926) и других.

Постоянное отрицание импульсов

Отчасти именно связь с Кейджем и компанией побудила первых критиков Джонса, таких как директор «Артньюс» Томас Б. Хесс и Роберт Розенблюм, приклеить к нему ярлык «нео-Дада». Однако куда важнее анархических нападок на искусство, предпринимавшихся дадаистами, было для Джонса ироническое исследование его смысла Марселем Дюшаном, чьи работы он открыл для себя в 1958 году в Филадельфийском художественном музее (годом позже художники познакомились). Дюшан и впредь будет оставаться для Джонса одним из главных ориентиров. То же самое можно сказать о философе Людвиге Витгенштейне, чья критика языка отвечала его «физическому и метафизическому упрямству», как записал Джонс в своем блокноте (он начал читать Витгенштейна около 1961 года, и этот интерес скоро был подхвачен другими художниками его поколения, в частности концептуалистами).

Влияние их обоих, особенно Дюшана, прослеживается в характерных стратегиях ранних работ Джонса. Он использовал «готовые, конвенциональные, обезличенные, фактические, внешние элементы» (так художник описывал свои «Флаги» и «Мишени» своему лучшему критику Лео Стейнбергу). Он играл со знаками разных порядков — визуальными и вербальными, публичными и приватными, символическими и индексальными (то есть созданными путем физического контакта, как отпечатки пальцев или гипсовые отливки). Он любил также придавать буквальным вещам двусмысленный, даже аллегорический характер: например, «Флаги» — это одновременно и произведения современной живописи, и инертные объекты, и повседневные символы. Свое Я он тоже склонен был трактовать как расщепленное собственным языком, собственными знаками, в противоположность Я абстрактного экспрессионизма, претендовавшему на обретение целостности в акте живописи. Во многом эта провокационность также перекликается с Дюшаном, которого Джонс адаптировал для других художников, как Кейдж адаптировал Дюшана для самого Джонса. Речь здесь скорее о трансформации, чем о влиянии. Как сказал Джонс после смерти Дюшана в 1968 году, один из его уроков — опять-таки в пику убеждениям абстрактных экспрессионистов — в том, что не художник в конечном счете определяет свое произведение. Тут задействован не только зритель, но и последующие художники, которые интерпретируют корпус работ своего предшественника, постфактум его трансформируют и тем самым продвигают вперед.

Дюшан, писал Джонс, «перенес свою работу через установленные импрессионизмом сетчаточные ограничения в поле, где взаимодействуют язык, мысль и зрение». Сам Джонс инициировал подобный сдвиг по отношению к абстрактному экспрессионизму. Но для того, чтобы этот разрыв был эффективен, сначала ему нужно было установить связь с этим направлением. «Флаги» и «Мишени» превосходят абстрактный экспрессионизм по его собственным критериям: как поверхности они более плоскостные, как изображения — более «сплошные» (allover), и, наконец, они полнее, чем любые образцы абстрактного экспрессионизма, отождествляют картину с ее материальной основой. Таким образом, Джонс поднимал ставки передовой американской живописи конца пятидесятых годов только для того, чтобы изменить правила игры, поскольку он достигал этих формальных результатов средствами, запрещенными в абстрактном экспрессионизме: обращаясь к таким повседневным культурным знакам, как флаги и мишени. Это был предательский трюк, поскольку Джонс отвечал абстрактному экспрессионизму в категориях, которые, казалось, ему противоречили: его живопись была абстрактной



1 • Джаспер Джонс. *Мишень с четырьмя лицами*. 1955

Ассамбляж; газета и ткань на холсте, энкаустика, четыре раскрашенные гипсовые маски в деревянном ящике с откидной передней стенкой. 85,3 x 66 x 7,6 см

1950–1959



2 • Джаспер Джонс. Флаг. 1954–1955

Ткань, наклеенная на фанеру, энкаустика, масло, коллаж (три соединенные панели). 107,3 × 154 см

и одновременно изобразительной по методу, жестуальной и одновременно имперсональной по фактуре (его мазки часто выглядят монотонно повторяющимися), автореферентной и одновременно аллюзивной по типу изображения (абстрактные полосы и круги являются также флагами и мишенями), картинной и одновременно ▲ буквальной по ассоциациям (в абсолютно абстрактном «Холсте» [1956] маленький подрамник просто прикреплен к картине) и т. д.

Джонс нашел идеальную технику, позволившую ему добиться этого совпадения противоположностей, — энкастику, восковая поверхность которой сохраняет каждое движение кисти, но сохраняет его мертвым, как муху на липучке. Энкаустика также позволила Джонсу связать изображение с его основой так, что картина выглядит одновременно образом и объектом. Наконец, она дала возможность «подвесить» в плотном палимпсесте поверхностей и другие материалы, например коллаж из газет и ткани, который он часто использовал в ранних работах. Это наложение вводит в пространство живописи чувство времени — не только фактического времени сложного процесса создания работы, но и аллегорического времени различных смыслов и/или предполагаемых воспоминаний. Так, на простыне, служащей основой «Флага» [2], вблизи центра, среди прочих покрывающих ее газетных фрагментов, проступают призрачные слова «несбыточная мечта» («pipe dream»). Возможно, эта фраза намекает на то, что, по словам Джонса, флаг впервые явился ему во

сне (тем самым, что тоже немаловажно, этот публичный символ превращается в личный талисман). В то же время она указывает на дилемму: изображение флага не есть флаг (в 1954 году в нью-йоркской галерее Сидни Джениса Джонс увидел вариант «Измены образов» [1929] Рене Магритта, знаменитой сюрреалистической картины-головоломки с изображением трубки [pipe] и опровергающей это изображение надписью «Это не трубка»). Уже в дебютной картине Джонса присутствует, таким образом, столь характерная для него игра с противоречием и парадоксом, иронией и аллегорией. Снова и снова Джонс заявляет одно, имея в виду нечто другое (одно из определений иронии), или сталкивает между собой различные уровни смыслов и типы знаков (одно из определений аллегории). Как он записал в своем блокноте где-то в 1963–1964 годах, «Одна вещь работает так / Другая вещь работает иначе / Одна вещь работает по-разному в разное время». Фокус в том, что двусмысленность возникает не вопреки, а благодаря буквальности этих флагов, мишеней, цифр, карт и т. д. — «вещей, уже известных разуму», по выражению Джонса. «Это дало мне возможность работать на других уровнях».

«Моя работа стала постоянным отрицанием импульсов», — заметит Джонс впоследствии. Это отрицание — не просто проявление искушенности, как показалось сначала Стейнбергу, для которого «мораль» ранних работ Джонса заключалась в том, что «ничто в искусстве не является верным настолько, чтобы нечто противоре-

▲ 1962d

▲ 1927a

ложное нельзя было сделать еще более верным». Равно как и соединение визуального и вербального, картинного и буквального вовсе не было простой отменой эстетики абстрактного экспрессионизма. Скорее, это удерживало модель живописи, представленную Джексоном Поллоком, в состоянии напряженной подвешенности по отношению к ее авангардистской противоположности, представленной Марселем Дюшаном. «Импульсы», отрицаемые здесь, это не только личные склонности, но и эстетические императивы. И одна из причин того, почему Джонс так быстро приобрел значение ключевой фигуры, заключалась в том, что он сумел устранить противоречие между базовыми императивами послевоенного авангарда — наследием Поллока (после его смерти в 1956 году) и провокациями Дюшана (чья работы вновь приобрели актуальность примерно в это же время). Точнее, он сумел претворить эти противоположные парадигмы в специфическое искусство двусмысленности.

Часовой и шпион

И все же, несмотря на весь европейский интеллектуализм, заимствованный у Дюшана, Магритта и Витгенштейна, Джонс обладал также исконной мудростью американского прагматизма (в начале его карьеры критик Хилтон Крамер пренебрежительно назвал его искусство «дадаистской версией Бабушки Мозес»). Это позволило Стейнбергу в блестящем эссе о Джонсе описать изготовление его ранней работы в виде рецепта, найденного в журнале: берутся «вещи, созданные человеком», «банальные приметы нашего окружения», «отдельные объекты или завершенные системы», «конвенциональные формы» которых подчеркивают плоскостность картины и диктуют ее размеры. Судя по этим процедурам, опыты Джонса могли быть усвоены и поп-артистами (которые также будут использовать «банальные приметы нашего окружения»), и минималистами (с их интересом к «отдельным объектам или завершенным системам»). Однако его метод имел также менее буквальные и при этом далеко идущие последствия.

Во-первых, Джонс выдвинул новую парадигму картины. После 1958 года он особенно часто использовал в живописи трафареты, например для написания названий цветов, не соответствующих реальным цветам на холсте, как в «Перископе (Харт Крейн)» [3], где названы основные цвета, а видны в основном серые и черные. Столкнувшись с подобными работами, Стейнберг почувствовал, что картинная плоскость приобретает новый смысл: она здесь — «не окно, не поднос, развернутый к зрителю, и не объект, активно вдающийся в реальное пространство, а поверхность, наблюдаемая в процессе насыщения, когда она получает некое послание или отпечаток из реального пространства». Чуть позднее, в своем знаменитом эссе о Раушенберге, Стейнберг увидел в этой переориентации картины — понимаемой теперь скорее как место для расположения знаков, нежели как экран для демонстрации видов — «постмодернистский» сдвиг от «природы» к «культуре» в качестве главной системы референций искусства. С точки зрения Стейнберга этот сдвиг требовал «других критериев» — других по сравнению с формалистической критикой Клементы Гринберга, которая все еще доминировала в то время, и первое указание на эти критерии дал Джонс. Во-вторых, Джонс предложил новый тип художника. «Все имеет свой способ пользования и своего пользователя, в котором нет необходимости», — писал Стейнберг о прагматической объективности материалов и методов у Джонса, и этот ослабленный субъект занимал позицию «скорее

Будучи последовательным антиидеалистом, уроженец Вены Людвиг Витгенштейн упорно трудился над очищением наших представлений о языке от хронического платонизма. Его «Философские исследования» (1953) подвергли радикальной критике саму идею «выражения» — понятия, важного для различных форм абстрактного искусства, особенно для абстрактного экспрессионизма. Выражение предполагает намерение выразить некое значение; намерение, таким образом, понимается как воля к смыслу, которая предшествует его вербальному или визуальному выражению. В свете такого понимания, утверждал Витгенштейн, намерение подразумевает некую личную картину ментальной жизни, которая неведома другим, но непосредственно доступна самому субъекту. В противовес идее личных значений, к которым каждый из нас имеет уникальный доступ, Витгенштейн утверждал, что «значение слова есть его употребление». В частности, он развивал идею «языковых игр», основанных на «формах жизни». Языковые игры — это системы речевого поведения, социальные по своей природе и усваиваемые в ходе межличностного взаимодействия. В такой вселенной личное выражение не имеет смысла: «Если бы лев мог говорить, — писал Витгенштейн, — мы не смогли бы его понять». Одним из первых художников, применившим эту критику по отношению к искусству, был Джаспер Джонс. Так, использование им линеек в качестве «приспособлений» поставило под сомнение статус автографического экспрессивного знака как выражения личного значения. Большую часть его работ можно рассматривать как инсценировку «языковых игр». Позднее витгенштейновский скептицизм в отношении личного языка по-разному развивали представители минимализма, процесс-арта и концептуального искусства.

претерпевания, чем действия» — опять же в противоположность абстрактному экспрессионизму. Здесь берет начало другой «постмодернистский» сдвиг — в сторону бесстрастности и антисубъективности, «эстетики безразличия» (по определению критика Мойры Рот), которая приобретет радикальный характер у некоторых художников поп-арта и минимализма (вспомним Уорхола).

Даже если готовые знаки Джонса «наводят на мысль об отсутствии», как отмечал Стейнберг, в банальных эмблемах, застылых мазках и фрагментарных отливках все же сохраняются остатки личной субъективности. Этот субъект кажется расколотым и в «следах своей памяти» (как писал Джонс в 1959 году), и в своем «меняющемся фокусе» (никакая фраза не встречается столь же часто в его ранних блокнотах) — меняющемся по ходу движения от одних мотиваций и смыслов к другим. Этот субъект кажется расколотым и в его отношении к зрителю. В одной особенно загадочной заметке 1964 года, в очередной раз вызывающей в памяти Дюшана, Джонс аллегорически описал эту расколотую субъективность в виде двух персонажей, «часового» и «шпиона» (с кем из них он себя идентифицирует, нет никакого сомнения): «Часовой попадает в „ловушку“ смотрения. <...> Другими словами, некоторая непрерывность связывает часового, пространство и предметы. Шпион должен быть готов „двигаться“, он должен знать свои входы и выходы. <...> Шпион занимает позицию наблюдения за часовым». Возможно, именно эта шпионская слежка за нашим смотрением часто придает работам Джонса, даже если воспринимать их в самом что ни на есть буквальном аспекте, жутковатый эффект, будто они смотрят на нас, пока мы смотрим на них.



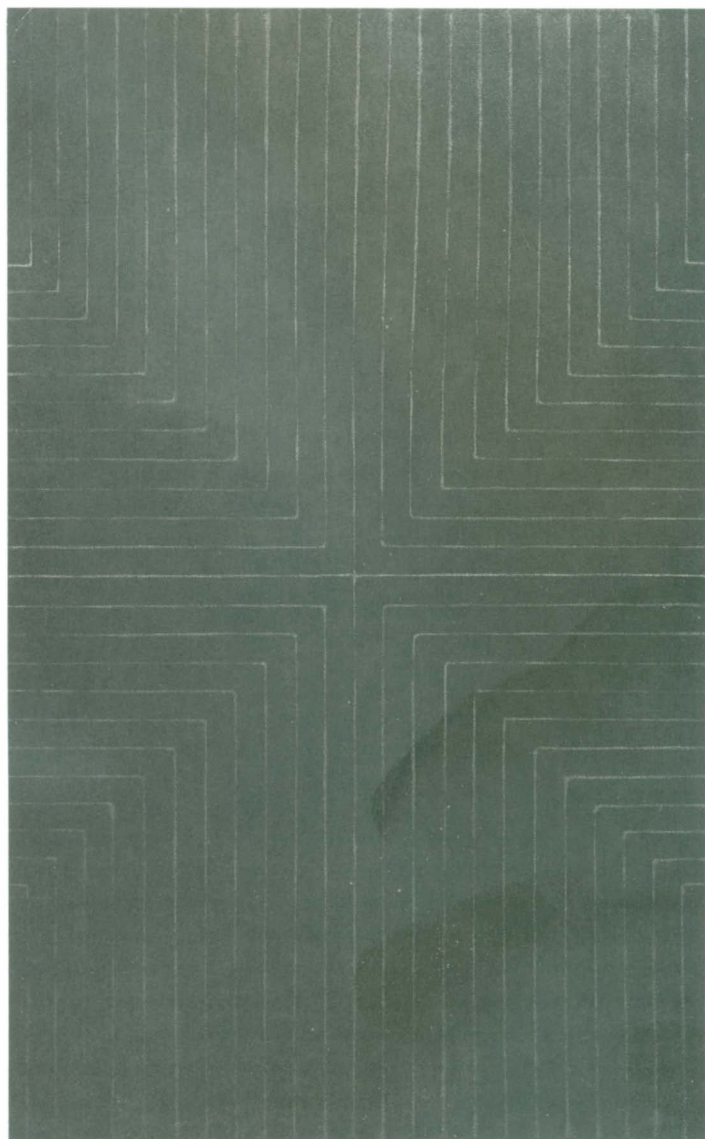
3 • Джаспер Джонс. Перископ (Харт Крейн). 1963

Холст, масло. 170,2 × 121,9 см

В 1964 году состоялась выставка Джонса в Еврейском музее Нью-Йорка, которая показала, насколько активизирующее воздействие оказали его ранние работы на самых разных художников. Его философские головоломки имели решающее значение для концептуалистов — Сола Левитта (1928–2007) и Мела Бохнера (род. 1940), чей лозунг «Язык не прозрачен» мог бы быть и девизом Джонса. Индексальные метки (отпечаток руки в «Перископе» или деревянная палочка, вращающаяся по кругу, размазывая краску, в «Механическом устройстве» [«Device», 1961–1962]) многое подсказали представителям процесс-арта, несмотря даже на то, что чаще всего нелегко понять, как сделаны произведения Джонса. И конечно, использование им культурных знаков послужило опорой для поп-арта, а понимание картины как объекта стимулировало минимализм (некоторые работы Джонса, например «Флаг на оранжевом поле» [1957], где «поп»-образ плавает поверх «минималистского» монохрома, сочетают обе тенденции). Его связь с поп-артом достаточно очевидна, а его отношение к минимализму коротко объяснил в 1969 году Роберт Моррис (род. 1931) в четвертой части своих «Заметок о скульптуре»: «Джонс устранил из картины фон и изолировал вещь. Фоном стала стена. То, что раньше было нейтральным, стало реальным, а то, что раньше было образом, стало вещью».

Вы видите то, что вы видите

Главным посредником в этом переходе от джонсовского образа-как-вещи к минималистскому объекту выступил Фрэнк Стелла (род. 1936), чей дебют на важной выставке «Шестнадцать американцев», организованной Дороти Миллер в МоМА в 1959 году, был даже более ранним (ему было двадцать три), чем дебют Джонса в 1958-м. Стелла не то чтобы восхищался двусмысленностями Джонса: вероятно, он считал их скорее дилеммами, требующими разрешения, чем парадоксами, доставляющими удовольствие (одна из его картин называется «Дилемма Джаспера»). Его ранние работы сохраняют полосы «Флагов», но отбрасывают их символику. Так, «Кони-Айленд» (1958) — это абстрактный транспарант, остров черного в море оранжевых и желтых полос. Но Стелла хотел избавиться даже от этого рудиментарного соотношения фигуры и фона, что и проделал со всей беспощадностью в «Черных картинах» (1959). «Die Fahne Hoch!» [4] — самая знаменитая работа этой серии, отчасти из-за одиозного названия («Знамена вверх!»), цитирующего официальный нацистский марш. Однако эта отсылка — скорее формальная, чем тематическая: своим форматом картина напоминает знамя, крестообразной формой — свастику, а чернотой — фашистскую униформу. Кроме того, она огромна (три на два метра), с подрамником толщиной больше семи сантиметров, что и задавало ширину полос, которые Стелла нанес эмалью на холст таким образом, что они повторяют конструкцию подрамника с крестовиной. Крест в центре воспроизводит предельно элементарную форму вертикальной фигуры на горизонтальном фоне, но отношение фигуры и фона подчеркнуто здесь лишь ради немедленной отмены. Это происходит не только из-за чрезмерно тщательного нанесения черных полос, но и за счет того, что светлые линии между ними, кажущиеся «фигурами» на черном, являются на самом деле «фоном» под ним — это участки незаписанного холста в промежутках между полосами. Если для Джонса этот факт был бы лишь поводом для игры, Стелла подходит к нему как позитивист; если у Джонса все есть «меняющийся фокус», у Стеллы «вы видите то, что вы видите» (эта невозмутимая фраза художника является лучшим комментарием к его ранним работам).



4 • Фрэнк Стелла. *Die Fahne Hoch!* 1959

Холст, эмаль. 308,6 × 185,4 см

«По отношению к картине существуют лишь две проблемы, — заметил Стелла в той же манере в 1960 году. — Одна — выяснить, что такое картина, вторая — выяснить, как сделать картину». Его решением было соединить эти проблемы — показать, что такое картина, через демонстрацию того, как она делается. Для университетского друга Стеллы критика Майкла Фрида, который стремился встроить его в свою историю модернистской абстракции, эта логика имела своим источником кубизм — через посредство Мондриана. Для его школьного друга, минималиста Карла Андре, иначе представлявшего себе генеалогию модернизма, эта логика была конструктивистской в своем материализме (как прокомментировал однажды Андре, Стелла использовал «идентичные, дискретные единицы», «не полосы, а мазки кисти»). «Карл Андре и я сражались за его душу», — заметит впоследствии Фрид, и этот спор продолжался как минимум несколько лет в середине шестидесятых годов. В 1960 году Стелла начал использовать металлизированные и малярные краски, а также делать фигурные картины, сначала с небольшими вырезами, задающими направление полос, затем с большими плоскими выступами. По мнению Фрида, новые красители означали торжество оптической; по мнению Андре — банальную материаль-



5 • Фрэнк Стелла. *Тахт-и-Сулейман*. 1967

Холст, полимерная краска, флуоресцентная полимерная краска. 304,8 × 609,6 см

ность. По мнению Фрида, новые формы структурировали образы «дедуктивно», изнутри, не нуждаясь для этого в найденном образе вроде флага; тем самым картина становилась еще более автономной. По мнению Андре, эти формы отсылали к трехмерным объектам в реальном пространстве и придавали художественной практике вовсе не автономный, а наоборот, сайт-специфичный характер. Короче говоря, как Джонс с его таинственностью соответствовал ожиданиям, порожденным одновременно Поллоком и Дюшаном, так и Стелла мог быть провозглашен одними художниками и критиками образцовым воплощением позднемодернистской живописи, а другими — родоначальником минималистских объектов.

Оба лагеря видели у Стеллы строгую логику — декларативную логику подрамника, спроецированного на холст, в «Черных картинах»; изображения, совпадающего с его материальной основой, в картинах с вырезами, в картинах, основанных на геометрических фигурах и простых знаках, и т. д. Однако когда формы стали более эксцентричными, эта логика приобрела более произвольный характер. В серии «Траспорт-тир» [5] изображение и основа все еще соотносятся друг с другом, но в то же время между ними возникает конфликт, и структуры не выглядят столь уж необходимыми или бесспорными. К середине семидесятых годов работы Стеллы стали своего рода гибридами — ни картинами, ни скульптурами. Сначала они цитировали кубистский коллаж и кон-
▲ структивистскую конструкцию, затем начали смешивать различные коды классического и модернистского искусства. Этот ассамбляж был доведен до предела в восьмидесятых годах, когда в одной алюминиевой конструкции могли сталкиваться полубарочные формы, косые сетки, поп-геометрические формы, кричащие цвета и жесты. Казалось, Стелла перешел от модернистского анализа живописи к постисторическому пастишу стилей. Если мораль Джонса заключается в том, что «ничто в искусстве не является верным настолько, чтобы нечто противоположное нельзя было сделать еще более верным», то мораль Стеллы

такова: нет живописной логики, обоснованной настолько, чтобы от нее нельзя было отказаться.

Впрочем, этот кризис живописной логики — проблема не одного Стеллы. Он указывает на гораздо более глубокий кризис исторической концепции модернизма, имевший место в семидесятые и восьмидесятые годы. В рамках такой концепции один великий художник видится отцом другого, следующего за ним согласно строгой линии преемственности, а значимость наследника измеряется его способностью продолжить эту череду великих. Как и его ангелы-хранители Фрид и Андре, Стелла — представитель поколения, обладающего тонким пониманием модернизма и амбициозным чувством своей роли в его развитии (или разрушении). В развернувшихся по этому поводу дебатах есть тонкая грань между историцистским нарративом влияния и наследования и другими трактовками исторических связей и разрывов. Историцистский подход может быть весьма стимулирующим и даже возвышающим, но он может быть и сковывающим. «Стелла хочет писать, как Веласкес, — якобы заметил как-то Фрид, — и потому он пишет полосы». Быть может, сама строгость этого имплицитного нарратива живописи — строгость, которая предполагает возвышенную связь с прошлым, но ценой суровой редукции в настоящем, — подсказывает ответ на вопрос, почему Стелла решил вырваться из своей позднемодернистской истории, отречься от нее несколько театральным образом, хотя и считался одним из главных ее героев.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Fried Michael. *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
 Johns Jasper. *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*. New York: Museum of Modern Art, 1996.
 Orton Fred. *Figuring Jasper Johns*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
 Rubin William. *Frank Stella*. New York: Museum of Modern Art, 1970.
 Steinberg Leo. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. London, Oxford, and New York: Oxford University Press, 1972.
 Vamedoe Kirk. *Jasper Johns*. New York: Museum of Modern Art, 1996.

Лучо Фонтана проводит свою первую ретроспективу: китчевые ассоциации используются им в качестве критики идеалистического модернизма, которую усиливает его протезе Пьеро Мандзони.

К моменту проведения первой полноценной ретроспективы своих работ осенью 1959 года (в галереях Рима и Турина) Лучо Фонтана (1899–1968) еще только начал серию «Разрезы», которой почти целиком посвятит себя в последнее десятилетие своей жизни и которая станет его визитной карточкой. Первые опыты в этом роде — выкрашенные в пастельные оттенки холсты с многочисленными короткими разрезами, датированные предыдущим годом, — он показал в феврале в Милане и в марте в Париже. Близость этих дат имела и положительные, и отрицательные стороны. Срежиссированная Уго Муласом серия постановочных фотографий, последовательно демонстрирующих процесс создания работы от задумчивых колебаний художника перед чистым холстом до удовлетворенного созерцания результатов акта, иконоборческого жеста Фонтаны — рассечения монохромного холста, натянутого на подрамник, — заслонит другие виды его невероятно разнообразной продукции. Множество «Разрезов», которые наводнят рынок в шестидесятые годы, с присущей им двусмысленной риторикой: квазимистический гимн «поиску абсолюта», с одной стороны, гиперболическое прославление театрализованного насилия — с другой (сочетание, подобное тому, которое сознательно эксплуатировалось Ивом Кляйном), — бросят длинную тень на проект Фонтаны, скрыв его серьезность.

Диалектика аванграда и китча, отмена

Хотя систематический каталог его работ вышел уже в 1974 году, отношение критиков к Фонтане изменилось только в начале следующего десятилетия, после большой выставки в парижском Центре Жоржа Помпиду, когда он наконец стал рассматриваться как одна из главных фигур в искусстве послевоенной Европы. Такое запоздалое признание само по себе не редкость, но оно особенно поразительно в случае с Фонтаной — художником, который беззастенчиво заигрывал с культурной индустрией периода реконструкции (с ее особым влечением к гламурному блеску) и никогда не отказывался от заказов на декоративные работы (от потолка кинотеатра или магазина до монументальных дверей собора). Именно погруженность Фонтаны во вселенную китча парадоксальным образом объясняет эту задержку, поскольку признание могло прийти к нему только в тот момент, когда диалектическое противостояние авангарда и китча, которое было доминантой культурной критики с момента зарождения модернизма, стало терять остроту.

Выведенная одновременно (и независимо друг от друга) Клементом Гринбергом и Теодором Адорно в ответ на тоталитарную угрозу фашизма и сталинизма, эта диалектическая оценка гласила, что экспериментальная работа авангарда — единственно возможная защита от неизбежной деградации всех культурных практик и форм производства до товарного состояния, регулируемого законами капиталистической экономики. Сам того не желая, Фонтана вбил клин в хорошо отлаженный объяснительный механизм этой модели. В отличие от «новых реалистов» шестидесятых годов, провозгласивших его своим предтечей, или художников поп-арта, он не восставал сознательно против удушающих эффектов аргументации Гринберга/Адорно, возвышая униженный товар до статуса культурного артефакта и тем самым занимая альтернативную позицию, лишь подтверждающую власть их диалектической модели. Фонтана не *апроприировал* китч, что предполагало бы критическую, снобистскую точку зрения (ведь для того, чтобы эксплуатировать китч, наслаждаться китчевостью, нужно находиться на некотором отдалении от него, будучи защищенным критической дистанцией и самодовольной уверенностью в собственном хорошем вкусе). У него не было необходимости апроприировать китч (как и возможности это сделать), ибо он погряз в нем с самого начала своей карьеры: плотная стена, отделяющая коммерческий китч от авангардного искусства, стала для него пористой — эта деконструктивная установка становится очевидной, стоит вспомнить о работах, оставленных в тени «Разрезами». Прежде всего следует обратить внимание на крайне недооцененную скульптуру Фонтаны, помня о том, что живописью он начал заниматься только в 1949 году, в возрасте пятидесяти лет.

Сын итальянского коммерческого скульптора, эмигрировавшего в Аргентину (и специализировавшегося на надгробных памятниках), Фонтана подвергся облучению китчем в его типичном воплощении, каковым является напыщенная академическая скульптура XIX века. Поступив в Миланскую школу изящных искусств (академического китча) в конце Первой мировой войны, он вернулся в 1922 году в Аргентину (где подражал ар-деко, Майолу и Архипенко — китчу современному). Снова переехав в Италию шестью годами позже, он на какое-то время был привлечен антимодернистским ревизионизмом Новеченто (ревизионистским китчем), движения, вскоре получившего одобрение режима Муссолини.

Но если до 1930 года Фонтана следовал проторенной тропой, так сказать, «официально одобренного дурного вкуса», то в этом году его версия китча вдруг стала утрированной, экстравагантной,



1 • Лучо Фонтана. *Бабочка*. 1938
Полихромная керамика. 16 × 30 × 20 см



2 • Лучо Фонтана. *Спаціальна керамика*. 1949
Полихромная керамика. 60 × 60 × 60 см

вступив в прямое противоречие с требованиями приличий, исходившими от итальянского государства, чиновники которого тут же выступили с критикой этого нового направления в его искусстве. «Примитивистская» полихромная мраморная статуя «Черный человек», созданная тогда Фонтаной, была продолжена в 1931 году скульптурами из эмалированной терракоты, полихромной бронзы, позолоченного гипса и керамики, а также полихромными бетонными плитами с гравировкой. Несмотря на большое разнообразие стилей, использованных в этих работах (большинство бетонных плит абстрактные, терракоты — «экспрессионистско-примитивистские», бронзы и позолоченные гипсы — академические), их общим знаменателем является полихромия — атрибут скульптуры, так оскорблявший чувства немецкого теоретика искусства Иоганна Иоахима Винкельмана в XVIII веке и впоследствии преданный анафеме художниками-модернистами. Правда, случались и примечательные нарушения этого табу на полихромии в скульптуре — у Гогена, Пикассо, а ближе к Фонтане — у польского скульптора-конструктивиста Катаржины Кобро и у создателя мобилей американца Александра Колдера. Но этих художников интересовали главным образом границы между скульптурой и живописью в их отношении друг к другу, аналитическое исследование которых, как обнаружил сам Фонтана после краткой модернистской интерлюдии — геометрических абстракций середины тридцатых годов, имело мало общего с его задачами.

Вместо того чтобы увлечься «живописью в пространстве», Фонтана погрузился обратно в домодернистскую традицию — а именно в скульптуру и декоративное искусство Франции времен Второй империи (1852–1871), где одновременное использование различных материалов исподволь реабилитировало полихромии, — с целью радикально изменить базовые принципы этой традиции. В то время как академический китч высоко ценил отделку и использовал цвет, чтобы скрыть материальность скульптурного медиума, Фонтана сделал цвет символом радикальной материальности, чье

вторжение в пространство скульптуры грубо нарушало однородную гармонию, отстаиваемую эстетической теорией. Многочисленная полихромная керамика, создававшаяся им в конце тридцатых годов, настойчиво подчеркивала непристойную подоплеку дурного вкуса. Так, глазурованные «Львы» (1938), два зверя, лежащие бок о бок, один розовый, другой черный (цвета гениталий), и переливчатая «Бабочка» того же года [1] напоминают вазы Эмиля Галле в стиле ар-нуво, к которым испытывал отвращение Ле Корбюзье и флоральная сексуальность которых волновала сюрреалистов.

Низкий материализм Фонтаны

В очередной раз вернувшись в Аргентину во время Второй мировой войны, Фонтана вновь пошел по стопам отца и стал официальным скульптором: опять принял сверхакадемический стиль. Но это был всего лишь шаг назад, позволивший ему, оттолкнувшись, совершить прыжок вперед: в 1946 году он вместе со своими студентами выпустил «Белый манифест», в котором порывал с абстракцией, и с фигуративностью, атаковал эстетизм, рационализм и формализм и объявлял о своей собственной концепции искусства под названием «спациализм» [от *ит. spaziale* — пространственный. — *Пер.*]. Взывая, по сути, к атавистической регрессии, этот текст ратовал за искусство инстинктивное и недифференцированное, за искусство, «в которое не должно вмешиваться наше представление об искусстве», за искусство, так сказать, свободное от идей. Сразу по возвращении в Италию в 1947 году Фонтана взялся за реализацию этой программы.

Он сделал ставку на «низкий материализм», если использовать термин, введенный Жоржем Батаем в его журнале «Документы», то есть материализм, который не основан на идеях и в котором материя — это не предмет той или иной философской онтологии, а фактор ниспровержения всего «высокого». Сначала Фонтана вновь обратился к полихромии (в необарочных полуабстрактных рельефах из

терракоты), но довольно скоро перешел к скульптурам, похожим на бесформенные кучи грязи: эти работы словно подтверждали саму возможность батаевского «бесформенного» (informe), являясь его материальным воплощением. Отныне полихромная скульптура была уже не главным медиумом, с помощью которого Фонтана издавал своей скатологической вопль, а лишь одним из многих — по мере того, как его низкий материализм опускался все ниже и ниже к земле.

Сравнение двух скульптур позволяет довольно точно установить момент, когда его искусство достигло самого низа. Первая, датированная 1947 годом и в настоящее время известная как «Черная скульптура», поскольку сейчас она выполнена в бронзе, в то время как первоначальная версия была сделана из раскрашенного гипса, представляет собой что-то вроде кольца из комков материи, расположенного вертикально, как те пылающие обручи, через которые заставляют прыгать цирковых животных. В центре возникает вертикальный — смутно антропоморфный — нарост. Венок из комков здесь еще очерчивает своего рода арену, сцену, где что-то должно произойти. Этот последний рудимент повествовательности окончательно устранен в «Специальной керамике» (1949) [2]: кубическая масса темной субстанции с бликами и отражениями на ребристой поверхности, кажется, упала на землю, как огромный ком экскрементов. Геометрия (форма, платоновская «идея») здесь не подавлена, а *понижена*, низведена до уровня материи, которую раньше, в истории западной культуры, она была призвана «подавлять, преодолевать» (если воспользоваться классическим термином гегелевской диалектики). Разуму нанесен «удар ниже пояса»: здесь нет антитезиса, только непристойность, помещенная в карточный домик эстетики и грозящая его разрушить.

Теперь, определив свой импульс как скатологический, Фонтана мог наконец заняться живописью, не опасаясь оптической идеализации, казавшейся бичом этого медиума, — идеализации, которая побудила Александра Родченко до него и Дональда Джадда после полностью отказаться от живописи ради трехмерных объектов. В руках Фонтаны масляная краска — благороднейший материал живописного искусства — часто становится отвратительным месивом, и множество дыр, проделанных в его первых холстах, подчеркивают материальность основы (серия «Дыры», 1949–1953). Кроме того, стремление к «инфантильной регрессии» придало новый, игривый оттенок его ненасытному аппетиту к китчу. И фальшивыми драгоценными камнями, прикрепленными к проколотым холстам, часто окрашенным в приторно-сладкие тона глазури свадебных тортов, в серии «Камни» (1951–1958), и искрами бриллиантовой пыли или кислотными — леденцово-розовым, яблочно-зеленым — цветами овалов, составляющих серию «Конец Бога» (1963–1964) [3], не говоря уже о золотой краске, Фонтана не переставал утверждать (вопреки Гринбергу и Адорно, но также вопреки эстетизму и дзенской простоте «порезанных» картин), что в ситуации позднего капитализма единственная морально надежная позиция — это безответственная позиция ребенка, открывающего для себя ослепительные сокровища универсама. И это «невинное» восхищение распространялось на все излюбленные сцены послевоенного «спектакля»: телевидение (для которого Фонтана написал манифест и надеялся там работать), моду (он проектировал украшения и радовался, когда у него просили реквизит для фотосессий), оформление коммерческих выставок и дискотек, где он часто применял изогнутые неоновые трубки и ультрафиолетовые лампы, что со временем станет общеупотребительной практикой.

Принципиально нигилистический подтекст искусства Фонтаны не ускользнул от его гораздо более юного соотечественника Пьеро Мандзони (1933–1963), которого он взял под крыло в 1957 году. Эта дата отмечает резкое начало стремительной карьеры Мандзони (все, что он делал до этого, было работами не слишком многообещающего студента). Катализатором этого взлета послужила миланская выставка синих монохромов Кляйна в январе этого года, которую Мандзони прилежно изучил. Его первый отклик был еще многим обязан бедной эстетике другого его учителя, Альберто Бурри (1915–1995), чьи ассамбляжи из грубой мешковины, вскоре сменившиеся объектами из обгоревшего пластика, восхитили также Роберта Раушенберга во время его путешествия по Италии в 1952–1953 годах. Сопrotивляясь монохромии, Мандзони делал «композиции», в которых слой расплавленной смолы лопался, обнажая в многочисленных прожилках и кратерах капли огненного красного или желтого цвета. Но в 1958 году в своих первых «Ахромах» (буквально «без цвета») Мандзони перенес этот «материзм» и решительно антиидеалистическую установку в модернистский троп монохрома, незадолго до этого реактивированный Кляйном. «Ахромы», неизменно белые, составляют серию, над которой Мандзони работал вплоть до своей смерти в возрасте тридцати лет, но за этот короткий промежуток они значительно эволюционировали.

Первые «Ахромы», сделанные из квадратов ваты, сшитых в виде сетки или испещренных складками простыней, в обоих случаях



3 • Лучо Фонтана. Специальный проект / Конец Бога. 1963
Холст, масло. 178 × 123 см

покрытые земляной, но при этом молочно-белой субстанцией каолина (высокодисперсной глины, используемой для фарфора), свидетельствовали, казалось, лишь о неподдельном восхищении Кляйном, хотя в полном отказе от цвета уже читается вызов его помпезной эстетике, в значительной степени основанной на спек- такулярных эффектах цветовой насыщенности. Вскоре, однако, обширный строй белых работ Мандзони отклонится сторону

▲ того, кто был для Кляйна извечным соперником, Марселя Дю- шана, а затем вернется к Фонтане, чтобы усилить его уроки нега- тивности. Поэтому, в отличие от первых «Ахромов», текстильный материал которых подчеркивал их принадлежность к живопис- ной традиции, следующий корпус работ, все еще покрытых као- лином, приближался, скорее, к статусу объектов. Эти коллажи из рядов булок, составленных в модульную сетку, или галек образуют странную комбинацию абстракции (монохрома) и реди-мейда — одновременно макабрическую и нелепую. Завершающим шагом Мандзони стало решение свести свое вмешательство к минимуму (ни коллажа, ни покрытия белой краской) и использовать фраг- менты белых материалов нетронутыми. Теперь его материалы, например пенопласт или стекловолокно, не имеют ничего общего с живописью, зато наводят на мысль о токсичности промышлен- ного производства и об опасностях стройплощадок (повсемест- ной реальности Италии послевоенных лет). Так, «Облака» [4] из стекловолокна, которые Мандзони иногда помещал в красную бархатную коробку, чтобы задеть фетишистскую струну, связыва- ющую отвращение с эротическим аффектом (опять-таки инфан- тильным), разъяняют природу влечения Фонтаны к китчу: это культура мусора.

Наконец, прямо высмеивая риторику авторского величия и псевдомистицизм Кляйна, Мандзони вновь обратился к Дюшану, чтобы подчеркнуть телесность импульсов, лежавшую в основе работ Фонтаны. В пику позерству Кляйна и его тяге к немате- риальному Мандзони представил художника не как идеального



4 • Пьеро Мандзони. Ахром. 1962
Дерево, стекловолокно. 31 x 34 см



5 • Пьеро Мандзони. Фундамент мира. 1961
Сталь. 82 x 100 x 100 см

супергероя, а как машину по производству экскрементов: серия «Дерьмо художника», состоящая из идентичных банок, пронуме- рованных и предположительно содержащих указанную субстан- цию, является самым известным среди подобных его проектов, хотя красные шары («Дыхание художника»), которые он надул и предоставил их собственной судьбе — постепенно сдуваться, возможно, еще более красноречивы. И не случайно, что столь иро- нический выпад в адрес представления об артистическом, выра- зительном, субъективном шел рука об руку с исследованием при- роды знака. В 1959–1961 годах Мандзони делал работы, в которых механически прочерчивал линию, симметрично разделяя по всей длине рулон бумаги, варьирующийся от неполного метра до семи с лишним километров. Каждая из этих «Линий» была заключена в отдельный тубус, и это означает, что, в отличие от других подоб- ных жестов в традиции Дюшана — например, «Отпечатка шины» (1953) Раушенберга, — «Линии» сами по себе невидимы: все, что мы видим — это тубус, чаще всего картонный, но в двух случаях — из хромированного металла (насмешка над Бранкузи?); самая же длинная линия помещена в цилиндр из свинца.

▲ Это намеренное фрустрирование нашего зрения как стратегия сопротивления спектакуляризации культуры — стратегия, дела- ющая Мандзони одним из главных предшественников концепту- ального искусства, — достигло апогея в «Фундаменте мира» («Socle du monde») [5], полом стальном параллелепипеде, на котором вверх ногами написано его название (с подзаголовком «Посвя- щается Галилею»). Рифмуясь с регрессивными фантазиями Фон- таны, «Фундамент мира» вслед за ними сигнализирует о том, что в противостоянии энтропийному безразличию, обещанному нам в будущем поздним капитализмом, нет другого выхода, кроме уто- пического желания перевернуть всё и вся.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Bois Yve-Alain. Fontana's Base Materialism // *Art in America*. Vol. 77. No. 4. April 1989.
Celant Germano (ed.). *Piero Manzoni*. London: Serpentine Gallery, 1998.
Mansoor Jaleh. Piero Manzoni: "We Want to Organize Disintegration" // *October*. No. 95. Winter 2001.
White Anthony. Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch // *Grey Room*. No. 5. Fall 2001.
Whitfield Sarah. *Lucio Fontana*. London: Hayward Gallery, 1999.

Брюс Коннер показывает в Художественной ассоциации Сан-Франциско «ДИТЯ» — изуродованную фигуру на высоком стуле, выражающую его протест против смертной казни. Коннер, Уоллес Берман, Эд Кинхольц и другие художники Западного побережья США развивают практику ассамбляжа и энвайронмента в более вызывающей версии, чем ее аналоги в Нью-Йорке, Париже и т. д.

В июне 1957 года офицеры отдела нравов полицейского управления Лос-Анджелеса вошли в галерею «Ферус», которую будущий куратор и музейный директор Уолтер Хоппс и художник Эдвард Кинхольц открыли всего за три месяца до этого. Получив две анонимные жалобы по поводу первой (и последней) выставки Уоллеса Бермана, полицейские искали порнографию. Как ни удивительно, они не обратили внимания на главного правонарушителя — небольшой ассамбляж под названием «Крест» [1], представлявший собой установленный на деревянном ящике обшарпанный деревянный крест, с перекладины которого свисала на железной цепи маленькая витрина с заключенной в нее фотографией, изображающей крупным планом гетеросексуальный половой акт, и надписью на латинском «Factum Fidei» («Дело веры»). В своем слепом рвении найти улики полицейские пролистали первый выпуск журнала Бермана «Семина», валявшийся среди прочих печатных материалов на полу «реликвария» под названием «Храм» размером с телефонную будку, и наконец нашли доказательство своей правоты: одна из журнальных иллюстраций, выполненная в банальной «сюрреалистической» и комиксовой манере, изображала женщину, насируемую монстром с фаллосом вместо головы. Конфисковав издание, полиция тут же арестовала художника.

Это событие служит двойным историческим маркером: близорукость полиции показывает, насколько за истекшие с тех пор полвека выросла визуальная грамотность (после нескольких десятилетий усвоения авангардных практик рекламной индустрией, кажется, нет ничего более очевидного, чем изображенные крупным планом и не распознанные полицейскими четыре бедра, два таза, пенис и вагина); а тщательный обыск и арест свидетельствуют о том, насколько изменилось за тот же период юридическое понятие общественного приличия. Рейд на «Ферус» не был единичным фактом: США все еще переживали годы маккартизма, хотя правый сенатор и был в декабре 1954 года официально осужден Конгрессом. За несколько недель до закрытия выставки Бермана книжный магазин «Огни города» в Сан-Франциско, мекка бит-культуры, был атакован полицейскими офицерами в штатском, которые арестовали его владельца Лоренса Ферлингетти за публикацию и нелегальное распространение запрещенной поэтической книги Алена Гинзберга «Вопль», воспевающей среди прочего однополый секс и употребление наркотиков. Последовал серьезный судебный процесс: 3 октября 1957 года Ферлингетти был объявлен невиновным, причем приговор вынес судья-консерватор, постановивший, что



1 • Уоллес Берман. Крест. 1956–1957

Дерево, металл, цепь, фотография в витрине. 274,3 × 152,4 см

книга, независимо от ее достоинств, заслуживает конституционной защиты. Берман был не настолько удачлив и отправился бы в тюрьму, если бы друг-актер не внес за него залог. На суде он возмущенно выкрикнул: «Это не правосудие, это месть», а после него, подавленный происшедшим, уехал в Сан-Франциско, поклявшись никогда больше не выставляться в коммерческой галерее. Вместо этого он посвятил себя изданию «Семины», маяка контркультуры, выходившего до 1964 года.

Берман критикует массовую культуру

Примерно в это время Берман вернулся в Лос-Анджелес (в коммуну хиппи в каньоне Топанга), где жил почти затворником в хижине, изредка устраивая домашние выставки своих работ, пока не погиб в автокатастрофе, случившейся, когда ему было пятьдесят лет. Малоизвестное, но высоко ценимое друзьями художника, для которых он был образцом честности, его искусство в основном сводилось к двум категориям: камням с нанесенными на них буквами древнееврейского языка и так называемым «Верифакс-коллажам». Камни следовали курсу, намеченному рисунками на порванной и тонированной протравой для древесины пергаментной бумаге, которые Берман показал на злополучной выставке в галерее «Ферус»: закрепленные на холсте, эти фрагменты имитировали экспозицию археологических находок вроде свитков Мертвого моря — с той разницей, что у Бермана из сочетаний букв не складывались никакие слова. Хотя, в отличие от камней, «Верифакс-коллажи» (сделанные, как явствует из их названия, с помощью прообраза современной светокопировальной машины) и не отсылали к древности, их коричневый цвет и тусклые изображения навевали ностальгическое чувство. Созданные в ответ на энтропийную стратегию повторения Энди Уорхола, с которой Берман познакомился в 1962 году на знаменитой уорхоловской выставке «Суп „Кэмпбелл“» в той же галерее «Ферус», эти работы были гимном субъективной памяти как оружию против «массовой культуры». Во всех «Верифакс-коллажах» присутствует один неизменный, многократно продублированный (часто в виде сетчатой структуры) элемент — ладонь с миниатюрным транзисторным радиоприемником, расположенным параллельно плоскости снимка (самая маленькая сетка включает четыре таких изображения, самая большая — пятьдесят шесть). Дополнительными элементами выступают изображения, вклеенные на место динамика (обычно фотографии какого-то отдельного объекта: обнаженного торса, Луны, Земли, змеи, индейского воина, ягуара, американского Капитолия, дерева, церкви, розы, римского папы, пистолета и т. д.), — обрывки информации из внешнего мира, своего рода послания в бутылке. В совокупности все это образует нечитаемые ребусы, которые тем не менее утверждают возможность бегства из оруэлловской вселенной. Эта наивная надежда, лежавшая в основе большей части контркультуры хиппи шестидесятых годов, станет легкой мишенью для презрительных и циничных выпадов Уорхола.

Коннер противостоит «обществу»

Брюс Коннер (1933–2008), один из ближайших друзей Бермана в Сан-Франциско, был столь же непреклонен в неприятии правил игры истеблишмента, в особенности тех, которые управляют карьерой художника: как только работы определенного типа обеспечивали ему некоторое признание, он тут же прекращал их делать, чтобы

через несколько лет предложить совершенно другие по форме или технике. Ассамбляжи, которые он начал создавать в 1957 году, получили известность благодаря намеренно отталкивающей работе под названием «ДИТЯ», показанной в 1959 году в Сан-Франциско [2]. Основанная на известном случае Кэрила Чессмана, узника камеры смертников, осужденного за изнасилования и отправленного в газовую камеру тюрьмы Сан-Квентин после двенадцати лет заключения, в разгар громкой международной кампании за спасение его жизни, работа представляет собой фигуру искаленного мужчины (судя по гениталиям) ростом с ребенка, сделанную из коричневого воска и привязанную к высокому стулу обрывками нейлонового чулка: ее рот разинут, конечности частично отрезаны, плоть похожа на застывшую магму.

Хотя «ДИТЯ» является, вероятно, самой известной скульптурой Коннера, оно примыкает к другим его ассамбляжам, где тоже используются нейлоновые чулки, которые вскоре станут фирменным знаком Коннера. Но, в отличие от этой работы с ее простым и очевидным посланием (смертная казнь — это варварство), ассам-



2 • Брюс Коннер. ДИТЯ. 1959

Восковая фигура, ткань, нейлон, металл, шпагат, стул. 87,9 × 43,2 × 41,9 см

▲ 1962d, 1964b

бляжи Коннера конца пятидесятих — начала шестидесятых годов по большей части откровенно многозначны (они представляют собой наборы объектов и фотографий, взятых из различных сфер жизни и закрепленных на различных основах) и к тому же трудно-читаемы, поскольку нейлон, покрывающий дискретные элементы и помогающий удерживать их на месте, постепенно собирает пыль и превращается в непрозрачную вуаль [3]. Как и в ранних работах Бермана, в коннеровских ассамбляжах присутствует множество религиозных и эротических образов (кресты, четки, лики Христа, обнаженные женщины и т. д.), но здесь они помещены в контекст старомодных безделушек, какие можно найти в комиссионных магазинах (кружева, блески, бижутерия, пластиковые цветы, парики, кэмповая косметика одиноких трансвеститов и т. д.). Внушаемое ими ощущение «прошлого» далеко от иллюзии того, что мы можем обрести память и постичь смысл этого прошлого: перед нами всего лишь коллекция жалких отбросов.

Первое из необычных художнических обличей, в которых выступал Коннер, он принял в 1958 году, когда вместе с поэтом Майклом Макклором основал Охранную ассоциацию крысиного выродка (Rat Bastard Protective Association, сокращенно — RBP): это было обличье старьевщика (название ассоциации образовано по типу существовавшей в Сан-Франциско компании по уборке мусора, Охранной ассоциации мусорщиков). Профессиональные мусорщики «ходили по городу с большими тележками и собирали мусор, высыпая содержимое мусорных контейнеров на большие полотнища мешковины, — рассказывал Коннер Питеру Босвеллу. — Потом они взваливали мешок себе на спину и выгружали в тележку. Или, когда тележка была полной, подвешивали мешки сбоку, как большие бугристые мошонки. Так они обращались со всеми остатками, отходами, отбросами нашего общества. Те, кто этим занимался, и сами находились на самой низкой ступени в иерархии общественного труда». Подобным образом RBP была создана для «людей, которые имеют дело с производимыми обществом отходами и которые сами отторгнуты или отчуждены от общества». От Роберта Раушенберга ▲ и тем более от зарождавшегося тогда поп-арта Коннера отличало не только стремление прославить изгоев, но и тот факт, что содержимое обследуемых им мусорных контейнеров было отмечено явной печатью «ретро» (аббревиатура RBP, как отмечает Босвелл, намекала на PRB, Братство прерафаэлитов [Pre-Raphaelite Brotherhood]). Материал, который он собирал для своих ассамбляжей, относился к эпохе до Холокоста, до Хиросимы, до холодной войны и отличался от современных отходов послевоенного промышленного бума, как и от пустых образов, в избытке продуцируемых массмедиа. В течение нескольких лет Коннер, подобно своим друзьям из поколения битников, идентифицировал себя с богемой XIX века, которую Вальтер ● Бенъямин в своем эссе «Шарль Бодлер: лирический поэт в эпоху зрелого капитализма» связывал с фигурой старьевщика. Однако вслед за Теодором Адорно, в одном из писем подвергшим язвительной критике романтизацию Бенъямином бодлеровского старьевщика, Коннер, похоже, пришел к выводу, что повторное использование старомодного хлама не позволяет ускользнуть от всепроникающей власти товара. Художника тревожил коммерческий успех его ассамбляжей, и, когда дело дошло до того, что его стали именовать «мастером нейлона», он решил сменить курс. В 1961 году Коннер переехал в Мексику и постепенно прекратил создавать объекты (прежде всего потому, что вокруг не было мусора: нищее местное население было гораздо более искушенным в утилизации вторсы-



1950–1959

3 • Брюс Коннер. ИСКУШЕНИЕ СВ. БАРНИ ГУГЛА. 1959
Ассамбляж: дерево, нейлоновые чулки, мусор. 140 × 60 × 22 см

рья, чем он сам). Его последний ассамбляж был создан в 1964 году, после возвращения в США.

Параллельно ассамбляжам Коннер начал делать фильмы из найденных пленок. Первый из них, под названием «Кино» (1958), задает тон всем последующим, и этот тон резко расходится с ностальгией коннеровских объектов, поскольку состоит в агрессивной деконструкции медиума. «Кино» начинается в привычной манере, с названия и имени автора (которое будет изгнано из следующих киноработ Коннера), но затем следует ракорд — зарядный кусок пленки с обратным отсчетом времени (этот обычно невидимый элемент белого шума появляется в большинстве фильмов Коннера и составляет все содержание фильма «Ракорд» 1964 года). Затем быстро демонстрируется «первый» кадр (раздевающаяся женщина), завершающийся затемнением и привычной надписью «Конец». Но это только начало! Стремительная последовательность миниклипов, составляющая большую часть этого двенадцатиминутного фильма, вызывает монтажную передозировку. В этом мелькании выделяются лишь несколько фрагментов (самой запоминающейся является, пожалуй, следующая серия монтажных склеек: капитан субмарины смотрит в перископ, затем появляется полуобнаженная красotka, затем снова капитан, опускающий перископ, затем запуск торпеды и гриб ядерного взрыва — все это за несколько секунд). Скорость ошеломительная — такова часть урока, преподаваемого «Кино». Перегрузка образами, которой добивался Коннер, мыслилась им как критика массмедиа, выступающих в качестве эффективного средства психологической манипуляции в эпоху быстро развивающегося телевидения. К удивлению художника, этот андеграундный коллаж, сделанный в домашних условиях, равно как и следующий его фильм в том же роде, оммаж Рэю Чарльзу под названием «Космический Рэй» (1961), вскоре приобрели культовый статус, что заставило Коннера, верного своим принципам, оставить кинематографический медиум. Правда, на сей раз его отказ был кратковременным: когда несколько лет спустя он снова вернулся к кино, чтобы с 1964 по 2002 год создать двадцать пять фильмов, скорость уже не играла существенной роли в его работах, сменившись повторением и замедленным движением. Так, в «Отчете» (1963–1967) несколько телерепортажей, показывающих убийство Кеннеди, повторяются с разными саундтреками; а в «Мэрилин пять раз» (1968–1973) под аккомпанемент песни в исполнении Мэрилин Монро, проигрываемой снова и снова, демонстрируется найденный киноматериал с позирующей в роли звезды полуобнаженной старлеткой, смонтированный в нерегулярную по ритму последовательность кадров, которая никогда не начинается с одного и того же места в каждом из пяти «дублей» и лишь мало-помалу показывает «сексуальные действия» исполнительницы (имитирующей минет с бутылкой «Кока-колы» или поглаживающей яблоком низ живота).

Неопределенность собственной идентичности всегда была одной из излюбленных стратегий Коннера. На пригласительном билете, напечатанном к его первой персональной выставке, состоявшейся в 1959 году, стояла заключенная в черную рамку надпись: «Произведения покойного Брюса Коннера». В 1964 году он планировал провести Национальный съезд Брюса Коннера в отеле «Холидей Инн», на который предполагалось пригласить всех его тезок («Все гости регистрируются под именем Брюс Коннер. Приветственные речи и выборы должностных лиц. Протокол совещания: „Президентом избран Брюс Коннер. Вице-президентом избран Брюс Коннер. Казначей — Брюс Коннер. Брюс Коннер не согласен с Брюсом Коннером по данному пункту“»). Хотя эта идея не была реализована,

она породила различные производные вроде колонки фиктивных объявлений, которую Коннер размещал в «Джогларс» («Joglers»), малотиражном литературном журнале, издаваемом студентами Гарварда, используя в ней имя, профессию и адрес нескольких своих «двойников». Другим побочным продуктом его несостоявшегося концептуального съезда были две кнопки (красная с надписью «Я БРЮС КОННЕР» и зеленая с надписью «Я НЕ БРЮС КОННЕР»), которые он использовал через несколько лет, когда баллотировался в городской совет Сан-Франциско. Заполняя в качестве кандидата официальную анкету, где нужно было назвать род занятий, Коннер ответил: «Моя профессия или занятие — Ничто», и 7 ноября 1967 года это принесло ему голоса 5228 избирателей.

Немногие из них знали, что двумя месяцами ранее Коннеру была посвящена богато иллюстрированная статья за подписью Томаса Гарнера в журнале «Артфорум», озаглавленная «Брюс Коннер делает сэндвич». Отсылая к знаменитым фотографическим сериям, публиковавшимся в «Артньюс» с конца сороковых годов (самой памятной была «Поллок пишет картину» Роберта Гудноу, появившаяся в марте 1951 года), и даже имитируя верстку этих публикаций с включенной в название подписью художника, статья предлагала в точности то, что и обещала, — максимально детальный отчет о «создании» сэндвича: ведь еда, как и искусство, тоже требует приготовления, а потом потребляется, но она более честно заявляет о своей простой участи, приводящей ее в канализацию, тогда как искусство в итоге попадает в золоченую раму или белый куб галереи.

Пародия была для Коннера лучшим способом самоустранения, а самопожертвование — его самым смертоносным оружием против сублимации. Однако осмеянию на страницах «Артфорума» он подверг не только свою собственную (прежнюю) практику, но и джанк-арт [«искусство хлама», от *англ.* junk — рухлядь, старье, хлам, отходы. — *Пер.*] в целом, к этому времени превратившийся в столь же академичное течение, как и абстрактный экспрессионизм десятилетиями ранее. Глядя на последнюю фотографию, воспроизведенную в статье и изображающую законченное «произведение», то есть сэндвич, во всю страницу, можно было решить, что основным методом насмешки тут являются «картины-ловушки» Даниэля Споэрри (одна из них демонстрировалась в 1961–1962 годах на выставке МоМА «Искусство ассамбляжа», в которой принимал участие Коннер и последним местом показа которой был Сан-Франциско). Но что еще вероятнее, ее жало метило в более близкий образец такого искусства, а именно в Эда Кинхольца (1927–1994), единственного калифорнийского ассамбляжиста, достигшего ранней и прочной международной славы.

Кинхольц переусердствует

На первый взгляд может показаться, что скульптурная продукция Кинхольца — от отдельных объектов до масштабных инсталляций, подобных «Передвижному военному мемориалу» (1968), которые он на французский манер называл «картинами» (*tableaux*), по-видимому имея в виду старинное аристократическое развлечение, «живые картины» (*tableaux vivants*), — принадлежит к той же эстетике, что и работы Коннера и Бермана. Существует, однако, расхождение между художественной концепцией Кинхольца и этих двух художников (хотя он и считал Бермана своим учителем с тех пор, как принял выставку последнего в своей галерее «Ферус»). В отличие от неоднозначных и часто непонятных ассамбляжей Коннера и Бермана, каждая работа



1950 – 1959



4 • Эд Кинхольц. Ящик психо-вендетты. 1960

Окрашенное дерево, холст, консервные банки, наручники. 58,4 × 55,9 × 40,6 см



5 • Эд Кинхольц. *Передвижной военный мемориал*. 1968

Пространственная конструкция с действующим автоматом «Кока-колы». 289 × 243,8 × 975,4 см

Кинхольца объединяет элементы, направляющие прочтение в одно определенное русло: сумма этих элементов навязывает зрителю четкое, безошибочное, однозначное сообщение. Если в искусстве Коннера «ДИТЯ» — наименее двусмысленный из его ассамбляжей — является исключением, то у Кинхольца «Ящик психо-вендетты» (1960), основанный на той же самой истории Кэрила Чессмана, служит типичным примером маниакального многословия, свойственного его работам [4]. Дабы быть уверенным, что зритель поймет, в чем тут суть, автор намекает в названии на печально знаменитые суд и казнь Сакко и Ванцетти в двадцатых годах (с подтасовкой свидетельских показаний, подброшенными уликами, пристрастным судебным разбирательством) и на громкий международный скандал, сопровождавший столь впечатляющий провал американской правовой системы. На внешней стороне деревянного чемодана, как описывает Уолтер Хоппс, «в круге с надписью „Заверено печатью Калифорнии“ изображен Микки Маус верхом на медведе, символе этого штата. Внутри перед зрителем предстает зад Чессмана и его руки в кандалах. Когда зритель смотрит в перископ в верхней части торса, его рот приближается к анусу фигуры. Открывающаяся ему надпись гласит: „Если вы верите в принцип «глаз за глаз, зуб за зуб», высуňte язык. Максимум три раза“». Это описание не совсем точно (хотя мы видим перед собой зад, мошонка и бедра указывают на вид спереди) и, более того, неполно: не упомянуто, в частности, что фигура сделана из полосатой ткани (читай: заключенный) и испачкана грязно-розовым (читай: кровь), что две гротескные руки с перископом высунуты из задней стенки ящика (читай: удушье) и что внутренняя сторона крышки украшена флагами США и Калифорнии (читай: преступное правительство). Но все это едва ли имеет значение: Кинхольц никогда

не понимал, что нагромождение многочисленных символов одной и той же идеи, сколь бы замечательной эта идея ни была, смыкается с худшими приемами массмедиа, от которых Берман и Коннер всеми силами старались держаться на расстоянии. За какую бы тему он ни брался — аборт, жестокое обращение с заключенными или пациентами психиатрических отделений, изнасилование, проституция, автокатастрофа, пьянство, война, скука и т. д., — Кинхольц никогда не доверял своей публике (равно как и своим адвокатам, которым он всегда предоставлял пространные комментарии, досконально расшифровывающие все элементы его и без того слишком прозрачных аллегорий). Похожие на рекламу, его работы — это остроты, вдалбливаемые в голову зрителя с зубодробительной силой бейсбольной биты. Трудно представить более безоговорочную капитуляцию перед законами рынка. В зрелищных «картинах» Кинхольца, наполненных сенсационным насилием, на которое нас подсаживают Голливуд и теленовости, джанк-арт, некогда бывший стратегией сопротивления, завершает полный круг своего развития [5].

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Беньямин Вальтер. *Бодлер* / Пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

Adorno Theodor, Benjamin Walter. *The Complete Correspondence, 1928–1940* / Ed. H. Lonitz, trans. N. Walker. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

Boswell Peter et al. *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II*. Minneapolis: Walker Art Center, 2000.

Hopps Walter (ed.). *Kienholz: A Retrospective*. New York: Whitney Museum of American Art, 1996.

Knight Christopher. "Instant Artifacts", and "Bohemia and Counterculture" // *Wallace Berman*. Amsterdam: Institute of Contemporary Art, 1992.

Phillips Lisa (ed.). *Beat Culture and the New America 1950–1965*. New York: Whitney Museum of American Art, 1996.

Музей современного искусства в Нью-Йорке представляет выставку «Новые образы человека»: эстетика экзистенциализма распространяет свое влияние на политику фигуративности периода холодной войны в работах Альберто Джакометти, Жана Дюбюффе, Фрэнсиса Бэкона, Виллема де Кунинга и других художников.

В XX и XXI столетиях историков все больше занимает феномен повторения, но не в смысле Гегеля, сказавшего, что все в мировой истории случается дважды, а скорее в смысле Маркса, заметившего, что Гегель «забыл добавить: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса» («Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» [1852]). Эта двухшаговая историческая конструкция, казалось бы, неприменима к борьбе между изобразительностью и абстракцией, которая продолжалась на протяжении всей ранней истории модернизма и демонстрировала, с одной стороны, попытки академизма удержать классические фигуративные формы, а с другой — утопическое стремление передового искусства прорваться к неведомым формам видения.

Подъем фашизма, однако, изменил карту этой территории, особенно во Франции, где правительство Народного фронта объединило силы либералов и коммунистов в антифашистской кампании, которая велась под лозунгом «гуманизма» и призывала художников стать политически ангажированными. Это значило отказаться от элитарных, авангардных форм и сделать свое искусство доступным для рабочего класса. Фигуративная репрезентация в искусстве, таким образом, была изъята из академической традиции, где она занимала защищенное и привилегированное положение, чтобы обрести смысл в контексте мировой истории. Эта версия реализма была связана с историческим моментом — периодом Второй мировой войны — и, соответственно, трактовалась как плод политики Сопротивления и Освобождения. Но в то же время один из главных теоретиков послевоенной эпохи, Жан-Поль Сартр, обосновывал ее уникальность в категориях экзистенциализма.

Человек в ситуации

Эстетика экзистенциализма приобрела эталонный вариант в применении к изменениям, которые произошли в эти годы в скульптуре Альберто Джакометти. До 1935 года она основывалась на сновидческой образности, восходящей к сюрреализму, и принимала формы, тяготеющие к абстракции, а во время войны переродилась в решительно фигуративном облике, основанном на работе с натурой и соответствующем постоянному требованию Сартра: показывать человека в ситуации.

Но если этот реализм человеческой личности, заброшенной в полную неопределенность «существования» (existence) — существования, не обремененного утешительными абсолютами «сущности» (набором универсальных законов, истин или условий), которая бы ему предшествовала и, таким образом, его предподе-

деляла, — был порожден трагедией войны, то последующие годы превратили экзистенциалистскую эстетику (о которой речь ниже) в фарс. Когда послевоенные сороковые сменились пятидесятыми с их холодной войной, планом Маршалла и Pax Americana, экзистенциализм переродился в продукт культурной индустрии, облаченный в штаны тореадора и поющий на пару с Жюльетт Греко в джазовом клубе. «Человек в ситуации» стал слоганом наряду с «Существованием, которое предшествует сущности», и оба эти слогана — в области эстетики — могли быть использованы для продвижения реализма почти любого типа, как это и произошло на выставке «Новые образы человека» в МоМА, организованной в 1959 году.

Все разрывы с кодом абстракции стали казаться в этом контексте похожими друг на друга. В итоге серия «Женщины» Виллема де Кунинга, отказавшегося от нефигуративной модели абстрактного экспрессионизма, или черно-белые работы Джексона Поллока 1951 года, в которых он также вернул узнаваемые образы в абстрактную паутину своих ранних картин в технике дриппинга, встали в один ряд с отходом Джакометти от сюрреализма. И не важно, что женщины де Кунинга, вдохновленные плотоядными улыбками мисс Рейнгольд из рекламы пива или киностарлетками из глянцевого журнала, имели отношение не столько к «ситуации» экзистенциального страха, сколько к напористой американской рекламе. Не важно, что фигуративный эпизод Поллока длился всего лишь год, после чего — на несколько месяцев, которые оставались до его смерти, — он вернулся к отчаянным попыткам восстановить связь с абстракцией. Впрочем, дело не ограничивалось

- ▲ попыткой привлечь ранее поколение «реалистов» (Джакометти, Жана Дюбюффе) к объяснению и оправданию промежуточного поколения (де Кунинга, Поллока, Фрэнсиса Бэкона [1909–1992]).
- «Новые образы человека» взялись также представить неоекспрессионистов третьего поколения (Карела Аппела, Сезара [1921–1998], Ричарда Дибенкорна [1922–1993], Леона Голуба [1922–2004], Эдуардо Паолоцци) в качестве «нового» движения, между тем как уже готов был выйти на сцену поп-арт, который выбросит все эти идеи насчет связи фигуративности и экспрессии на свалку истории.

Чтобы оценить дистанцию, разделявшую эстетику 1948 года, когда Сартр написал «Поиск абсолюта», эссе для каталога выставки Джакометти (первой со времен его расставания с сюрреализмом), и эстетику 1959 года, когда были показаны «Новые образы человека», нужно знать немного больше об экзистенциализме и его связи с послевоенным искусством Джакометти. По иронии судьбы философия Сартра началась с исследования той самой области, на которой была сосредоточена сюрреалистическая практика Джа-



1 • Альберто Джакометти. Стоящая женщина (Леони). 1947
Бронза. 135 × 14,5 × 35,5 см

кометты, то есть области ментальных образов: снов, фантазий, воспоминаний, галлюцинаций. Но, в отличие от сюрреалистов, Сартр в книге «Воображаемое» (1940) стремился явно не к прославлению воображаемого мира как порождения бессознательного, поднимающегося из глубин субъекта. Общая философская позиция Сартра заключалась в том, что никакого «бессознательного» нет, поскольку у сознания нет внутреннего содержания — известного ему или, в варианте бессознательного, неизвестного.

Сартр отталкивался от идеи, усвоенной им из феноменологии ▲ Эдмунда Гуссерля, согласно которой сознание — это всегда сознание чего-то другого, нежели оно само. Гуссерль говорил об «интенциональности сознания», имея в виду, что сознание возникает только в акте восприятия, схватывания, направленности на объект. Таким образом, сознание — это всегда движение за собственные пределы, проекция, которая опустошает себя, не оставляя позади никакого «содержания». Сознание «нерефлексивно»: я не слышу себя говорящего и не вижу себя видящего. Пустое и прозрачное, сознание пересекает себя, не находя ничего на своем пути к объекту, который отмечен своей собственной трансцендентностью, внеположностью сознанию.

В результате этой экстерииоризации человек объединяется со своими проектами, с миром, который побуждает его осуществить свою свободу и одновременно является местом ее осуществления. Этот акт синтеза, это единение с миром противостоит, по мысли Сартра, философии имманентности, где сознание постоянно пытается поймать себя в собственном отражении: увидеть себя видящего, потрогать себя трогающего. Эта попытка анализа, доказывает Сартр, лишь удваивает субъект. Как объясняет в своей работе о Сартре Дени Олье, «из этой невозможности для субъекта поймать самого себя возникает необходимость удваиваться при каждом приближении к себе. <...> Так что субъект, который к себе прикасается, раздваивает себя прикосновением к себе, становится смежным с самим собой, находит (и теряет) себя рядом с собой, будучи своим собственным соседом, занимая свое собственное место».

Рефлексивное сознание, аналитическое мышление, попытка уловить себя в акте собственного бытия всегда имеют серийный, повторяющийся характер и производят лишь сумму смежных частей. Напротив, синтез, о котором говорит Сартр, лишает человека всяких свойств: человек — только то, что он делает, только его дела, только то, что объединяет его с его ситуацией в мире.

Двумя моделями этого объединяющего синтеза были для Сартра произведение искусства и порождение Сопротивления и пьянящих дней Освобождения, названное им «группой в слиянии», — реальный, хотя и неустойчивый коллектив. В послевоенной скульптуре Джакометти он смог найти и то, и другое. С одной стороны, Джакометти придавал своим скульптурам вид фигур, видимых всегда издали — скажем, метров с семи-восьми от зрителя, независимо от того, насколько близко он к ним подошел [1]. «Джакометти, — писал Сартр, — восстановил воображаемое и неделимое пространство для статуй. Ему первому пришло в голову изобразить человека так, как он выглядит, так сказать, издали». И коль скоро это человек, как он воспринимается, вполне естественно, что любая скульптура должна быть вертикальной, поскольку Сартр уравнивает восприятие с движением, пересечением пространства, совершением действий, тогда как воображение он связывает с телесным покоем. Если человек грезящий лежит — как в ранней,

сюрреалистической «Спящей женщине» Джакометти, — то человек воспринимающий стоит.

Изображенный подобным образом, с наложением поля восприятия, в котором он увиден, человек есть не что иное, как синтез, объединяющий тело и его проекты. Подобно наскальным рисункам, в которых силуэты «очерчивали воображаемое будущее; чтобы понять их, нужно начать с их целей — эти ягоды нужно собрать, этот шип вытащить, — а не с их причин», скульптуры Джакометти, по словам Сартра, «устраняют множественность. Это гипс или бронзу можно разделить, но женщина, которая движется внутри неделимого пространства идеи или чувства, не имеет частей, она возникает вся сразу».

К этому эффекту перцептивного единства в работах Джакометти добавляется эффект «группы в слиянии» [2]. Величие его скульптуры в том, что каждая фигура показывает человека таким, «каким он является в интерсубъектном мире <...> [и] с надлежащей человеческой дистанции; каждая фигура показывает нам, — настаивает Сартр, — что человек не является существующим изначально и лишь потом воспринимаемым, что он — существо, чья сущность — существовать для других». Однако с точки зрения других авторов изоляция и неподвижность фигур Джакометти, иногда заключенных в каркасные формы вроде клеток, определяют саму «интерсубъектность» как состояние непреодолимой разобщенности, одиночества и страха. Так, Франсис Понж предложил в 1951 году собственную интерпретацию этих скульптур: «Человек — и только человек — сокращенный до нити — в состоянии разрухи, вселенской нищеты — который ищет себя — начиная с нуля. Худой, нагой, истощенный, кожа да кости. Потерянно блуждающий среди толпы».

Действительно, эти шрамы и клетки могут быть прочитаны как признаки не столь оптимистичной, как у Сартра, экзистенциалистской позиции, сосредоточенной не столько на коллективных проектах, направленных в будущее, сколько на страхе, на том, что Фридрих Ницше называл «ранами существования» и в связи с чем Мартин Хайдеггер говорил о тревоге, имея в виду страх «ничто», небытия, лежащего по ту сторону существования. В начале тридцатых годов, когда книга Хайдеггера «Что такое метафизика?» появилась во Франции, французский литературный авангард нашел идею небытия волнующей и освобождающей. У Раймона Кено, бывшего сюрреалиста, в первом романе «Загвоздка» («Le Chiendent», 1933) есть персонаж, изъясняющийся «по-хайдеггериански», несмотря на то, что он всего лишь консьерж. Размышляя над пачкой сливочного масла, он говорит: «Пачка масла не есть все, что она не есть, ее нет везде, где ее нет, она не дает ничему быть там, где она есть, она не всегда была и не всегда будет, и как далее, и как далее. Итак, вполне бесконечная бесконечность „нет“. Так что можно сказать, что эта пачка масла почти с головой погружена в бесконечность нетия <...>. Это просто, как дважды два. То, что есть, это то, чего нет. Но именно того, что есть, нет. Дело не в том, что по одну сторону нетие, а по другую — бытие. Есть нетие, и всё, потому что бытия нет».

Быть может, фигуры Джакометти воплощали небытие по Сартру как функцию неровных, пористых поверхностей, которые могли намекать на некое выражение или движение волнующейся груди, как они видятся на расстоянии, но никогда не допускали более четкой детализации поверхности или формы, какими они видятся вблизи, тем самым делая небытие движущей силой вос-



2 • Альберто Джакометти. Три идущих человека. 1948
Бронза. 72 × 43 × 41,5 см

приятия. Но эти работы могут свидетельствовать и о небытии по Понжу как о «состоянии разрухи» и «начинании с нуля». Для Понжа клетка определяла человека «одновременно как палача и жертву», а ободранная поверхность делала его «одновременно охотником и добычей».

Если теперь обратиться к рубцеватым и искореженным поверхностям послевоенных портретов и женских фигур Дюбюффе, пусть и объединенных с их физическим окружением, то в них, очевидно, речь идет не столько о единстве момента восприятия, сколько о том, что человек — это не более чем пятно масла или грязи, слившееся с покоробленной поверхностью городской руины. Назвав одно из этих тел «Метафизикс», Дюбюффе предложил свою версию хайдеггеровского вопроса («Что такое метафизика?»), которая снижает метафизическое, трактует его как нечто «гротескно тривиальное» и, не признавая за человеком формальной сущности или устойчивого бытия, ставит своей целью разрушение формы. «Я стремился к тому, — писал художник, — чтобы рисунок лишал фигуру всякой индивидуальности, предохранял ее от приобретения какой-либо формы». Борозды, которыми Дюбюффе вычерчивает свои фигуры, близкие по манере к заборным граффити, наводят

В 1960 году, когда Клемент Гринберг читал по «Голосу Америки» свою «Модернистскую живопись», авангардное искусство объединилось с американской политикой холодной войны, сосредоточенной в тот момент на восстановлении разрушенной послевоенной Европы, которое рассматривалось как один из рычагов антикоммунизма. К концу шестидесятых годов правительство США уже считало пропагандистскую ценность искусства достаточной, чтобы поддерживать Конгресс за свободу культуры как способ продвижения идеи индивидуальной свободы и автономии — в качестве защиты от угрозы тоталитаризма. Среди членов Конгресса были Гринберг, Джексон Поллок, Роберт Мазеруэлл и Александр Колдер. Но не только правительство занималось продвижением модернизма в Европе. МоМА также проявлял активность и отправлял американское искусство за границу в рамках программы передвижных выставок. Включился в дело и журнал «Лайф», напечатавший статью «Оружие для Европы». То обстоятельство, что это «оружие» должно было быть в равной степени культурным и военным, спровоцировало ответную реакцию коммунистической партии против американской абстракции как «декадентской» и «реакционной». В Германии, которая стала полем битвы между капитализмом и коммунизмом, стремление продемонстрировать восточным немцам достижения послевоенного восстановления Западной Германии привело к учреждению международной выставки «Документа» в Касселе, индустриальном городе в северо-восточном углу ФРГ, всего в нескольких километрах от места развёртывания баллистических ракет, нацеленных на Советский Союз. Первая «Документа» состоялась в 1945 году и с тех пор проводится каждые четыре или пять лет. В американских делегациях, посылавшихся на нее в первые два десятилетия, упор делался на абстрактных экспрессионистов во главе с Поллоком, а также на коммерческий шик поп-арта.

на мысль о столь характерной для этих одержимых гениталиями рисунках атаке на «хорошую форму» целостного тела (сводимого, таким образом, к «частичному объекту») и одновременно об их полуавтоматическом характере, будто не подразумевающим участия интеллекта.

Появившиеся несколько позже, чем картины Дюбюффе, но в одно время с послевоенным стилем Джакометти, ранние работы Фрэнсиса Бэкона отмечены той же изоляцией фигур (заключенных в некие подобия клеток) и размытостью черт, устанавливающей непреодолимую дистанцию между ними и зрителем. Но они гораздо более экспрессивны, чем бесстрастные фигуры Джакометти. Характерно, что их рты широко раскрыты в крике, но глаза почти не видны, а лица словно разъедены. Даже без изолирующих камер, в которые Бэкон помещал своих разнообразных пап, основанных на «Портрете Иннокентия X» Веласкеса [3], его персонажи всегда выглядят раздавленными пространством, в котором находятся.

Создававшиеся одновременно с «Дамскими телами» Дюбюффе, «Женщины» де Кунинга кажутся, однако, обитательницами дру-
▲ гой духовной вселенной, хотя Гарольд Розенберг и обосновывал экзистенциалистскими идеями искусство художников, которых он называл «американскими живописцами действия» и среди которых де Кунинг занимал важное — возможно, самое важное — место. Вслед за Сартром Розенберг отстаивал идею абсолютной уникальности события, в котором обнаруживает себя живописец, отваживаясь на риск совершить прыжок в неизвестность.

Предполагалось, таким образом, что этот акт проекции и восприятия — момент абсолютного синтеза — эфемерен и, следовательно, неповторим. Важен акт сам по себе, тогда как конечный результат, воплощенный в законченном произведении, большого интереса не представляет.

Хотя подобная риторика отчасти применима к импровизационному методу де Кунинга в его абстрактных работах сороковых годов, она едва ли уместна в отношении «Женщин». Ведь, как подчеркивал сам художник, он обратился к этому сюжету именно из-за его предзаданной, повторяемой, утвержденной конвенциональности. «Это устраняло композицию, соотношения, свет, — объяснял он. — Я подумал, что могу спокойно ограничиться тем, что имеются два глаза, нос, рот и шея». Изображенные поодиночке или группами, женщины де Кунинга вселяют ощущение, что картины следуют серийному замыслу. Возможно, дело тут в скрытом использовании коллажной техники: формы, заимствованные из медиа, — зубастые улыбки, подведенные тушью глаза, — дублируются на поверхности тел, равно как и многочисленные рты, груди, вульвы [4]. Серийность этих образов и, стало быть, отсутствие
▲ индивидуальности — своеобразный прото-поп-арт — делает их связь с экзистенциальной эстетикой проблематичной.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Eva Cockcroft. Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War // *Artforum*. Vol. 12. June 1974.

Hollier Denis. *The Politics of Prose*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986.

Sartre Jean-Paul. La recherche de l'absolu [1948] // *Id. Situations III*. Paris: Gallimard. 1992.

Seiz Peter. *New Images of Man*. New York: Museum of Modern Art. 1959.



3 • Фрэнсис Бэкон. Этюд на основе «Портрета Иннокентия X» Веласкеса. 1953
Холст, масло. 152,7 × 118,1 см



1950 – 1959

4 • Виллем де Кунинг. Женщина. 1953

Бумага, наклеенная на холст, масло, уголь. 65,1 × 49,8 см

«Наблюдения» Ричарда Аведона и «Американцы» Роберта Франка устанавливают диалектические параметры нью-йоркской школы фотографии.

Вывдвижение фотографии на роль ведущего орудия культурной репрезентации обычно соответствовало в XX веке сдвигу в соотношении сил авангарда и индустрии повседневной массовой культуры. Это хорошо известно в связи с советской и веймарской фотографией около 1928 года, но менее известно и хуже понято в связи с послевоенной нью-йоркской фотографией, существовавшей в культурном контексте, который чаще всего описывается как «триумф американской живописи».

Две семьи фотографии

Организованный Эдвардом Стайхеном выставочный блокбастер «Семья людей» (МоМА, 1955) объединил множество, с одной стороны, представителей американской социальной фотодокументалистики — таких, как Доротея Лэнг, Рассел Ли (1903–1986), Бен Шан и Маргарет Бёрк-Уайт (1904–1971), а с другой — фотографов, которые впоследствии станут ключевыми фигурами нью-йоркской школы: Лизетт Модель (1901–1983), Хелен Левитт (1913–2009), Сиди Гроссмана (1913–1955), Роя Декараву (1919–2009), Ричарда Аведона (1923–2009), Диану Арбус (1923–1971), Роберта Франка (род. 1924) и Луиса Фаурера (1916–2001). В целом ряде аспектов выставка показала, насколько глубокой реорганизации подверглись отношения между фотоавангардом и массовой публикой, а также между двумя поколениями американских фотографов.

Первая группа фотографов нью-йоркской школы сложилась на базе основанной в 1928 году Лиги кино и фото, а также ее ответвления — Фотолиги, созданной в 1936 году, с исходной целью наладить союз между прогрессивными социополитическими силами и фотографической практикой. Большая часть послевоенной нью-йоркской фотографии находилась на службе капиталистической потребительской культуры и почти безоговорочно подчинялась моде и рекламе. В тридцатые годы по инициативе Управления общественных работ (WPA) и Управления по защите фермерских хозяйств (FSA) вышел ряд книг и журналов, проводивших в жизнь принципы американской социальной документалистики: «Вы видели их лица» (1937) Маргарет Бёрк-Уайт и писателя Эрскина Колдуэлла, «Меняющийся Нью-Йорк» (1939) Беренис Эббот (1898–1991), «Американский исход» (1939) Доротеи Лэнг и экономиста Пола Шустера, «Воздадим хвалу великим людям» (1941) Уокера Эванса и Джеймса Эджи (1909–1955). Напротив, послевоенные фотографические книги и журналы — «Вог», «Харперс Базар», «Лайф», парадоксальным образом переживавшие одновременно и взлет, и необратимый упадок, боролись за выживание в ситуации растущего господства кино и телевидения.

Ключевую роль в формировании нью-йоркской школы фотографии сыграл Алексей Бродович (1898–1971), в 1934 году назна-

ченный художественным редактором «Харперс Базар». Белогвардейский офицер, бежавший из России в Париж, когда к власти пришли большевики, Бродович в 1930 году переехал в США, исполненный ностальгии по утраченной культуре царской империи и желания сохранить изысканный вкус ее последних плодов, подобных труппе «Русского балета» Сергея Дягилева. Движимый чуть ли не патологическим стремлением возродить аристократическую элегантность и стиль, он прятал вульгарность американской потребительской культуры за обольстительным блеском исключительности, прибегая, в частности, к обману, с помощью которого мода преодолевает классовые границы, форсируя за счет неодолимой социальной зависти покупательскую способность среднего класса. Другим ресурсом Бродовича была известная ему по двадцатым годам, проведенным в Париже, снобистская версия авангарда, которая поставила художественный радикализм на службу формирующемуся аппарату масскультурного господства. Уже в 1930 году Бродович писал:

Сегодня рекламный художник должен быть не только искусным ремесленником, обладающим способностью находить новые средства представления <...>, он должен понимать и представлять заранее вкусы, желания и привычки потребителя-зрителя и толпы. Современный рекламный художник должен быть первопроходцем и лидером, он должен бороться с рутинной и с дурновкусием толпы.

Первый (и единственный) фотоальбом Бродовича, «Балет» [1], вышедший в Нью-Йорке в 1945 году с текстом танцевального критика Эдвина Денби, выглядит как великолепный и скорбный оммаж блестящим осколкам «Русского балета». Это его однократное выступление в качестве фотографа, как пронизательно заметил Кристофер Филлипс, «одновременно волнует и тревожит <...>». В этих ускользающих формах и неожиданных превращениях открывается фантасмагория самой памяти.

«Балет» — первая книга нью-йоркской школы, в которой фотография, обещавшая стать социополитической хроникой XX века, оборачивается меланхолическим призывом, обращенным к исчезающей элитарной буржуазной культуре XIX века. Бродович понимал, что это обращение тщетно, а его образы эфемерны: ценой, которую фотографии надлежало заплатить за возможность пробудить воспоминания об элитарной культуре, была уступка требованиям культуры «спектакля» (очевидная в кинематографическом построении его книги, а также в смещении внимания с фигур танцовщиков на технические эффекты фотографии). В дальнейшем Бродович не занимался фотосъемкой, но он стал учителем и художественным редактором для целого поколения фотографов, направлявшим переход этого медиума от социальной документалистики к коммерческой пропаганде.



1 • Алексей Бродович. Из альбома «Балет». 1945
Серебряно-желатиновая печать

От «СССР на стройке» к «Харперс Базар»

Когда в 1949 году Бродович дал начало «журналу-архетипу графического дизайнера XX века» (как его назовут впоследствии), он преобразовал многие авангардные стратегии (от Пикассо до Поллока), чтобы создать на их основе изощренный технический инструментарий рекламы. Резкие сопоставления разномасштабных кадров и кинематографические переходы от крупных планов к общим, которые он использовал в своих работах для журналов «Портфолио» и «Харперс Базар», были представлены на разворотах, даже превосходящих по размеру панорамные виды «Балета». По иронии судьбы наиболее удачные из своих графических и фотографических стратегий Бродович, как и другой русский эмигрант, художественный редактор «Вог» Александр Либерман, позаимствовал из работ таких советских художников, как Эль Лисицкий

▲ и Александр Родченко, выполненных для изданий, выпускавшихся сталинским Управлением пропаганды и агитации, прежде всего для «СССР на стройке». Таким образом, в области журнальной периодики Бродович сделал то же, что Эдвард Стайхен несколько ранее в новом жанре выставочного дизайна. В знаменитой выставке «Дорога славы 1942 года», организованной им в сотрудничестве

● с Гербертом Байером, Стайхен воскресил советский выставочный фотодизайн конца двадцатых годов и ввел новый жанр, кульминацией которого в Америке стала «Семья людей» (на сей раз Стайхену помогал архитектор Пол Рудольф).

Лучшими продолжателями дела Бродовича оказались его ученики Ричард Аведон и Ирвинг Пенн (1917–2009), посещавшие легендарную Лабораторию дизайна, которую Бродович вел с 1933 года — сначала в Школе промышленного дизайна при Филадельфийском художественном музее, а затем, с 1941-го, в нью-йоркской Новой школе социальных исследований (где ранее была создана Лига кино и фото, закрытая в годы маккартизма). Другими студентами Лаборатории были Диана Арбус, Лизетт Модель, Ханс Намут, Ева Арнольд (1912–2012), Тед Кронер (1922–2005), Сол Лейтер (1923–2013), Бен Роуз (1916–1980) и Гарри Виногранд (1928–1984). Первые заказы Пенн и Аведон получили от Бродовича для «Харперс Базар». Позднее Пенн стал сотрудни-

чать с главным соперником Бродовича, Александром Либерманом из «Вог», который так определил параметры нью-йоркской школы фотографии:

Налицо была жажда новых зрительных переживаний, которую и утоляли эти новые монстры, журналы <...>. Пенн и ведущие редакторы «Вог» сознавали специфику исторического времени, в которое они живут. <...> Начало сороковых годов было периодом коренных перемен, отмеченным жестокими трагедиями войны и Холокоста. Во время войны в культуре Нью-Йорка витало ощущение нового начала, отменяющего прошлое и даже чудовищное настоящее. <...> В то же время существовала странная близость между новым видением Пенна и волей американцев, готовых принять революцию. Наряду с войной в Европе и на Тихом океане и с американской модой самой по себе «Вог» был знаменем новой эры.

Аведон и Пенн воплощали фотографическую программу послевоенного поколения более полно, чем их коллеги по нью-йоркской школе (в частности, выходцы из Лиги кино и фото), сохранявшие связь с общественно-политическим наследием американской документалистики. Уокер Эванс, хотя он пользовался уважением среди молодых фотографов и сам оказывал им поддержку, оказался мишенью поколенческой неприязни. Это отношение выразил Аведон в поразительно ошибочной характеристике двух совершенно разных фотографов, к тому же необоснованно сближающей их исторически: «Уокер Эванс мне не нравился и не нравится до сих пор. Я считал его работы скучными, педантичными, пустыми, лишенными эмоций и системы. Часто я вроде как подшучивал над Уокером Эвансом и Анселем Адамсом и их манерой съемки. Я не видел никакой общественной миссии в том, чтобы стоять целый день перед каким-нибудь забором или секвойей в ожидании правильного освещения».

Диана Арбус, близкая подруга Аведона и во многих отношениях его оппонент в области фотографии, кажется, вторит этому отношению в своих словах по поводу ретроспективы Эванса в МоМА в 1971 году: «Сначала я была совершенно ошеломлена. Надо же, есть такой фотограф, с такими чистыми и бездонными работами. Потом, когда я увидела их в третий раз, то поняла, как они мне скучны. Большую часть того, что он фотографирует, я терпеть не могу».

От оружия к стилю

Первая книга Ричарда Аведона, «Наблюдения» (1959), — коллекция портретов людей, отобранных словно по принципу медийной известности, предвосхищающему Уорхола, с «комментариями» писателя Трумена Капоте (1924–1984) — была оформлена Бродовичем, который использовал свою любимую неоклассическую garniture Бодони и снабдил альбом большим картонным футляром, украшенным красным, белым и синим — цветами американской идентичности. Среди публикаций этого времени «Наблюдения» служат едва ли не лучшим примером переориентации фотографии на решение новых задач: альбом заявил о размежевании с массовой культурой и общественно-политическими сюжетами тридцатых и сороковых годов, подобно тому как из политической повестки дня в это время исчез всякий интерес к социальному коллективу. Теперь в центре внимания американской фотографии была уже

не повседневная жизнь массового субъекта в эпоху индустриального капитализма, а spectacularный субъект-звезда культурной индустрии. Функционируя как канал связи между миром субъекта и товарным объектом, фотография принуждала массовый субъект обзавестись субститутами, компенсирующими нехватку субъективного опыта. Наиболее характерные приемы Аведона — представление фигуры на нейтральном белом фоне и печать фотографии с рамкой и номерами контактных отпечатков — при внешнем сходстве с автореферентными стратегиями модернизма акцентируют «фирменную» идентичность фотографа и само создание фотографии как подлинный сюжет любого снимка. Что еще важнее, эти приемы физически изымают субъект из реального пространства общественных отношений и производства (города или села, труда или досуга, публичного или приватного пространства), придавая ему скопическое величие, требуемое культом субъекта-звезды.

Ирвинг Пенн выпустил свой первый альбом, «Сохраненные мгновения», в 1960 году. Он сам оформил его в стиле Бродовича и, подобно Аведону, своим главным «художественным» жанром (за рамками работы в модной фотографии) избрал портрет, в котором следовал схожим принципам спектакуляризации. Однако особенно характерна для Пенна реанимация фотографического натюрморта в рекламном контексте, где даже цветы и фрукты подчиняются задачам товарной эстетики. Опираясь на магический реализм фотографии тридцатых годов (сплав «новой вещественности» и сюрреализма), Пенн мобилизовал строгость и сдержанность латентного неоклассицизма, чтобы наделить банальный сюжет вроде набора косметики блеском возвышенного объекта.

Другое направление нью-йоркской школы сохраняет связь с теми более ранними практиками, в которых фотография взаимодействовала с общественными и политическими реалиями. Двумя важными фигурами, пытавшимися осуществлять это взаимодействие в послевоенный период, были Хелен Левитт и Лизетт Модель, эмигрировавшая в 1939 году из Парижа, чтобы избежать преследований со стороны нацистов. Обе женщины принимали активное участие в культурной политике. Так, Левитт присоединилась к Лиге кино и фото, которая, следуя советской модели конца двадцатых годов, стремилась трактовать кино и фотографию как общедоступные, политизированные культурные практики. Однако поначалу фотографии Левитт, казалось, занимали промежуточную позицию между анекдотическим сюрреализмом Анри Картье-Брессона (1908–2004) и документальным реализмом Уокера Эванса. Если теория «решающего мгновения» Картье-Брессона предполагала, что случайные встречи и сюрреалистические комбинации неопровержимо свидетельствуют о доступе субъекта к уникальным формам автономии и самоутверждения, то документальный реализм Эванса опирался на глубокую веру в нерушимые узы социальной коммуникации и политической ответственности. Но как только стало ясно, что обе позиции одинаково уязвимы, снимки Левитт начали обнаруживать истощение документальных способностей фотографии. Она удалилась в театральный детский мир [2], сочтя его последним пристанищем подлинной субъективности, действующей в пространствах свободы и разыгрывающей свои утопические версии будущего сообщества перед лицом явного распада социальных связей.

Работы Роя Декаравы многим обязаны Левитт и тоже отмечены двойным влиянием Картье-Брессона и Эванса. Они смещают фокус социальной документалистики с универсальных принципов

общественно-политических изменений на репрезентацию отдельных социальных групп, что особенно ярко проявилось в созданном Декаравой совместно с поэтом Лэнгстоном Хьюзом альбоме «Сладкая ловушка жизни» (1955), который посвящен семье афроамериканцев, живущей в Гарлеме, и представлен как автобиографический рассказ ее старшей представительницы. Повествование от первого лица подчеркивает не только характерные особенности культуры рассказчицы, но и расовые и классовые различия, которые отображает этот сюжет, — как навязанные властью и нормами притеснителей-расистов, так и добровольно выбранные в порядке контридентификации. Введение в рассказ различных действующих лиц, расположение кадров, переход с крупных планов на средние и дальние симулируют кинематографическое движение документального фильма, тем самым объединяя противоположные фотографические традиции — повествовательную и документальную.

Иногда кажется, что этот доскональный репортаж в жанре семейной саги, подчеркивающий «нормальность» социальной жизни в Гарлеме, намеренно противопоставлен Декаравой анонимной, случайной документации чернокожего населения сельского Юга в отчетах Эджи и Эванса. Скрепление документальных снимков рассказом от первого лица и сосредоточенность на одной семье наделяют персонажей и сообщество, к которому они принадлежат, пространственной и социальной укорененностью и создают ощущение представительности, тем самым по-новому определяя абстрактную универсализацию ранней фотодокументалистики. Поэтому «Сладкая ловушка жизни» может читаться как ретроспективно — с точки зрения ее расхождений с политическим универсализмом тридцатых и сороковых годов, так и перспективно — как прямая противоположность анонимной универсальности, восторжествовавшей в таких книгах, как «Наблюдения», вышедшие четырьмя годами позже. Ощущение социальной укорененности в пространстве, свободном от универсальной анонимности, возникает не только благодаря внимательному изображению Декаравой его героев, но и в силу самой тональности его фотографий. Едва ли кому-то еще из фотографов XX века удавалось нагрузить строго тональный характер черно-белой фотографии такой метафорической энергией, которая придает ей значение прибежища идентичности, где цвет расовой сегрегации превращается в основание социальной солидарности.



2 • Хелен Левитт. Нью-Йорк. Около 1940
Серебряно-желатиновая печать

От карикатур к контрпортретам

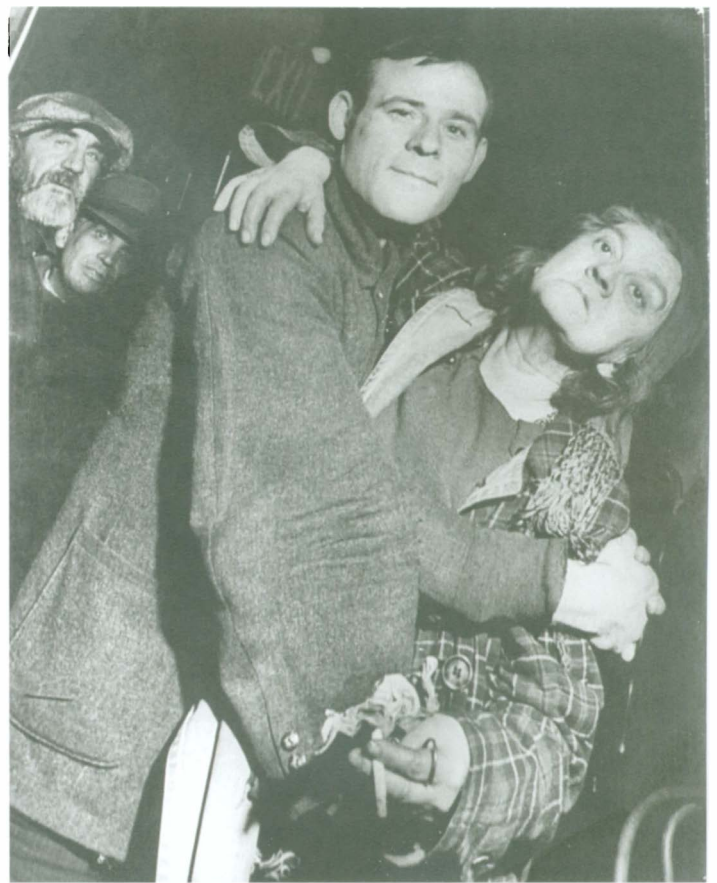
- Первые фотографии Лизетт Модель были опубликованы в 1932 году в журнале «Regards» («Взгляды»), печатном органе французской компартии (сопоставимом с «AIZ» Вилли Мюнценберга в Веймарской республике). Модель фиксировала и подписывала образы бездельников-буржуа на Английском бульваре с ядовитой иронией, соперничающей с самыми злыми карикатурами Оноре Домье в девятнадцатом веке или Джорджа Гросса в двадцатом. Было бы правильно поместить фотографию в традицию сатирической иллюстрации и карикатуры, подчеркнув ее социально-критический и разоблачительный потенциал, в особенности в связи с принятием прогрессивными художниками и писателями Европы двадцатых — тридцатых годов исследованием коммуникативных аспектов популярной культуры, которое модернизм неуклонно отодвигал в тень. Ведь такие карикатуристы, как Домье, Поль Гаварни и Жан-Жак Гранвиль, уже сталкивались с проблемами форм дистрибуции, как и с необходимостью взаимодействовать с разнородной массовой публикой.

Персонажи Модель представлены не в сфере эффектной медийной репрезентации, а прямо на улице. Гротескная аутентичность ее образов манхэттенского люмпен-пролетариата резко контрастирует со зрелищной субъективностью Аведона и Пенна, а ее контрпортреты социальных отщепенцев, трансвеститов, нищих или подвыпивших чудаков [3] солидаризуются с маргиналами и изгоями не ради того, чтобы романтизировать их жалкую участь и обратить ее в колоритную фотографическую зарисовку, — они подчеркивают врожденную несоразмерность субъекта перед лицом его прогрессирующей ассимиляции spectacularной культурой и потреблением.

Таким образом, к тридцатым годам контрпортрет как фотографический жанр уже сложился, чтобы задать направление работам таких фотографов следующего поколения, как Робер Франк, Гарри Виногранд и особенно Диана Арбус, которая училась у Модель в 1956 году. В это время, однако, темой контрпортрета уже не является формирующийся класс пролетариата или буржуазный субъект в процессе распада (как в «Лице нашего времени» [1929] Августа Зандера). Скорее, фотография карикатурного типа создает теперь образы гротескной деформации субъективности в условиях социальной политики игнорирования, явившейся результатом растущего классового неравенства в послевоенной Америке.

Модель сделала некоторые из самых выдающихся своих фотографий вскоре после приезда в Нью-Йорк в 1938 году. Развивая тему игры отражений в витринах магазинов, характерную для ряда работ Атже, она выхватывает фрагменты фигуры и фиксирует их на зеркальной поверхности окон. Подобно своего рода найденным монтажам, эти снимки вписывают телесный фрагмент и фетиш в предельно сжатую, уплощенную среду фотографического изображения, представляющего как единственное доступное субъекту пространство.

Ашер Феллиг (1899–1968) приехал в США из польского Злочева, когда ему было десять лет, и взял псевдоним Виджи. Будучи соперником Модель, во многом на нее похожим, он, по всей видимости, представился Бродовичу, прямо предложив себя взамен нее на том основании, что «Харперс Базар» опубликовал уже достаточно много ее фотографий. В этой эмигрантской готовности к жестокой конкуренции Виджи обнаружил понимание поведенческого устройства повседневной жизни на своей новой родине. «Голый город» (1945), его первый альбом, дал программное определение новых общественных отношений и пространств, запечатленных на фотогра-



3 • Лизетт Модель. Бар «У Сэмми», Нью-Йорк. 1940
Серебряно-желатиновая печать

фиях, — определение, совпадающее с тем, которое дал в 1934 году Бенъямин местам, зафиксированным Атже: сцены преступления. «Голый город» свидетельствует об осознании того, что фотоснимок отныне может оправдать свое существование лишь в том случае, если его иконография, время и место действия работают в зрелищной манере фильма (вышедший в 1948 году фильм «Голый город» был вдохновлен книгой Виджи). В традиции, ведущей от Льюиса Хайна до фотографов Управления по защите фермерских хозяйств, фотография функционировала если не как орудие активистского протеста и интервенции, то как социальный документ. Теперь она регистрировала преступления и несчастные случаи, выступающие как основные метафоры социальной дезинтеграции. Фотографии Виджи соответствовали историческому моменту, когда сочувствие и политическая ответственность документалиста уступили место холодному вуайеризму и садистскому удовольствию от созерцания чужого страдания, будь то страдание жертв несчастных случаев или поверженных врагов общественного порядка (преступников). Виджи стал также непосредственным предшественником художников шестидесятых годов — таких, как Джим Дайн, Клас Олденбург и Энди Уорхол, — первым, кто понял, что силы произвольного порядка и распада должны быть объединены в эстетику, представляющую социальные отношения преимущественно в виде несчастного случая или катастрофы.

Одним из самых поразительных образов «Голого города» является разворот с купальщиками на Кони-Айленде [4]: осевшие в коллективной памяти образы политически активных масс сороковых годов превращаются в ацефалическую массу культуры досуга. (Эти



4 • Виджи. пляж на Кони-Айленде, Нью-Йорк. 1940
Серебряно-желатиновая печать



5 • Диана Арбус. Однояйцевые близнецы. Розел, Нью-Джерси. 1967
Серебряно-желатиновая печать

образы явно инспирированы форзацем стайхеновской «Семьи людей», где фотографии еще более дисциплинированной массы английских зрителей, сделанные Пэтом Инглишем для журнала «Лайф», еще более последовательно выхолащивают некогда радикальные представления о массовой публичной сфере.)

Швейцарец Роберт Франк после переезда из Парижа в Нью-Йорк в 1947 году принимал участие в очень разных проектах послевоенной нью-йоркской фотографии. Двигаясь поначалу путем, близким его коллегам (работа под началом Бродовича для «Харперс Базар», фотографии моды для женского журнала «Макколлс», привлечение внимания Стайхена, включившего шесть его снимков в «Семью людей»), Франк перешел затем к созданию работ, вступающих в прямой диалог с Уокером Эвансом (который, наряду с Бродовичем, поддержал его заявку на стипендию Фонда Гуггенхайма в 1954 году). Исследование методов и сюжетов американской документальной фотографии в ходе поездок по США нашло отражение в альбоме Франка «Американцы», само название которого перекликается со знаменитыми «Американскими фотографиями» Эванса (книга Франка была опубликована в 1958 году в Париже, а затем, в 1959-м, в Нью-Йорке).

Путешествие по дорогам Америки стало для европейцев страстью, сопоставимой с путешествием по Италии в XIX веке. В случае Франка итогом этого путешествия стал отчет о социальных и политических тенденциях этой страны, о дорогах, еще не пройденных,

и дорогах, которые еще предстоит пройти. Во многом сопоставимые с «*Minima Moralia*» (1946), книгой Теодора Адорно (ее автор тоже смотрел на американскую культуру как на панораму будущего), восемьдесят три фотографии, составившие этот альбом, не только передают видение, обусловленное недавним отъездом Франка из Европы, пережившей Холокост и разрушение субъективности тоталитарными режимами, но и зондируют будущее социальных отношений и субъективности в самом мощном национальном государстве послевоенного периода. В американском издании книга была снабжена предисловием Джека Керуака — поэта-битника, автора романа «В дороге», а ее образы (например, парикмахерская и другие интерьеры) часто отсылают к Эвансу, вместе с тем признавая, что общественные отношения и их политическая организация — которые документальная фотография, быть может ошибочно, полагала если не совершенно прозрачными, то во всяком случае постижимыми — навсегда потеряны, скрыты завесой знаковых систем, регулирующих движение автомобилей и медиальное потребление. И все же по крайней мере четыре снимка в альбоме посвящены труду в его узнаваемых приметах, и хотя фотографии Франка с рабочими за конвейером размыты, подобно кадрам «Русского балета» Бродовича, сделанным пятнадцатью годами ранее, у Франка эта размытость выражает скорее сомнение в способности фотографии уловить социальные связи, чем галлюцинаторное воскрешение прошлого.

Возможно, более важны пронизательные наблюдения Франка относительно устойчивости расовой сегрегации, обнаруженной им в Америке пятидесятих годов. При всей созерцательности «Американцы» все еще разделяют стремление документалистики сделать фотографию орудием политического просвещения и изменения общества, а лейтмотивы альбома свидетельствуют о ясности выносившего Франком диагноза: американский флаг в центре кадра [6], автомобиль, технологии медиакультуры (кинотеатры, телевизоры, музыкальные автоматы) указывают на силы, определяющие растущее господство американской потребительской культуры и дезинтегрированного общества. Франк словно взирает на образы Нового мира, являющиеся ему за каждым поворотом дороги, и в его взгляде читается не только изумление вчерашнего европейца, но и шок, вызванный пониманием того, что перед ним — само будущее.

Карьера Дианы Арбус воплощает все противоречия нью-йоркской школы, и в качестве наиболее значительного представителя этой школы Арбус одновременно подводит ее итог. После короткого обучения у Беренис Эббот и Алексея Бродовича она в начале пятидесятих годов работала как модный фотограф вместе с мужем Алланом Арбусом. В 1956 году, оставив модную индустрию, Арбус брала уроки у Лизетт Модель, которые придали ей «смелость быть собой». По словам Аллана Арбуса, «это была Лизетт. Три занятия — и Диана стала фотографом». В том, что касается диалектики массового субъекта и субъекта-звезды, Арбус близка одновременно Аведону и Уорхолу (который был моложе ее на пять лет). Арбус можно назвать первым «проклятым фотографом» XX века. Характерно, что она очень скоро выработала свою позицию, говоря, что «предпочла бы быть фанатом фриков, а не кинозвезд, потому что на кинозвезд их фанаты нагоняют скуку, а фрики по-настоящему любят всех, кто дарит их искренним вниманием». Арбус преобразовала фотографический реализм Модель в архивную типологию субъективности, блестяще развитую Августом Зандером в его «Лице нашего времени» — портретной галерее веймарского общества, с которой Арбус познакомилась в конце пятидесятих годов. Соз-



6 • Роберт Франк. Четвертое июля — Джей, штат Нью-Йорк. Фото № 17 из альбома «Американцы». 1955–1956

Серебряно-желатиновая печать

давая фотографическую вселенную, населенную аутсайдерами [5], она выворачивала наизнанку и позитивистский социологический оптимизм Зандера, и аведоновскую технику изоляции и спектакляризации субъекта. Строй ее вселенной задают не классы и профессии, но и не соблазн модели как замещающего образа, а протекающая из крайней социальной изоляции ее героев очевидность того, что они по-прежнему ускользают от всеобщего подчинения принципам конsumerистского массового субъекта. Солидарность Арбус с ее героями коренится не в жалости к ним, а в более глубоком понимании уязвимости процессов формирования субъекта, равно как и трагических последствий их методичного разрушения.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Kozloff Max. *New York: Capital of Photography*. New York: Jewish Museum; New Haven and London: Yale University Press. 2002.

Livingston Jane. *The New York School: Photographs 1936–1963*. New York: Stewart, Tabori, and Chang. 1992.

Malcolm Janet. *Diana and Nikon: Essays on Photography*. New York: Aperture. 1997.

Sussman Elisabeth. *Diane Arbus: Revelations*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: Metropolitan Museum of Art. 2003.

1960 — 1969

- 472** 1960a Критик Пьер Рестани организует в Париже группу из разных художников, чтобы, пересмотрев парадигмы коллажа, реди-мейда и монохрома, создать «новый реализм». ББ
- 475** **Неоавангард** ББ
- 477** 1960b Клемент Гринберг публикует «Модернистскую живопись»: его критика принимает новое направление, которое станет определяющим для дебатов шестидесятых годов. РК
- 480** **Лео Стейнберг и планшетный тип картинной плоскости** РК
- 483** 1960c Сначала Рой Лихтенштейн и Энди Уорхол, а за ними Джеймс Розенквист, Эд Рушей и другие начинают использовать в качестве источников своих картин комиксы и рекламу: рождается американский поп-арт. ХФ
- 488** 1961 В декабре Клас Олденбург открывает в нью-йоркском Ист-Виллидже «Магазин» — притворившийся одной из окрестных дешевых лавок «энвайронмент», в котором все предназначено для продажи: на протяжении зимы и последующей весны на его территории будут проведены десять «хеппенингов» олденбурговского «Театра лучевого пистолета». ИАБ
- 494** 1962a Джордж Мачюнас организует в Висбадене (ФРГ) первое из серии международных «событий», обозначившее начало движения «Флюксус». ББ

- 502** 1962b В Вене складывается группа художников, включающая Гюнтера Бруса, Отто Мюля и Германа Нитча, которая дает начало венскому акционизму. ББ
- 508** 1962c Под влиянием книги Камиллы Грей «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922 годов» на Западе возрождается интерес к советскому конструктивизму, получающий развитие в работах Дэна Флавина, Карла Андре, Сола Левитта и других. ХФ
- 510** «Артфорум» РК
- 513** 1962d Клемент Гринберг первым отмечает абстрактный аспект раннего поп-арта — черту, которая будет постоянно напоминать о себе в произведениях его ведущих представителей и их последователей. РК
- 519** 1963 После публикации двух манифестов, написанных совместно с живописцем Ойгеном Шёнебеком, Георг Базелиц выставляет в Берлине картину «Большая ночь пошла прахом». ББ
- 524** 1964a Двадцатого июля, в двадцатую годовщину провала заговора Штауффенберга против Гитлера, Йозеф Бойс публикует свою фиктивную автобиографию и провоцирует вспышку публичного насилия на «Фестивале нового искусства» в Ахене (ФРГ). ББ
- 530** 1964b «Тринадцать подозреваемых в тяжких преступлениях» Энди Уорхола ненадолго появляются на фасаде павильона штата Нью-Йорк на Всемирной ярмарке в Нью-Йорке. ХФ
- 536** 1965 Дональд Джадд публикует статью «Специфические объекты»: минимализм получает теоретическое обоснование в текстах его ведущих представителей — Джадда и Роберта Морриса. РК
- 539** Морис Мерло-Понти (1908–1961) РК
- 540** 1966a Незадолго до смерти Марсель Дюшан завершает инсталляцию «Дано» в Филадельфийском художественном музее: его растущее влияние на молодых художников достигает пика после открытия этой работы. РК
- 544** 1966b В Нью-Йорке открывается выставка «Эксцентрическая абстракция»: работы Луиз Буржуа, Яёй Кусамы и Евы Хессе намечают экспрессивную альтернативу скульптурному языку минимализма. ХФ
- 549** 1967a Публикацией альбома «Путешествие к памятникам Пассейика, Нью-Джерси» Роберт Смитсон утверждает «энтропию» в качестве одного из ключевых понятий художественной практики конца шестидесятых годов. ИАБ
- 553** 1967b Итальянский критик Джермано Челант организует первую выставку «арте повера». ББ
- 559** 1967c В качестве своей первой манифестации четыре художника, образовавшие группу «БМПТ», устраивают публичное выступление, каждый из участников которого повторяет от холста к холсту одну из простых конфигураций по своему выбору: эта форма концептуальной живописи становится последней в череде атак на «официальную» абстракцию в послевоенной Франции. ИАБ
- 565** 1968a Два крупнейших музея, ориентированных на самое передовое искусство Европы и Америки, — Музей Ван Аббе в Эйндховене (Нидерланды) и Музей Абтайберга в Мёнхенгладбахе (ФРГ) — выставляют работы Бернда и Хиллы Бехер, помещая их на переднем рубеже интереса к концептуальному искусству и фотографии. ББ
- 571** 1968b Публикации Сола Левитта, Дэна Грэма и Лоренса Винера дают начало концептуальному искусству, первые выставки которого проводит Сет Сигелауб. ББ
- 573** Журналы художников РК
- 575** Демпрофессионализация ББ
- 578** 1969 Выставка «Когда отношения становятся формой» демонстрирует итоги постминимализма, а «Антииллюзия: процедуры/материалы» фокусируется на процесс-арте, три главных аспекта которого разрабатывают Ричард Серра, Роберт Моррис и Ева Хессе. ХФ

Критик Пьер Рестани организует в Париже группу из разных художников, чтобы, пересмотрев парадигмы коллажа, реди-мейда и монохрома, создать «новый реализм».

Понимая, какие пропагандистские преимущества можно извлечь из объединения художников в группу, действующую под знаменем общего имени, французский критик Пьер Рестани (1930–2003) убедил компанию художников, собравшихся 27 октября 1960 года в парижской квартире Ива Кляйна, создать авангардное движение. Такой проект, естественно, требовал манифеста. Он был добросовестно изготовлен Кляйном в количестве примерно 150 экземпляров (белым мелом на картоне цвета «международный синий Кляйна», розовом или золотом) и подписан Рестани и восьмью присутствующими художниками: Арманом (1928–2005), Жаком де ла Вильгле (род. 1926), Франсуа Дюфреном (1930–1982), Кляйном, Марсьялем Рейсом (род. 1936), Даниэлем Споерри (род. 1930), Жаном Тенгли, Раймоном Эном (1926–2005). Манифест состоял из одного-единственного предложения, безобидного утверждения, с которым могли согласиться все присутствующие: «Новые реалисты осознали свою коллективную идентичность; новый реализм = новое восприятие реальности».

Через двадцать минут после подписания между Кляйном и Эном вспыхнула драка, приведшая к тому, что большинство членов признали движение более не существующим, хотя с этого времени они часто выставлялись вместе, и чуть позднее к ним присоединились Сезар, Кристо (род. 1935), Жерар Дешан (род. 1937), Миммо Ротелла (1918–2006) и Ники де Сен-Фаль (1930–2002). Только в 1970 году была торжественно отмечена смерть движения — с банкетом и открытием скульптуры Тенгли «La Vittoria» [итал. «Победа». — Пер.], гигантского фаллического сооружения, извергающего фонтан огня перед Миланским собором.

Неоавангард и «спектакль»

Все это выглядит странным повторением типичных авангардистских ритуалов: так проявляется одна сторона «нового реализма», через которую группа декларировала свою связь с историческим авангардом. Но в то же время налицо признаки ее демонстративной приверженности формам культуры «спектакля», образующей другой большой исторический контекст, в рамках которого сформировалась группа. Эта двойственность характеризует «новый реализм» как один из главных образцов неоавангарда в послевоенной Европе — наряду с лондонской «Независимой группой», ▲ «Коброй» и Ситуационистским интернационалом.

Ситуационист Ги Дебор мог сослаться на довоенный авангард, говоря о существовавшем после войны стремлении «создать новое движение, основная цель которого — восстановить коалицию между культурным творчеством авангарда и революционной критикой общества». Но, как и все указанные выше группы, «новые реалисты» столкнулись с ситуацией, когда, впервые в XX веке,

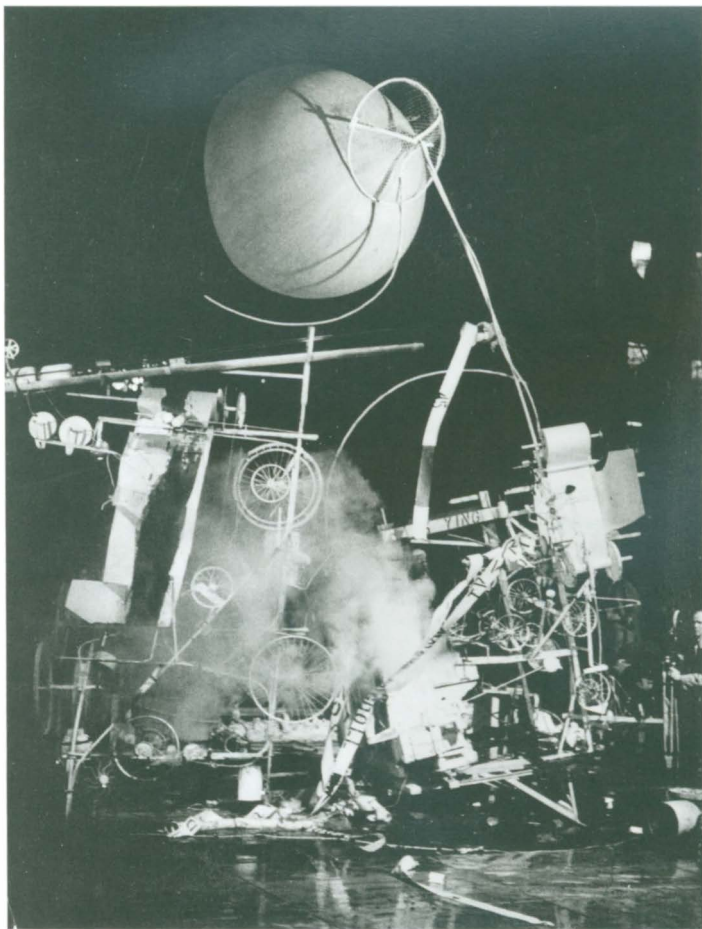
авангардистский проект обнаружил явную проблематичность. Как утверждал критик Петер Бюргер, авангард сам стал в высшей степени институционализированным набором тем, практик и пространств. Однако «новый реализм», возможно, наиболее прямо, программно выразил еще одну особенность неоавангарда — его неустойчивое, но неизменное балансирование на пересечении двух установок: обманчивой позиции критической негативности и аффирмативной программы культурной индустрии.

В своей художественной практике «новый реализм», кажется, следовал этому неизбежному условию неоавангарда даже более буквально, чем вышеупомянутые группы, развивавшиеся параллельно. Его участники почти систематически переоткрыли, переработали и перераспределили между собой модернистские парадигмы периода 1916–1936 годов, предвосхитив те способы, которыми рекламные агентства впоследствии будут заимствовать ▲ приемы авангардной культуры: реди-мейд (Арман), моно- ● хром (Кляйн), конструкционная кинетическая скульптура (Тен- ■ гли) и коллаж (Дюфрен, Эн, Ротелла, Вильгле). Однако почти во всех случаях эти парадигмы выглядели так, будто их перенести на артикуляцию принципиально другого опыта вещей и публичных пространств, сформировавшегося в контексте новоявленного общества «спектакля», контроля и потребления. Неудивительно, что самые неистовые критики этого общества, каковыми были в ту пору леттристы и чуть позднее ситуационисты, будут страстно обвинять «новый реализм» как искусство аффирмативного сговора, правой культурной политики и коррупционного соучастия.

Однако выявление глубокой двусмысленности культурного производства через демонстративное принятие присущих ему противоречий отличается от простого аффирмативного соучастия. Практики «новых реалистов» оказались наиболее убедительной формой визуального производства в послевоенной Франции прежде всего благодаря тому, что продемонстрировали неизбежность двойной власти, которую приобрели над культурой этого времени, с одной стороны, диалектика исторического подавления и памяти, а с другой — агрессивный режим принудительного потребления и подчинения условиям «спектакля».

Поэтому неудивительно, что одно из главных достижений «новых реалистов» заключалось в изменении статуса и места локализации произведения искусства — в переходе от относительной изолированности живописного и скульптурного объекта на уровень публичного пространства. Они переместили произведение искусства из картинной рамы и пространства экспонирования скульптуры в архитектурную среду, образующую его институциональный и коммерческий контекст, а также в пространство улицы, которое всегда считалось публичным.

Архитектурное измерение и взаимодействие с публичным пространством были главными направлениями развития эстетики «нового реализма» начиная с первой инсталляции Кляйна «Пустота» (1957), в которой художник представил абсолютно пустую галерею (за ней последовал более прославленный вариант 1958 года), и достигли пика в «Полноте» Армана (1960), когда витрина галереи Ирис Клер была заполнена горой мусора. Столь же очевидны они и в огромной саморазрушающейся инсталляции Тенгли «Дань Нью-Йорку» [1], названной автором «симулякр катастрофы»; у Сезара, который перешел на позиции «нового реализма», оставив успешную карьеру в области свар-
 ▲ ной скульптуры в традиции Пикассо и Гонсалеса, чтобы выставить «Три тонны» — три автомобиля, превращенные с помощью гидравлического пресса в прямоугольную скульптурную массу, и у Спозерри, который, продемонстрировав сдвиг не менее впечатляющий, в 1961 году объявил «найденный» продуктовый магазин в Копенгагене своей авторской экспозицией (почти за
 ● год до «Магазина» Класа Олденбурга). Выйдя в публичное пространство с таким же драматизмом, Кристо и Жанн-Клод (1935–2009) создали «Стену из бочек. Железный занавес» (1962) [2] — баррикаду из 240 нефтяных бочек на улице Висконти в Париже, отсылающую к недавно возведенной Берлинской стене и положившую начало их бессрочному проекту расширения скульптуры до пространственных и временных масштабов спектакулярной культуры и одновременно сокращения ее материального присутствия до простого медиального образа.



1 • Жан Тенгли. *Дань Нью-Йорку*. 1960
Саморазрушающаяся инсталляция



2 • Кристо и Жанн-Клод. *Стена из бочек. Железный занавес*. 1961–1962
240 бочек для нефти. 430 x 380 x 170 см

То же самое желание поместить произведение в публичное пространство и соотнести его с дискурсивным аппаратом потребительской культуры очевидно и в трансформациях коллажа художниками-«деколлажистами» [от франц. *décoller* — отклеивать. — Пер.]. Первоначально объект, рассчитанный на приватное чтение и рас-
 ▲ сматривание (например, у Курта Швиттерса), коллаж был переосмыслен как отделенный от рекламного щита фрагмент большого размера. Совершая акты пиратства, художники срывали плакаты со стен не только с целью получить случайные текстовые и графические конфигурации, но и для того, чтобы придать постоянство актам вандализма, которыми анонимные соучастники (Вильгле именовал их «анонимными срывателями» [Le Lacéré anonyme]) протестовали против господства над публичным пространством рекламной пропаганды товаров. На первой Парижской биеннале,
 ● тождественно открытой Андре Мальро в 1959 году, французские «деколлажисты» — Вильгле, Эн и Дюфрен [3] — впервые представили свои работы в официальном учреждении. Особое внимание привлекла первая «изгородь» Эна, представлявшая собой настоящую ограду строительной площадки, покрытую следами анонимных актов «деколлажных» интервенций — чередой разрушительных жестов.

Социальные пространства и контексты

Недвусмысленно встраивая свои практики в различные социальные пространства и контексты, «новые реалисты» создавали работы в духе индустриальной эстетики и коллективного действия.

Огромное количество производимых объектов, их относительная взаимозаменяемость и эквивалентность оттеснили с авансцены оригинальность авторского видения или уникальные особенности индивидуально выполненной работы. Дело не ограничивалось коллективным по существу принципом «деколлажа» — художники действительно сотрудничали друг с другом, начиная с удивительно раннего «деколлажа» Вильгье и Эна «Ach Alma Manétro» (1949) [4] и заканчивая совместными проектами Кляйна и Тенгли, Тенгли и Ники де Сен-Фалль и многих других.

Важнее, однако, что сам принцип совместной работы стал теперь центральной парадигмой: так, Сноэрри в 1961 году официально разрешил любому художнику и вообще кому угодно делать «его» «картины-ловушки» (*tableaux pièges*) [5]. Предельное выражение этот принцип нашел в последних перформансах Кляйна, проведенных им за несколько месяцев до смерти в июне 1962 года: художник продавал «Зоны нематериальной живописной чувствительности» коллекционерам, которые за определенную сумму получали свидетельство на право собственности, являвшееся единственным юридическим доказательством существования произведения. Эта протоконцептуалистская критика объектности и авторства приобретет существенное значение в дискуссиях между минималистами и представителями концептуального искусства только несколько лет спустя.

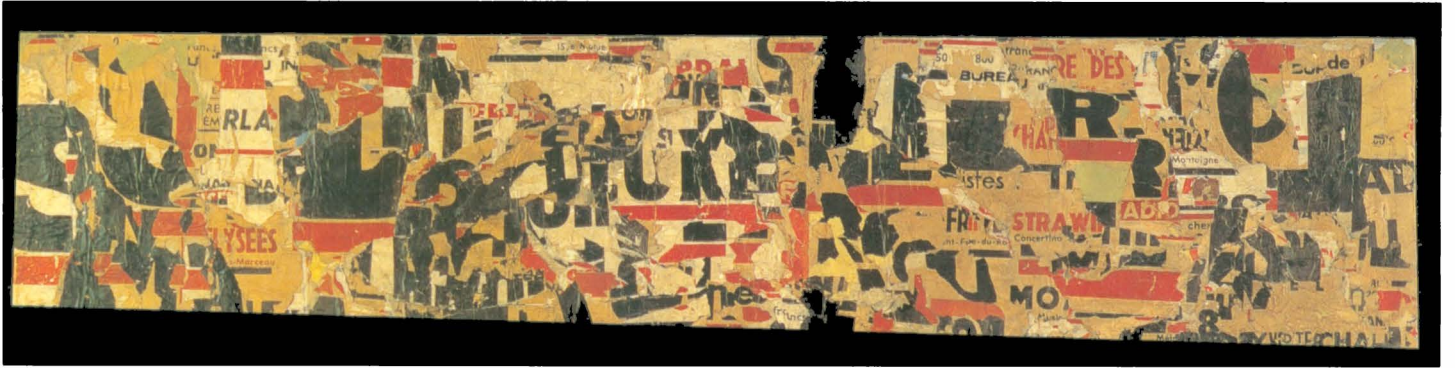
Используя рекламные стратегии для распространения своих идей, «новые реалисты» часто действовали параллельно своим политически более радикальным и теоретически более последовательным оппонентам из Леттристского и позднее Ситуационистского интернационалов («деколлажист» Дюфрен даже был членом первого из них). Ключевые стратегии ситуационистов, «*dérive*» (дрейф) и «*détournement*» (отклонение или неправильное использование), определенно не лишены родства с деколлажистским принципом «*cavir*» (похищение [*франц.* похищать/восхищать. — *Пер.*]), то есть преобразования реальности в акте насильственного захвата и соблазнения. Другие эффектные примеры — например, решение Тенгли в 1959 году разбросать 150 тысяч экземпляров манифеста над Дюссельдорфом и его пригородами — вполне могут быть признаны формой контрпропагандистской стратегии, неожиданно напоминающей попытки союзников по антигитлеровской коалиции просветить население нацистской Германии разбрасыванием листовок с самолетов за линией фронта. Наоборот, выпущенная Кляйном в 1960 году имитация газеты под названием «Газета одного дня» («*Journal d'un seul jour*»), приветствующая повсеместное и победоносное присутствие Ива Монохрома (включая знаменитое фотографическое «доказательство» по лета Кляйна в пространстве), скорее



3 • Франсуа Дюфрен. 1/8 потолка на Первой Парижской биеннале. 1959
Холст, разорванный, афиша. 140 × 110 см

эксплуатировала, нежели «отклоняла» (или разрушала изнутри) медийные и рекламные стратегии дезинформации и манипулирования массовой аудиторией.

С выходом в 1954 году книг Кляйна «Ива: картины» и «Ажено: картины» [«Ажено» — известная во Франции 1950-х годов марка фруктовых кексов. — *Пер.*] модернистская абстракция впервые превратилась в концептуальный метаязык. Поданные в качестве каталогов великого множества созданных Кляйном монохромных картин (с указанием их размеров и дат, мест создания, иногда даже местонахождения коллекций), обе книги были абсолютной фикцией. Таким образом, утверждая (намеренно ложно), что он изобрел монохромную живопись, Кляйн сразу представлял ее как отсутствующую, доступную только в описании и техниче-



4 • Жак де ла Вильгье, Раймон Эн. Ach Alma Manétro. 1949
Холст, разорванный, афиша. 140 × 110 см



5 • Даниэль Спозерри. *Завтрак Кишки*, № 1. 1960

Деревянный стул, повешенный на стену, доска, кофейник, стакан для вина, чашки, подставки для яиц, яичная скорлупа, сигаретные окурки, ложки, консервные банки и т. д. 36,6 × 69,5 × 65,4 см

ской репродукции. Поскольку эти «картины» являются первым примером сдвига главной модернистской парадигмы монохрома (с ее требованиями непосредственного присутствия и чистоты, оптической и эмпирической самоочевидности) в регистр языковых, дискурсивных, институциональных конвенций — поскольку, другими словами, присутствие заменяется в их случае текстовым аппаратом, — они открывают перспективу того, что может быть

▲ названо «эстетикой восполнения» (aesthetic of the supplement).
Первой кульминацией этой новой эстетики можно считать прославленную кляйновскую выставку 1957 года в Милане, включавшую одиннадцать идентичных, но по-разному оцененных монохромных синих картин (незначительные вариации были различимы только в фактуре поверхности). Решение художника установить эти внешне идентичные картины на стойки превратило их в ситуативный, контингентный гибрид автономности и функциональности, возникший из необходимости снабдить работы подпорками для публичного показа. Балансируя между живописной конвенцией, определяющей их в качестве картин, и новоприобретенным статусом объектов/знаков, эти работы демонстрировали странную новую диалектику чистой визуальности и чистой контингентности. Таким образом, Кляйн инициировал свой живописный проект как парадокс, в котором духовная трансцендентность эстетического объекта подчеркивается и одновременно вытесняется эстетикой спектаклярного восполнения. Этот последний аспект достиг пика в решении Кляйна подчинить свои серийные картины демонстративно иерархическому порядку, артикулировав оппозицию между

● назначенными ценами, что предвещает бодрийяровскую семиотическую формулировку феномена «меновая стоимость знака». Выставка Кляйна разорвала связь со всеми предшествующими формами абстракции не просто потому, что указала на живопись как

Неоавангард

Книга Петера Бюргера «Теория авангарда» (1974) делит последние полторы сотни лет художественной практики на три этапа: модернизм, претендовавший на автономию эстетического опыта (и его институтов), вторжение авангарда, направившего свои практики на критику этой автономии, и так называемый неоавангард, период, когда послевоенная культура Европы и Америки воспроизводила эту критику, сводя ее к набору пустых жестов. Эти этапы, по Бюргеру, взаимосвязаны, хотя только второму он придает статус радикального авангарда, поскольку именно в рамках проекта «исторического авангарда» (период 1915–1925 годов, примерно от кубизма к русскому конструктивизму, Дада и сюрреализму) традиционные представления относительно требуемого модернизмом автономного статуса отвергаются ради того, что Бюргер описывает как попытку перенести художественные практики в пространство жизненной практики. Примерами здесь могут послужить, с одной стороны, использование сюрреалистами случайных действий как способ преодолеть раскол между высоким искусством и массовой культурой и между искусством и повседневным опытом, а с другой — обращение советских конструктивистов и немецких дадаистов к коллажу и фотомонтажу с целью преодолеть обособленность буржуазной публичной сферы, на смену которой, как они надеялись, придет новая, пролетарская, публичная сфера. В противоположность этим интервенциям, утверждает Бюргер, все послевоенные авангардистские практики являются лишь их фарсовыми повторениями, не способными ни демонтировать базовое модернистское требование автономии, ни добиться переноса художественной практики в повседневную жизнь; скорее, они просто обеспечивают постоянно растущий аппарат культурной индустрии объектами, имеющими рыночный спрос. В качестве типичного примера Бюргер указывает на послевоенный поп-арт — как американский, так и французский, в обличье «нового реализма», — в котором он видит простое воспроизведение методов коллажа и фотомонтажа, но теперь уже не имеющее отношения ни к вопросам, поднятым первоначальным авангардом в отношении институтов эстетической автономии, ни к необходимости установления связи с новой массовой аудиторией и новыми формами распространения.

продукцию, а потому, что представление о «выставке» как собрании отдельных произведений, сначала выполненных и затем выставленных на обозрение, уступило на ней место представлению о произведении — картине — как существующем заведомо в виду «выставки»

▲ (эту же стратегию применил в 1962 году Энди Уорхол на своей первой персональной выставке картин с банками супа «Кэмпбелл»).

Развивая эти концепции в своей первой инсталляции «Пустота» в 1957 году, Кляйн объявил пустое пространство галереи зоной повышенной живописной, почти мистической чувствительности. Таким образом, «Пустота» не была рефлексией относительно критических импликаций редукционизма; она разрывала связь с исторически специфичными модернистскими конвенциями видения, с регулируемыми этими конвенциями дискурсивными и институциональными конструкциями зрителя и с архитектурными и музейными системами презентации. Но в той же степени, в какой Кляйн констатировал поражение модернистской эстетики

духовной или эмпирико-критической автономии, он продемонстрировал устойчивость духовной «жизни» абстракции после смерти и поставил вопрос о судьбе этих устремлений в ситуации, когда культура «спектакля» захватила пространства авангарда.

Заслуга Кляйна именно в том, что он сформулировал эту взаимосвязанную пару духовного/потребительского в открытом публичном пространстве, показав, что попытки возрождения духовности художественными средствами в момент, когда контроль потребительской культуры приобрел тотальный характер, неизбежно придают духовному вид жалкой пародии. Типичным признанием этого факта служит одно из его замечаний: «Мы не бунтующие художники, просто развлекаемся». Откровенно поставив свою работу в зависимость от прежде скрытых диспозитивов — пространств развлечения и потребления или рекламных технологий, он стал первым послевоенным европейским художником, обратившимся не только к эстетике тотальной дискурсивной и институциональной обусловленности, но и к эстетике неизбежной, по видимости, аффирмативной ассимиляции.

Когда Арман, ближайший союзник Кляйна, решил в 1953 году оставить практику живописных отпечатков ради прямой презентации объектов как таковых, развитие, которое получил в искусстве джюшановский реди-мейд, было во Франции почти не известно. Но формальные стратегии Армана восходят не только к реди-мейду —

▲ они также преобразуют две другие базовые парадигмы модернизма: модульную сетку и принцип случайности. Хотя посткубистская сетка все еще задает структуру его «аккумуляций», а созданные им чуть позднее «мусорные контейнеры» и «портреты-роботы» (например, «Первый портрет-робот Ива Кляйна» [6]) следуют в организации материала либо физическим законам гравитации, либо принципу случайной встречи, эта эстетика объекта не разделяет утопических надежд научно-технического авангарда и не вызывает бессознательного отклика, как сюрреалистический объект, освобожденный — пусть даже просто течением времени — от своих повседневных функций. У Армана все объекты кажутся результатом бесконечной экспансии и слепого повторения производства — многочисленными образцами не поддающегося классификации мира случайных вариаций, расположенными просто в соответствии с всеобщим правилом единообразия. Если реди-мейды Джюшана еще наводили на мысль о радикальном уравнивании образования самости через речевые акты субъекта и формирования субъективности через отношение к объектам материального производства, то объекты Армана категорически отвергают такую параллель. Языковое повторение, принцип, согласно которому субъективность формируется производством речи, находит здесь свое вещественное соответствие в повторяющемся акте выбора предмета потребления.

Арман понял, что отныне скульптура должна размещаться в контексте демонстрации потребительских товаров и что конвенции музейной презентации будут все более сближаться с конвенциями универмагов (с витринами и демонстрационными стендами). Как и Кляйн в своей пиковой «Пустоте», Арман осознал, что изменения, которым подверглись формирование субъекта и отношение к объектам, равно как и диалектика памяти и зрелища, будут максимально очевидны при размещении объекта в публичном пространстве. Его инсталляция «Полнота» (1960) — наполненная мусором витрина — обозначила одну из самых важных трансформаций в парадигме скульптуры послевоенного периода.

В своих крайних формах «аккумуляции» и «мусорные контейнеры» Армана пересекают собственные границы, становясь образами-напоминаниями о первых исторических случаях индустриализированной смерти. Некоторые объекты в его аккумуляциях напоминают о кучах одежды, волос и личных вещей из «Ночи и тумана» (1955) режиссера Алена Рене — первого документального фильма о нацистских концлагерях, который Арман посмотрел, как только он вышел. А ведь эти кучи устанавливают временную диалектику, которая держит прошлое и будущее в напряжении: погружая нас, казалось бы, в созерцание катастрофических разрушений недавнего прошлого, они одновременно открывают мимолетную перспективу на неминуемое будущее. Предвидя еще одну форму индустриализации смерти, неподвижные структуры Армана вызывают в воображении приближающуюся экологическую катастрофу как результат ускоряющейся и расширяющейся культуры потребления и все более неуправляемого производства отходов.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ameline Jean-Paul. *Les Nouveaux Réalistes*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992.

Buchloh Benjamin H. D. *From Detail to Fragment: Décollage/Affichiste // Décollage: Les Affichistes*. New York and Paris: Virginia Zabriskie Gallery, 1990.

Contensou Bernadette (ed.). 1960: *Les Nouveaux Réalistes*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.

Francblin Catherine. *Les Nouveaux Réalistes*. Paris: Editions du Regard, 1997.



6 • Арман. Первый портрет-робот Ива Кляйна. 1960
Аккумуляция из личных вещей Ива Кляйна. 76 × 50 × 12 см

▲ 1913. 1915. 1917a. 1918. 1944a. 1953. 1957b

● Введение 1. 1931a

Клемент Гринберг публикует «Модернистскую живопись»: его критика принимает новое направление, которое станет определяющим для дебатов шестидесятых годов.

С конца сороковых и до начала шестидесятых годов американский критик Клемент Гринберг работал над созданием описательного словаря — набора терминов, способного с максимальной точностью и убедительностью передать новые особенности восхищавшего его послевоенного искусства. Одним из таких терминов был «allover» [«сплошной», «покрывающий всю поверхность», «ковровый». — *Пер.*], который он использовал для описания однородной поверхности, образующейся за счет густой паутины повторяющихся элементов в некоторых разновидностях абстрактного экспрессионизма, прежде всего у Джексона

▲ Поллока [1]. Чтобы подчеркнуть значимость этого понятия, Гринберг противопоставил его идее «станковой картины», согласно которой в стену за полотном как бы вмонтирована иллюзорная полость, создающая сцену для некоего драматического и, таким образом, выделенного события. «Ковровая» поверхность, наоборот, организует свое содержание по правилам плоскостности, фронтальности и бессобытийности («Кризис станковой картины» [1948]).

Другим важным термином Гринберга было «бездомное изображение», предложенное им для описания парадокса абстрактной живописи, которая, несмотря на свою абстрактность, кажется описывающей нечто вроде невысокого рельефа из возвышений и впадин, традиционно используемого для создания иллюзии трехмерного объекта: складывается впечатление, будто тональные градации красочных мазков у де Кунинга (а позднее — «касания»

кисти в энкаустических картинах Джаспера Джонса) предполагают возможность возвращения в них предмета изображения. В качестве альтернативы этому Гринберг выдвинул идею «цвѣта-пространства», приводя в пример живопись Барнетта Ньюмана («После абстрактного экспрессионизма» [1962]), — некоей наполненной светом среды, которую он охарактеризовал также как «оптическую», следуя в данном случае теории австрийского

● искусствоведа XIX века Алоиза Ригля, противопоставившего «гаптические», или тактильные, качества искусства «оптическим». Неудивительно, что Гринберг с его стремлением к точным, формальным характеристикам время от времени впадал в крайнее раздражение — скажем, в эссе «Как тексты об искусстве заслужили свою плохую репутацию» (1962). Его название уже само по себе свидетельствует о простоте и прямоте стиля автора, который избегал термина «критика», предпочитая ему деловое определение «тексты об искусстве». Но его мишенью в этом тексте не были словесные изыски и ухищрения. Скорее он полемизировал с позицией, впервые сформулированной Гарольдом Розенбергом в статье «Американские живописцы действия» (1952), но окончательно утвердившейся через несколько лет в Англии усилиями Лоренса Эллоуэя и других критиков. По их мнению, авангард отныне не занимается созданием произведений искусства, а совершает своего рода красноречивые жесты, или «события», побочные продукты которых (картины) не представляют



1 • Джексон Поллок. Номер 13А, 1948: Арабеск. 1948
Холст, масло, эмаль. 94,6 × 295,9 см



2 • Моррис Луис. Сарабанда. 1959
Холст, акрил. 256,9 × 378,5 см

особого интереса ни для художника, ни для зрителя. Розенберг выразил это так: «Новая живопись уничтожила всякое различие между искусством и жизнью». Для Гринберга, однако, подобные сентенции вообще не заслуживают имени критики, так как они не в состоянии объяснить, почему «другие должны смотреть на живописные остатки „действий“ и тем более покупать их».

Идея Гринберга состояла в том, что в своем отречении от искусства авангард занял позицию, которую он оценил (негативно) как сугубо «подрывную и футуристическую», тогда как искусство по сути своей является обновлением — сколь бы ожесточенным это обновление ни казалось — непрерывной живописной традиции. Эта идея и положена в основу самого знаменитого эссе Гринберга «Модернистская живопись» (1960).

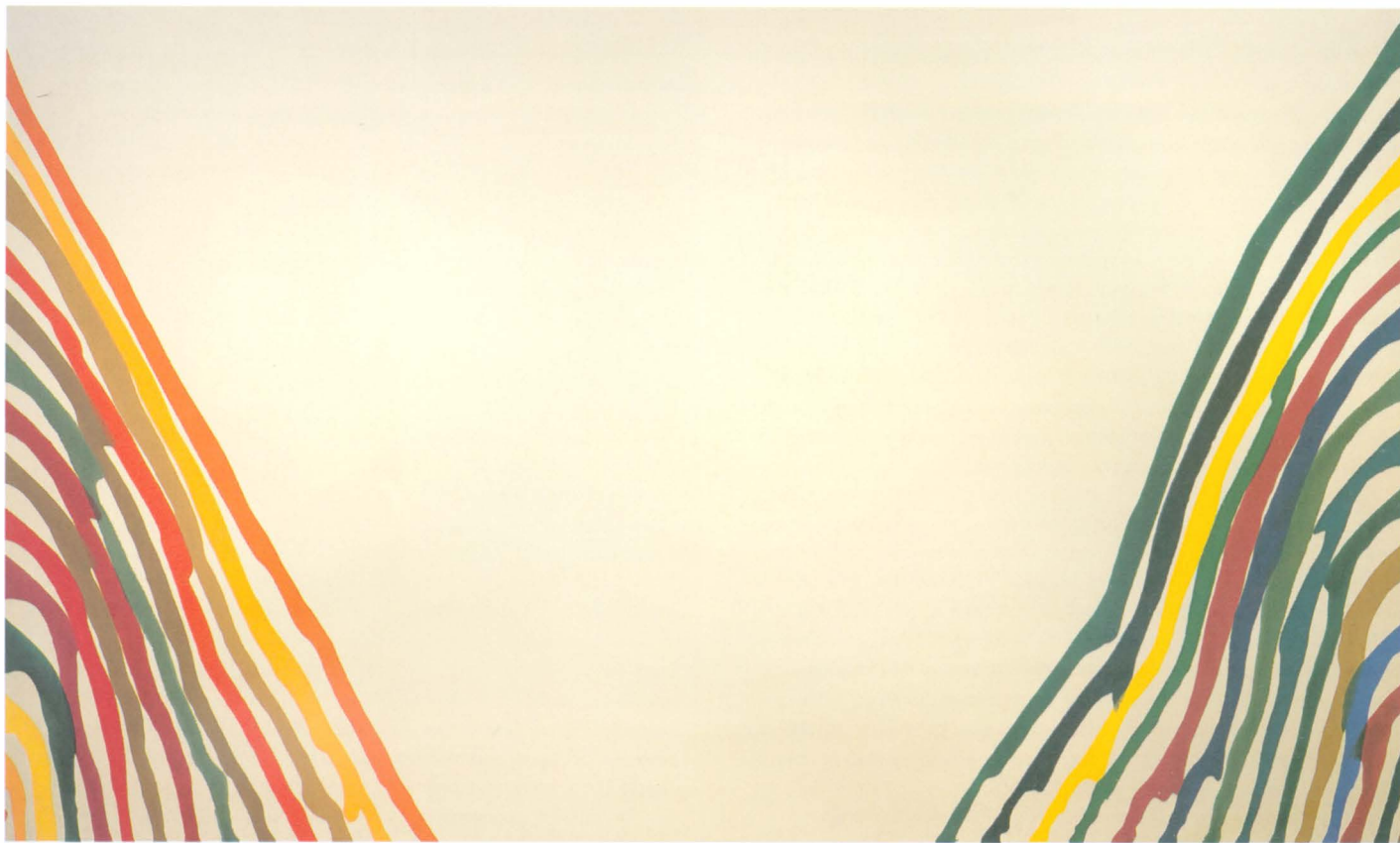
Сферы компетенции

Характеризуя немецкого философа XVIII века Иммануила Канта как «первого настоящего модерниста», Гринберг уже в начале этой статьи заявляет, что описываемый им феномен, при всей его «исторической новизне», уходит корнями по крайней мере в XVIII век и Просвещение. Проводя параллель между тем, как Кант «использовал логику, чтобы установить пределы логики», и «самокритическими» процедурами модернистского искусства, Гринберг описывает последние как «методы, присущие определен-

ной дисциплине и позволяющие подвергать эту же дисциплину критике», но, добавляет он, «не чтобы ее подорвать, а чтобы более прочно утвердить ее в сфере собственной компетенции».

Для искусств, утверждал он, эта сфера компетенции, специфичная для каждой эстетической дисциплины, должна была быть обнаружена исторически в том уникальном, что присуще каждому художественному медиуму. И чтобы достичь этого, каждое искусство начало избавляться от тех конвенций, которые представлялись необязательными, в основном потому, что были заимствованы из других искусств: повествование в исторической живописи — из литературы, а квазисценическая глубина пространства иллюзионистской живописи — из театра. Впервые заявив о себе в начале 1860-х годов у Эдуарда Мане, эта логика привела к растущему осознанию того, что абсолютно уникальной характеристикой живописи является ее плоскостность. «Поскольку плоскостность была единственной предпосылкой, отличавшей живопись от всех прочих искусств, она стала главным ориентиром для модернистской живописи».

Может показаться, что «Модернистская живопись» всего лишь повторяет аргументы, сформулированные Гринбергом двумя десятилетиями ранее, когда он только начал писать «тексты об искусстве», среди которых были «Авангард и китч» (1939) и «К новому Лаокоону» (1940). В последнем он также поместил историю модернизма в контекст Просвещения, обратившись к трактату



3 • Моррис Луис. *Бета Каппа*. 1961
Холст, акриловая смола. 262,3 x 429,4 см

Готхольда Эфраима Лессинга «Лаокоон, или О границах поэзии и живописи» (1766) с целью обосновать необходимость разделения разных видов искусства. Однако дальнейшее развитие искусства ранний и поздний Гринберг понимали по-разному. В «Модернистской живописи» это история сугубо внутренняя: каждый вид искусства стремится достичь собственной «чистоты». Единственная (завуалированная) ссылка на нечто за рамками эстетической сферы — фраза о том, что искусству, по всей видимости, грозила ассимиляция системой развлечений и своим бегством от нее оно стремилось «продемонстрировать, что преподносимый им опыт ценен сам по себе».

В «Новом Лаокооне» же история, гораздо более подробная, касается социальных условий, в которых модернизм развивался сначала как верный проводник буржуазных ценностей, а затем, в эпоху развитого капитализма, приобрел характер все более яростного отрицания материалистического и обывательского общества и бегства от него в сферу, известную как богема. Таким образом, в сороковых годах Гринберг разрабатывал историю, сосредоточенную на авангарде как проекте, который, «действуя в противостоянии буржуазному обществу, ищет новые, адекватные культурные формы для выражения того же самого общества», при этом «не принимая его идеологические разграничения и его отказ признать искусство как нечто самоценное». Эта идея самоценности искусства формулировалась, однако, в терминах, объединяющих эстетическую и социальную сферы, поскольку в признании модернизмом своего медиума Гринберг видел материалистическую объективность, разделяемую модернистской живописью с современной наукой. Действительно, сосредоточенность модернизма на методе и его

стремление к обособлению различных искусств он рассматривал как проявление родства с наукой и, суммируя результаты поисков визуальными искусствами собственного медиума, заключил, что этот медиум «оказывается по сути физическим».

Этот акцент получил развитие в проблематике гринберговской критики сороковых годов, например в идее вытеснения станковой картины стенописью — формой, которая, по Гринбергу, позволяет выявить непроницаемую поверхность стены в ее «позитивной» данности — в качестве непрерывного плоского объекта, аналогичного непрерывному фактическому пространству позитивистской науки.

Эта ориентация Гринберга на науку сопрягается с идеей связи авангарда с проектом Просвещения: ведь именно в физике философы, подобные Канту, искали модель критического мышления и безжалостной методологической строгости. Ориентация на науку как на передовой проект выглядела, таким образом, естественной для авангарда, который стремится сохранить то ценное, что есть в культурном опыте. И действительно, социально-материалистический аспект представлений Гринберга об истории модернистского искусства становится наиболее очевидным, когда он описывает ее с точки зрения роли авангарда. Ведь именно авангард, по его мнению, взял на себя задачу защитить подлинную культуру от ее ложной, фальшивой, суррогатной версии, продуцируемой современным потребительским обществом, — версии, которую Гринберг определил словом «китч» («Авангард и китч»).

Если в своих ранних текстах Гринберг апеллировал к социализму («Сегодня мы обращаемся к социализму *просто* ради сохранения всего живого, что есть в нашей культуре») и авангарду, то двад-

В 1968 году на лекции в МоМА историк искусства Лео Стейнберг впервые выступил против догматической трактовки особенностей модернистской живописи Клементом Гринбергом. Будучи специалистом по искусству Ренессанса, Стейнберг восстал против идеи, согласно которой пронизательное выявление модернизмом медиума живописи (плоскостности ее носителя) противостоит «наивности» старых мастеров. «Модернизм использует искусство, чтобы привлечь внимание к искусству, тогда как реалистическое, иллюзионистское искусство, — сетовал Гринберг, — маскируя свой медиум, использовало искусство, чтобы скрыть искусство». Доказывая, что великое искусство никогда не прячет свой процесс под маской иллюзионизма, Стейнберг указывал на абсурдность утверждения, что живопись Рембрандта лишена формального самосознания.

В эссе «Другие критерии» Стейнберг писал: «Представление о том, что живопись старых мастеров, в противоположность современной, маскирует медиум, прячет искусство, отрицает плоскость, обманывает глаз и т. п., является истиной лишь для зрителя, который смотрит на искусство глазами подписчика журнала „Лайф“». Модернистскую идею прогрессивного мейнстрима, выразившуюся в гринберговской концепции «ковровой» композиции (предложенной по отношению к абстрактному экспрессионизму), он суммировал так: «В формалистской критике критерием значимого прогресса служит своего рода дизайн-технология, подчиненная единственной навязчивой задаче — трактовке всей поверхности как единого нерасчлененного поля». Исходя из того, что представление о плоскостности как заветной идее модернизма требует корректировки в свете живописи Дюбуффе с его имитацией эффектов граффити или «Мишеней» и «Флагов» Джаспера Джонса, «переводящих проблему поддержания плоскостности целиком на уровень „сюжета“», Стейнберг предложил концепцию воображаемого опыта, то есть ориентации, которую картинная плоскость принимает по отношению к стоящему перед ней зрителю.

Чаще всего живопись, независимо от ее радикальности, оперирует «концепцией картины как изображения мира, некоего мирового пространства, которое прочитывается на картинной плоскости в соответствии с вертикальным положением человеческого тела». «Картина, отсылающая к природному миру, пробуждает данные чувственного опыта, связанные с нормальным для человека вертикальным положением, — продолжает Стейнберг. — Поэтому важнейшим условием картинной плоскости Ренессанса является ее вертикальность». Но в начале пятидесятих годов у Дюбуффе и Раушенберга произошел отход от этой вертикальности: их картины «имитировали уже не вертикальные поля, а непрозрачные планшетные горизонтальные». Стейнберг заимствовал термин «планшет» (flatbed) из типографского дела, где он обозначает форму, в которой наборщики располагают строками литеры — легко рассыпающиеся металлические бруски. В такой картине, добавлял он, «соответствие положению человеческого тела важно не более, чем в газете». Картинная плоскость планшетного типа символически соотносится с поверхностью стола, с полом в мастерской, с чертежом, с доской объявлений — со

цать лет спустя, в «Модернистской живописи», он не только отображает социальное измерение своей критики, но и видит в авангарде (и в признаваемой авангардом позитивистской науке) врага искусства. Теперь Гринберг говорит, что свойственный науке «тип упорядочения данных не обещает ничего в плане эстетического качества», и предлагает другую трактовку материалистических, физических аспектов живописной *плоскостности* — трактовку, которая окажет мощное влияние на критические дебаты шести-

всеми принимающими поверхностями, на которые выкладываются объекты, наносятся данные, помещаются, фиксируются, отпечатываются информация — неважно, упорядоченно или хаотически».

Ключевое значение имел следующий тезис Стейнберга, привлекающий одну из главных бинарных оппозиций структурной антропологии: «Речь не идет о реальном физическом расположении изображения. Ничто не мешает повесить ковер на стене или воспроизвести повествовательную картину на мозаичном полу. Я имею в виду психологическую направленность изображения, предполагаемый им тип воображаемого контакта, и склонен рассматривать смену ориентации картинной плоскости с вертикальной на горизонтальную как самый радикальный сдвиг, затронувший предмет искусства: переход от природы к культуре».

Хотя этот резкий сдвиг, возможно, был подготовлен произведениями, подобными «Tu m'» Дюшана (1918), в тот период он ярко проявлялся в шелкографических картинах Раушенберга, объединявших различные печатные материалы — цветные репродукции, газетные фотографии, карты и календари.

Чтобы удержать все это вместе, картинная плоскость у Раушенберга должна была стать поверхностью, к которой прилипает всякая всячина. Она должна была стать чем-то вроде доски для объявлений или приборной панели, а заодно проекционным экраном, обнаружив также родство со всем, что плоско и переработано, — с палимпсестом, печатной формой, типографской корректурой, заполненным бланком, диаграммой, картой, аэрофотосъемкой. Любая плоская документальная поверхность, на которой упорядочивается информация, служит подходящим аналогом такой картинной плоскости, принципиально отличной от прозрачной проекционной плоскости, оптически соответствующей полю зрения человека.

Порой казалось, что поверхность картин Раушенберга представляет само сознание — склад, хранилище, коммутатор, наполненный фрагментами информации, свободно сцепляющимися друг с другом, как во внутреннем монологе, — символ сознания как рабочего трансформатора внешнего мира, постоянно поглощающего необработанные данные, чтобы отобразить их на переполненном поле представления. Если вертикально ориентированная оптическая картина адресовалась смотрящему субъекту — этакому романтику, жаждущему погрузиться в грозовой пейзаж, то горизонтальный планшетный план предполагал совершенно другой тип субъекта, поскольку картинная плоскость здесь «тверда и устойчива, как верстак. <...> „Единство картинной плоскости“ — прежде достигавшееся за счет хорошей композиции — отныне могло рассматриваться как данность. „Плоскостность“ картины была теперь не большей проблемой, чем поверхность неприбранного стола или неподметенного пола». Субъект, к которому обращалась картина нового типа, был уже не романтиком, а обитателем городского пространства, который получает фрагментарные сообщения, переработанные рекламой, радио, телевидением и другими медиа или проникающие в его жилище через щель почтового ящика, — получает их и программируется ими.

десятих годов, поскольку, ознаменовав поворот в представлениях самого Гринберга, одновременно станет источником идей для нового поколения.

Суть этого поворота в том, что теперь Гринберг связывает свое представление о медиуме живописи не с физическими свойствами ее материального носителя, а со специфической природой ее восприятия зрителем и тем самым переходит с физической на феноменологическую позицию. Зрение, рассуждает он, уже само по



4 • Кеннет Ноланд. Вихрь. 1960
Холст, магна. 178,4 × 176,5 см

себе проекционно. Поэтому «первый же мазок, нанесенный на холст, разрушает его буквальную и совершенную плоскостность», а стало быть, в пространстве, открывающемся видению, абсолютная плоскостность вообще невозможна. Что возможно, утверждает Гринберг, так это особый тип пространственности, который, как и плоскостность, исключает воображаемое физическое проникновение зрителя, его мысленное перемещение в пространстве картины. Вместо этого возникает ощущение чисто визуального пространства (Гринберг называет это сугубо «оптической иллюзией»), по которому «можно путешествовать, в буквальном или фигуральном смысле, только глазами».

Появление «Модернистской живописи», первоначально в радиотрансляции по «Голосу Америки», состоявшейся в 1960 году, совпало по времени со статьей Гринберга, посвященной двум недавно заявившим о себе художникам, Моррису Луису (1912–1962) [2, 3] и Кеннету Ноланду (1924–2010) [4], в произведениях которых, по его мнению, категория «оптического пространства» приобретает некое новое качество, дающее начало новой школе американского искусства. В течение пятидесятих годов понимание Гринбергом живописи Поллока в технике дриппинга изменилось, придя в соответствие с концепцией пространства, доступного только зрению. И теперь в работах Луиса и Ноланда, а также их современницы Хелен Франкенталер (род. 1928) [5] он усмотрел перенос эффекта свечения, производимого линейной (и относительно монохромной) паутиной Поллока, в регистр интенсивного цвета, определяемого отныне как наименее тактильный элемент визуального поля. У Луиса поллоковская техника выливания жидкой краски на холст без подрамника приняла гораздо более общую и привычную форму окрашивания, так что цвет одновременно совпадает со своей основой — переплетением нитей холста — и дематериализует ее, превращая в серию мерцающих «оптических» вуалей, которые «открывают и расширяют картинную плоскость» («Луис и Ноланд»).

Политический брокер

Следует отметить, что в пятидесятые годы Гринберг идентифицировал себя с двумя социально-политическими силами, которые с точки зрения его текстов начала сороковых могли бы показаться враждебными культурной (и политической) миссии авангарда. Одной из них был Госдепартамент США, финансировавший лекционные туры критика по Европе и Азии с целью продвижения американской культуры, что воспринималось многими как часть пропагандистской политики эпохи холодной войны. Другой же силой был арт-рынок: репутация Гринберга как критика, основанная на опередившей время поддержке Поллока и Дэвида Смита, привлекала внимание тех (директоров музеев или редакторов журналов), кто был заинтересован в поиске новых талантов. Начиная с 1959 года Гринберг проводил выставки в нью-йоркской галерее «French & Co.» и примерно с того же времени консультировал других арт-дилеров. На основании всего этого складывается впечатление, что он делал ставку на своего рода американский шовинизм, приветствующий упадок европейской живописи и «триумф» специфически американского искусства. Последнее означало для

- Гринберга «посткубистскую живопись»: кубизм в его понимании охватывал не только все, что было сделано в Европе в XX веке,
- но и абстрактный экспрессионизм, включая даже Поллока, чьи работы, как он писал в статье о «плохой репутации текстов об искусстве», «почти полностью основываются на кубизме». Таким образом, «исключительно визуальные» категории искусства, нареченного им «постживописной абстракцией», а также «живописью цветового поля», были одновременно новыми и американскими. Кроме того, открывая и расширяя картинную плоскость, это искусство могло быть естественным образом связано с традицией модернистской живописи, смысл которой Гринберг видел в постоянном обновлении. В этом «постживописная абстракция» явно противостояла авангарду.

Тому, что авангард превратился в глазах Гринберга из поборника культурных ценностей в их врага, способствовало появление «неодадаизма»: последний, с его точки зрения, опошлял и искажал модернистский проект, вступая в союз с коммерческой сферой, которой раньше авангард сторонился. Так, например, порицая в работах Джаспера Джонса аспект, идущий от реди-мейда, он говорил (в статье «После абстрактного экспрессионизма») о «литературной иронии, основанной на изображении плоских и искусственных конфигураций, которые в действительности могут быть лишь *репродукциями*», — об иронии, представляющей исключительно журналистский, но не формальный и не пластический интерес. В этом же контексте Гринберг говорил и об опасности, которую представляет для модернизма инфицирование живописи логикой реди-мейда: если конститутивными нормами, составляющими сущность живописи, являются плоскость и ее ограничение, то «натянутый на подрамник или прикрепленный к стене холст уже существует как картина» — реди-мейд, «хотя и не обязательно удачная».

Майкл Фрид, ближайший сторонник Гринберга в младшем поколении критиков, испытавший его глубокое влияние, пошел в этом направлении дальше. «Мало сказать, что чистый холст, прибитый к стене, „не обязательно“ является удачной картиной, — писал он в 1967 году в статье „Искусство и объектность“. — Думаю, точнее было бы сказать, что едва ли можно *представить* его себе таковой». По мнению Фрида, любые будущие обстоятельства, которые заста-



5 • Хелен Франкенталер. Горы и море. 1952

Холст, масло. 220,6 × 297,8 см

вили бы кого-то поверить, что такая картина *может* быть удачной, столь радикально изменили бы природу живописи, что от нее «не осталось бы ничего, кроме названия». Поддерживая атаку Гринберга на авангардное стирание различий между искусством и жизнью, Фрид в той же статье связывает сущность искусства с возможностями и конвенциями, порожденными и ограниченными пределами конкретного медиума. Все, что пребывает *между* этими конвенциями, — это, по словам Фрида, театр, а «театр является ныне отрицанием искусства». «Успех и даже выживание искусства чем дальше, тем больше зависят от его способности одержать победу над театром», — настаивает он. «Театр» в рассуждениях Фрида аналогичен «событию» Эллоуэя.

От ранней концепции Гринберга, согласно которой выживание культуры зависит от способности авангарда побороть обесценивание искусства в буржуазном обществе, мы пришли к его же идее о том, что это выживание зависит от модернистской логики, защищающей искусство как самоценный проект, а от нее — к идее Фрида, что теперь (в 1967 году) оно зависит от ликвидации самого авангарда. Фрид расширил представление о «неодадаистских» наклонностях авангарда, включив в него и те элементы реди-
▲ мейда, которые обнаруживаются в минимализме: использование готовых промышленных материалов и элементов или депрофес-

сионализация процесса создания произведения за счет серийного, фабричного производства.

В результате к концу шестидесятых годов произошло разделение: по одну сторону оказались «живопись цветового поля» и «оптичность», культивирующие «эстетическое качество», исключенное, по словам Гринберга, из научной методологии; по другую — те практики, которые, следуя логике модернизма, пришли либо к редукции произведения, к буквальной и физической природе его носителя, как минимализм, либо к тавтологическому пониманию искусства как самоописания в некоторых формах концептуального искусства.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Clark T. J. More on the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves // Guilbaut Serge, Buchloh Benjamin H. D., Solkin David (eds). *Modernism and Modernity*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. 1983.

Duve Thierry de. The Monochrome and the Blank Canvas // Id. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 1996.

Fried Michael. Three American Painters // Id. *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press. 1998.

Greenberg Clement. *The Collected Essays and Criticism* / Ed. J. O'Brien. Vols 1, 4. Chicago: University of Chicago Press. 1986 and 1993.

Guilbaut Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London: University of Chicago Press. 1983.

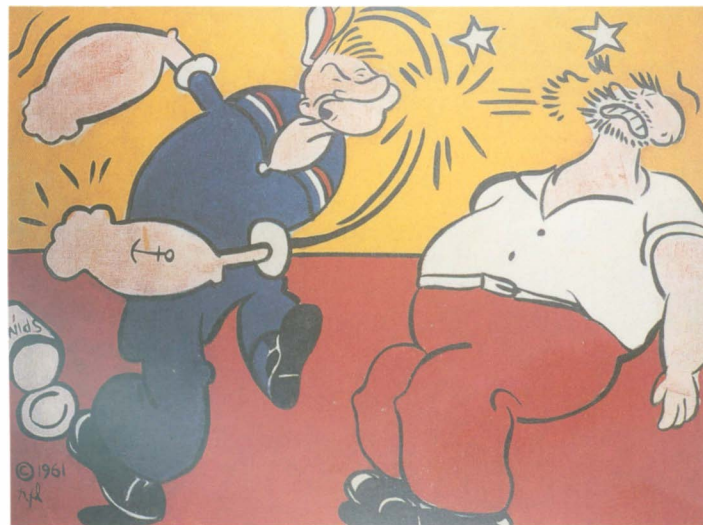
Сначала Рой Лихтенштейн и Энди Уорхол, а за ними Джеймс Розенквист, Эд Рушей и другие начинают использовать в качестве источников своих картин комиксы и рекламу: рождается американский поп-арт.

- ▲ В 1960 году, независимо друг от друга, Рой Лихтенштейн (1923–1997) и Энди Уорхол (1928–1987) начали делать картины, основанные на комиксах из таблоидов и рекламе. Они были увлечены популярными персонажами типа Полая и Микки-Мауса и расхожими товарами вроде теннисных туфель и мячей для гольфа; годом позже Лихтенштейн добавил в свой образный репертуар комиксы с любовными и военными сюжетами. Наскоро окрещенный «поп-артом» — первоначально термин ассоциировался с английской «Независимой группой», — этот тип искусства был признан совершенно никчемным: его бесстрастные поверхности казались насмешкой над эмоциональными глубинами живописи абстрактного экспрессионизма, и основная масса критиков, только что смирившаяся с Джексом Поллоком и компанией, была не в восторге от нового поворота событий. В 1949 году журнал «Лайф» опубликовал материал о Поллоке под названием «Величайший из ныне живущих американских художников?». В 1964 году тот же журнал представил Лихтенштейна под заголовком «Худший художник Америки?».

Обвинение в банальности

Критики упрекали эти работы в банальности в первую очередь из-за их содержания: поп-арт грозил открыть шлюзы коммерческого дизайна и затопить высокое искусство. Конечно, современные художники давно промышляли среди отбросов массовой культуры (популярной печатной графики, плакатов, газет и т. д.), но главным образом с целью оживить устоявшиеся высокие формы искусства вызывающе низменным содержанием; в поп-арте же низкое, похоже, брало верх над высоким. Этот упрек касался и методов работы: поскольку казалось, что Лихтенштейн занимается прямым репродуцированием карикатур, рекламы и комиксов (в действительности он подвергал их более значительным трансформациям, чем Уорхол), он был обвинен в недостатке оригинальности и — как минимум в одном случае — оказался под угрозой обвинения в нарушении авторских прав. В 1962 году он позаимствовал пару дидактических схем портретов Сезанна, сделанных в 1943 году историком искусства Эрлом Лораном; Лоран выступил с громкими протестами. Характерно, что когда Дюшан за сорок пять лет до этого представил писсуар в качестве произведения искусства, он был обвинен в тех же преступлениях, только тогда пункты обвинения были немного более суровыми — «непристойность» и «плагиат».

Лихтенштейн копировал, но делал это довольно изощренно; даже его использование комиксов было не таким механическим, как это могло показаться. Он выбирал одну или несколько картинок из



1 • Рой Лихтенштейн. *Попай*. 1961
Холст, масло. 106,7 × 142,2 см

полосы, перерисовывал оттуда один или несколько мотивов, затем проецировал свой рисунок (никогда не сам комикс) с помощью эпидиаскопа, обводил изображение на холсте, приводил его в соответствие с картинной плоскостью и, наконец, заполнял по трафарету точками, основными цветами и жирными контурами. Таким образом, хотя работа Лихтенштейна могла показаться фабрично изготовленным реди-мейдом, в действительности она представляла собой наложение механического репродуцирования (комикса), ручной работы (рисунка), снова механического репродуцирования (проекция) и снова ручной работы (обводка и раскраска); в итоге обнаружить различия между ручным и машинным было почти невозможно. Уорхол, Ричард Гамильтон, Джеймс Розенквист, Эд Рушей, Герхард Рихтер и Зигмар Польке создавали, пусть и различными способами, похожие сплавы живописного и фотографического; это одна из основных черт поп-арта периода его расцвета.

Лихтенштейн придумал много способов вручную имитировать признаки механически репродуцируемых изображений, но образцовым воплощением парадокса «рукодельного реди-мейда» служат его фирменные точки, поскольку они являются живописным переложением полиграфического раstra, так называемых «точек Бена Дея», изобретенных Бенджамином Деєм в 1879 году в качестве техники получения печатных изображений. Что еще важнее, точки Лихтенштейна передают ощущение, в то время еще достаточно новое, что видимая реальность подверглась тотальному изменению под дей-



2 • Рой Лихтенштейн. В машине. 1963



3 • Джеймс Розенквист. Избранный президент. 1960–1964

ствием механического репродуцирования, что жизнь так или иначе «опосредована», а все образы так или иначе «растрированы» — напечатаны, переданы по телевидению или как-то еще заранее переработаны. Это другая важная тема поп-арта, вариации которой мы видим у Уорхола, Гамильтона, Розенквиста, Рушей, Рихтера и Польке.

Какова позиция Лихтенштейна в этом «прекрасном новом мире» образов? Оставался ли он верен понятиям оригинальности и творчества, как утверждает искусствовед Майкл Лобел? Действительно, когда Лихтенштейн апроприировал образы товаров, он удалял названия брендов (в то время как Уорхол сохранял «Кэмпбелл», «Брилло» и все остальное); по словам Лобела, он «лихтенштейнизировал» свои объекты, так что «комиксы выглядели как его собственные произведения». В работах Лихтенштейна присутствует этот конфликт между характерными приметами индивидуального авторства и знаками его исчезновения, но он, по всей видимости, не слишком заботился о художнике. «Я не против индустриализации, но она должна оставить кое-что и для меня, — скромно пояснял Лихтенштейн в 1967 году. — Я перерисовываю картинку не чтобы ее репродуцировать — я делаю это, чтобы ее перекомпоновать. Но я и не стремлюсь изменить всё. Я стараюсь свести изменения к минимуму». Такова двусмысленная стратегия Лихтенштейна: копировать печатные образы, но адаптировать их к параметрам картины; перекомпоновывать их в интересах живописной формы и композиционной целостности, во имя индивидуального стиля и субъективности, но лишь в той мере, которая позволяет обозначить эти ценности (возможно, как находящиеся под угрозой исчезновения), и не более.

Розенквист также перекомпоновывал свои образы, в основном заимствованные из журналов, но его картины сохраняют фрагментарный характер коллажей из обработанных по-разному вырезок, которые он делал в качестве эскизов. Большей частью Розенквист использовал изображения обыденных вещей, «достаточно привычных, чтобы не привлекать внимания, и <...> достаточно старых, чтобы тут же забываться», а затем превращал их в картины, используя свои навыки как в абстрактной живописи, так и в создании билбордов. Соблазнительно иллюзионистские образы часто выстраиваются в зрелищные ряды, проходящие через несколько панелей и иногда напоминающие широкоэкранный фильм той эпохи. Но в некоторых его работах акцентируется сюжет, что сближает эту версию поп-арта с социальным комментарием. Например, по просторному полотну «Избранный президент» [3] мы движемся, как по хайвею вдоль рекламных щитов или по страницам журнала, — от сияющего Джона Кеннеди к наманикюренным пальцам, отламывающим кусок торта, и обтекаемой поверхности «Шевроле» 1949 года: сопоставление почти сюрреалистическое, но, как и у Гамильтона, настроение в целом оптимистическое, наводящее на мысль о новой эре изобилия. Однако чуть позже, в «F-111» (1965) — 26-метровой феерии, объединяющей реактивный истребитель и атомный взрыв с множеством не связанных друг с другом образов вроде девочки под феном для сушки волос и месивом спагетти, — настроение далеко не столь жизнеутверждающее: улыбающийся президент погиб, вьетнамская война в самом разгаре, а оборотной стороной американского потребительского изобилия оказался «военно-промышленный комплекс».

Упреки в банальности содержания, которыми был встречен поп-арт, труднее опровергнуть, чем обвинение в бездумности методов, но и здесь все не так просто. Заурядные предметы, которые обычно изображали Лихтенштейн, Розенквист и другие, оскорбляли эстетический вкус, настроенный на возвышенные темы абстрактного экспрес-

сионизма, но Лихтенштейн, например, не так уж им противоречил. В сущности, он показывал, что безвкусная реклама и мелодраматические комиксы могут служить не только целям традиционного искусства (композиционной целостности или драматическому эффекту), но и целям модернизма («значимой форме», столь ценимой Роджером Фраем и Клайвом Беллом, или пресловутой «плоскостности», на которой настаивал Клемент Гринберг). Джаспер Джонс в пятидесятых годах проделал подобный трюк своими картинами с флагами, мишенями и цифрами; как указал Лео Стейнберг, в этих работах соответствие гринберговским критериям модернистской живописи (плоскостность, самодостаточность, объективность, непосредственность) достигается средствами, которые Гринберг считал абсолютно чуждыми такой живописи, — китчевыми образами и найденными объектами массовой культуры. Лихтенштейн и компания соединили полюса высокого искусства и коммерческого дизайна еще более эффектно, чем Джонс, поскольку их реклама и комиксы были столь же плоскими, как флаг или мишень, и притом более вульгарными.

По пути, проложенному Джонсом, пришел к поп-арту и Эд Рушей. Он приехал в Лос-Анджелес из Оклахомы в 1956 году и там годом позже, будучи студентом Художественного института Шуинара (ныне Калифорнийский институт искусств), увидел репродукцию работы Джонса «Мишень с четырьмя лицами» (1955), где простой знак соединен с гипсовыми головами. Картина поразила Рушею как одновременно прозаическая и таинственная, и он ответил на провокацию еще более вызывающим жестом: простым словом, окрашенным в один цвет, написанным на плоском фоне другого цвета. Его первые работы такого типа содержали односложные восклицания — «горловые звуки вроде Smash, Boss и Eat» — и, несмотря на это, выглядели неоднозначно [5]. «Эти слова приобретают абстрактную форму, — отмечал Рушей позднее. — Они живут в безразмерном мире». Исследуя «идею визуального шума» в разных комбинациях слов и изображений, он пришел к собственному варианту невозмутимой постдьюшановской эстетики, отмеченному и грубой прямоотой Среднего Запада, и утонченностью Лос-Анджелеса. Все ведущие представители поп-арта скрещивали высокое искусство живописи с каким-то другим медиумом: Лихтенштейн с комиксами, Уорхол с новостными фотографиями, Розенквист с билбордами и т. д. Что же касается Рушею, то он привнес в живописную практику черты кинематографа: часто его цвета имеют целлулоидный глянец, а работы колеблются между глубокими, воздушными пространствами и плоскими экранами с надписями — будто являются одновременно картинами и кинопроекциями [4]. В этом отношении его версия поп-арта также обыгрывает дух Лос-Анджелеса.

Растрирование и сканирование

Казалось, Лихтенштейн, Розенквист, Рушей и другие поп-артисты разными способами подрывают оппозиции, на которых базировалась чистая живопись XX века: высокое/низкое, изящное/коммерческое и даже абстрактное/изобразительное. В «Мяче для гольфа» [6] Лихтенштейн дает иконическое черно-белое изображение ячеистой сферы на светло-сером фоне. Картина предельно банальна, но в то же время не так уж далека от чистых абстракций Мондриана, его живописи «плюсов и минусов», тоже черно-белой. С одной стороны, приближаясь к абстракции, «Мяч для гольфа» тестирует наше представление о реализме, который, как и в других работах Лихтенштейна, оказывается конвенциональным кодом, порядком

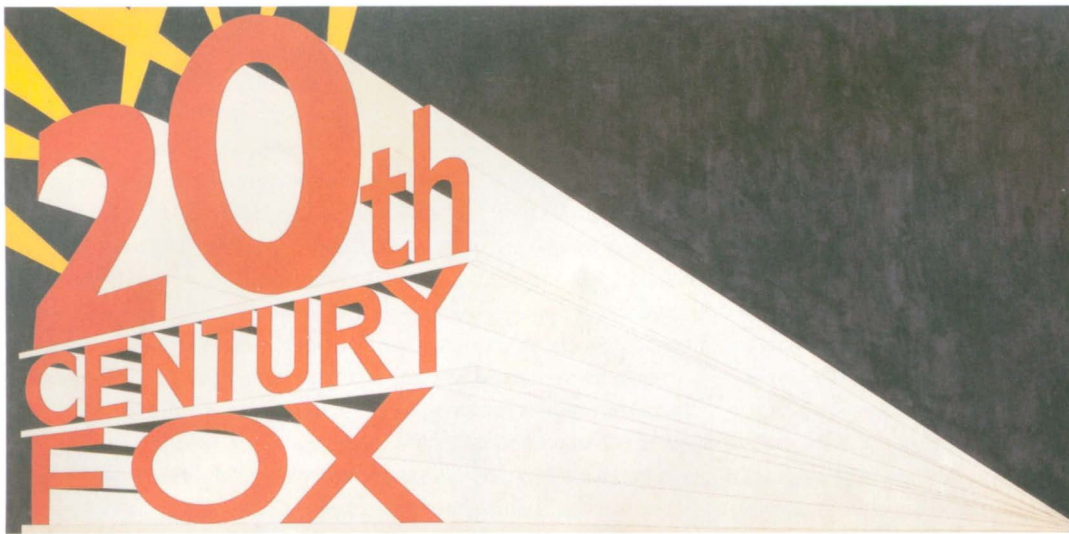
▲ 1924, 1930b, 1931a, 1956

▲ 1906, 1960b

● 1958

■ 1967a, 1968b

◆ 1913, 1917a, 1944a



4 • Эд Рушей. Большой фирменный знак с восемью прожекторами. 1962

Холст, масло. 169,5 × 338,5 см

5 • Эд Рушей. Босс. 1961

Холст, масло. 182,9 × 170,2 см



знаков, не всегда похожих на вещи реального мира (примерно в это время он читает «Искусство и иллюзию» [1960] Эрнста Гомбриха, определявшего реализм в этом «конвенционалистском» ключе). С другой стороны, когда картина Мондриана начинает походить на мяч для гольфа, категория абстракции тоже оказывается под вопросом. Модернистская живопись часто стремилась растворить фигуру в фоне, превратить иллюзорную глубину в материальную плоскость (лучшим примером опять же служит Мондриан). Как и его соратники по поп-арту, Лихтенштейн дает нам и то, и другое — иллюзию глубины и факт поверхности. В этом и состоит радикализм поп-арта: не столько в тематической оппозиции низкого содержания и высокой формы, сколько в структурном тождестве простого знака и чистой живописи. Понятно, почему некоторые огорчились, когда в метафизическом пространстве, предназначенном для таинственных прямоугольников Марка Ротко и эпифанических полос

▲ Барнетта Ньюмана, вдруг появились комиксы и товары массового потребления.

Лихтенштейн, в частности, вызывает что-то вроде визуального короткого замыкания: непосредственное воздействие, свойственное модернистской живописи, стыкуется с опосредованным характером печатного изображения. Взять хотя бы такое произведение раннего поп-арта, как «Попай» [1], изображающее морячка, накачавшего мускулы на шпинатной диете, который нокаутирует своего соперника Блутто ударом левой. Это может быть аллегорией нового поп-героя, одним ударом отправляющего на пол хулигана — абстрактного экспрессиониста. Но важен и сам удар: Попай действует так же молниеносно, как Поллок, поражая зрителя прямо в голову (Лихтенштейн любит подчеркивать силу удара звукоподражательными средствами комикса: кулачные удары сопровождаются надписью «бух», стрельба — «тра-та-та»). Таким образом, Лихтенштейн намекает, что и на уровне воздействия поп-арт не так уж отличается от модернистской живописи в духе Поллока: они предполагают схожий тип зрителя, который целиком сводится к глазу и считывает образ мгновенно, со скоростью удара (pop).

- Но какова цель этой демонстрации? У Уорхола появление в возвышенном пространстве живописи фотографий из новостной ленты —
- ужасной автокатастрофы или отравленной домохозяйки — выглядит шокирующе даже сегодня. Совмещение высокого и низкого у Лихтенштейна, как правило, не имеет такого подрывного эффекта; он гордился своим чувством формы, своей артистической способностью делать хорошие картины из банальных картинок или приторного вздора. Однако то, как он примиряет высокое и низкое, не только определяется его формальным мастерством, но и отражает историческое сближение этих полюсов. Лихтенштейн был хорошо подготовлен к такой конвергенции. В конце сороковых годов — студент Университета штата Огайо, поступивший туда по программе «солдатского билля о правах», в пятидесятые — учитель в Огайо и на севере штата Нью-Йорк, он последовательно осваивал модернистское искусство: писал сначала в экспрессионистском духе, потом в псевдофольклорном стиле (для которого он адаптировал американские темы, такие как «Переход Вашингтона через Делавэр» [1951], предвещающие поп-арт) и недолгое время в абстрактной манере. Он стал знатоком модернистских стилей и авангардных приемов — таких,
 - как экспрессивное письмо, кубистская игра со знаками (несколько
 - ◆ штрихов, чтобы обозначить тень, белое пятно, чтобы обозначить

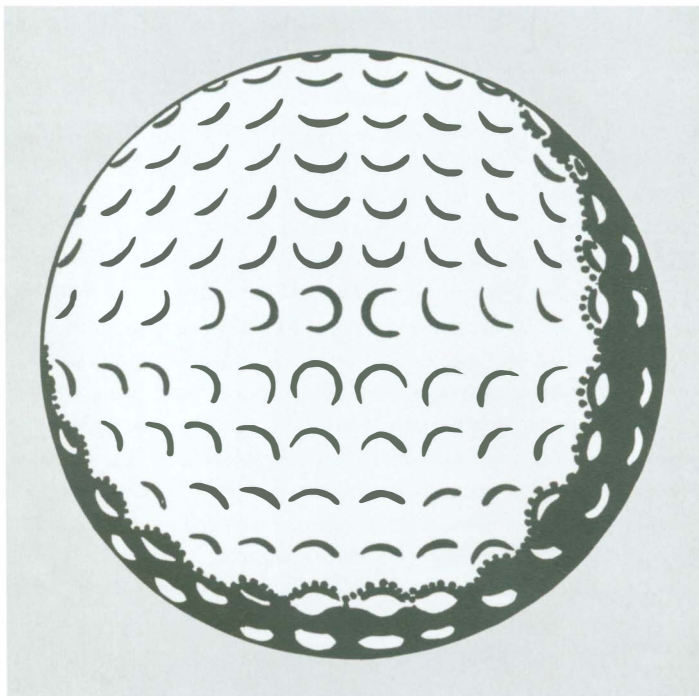
▲ 1947b, 1951 ● 1964b ■ 1911, 1912 ◆ 1913, 1915, 1917a, 1921, 1944a, 1947a, 1957b, 1962d

отражение и т. д.), абстрактные формы модульной сетки и монохромной живописи, а также реди-мейд-объект и найденное изображение, — которые получил из вторых рук, уже бывшими в употреблении. Эти приемы возникают в его работах опосредованно, словно в порядке обзора, и удерживаются вместе с помощью иконических форм, взятых из рекламы или комикса, — то есть с помощью той самой репрезентации, сокрушить которую пыталось авангардное искусство. Это одна из радикальных черт его поп-арта.

Другой острый момент заключается в демонстрации того, как много общего между кодами рекламы и комиксов и приемами авангарда (на протяжении всего столетия влияние в системе отношений низкого и высокого было обоюдным). Освоем художественном языке Лихтенштейн однажды высказался так: «Меня роднит с кубизмом упрощенность рисунка. Существует связь между массовой графикой и такими художниками, как Миро или Пикассо, — связь, которую коммерческий рисовальщик может и не осознавать, но она отчетливо видна даже у раннего Диснея». Он мог бы добавить сюда и других художников-модернистов — Матисса, Мондриана, Леже. Все они, прочитанные через комиксы, присутствуют в его картинах: двусмысленные знаки света и тени Пикассо, энергичные и в то же время изящные контуры Матисса, строгие основные цвета Мондриана, почти мультипликационные фигуры Леже — разумеется, с иной нагрузкой (если основные цвета у Мондриана означают чистую живопись, у Лихтенштейна желтый может быть также обозначением блондинки, красный — платья, синий — неба). Лихтенштейн переконпоновывал рекламу и комиксы, чтобы привести их в соответствие с картинной плоскостью, но также затем, чтобы выявить их связь с модернизмом и использовать ее риторически. (Вскоре, когда он начнет «лихтенштейнизировать» некоторых модернистов напрямую, создавая реплики картин Пикассо, Матисса, Мондриана, эта связь станет очевидной.) Из этого смещения модернистского искусства и комикса можно сделать неутешительный вывод: в начале шестидесятых годов многие авангардистские приемы уже

мало чем отличались от гаджетов коммерческого дизайна. И это, бесспорно, одна из дилемм послевоенного искусства: часть антихудожественного арсенала «исторического» авангарда перешла в разряд не только музейного искусства, но и индустрии зрелищ. А можно, наоборот, оценить ситуацию положительно, указав, что и высокое искусство, и коммерческий дизайн выиграли от этого обмена формами и внесли свой вклад в укрепление вполне традиционных ценностей: единства изображения, непосредственности воздействия и т. д. Именно такова точка зрения самого Лихтенштейна.

Лихтенштейн был знатоком не только модернистских стилей, но и различных модальностей видения и изображения, восходящих подчас к Ренессансу, если не к античности: это и живописные жанры портрета, пейзажа и натюрморта, которые он «лихтенштейнизировал», и основные парадигмы живописи — картина как сцена, окно, зеркало, абстрактная поверхность. Лео Стейнберг отметил в картинах-коллажах Раушенберга и Джонса еще одну парадигму, которую назвал «картиной-планшетом»: картина перестает быть вертикальной конструкцией типа окна, зеркала или даже абстрактной плоскости, на (или сквозь) которую смотрят как на некую естественную сцену, и превращается в горизонтальный участок, где можно свести вместе самые разные образы, в «плоскую поверхность для регистрации различной информации». С точки зрения Стейнберга, эта парадигма свидетельствует о постмодернистском разрыве с модернистской моделью живописи, и она безусловно повлияла на Лихтенштейна. Однако он предложил свой вариант этой модели, облеченный в форму точек Бен Дея: модель картины как растриванного изображения — эмблемы послевоенного мира, в котором все кажется подверженным механическому репродуцированию и электронной симуляции. Растривание затрагивает не только технологию его искусства (смешение готового и рукотворного) — оно также фиксирует опосредованный образ современного мира в целом, касается видения и изображения как таковых. Как отмечает Лобел, Лихтенштейн часто берет из комиксов фигуры, находящиеся перед видовым экраном — винтовочными прицелами или телемониторами, ветровыми стеклами или приборными панелями, — как бы для того, чтобы «сравнить и согласовать поверхность холста» с этими поверхностями [2]. Такую же позицию занимаем в итоге и мы: наш взгляд тоже согласуется с таким видением. Возникающий здесь тип зрения станет доминирующим только в наш век компьютерных экранов; теперь не только все образы растриваны, но и наше чтение и смотрение превращаются в своего рода «сканирование». Именно так мы сегодня обращаемся с информацией, как визуальной, так и любой другой: мы сканируем ее (а она, в свою очередь, часто сканирует нас, отслеживая нажатия клавиш, считая посещения сайтов и т. д.). Судя по всему, Лихтенштейн очень рано почувствовал этот сдвиг, затрагивающий одновременно внешний вид вещей и то, как мы их видим, — сдвиг, латентно присутствующий в полосах комикса.



6 • Рой Лихтенштейн. Мяч для гольфа. 1962
Холст, масло, 81,3 × 81,3 см

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ferguson Russell (ed.). *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955–92*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1992.
- Hopps Walter, Bancroft Sarah (ed.). *James Rosenquist*. New York: Guggenheim Museum, 2003.
- Lobel Michael. *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- Madoff Steven Henry (ed.). *Pop Art: A Critical History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Ruscha Ed. *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

В декабре Клас Олденбург открывает в нью-йоркском Ист-Виллидже «Магазин» — при-
творившийся одной из окрестных дешевых лавок «энвайронмент», в котором все предна-
значено для продажи: на протяжении зимы и последующей весны на его территории будут
проведены десять «хеппенингов» олденбургского «Театра лучевого пистолета».

Эссе Аллана Капроу (1927–2006) «Наследие Джексона Поллока» было опубликовано в октябрьском номере «Артньюс» за 1958 год, всего через два года после тра-
гической смерти художника. К этому времени тот факт, что абстрактный экспрессионизм превратился в академическое искусство, дошел даже до редактора журнала, который на протяжении десятилетия был главным промоутером «стиля Десятой улицы», если использовать уничижительную характеристику, данную Клементом Гринбергом искусству «второго поколения» абстрактных экспрессионистов. В январе того же года на обложке «Артньюс» появилась «Мишень с четырьмя лицами» Джаспера Джонса — анонс его первой персональной выставки, прошедшей с впечатляющим успехом. Годом позже художественный мир Нью-Йорка заигнотизируют черные картины Фрэнка Стеллы. Вскоре заявят о себе поп-арт и минимализм: неизбежная кончина уже выдохшегося абстрактного экспрессионизма неотвратимо приближалась. Тем не менее Капроу был первым, кто прямо поставил вопрос о его наследии — вернее, о наследии его главного представителя. Может быть, имея искусствоведческое образование (Капроу учился у Мейера Шапиро в Колумбийском университете, где написал магистерскую диссертацию о Мондриане) и читая курс по истории искусства в Университете Ратгерса, он чувствовал, что отвергнуть слишком просто, что этого недостаточно — нужно отвергнутое превзойти.

Утопия Капроу

Это верно, что новации Поллока «становятся достоянием учебников», начинает Капроу. «Акт живописи, новое пространство, индивидуальный след, устанавливающий собственную форму и смысл, бесконечные переплетения, большой размер, новые материалы — все это превратилось ныне в набор клише для художественных колледжей». Но считать нечто само собой разумеющимся и повторять — не значит понимать, и в проекте Поллока есть кое-что большее, чем предполагает этот стереотипный взгляд. В действительности «некоторые аспекты этих новых ценностей не столь поверхностны, как мы все привыкли считать», добавляет Капроу, прежде чем уточнить, что перечислил упомянутые выше черты с целью продемонстрировать, что Поллок не только «создал несколько великолепных полотен... но и уничтожил живопись». Непосредственность живописного акта, потеря своего Я и своей идентичности в потенциально бесконечном, сплошном пространстве живописи, новый масштаб, который подрывает автономию картины как художественного объекта и превращает ее в часть

окружающего пространства (environment), — все это указывает, что искусство Поллока «стремится выйти за собственные границы и заполнить собой наш мир». «Что же нам делать теперь?» — спрашивает Капроу. И отвечает: «Есть два пути. Один — продолжать в том же духе. Наверное, много хороших „почти-картин“ можно сделать, варьируя эстетику Поллока и не предпринимая попыток расстаться с ней или пойти дальше. Второй — вообще отказаться от живописи, по крайней мере в виде знакомых нам отдельных плоских прямоугольников и овалов. Поллок и сам приблизился к такому решению». Первый путь означает выхолащивание его достижений (наверняка главной мишенью Капроу в данном случае была группа художников, которых Гринберг называл истинными наследниками Поллока: Хелен Фракенталер, Моррис Луис и другие); второй ведет к исчезновению живописи в том виде, в каком мы ее знаем, или, точнее, к ее «растворению в окружающем пространстве», как говорил Мондриан в середине двадцатых годов.

Несомненно, переключка проекта Капроу с мондриановской утопией была сознательной, но вместо того, чтобы остановиться на ней, — что заставило бы его принять во внимание раскол, отделяющий контекст исторического авангарда от послевоенного нео-авангарда, и, вероятно, умерить свой оптимизм, — он завершает свое эссе описанием скорого будущего. Этот фрагмент стоит того, чтобы процитировать его целиком:

Поллок <...> оставил нас в точке, где нас должны увлечь и даже ослепить пространство и вещи нашего повседневного окружения: наши тела, одежда, комнаты или, если угодно, перспектива 42-й улицы. Не удовлетворенные теми намеками, которые живопись предлагает другим нашим чувствам, мы должны использовать специфические субстанции света, звука, движения, людей, запахов, прикосновений. Материалом для нового искусства может служить все что угодно: краски, кресла, еда, электрические и неоновые лампы, дым, вода, старые носки, собака, фильмы и тысяча других вещей, которые предстоит открыть нынешнему поколению художников. Эти смелые творцы не только покажут нам, словно впервые, мир, который всегда нас окружал, хотя мы его не замечали; они откроют нечто совершенно неслыханное — события и явления (happenings and events), найденные в мусорных баках, полицейских досье и коридорах отелей, увиденные в витринах магазинов и на улицах, пережитые в снах и в несчастных случаях. Запах раздавленной земляники, письмо от друга, билборд с рекламой «Драно», три стука во входную дверь, царапина, вздох или голос, читающий нескончаемую лекцию, мгновенная ослепляющая вспышка, шляпа-котелок — все станет материалом для этого нового конкретного искусства.

1 • Клас Олденбург. Интерьер «Магазина», Нью-Йорк, 2-я улица (Ист), 107. Декабрь 1961

Молодым художникам сегодня не нужно больше говорить: «я живописец», или «поэт», или «танцор». Они просто «художники». Жизнь будет доступна им во всех своих проявлениях. В обыденных вещах они откроют смысл обыденности. Они не будут пытаться сделать из них что-то необыкновенное, они просто установят их подлинное значение. Но из ничтожных пустяков они извлекут нечто особенное, а затем, возможно, — и само ничто. Публика будет обрадована или напугана, критики смущены или восхищены, но именно это, я уверен, станет алхимией шестидесятых.

Нельзя не восхититься даром предвидения Капроу. Многие из сделанного искусством авангарда в шестидесятые годы является исполнением его пророчеств или, по крайней мере, соответствует тем или иным аспектам его описания. Следует выделить три взаимосвязанных элемента, поскольку они прямо касаются собственного искусства Капроу и особенно той формы, которую он тогда изобрел и окрестил хеппением: отношение к миру в целом — не только ко всему многообразию его объектов, включая отбросы, но также к событиям, разворачивающимся во времени, — как к новому, всеобъемлющему материалу искусства; исчезновение всех иерархий и систем ценностей; устранение медиальной спецификации и одновременное включение в эстетическую сферу всех способов восприятия.

На протяжении нескольких лет Капроу выставлал живопись, но к концу 1957 года начал создавать пространственные «энвайронменты», окрещенные им «коллажами действия» и рассматриваемые как прямое продолжение искусства Поллока. В тексте «Ассамбляж, энвайронмент и хеппение» (1966) Капроу приводит сделанную сверху фотографию своей работы «Двор» (1961) — реального двора, эффектно заполненного множеством использованных шин [2], — рядом с фотографией Поллока за работой, выполненной Хансом Намутом (спокойно курящий трубку, с ребенком позади него, Капроу выглядит не столь героически, как Поллок, но зато он куда более «внутри» своей работы). Как раз тогда он, пытаясь ввести звук в свои энвайронменты — чтобы еще более открыть их миру, в соответствии со своей логикой бесконечного расширения, — наткнулся на хеппение. Неудовлетворенный скудным набором эффектов, имевшихся в его распоряжении, Капроу обратился за советом к Джону Кейджу, который тогда вел курс композиции в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке. Очарованный тем, что он увидел в классе во время первого визита, Капроу решил присоединиться к слушателям Кейджа, тем более что некоторые из них тоже не были музыкантами, как, например, Джордж Брехт и Дик Хиггинс, позднее — ведущие деятели «Флюксуса». Именно там весной 1958 года, при содействии Кейджа, от которого он узнал о случайности как композиционном или, скорее, антикомпозиционном приеме, Капроу и пришел к идее хеппения. Случайность уже давно была основополагающим принципом музыкальной практики Кейджа, стимулируя естественный интерес к проблеме нотной записи. Все работы, выполненные Капроу в качестве учебных заданий в классе Кейджа, уже, по сути, представляли собой хеппинги, хотя пока что следовали партитуре, где были перечислены предметы, используемые для шумовых партий, а также обозначена продолжительность каждой из этих партий (которые могли исполняться одновременно). Модель была явно музыкальная, но, добавляя пространственное измерение — движение и размещение участников (часто скрытых от взгляда), Капроу подчеркивал как театральную сторону этих акций, так и их связь с дадаистской традицией коллажа.



2 • Аллан Капроу. Двор. 1961

Энвайронмент на заднем дворе галереи Марты Джексон, Нью-Йорк

Между этими пробами и первым зрелым публичным хеппением, «18 хеппений в 6 частях», ничего принципиально не изменилось, но структура стала более сложной. Для этой акции, приуроченной к открытию галереи Рувим, которая в последующие два года будет меккой новых художественных форм (с хеппингами Реда Грумса, Роберта Уитмена, Класа Олденбурга, Джорджа Брехта, Джима Дайна), Капроу разделил помещение временными перегородками из дерева, листового пластика и холста на три зала, частично заполненные ассамбляжами из различных объектов (участники хеппинга должны были использовать их в качестве реквизита), а частично пустые, — предполагалось, что они будут расписываться по ходу действия. Звуки — электронные, механические и живые, — а также световые эффекты (включая диапроекции) постоянно меняли этот сложносоставной энвайронмент, в котором появлялись шестеро участников (трое мужчин и трое женщин), совершавшие бессвязные действия и произносившие бессвязные фразы, по возможности без всякого выражения. Хеппинги исполнялись одновременно в трех комнатах (по шесть в каждой), и от зрителей требовалось перейти из комнаты в комнату дважды на протяжении часового представления; места были пронумерованы, а время перехода обозначено в сценарии. С скромное участие публики (его важность возросла в более поздних хеппингах Капроу и других художников), отсутствие сюжета и персонажей, а также одновременность происходящего на трех сценах гарантировали, что никто из зрителей не мог претендовать на то, что видел нечто большее, чем фрагмент всего события. Даже повторные просмотры — «18 хеппений в 6 частях» шли на протяжении шести вечеров, начиная с 4 октября 1959 года, — вряд ли способствовали бы лучшему пониманию общей структуры действия, поскольку вероятность того, что зритель каждый раз будет занимать совершенно другую последовательность мест, статистически была крайне мала.

Критиков, комментировавших этот и другие ранние хеппенинги, больше всего поразило разрушение барьера, разделяющего исполнителей и публику (ни сцены, ни театральных декораций не было; по мере своего усложнения и увеличения числа участников хеппенинги вообще норовили выйти на улицу, как это произошло с «Домашним хозяйством» Капроу в 1964 году [3]). Это разрушение, особенно когда оно приобретало агрессивный характер, отличало хеппенинги от театра (хеппенинги Олденбурга были, пожалуй, наиболее яростными или, скорее, вызывающими у зрителей максимальное чувство дискомфорта, но и Капроу не останавливался перед жестоким обращением с публикой — например, в «Весеннем хеппенинге» [март 1961], когда за зрителями в конце представления гонялся человек с мощной газонокосилкой). Критики также отмечали, что это устранение границы между актером и зрителями сопровождалось сознательным пренебрежением причинно-следственными связями и вообще всякого рода непрерывностью и постоянством. Сравнивая хеппенинг с «алогичностью сновидений», также лишенных чувства времени, прошлого, «кульминации и развязки», часто повторяющихся и существующих «всегда в настоящем», Сьюзан Сонтаг отмечала, что это отсутствие фабулы (особенно в тех частых случаях, когда последовательность событий определялась случайностью) вступает в противоречие с базовым модернистским представлением о произведении искусства как автономной целостности и вызывает замешательство даже у небольшой «верной, восприимчивой и по большей части опытной» публики хеппенинга,

которая «чаще всего не понимает, закончилось представление или нет, и ждет знака расходиться». Распад категорий, продолжает Сонтаг, касается также материалов: «театральное различие декораций, реквизита и костюмов для хеппенинга не годится». Неразличимы даже люди и вещи (тем более что люди «часто придают себе вид предметов, забираясь в пеньковые кули, прибегая к бумажным оберткам, саванам и маскам», или неподвижно, столбами, стоят среди реквизита). Налицо лишь общая среда, всеобъемлющий энвайронмент, часто умышленно хаотический, в котором обычно используются максимально хрупкие материалы, часто уничтожаемые в ходе ряда бессвязных действий. «Забальзамировать хеппенинг нельзя, а любоваться им можно не больше, чем фейерверком, стоя посреди шарахающих петард», — заключает Сонтаг.

Подобная мимолетность становится ключевым элементом концепции Капроу (после первого опыта с «18 хеппенингами в 6 частях» он часто подчеркивал, что хеппенинги ни в коем случае не следует повторять, дабы сохранить то, что он считал самым важным их качеством, — непосредственность или, выражаясь его словом, «таковость»). Дело тут не столько в спонтанности (хеппенинги писались и репетировались, какой бы случайной ни была их структура), сколько в какой-то наивной, основанной на «дзэнской» философии Кейджа вере в то, что «уникальность» сама по себе гарантирует «присутствие», а «присутствие», мыслимое как естественный процесс, служит гарантией от вульгарной коммерциализации всего и вся, характерной для послевоенного потребительского общества.



3 • Аллан Капроу. Домашнее хозяйство. 1964
Хеппенинг

(Презрение Капроу к арт-рынку и типичной обстановке модернистской галереи — всем этим «белым стенам, элегантным алюминиевым рамам, приятному освещению, коричневато-серым коврам, коктейлям и вежливым разговорам» — послужило одним из стимулов для создания его энвайронментов.) Хотя и не вполне правильно поняв Кейджа, считавшего повторение попросту невозможным (поскольку нет двух похожих друг на друга исполнений), а его обличение, соответственно, бессмысленным, Капроу коснулся — возможно, случайно — нерва, чувствительность которого в тот исторический момент более, чем что-либо другое, объясняет вызванный хеппением эффект шока. Этот нерв был экономическим, и, как указал историк искусства Роберт Хейвуд, Капроу раздражал его, инсценируя корпоративную стратегию «запланированного устаревания», направленную на ускорение процесса производства и потребления товаров (главный пример Хейвуда — состоящий из нескольких частей хеппениег «Жидкости» 1967 года — представлял собой пятнадцать ледяных построек геометрической формы, возведенных в разных местах Пасадены и Лос-Анджелеса, а затем оставленных таять). Но хотя это замышлялось как критика инструментального труда — критика, которую Мейер Шапиро, наставник Капроу, считал сердцевинной, если не целью современного искусства начиная с импрессионизма, — его добровольное обращение к одной из уловок капитализма не состоялось в качестве стратегии и постепенно выродилось в безобидный спектакль, лишь усугублявший отчуждение, которое он якобы разоблачал.

На вопрос критика Ричарда Костеланца: «Разве большинство из нас не против запланированного устаревания? Я бы предпочел более долговечные автомобили. Разве это не естественно — желать вещи, которые будут служить дольше?» — Капроу дал ответ, под которым мог бы подписаться любой корпоративный магнат: «Я полагаю, что это миф и что на самом деле вы вовсе не хотите долговечную машину; будь так, вы бы не покупали машины, которые быстро выходят из строя. Возможно, запланированное устаревание имеет свои отрицательные стороны... Но это также яркое свидетельство американской философии и присущей ей молодости: сделать что-то новое значит возродить; поэтому у нас в стране царит культ молодости». Трудно представить что-то более противоречащее тому, о чем как раз в это время (а слова Капроу произнесены в 1968 году) думала молодежь, выходя на демонстрации. В конечном счете именно неспособность Капроу уловить и осмыслить экономическое и политическое значение изобретенных им художественных форм привела к их забвению: в свете «реальных» акций 1968 года, куда более яростных, чем акции Капроу, и при этом зачастую столь же праздничных, хеппениег начал казаться неуместным и быстро сошел со сцены.

Искусство для десятицентового магазина

Если Капроу был, пожалуй, слишком уклончив в своем намерении акцентировать власть рыночных сил над нашей жизнью и, в частности, над нашим потреблением искусства, то Олденбург подходил к этому вопросу прямо. Хотя его исходной точкой был не Поллок, а скорее Дюбюффе с его «реабилитацией грязи», позиция раннего Олденбурга вполне созвучна Капроу, особенно в том, что касается прославления отходов как главного материала искусства. Но все стало меняться начиная с первой зрелой манифестации Олденбурга, «Шоу лучевого пистолета», прошедшей в галерее Джадсона

с января по март 1960 года (галерея управлялась Мемориальной церковью Джадсона, при которой вскоре будет создан «Танцевальный театр Джадсона», где состоятся перформансы Ивонн Рейнер, Кароли Шнееман и скульптора-минималиста Роберта Морриса). Для этого шоу Олденбург создал свой первый энвайронмент «Улица», послуживший хаотической декорацией для его первого хеппения «Снимок города» [4]. Он включал в себя набор силуэтов, сделанных из рваного и обгоревшего мусора, собранного на улице (кучи гофрированного картона, мешковины, старых газет), и другой хлам, разбросанный по полу. Среди этих силуэтов особенно часто повторялось изображение «лучевого пистолета», пародийной научно-фантастической игрушки (нечто среднее между феном для волос и пистолетом), придуманной Олденбургом в качестве общей эмблемы всех потребительских товаров. Чтобы усилить метафору рынка, Олденбург предложил зрителям «Снимка города» большие суммы «денег» в валюте «лучевого пистолета» (банкноты достоинством от одной до семи тысяч единиц) — на них можно было купить товары с «Улицы» и другой мусор, который он и его приятель, художник Джим Дайн, время от времени туда добавляли.

То, что осталось от этой фальшивой домашней распродажи, было выставлено в значительно прореженном варианте в галерее Рувим в мае 1960 года, после чего Олденбург уехал на лето за город. Там, размышляя о своей неудовлетворенности вторым, приглашенным вариантом «Улицы» в типичном модернистском «белом кубе», он развил свою концепцию лучевого пистолета, придав ей максимально общий охват: любой предмет в форме прямого или даже тупого угла мог быть лучевым пистолетом, который Олденбург, юмористически процитировав фразу Мондриана, короновал титулом «универсальный угол». «Примеры: ноги, семерки, пистолеты, руки, фаллосы — простые лучевые пистолеты. Двойные лучевые пистолеты: крест, самолеты. Абсурдные лучевые пистолеты: порции содовой с мороженым. Сложные лучевые пистолеты: кресла, кровати». Короче говоря, подобно золоту, долгое время служив-



4 • Клас Олденбург. Моментальные снимки города. 1960

Перформанс в галерее Джадсона. Мемориальная церковь Джадсона. Нью-Йорк

шему эталоном денежного обращения, лучевой пистолет был универсальным эквивалентом, пустым знаком, посредством которого все виды вещей могли сравниваться и обмениваться между собой. Хотя не следует полагать, будто Олденбург провел лето, раздумывая над политической экономией, его следующий проект, «Магазин» [1], показывает, что его размышления привели к отказу от ранней — в духе Капроу — эстетизации мусора, которую художник считал нерелевантной. То, что он писал, кажется сейчас прямым намеком на шоу в галерее Рувим: «Эти вещи [арт-объекты] выставлены в галереях, но не там их место. Магазин подошел бы лучше (магазин — место, заполненное вещами). Магазин является моим эквивалентом б[уржуазного] музея».

Хотя «Магазин» был частично реализован на групповой выставке «Обстановки, ситуации, пространства» в галерее Марты Джексон в мае — июне 1961 года, только в декабре этого года Олденбург нашел место, где смог открыть свою «Производственную компанию лучевого пистолета», по адресу 2-я Восточная улица, 107, в районе Манхэттена, изобилующем дешевыми магазинами и секонд-хендами. В этом новом месте «Магазин» задумывался как двойник торговых точек по соседству, где несовместимые друг с другом товары до бесконечности чередовались на полках — с одним отличием: полки Олденбурга были заполнены безыскусными копиями скоропортящихся продуктов или миниатюрных товаров массового потребления. Часто увеличенные, сделанные из ткани, пропитанной гипсом, грубо раскрашенные в кричащие цвета краской, нанесенной широкими мазками (явная пародия на абстрактный экспрессионизм), эти печеные картофелины, сосиски, рожки с мороженым и синие рубашки отнюдь не пытались сойти за настоящие (хотя их цены были несопоставимы с теми, которые назначались за произведения искусства даже в наименее престижных галереях: они колебались от двадцати пяти до восьмисот с чем-то долларов). Скорее их целью было продемонстрировать, что раз уж нет принципиальной разницы между изысканной торговлей искусством и продажей подержанных вещей — и произведения искусства, и безделушки не более чем товары, — то можно перестать притворяться и отбросить фиговый листок.

Если Олденбург продвинулся в критике художественных институций как обычных секторов рынка значительно дальше своего предшественника, то потому, что благодаря символу лучевого пистолета (а среди товаров «Магазина» было бесчисленное множество «лучевых пистолетов») он понял, что статус произведения искусства как товара основывается на его заменимости. К восторгу художника, посетитель, пытавшийся идентифицировать один из этих почти бесформенных предметов, восклицал: «Это дамская сумочка... Нет, это утюг... Нет, пишущая машинка... Нет, тостер... Нет, это кусок пирога». И, едва выйдя на свет, эта метафорическая структура произведения искусства как заменяемого товара начала маячить всюду, делая любой объект эквивалентом еще как минимум одного. «Дни „Магазина“», книга, в которой Олденбург собрал заметки, относящиеся к его инсталляции и происходившим там событиям, изобилуют списками сравнений: «член и яйца = галстук и воротник / = нога и бюстгальтер / = звезды и полосы / флаг = сигаретная пачка и сигареты / сердце = шары и треугольник / = (сверху вниз) пояс и чулки / = (сбоку) сигаретная пачка = флаг».

Эта потенциально бесконечная цепь ассоциаций едва ли поддается экономическому анализу (прежде всего потому, что покоится на сознательном пренебрежении к любому противопоставлению



5 • Клас Олденбург. *Мягкий унитаз*. 1966

Дерево, винил, капок, проволока, плексиглас на металлической стойке и покрашенном деревянном основании. 144,9 x 70,2 x 71,3 см

потребительной и меновой стоимостей). Олденбург прекрасно понимал, что рано или поздно его копии станут продаваться как произведения искусства и будут окружены тем особым вниманием, какого удостоиваются предметы роскоши. Но в сочетании с давним интересом Олденбурга к психоанализу эта пародия побудила его перейти к следующему этапу производства, которым он с тех пор и занимался. Это произошло на его следующей персональной выставке, в галерее Грин в сентябре — октябре 1963 года, где он впервые показал разбросанные по полу «мягкие» объекты большого размера («Напольный бургер», «Напольный рожок мороженого», «Напольный кекс» и т. д.). Неизбежный эротизм этих имитаций еды (а также следовавших за ними скатологических объектов — таких, как «Мягкий унитаз» [5]) стал следующим шагом Олденбурга в применении панметафорического подхода к американской массовой культуре, показывающим, что, при общеизвестной фиксации этой культуры на потреблении, истинным, хотя и тайным объектом ее одержимости является тело.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сонтаг Сьюзен. Хеппенинги: искусство безоглядных сопоставлений // Id. «Против интерпретации» и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

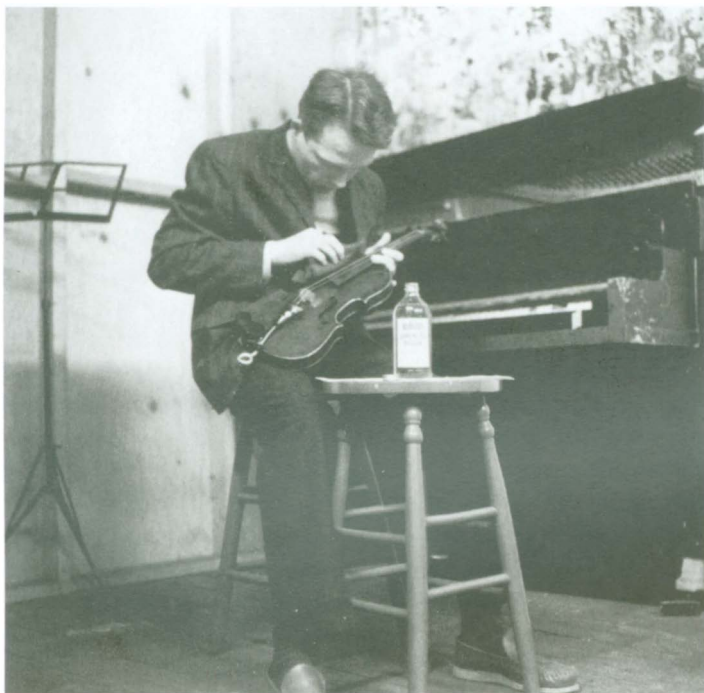
Haywood Robert. Critique of Instrumental Labor: Meyer Schapiro's and Allan Kaprow's Theory of Avant-Garde Art // Buchloh Benjamin H. D., Rodenbeck Judith (eds). *Experiments in the Everyday: Allan Kaprow and Robert Watts*. New York: Columbia University, 1999.

Kaprow Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

Kirby Michael. *Happenings*. New York: Dutton & Co, 1966.

Rose Barbara. *Claes Oldenburg*. New York: Museum of Modern Art, 1969.

Джордж Мачюнас организует в Висбадене (ФРГ) первое из серии международных «событий», обозначившее начало движения «Флюксус».



1 • Джордж Брехт. Соло для скрипки, альты, виолончели или контрабаса. Апрель 1964
Перформанс

«Флюксус» остается самым сложным и потому в значительной степени недооцененным художественным движением (или, по собственному определению его участников, «недвижением») начала — середины шестидесятых годов, развивавшимся параллельно поп-арту и минимализму в США и «новому реализму» в Европе, но часто и в оппозиции к ним. Более открытый, имевший больший международный охват (и включавший большее количество женщин), чем любое другое авангардное или неоавангардное направление после дадаизма или русского конструктивизма, «Флюксус» не проводил различий между искусством и жизнью и считал, что рутинные, банальные, каждодневные действия следует рассматривать как художественные события, утверждая, что «все есть искусство и каждый способен его делать». Разнообразные направления его деятельности, включавшей «Флюкс»-концерты и фестивали, музыкальные [1, 2] и театральные выступления, новаторские по дизайну публикации и афиши, мэйл-арт и прочие эфемерные события, жесты и акции [3], стали отправным пунктом для многих ключевых аспектов концеп-

- ▲ туалетного искусства — требования участия зрителя, поворота
- к лингвистической перформативности и первых шагов институциональной критики.

Силовые поля «Флюксуса»

«Флюксус» был назван (если не «основан») в 1961 году Джорджем Мачюнасом (1931–1978), который после войны эмигрировал из Литвы и после нескольких лет обучения в средней школе в Западной Германии приехал в 1948 году в США. Мачюнас утверждал, что нашел название — производное от латинского глагола «fluere» (струиться, течь), ткнув ножом или пальцем в словарь, точно так же, как, по заверениям дадаистов, они нашли свое. Термин «флюксус» в значении «поток» имеет определенную предысторию. Философу V века до н. э. Гераклиту Эфесскому приписываются изречения «все течет, все движется» и «нельзя дважды войти в одну и ту же реку». Гегель, подхвативший эту идею, когда разрабатывал свою теорию диалектики, утверждал, что все в природе пребывает в постоянном потоке и что «борьба — отец всему». В начале XX века французский философ Анри Бергсон рассматривал естественную эволюцию как процесс постоянного изменения и развития — как «течение». Он также утверждал, что мы воспринимаем мир не мгновение за мгновением, а непрерывно, единым



2 • Элисон Ноулз. Газетная музыка. 1964
Концерт в Кунстхалле Лунда. Швеция



3а • Нам Джун Пайк исполняет «Композицию 1960 № 10. Посвящение Бобу Моррису»
Ла Монте Янга в своем перформансе «Дзен для головы». Висбаден, ФРГ. 1962



3б • Нам Джун Пайк. *Дзен для головы*. 1962
Бумага, чернила, томатный сок. 404 x 36 см

поток — подобно тому, как слышим музыку. Помимо этих философских коннотаций, Мачюнас напрямую связывал слово «флюксус» с физиологическими процессами телесного очищения и освобождения от экскрементов, а также с процессами молекулярного превращения и химического синтеза.

Движение «Флюксус» возникло в тот решающий момент, когда послевоенные художники начали избавляться от доминирующего влияния американского абстрактного экспрессионизма. В значительной степени этот сдвиг был спровоцирован выходом составленной Робертом Мазеруэллом антологии «Художники и поэты Дада» (1951), а особенно — лекциями композитора Джона Кейджа (одного из первых и сознательных последователей Марселя Дюшана) в нью-йоркской Новой школе социальных исследований в 1957–1959 годах. Подмощным воздействием кейджевского принципа случайных действий, эстетики повседневности и нового представления о (художественной) субъективности целое поколение отшатнулось от подавляющего авторитета Джона Поллока в сторону дадаизма в целом и искусства Марселя Дюшана в частности.

Пожалуй, еще более удивительным, чем программное воскрешение Дада и дюшановских реди-мейдов, было то, что Мачюнас

с самого начала связывал проект «Флюксуса» с наследием наиболее радикального крыла советского авангарда — группы «Леф» [«Левый фронт». — *Пер.*] и производственного движения, едва ли знакомых тогда кому-либо в Европе или США. Однако эта попытка соединить ключевые черты Дада/Дюшана и производственного искусства, самых радикальных авангардных моделей XX века, осознававшая вместе с тем невозможность реализации их исторических целей в настоящем, смогла породить уникальное и парадоксальное сочетание меланхолии и гротескного комизма, отличающее «Флюксус».

Еще одной из многочисленных особенностей «Флюксуса» был интернационализм группы, тогда как большинство авангардных движений послевоенного периода либо заново утверждало националистическую идеологию (как, например, американский абстрактный экспрессионизм), либо присягало дискурсам традиционной идентичности (как Йозеф Бойс). Однако, в отличие от мечтаний Дада о постнациональном государстве и от советского пролетарского интернационализма, интернационализм «Флюксуса» можно назвать скорее катастрофическим, нежели утопическим, так как возник он прежде всего из опыта изгнания, вынужденной эмиграции художников из опустошенных войной родных

стран. Это напрямую относится к таким беженцам, как Мачюнас и Даниэль Спозерри, но по-своему справедливо и по отношению к художникам из Кореи и Японии: Нам Джун Пайку (1932–2006), Йоко Оно (род. 1933), Эй-О (род. 1931), Сигеко Куботе (род. 1937), Миеко Сиоми (род. 1938) и другим присоединившимся к «Флюксусу» в последующие годы. Альтернативная форма добровольного переселения также способствовала интернационализму движения: Эммет Уильямс (1926–2007), Бенджамин Паттерсон (род. 1934) и Мачюнас жили и работали в послевоенной Западной Германии под покровительством армии США, а Робер Филью (1926–1987) впервые познакомился с азиатской культурой (имевшей огромное значение как для его собственного развития, так и для «Флюксуса» в целом), когда находился в Корее в составе «Агентства ООН по восстановлению Кореи».

«Флюксус», вовлечение и развлечение

Помимо интернационального состава и пристрастия к групповым практикам Флюксус также с самого начала отличался радикальной критикой традиционных концепций идентичности и авторства. Это выразилось в его антимаскулинистской, если не однозначно феминистской, позиции, знаменитым примером которой является «Вагинальная живопись» Сигеко Куботы [4]: художница размазывала красную краску по разложенной на полу бумаге с помощью кисти, свисавшей из ее промежности, одним скандальным жестом уничтожая, казалось бы, навечно утвердившуюся мифологию мужественного живописного действия Поллока.

Впервые Кубота публично провела этот перформанс на «Бесконечном Флюксус-фестивале» (Perpetual Fluxus Festival), состо-



4 • Сигеко Кубота. Вагинальная живопись. 1965

Исполнение в рамках «Бесконечного Флюксус-фестиваля», Нью-Йорк

явшемся в 1965 году в нью-йоркской синематеке. В том же году Мачюнас объявил о проекте «Флюксус» следующим «официальным» заявлением:

ФЛЮКСУС: ИСКУССТВО-РАЗВЛЕЧЕНИЕ

Чтобы утвердить свой непрофессиональный статус в обществе, художник должен продемонстрировать свою необязательность и всеядность, он должен продемонстрировать самодостаточность публики, он должен продемонстрировать, что все может быть искусством и что каждый может делать искусство.

Следовательно, искусство-развлечение должно быть простым, развлекательным, непритязательным, занятым пустяками, не требующим умения и бесчисленных репетиций, лишенным товарной стоимости и институциональной ценности.

Необходимо снизить цену искусства-развлечения, сделав его безграничным, массовым, общедоступным и в перспективе создаваемым всеми.

Искусство-развлечение Флюксуса — это арьергард, без каких-либо претензий

или потребности участвовать в соревновании за «первенство» с авангардом. Оно стремится к моноструктурности и нетеатральности обычного естественного события, игры или гэгга. Это смесь из Спайка Джонса [Линдли Армстронг «Спайк» Джонс (1911–1965) — американский музыкант и шоумен, известный тем, что использовал в своих аранжировках «посторонние» звуки — автомобильные гудки, звон колокольчиков, ружейные выстрелы и т. д.; синоним музыкальной эксцентрики. — Пер.], водевиля, гэгга, детских игр и Дюшана.

Если производственники настаивали на необходимости ответить запросам послереволюционных пролетарских масс, отбросив эстетическую авторефлексивность ради утилитарной продукции и изменив элитарные формы распространения культурных текстов и объектов, то дадаизм, напротив, стремился полемически противопоставить популярные и масскультурные формы выставки и развлечения институтам высокого искусства и его обособленности от сферы повседневности. Следуя обоим этим примерам, «Флюксус» начал стирать традиционные границы между вербальной и визуальной продукцией, между текстом и объектом. Характерно, что главной отправной точкой для рефлексии «Флюксуса» над диалектикой статуса объекта, институционального контекста и формы распространения искусства стала одна из последних работ Дюшана, «Коробка в чемодане» (1935–1941), которая в начале шестидесятих годов почти никем не воспринималась всерьез.

Впрочем, отталкиваясь от Дюшана, «Флюксус» стремился устраним последние границы между реди-мейдом (выделенным утилитарным объектом или товаром) и самими средствами выделения (механизмами обрамления и презентации); и одним из его средств для этого было стирание различий между лингвистическими и дискурсивными структурами самого «произведения», с одной стороны, и структурами его вместилища — с другой: то

есть различий между культурными дискурсами, утверждающими, что «это — искусство», а «это — обрамление». «Флюксус» рассматривал механизмы обрамления и презентации с их типографикой и дизайном как полноценные языки, а не просто как обособленные и менее значимые носители языка, принимающего более высокую форму «искусства». Тем самым произведение и его обрамление, объект и его вместилище уравнивались и в то же время устранялась «магия» «художественного» объекта, создаваемая посредством его презентационных обрамлений (таких, как витрины сюрреалистов или ящики Джозефа Корнеллы). Их место занимала эстетика архивного накопления — эстетика, в которой текстовая, визуальная или звуковая запись процесса создания произведения и ее последующая демонстрация были столь же существенной частью готового «произведения искусства», как и сам объект или событие (полное выражение эта эстетика получит в «Картотеке» Роберта Морриса [1962]).

От магазина к коробке

Позиционируя всю свою продукцию целиком в сфере культуры потребления, «Флюксус» определял товар как единственный тип объекта и как единственную форму распространения, в рамках которой может осуществляться производство и восприятие искусства. Вряде случаев это принимало форму имитации «институциональных» и «коммерческих» контекстов представления и распространения (важным предшественником такого подхода был «Магазин» [1961] Класа Олденбурга): «Флюкшоп», открытый Мачюнасом в 1965 году в Нью-Йорке на Канал-стрит, 359; «Имплозии» Роберта Уоттса (1923–1988); компания «Улыбчивый хвостик» (Cédille qui sourit), основанная в 1965 году из Вильфранш-сюр-Мер (Франция) Робером Филью и Джорджем Брехтом (1926–2008), — все эти «предприятия» замыслились как художественные проекты по производству и распространению широкого ассортимента радикально демократичных гаджетов и объектов.

Еще одним ранним примером институциональной критики «Флюксуса» была «Законная галерея» («Galerie légitime») [5] Филью. «Основанная» в 1966 году, эта «галерея» на самом деле была шляпой-котелком художника (а иногда его кепкой или беретом), которая вмещала в себя множество созданных вручную объектов, записей, фотографий его собственных работ или работ других художников, которые были выбраны Филью или сами изъявили желание «выставиться» на одной из этих передвижных выставок. Сам Филью так описывал эти «выставки»: «В июле 1962 года „Законная галерея“ — в данном случае это была шляпа — провела выставку работ американского художника Бенджамина Паттерсона. Мы бродили по Парижу с четырех часов утра до девяти вечера, начав с Центрального рынка и закончив в кафе „Под куполом“».

Непрерывное перемещение галереи и сведение произведения искусства к простому упоминанию или документальной записи о нем напоминают «Коробку в чемодане» Дюшана. Но близость институционального пространства и представленных в нем «художественных объектов» к телу художника (а именно к его голове), а также слияние утилитарного объекта (шляпы) с институциональным контекстом («галереей») придавали «Законной галерее» подчеркнуто гротескный характер: она не только эгалитаристски сближала произведение с телом и одновременно с утилитарным объектом, но и выводила перцептивный опыт произведения за



5 • Робер Филью. Законная галерея. Около 1962–1963
Ассамбляж. 4 × 26,5 × 26,5 см

рамки любого отчуждающего институционального, дискурсивного и экономического контекстов, если не считать его квазительного хранилища — шляпы.

Самоуничижительный юмор «Флюксуса», трактовавшего эти радикальные жесты как «арьергард», проявляется в отчете Мачюнаса о том, что за целый год работы «Флюкшоп» не продал ни единого предмета из огромного множества дешевых коробок, книг, гаджетов и мультимедий. Он же звучит и в гордом признании Эммета Уильямса, согласно которому на первых фестивалях «Флюксуса» часто было больше исполнителей, чем зрителей. Одна из самых поразительных работ Уильямса начала шестидесятых годов — «Счетные песни», в которых он громко считал зрителей, — была впервые исполнена на «Шестом про- и контраграммном фестивале» (Six Pro- and Contragrammer Festival) в церкви Святого Николая в Копенгагене в 1963 году. В этом подсчете зрителей можно было усмотреть модернистскую автореферентность, но на самом деле Уильямс просто подозревал, что организаторы преуменьшили его долю от продажи билетов.

Можно утверждать, что «Флюксус» был первым культурным проектом послевоенного периода, осознавшим, что коллективные конструкции идентичности и социальные связи теперь преимущественно и повсеместно опосредуются овеществленными объектами потребления и что это систематическое уничтожение традиционных форм субъективности требует столь же овеществленного и интернационально рассредоточенного эстетического выражения. Ради него «Флюксус» должен был избавиться от всех традиционных конвенций, обеспечивающих культурную гарантию целостности буржуазного субъекта. Сначала ему предстояло разрушить тот фундамент, каковым для литературы и буржуазной субъективности служил сам язык. Это основание оставалось более или менее прочным вплоть до появления дадаизма и Гертруды Стайн, которых «Флюксус» открыл заново. Это «открытие» во многом явилось результатом издательской активности поэта и перформера Дика Хиггинса (1938–1998), который в 1957 году учился у Кейджа в Новой школе социальных исследований, а позднее, с 1964 года, переиздал многие важные тексты, включая «Альманах Дада» Рихарда Хюльзенбека и «Становление американцев» Гертруды Стайн, в своем незаурядном издательстве «Кое-что еще» (Something Else Press).

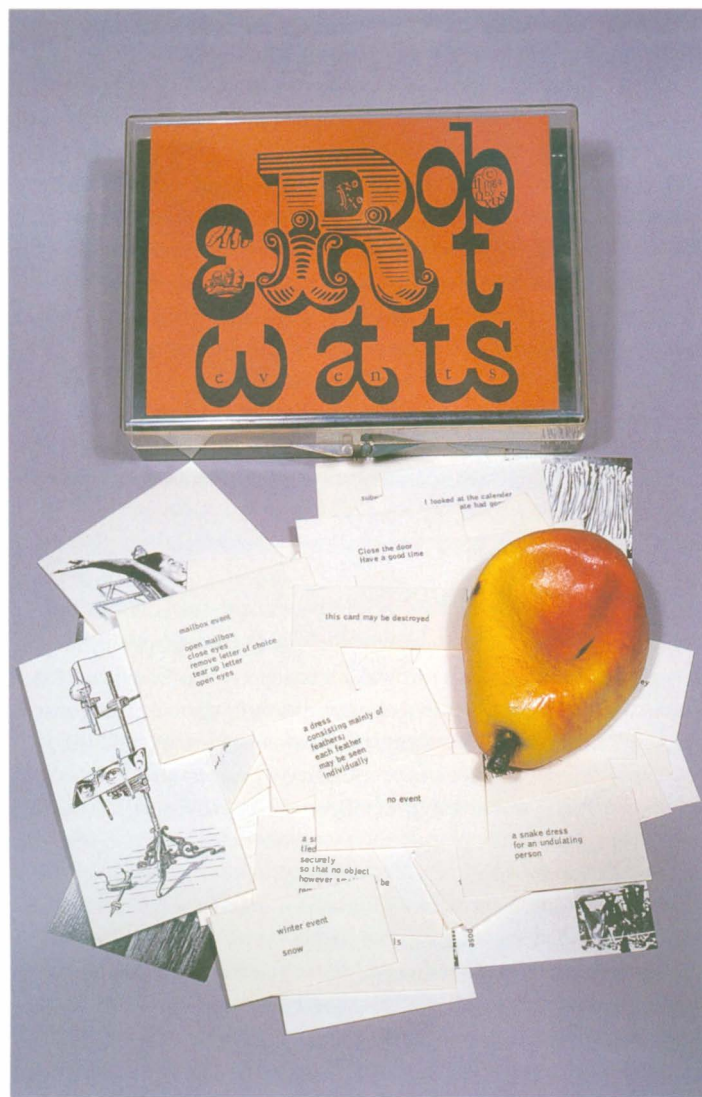
Также «Флюксус» систематически расшатывал традиционные литературные жанры, путая все коды и конвенции, классифицирующие литературное письмо (поэзия, драма, роман) и оттесняющие «другие» языковые высказывания — в частности, журналистские репортажи или рассказы о реальных событиях, частную переписку, служебные или порожденные случаем тексты — в сферу «нелитературы». На них-то «Флюксус» и сосредоточил свое внимание.

Стирание границ между литературными жанрами не было результатом революционного устремления к некоему *Gesamtkunstwerk*, в котором могли бы заново объединиться все искусства прошлого, образовав структуру, в полной мере соответствующую современным социальным условиям коллективного участия в производстве благ. Скорее, практикуемое «Флюксусом» разрушение границ удостоверяло стремительное сокращение вариантов выбора, неуклонный упадок всех без исключения традиционных жанров и конвенций, утративших свою состоятельность и историческую легитимность в условиях крайнего разобщения и овеществления. Именно благодаря осознанию массивированной дедифференциации — процесса, характерного для эпохи развитого потребительского капитализма, когда опыт гомогенизируется, поскольку все в мире становится одинаковым, лишенным отличий, — «Флюксус» смог выявить сокращение вариантов выбора и дискурсивных возможностей, смешав до неразличимости все традиционные жанры и художественные конвенции.

Смена уровней

Однако и в рамках каждой спорной категории своей практики «Флюксус» систематически обострял присущие ей противоречия. Самим своим крайним разнообразием проекты участников группы способствовали решительному повороту, перемещая художественное производство с уровня объекта на уровень, расположенный где-то между театральностью и музыкальностью: если Дюшан в середине шестидесятых годов предсказывал, что в скором времени вся галактика объектов будет рассматриваться как неисчерпаемый ресурс для реди-мейдов, то «Флюксус» уже тогда пошел дальше, отбросив эту парадигму в пользу эстетики универсального «события» [6]. И действительно, когда впоследствии Роберт Уоттс характеризовал «Йам-фестиваль» («Yam Festival» [1962–1963]) — фестиваль длиною в год, во время которого каждый день должен был проводиться один перформанс или одно событие, — его описание почти совпадало с формулой Дюшана: «свободный формат, позволяющий объединять или включать постоянно растущую вселенную событий». Организованный по принципу случайности и игры, «фестиваль» завершился в мае (то есть «Йам» наоборот) 1963 года.

Эта смена парадигм подразумевала, что введенная реди-мейдом систематическая дестабилизация визуального объекта должна обрести свой эквивалент в театральном регистре. «Флюксус» достиг этого, соединив самые простые формы языковой перформативности с виртуальной безграничностью случайных действий и создав из этого сплава новую драматургию «спектаклей события» (event performances), зафиксированных в «партитурах события». Сформулированная Кейджем (то есть еще до появления «Флюксуса») идея «события» стала центральной для эстетики его учеников, в особенности для Джорджа Брехта, Дика Хиггинса и Джексона



6 • Роберт Уоттс. *События Роберта Уоттса* (Издательство «Флюксус») 97 карточек, офсетная печать, пластиковый футляр с бумажной обложкой, резиновая груша. 13 × 28,6 × 17,9 см

Маклоу (1922–2004). Хиггинс вспоминал, как Кейдж на своих занятиях впервые определил «события» в качестве новой парадигмы: «Кейдж часто говорил о множестве вещей, происходящих в одно и то же время и никак друг с другом не связанных. Он называл это „автономным поведением одновременных событий“». Брехт впервые определил «событие» в качестве новой парадигмы в своем эссе «Случайные образы» (написанном в 1957 году и опубликованном в 1966-м), описав его позднее как «очень личное, словно маленькое озарение, которым я хотел поделиться с друзьями, которые поймут, что с ним делать». Классическим примером брехтовского события стала его «Кап-музыка (Кап-событие)» (Drip Music [Drip Event]), впервые представленная в 1959 году и «опубликованная» Мачюнасом в 1963 году в сборнике карточек с брехтовскими «партитурами событий» под названием «Водный Йам» («Water Yam») — одной из самых первых «Коробок Флюксуса»: «Для одиночного или многократного перформанса. Источник с каплюющей водой и пустой сосуд устанавливаются так, чтобы вода попадала в сосуд. Вторая версия: дриппинг».

Это «событие» служит точным маркером перехода от эстетики случайного, которая на момент написания «Случайных образов»

еще определялась главным образом взаимодействием с живописью Поллока, к вдохновленной Кейджем эстетике случайных действий, критикующей представление о живописи как о некоей героической сфере, пребывающей исключительно в ведении мужского авторитета и авторской идентичности. Из живописного спектакля, недавно инициированного Поллоком (или, скорее, его последователями), Брехт выделил ключевые моменты, связанные с игрой, случайностью и перформативностью, и внедрил их в самые интимные формы переживаемого субъектом опыта повседневного овеществления.

Другим примером ранних «партитур события», отчасти сопоставленным с маскулинистским атлетизмом абстрактного экспрессионизма и свидетельствующим о влиянии Кейджа на художников того поколения, является работа Элисон Ноулз (род. 1933), которая ранее изучала живопись на курсе Адольфа Готтлиба в Институте Пратта. Ее «Предложение № 2 (Октябрь 1962)», известное также под названием «Сделай салат», было впервые поставлено в Институте современного искусства в Лондоне в 1962 году и представляло собой «всего-навсего» публичное исполнение предложения художницы. Год спустя в «Предложении № 6» Ноулз предложила другое событие под названием «Обувь, которую вы выбираете»: «Человек из аудитории приглашается выйти к микрофону, если таковой имеется, и описать пару обуви — ту, что на нем, или другую. Ему предлагается рассказать, где он приобрел эту обувь, о ее размере, цвете, почему она ему нравится и т. д.». В более позднем проекте «Одинаковый обед» (1968) Ноулз демонстрировала, что любому, кто хочет стать художником/исполнителем и создать произведение, нужно для этого всего лишь зафиксировать обстоятельства некоего события или действия: «Одинаковый обед — сэндвич с тунцом на пшеничном тосте с салатом-латуком и маслом, без майонеза, и большой стакан пахты или чашка супа — съедался и съедается на протяжении многих дней каждой недели в том же самом месте и примерно в одно время».

На первый взгляд можно связать эти «партитуры событий» с поп-артистским переоткрытием иконографии повседневной жизни в начале шестидесятых годов (достаточно вспомнить сосредоточенность Класа Олденбурга на американской еде как культовом объекте). Но именно на этом стыке с максимальной наглядностью проявляются коренные различия между «Флюксусом» и поп-артом. Поп-артисты в конечном счете настаивали на существенном отличии сферы живописи и скульптуры от сферы реди-мейд-объектов, не говоря уже об объектах повседневности, тогда как художники «Флюксуса» подчеркивали ровно противоположное: сопротивляться опыту овеществления можно лишь на уровне самого объекта, путем радикальной трансформации художественных объектов (и жанров) в события.

Таким образом, «Флюксус» не только признавал «скудость реальности», на которую сетовали уже сюрреалисты в двадцатых годах, или «скудость опыта», которую Вальтер Беньямин критически анализировал в тридцатых, но и пытался их преодолеть. «События» «Флюксуса» с их квазирелигиозным почитанием повседневности и с их акцентом на повторяющихся, механических формах ежедневного потребления и на инструментализованной «простоте», в рамках которых формируется и существует субъективность, реанимировали и выразили ограниченную способность отдельного субъекта осознать коллективно преобладающие условия «опыта».

Сублимация и десублимация

Художники «Флюксуса» дали диалектический ответ поп-арту с его традиционализмом и имплицитной эстетизацией овеществления, ликвидировав художественные жанры и одновременно лишив центральной роли реди-мейд-объект. В публичных акциях, которые заново собирали «объект» в потоке осознанно «исполненных» повседневных действий, «Флюксус» создал художественный аналог психоаналитического восстановления объектных отношений или возможностей опыта, отнятых у субъекта травмой или подавлением или просто «потерянных» в общем процессе социализации.

Диалектика сублимации и десублимации образует ядро тех вопросов, которые «Флюксус» ставил перед аудиторией с самых первых своих выступлений, и эта диалектика дважды сверхдетерминирована. С одной стороны, «Флюксус» признавал, что единственными формами пространства и времени, в которых может конституировать себя коллективный субъект, являются реликтовые пространственно-временные структуры, чудом оставшиеся за пределами форсированного процесса товаризации, и что художественное воплощение самоопределяющегося субъекта может быть реализовано лишь в предельно децентрализованных жестах.

С другой стороны, «Флюксус» понимал, что его удел — максимальная эфемерность, крайние формы языковой, визуальной и театрально-музыкальной фрагментации, и открыто ассоциировал себя с контрформами культурного опыта, с «низкими» искусствами массового развлечения, с гэгем, шуткой и водевилем — устаревшими формами, которые, казалось, сопротивляются незыблемой гомогенности послевоенной культуры «спектакля».

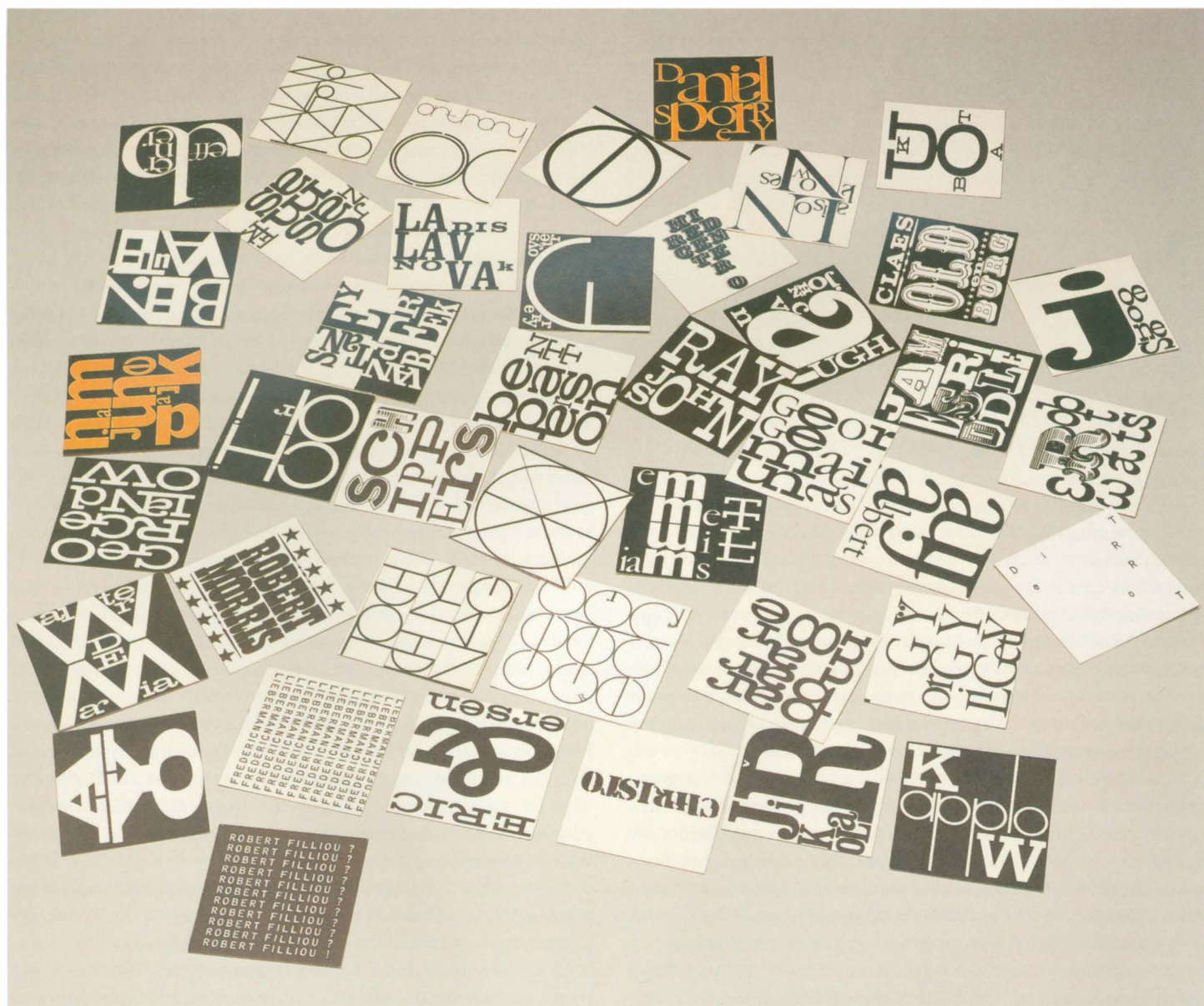
Потому неудивительно, что в практике «Флюксуса» мы находим новые и часто гибридные модели (художественной) субъективности и ее критики: от увлечения дзен-буддизмом и интереса к неевропейским и небуржуазным философским и религиозным концепциям у Кейджа до политических требований Мачюнаса (на протяжении шестидесятых и семидесятых годов широко известного как марксист-ленинист), который пытался обобществить художественное производство, лишить культуру ее классового характера, изменить форму распространения искусства и депрофессионализировать художника, с тем чтобы изменить общественное разделение труда, закрепившее за художником узкую роль специалиста в когнитивно-перцептивной сфере.

Эта гибридность была особенно заметна в типографике и графическом дизайне «Флюксуса» — двух областях, в которых некогда воплотили свои радикальные эстетические, семиотические и политические идеи дадаисты и советские производственники. Для них типографский шрифт и макет были той почвой, на которой предстояло совершить первые шаги коллективной перцептивной и лингвистической революции. В этом отношении эти два направления раннего авангарда также послужили моделью для «Флюксуса». Но типографика и дизайн «Флюксуса» вели диалог еще с одним авангардным движением — сюрреализмом — через романы в коллажах Макса Эрнста и работы Жозефа Корнелла, соавтора дюшановской «Коробки», оказавшего огромное влияние на ранние работы Брехта и Уоттса. Использование сюрреалистами устаревшего в пике современному, поэтому как результат моды и принудительного потребления, стало также характерной особенностью объектов и методов презентации «Флюксуса». Одним из примеров является практиковавшееся Мачюнасом парадоксальное включение гравированных

1960-1969

от орнаментального шрифта XIX века (как на одной из двух карточек, созданных для Роберта Уоттса) до более бюрократического, рационализованного и стандартизированного рубленого шрифта машинки IBM. С ее помощью Мачюнас написал имя Робера Филью десять раз, каждый раз сопровождая его знаком вопроса, и только на одиннадцатый поставил в конце восклицательный знак. В оформлении этих визитных карточек индивидуальная субъективность колеблется где-то между аллегорическим орнаментом и корпоративным фирменным знаком, между утопическим избавлением от исключительности художника и действующими ныне правилами корпоративной культуры, которая устраняет субъективный опыт в любых его формах. Выявление неустойчивости этой исторической диалектики составило одно из многих достижений движения.

Другим примером ранней типографики «Флюксуса», подчеркивающим важную роль дизайнера в деятельности группы, была «Газета Йам-фестиваля», созданная Брехтом и Уоттсом в 1963 году прежде всего для оповещения публики о мероприятиях фестиваля



7 • Джордж Мачюнас. Визитные карточки художников «Флюксуса». Около 1966

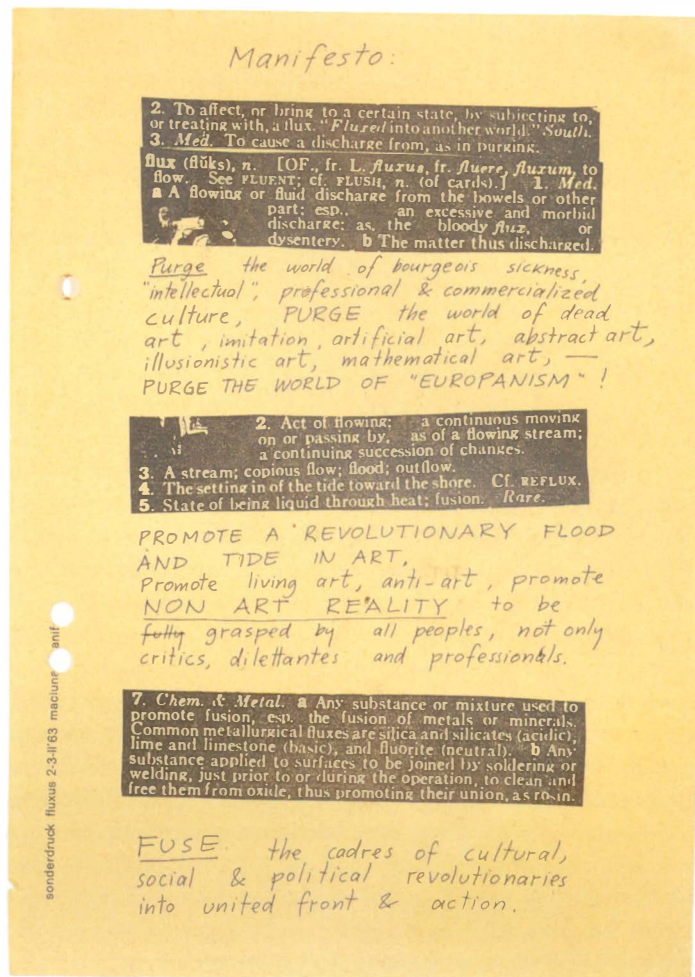
и демонстрируемых на нем работах. Имитируя формат старой провинциальной общественно-политической газеты, это издание «отклоняло» в духе ситуационизма визуально-текстовую структуру традиционной ежедневной газеты с ее смешением информации и идеологии, рекламных объявлений и карикатур. Конструируя средствами дизайна и типографики аналог шутливого и обусловленного случайностью «Иам-фестиваля», его газета меняла традиционный принцип газетного чтения (когда читатель переходит от страницы к странице в определенном, указанном ему направлении), используя формат свитка, многократные нарушения оси чтения и повторяющуюся фрагментацию. Таким образом, она инсценировала на уровне чтения те же принципы случайности и игры, которыми руководствовался и сам «Фестиваль» как коллективное освобождение от регламентации опыта повседневной жизни.

Диалектика радикализма

Теория и практика «Флюксуса» имели противоречивый характер. Отчаянно сопротивляясь предметному и товарному статусу произведения искусства, «Флюксус» тем не менее продуцировал множество предметов потребления самого низкого и дешевого сорта. Настаивая на общедоступности художественных объектов безотносительно к геополитическим и классовым границам, «Флюксус» все же стал одним из самых закрытых и эзотерических культурных образований XX века. Требуя коллективистской групповой идентичности и устранения художника как культовой фигуры, Мачюнас, однако, сохранял ревнивый контроль над группой под стать авторитаризму таких авангардных движений, как Дада и сюрреализм (в духе ортодоксального фанатизма Тристана Тцаря и Андре Бретона), или диктаторскому контролю Ги Дебора над Ситуационистским интернационалом.

Но самым проблематичным аспектом деятельности «Флюксуса» является вандализм его квазифутуристического намерения истребить традиции европейского высокого искусства (и авангарда). Когда Мачюнас в 1963 году сформулировал свой «Манифест Флюксуса» [8], он продемонстрировал как радикальность своих идей, так и их (невольные) «авангардистские» пороки: «Очистить: мир от буржуазной болезни, „интеллектуальной“, профессиональной и коммерциализованной культуры, ОЧИСТИТЬ мир от мертвого искусства, имитации, фальшивого искусства, иллюзионистского искусства, математического искусства, — ОЧИСТИТЬ МИР ОТ „ЕВРОПЕИЗМА“!»

Хотя «Флюксус» утверждал, что успешно устранил все эмпирические различия между эстетическими и повседневными объектами, он сделал это, не осмыслив в полной мере радикальную трансформацию условий производства и опыта, к которой привела развитая культурная индустрия. Возводя в эстетический стандарт свои случайные события и эфемерные объекты, движение рисковало неосознанно включиться в более масштабный общественный проект принудительной дедифференциации и десублимации. А потому оно могло быть воспринято как неявное продолжение господствующей в обществе тенденции, которая низводит произведение искусства до уровня эфемерного, одноразового и заманчивого объекта, занимающего свое место в ряду прочих вещей среди бесконечного множества товаров.



8 • Джордж Мачюнас. Манифест «Флюксуса». Февраль 1963
Бумага, офсетная печать

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Armstrong Elizabeth, Rothfuss Joan (eds). *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center, 1993.
- Hendricks Jon (ed.). *Fluxus Codex: The Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York: Harry N. Abrams, 1988.
- Kellein Thomas. *Fluxus*. London: Thames & Hudson, 1995.
- Kellein Thomas (ed.). *Fröhliche Wissenschaft: Das Archiv Sohm*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1987.
- Williams Emmett, Ann Noël (eds). *Mister Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas*. London: Thames & Hudson, 1995.

В Вене складывается группа художников, включающая Гюнтера Бруса, Отто Мюля и Германа Нитча, которая дает начало венскому акционизму.

Формирование Венской акционистской группы (Wiener Aktionsgruppe) следует, как представляется, неумолимому курсу всех послевоенных художественных практик, столкнувшихся, с одной стороны, с руинами европейского авангарда, стертого из памяти или уничтоженного нацизмом и тоталитаризмом, а с другой — с безграничными обещаниями американского неоавангарда, появившегося в период послевоенного восстановления Европы. В Вене — как и везде — решающее значение приобрело, выражаясь словами Аллана Капроу, влияние «наследия Джексона Поллока» (ставшее результатом как прямого знакомства с его живописью, так и опосредованного ее глубоко превратными толкованиями в работах Жоржа Матьё [род. 1931] и Ива Кляйна, с большим успехом выставившихся в Вене в конце пятидесятих годов). Венские акционисты цитировали и других европейских художников, прокладывая путь к уничтожению картины и специализации живописного процесса, в частности Маноло Милареса (1926–1972) и Альберто Бурри (1915–1995) (как ни странно, Лучо Фонтана ими никогда не упоминался).

Надругательство над живописью как ритуал

Первые шаги к опустошению, если не к прямому уничтожению станковой живописи, ее традиционных форм, материалов и процессов были предприняты венскими художниками Гюнтером Брусом (род. 1938), Отто Мюлем (1925–2013) и Германом Нитчем (род. 1938) около 1960 года. Начиная с этого времени Брус сводил живопись к инфантильной мазне, Нитч в «Schüttbilder» («Залитых картинах») — к случайному нанесению краски на холст, а Мюль подвергал поверхность картины настоящему надругательству, раздирая или разрезая живописную основу, переходя от рельефа к объекту и демонстрируя тем самым, что холст сам по себе стал всего лишь *одной* из поверхностей наряду с прочими — объектом, заполненным другими объектами.

В качестве следующего шага венцы признали необходимость некомпозиционного подхода, расстраивающего перспективный порядок. Они использовали принципы перестановки, а также случайных (преимущественно разрушительных) операций. Третий и, возможно, самый важный шаг вел к экспансии живописи в публичное пространство, если не в социальное, то в театральное. Впрочем, перцептивные параметры этой пространственной экспансии поначалу казались неясными самим художникам, поскольку они игнорировали более ранние опыты трансформа-

ции взаимоотношений между живописным и социальным пространствами (например, работы Эль Лисицкого и в целом советского авангарда).

Вопреки заявлениям венцев об абсолютной оригинальности их изобретений в действительности их работы, созданные в период, предшествующий появлению венского акционизма, часто парадоксальным образом похожи на несколько более ранние работы американских художников: картины Бруса и Адольфа Фронера (1934–2007) усиливают снижающие эффекты соматических графем Сая Твомбли конца пятидесятих годов, а «Материальные картины» («Materialbilder») Мюля и Нитча неожиданно напоминают (почти повторяют) фанковые и неоадаистские ассамбляжи таких художников, как Джаспер Джонс, Роберт Раушенберг, Брюс Коннер или Аллан Капроу. Ясно, что венские акционисты по-своему истолковали скрытую, но неумолимую театрализованный живописи у Поллока как восторженную легитимацию возвращения искусства к ритуалу (чему способствовал своей риторикой сам Поллок). Венский писатель и теоретик Освальд Винер (род. 1935) — один из основателей Венской группы, ставший в какой-то степени эстетическим и теоретическим лидером движения, — уже в своем «Cool-манифесте» 1954 года заявил, что искусство должно перейти от *объектов* к *структуре событий*. Таким образом, Винер опередил пророчество Капроу в «Наследии Джексона Поллока» (написанном в 1956 году и опубликованном в 1958-м), гласящее: «Эти смелые творцы не только покажут нам, словно впервые, мир, который всегда нас окружал, хотя мы его не замечали; они откроют нечто совершенно неслыханное — *события и явления*».

Отталкиваясь от Поллока, американские художники начали актуализировать событийную структуру живописи, предполагающую действие и временную длительность, уже в 1952 году (когда, например, Джон Кейдж совместно с Робертом Раушенбергом, Мэри Кэролайн Ричардс, Мерсом Каннингемом и другими исполнил свой протоперформанс «Театральный опус № 1» в колледже Блэк-Маунтин). Затем, в 1959 году, была показана первая работа с использованием термина «хеппенинг» (предложенного ее автором): «18 хеппенингов в 6 частях» Аллана Капроу в галерее Рубена в Нью-Йорке. Необходимо сразу указать на специфические отличия между ранними «хеппенингами» Капроу, Дайна и Олденбурга и перформансами венских акционистов. Если в фокусе американцев было столкновение тела и технологического, механического, масскультурного окружения (например, в «Автокатастрофе» Дайна, в «Фото-смерти» Олденбурга и в его же инсталляции «Улица»), то



1 • Отто Мюль. Материальная акция. 1965

Фотодокументация

венские акционисты с самого начала подчеркивали возвращение к ритуалу и театральности. Даже в самых первых своих перформансах, показанных в 1962 году, художники концентрировали внимание на теле, трактуя его как объект анализа и средоточие либидо, позволяющее драматически разыграть пересечение психосоматической субъективности с механизмами социального подчинения.

Эти различия определяются несколькими причинами. Во-первых, акционисты связали живопись действия и ташизм с местной традицией австрийского экспрессионизма. Одной из основных характеристик венской культуры было сочетание католицизма и патриархального уклада с мощным и иерархическим имперским порядком — сочетание, глубоко укоренившееся прежде всего в сознании буржуазии. С самого начала XX века венский экспрессионизм противостоял этим властным структурам и конституировал себя в рамках острой и устойчивой диалектики: одним из ее полюсов был гипертрофированный культ сексуального тела, импульсивные, навязчивые порывы которого рассматривались как подрыв буржуазных режимов сублимации и репрессии; другим — отвращение к телу и сексуальности как к структурам, в которых социальный порядок и репрессии укоренены особенно глубоко и выражаются в навязчивом поведении и невротической боли. Эта экспрессионистская традиция, берущая начало в пьесе ▲ (а также плакате к ней) Оскара Кокошки с обличительным названием «Убийца, надежда женщин» (1909) и в выдающихся рисунках Эгона Шиле и Альфреда Кубина, служила важным ориентиром и отправным пунктом венского акционизма.

1960–1969

Психоанализ и полиморфная перверсия

Вторая причина культурного различия между венскими и американскими художниками состоит в том, что венский акционизм возник из культуры психоанализа. Новое открытие довоенных теорий Зигмунда Фрейда и переосмысление психоанализа в различных ответвлениях и уклонах, от Вильгельма Райха (который приобретет ключевое значение для Мюля) до Карла Густава Юнга (чья теория архетипов бессознательного была особенно важна для Нитча), — еще один определяющий элемент венского акционизма. Однако концепция тела в венском акционизме — отчетливо постфрейдистская: она выдвигает на первый план полиморфную перверсию в качестве источника структуры либидо, вместо того чтобы понимать сексуальность в согласии с Фрейдом — как телеологическую траекторию, по которой движется субъект, преодолевая ранние и «примитивные» стадии инстинктивного развития и приходя в итоге к гетеросексуальной генитальности, занимающей якобы главенствующее положение. Новая, постлингвистическая театральность венского акционизма берет начало именно в обращении к этим частичным влечениям, в почти программной и демонстративной регрессии к примитивным фазам сексуального развития, чтобы не сказать: в их пропагандистской инсценировке. Это специфическое противостояние напоминает, конечно, аналогичный конфликт между сюрреалистической теорией психоанализа в версии Андре Бретона и саркастической критикой сюрреализма и фрейдистской ортодоксии со стороны ● Жоржа Батая и Антонена Арто. Однако акционисты испытали влияние как бретоновского сюрреализма, так и «театра жестокости» Арто. Похоже, в ходе формирования акционистского проекта они прорабатывали обе позиции.

▲ 1900a

● 1924, 1930b, 1931b

Наконец, пожалуй, самое главное: акционисты совершенно открыто позиционировали себя и свое искусство в социально-историческом контексте постфашистской Австрии. Так, Отто Мюль, старший из членов группы, во время войны провел два года в немецкой армии и позднее утверждал, что акционизм стал его личным ответом на опыт фашизма. После 1945 года Австрия, как и Германия, была оккупирована союзниками, а в пятидесятые годы началась ее систематическая реструктуризация в соответствии с законами либеральной демократии.

По мере усвоения принципов так называемого общества свободного рынка повседневное поведение в Австрии стремительно менялось в сторону американской модели маниакального потребления. Как и в случае постнацистской Германии, австрийцев, казалось, убедили, что этот переход будет более успешным, если прибегнуть к мощному подавлению и массовому забвению своего недавнего фашистского прошлого — и местной разновидности австрофашизма, и германского нацизма, навязанного стране в результате аншлюса 1938 года, и катастрофических последствий того и другого.

Таким образом, крайнее насилие, с которым работы акционистов сталкивали зрителей, берет начало в диалектике, свойственной культуре постфашистской Европы. С одной стороны, венцы, похоже, признавали, что опыт можно возродить, лишь пробив броню коллективного подавления. Соответственно, возникала необходимость в ритуальном воссоздании жестоких и чрезмерных форм осквернения и театрализованного унижения человеческого тела, поскольку вся сфера культурной репрезентации отныне соотносилась с уничтожением субъекта, принявшего в недавнем прошлом массовый характер. С другой стороны, венский акционизм стихийно подчинял тотальную реритуализацию художественных практик нарождающейся культуре «спектакля». В то время как гротескные перформансы Жоржа Матье и Ива Кляйна давали хотя бы иронические намеки на понимание ими своей ситуации, не похоже, чтобы венские акционисты улавливали эту внешнюю обусловленность.

Gesamtkunstwerk и травестия

В 1960 году Нитч начал создавать свои вариации на тему ташизма и живописи действия наливанием краски (чаще всего кроваво-красной) на — а правильнее сказать в — свои холсты, симулируя тем самым жертвоприношение посредством модернистской монохромной живописи. Эти «Залитые картины», как называл их Нитч, прямо говорили о том, что плоский холст — это уже не просто объект неопозитивистской авторефлексии, что он должен вновь стать местом ритуального и трансцендентного опыта. Соответственно названия этих работ — «Крестный путь», «Стена бичевания», «Триптих крестной крови» — программно выносили их за рамки модернистской живописи и создавали видимость доступа к сфере сакрального, мифу и литургическому действу. Позднее, в манифесте «Кровавый орган» (1962), Нитч заявит: «В своем искусстве (которое есть форма поклонения жизни) я принимаю на себя то, что представляется негативным, извращенным и непристойным вожделением, вместе со следующей отсюда жертвенной истерией, чтобы избавить вас от скверны и стыда нисхождения к пределу».

По контрасту первые «Материальные картины» Мюля, над которыми он начал работать летом 1961 года, в большей степени обя-

заны знакомству художника с эстетикой джанк-скульптуры, повсеместно практиковавшейся тогда в работах Жана Тенгли в Париже, Дэвида Смита, Ричарда Станкевича и Джона Чемберлена в Нью-Йорке — всех тех, кто использовал современные индустриальные отходы для создания антимашинных скульптур. Вместо того чтобы продолжать в качестве живописца и скульптора традицию ассамбляжей Курта Швиттерса, которого венцы почитали одним из величайших своих предшественников, Мюль с 1963 года стал выступать в качестве «поэта и режиссера». Уже предвосхищая свои будущие «Материальные акции», он описывает работу над ассамбляжами в следующих словах: «...чувственная экспансия и движение в пространстве — измельченном, смешанном, сломанном, заваленном, исцарапанном, искромсанным, взорванном». Мюль именует свой художественный проект «деструктивизмом» (вероятно, в противоположность конструктивизму) и объявляет его анархистскую и нигилистскую доктрину «абсолютным бунтом, тотальным неповиновением и систематическим саботажем. <...> Искусство будет разрушено, уничтожено, стерто с лица земли, и начнется что-то новое».

Напрямую отталкиваясь от идей футуристов, провозгласивших, что индустриальные материалы равно приемлемы и для художественного производства, Мюль теперь прославляет использование самого банального сырья повседневной потребительской культуры. Так, в театральных представлениях Мюля (которые он стал называть хеппенигами, после того как в 1963 году Кики Когельник [1935–1977], австрийская художница, живущая в Нью-Йорке, рассказала ему о термине Капроу) человек подчиняется уже не силам индустриализации, а универсальному режиму товаризации. В момент прорыва от живописи действия к «материальным акциям» Мюль заявляет, что для создания «Материальных акций» одинаково приемлемы «мука и мясо, овощи и соусы, варенье и хлебные крошки, жидкие краски и порошковые пигменты, бумага, лохмотья, пыль, дерево, камни, взбитые сливки, молоко, масло, дым, огонь, инструменты, машины, самолеты и т. д. и т. п.». Очень похожую позицию мы находим в текстах Нитча того же периода: «Обычные субстанции повседневной жизни, — заявляет он, — такие, как масло и уксус, вино и мед, яичный желток и кровь, мясо, внутренности и тальк, были открыты акционизмом из-за их вещественной, материальной чувственности». Оба утверждения снова заставляют вспомнить «Наследие Джексона Поллока» Капроу и его перечень новооткрытых материалов повседневной жизни: «...мы должны использовать специфические субстанции света, звука, движения, людей, запахов, прикосновений. Материалом для нового искусства может служить все что угодно: краски, кресла, еда, электрические и неоновые лампы, дым, вода, старые носки, собака, фильмы и тысяча других вещей, которые предстоит открыть нынешнему поколению художников».

С 1963 года в «Материальных акциях» Мюля применяются две ключевые стратегии: «дефункционализация» (Entzweckung) и «дереализация» (Entwirklichung). Обе отделяют объекты и материалы от их обычных функций и достигают острого эффекта в демонстрации повседневных действий, явным образом нацеленной на непосредственность восприятия и постижения реальности, родственную концепции «остранения» в русском формализме. Несмотря на антитеатральные заявления венских акционистов и вне зависимости от огромного влияния на них текстов и воззрений Арто, «Материальные акции» кажутся соединением бесконечного отчаяния «Конца игры» (1958) или «Счастливых дней»

(1961) Сэмюэла Беккета с венским вариантом фарсовых комедий Бастера Китона и Чарли Чаплина (таких, как «Новые времена» [1936]), где сюжет вращается вокруг подчинения несчастного и беспомощного субъекта безликим силам индустриализации [1].

Венский акционизм действует, таким образом, в диапазоне от сакрального до гротескного. Первый из полюсов этого диапазона занимает «Театр оргий и мистерий» Нитча, искренне пытающийся воссоздать интенсивность катарсического опыта, который некогда предлагали классическая трагедия, искупительные обряды христианства, опера и барочный театр. Симультанное единство объектов, материалов и действий, результатом которого является синестезия, неизбежно ведет к новой концепции Gesamtkunstwerk (и Нитч, конечно, считал Рихарда Вагнера героическим предшественником, достойным подражания). В современных мистериальных шоу Нитча акустические и оптические, осязательные и обонятельные ощущения объединены с различными сценическими действиями, которые сдвигаются от ритуала к провокации, от предметного перформанса к иератическому празднеству. «В реальности наших действий, — заявляет художник, — все происходит параллельно. Поэзия становится живописью, а живопись — поэзией, музыка становится действием, живопись действия — театром, а неформальный театр — преимущественно оптическим событием» [2].

Противоположный полюс занимает Мюль с его валом вещей, подвергаемых уничтожению, с умножением объектов потребления, часто поглощающих, чуть ли не физически погребаящих под собой перформера. Даже названия его «материальных акций» демонстративно отделяют их от нитчевского «Театра оргий и мистерий»: «Обнаженная, поглощенная трясинной, ОМО» (название самого известного тогда стирального порошка), «Мама и папа, или Леда и лебедь». Все эти инсценировки скандалов, публичных осквернений и физических унижений представляют гротескное экзорцистское заклятие потребления скорее в виде травести или сатировой драмы, чем в виде ритуального искупления или трагедии.

Позитивизм и патология

Событием, ознаменовавшим рождение венского акционизма, стал коллективный перформанс Нитча, Мюля и Фронера под названием «Кровавый орган» (1962). Нитч описывает эту работу как коллективное празднество, задействующее научные модели, извлеченные из глубин массовой психологии с целью возродить тот опыт, который предположительно несли религиозные культы от древности до христианства. Наперекор «коллективной неспособности к переживанию и коллективному страху существования», как говорит сам Нитч, его «Театр оргий и мистерий» пытался заставить зрителей «прорваться к жизни как непрерывному праздничному торжеству через ритуальную организацию элементарных чувственных форм».

К 1966 году Мюль в сотрудничестве с Освальдом Винером инициировал проект контркультурного активизма под названием ZOCK (акроним, который, по словам Петера Вайбеля [род. 1944], означает «уничтожение порядка, христианства и культуры» [Zerstörung der Ordnung, Christentum and Kultur], а также отсылает к глаголу «zocken» в сленговом значении «бить», «избивать» или «играть в карты»). ZOCK явно восходит к антихудожественным декларациям дадаистов, а звучание этого слова в очередной раз напоминает нам о патетических антикультурных пророчествах футуризма.



2 • Герман Нитч. Акция 4. 1963
Перформанс

Так, Мюль и Винер провозглашают в своем манифесте, что «все театры, оперы, музеи и библиотеки должны быть стерты с лица земли», и в том же полемическом запале перечисляют художников от поп-арта и минимализма до лэнд-арта и концептуального искусства как злейших врагов их собственного антикультурного предприятия.

Центральная роль Освальда Винера как главного теоретика Венской группы и венского акционизма (позднее эта роль перейдет к Вайбелю, который станет самым многосторонним критиком и историком обеих групп, пытаясь одновременно в собственной художественной практике преодолеть исторические и геополитические рамки акционизма) указывает на еще одно условие, очень характерное для венского авангарда. На первый взгляд можно предположить, что свойственный Венской группе неопозитивистский подход к поэтическому языку и прославление венскими акционистами доязыкового мира полиморфной перверсивной сексуальности должны взаимно исключать друг друга. На деле же они образуют две стороны не только общей диалектики просвещения, но и более специфической эпистемологической двойственности, характерной для венской культуры с конца XIX века. Лучшим примером этой двойственности служит одновременное появление на свет психоаналитического проекта Фрейда и эпистемологического проекта Эрнста Маха, чей эмпириокритицизм предлагал теорию познания, основанную исключительно на материальных данных, а не на метафизических или исторических понятиях.

Третья и, возможно, наиболее противоречивая фигура группы — Гюнтер Брус, судя по всему, был посвящен в акционизм своим старшим товарищем Мюлем, который в 1964 году настоял на том, чтобы Брус отказался от своих «Информальных живописных лабиринтов» в пользу прямого действия. С самого начала Брус отожд-

дествлял живопись с сексуальностью, утверждая, что работа над картиной есть форма мастурбации, поскольку и то, и другое требует полной приватности. Его акционистская деятельность началась с перформанса «Ана» (1964). Брус перенес живописные процессы на участвующее в перформансе тело (чаще всего свое собственное) и демонстрировал себя, окрашенного в белый цвет, в таких же белых комнатах. Выступая перед своими картинами в венской галерее «Новое поколение» в 1965 году, он отдал дань уважения Арнульф Райнеру (род. 1929) (чьи работы в технике «надживописи» [Übermalung] высоко ценились всеми венскими акционистами). Постоянно расширяя пространство своих перформансов, Брус позиционировал себя и свои проекты в прямой конфронтации с публичным общественным пространством. В работе «Прогулка» (1965) художник, выкрашенный в белый цвет, с черной вертикальной линией, разделяющей его тело на две половины, гулял по улицам Вены и быстро был арестован полицией. В отличие от других участников движения, Брус с самого начала был далек от всякой театральности и не давал обещаний целительного ритуального искупления [3].

Свой проект «Тотальная акция» Брус начал в 1966 году, снова в сотрудничестве с Мюлем. Первому совместному перформансу, проведенному на вилле Адольфа Лооса 2 июня 1966 года, художники дали красноречивое название «Орнамент есть преступление», добавив глагол и неопределенный артикль в название знаменитой статьи Лооса («Орнамент и преступление») и тем самым наделив ее обновленной актуальностью и конкретностью. «Тотальная акция» соединяет элементы «Театра оргий и мистерий» Нитча и «материальных акций» Мюля. Язык сведен здесь к предельно элемен-

тарным долингвистическим звукам заикания, шипения, тяжелого дыхания, криков, граничащим с публичным сеансом «первичной терапии» доктора психиатрии Артура Янова из его курса «Первичный крик» (1970) [Артур Янов [род. 1924] — американский психолог и психотерапевт, разработавший теорию «первичной терапии» на основе курса «Первичный крик»; лечение основывалось на непосредственном выражении пациентами своих эмоций и часто сопровождалось криками. — Пер.]

Несомненно, наиболее важный вклад Бруса в культуру послевоенной Вены — это его многочисленные и незаурядные рисунки (составившие, в частности, книгу «Домовой» [1971]): современный памятник страданиям, созданный в лапидарной манере рисовальщика, работающего в зале суда, где запрещена фотосъемка [4]. Не менее оправданно (поскольку культ принципиально другой ментальности детей и безумцев является еще одним важным культурным топом акционистов) сравнение этих рисунков с работами душевнобольных, для которых навязчивая детализация означает переход на высшую ступень зрения или приближение к предмету желания.

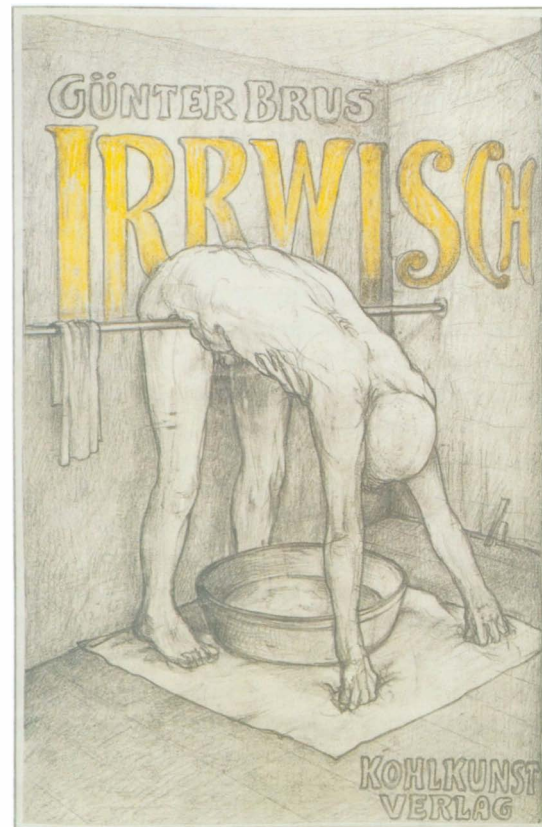
Если в графическом искусстве XX века и есть что-то сопоставимое с рисунками Бруса, то это столь же навязчиво детализированные эротические рисунки Пьера Клоссовски (1905–2001), совершенно точно неизвестные Брусу (поскольку в шестидесятых годах они были почти недоступны). Брусовская концепция сексуальности и телесного опыта открывается всем регистрам вытесненных воспоминаний о развитии индивидуального или коллективного либидо. Когда тело в рисунках Бруса подвергается бесконечным пыткам и унижениям, претерпеваемые судь-



3 • Гюнтер Брус. Без названия. 1965

Фотодокументация различных перформансов

▲ 1900a



4 • Гюнтер Брус. Обложка книги «Домовой» (Франкфурт, издательство «Kohlkunst», 1971)

ектом муки почти всегда выглядят предельно механическими, если не сказать нейромоторными. Становится очевидно, что эти воображаемые машины пыток отсылают к реальным социальным структурам, которые регулируют и контролируют либидинальный аппарат субъекта. В заостренной и диалектической манере они представляют репрессии как корень беспрекословно признаваемой нормальности в условиях, определяющих повседневную жизнь в позднекапиталистическом обществе.

Вызывая в памяти знаменитый вопрос Бертольта Брехта «Что такое убийство человека по сравнению с пожизненным наймом?», чудовищность рисунков Бруса и «материальных акций» Мюля, степень внушаемого ими отвращения и пугающее регрессивное погружение в глубочайшие тайники полиморфной перверсивной истории субъекта одновременно напрямую противостоят возмутительной редукции субъекта, в процессе ассимиляции сводимого к принудительной гетеросексуальности, к нормам моногамной семьи, к мнимому верховенству генитального и патриархального строя и, что хуже всего, к предельно обедненному либидо, послушному социально «приемлемым» и «желаемым» ролям и типам поведения (например, принудительному потреблению и тотальной пассивности опыта в режиме культуры «спектакля»).

Переломным моментом венского акционизма, безусловно подготовленным радикальной современностью и аналитической точностью работ Бруса, стало появление в конце шестидесятых годов молодого поколения художников, таких как Вали Экспорт (род. 1940) и Петер Вайбель. Судя по всему, они не могли смириться с пронизывающей венский акционизм идеей ритуализации как проявлением латентного, а то и прямо демонстрируемого патриархального сексизма. Как и в случае сюрреализма, латентный сексизм направлял даже самые радикальные попытки венцев проследить формирование субъективной сексуальности в патриархальном капиталистическом обществе. С этой точки зрения выдающийся проект Экспорт «Кино шлепков и ошупываний» («Tapp und Tastkino») представляется парадигматическим переворотом в истории венского акционизма [5]. В ее публичном самообнажении (в рамках уличного перформанса любому желающему предлагалось потрогать ее грудь через отверстия в коробке, именуемой «кино шлепков и ошупываний») радикальность жертвенного самоанализа Бруса и характерное для него перемещение в публичное социальное пространство, где формируется человеческое Я, оказываются превзойдены и смещены. Это происходит прежде всего благодаря впечатляющему переходу от ритуального самообнажения к реальным регистрам, в которых социальный контроль и угнетение как нельзя более прочно вписываются в сексуальное поведение. Кроме того, ее перформанс со всей очевидностью демонстрирует, что в мире технологически развитой и индустриализированной культуры «спектакля» обращение к ритуалам искупления или катарсического исцеления лишены всякого смысла. И наконец, Экспорт более явно, чем кто-либо из акционистов, перекодирует радикальное измерение акта самопожертвования, образцовым примером которого служат акции Бруса. Она заменяет ритуал раскрепощающим шоком, приводя своих зрителей/участников к внезапному осознанию тех регистров социализации, где социальные формы сексуального подавления и вечной инфантилизации субъекта закреплены индустриальным способом.



5 • Вали Экспорт. Кино шлепков и ошупываний. 1968

Акция

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Braun Kerstin. *Der Wiener Aktionismus.* Vienna: Böhlau Verlag, 1999.

Green Malcolm (ed.). *Brus Mühl Nitsch Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists.* London: Atlas Press, 1999.

Schwarz Dieter et al. *Wiener Aktionismus/Vienna Actionism.* Winterthur: Kunstmuseum; Edinburgh: Scottish National Gallery of Modern Art; and Klagenfurt: Ritter Verlag, 1988.

Weibel Peter, Export Valie (eds). *wien: bildkompendium wiener aktionismus und film.* Frankfurt: Kohlkunst Verlag, 1970.

Под влиянием книги Камиллы Грей «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922 годов» на Западе возрождается интерес к советскому конструктивизму, получающий развитие в работах Дэна Флавина, Карла Андре, Сола Левитта и других.

Объявленный в 1934 году вне закона в СССР, где официальным искусством был провозглашен социалистический реализм, конструктивизм Владимира Татлина и Александра Родченко имел куда больший успех на Западе. Однако первоначально он получил здесь известность благодаря определенной, более узкой своей версии — той, что была создана эмигрировавшими на Запад братьями Наумом Габо и Антоном Певзнером (1886–1962) — скульпторами, определявшими конструктивизм скорее в идеалистических терминах чистого искусства, чем в материалистических терминах прикладной конструкции. Исходя из опыта кубизма, Габо и Певзнер использовали плоскостные формы, передавая с их помощью абстрактную идею мотива (часто вполне традиционного, вроде фигуры или полуфигуры), и современные технологичные материалы (например, плексиглас), сообщающие этой идее концептуальную прозрачность и эстетическую чистоту. В то же время они склонны были трактовать эти формы и материалы как самостоятельные ценности научно-технического характера. Это несколько фетишистское толкование формалистического искусства было весьма далеким от «материальной культуры», на основе которой родоначальники конструктивизма, Татлин и Родченко, пытались разработать новую систему утилитарных объектов для коммунистического общества. Признанная буржуазной советскими конструктивистами, «конструктивная идея» Габо и Певзнера нашла признание на Западе именно благодаря присущему ей сочетанию эстетического идеализма и технологического фетишизма, которое отвечало ожиданиям западных арт-институций — коллекционеров, музеев и учебных заведений.

Особенно красноречивы два случая неприятия конструктивизма в Америке. Зимой 1927–1928 годов, незадолго до открытия Музея современного искусства в Нью-Йорке, его будущий директор Альфред Барр совершил поездку в Советский Союз, на тот момент еще не подвергшийся сталинизации. Там он увидел «чудовищное разнообразие всевозможных вещей» и, хотя поначалу приветствовал его, вскоре записал в своем дневнике: «По возможности хотелось бы найти нескольких живописцев». Вынашивая идею своего музея, Барр сфокусировал внимание на живописи, восходящей к традиции кубизма, и остался равнодушен к ее преодолению в конструктивизме. Второе отторжение, на сей раз касающееся скульптуры, имело место двадцать лет спустя, в начале эры холодной войны, когда Клемент Гринберг написал очерк истории современной скульптуры, где не нашлось места для русского конструктивизма. Гринберг выстраивает эволюционную линию «новой конструкционной скульптуры», берущую начало в кубизме и через посредство Пикассо, а также, имплицитно, Габо и Певзнера приводящую к Жаку Липшицу и Хулио Гонсалесу — художникам, которые, как и их предшественники в этом ряду, стремились прежде всего к «антииллюзионизму». Однако этот антииллюзионизм не столько способствовал выявлению материальной конструкции, сколько вызывал

обратный эффект, во многом благодаря металлическим поверхностям скульптур, казавшихся «бестелесными, невесомыми и существующими лишь оптически, наподобие миража». Таким образом, материалистический конструктивизм Татлина и Родченко оказался — якобы во имя конструкции — поставлен с ног на голову в рамках идеалистической генеалогии скульптуры, возведенной к Пикассо, Габо и Певзнеру. На ней выросла амнестическая история, воспроизведенная во множестве выставок, каталогов, книг и статей.

Незавершенные проекты

В пятидесятые годы появились сварные металлические конструкции Дэвида Смита и Энтони Каро, а также огромные ассамбляжи Марка ди Суvero, возрождавшие некоторые материалистические принципы скульптуры. Однако молодые художники — Дональд Джадд (1928–1994), Дэн Флавин (1933–1996), Карл Андре (род. 1935) и Сол Левитт — вскоре выступили с критикой этих скульптур. Несмотря на свою абстрактность, работы Смита были все еще слишком фигуративными; разъятые на части, работы Каро казались тем не менее слишком «композиционными»; а экспрессивные лучи ди Суvero сочетали в себе оба недостатка. Работы всех троих выглядели слишком живописно, словно картины абстрактного экспрессионизма, превращенные в скульптуры. Как заметил Андре, он и его сверстники «искали принципиальную альтернативу отголоскам сюрреализма в работах таких скульпторов пятидесятых годов, как Джакометти, и позднему кубизму Дэвида Смита» и нашли ее в конструктивизме Татлина и Родченко. Это открытие имело два дополнительных преимущества: оно позволяло аннулировать идеалистическую инверсию конструктивизма, осуществленную Габо и Певзнером, и одновременно преодолеть идею медиально-специфичного модернизма, выдвинутую Гринбергом в его сборнике «Искусство и культура» (1961).

Новому открытию конструктивизма способствовала публикация в 1962 году книги «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922 годов» английского историка искусства Камиллы Грей. Хотя конструктивизм не был основным предметом этого исследования, в нем приводилась информация о формальных экспериментах русских художников — рельефах Татлина, конструкциях Родченко, «лабораторных» произведениях группы Обмоху, а также о таких утопических и утилитарных проектах, как «Памятник III Интернационалу» (1920) Татлина и «Рабочий клуб» (1925) Родченко. «Наши вкусы определяются нашими потребностями», — комментировал Андре в 1962 году, и если Флавина привлекали работы Татлина с их открытой демонстрацией промышленных материалов, акцентом на производстве и архитектурной планировкой, то Андре и Левитт отдавали предпочтение прозрачным конструкциям Родченко с их почти серийной системой организации.

Выявить конкретные следы влияния «Великого эксперимента», конечно, сложно, но то, как в целом поменялось значение термина «конструктивизм», видно из следующей беседы Андре с фотографом и кинематографистом Холлисом Фрэмптоном, состоявшейся в ноябре 1962 года:

ХФ: Но почему «конструктивизм»? Ты предлагаешь мне пожелтевшие целлулоиды Габо и Певзнера?

КА: Позволь мне прояснить, что я понимаю под конструктивистской эстетикой. Фрэнк Стелла — конструктивист. Он делает картины путем комбинирования идентичных дискретных единиц. Такими единицами являются не полосы, а мазки кисти. Мы оба видели, как Фрэнк Стелла пишет картину. Он заполняет основу одинаковыми элементами. То, что картина у него приобретает полосатую структуру, является производным от формы и ограничений его основного элемента <...>. Для меня конструктивизм означает образование общей формы произведения путем мультипликации качеств его отдельных компонентов.

- ▲ Называя Фрэнка Стелла «конструктивистом», Карл Андре обнаруживает стремление художников этого поколения изменить направление гринбергианской траектории модернистской живописи. А акцент на «идентичных единицах» указывает на включение в игру еще одного участника, оказывающегося союзником в полемике против Гринберга и одновременно привносящего дополнительное измерение в переосмысление конструктивизма: Дюшана с его реди-мейдами. Хотя имя Дюшана и раньше вовсе не было забыто, незадолго до описываемых событий оно приобрело особое значение: в 1954 году в Филадельфии открылась экспозиция его работ из собрания Аренсберга, а в 1963-м прошла первая ретроспектива Дюшана в Пасадене. Его модель реди-мейда также предстала в новом свете, поскольку Андре и его коллеги чувствовали, что реди-мейд слишком часто рассматривается как риторический жест (выражающий антихудожественный настрой, или симпатии к поп-культуре, или то и другое одновременно) и слишком редко — как структурный метод. «По сей день результаты дадаистских экспериментов не оценены в полной мере, — замечает Андре в той же беседе. — Я не думаю, что подлинным результатом экспериментов Дюшана является спрос на Раушенберга».

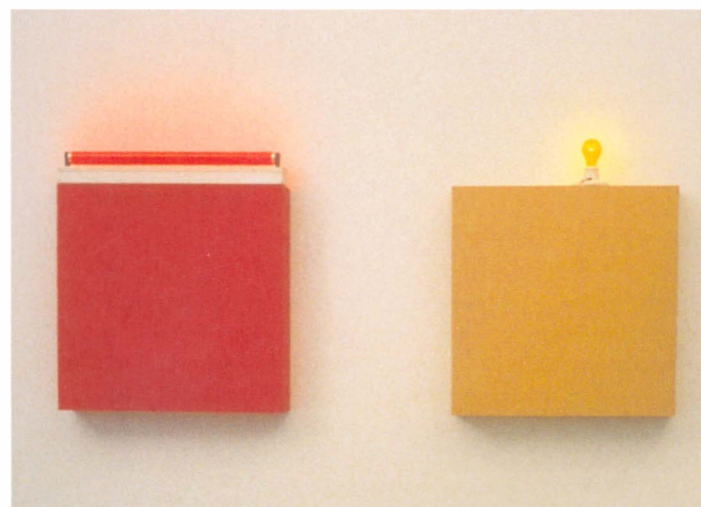
В 1963 году Флавин, Андре и Левитт соединили две радикальные альтернативы традиционной скульптуре, впервые предложенные

- в 1913 году: конструкцию Татлина и реди-мейд Дюшана. Это не была историческая случайность: как заметил Андре, «наши вкусы диктуются нашими потребностями», а эти потребности были специфическими. Для Андре комбинация конструкции и реди-мейда была к тому же опосредована скульптурами Константина Бранкузи. В отличие, скажем, от Джадда, Андре начинал как скульптор и стремился реформировать свой медиум, а не расстаться с ним. Бранкузи предложил пластический метод, который, часто будучи идеалистическим в трактовке формы, столь же часто оказывался материалистическим в артикуляции материала и пространства, — это внутреннее напряжение его работ привлекало и Флавина. В любом случае, таковы были актуальные для этого поворотного момента прецеденты, и каждый из трех молодых скульпторов — Флавин, Андре и Левитт — перерабатывал их по-своему.

Флавин не скрывал своей зависимости от конструктивизма: «...мне доставляет удовольствие достраивать этот „незавершенный“ проект так, как я нахожу нужным», — но его отношение к нему не было про-

стым. Флавин учился в католической школе и в юности готовился стать священником. В 1961–1962 годах он написал несколько монохромных картин с прикрепленными к ним лампами, назвав эти работы «иконами» [1]. Отчасти Флавин вдохновлялся византийской иконописью (в его дневнике упоминается русская икона из музея Метрополитен), «физическое ощущение» и «магически притягательное присутствие» которой производили на него сильное впечатление. Подобно Татлину, начинавшему в качестве реставратора икон, в иконе Флавин нашел альтернативную модель картины, которая отличается предельной материальностью и в то же время спиритуальна по своему воздействию; «абстрактная магия» — так он определял свое искусство в 1962 году. Возможно, он видел иллюстрацию в книге Камиллы Грей, где она сопоставляет рельеф Татлина и русскую икону. Как бы там ни было, оммажем русскому художнику служат сконструированные из флуоресцентных ламп объекты под общим названием «Памятник В. Татлину» [2], своей пирамидальной формой напоминающие «Памятник III Интернационалу».

За год до этого Флавин внешне незначительно, но принципиально изменил свой метод: он стал использовать флуоресцентные трубки, дающие рассеянный свет, уже не в виде дополнения к картинам, а сами по себе, как реди-мейд-объекты. Его первым произведением этого типа была обычная восьмифутовая лампа, закрепленная на стене под углом сорок пять градусов к линии горизонта: «диагональ 25 мая 1963 года». По словам Флавина, заранее задан был не только сам световой элемент, но и эта диагональ: «В том, как она выглядела на стене моей мастерской, была какая-то прямота, динамика, драматизм». Таким образом, это тоже был реди-мейд, но использованный в конструктивистской манере — в качестве отмены традиционной композиции: «Не было никакой необходимости как-то компоновать эту систему», — заметил Флавин. В то же время очевидна историческая дистанция, отделяющая Флавина от обеих парадигм — конструктивизма и реди-мейда. В отличие от конструктивизма, использованный им индустриальный материал лишен футуристического характера и взят в готовом виде — собственно, представляет собой реди-мейд-объект. Но, в отличие от Дюшана, значение этого реди-мейда не сводится к демистификации или дефетишизации искусства; Флавин рассматривал свою лампу как



1 • Дэн Флавин. Икона I (посвящается свету Шона Макговерна, одаривающему всех). 1961–1962. Мазонит, сосновая доска, гипс, масло, красная флуоресцентная лампа. 63,8 × 63,8 × 11,7 см

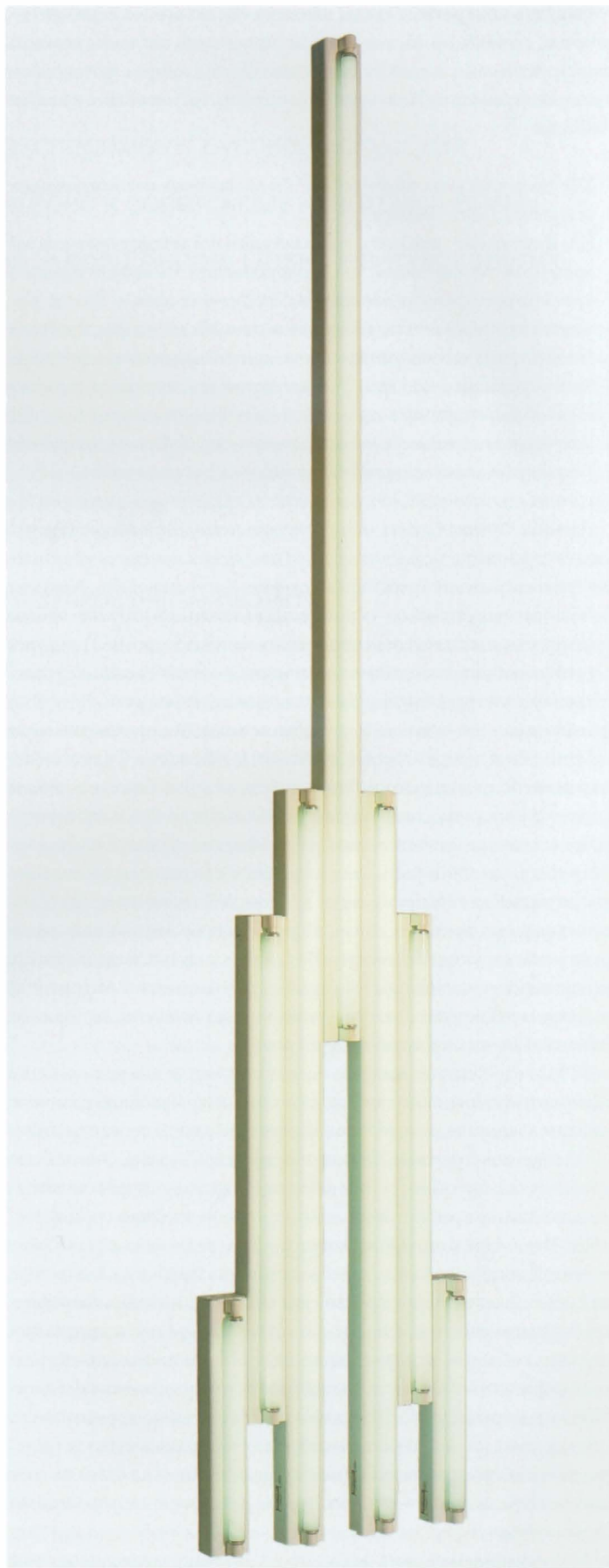
(справа) Дэн Флавин. Икона II (Тайна) (посвящается Джону Ривсу). 1961. Мазонит, сосновая доска, масло, акрил, фарфоровый патрон для электроламп, тяговая цепь, лампа накаливания. 63,8 × 63,8 × 11,7 см

В начале шестидесятых годов американские журналы по искусству в основном были обращены в прошлое: «Артньюс» унаследовал от своего выдающегося редактора Томаса Б. Хесса приверженность к абстрактному экспрессионизму, а «Арт ин Америка», как и предполагало его название, ограничивался рамками американской художественной сцены, как современной, так и традиционной, фольклорной. Подъем активности в конце пятидесятих годов создал возможность для преодоления этих узких рамок. Ею в 1962 году воспользовались Филип Лейдер и Джон Копланс в Сан-Франциско; вскоре они перенесли свой недавно созданный проект, «Артфорум», в Лос-Анджелес, где для него нашелся издатель, Чарльз Коулс, и установился фирменный квадратный формат журнала, придуманный Эдом Рупеем. Однако основное внимание редакторов было сфокусировано на Нью-Йорке, главном художественном центре того времени: для освещения событий, происходивших на восточном побережье, была создана редколлегия, включавшая Майкла Фрида, Макса Козлова, Аннетт Майклсон, Джеймса Монте, Роберта Пинкус-Виттена, Барбару Роуз и Сидни Тиллима, к которым вскоре присоединилась Розалинд Краусс.

Абстрактные и минималистичные произведения Эллсворта Келли, появившиеся в конце пятидесятих годов, озаменовали новое направление развития художественного производства, с которым солидаризовался «Артфорум». Поддерживая новую манеру письма — более волевою по сравнению с туманным, беллетристическим стилем других журналов, — Лейдер, кроме того, придавал большое значение публикации текстов самих художников. Дональд Джадд, который в шестидесятые годы был активным обозревателем «Артньюс», утвердил критический дискурс в качестве легитимного инструмента художника. Его примеру вскоре последовал Роберт Моррис: четыре его «Заметки о скульптуре», формулирующие принципы минимализма, были опубликованы в «Артфоруме» в 1966–1969 годах.

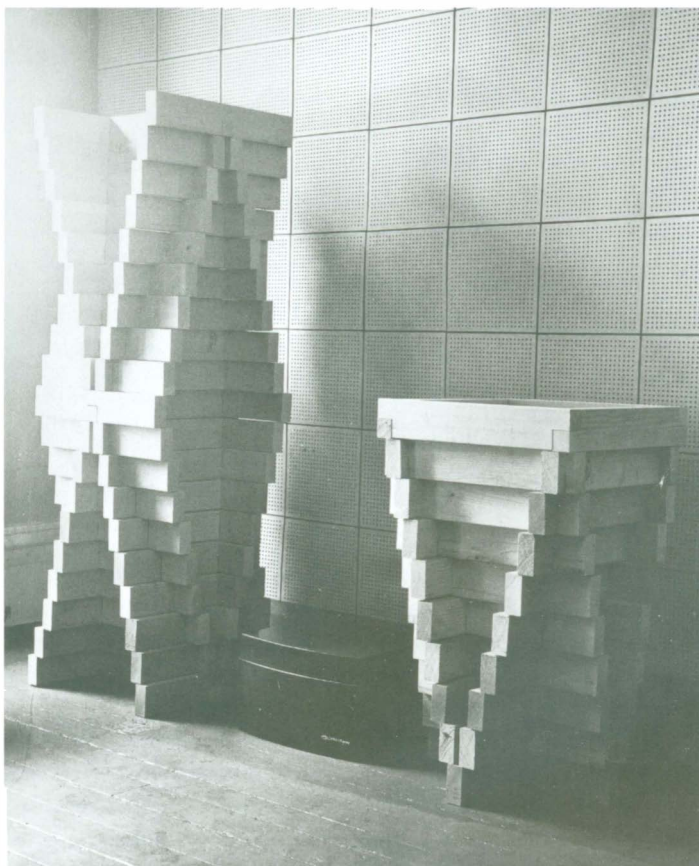
Концептуальное поле скульптуры получило в это время более комплексное истолкование благодаря Роберту Смитсону, чье эссе «Энтропия и новые памятники» (июнь 1966) порывало с индустриальным оптимизмом минималистов. Специальный номер «Артфорума», посвященный «земляным работам», в том числе Смитсону (лето 1967), подкрепил значение, придаваемое журналом этому явлению. Отход от минимализма в узком понимании предоставил также место для концептуализма, и вскоре в журнале стали появляться тексты Сола Левитта, в частности «Заметки о концептуальном искусстве» (июнь 1967).

Предпочтение, отдаваемое Лейдером ясной аналитической прозе, способствовало установлению прочных отношений между ним и Майклом Фридом, а также привело к публикации на страницах журнала текстов Клемента Гринберга, а на его обложке — репродукций картин Жюля Олицки, Кеннета Ноланда и Морриса Луиса. В 1971 году Лейдер оставил пост главного редактора, почувствовав, что достиг той стадии, когда продолжать дальше значило бы толочь воду в ступе. Он передал руководство журналом Коплансу, который перебрался из Калифорнии в Нью-Йорк, где столкнулся с тем, что редколлегия разделена настолько, что объединить ее едва ли возможно. Двое из числа наиболее продуктивных авторов, Козлов и Эллоуэй, были настроены враждебно к тому, что они называли «формалистическим» уклоном в журнале, и настаивали на том, чтобы издание приобрело более политизированный характер и стало поддерживать социально ориентированные медиумы, в частности фотографию. Противоположную позицию занимали Фрид, Майклсон и Краусс. Две последние в 1975 году вышли из состава редакции, чтобы основать собственный журнал, «Октобер», названный так в честь фильма Сергея Эйзенштейна, ставшего в свое время мишенью проводившейся в СССР кампании по «борьбе с формализмом».



2 • Дэн Флавин. Памятник В. Татлину. 1966

Слева: 1. Дэн Флавин. Памятник В. Татлину. 1966. Справа: 2. Дэн Флавин. Памятник В. Татлину. 1966.



3 • Карл Андре. (Справа) *Пирамида (незавершенная)*; (слева) *Пирамида (Квадратный план)*. Около 1959
Дерево. 175 × 78,7 см (уничтожены)

«современный технологический фетиш»: «обычная лампа становится индустриальным фетишем — таким же банальным и репродуцируемым, как обычно, но в то же время неузнаваемым». Таким образом, он соединил два противоположных императива модернистского искусства: с одной стороны, требование материализовать произведение искусства, что в данном случае означает утвердить свет в его физической данности и предъявить его материальный носитель (флуоресцентную лампу); с другой стороны, требование дематериализовать произведение искусства — растворить его в лучах света, залить цветом пространство. Возможно поэтому, апеллируя к Татлину и Дюшану, ▲ «диагональ 25 мая 1963 года» восходит и к Бранкузи, который также сводил вместе эти два взаимоисключающих императива — материальное и идеальное, земное и трансцендентное.

Теми же прецедентами вдохновлялся и Карл Андре в своих ранних работах, которые располагаются между двумя полюсами — реди-мейдами в духе Дюшана и деревянной скульптурой, сначала криволинейной, затем граненой, в духе Бранкузи (так, «Первая лестница» 1958 года, видимо, восходит к «Бесконечной колонне» [1937–1938] румынского скульптора). Однако уже в 1959 году, еще до выхода в свет «Великого эксперимента», Андре начал выстраивать элементы в пирамидальные структуры, напоминающие конструкции Родченко [3], а в 1961 году заказал «найденные стальные объекты» аналогичного типа. Обе серии по-конструктивистски утверждают прозрачность конструкции. Хотя Андре более буквален в использовании материалов, его подход нельзя назвать позитивистским, поскольку он превратил конструктивистский метод в «своего рода пластическую поэзию», в которой исходные элементы — кирпичи, деревянные бруски или металлические плиты — «объединяются, чтобы создать пространство» [4]. Переосмысление скульптуры как места привело Андре к нескольким сериям объектов, составленных из прямоугольных элементов, уложенных на пол. Здесь

1960–1969

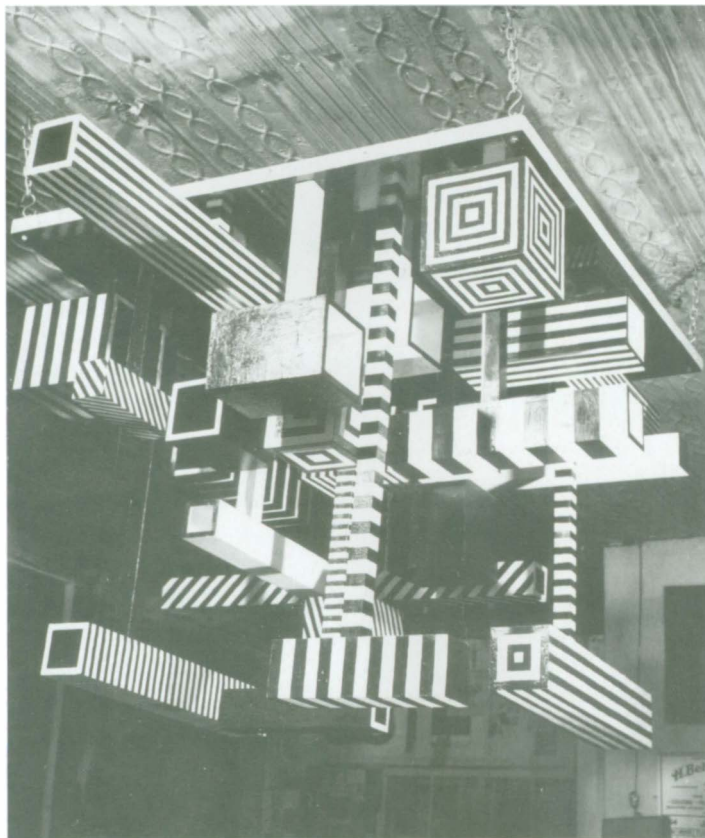


4 • Карл Андре. *Эквивалент (VIII)*. 1966
Огнеупорные кирпичи. 12,7 × 68,6 × 229,2 см

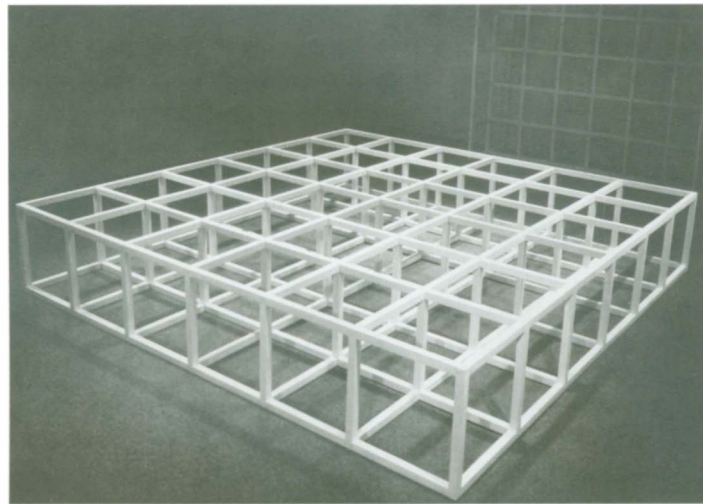
▲ 1914. 1927b

скульптура структурирована в соответствии с логикой отдельного элемента, практически не допускающей его компоновки и создающей пространство без всякого намека на фигуру. В результате Андре превратил реди-мейд в конструктивистскую форму: он брал готовые элементы и придавал им рефлексивный характер, свидетельствующий о характере материала, структуры и места.

- Подобно своим коллегам, Сол Левитт смотрел на конструктивизм сквозь призму старых моделей и актуальных запросов. «Висящая структура с полосами» [5], серия деревянных блоков разного размера, смонтированных под прямыми углами друг к другу, размещенная на платформе и подвешенная к потолку, отсылает к «пространственным конструкциям» (1920–1921) Родченко, среди которых тоже есть подвесные. Но манера организации материала, структуры и пространства у Левитта отличается от конструктивистской, поскольку на поверхность блоков нанесен орнамент из черно-белых полос, который не столько обнажает, сколько, напротив, скрывает и материал, и конструкцию (в этом отношении работа ближе голландской группе «Де Стейл», чем конструктивизму). Однако, подобно конструкциям Родченко, «Висящая структура» занимает положение между разными медиа: не будучи ни живописью, ни скульптурой, эта работа имеет «негативный» статус, который в дальнейшем был исследован Левиттом в «Напольных структурах» и «Настенных структурах» 1964–1965 годов, где деревянные панели разной формы занимают участки пола или стены. Эти структуры также не являются ни архитектурой, ни обстановкой. «Архитектура и трехмерное искусство абсолютно противоположны по своей природе, — утверждал Левитт в 1967 году, когда это различие казалось стертым минималистскими объектами. — Искусство неутилитарно». Тем самым Левитт дистанцировался от данного аспекта конструктивизма, но эта дистанция уже вполне очевидна и в его серии



5 • Сол Левитт. Висящая структура с полосами. 1963
Раскрашенное дерево. 139,7 × 139,7 × 56,2 см (уничтожена)



6 • Сол Левитт. Модульная структура. 1966. Окрашенное дерево. 62,2 × 359,4 × 359,4 см

каркасов 1965–1966 годов, также размещенных на полу или на стене, в которых скульптура и живопись вновь подвергаются отрицанию — в буквальном смысле слова опустошаются. Эти модульные объекты дали начало объемным серийным сеткам — наиболее известным работам Левитта, скорее превосходящим его версию концептуализма, чем напоминающим о конструктивистском прошлом [6]. Не столь идеалистические по форме, как большая часть концептуального искусства, эти структуры одновременно не являются материалистическими. «Не слишком важно, как выглядит произведение искусства», — писал Левитт в своих лаконичных «Заметках о концептуальном искусстве» (1967). Однако к этому методу работы он пришел, по-своему скомбинировав конструкцию и реди-мейд, о чем свидетельствует его знаменитая формула: «Идея становится машиной, создающей искусство».

Впрочем, в этой формуле от конструктивизма осталось немного. Возможно, историческая дистанция, отделявшая от той революционной эпохи, была такова, что конструктивизм мог быть реконструирован только в виде руин — как эмблематическая реликвия модернистской практики, попытавшейся объединить искусство и политику. Поэтому и Фламин свою работу 1964 года посвятил художнику Татлину, а не новому общественному строю, как сам Татлин. Фламин отсылает к татлиновской попытке стать физической частью сконструированного им планера под названием «Летатлин» (1932), и эта отсылка пронизана пафосом неудачи: «„Памятник 7“ с его холодным флуоресцентным светом посвящен Владимиру Татлину, великому революционеру, мечтавшему объединить искусство и науку. Он стоит, энергично устремленный ввысь, в память о последнем произведении Татлина — планере, который так и не оторвался от земли». И хотя революционный проект русского конструктивизма не подлежал реконструкции, переосмысление некоторых его принципов помогло искусству шестидесятых годов принять радикально новый курс.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Andre Carl.** *Cuts: Texts 1959–2004* / Ed. J. Meyer. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.
Andre Carl, Frampton Hollis. *12 Dialogues 1962–1963*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1980.
Buchloh Benjamin H. D. *Cold War Constructivism* // Serge Guilbaut (ed.). *Reconstructing Modernism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
Foster Hal. *Uses and Abuses of Russian Constructivism* // Richard Andrews (ed.). *Art into Life: Russian Constructivism 1914–1932*. New York: Rizzoli, 1990.
Gray Camilla. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922* [1962]; переклад. *The Russian Experiment in Art 1863–1922*. London: Thames & Hudson, 1986.
Weiss Jeffrey et al. *Dan Flavin*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 2004.

Клемент Гринберг первым отмечает абстрактный аспект раннего поп-арта — черту, которая будет постоянно напоминать о себе в произведениях его ведущих представителей и их последователей.

▲ **О**глядываясь на абстрактный экспрессионизм в октябре 1962 года, Клемент Гринберг называл его главным наследником Джаспера Джонса, чьи фигуративные картины с изображением букв, цифр, мишеней и карт он парадоксальным, казалось бы, образом описывал в категориях абстракции. Понимая иронию живописных поверхностей Джонса, которые сочетают свободно положенные мазки тяжелой краски, имитирующие неглубокий рельеф живописи Виллема де Кунинга, со скучной плоскостностью реди-мейд-изображений мишеней, флагов и карт, Гринберг писал: «Все, что обычно служит изображению и иллюзии, здесь служит лишь себе, то есть абстракции; а все, что обычно служит абстракции и декоративности, — плоскостность, схематичные контуры, ковровая (all-over) или симметричная композиция — поставлено на службу изобразительности. И чем более явно проведено это противоречие, тем более действенной во всех смыслах оказывается картина».

После такого введения не кажется удивительной, даже в исполнении мастера поп-арта, абсолютная абстрактность «Холста» (1956) [1], поскольку эта работа является, во-первых, голой, скучной демонстрацией пустого холста с приклеенным к нему подрамником и, во-вторых, монохромной поверхностью, покрытой густыми мазками энкаустики (краски на восковой основе). «Холст» — предшественник знаменитых джонсовских «Банок пива» (1960) — бронзовой скульптуры, поверхность которой тоже имитирует энкастику и о которой живописец Фрэнк Стелла якобы сказал: «Вот так тип! [в действительности он выразился иначе: „Вот ублюдок!“] Ему удалось выставить в галерее пару пивных банок и продать их!»

Наследие абстракции Джонса

Монохромия была ответом на проблему нарушения однородности и плоскостности картинной поверхности в результате вторжения изобразительных форм, произвольность которых ощущалась все острее. Ранее Джонс справлялся с ней с помощью predetermined форм реди-мейда (алфавита, американского флага или карты США). В использовании подобной стратегии у него имелся предшественник (никак, впрочем, на него не повлиявший) — Эллсворт Келли, который в настойчивом стремлении уйти от произвольной «композиции» пришел к картинам, полностью основанным либо на найденных объектах — таких, как оконные рамы или дорожные столбы, — либо на тенях, падающих на лестничные марши. Изогнутые конфигурации этих теней вскоре привели Келли к «фигурным» холстам — простым полукруглым аркам, ясно выделяющимся на



1 • Джаспер Джонс. Холст. 1956

Дерево, холст, энкастика, коллаж. 76,3 × 63,5 см

белом фоне галерейных стен. В качестве своего рода реди-мейда Келли рассматривал и сам холст, натянутый на подрамник, — одноцветный квадрат, который можно объединить с другими подобными квадратами, составив из них абстрактную сетку наподобие шахматной доски. Примерами такого подхода служат картины «Цвета для большой стены» (1951) и «Санари» (1952). Реди-мейд-источником этих организованных в виде сетки квадратов послужили пачки цветной бумаги промышленного производства, которой торговали магазины для художников. (Во Франции, где Келли жил по программе «солдатского билля о правах», такие листки называли *papers gommettes* — «наклейки».)

Поверхности, покрытые слоем энкаустики, и поп-артистский выбор найденных объектов стали двумя источниками дальнейшей эволюции абстракции джонсовского типа. Так, использова-



2 • Джаспер Джонс. *Ныряльщик*. 1963

Бумага на холсте, уголь, пастель, акварель (две части). 219,7 × 182,2 см

▲ ние Джонсом растопленного воска подтолкнуло Ричарда Серру в его ранних работах к использованию свинца для переосмысления в абстрактном ключе скульптуры. В одной из этих работ, под названием «Разбрызгивание» (1968), Серра выплескивал расплавленный свинец в угол своей мастерской, создавая нити и потеки, отсылающие к классическим картинам Поллока в технике дриппинга. Исключительная простота и прямота «Разбрызгивания» свидетельствуют о стремлении Серры уйти от фигуративных ассоциаций и придать скульптуре абстрактность. Он взял на вооружение два аспекта джонсовской энкастики: во-первых, запечатленное в видимом облике произведения напоминание о жесте его созда-

ния, а во-вторых, ощутимую материальную тяжесть. Используя последнюю в своих «опорных» конструкциях, Серра свел скульптуру к проблеме веса — тяжести телесного торса, нуждающегося в ногах-опорах. Простота «опорных скульптур» покоилась на том факте, что сама их *вертикальность* явно обеспечивалась только массой свинцовой стойки или противодействующей плиты, оказывающей на нее *нисходящее* давление.

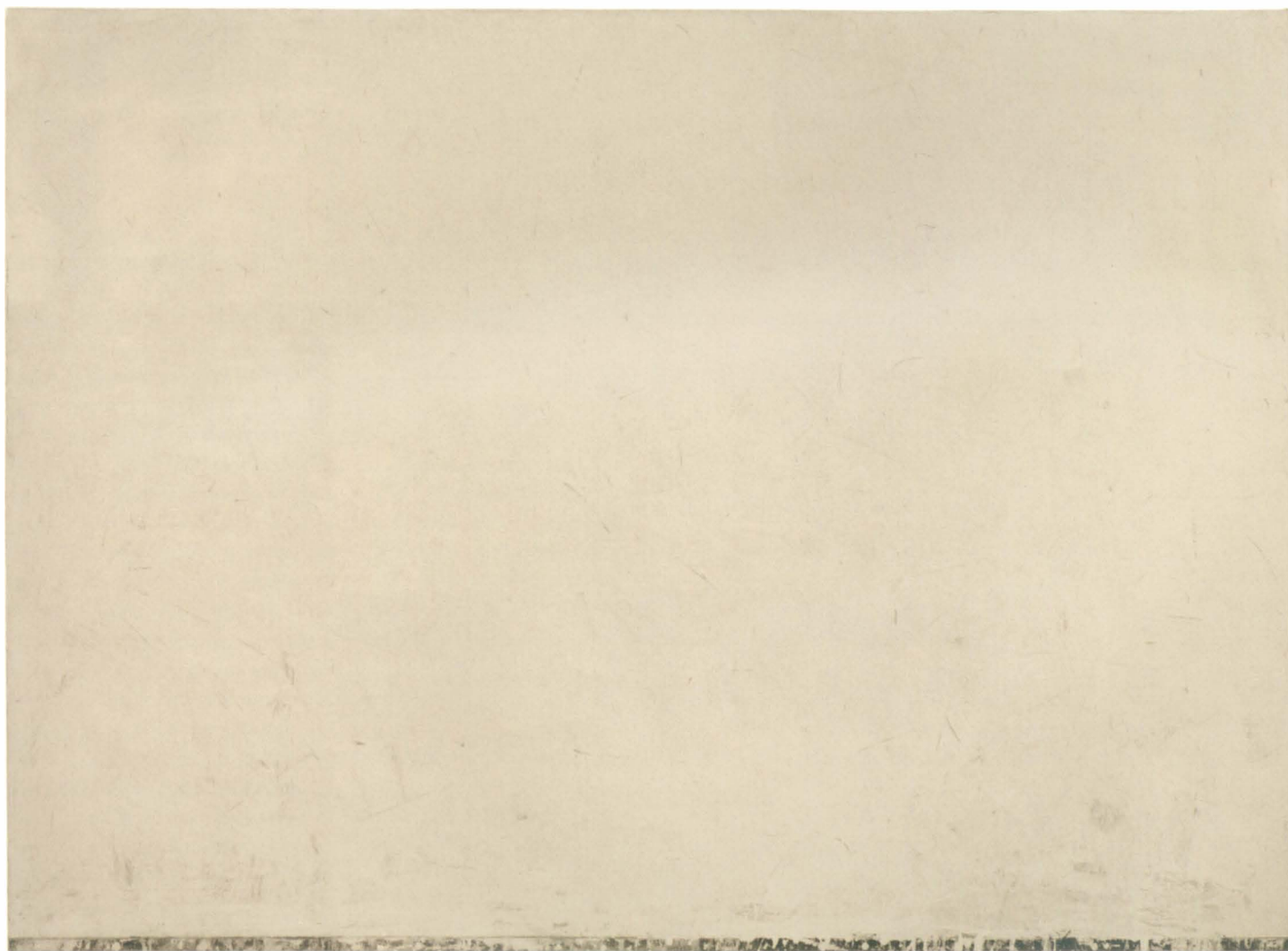
Чувствительный к проблеме веса, Серра видел достоинство абстрактных картин своего современника Брайса Мардена (род. 1938) в передаче, как он выразился, «веса цвета». Подобно Джонсу с его энкастикой, Марден подмешивал в свои краски воск для

достижения большей кроющей силы и ощущения утяжеленности материала. Интерес Мардена к проблеме живописного веса привел его к серым энкаустическим монохромам, напоминающим джонсовских «Теннисона» (1958) и «Лжеца» (1961). Свидетельством интереса самого Джонса к этой проблеме служит его великолепный «Нырлящик» (1963) [2] — угольный оттиск тела с раскинутыми руками, словно скользящий вниз по листу бумаги.

Ранние картины Мардена, созданные в Париже (как и работы Келли), ограничены серой монохромной гаммой. Но вместо того, чтобы заполнять всю поверхность, некоторые из них, например «Возвращение I» (1964–1965) — оммаж джонсовскому «Нет» (1961), оставляют незаписанным край вдоль нижней кромки [3]. Может показаться, что этот пробел противоречит стремлению запечатать визуальную плоскость. Но, как и в случае «Тени» (1959) Джонса, это лишь отчасти ослабляет серую поверхность картины: пробел в плотном слое энкастики иронически подчеркивает запрет на попытки зрителя проникнуть взглядом сквозь поверхность, в глубину.

Смешение пигментов и изгнание из них каких бы то ни было оптических и световых эффектов сделали последующие работы Мардена, состоящие из трех цветовых сегментов, — «Мой» (1976),

например, — полной противоположностью ассоциативных цветовых туманов Марка Ротко. (Удивительно, что Марден называл себя «романтиком»; впрочем, образцом для него мог послужить Каспар Давид Фридрих, немецкий живописец-романтик с его трехчастным «Монахом у моря»: море и низкое небо, утяжеленное надвигающимися тучами.) Тем не менее и позднее Марден по-прежнему обнаруживал влияние абстрактных экспрессионистов, опосредованное Джонсом. Между 1988 и 1991 годами он начал серию под названием «Холодная гора». Тусклые поверхности, покрытые темными каракулями, отсылают к оптикалистским паутинам Поллока, что опять же может показаться несовместимым со стремлением передать «вес цвета». Однако тут следует вспомнить лужи алюминиевой краски у самого Поллока, которые уничтожают оптические туманы, физически закрепляя их на материальной поверхности. В «Красных скалах 2» (2000–2002) с их сгущенными каракулями Марден заходит дальше Поллока с его серебристыми пятнами, намекая на садистски скрученные веревки поздних коллажей Миро, которые тот называл «антикартинами». В случае же Серры акцент на весе, призванный продемонстрировать сущность скульптуры, в сочетании с восхищением картинами Мардена привел его к собственным попыткам



3 • Брайс Марден. *Возвращение I*. 1964–1965

Холст, масло. 127,6 × 173,4 см

▲ 1947b

● 1949a, 1960b

■ 1931b



4 • Энди Уорхол. Тени. 1978



5 • Энди Уорхол. Живопись окисления. 1978

Холст, металлическая краска, смешанная техника. 198 x 519,5 см

передать чистый вес в живописи. Работы черным карандашом на фигурных холстах и бумаге, которые он делал с начала семидесятых годов, имеют столь же плотную и непроницаемую поверхность, как и энкаустические картины Джонса. И, подобно «Кривым» Келли, рисунки Серры намекают одновременно и на объект, и на тень, отбрасываемую объектом на стену «позади» него.

Абстрактная «судьба» поп-арта

Джонсовские алфавиты, флаги и пивные банки подстегнули поп-арт, вышедший на сцену в шестидесятые годы, вскоре после появления этих работ. Хотя новое движение, казалось, полностью посвятило себя ироническому изображению того, что может быть лишь *репродуцировано*, оно разделяло те же абстрактные ценности, которые Гринберг обнаружил у Джонса. В работах Роя Лихтенштейна найденным объектом, отсылавшим к современной абстракции, было зеркало — овальное или удлиненное, представленное в серии картин, первые из которых были созданы в начале шестидесятых годов. Участки тени во многих из них, выполненные в характерной для Лихтенштейна фотомеханической растровой манере, вызывали впечатление наклона или выпуклости поверхности стекла, ироническая прозрачность которого казалась пародией на развивавшуюся параллельно живопись цветового поля.

Юмористическим превращением попсовой картинки в абстракцию (или низкого в высокое) не упустил случая воспользоваться и самый ироничный из поп-артистов — Энди Уорхол. Подыскивая мотивы, которые позволили бы ему высмеять священные темы абстрактного экспрессионизма, Уорхол сосредоточился на темпераментных затемнениях пастозных мазков де Кунинга. Результатом стала монументальная серия «Тени» (1979), построенная на контрасте черного фона и сияюще-ярких перекрещивающихся форм, образующих повторяющийся орнамент наподобие кубистской сетки огромной, в несколько стен, протяженности [4].

Следующим объектом уорхоловской иронии стали экспрессивные красочные брызги Поллока. Критик Гарольд Розенберг назвал эту исступленную фиксацию Поллоком своего внутреннего Я «живописью

сю действия». Уорхол же представил внутренний мир в виде проекции, напоминающей тест Роршаха — нефигуративные узоры, возникающие в результате сгибания листов с чернильными кляксами и используемые для психологического анализа. Складки «Тестов Роршаха» (1984), агрессивно абстрактные и симметричные, тем не менее напоминают структуру человеческого организма — позвоночник, половые органы, сердечно-сосудистую систему. Но еще дальше в пародировании шедевров поллоковского дриппинга шагнули картины серии «Живопись окисления» (1977–1978): большие холсты покрывались металлической краской и раскладывались на полу, после чего гости Уорхола, приглашенные им на ланч и угостившиеся вином, мочились на них [5]. Поллоковская техника дриппинга — разбрызгивания жидкой эмали по расстеленному на полу негрунтованному холсту — стала знаменитой благодаря фотографиям, которые в 1950 году сделал в процессе работы художника Ханс Намут. Теперь Уорхол высмеял их: тест Роршаха обернулся похабщиной.

Потерянное-и-найденное в переводе

По другую сторону Атлантики, во Франции, живописцы тоже интересовались абстракцией, следующей по пятам за Джонсом и поп-артом, и развивали свои собственные стратегии. Как мы уже видели, в конце пятидесятых и начале шестидесятых годов здесь работали Келли, Марден и многие другие американские художники, которые вели плодотворный диалог со своими французскими коллегами, часто при посредничестве критиков — например, Марселена Плейне, который был близким другом живописца Джеймса Бишоп, прожившего в Париже два года. Американское присутствие во Франции служило только одним из путей проникновения англоязычных критических текстов во французский художественный дискурс. В числе же проникавших идей самым важным было, без сомнения, понимание Гринбергом отношения между беспокойными живописными поверхностями Джонса и их основой, изображать которую были призваны тягучие мазки энкаустики (похожим образом скошенные плоскости и сетки аналитического кубизма изображали переплетение нитей холста, лежащего под ними).

▲ 1960c

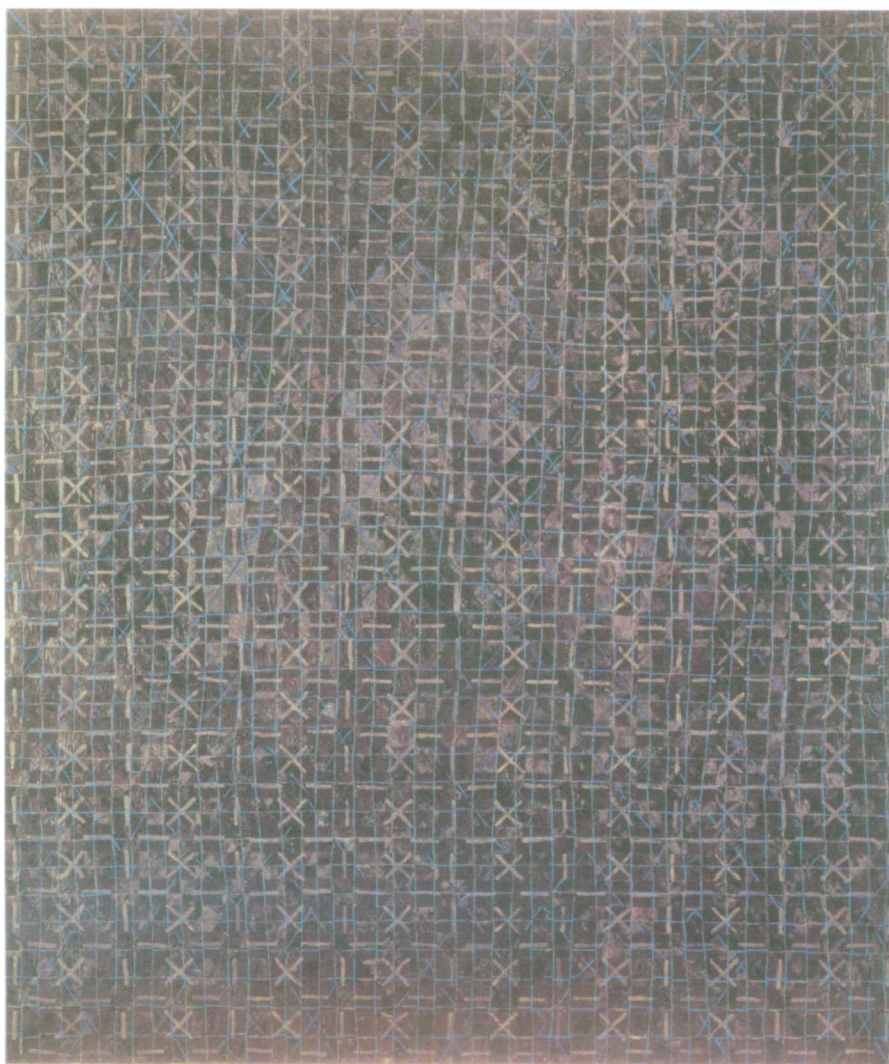
● 1960b

■ 1947b, 1959c

▲ 1949a

● 1955a

■ 1911



1960–1969

- ▲ Судя по ранним работам «новых реалистов» Жака де ла Вильгеле, Раймона Эна и Франсуа Дюфрена, они искали возможность представить эту основу, идущую от края до края картины, во всей ее непрерывности и повторяемости ее плетения. Решение этой задачи оказалось в центре внимания парижского искусства шестидесятых годов. Живописцы, исходившие в своих работах из этого парадокса изобразительности/абстракции, объединились в две группы — «Основы/поверхности» и «БМПТ».

Франсуа Руану (род. 1943) — художнику, связанному одно время с первой из них, — удалось найти способ *изобразить* основу картины с помощью техники, которую он назвал «плетением». Руан подготавливал два одинаковых холста, затем разрезал их на длинные ленты или шнуры и переплетал их. Структура этих переплетающихся диагоналей напоминала линии глубины центральной перспективы, а созданная ими сетка — каменное мощение площадей и церковных полов в итальянской живописи XV века (как у Пьеро делла Франческа или Филиппо Липпи) и в то же время саму структуру плетения холста. Название «Portes» («Ворота»), которое Руан дал этой серии своих картин 1971–1973 годов, намекало одновременно на глубину перспективного пространства и на плоскостность деревянной панели [6]. Сплетенные из черных холстов, «Ворота» были ■ одноцветными версиями черных картин Эда Рейнхардта с их едва различимыми перекрещивающимися прямоугольниками, «нало-

женными» один на другой с помощью тонких нюансов тона и цвета. Однако в отличие от креста, который прочитывается в черных картинах Рейнхардта, у Руана плетение разрушает любой различимый образ и всякие отношения между фигурой и фоном. В предисловии к каталогу выставки Руана Дени Олье ссылается на утверждение Фрейда, согласно которому стремление искусства сублимировать сексуальные влечения развилось из попыток женщин эпохи палеолита скрыть свои гениталии плетением лобковых волос. В контексте абстракции с ее собственным стремлением к «сублимации» (термин Фрейда, означающий, что искусство возвышает восприятие над сексуальным влечением) «плетение» Руана выявляет живописную основу как средство сокрытия образа.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Armstrong Philip, Lisbon Laura, Melville Stephen (eds). *As Painting: Division and Displacement*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
Bois Yve-Alain. *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948–1955*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
Michelson Annette (ed.). *Andy Warhol*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
Rondeau James. *Jasper Johns: Gray*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2007.
Steinberg Leo. *Jasper Johns: The First Seven Years of His Art // Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. London, Oxford, and New York: Oxford University Press, 1972.
Weiss Jeffrey. *Jasper Johns: An Allegory of Painting, 1955–1965*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

После публикации двух манифестов, написанных совместно с живописцем Ойгеном Шёнебеком, Георг Базелиц выставляет в Берлине картину «Большая ночь пошла прахом».

Выставка картин Георга Базелица (среди них были «Большая ночь пошла прахом» [1] с изображением мастурбирующей фигуры и еще одно полотно, представляющее обнаженного мужчину с эрегированным пенисом), открывшаяся в галерее «Вернер и Кац» в Западном Берлине 1 октября 1963 года, а также немедленная конфискация этих картин прокуратурой стали причинами одного из первых больших скандалов, спровоцированных искусством в тогда еще молодой Западной Германии. Это подготовило сцену для некоторых принципиальных конфликтов в культуре периода послевоенной реконструкции.

Базелиц (настоящая фамилия — Керн), родившийся в городе Дойчбазелиц (Саксония) в 1938 году, переехал в 1957-м из Восточного Берлина в Западный, где поступил в знаменитую Берлинскую академию художеств. Через полгода после его эмиграции из коммунистической части послевоенной Германии в капиталистическую за ним последовал Ойген Шёнебек (род. 1936), который до того изучал социалистический реализм в Академии Восточного Берлина и с которым Базелиц вскоре подружился; четырьмя годами позже ▲ то же самое сделали Герхард Рихтер (род. 1932), учившийся соцре-
 ● ализму в Дрездене, Зигмар Польке (род. 1941) и Блинки Палермо (1943–1977), а еще позднее — А. Р. Пенк (род. 1939).

От соцреализма к ташизму

Это перемещение из коммунистической страны в капиталистическую, которая в то время перестраивалась по американской модели развитого потребительского капитализма, поставило Базелица и его коллег в ситуацию войны сразу на три фронта. Во-первых, они сознательно дистанцировались от наследия социалистического реализма, который насаждался в восточногерманских академиях как единственно правильная модель визуальной культуры и был представлен работами таких немецких художников, как Бернхард Хайсиг, Вернер Тюбе и Вольфганг Маттхойер, их
 ■ советских предшественников (вроде Александра Герасимова), а также французскими и итальянскими вариациями (Андре Фужерона и Ренато Гуттузо), — все перечисленные художники были героями восточногерманского арт-мира.

Во-вторых, по прибытии на Запад молодые художники стали
 ◆ учиться у немецких ташистов и представителей информель как в Берлине (Базелиц — у Ханна Трира, Шёнебек — у Ханса Ениша), так и в Дюссельдорфе (Польке — у Карла Отто Гётца, Рихтер — у Герхарда Хёме). К тому времени это старшее поколение живо-

писцев заняло комфортную позицию, практикуя западногерманский вариант «интернациональной абстракции», парижские и нью-йоркские истоки которой маскировались, благо процесс рецепции авангарда и неоавангарда в Западной Германии начался с опозданием. Это была та форма абстракции, которая, как доказывает Клаус Хердинг в связи с работами Вилли Баумайстера, располагалась точно на пересечении примитивизма и классицизма, реализуя тем самым характерную для западногерманской культуры и политики установку на нейтрализацию и вытеснение негативного исторического опыта. Ее основной функцией было, судя по всему, формирование некоей «эстетики присоединения» (Anschluss-Aesthetik) — установление связи с не скомпрометировавшей себя культурой и публичная ассимиляция наследия европейского и американского модернизма, пусть даже в его устаревшей версии.

Таким образом, около 1962 года Базелиц, Шёнебек и другие художники выступили против доминирующих форм абстракции с тем же жаром, с каким чуть раньше они отвергали соцреализм. Однако эти оппозиционеры добивались большего, чем просто эдипального размежевания с тем, что было до них: они атаковали и в конце концов сокрушили репрессивную крепость живописных практик, которую сразу после войны наспех соорудило первое поколение западногерманских художников.

Третья стратегия дает о себе знать в работах Базелица 1962 года: это опровержение «интернационализма» (ориентированного преимущественно на Париж и Нью-Йорк) как состояния, якобы неизбежного и необходимого для реконструкции авангардной культуры (или, скорее, для перехода к неоавангарду) на территории бывшего нацистского государства. Этот третий маневр вел к обострению противостояния, кульминацией которого стал глубокий разрыв между двумя поколениями художников и соответствующими моделями художественного производства, ставшими ключевыми для западногерманского искусства последующих десятилетий.

С одной стороны, Базелиц заложил основы новой консервативной эстетики, реконструировав более или менее традиционное представление о художественной и исторической идентичности. Своими работами он апеллировал, в частности, к той традиции немецкой модернистской живописи, которая была уничтожена
 ▲ нацистами после проведения выставки «Дегенеративное „искус-
 ● ство“» в 1937 году (для Базелица были особенно важны экспрессионисты из дрезденской группы «Мост», а также Людвиг Майднер
 ■ [1884–1966] и Оскар Кокошка). Но выдвинутая Базелицем модель



1 • Георг Базелиц. *Большая ночь пошла прахом*. 1962–1963
Холст, масло. 250 • 180 см

преемственности включала также попытку возрождения практик, предшествовавших экспрессионизму: наследия провинциального немецкого модернизма в лице Ловиса Коринта (1858–1925) и Макса Слефогта (1868–1932).

С другой стороны, та модель, которую воплощали работы дюссельдорфцев — Рихтера, Польке и Палермо, если не полностью отрицала, то, во всяком случае, ставила под сомнение возможность и необходимость реконструировать структуры идентичности, характерные для живописи довоенного периода. Эти художники устанавливали в своих работах более сложную систему отношений с предшественниками, основываясь на радикальной эстетике французских и американских неоавангардистов — от Ива Кляйна и Пьеро Мандзони до невероятно влиятельных абстрактных экспрессионистов Нью-йоркской школы и недавно заявивших о себе американских поп-артистов и представителей «Флюксуса».

Можно строить различные теории относительно истоков этих двух моделей эстетической оппозиции и, соответственно, по-разному интерпретировать их проявление в немецком искусстве последующего периода. Возможно, наиболее продуктивный путь — объяснить их в терминах немецкого философа Юргена Хабермаса, который писал, что социополитические субъекты и институты послевоенной Германии переживали конфликт между конвенциональной и постконвенциональной системами идентичности. Так что можно сказать, что Базелиц в работах 1962 года создавал «новую» живописную эстетику, которая не только подчеркивала непрерывность традиции рукотворного изображения как базовой характеристики искусства, но также доказывала незыблемый характер локальных, местных, национальных корней художественной практики. Тем самым она выстраивала иерархию культурных ценностей и настаивала на том, что в период реконструкции традиционная национальная идентичность по-прежнему является единственно возможным основанием немецкой культуры.

Напротив, работы Рихтера и Польке этого же времени развивали эстетику, в которой превосходство художественного ремесла последовательно оспаривалось указанием на то, что живописное изображение в наши дни уже немислимо вне рамок массмедиальной визуальной продукции и аппарата культурной индустрии. В итоге живопись лишалась статуса гаранта традиционной идентичности и культурной преемственности. Теперь она позиционировалась как гибрид на пересечении различных конвенций и технологий репрезентации, не связанных с культурной идеологией национального государства, и аккумулировала представление о посттрадиционном формировании идентичности как неизбежном и необходимом для культурных практик послевоенной Германии.

Прежде всего эти конфликты проявились на уровне основополагающих для живописи понятий и техник: заявляя о непрерывности конвенциональной системы живописи, Базелиц, Шёнебек и их единомышленники возрождали тем самым идею непосредственной (фотографической) данности антропоморфной фигуры и настаивали на способности живописи изображать тело средствами миметической репрезентации. Однако парадоксальным образом многие их работы доказывают, что принудительное обращение к человеческой фигуре в данный момент истории возможно лишь при условии дисфигурации, фрагментации и гротескно-гипертрофированных искажений фигуративной живописи.

Это проблематичное возвращение к фигуративности, возобновление дилеммы, перед которой стоял после 1915 года Пикассо,

в специфических условиях послевоенного европейского искусства (и впервые в культуре Западной Германии) приобрело совершенно новое значение. Примерами, на которые ссылались в это время Базелиц и Шёнебек [2], их интернациональными предшественниками и современниками, способными, казалось, легитимировать во всех прочих отношениях безнадежно провинциальную реконструкцию немецкой экспрессионистской модели, были английские художники Фрэнсис Бэкон и Люсьен Фрейд и американец Филип Гастон, чей недавний переход от абстрактного экспрессионизма к фигуративной живописи также был достигнут за счет изображения человеческого тела в виде фрагментов и гротескных, в манере комиксов, искажений. Еще более важным стало открытие фрагментированных тел и антропоморфных элементов в произведениях француза Жана Фотрие, которые стали одной из главных референций для Базелица. В работах Фотрие эпистемологическая и перцептивная проблема фигуративной живописи впервые была сопряжена с антропологическим или, скорее, этическим вопросом: может ли человеческий субъект изображаться как «фигура» после Второй мировой войны и Холокоста; может ли он вообще сохранять свое человеческое имя и образ?

Дисфигурация фигуративности

Этой диалектике фиксации на изображении человеческой фигуры, которое в то же время должно быть деформировано и очищено от миметических конвенций, вторил столь же диалектический подход к живописному ремеслу. Хотя графический и живописный жест остается базовым регистром изобразительности и выра-



2 • Ойген Шёнебек. *Маяковский*. 1965
Холст, масло. 220 × 180 см

жения в картинах Базелица, он постоянно подрывается путем интеграции в живописный акт неких контрпрактик, восходящих к примитивным истокам живописи: размазыванию экскрементов или инфантильному процарапыванию. Возможно, этот антиживописный импульс коренится в неотступном подозрении, что живопись в конечном счете не отвечает фундаментальному опыту психосексуальной идентичности, подлинным основанием которого служит соматический регистр бессознательного. Напротив, для такого художника, как Рихтер, живопись и ее приемы, конвенции и материалы являются скорее профессиональными инструментами, имеющими технологическую, физическую и химическую природу. Не требуется сочетать их с антиживописными жестами, поскольку они не нагружаются психосексуальным стремлением к более глубокому опыту и не связаны с глубинными надеждами на достижение абсолютной подлинности.

Иконография Базелица требует тщательного описания, так как она постоянно маневрирует между установлением запретов (например, на абстракцию или на фотографическое опосредование) и трансгрессиями (например, желанием вернуться к предполагаемым основам более глубокой и подлинной немецкой [живописной] истории или желанием разрушить обман репрессивной амнезии, инструментом которой служит фотографический образ потребительской культуры). Написанная Базелицем серия «героев», «партизан» и «новых типов» обнаруживает все признаки исторической ошибочности — чтобы не сказать субъективной патологии — подобного замысла: от гипертрофированного и диспропорционального размера фигур и их внутренней нескладности до постоянно прерывающихся контурных линий (из-за чего фигуры смешиваются с их окружением), пятен вязкого пигмента и неожиданного появления по-модернистски авторефлексивных плоскостных участков живописи.

Это двусмысленное сочетание признаков эпифанического возрождения фигуры и ее постоянного исчезновения, когда репрезентация одновременно утверждается и ставится под сомнение, — дилемма, которую Базелиц признает в конечном счете неразрешимой и в качестве проблемы всей модернистской живописи выходящей за рамки его личных задач, — является его уникальным вкладом в послевоенную немецкую эстетику. Аналогичные противоречия обнаруживаются и на уровне сознательных или бессознательных представлений о публичной идентичности и социальной роли художника. Так, в двух манифестах под общим названием «Пандемониум», в которых Базелиц и Шёнебек пересмысливают позицию художника (включая собственную) в соответствии с ситуацией, сложившейся в 1962 году (разумеется, на базе определенных исторических предпосылок) и обозначившей радикальный разрыв с консервативной эстетикой послевоенной Германии, на сцене снова появляется фигура романтического аутсайдера.

В значительной степени восходя к эстетической теории Готфрида Бенна — по общему мнению, выдающегося немецкого поэта-экспрессиониста, который некоторое время сочувствовал нацистам, а после войны занял нигилистическую позицию и в этом качестве стал культовой фигурой, — антисоциальный и антикультурный импульс «Пандемониума» ввел в контекст немецкой визуальной культуры (со значительным задержкой) и некоторые другие элементы. Основываясь на текстах Антонена Арто и Лотреамона, авторы «Пандемониума» объявили войну любым эсте-

тическим практикам, сознательно действующим в рамках дискурсивных или социальных конвенций и устремленным к культуре как к коммуникативному проекту. Базелиц и Шёнебек, наоборот, декларировали выход в пространство радикальной несоизмеримости и абсолютной инаковости, где эстетическая непроницаемость исключает всякую коммуникацию. Герой этого ницшеанского толкования роли художника как радикального изгоя и аутсайдера в обоих манифестах именуется «Г.» (предположительно Винсент Ван Гог, которому Арто посвятил один из своих программных текстов). В терминах историко-художественной рецепции возвращение Базелица и Шёнебека к идее художника как аутсайдера ассоциируется с реконструкцией многообразного наследия, по большей части вычеркнутого из немецкой истории в ходе уничтожения нацистами модернистской веймарской культуры. Это особенно заметно в использовании ими в качестве самохарактеристики понятия «дегенеративные художники», открыто отсылающего к печально знаменитой мюнхенской выставке 1937 года.

- Другими объектами реконструкции стали коллекция Принцхорна, которой эти художники придавали огромное значение, диалектика
- депрофессионализации и первобытной экспрессии неевропейских «примитивов», а также культ малоизвестных художников-непрофессионалов, таких как Фредерик Хилл, Луи Суттер, Гастон Шесак, — позиция, незадолго до этого публично сформулированная Жаном Дюбюффе, собирателем и поклонником ар-брюта.

Персонажи в лохмотьях

Внутренние противоречия свойственного Базелицу подхода к живописи вполне понятны, поскольку они являются исторически предопределенными попытками разрешить конфликты, раздиравшие культуру конца XX века вообще и послевоенную немецкую живопись в частности. Прежде всего Базелиц идентифицирует себя с ницшеанским представлением о художнике как аутсайдере или даже преступном изгое, открыто выступая против того, что считает лицемерной, выполняющей прежде всего компенсаторную функцию, конструкцией послевоенной немецкой демократии. Однако эта реанимация реакционного правого элитизма в качестве эстетического противовеса демократической лжи лишь воспроизводит стоящее у истоков фашизма недовольство фальшью демократического жизненного уклада Веймарской эпохи (теперь — послевоенной Западной Германии). Хорошо известно, что в это время симпатии большинства населения склонялись скорее к идеологии довоенного фашизма, чем к новоявленным (и часто насильственно насаждаемым) ценностям демократической культуры и мировоззрения. Претензия на особое величие художника, свободного от каких бы то ни было социальных уз и культурных или языковых конвенций, была лишь попыткой эстетически реконструировать тот тип идеологии, политическая реализация которого немногим ранее стала самым разрушительным опытом в истории человечества.

Все персонажи Базелица [3] — его «новые типы», «герои» и «партизаны» — одеты в лохмотья (почему, гадаем мы): они напоминают одновременно немецких живописцев-романтиков на пленэре и каких-то юношей типа бойскаутов или членов «Гитлерюгенд». Частично их тела прикрыты камуфляжем, у некоторых при этом видны гигантские гениталии, они держат палитры или посохи; часто в них различимы черты специфического гомоэротического



3 • Георг Базелиц. *Большие друзья*. 1965

Холст, масло. 250 x 300 см

культа, герой которого — молодой мужчина-солдат в униформе и с оружием. Эти блудные сыны Германии выглядят так, будто только что вернулись домой или готовы снова пуститься в путь (откуда, куда и зачем, остается неясным).

Возвращение к образу художника как «героя», но героя, облаченного в обноски и лохмотья, — это не только попытка справиться с трудностями реставрации фигуративности, возникающими ввиду ее исторической невозможности. Это также попытка (возможно, намеренно обреченная) сконструировать новый субъект, собрать его по частям в согласии со стремлением к обновлению национальной немецкой субъективности вслед за ее добровольным и целенаправленным саморазрушением, повлекшим за собой разрушение миллионов других.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Baselitz Georg, Schönebeck Eugen. *Pandämonium Manifestoes*. — Фрагменты в переводе на английский: Andreas Papadakis (ed.). *German Art Now*. Vol. 5. No. 9–10. 1989.

Germer Stefan. *Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Baselitz*. Kiefer, Immendorf und Richter // Bernard Julia (ed.). *Germeriana: Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer*. Cologne: Oktagon Verlag. 1999.

Gohr Siegfried. *In the Absence of Heroes: The Early Work of Georg Baselitz* // *Artforum*. Vol. 20. No. 10. Summer 1982.

Holert Tom. *Bei Sich, über allem: Der symptomatische Baselitz* // *Texte zur Kunst*. Vol. 3. No. 9. March 1993.

Power Kevin. *Existential Ornament* // Maria Corral (ed.). *Georg Baselitz*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones. 1990.

Двадцатого июля, в двадцатую годовщину провала заговора Штауффенберга против Гитлера, Йозеф Бойс публикует свою фиктивную автобиографию и провоцирует вспышку публичного насилия на «Фестивале нового искусства» в Ахене (ФРГ).

Когда летом 1964 года Йозеф Бойс (1921–1986) выставил на «Документе 3» в Касселе небольшую подборку своих рисунков и скульптур, созданных в период с 1951 по 1956 год, широкая публика впервые познакомилась с его искусством. По крайней мере три события, последовавшие в том же году, привели к тому, что известность Бойса переросла в скандальную славу, в итоге утвердив его как первого крупного, если не самого значительного, западногерманского художника периода послевоенной реконструкции.

Первое из этих событий произошло во время перформанса Бойса на «Фестивале нового искусства» в Техническом университете Ахена 20 июля 1964 года [1, 2], когда его атаковали правые студенты. Пока Бойс растапливал два больших куба жира на плите, звучала (очевидно, не будучи запланированной частью перформанса) запись одиозной речи Йозефа Геббельса во Дворце спорта, в которой он взывал к массам, призывая их безоговорочно поддержать «тотальную войну». Этот опыт конфронтации запустил, как выразился Бойс, «процесс постепенного осознания необходимости политизировать свои взгляды».



1 • Йозеф Бойс. *Aktion Kukei, akooree — Nein!* (Коричневый крест. Жировые углы. Модель жировых углов). 1964
Перформанс на «Фестивале нового искусства». Технический университет. Ахен

Вторым событием, приуроченным к тому же фестивалю, стал выпуск Бойсом фиктивной автобиографии «Жизненный путь / Творческий путь», в которой он представил свой «миф о происхождении» — загадочный рассказ о становлении художником. Так, объяснял Бойс, использование жира и войлока, самых знаменитых материалов его скульптурных работ, восходит к встрече художника на территории СССР с одним из татарских племен, представители которого спасли ему жизнь во время Второй мировой войны, обмывавшего, сбитого пилота Люфтваффе, жиром и обернув войлоком. Бойс впервые использовал жир всего за год до выхода книги: он «выставил» коробку с теплым жиром во время лекции Аллана Капроу о хеппенингах в кельнской галерее Рудольфа Цвирнера, тем самым соотнес себя — в типичной для его дальнейшей карьеры манере — с художественной практикой, которая, вопреки его утверждениям, вполне могла быть довольно далекой от его собственной.

В заключение своего автобиографического рассказа Бойс предлагал поднять Берлинскую стену на пять сантиметров, дабы улучшить ее архитектурные пропорции. Этот пассаж спровоцировал официальное расследование по инициативе работодателя художника, министра культуры земли Северный Рейн — Вестфалия, который несколько лет спустя и совсем по другим причинам уволил Бойса за непокорность из почтенной Государственной академии художеств в Дюссельдорфе, где тот учился с 1947 по 1951 год и был назначен профессором монументальной скульптуры в 1961-м. Все эти инциденты предвосхищали будущую приверженность Бойса модели «социальной скульптуры» («Soziale Plastik»), трактовавшей скульптуру как активистскую эстетическую практику.

Сколь это по-немецки?

В том же 1964 году Бойс в качестве «попутчика» стал чаще принимать участие в выступлениях международного движения

- «Флюксус». Познакомившись за два года до этого с главным координатором и теоретиком группы, американцем литовского происхождения Джорджем Мачюнасом, он пригласил пятнадцать художников и музыкантов «Флюксуса» из разных стран на «Festum Fluxorum Fluxus» (1963) в Дюссельдорфской академии художеств. Однако участники «Флюксуса» никогда не будут считать Бойса вполне своим, рассматривая его искусство как чисто немецкий вклад в движение, программный интернационализм которого настаивал на постнациональной концепции культуры.

Специфически немецким искусство Бойса выглядело прежде всего из-за странного эклектизма, связанного с отсутствием в Германии авангардной традиции после уничтожения нацистами веймарской авангардной культуры во всех ее формах — от психоанализа до фотомонтажа, от мессианской эсхатологической мысли до ортодоксального коммунизма. Вместо того чтобы реконструировать немецкий модернизм и налаживать культурную преемственность с удивительно разнообразным кругом личностей и проектов Веймарской эпохи, послевоенная западногерманская культура, стремясь к интернационализации, почти фанатично

- ухватилась сначала за парижский ташизм и «информель» и затем, с середины пятидесятых годов, за нью-йоркскую школу постсюрреалистической абстракции. При этом в своей приверженности принципам абстракции и интернационализма западногерманская культура уклонялась от необходимости признать недавнее про-



2 • Акция Йозефа Бойса в составе «Флюксуса» в большой аудитории Технического университета Ахена. 20 июля 1964

шное Германии и скрывала коллективную неспособность скорбеть о жертвах фашизма.

Как раз в противовес этой преобладавшей эстетике отречения Бойс и выработал свою эстетику мнемонического. В его версии радикализм исторического авангарда — дадаистского реди-мейда

- ▲ и конструктивизма — будет возвращаться исключительно в виде руин и обломков утопии, невозможных следов авангардного прошлого, столь же недостижимого для Бойса, сколь неприемлемым было для него освоение ресурсов эйфорической культуры потребления (во французском «новом реализме» и особенно
- в американском поп-арте). Впоследствии, в 1980 году, Бойс сформулировал эту мысль со всей ясностью: «Послевоенный шок был моим главным переживанием, моим фундаментальным опытом, который привел меня к серьезному погружению в искусство, то есть к выходу на абсолютно новый путь».

Таким образом, искусство Йозефа Бойса (так же как и двух других художников начала шестидесятых годов — Ива Кляйна и Энди Уорхола) располагается на пересечении целого ряда исторических траекторий, в контексте коренных изменений, проводивших черту между практиками послевоенного неоавангарда и довоенного авангарда. Хотя само по себе это положение еще не прида-

вало Бойсу историко-художественной значимости, оно превратило его в фигуру, которой с начала шестидесятых годов было посвящено множество интерпретаций. И хотя эти непрерывные попытки истолкования свидетельствовали не столько о бесконечной сложности его искусства, сколько о неистощимом спросе на исполненную «значения» культурную продукцию со стороны зрителей в целом и специалистов (историков искусства и критиков) в частности, важно тем не менее осмыслить все множество отсылок и комбинаторных эффектов, которые создал этот художник за более чем тридцать лет своей продуктивной деятельности.

Первое и, возможно, самое поразительное пересечение связано с тем, насколько тесно произведения Бойса (особенно его перформансы) были связаны с нарождающейся культурой «спектакля», вторичной по отношению к историческому авангарду. Когда художники двадцатых годов вызывали скандалы и шокировали публику, их действия всегда воспринимались как социальные или политические провокации. Так, можно сказать, что почти во всех подобных случаях (будь то перформансы 1916 года в цюрихском **▲** «Кабаре Вольтер» или публичные исполнения звуковых «Мерц-**●** поэм» Курта Швиттерса) авангард не только утверждал себя в прямой оппозиции к действующим конвенциям производства значения, но и старался противопоставить буржуазному обществу модель культуры как альтернативной — если не утопической — политической и общественной практики. Когда же к скандалу и шоку обращались художники неоавангарда, то совершенно очевидным эффектом их действий — в соответствии с ритуалами культурной индустрии — были спектакуляризация художника как «звезды» с подобающей «звезде» социальной ролью. Открыто противопоставляя себя своим предшественникам и даже большинству своих современников, Бойс (наряду с Кляйном и Уорхолом) впервые программно включил в свой имидж, равно как и в свои произведения, принципы культуры «спектакля» и стратегии культовой **■** публичности. Хотя такие его предшественники, как Джексон Поллок, и переводили живопись в регистр «спектакля», полностью его принципам они все же не подчинились. Но стоило культурной практике отказаться от всех своих утопических и политических амбиций, в том числе, быть может, и от стремления произвести семиотическую революцию, как неоавангард неизбежно и целиком перешел в регистр спектакулярной визуальности.

Этот регистр был социально институционализирован в послевоенной потребительской культуре с целью отстранения ее субъектов от материального и продуктивного участия в жизни ради пассивного зрительного потребления образов. Фатальное миметическое участие неоавангарда в этом историческом процессе отражает преобразование всякого живого опыта в мираж симулякров. Никакая функция, никакая способность не могут быть, как кажется, мобилизованы в рамках репрезентации, за исключением зеркального и тоталитарного устранения всех традиционных концепций субъективности.

Бойс и реди-мейд-культы

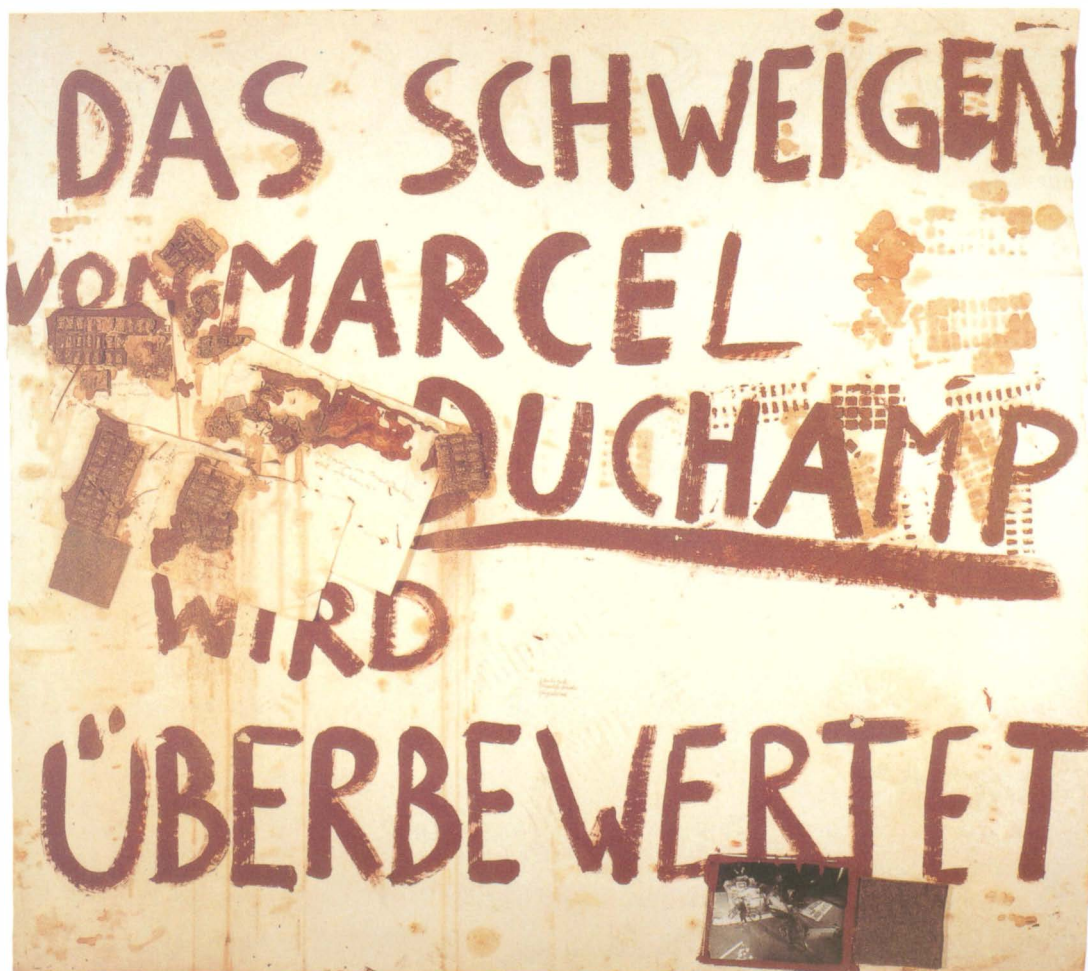
Вторая группа пересечений Бойса с историческим авангардом, с одной стороны, и с его современниками из других стран (особенно «новыми реалистами» и художниками «Флюксуса»), с другой, связана сего отношением к миру объектов в целом и к дюшановской **▼** парадигме реди-мейда в частности. Если в контексте исторического

авангарда (например, Баухауса или «нового духа» Ле Корбюзье) еще представлялось возможным рассматривать социальную функцию объектов в свете их утопического потенциала, то художественная продукция послевоенного периода, напротив, показывала объект как воплощение катастрофы, контроля и доминирования (как **●** у Армана и Уорхола). Что отличало художников поп-арта и «Флюксуса» начала шестидесятых от авангардистов 1919–1925 годов, так это внезапное осознание того, что непрерывное наступление всеобъемлющего производства вещей на все сферы повседневной жизни уже граничит с тоталитаризмом. Соответственно, времена почтительного дюшановского созерцания индустриального объекта, наделенного освободительной функцией и противопоставленного обреченному на исчезновение ремесленному пониманию произведения искусства, прошли. Это само по себе объясняет, почему Бойс в том же 1964 году в одном телеинтервью/перформансе открыто отверг наследие Дюшана, начертав знаменитую картину-лозунг: «Молчание Марселя Дюшана переоценено» [3].

Живя в стране, разрывавшей между жадным усвоением американской потребительской культуры и подавлением памяти о своей фашистской истории, Бойс был подготовлен к тому, чтобы участвовать в бесконечном проекте двойной рефлексии: с одной стороны, о недавнем тоталитарном прошлом Германии, связанном с авторитарными формами мифа, лидерства и фашистского государства, а с другой — о новых тотализирующих формах современного корпоративного государства, где господство объектов потребления неуклонно искореняет традиционные концепции формирования субъекта и его опыта. То, что Бойс, по крайней мере поначалу, отчаянно стремился сблизиться с художниками «Флюксуса», побуждает рассмотреть их отношение к объектной продукции вообще и к реди-мейдам в частности, чтобы понять, насколько разительно оно отличается от бойсовского. И, что еще важнее, в равной, если не в большей, степени различались созданная художниками «Флюксуса» концепция перформативности и перформансы Бойса.

Художники «Флюксуса» миметически отреагировали на тотализирующие притязания производства объектов в условиях культуры потребления столь же тотализирующим подчинением художественной продукции режиму объекта. Но именно решение полностью перевести эстетическую практику в регистр объекта (противоположный традиционным регистрам — иконическому, живописному, скульптурному, фотографическому) обусловило главный элемент эстетики «Флюксуса» — непрерывное диалектическое перетекание (flux) между объектной продукцией и перформативностью. (Слово «fluxus», означающее на латыни «течение», «поток», предполагает состояние постоянного движения.) Стимулируя параллельно переизобретение и дефетишизацию объекта, эта эстетика требовала радикальной эгалитарной мобилизации художника/перформера и зрителя во всех регистрах: драматическом, лингвистическом, поэтическом и музыкальном.

Бойс, напротив, понимал «перформанс» как возвращение к мифу и ритуалу, как почти культовую форму психического исцеления и экзорцизма. В своих перформансах он пытался воссоединить бессознательные условия прошлого опыта (даже если речь шла о совсем недавнем политическом опыте) с неожиданными драматическими или гротескными репрезентациями в настоящем. Эти интервенции с их символическим/замещающим характером и восстановлением иерархических отношений между перформером



3 • Йозеф Бойс. *Молчание Марселя Дюшана переоценено*. 1964

Бумага, масляная краска, чернила, войлок, шоколад, фотография. 157,8 × 178 × 2 см

и зрителем возвращают нас к доаристотелевскому идентификационному катарсису и устраняют все черты драматургии Просвещения. Особенно бросается в глаза то, что они исключают брехтовскую модель активности и диалектического самоопределения зрителя — важнейшее достижение театра Веймарской Германии.

Эпистемологическая проблема бойсовского определения перформативного как терапевтического и экзорцистского — в противоположность его определению как языкового самоучреждения, как сопричастности, сопротивляющейся овеществлению, у «Флюксуса» — состоит в том, что оно привело к культу Бойса как «художника-шамана». Но «шаманизм» в условиях общества • «спектакля» и в условиях послевоенной Западной Германии не мог быть лекарством ни для эстетики, ни для социопатологических проблем населения этой страны. Остается неясным, почему «шаман» оказался настолько привлекательной фигурой в Западной Германии периода Wirtschaftswunder («экономического чуда» — так называли немецкую экономику и феноменальное восстановление промышленности после Второй мировой войны): то ли эта «гомеопатическая» структура ритуальных (и заместительных) интервенций отдельного художника сулила культурную трансформацию поразившей западных немцев «неспособности скорбеть», то ли в них прочитывалось обещание поднять из руин культуру страны и установить новую культурную модель традиционной (немецкой) идентичности.

Следовательно, одним из центральных теоретических вопросов, поставленных бойсовским подходом к художественному производству, был вопрос о том, должно ли и может ли «освобождение авангардного искусства от паразитической зависимости от ритуала», как писал в свое время Вальтер Беньямин, быть обращено вспять в условиях послевоенной культуры в целом и немецкой в частности. Во всяком случае, одним аргументом в пользу такого возвращения, а значит, и в пользу Бойса будет признание, что для более глубокого осуществления работы скорби реальные пространства и структуры, в которых сильно подавление, должны быть сначала нагружены желанием памяти. Однако эта нагрузка требует и от ее исполнителя, и от зрителя способности усвоить эти структуры подавления за счет своего рода гомеопатической идентификации с теми чудовищными историческими явлениями, истребление памяти о которых является первоочередной задачей общественно и физически предписанного забвения.

Следовательно, можно утверждать, что в основе третьего комплекса отличий Бойса от его современников лежит структурное и иконическое отношение произведения к исторической памяти. Хотя все искусства, как утверждал на заре модернизма Бодлер, вовлечены в конструирование мнемонического, этот прогноз не оправдался. Авангардные практики на протяжении XX века по большей части были неумолимы если не в своей ориентации на будущее, то в фанатичном утверждении настоящего. Условия все-

общего «кризиса памяти», с которыми столкнулся Бодлер перед лицом урбанистической модернизации, невероятно обострились в послевоенной Германии: на сей раз кризис памяти проистекал из политически и психологически мотивированного подавления недавнего прошлого и из стремительного роста принудительного потребления, стирающего индивидуальную и социальную историю.

Последним событием 1964 года, определившим будущие произведения и практики Бойса, стало его решение собрать свою первую витрину. Это утвердило новый тип ассамбляжной скульптуры — гибрида постсюрреалистической предметной аккумуляции (практиковавшейся в тот момент Джозефом Корнеллом и Арманом, повлиявшими на художников «Флюксуса») и пространственного разрастания реди-мейда, которое в скором времени достигнет апогея в различных типах инсталляции. Витрина 1964 года — первая в ряду многих — останется единственной, получившей свое название, «Демонстрация Освенцима» [5], от самого Бойса. Представляющая собой нечто среднее между ракой и выставочной витриной, она вместила в себя различные элементы, оставшиеся от предложения Бойса на конкурс «Памятник жертвам Освенцима» [4], организованный Международным комитетом Освенцима в 1958 году (в художественное жюри входили

Ханс Арп, Генри Мур и Осип Цадкин). Главным из содержимого витрины были сложенная гармошкой фотография лагерных барачков и рисунок женщины на фрагменте бланка Комитета. Но в основном она вмещала более ранние объекты, не связанные стемой напрямую (в частности, плиту из скандального ахенского перформанса, на которой теперь лежали два куска жира; печатный камень с награвированными в середине пятидесятых годов христианскими символами; останки мертвой крысы, различные элементы, сделанные из кусков колбасы и похожие на копыта, а также два колбасных кольца).

Охватывая, таким образом, разные обличья смерти, от низменных до жутких, и христианские символы, от помпезных до откровенно глумливых (так, на тарелке лежали рядом печенье, похожее на гостию, и фигурка Христа), «Демонстрация Освенцима», устроенная, как скажет позднее Бойс, наподобие «игрушки», представляется произведением — возможно, первым в визуальном искусстве послевоенной Германии, — в котором в полной мере выражена как необходимость памяти, так и невозможность адекватной репрезентации прошлого. Бойс стремится эстетически синтезировать две взаимоисключающие эпистемы: подчеркнуть если не катарсически-ритуальную, то по крайней мере мнемоническую нагруженность объекта и в то же время акцентировать



4 • Йозеф Бойс. *Памятник жертвам Освенцима*. 1958

Бумага, карандаш, акварель, непрозрачная краска, протрава. 17,6 × 24,5 см

▲ 1931a, 1960a

● 1962a

▲ 1913, 1916a, 1918, 1934b



5 • Йозеф Бойс. *Демонстрация Освенцима (вид сбоку)*.
1956–1964
Инсталляция, смешанная техника

1960–1969

его чисто физическое и процессуальное качество, в соответствии со своей одержимостью прото- и псевдонаучным позитивизмом.

Позже Бойс прокомментирует это произведение, сказав: «*Similia similibus curantur*, подобное исцеляется подобным, — таков принцип гомеопатического лечения. Состояние человечества — это Освенцим, и принципы Освенцима упорно сохраняются в нашем понимании науки и политических систем, в делегировании ответственности группам специалистов и в молчании интеллектуалов и художников. Я обрел себя в постоянной борьбе с этим состоянием и его корнями. В частности, я считаю, что сейчас мы переживаем Освенцим в его современном виде». Таким образом, Бойс предложил свою вариацию на тему «Диалектики Просвещения», философского труда немцев Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера, написанного в 1947 году, но, скорее всего, неизвестного Бойсу в 1964-м, — труда, который впервые обобщил и осмыслил условия опыта, а также возможности и задачи культурного производства после Холокоста и Второй мировой войны.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Adriani Götz, Konnertz Winfried, Thomas Karin. *Joseph Beuys: Life and Works*. New York: Barrons Books, 1979.

Kramer Mario. *Joseph Beuys: Auschwitz Demonstration 1956–1964* // Eckhart Gillen (ed.). *German Art from Beckmann to Richter*. New Haven and London: Yale University Press; and Cologne: Dumont, 1997.

Ray Gene (ed.). *Joseph Beuys: The Critical Legacies*. New York: DAP, 2000.

Thistlewood David (ed.). *Joseph Beuys: Diverging Critiques*. Liverpool: Liverpool University Press and Tate Gallery, 1995.

Tisdall Caroline (ed.). *Joseph Beuys*. New York: Guggenheim Museum, 1979.

«Тринадцать подозреваемых в тяжких преступлениях» Энди Уорхола ненадолго появляются на фасаде павильона штата Нью-Йорк на Всемирной ярмарке в Нью-Йорке.

Энди Уорхол — один из немногих художников послевоенного времени, чье имя пользуется широкой известностью за пределами арт-мира. С момента взлета его карьеры в начале шестидесятых годов и до ранней смерти в 1987-м он был главным опосредующим звеном между искусством и рекламой, модной индустрией, андеграундной музыкой, независимым кинематографом, экспериментальной литературой, гей-культурой, культурой «звезд» и массовой культурой. Помимо художественной продукции в диапазоне от выдающейся до вульгарной, Уорхол придумал совершенно новые жанры кино, выступил как продюсер первого альбома «Велвет Андеграунд», основал журнал «Интервью», выпускал товары с собственным портретом в качестве эмблемы и занимался множеством других проектов (недаром его мастерская называлась «Фабрика»). Он выставил напоказ и эксплуатировал новый способ существования в мире коммерческих имиджей, где слава часто равна звездному статусу, популярность — скандальности, аура — гламуру, а харизма — рекламной шумихе: выступая в роли собирателя информации, который всегда держит наготове свой «ПолярOID», магнитофон, кино- и видеокамеру, Уорхол имел совершенно безразличный вид, но цепкий взгляд.

Критика или апология?

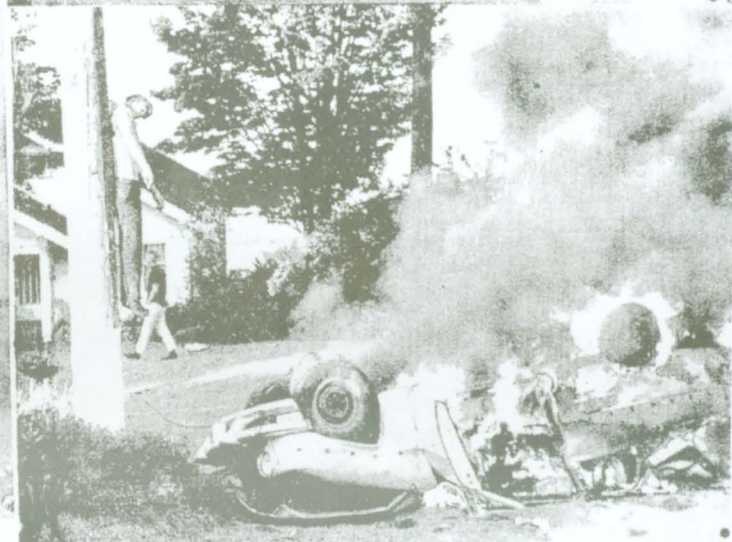
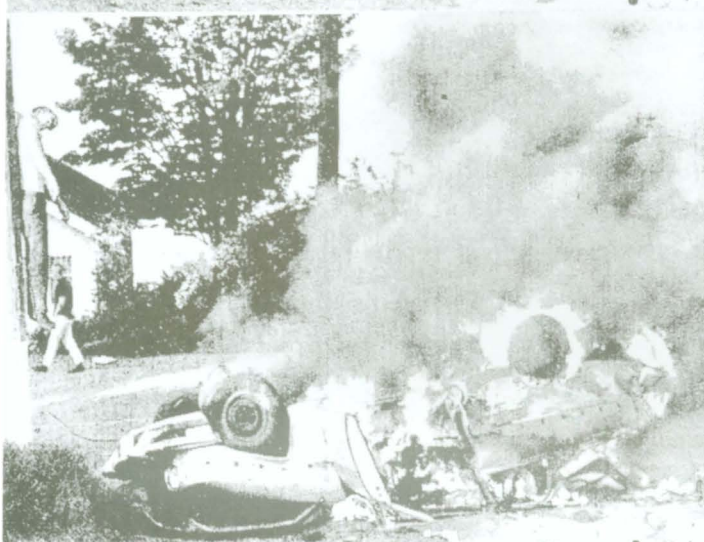
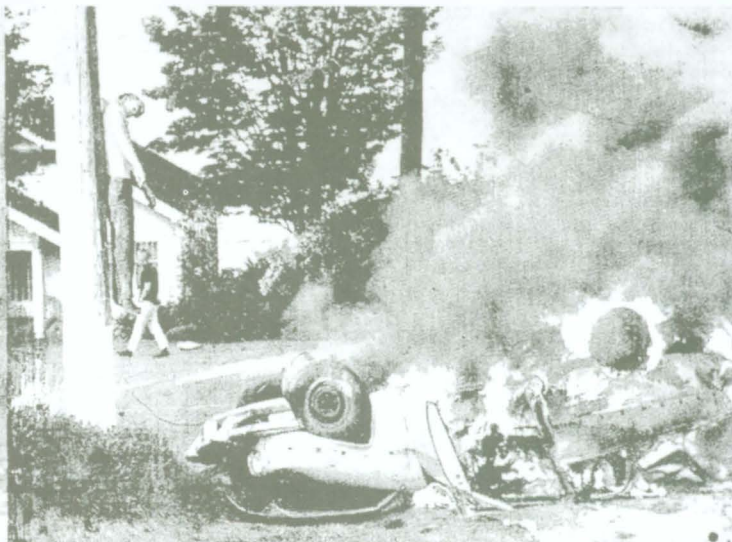
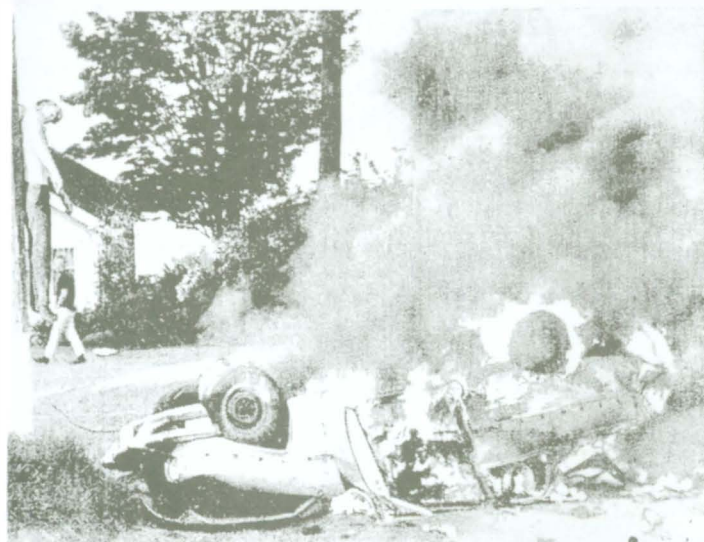
Уорхол родился в 1928 году в Питтсбурге в семье словацких иммигрантов (его отец работал в угольной шахте, а потом на стройке), изучал дизайн в Технологическом институте Карнеги, после чего в 1949 году переехал в Нью-Йорк, где быстро добился успеха журнальной рекламой, дизайном витрин и канцтоваров, обложками книг и музыкальных альбомов и подобными работами для целого ряда престижных заказчиков от журнала «Вог» до магазина «Бонуит Теллер». К концу пятидесятых — началу шестидесятых годов он был достаточно состоятелен, чтобы покупать работы Джаспера Джонса, Фрэнка Стеллы и даже Марселя Дюшана, хотя его собственное искусство еще не продавалось; в это же время он стал коллекционировать всевозможные предметы и изображения: каждый день был для Уорхола капсулой времени. В 1960 году он создал первые картины с героями комиксов (Бэтмен, Нэнси, Дик Трейси, Попай), а через год в галерее Лео Кастелли (где впоследствии стал выставляться сам) увидел их же на картинах Роя Лихтенштейна, выполненных в другой стилистике. Если Лихтенштейн копировал комиксы и рекламу в холодной и обезличенной манере, то Уорхол играл с погрешностями мануальной живописи и искажениями медиального образа. Шестьдесят второй и шестьдесят третий годы стали для него переломными: в это время он создал первые картины с банками супа «Кэмпбелл», портретами Мэрилин Монро и Элвиса Пресли, первые работы из серий «Катастрофы» и «Сделай сам»; впервые начал наносить изображения на холст с помощью шелкографии; снял свои первые фильмы («Сон», «Поцелуй» и т. д. — их

названия в точности соответствуют действиям, в них демонстрируемым). В 1963 году Уорхол переехал в мастерскую на Сорок седьмой улице (вскоре окрещенную «Фабрикой»), которая стала местом встреч представителей «постбогеми» и «суперзвезд» (еще одно его изобретение); в том же году он впервые использовал «ПолярOID».

Главные достижения Уорхола приходятся на период между 1962 годом, когда он начал работать в технике шелкографии, и 1968-м, когда на него было совершено покушение, едва не закончившееся летальным исходом (это произошло 3 июля, за два дня до убийства Бобби Кеннеди). Наиболее важные тексты об Уорхолое сосредоточены на корпусе работ как раз этого периода, в частности на серии «Смерть в Америке», основанной на газетных фотографиях, часто слишком страшных для печати: изображающих автомобильные катастрофы и самоубийства, электрические стулья и разгон демонстраций [1]. Авторы этих текстов либо устанавливают связь между подобными образами и реальными событиями, либо, напротив, утверждают, что реальность для Уорхола — не более чем образ, а все, что изображают образы поп-арта, — это лишь другие образы. Большинство текстов — не только о работах Уорхола, но и обо всем послевоенном искусстве, основанном на фотографии, — делятся именно по этому принципу: *либо* они связывают образ с его референтом, *либо* рассматривают его как симулякр — копию без оригинала (а в картинах Уорхола оригинал часто теряется в многократных повторениях исходного изображения).

Симуляционную интерпретацию поп-арта отстаивают критики, прошедшие школу постструктурализма, которым теория симулякра, ключевая для постструктуралистской критики референциальной репрезентации, часто кажется неразрывно связанной с опытом поп-арта вообще и Уорхола в частности. Ролан Барт в статье «Эта старая вещь, искусство» (1980) пишет: «Чего хочет поп-арт, так это десимволизировать объект», то есть исключить из образа глубину значения, сведя его к поверхности симулякра. В этом процессе исключению подлежит и художник: «Поп-артист не стоит позади своего произведения, — продолжает Барт, — он и сам лишен глубины: он сам — не означаемое, не намерение, а лишь поверхность собственной картины». Разные варианты подобного прочтения мы находим у таких французских философов и критиков, как Мишель Фуко, Жиль Делёз и Жан Бодрийяр, которым референциальная глубина и внутреннее пространство субъекта также представляются жертвами радикальной поверхностности уорхоловского поп-арта.

Референциальную точку зрения отстаивают критики — представители социальной истории искусства, для которых важны тематические аспекты произведения (мода, гей-культура, политическая борьба). Так, историк искусства Томас Кроу в статье «Воскресные ужасы: источники и референции раннего Уорхола» (1987) оспаривает симуляционное представление о невозмутимости и безразличии Уорхола и его искусства. По ту сторону глянцевого поверхности товарных фетишей и медиазвезд Кроу обнаруживает «реальность



1960 1969



2 • Энди Уорхол. *Мэрилин. Диптих. 1962*

Холст, шелкография, синтетическая полимерная краска. Две части, 208,3 × 144,8 см каждая

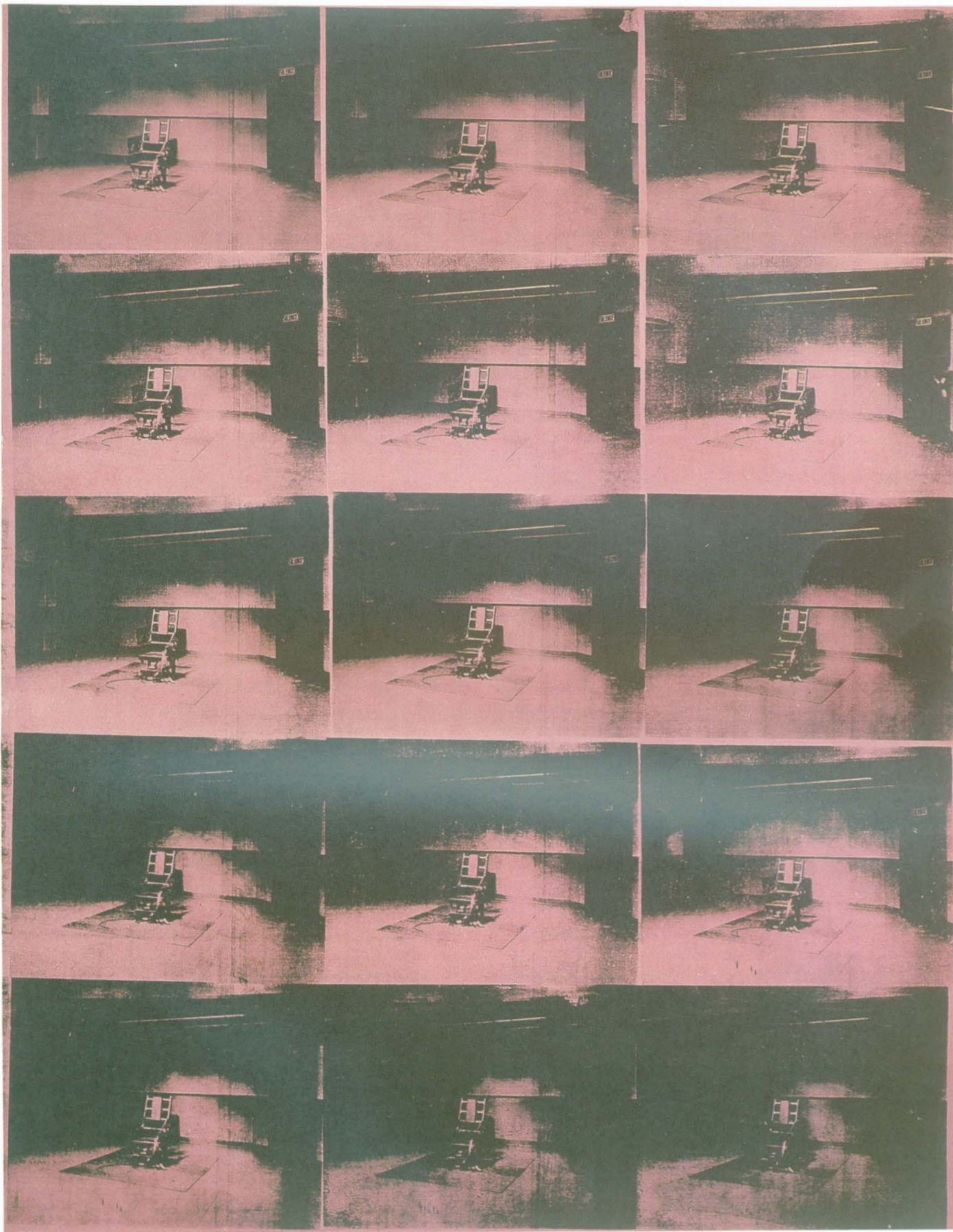
страдания и смерти»: трагедии Мэрилин, Лиз и Джеки вызывают отклик у Уорхола и «побуждают его выразить собственные чувства» [2]. Кроу находит не только референциальный объект для Уорхола, но и сочувствующего субъекта в Уорхоле — и именно в этом, по его мнению, состоит критический посыл Уорхола: не в атаке на «эту старую вещь, искусство» (как считает Барт) путем мобилизации коммерческого образа-симулякра (как считает Бодрийяр), а скорее в разоблачении «самодовольного потребления» путем демонстрации «жесткой реальности» катастрофы и смерти. Таким образом, Кроу помещает Уорхола за рамки гуманистической сентиментальности, в контексте политически вовлеченного искусства. «Его волновали открытые раны американской политической жизни», — пишет Кроу, усматривая в серии с электрическими стульями [3] агитпроп против смертной казни, а в картинах с расовыми беспорядками — выступление в защиту гражданских прав. «Далеким от чистой игры с означающими, свободными от референций», Уорхол, согласно Кроу, продолжает давнюю американскую традицию «высказывания правды».

Отчасти прочтение искусства Уорхола как сочувствующего и даже ангажированного представляет собой проекцию, но то же самое следует сказать о безразличном и «поверхностном» Уорхоле — пусть даже эта последняя проекция принадлежит ему самому: «Если вы хотите узнать все об Энди Уорхоле, просто посмотрите на поверх-

ность моих картин и фильмов, а также на мою собственную — там весь я. За ней ничего нет». Оба лагеря создают такого Уорхола, какой им нужен; безусловно, мы все делаем то же самое (проекция — один из его главных сюжетов). В любом случае, ни та, ни другая точка зрения не является ложной; но не может быть, чтобы они обе были верны, — или может? Нельзя ли прочесть эти ранние образы катастроф как референциальные и симулятивные, вовлеченные и отвлеченные, действенные и бездейственные, критические и услужливые?

Травматический реализм

«Я хочу быть машиной» — таково самое известное изречение Уорхола, которое часто приводится как доказательство безразличной позиции художника и его искусства. Но, возможно, имеется в виду вовсе не безразличие, а, напротив, состояние шока, побуждающее субъекта использовать то, что его шокирует, как миметическое оружие против самого шока: я тоже машина, я тоже продуцирую (или потребляю) коммерческие образы, я плачу миру той же монетой. «Кто-то сказал, что меня подчинила моя жизнь», — сказал Уорхол критику Джину Свенсону в важном интервью 1963 года. — Мне нравится эта мысль». Как раз перед этим он поклялся, что на протяжении последних двадцати лет всегда ел на обед одно и то же (что, как не суп «Кэмпбелл»?). Вместе эти два утверждения свиде-



3 • Энди Уорхол. Бедствие в лиловом цвете. 1963

Холст, шелкография, синтетическая полимерная краска. 269,2 x 208 см

тельствуют об упреждающем согласии с навязчивым повторением, действующем в обществе серийного производства и потребления. Если не можешь его победить, советует Уорхол, прими его. Вдобавок, если ты полностью сольешься с ним, у тебя появляется возможность выставить его напоказ; можно продемонстрировать его автоматизм и даже аутизм на собственном выразительном примере. Впервые примененный дадаистами, этот стратегический нигилизм во всей его неоднозначности использовался Уорхолом, а после него художники, подобные Джеффу Кунсу, исчерпали его до конца.

Эти замечания объясняют роль *повторения* у Уорхола. «Мне нравятся скучные вещи, — гласит другое знаменитое высказывание этого квазиаутиста. — Мне нравятся вещи, которые каждый раз оказываются теми же самыми». В книге «ПОПизм» (1980), говоря о своем предпочтении скучного, повторяющегося, преобладающего, Уорхол комментирует: «Я не хочу быть тем же самым по сути — я хочу быть в *точности* тем же самым. Потому что чем больше ты выглядишь как одна и та же вещь, тем меньше остается значения, тем более пустым и спокойным ты себя чувствуешь». Повторение здесь — это одновременно избавление от значения и защита от аффекта, и этой стратегии Уорхол придерживался по крайней мере с 1963 года, когда он дал интервью Свенсону: «Когда видишь страшную картину снова и снова, она уже не оказывает на тебя никакого воздействия». Это и есть одна из функций повторения в психической жизни: мы повторяем травматические события, чтобы интегрировать их в психическую экономику, в символический порядок. Но у Уорхола повторения не выполняют этой восстановительной функции, не помогают совладать с травмой. Это не столько терпеливое освобождение от утраченного объекта в работе скорби, сколько навязчивая фиксация на нем, характерная для меланхолии. Вспомните многочисленные лица Мэрилин — вырезанные, раскрашенные и отпечатанные, — это напоминает описанный Фрейдом «галлюцинаторный психоз желания» у меланхолика. Однако этот анализ тоже не вполне корректен, поскольку повторение не только репродуцирует травматические эффекты — оно может и *продуцировать* их. Одновременно совершаются несколько противоречивых операций: изгнание травматического значения и открытость ему, защита от травматического аффекта и его производство.

Таким образом, повторение у Уорхола не является ни репрезентацией реального референта, ни симуляцией чистого образа или пустого означающего. Скорее, повторение служит для экранирования реальности, осознанной как травма, но так, что эта травматическая реальность пробивается сквозь трещину в образе — или, точнее, в зрителе, *затронутом* этим образом. Барт в книге «Camera lucida» называет этот травматический укол *пунктумом*: «Этот элемент как стрела вылетает со сцены и пронзает меня, — пишет он. — <...> Воздействие является острым и приглушенным, оно вопиет в молчании. Противоречие в терминах: медлящая молния. <...> Это то, что добавляется к фотографии и тем не менее уже в ней есть». Барт говорит о прямой (не подвергнутой никаким манипуляциям) фотографии, поэтому он связывает *пунктум* с определенными деталями ее содержания. У Уорхола такое встречается редко, но для меня (а Барт оговаривает, что это персональный эффект) *пунктумом* служит равнодушие прохожего в «Белом горящем автомобиле III» [1]. Это равнодушие при виде повисшей на телефонном столбе жертвы автокатастрофы само по себе ужасно, но его повторение беспокоит, а это признак *пунктума*. У Уорхола *пунктум* работает не столько за счет содержания, сколько за счет техники, особенно в «медлящих

молниях» шелкографического процесса, в повторяющихся «выстрелах» изображений. Поп-арт здесь регистрирует не столько смерть аффекта (как иногда говорят), сколько аффект смерти.

Уорхоловские образы смертей и катастроф пробуждают массовые кошмары начала телевизионной эпохи: художник выбирает такие моменты — Джеки Кеннеди в трауре после убийства в Далласе, воспоминания о Мэрилин Монро после ее самоубийства, атаки расистов, автомобильные аварии, — когда общество «спектакля» растрескивается, но лишь для того, чтобы расшириться. Таким образом, содержание картин Уорхола далеко не тривиально: мужчина, пригвожденный к телефонному столбу, чернокожий, на которого напала полицейская собака, — шокирующие образы. Но этот шок первого порядка экранируется повторением образа, и оно производит травму второго порядка, на сей раз на уровне техники: *пунктум* прорывается сквозь экран, давая выход реальному. Таким образом, Уорхол использует разные виды повторения: повторение, которое фиксирует травматическое реальное, повторение, которое защищает от него, и повторение, которое его продуцирует. Эта множественность приводит к парадоксу не только на уровне образов — одновременно жутких и бесстрастных, но и на уровне зрительского восприятия: зритель не поглощен (что является идеалом большинства современных эстетик: субъект, погруженный в созерцание), но и не растворен (что является эффектом большей части поп-культуры: субъект, отдавшийся интенсивности коммерческого образа). «Я никогда не теряюсь, потому что мне никогда не удастся собраться», — замечает Уорхол в «Философии Энди Уорхола» (1975). Таков же парадоксальный сюжет-эффект его работ, подхваченный некоторыми художественными направлениями, возникшими после поп-арта (в частности, некоторыми формами искусства апроприации и «ничтожного искусства» [abject art]).

Массовая субъективность

Барт ошибался, полагая, что *пунктум* — явление сугубо приватное: есть у *пунктума* и публичное измерение. Утрата различия между приватным и публичным — это тоже травматический опыт: травма в принципе может быть понята как утрата различия между внутренним и внешним. Никто не продемонстрировал этот распад приватного и публичного с такой отчетливостью, как Уорхол. «Это как взять внешнее и поместить его внутрь, — заметил он как-то о поп-арте в целом, — или как взять внутреннее и поместить его вовне». При всей своей загадочности это замечание описывает взаимобратимость приватной фантазии и публичной реальности — исторически новое явление, составляющее главную тему поп-арта.

Уорхола восхищала субъективность, продуцируемая массовым обществом. «Я хочу, чтобы все выглядели одинаково, — сказал он в 1963 году. — В России этим занимается государство. А у нас это происходит само собой». А в 1967-м добавил: «Я не считаю, что искусство должно быть только для избранных. Я думаю, оно должно быть для массы американцев». Но как репрезентировать эту «массу американцев»? Можно представить массовую субъективность с помощью ее субститутов, то есть предметов потребления (как в серийных изображениях банок супа «Кэмпбелл», бутылок «Кока-колы», коробок «Брилло», которые Уорхол создавал с 1962 года) и/или предметов вкуса (как в китчевых картинах с цветами 1964 года и в обоях с коровами 1966-го). Но можно ли *изобразить* эту массовую субъективность? Есть ли у нее тело, под-

▲ 1916a, 1920, 1986, 2007c

▲ 1957a

● 1977, 1980, 1994a

властное изображению? «Массовый субъект не может иметь тела за исключением того, которое он наблюдает извне», — утверждает критик Майкл Уорнер. Эта формула объясняет, почему Уорхол указывает на массовый субъект с помощью его фигуральных проекций — начиная с поп-звезд и политиков вроде Мэрилин и Мао и заканчивая знаменитостями, чьи портреты украшали обложки журнала «Интервью». В то же время Уорхол интересовался и субкультурными репрезентациями этого субъекта: его «Фабрика» была виртуальной мастерской по созданию массовых икон гей-культуры, подобных Трою Донахью, а портреты вроде «Тринадцати подозреваемых в тяжких преступлениях» [4] служат прозрачным иносказанием для зрителей-гомосексуалистов.

Однако Уорхол не ограничивался изображением массового субъекта с помощью китча, потребительских товаров и портретов звезд. Он также репрезентировал этот субъект в самой его нерепрезентируемости, то есть в его отсутствии и анонимности, в его катастрофе и смерти, устанавливающих демократический знак равенства между прославленным массовым объектом и анонимным массовым субъектом. Вот еще две выдержки из интервью Уорхола, данные в 1963 и в 1972 годах:

Кажется, это была первая полоса газеты с фотографией страшной катастрофы: 129 ЧЕЛОВЕК ПОГИБЛО. И еще я делал картины с портретами Мэрилин. Я понял, что все, что я делаю, имеет отношение к смерти. В праздничные дни — Рождество или День труда — включаешь радио и слышишь что-нибудь вроде: «Сейчас умирают четыре миллиона». Так это началось.

На самом деле я не исходил из идеи несчастных случаев или чего-то такого... Я думал обо всех тех людях, которые работали на строительстве пирамид и... Мне всегда было интересно, что с ними произошло... в общем, просто легче сделать картину с людьми, которые погибли в автокатастрофах, потому что ты не знаешь, кто они.

Эти замечания показывают, что основным предметом внимания Уорхола были не катастрофы и смерти, а массовый субъект, воплощением которого служат анонимные жертвы истории, будь то строители пирамид или люди, умершие в больницах и известные только по цифрам в статистических отчетах. Однако для того, чтобы передать этот сюжет, были необходимы смерти и катастрофы,

▲ поскольку в обществе «спектакля» субъект часто возникает только как эффект массмедиа (газет, радио) или техногенного бедствия (авиакатастрофы), а точнее — того и другого (новостей о катастрофе). Наряду с портретами звезд, подобных Мэрилин и Мао, репортажи о жертвах несчастных случаев являются основным способом продуцирования массовой субъективности.

Как правило, Уорхол передавал массовый субъект двумя противоположными способами: через изображение поп-икон и через абстрактную анонимность. Но, быть может, ближе всего он подступился к этому субъекту в некоей промежуточной репрезентации, находящейся на полпути между иконичностью и анонимностью, а именно — в фигуре *дурной славы*, славы на пятнадцать минут. Возьмем его двойной портрет-аллегория массового субъекта — портреты разыскиваемых преступников и пустые электрические стулья: первые — американская разновидность иконы, вторые — распятия. Трудно вообразить более красноречивую — то есть более неприятную — репрезентацию нашей патологической публичной сферы,



4 • Энди Уорхол. Тринадцать подозреваемых в тяжких преступлениях. 1964

Холст, шелкография. 25 частей. 610 × 610 см (общий размер). Размещены на фасаде павильона штата Нью-Йорк во время проведения Всемирной ярмарки в Нью-Йорке. 1964 (впоследствии работа разобрана на части)

чем эта пара: иконический массовый убийца и абстрактная государственная казнь. Когда в 1964 году Уорхол создал «Тринадцать подозреваемых в тяжких преступлениях» для Всемирной ярмарки в Нью-Йорке, власти — губернатор Нельсон Рокфеллер, комиссионер Роберт Мозес и «придворный» архитектор Филип Джонсон, люди, выступавшие не только дизайнерами общества «спектакля», но и представлявшие его как воплощение американской мечты об успехе и независимости, — не могли этого допустить. Уорхолу было приказано загородить изображение, в буквальном смысле репрессировать его (он сделал это в пародийной манере, с помощью своей фирменной серебряной краски), и власть имущие не оценили его предложение заменить портреты преступников на портрет Роберта Мозеса.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Барт Ролан. *Camera lucida* [1980] / Пер. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Уорхол Энди. *Философия Энди Уорхола* [1977] / Пер. Г. Северской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Уорхол Энди, Хакетт Пэт. *Попизм. Уорхоловские 60-е* [1980] / Пер. Л. Речной. СПб.: Амфора, 2012.
- Crow Thomas. *Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol* // Serge Guilbaut (ed.). *Reconstructing Modernism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- McShine Kynaston (ed.). *Andy Warhol: A Retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 1989.
- Meyer Richard. *Warhol's Clones* // *The Yale Journal of Criticism*. Vol. 7. No. 1. 1994.
- Russell John (ed.). *Post-Pop*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

Дональд Джадд публикует статью «Специфические объекты»: минимализм получает теоретическое обоснование в текстах его ведущих представителей — Джадда и Роберта Морриса.

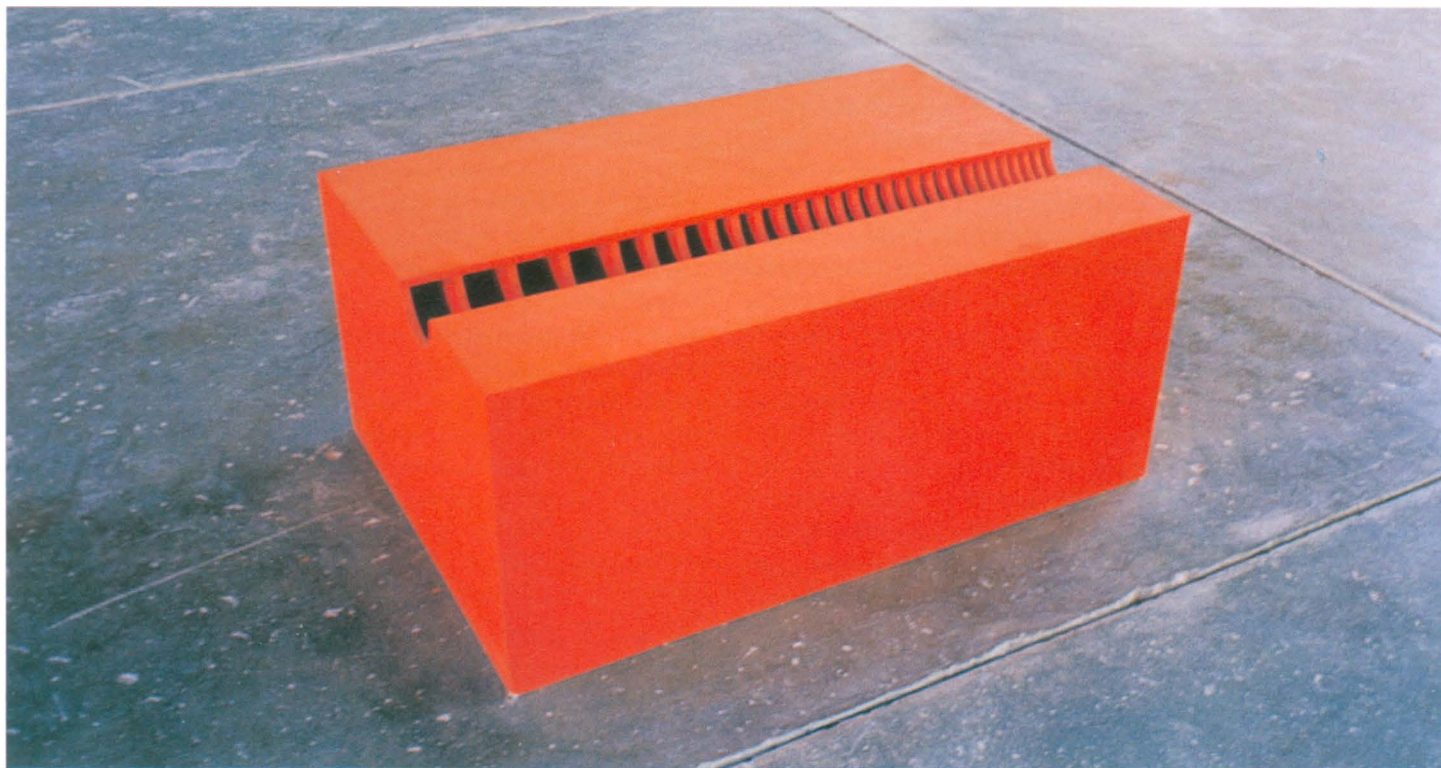
В 1989 году, оглядываясь назад с расстояния почти в три десятилетия на свои ранние скульптуры, созданные в начале шестидесятых годов, Роберт Моррис писал: «В тридцать лет у меня были мое чувство отчуждения, моя электропила и моя фанера. Я был полон решимости покончить с метафорами, особенно указывающими на „высокое“, и изгнать любые другие намеки на трансцендентное». Этот критический настрой, главной мишенью ▲ которого, как вспоминает Моррис, были ценности абстрактного экспрессионизма, владел всем его поколением: «Когда я врезался своей электропилой в лист фанеры, сквозь пронзительный вой я слышал энергичное и живительное „нет“, отраженное от всех четырех стен: нет — трансцендентности, духовным ценностям, героическому масштабу, мучительным решениям, историзирующему нарративу, ценному артефакту, интеллектуальной структуре, интересному визуальному опыту».

Осенью 1963 года Моррис начал выставлять свои фанерные многоугольники — гигантские плиты, балки, порталы; в течение того же года претерпели своеобразную трансформацию и произведения другого художника, Дональда Джадда. Как раз в это

время его картины стали превращаться в большие, простые по форме трехмерные объекты вроде двух соединенных под прямым углом плит с куском металлической трубы в месте соединения или ярко-красного деревянного контейнера с неглубоким желобом в верхней части [1].

Нет — трансцендентности

К 1966 году, когда в Музее еврейской культуры в Нью-Йорке открылась выставка «Первичные структуры», эти разрозненные акты сопротивления приобрели характер движения, поскольку куратору выставки Кинастону Макшайну удалось собрать группу из четырнадцати британских и американских скульпторов, работавших примерно в одном направлении; помимо Джадда и Морриса ▲ в нее вошли Карл Андре, Уолтер Де Мария, Энтони Каро, Дэн Флавин, Роберт Гросвенор, Элсворт Келли, Сол Левитт, Тим ● Скотт, Тони Смит, Роберт Смитсон, Энн Трутт и Уильям Такер. Одна из многих попыток дать движению имя, название «Первичные структуры» акцентировало внимание на радикальном



1 • Дональд Джадд. Без названия (Ящик с желобом). 1963
Дерево, масляная краска, 49,5 × 114,3 × 77,5 см

▲ 1947b, 1949a, 1951, 1960b

▲ 1945, 1962a

● 1953, 1962c, 1967a, 1968b, 1970

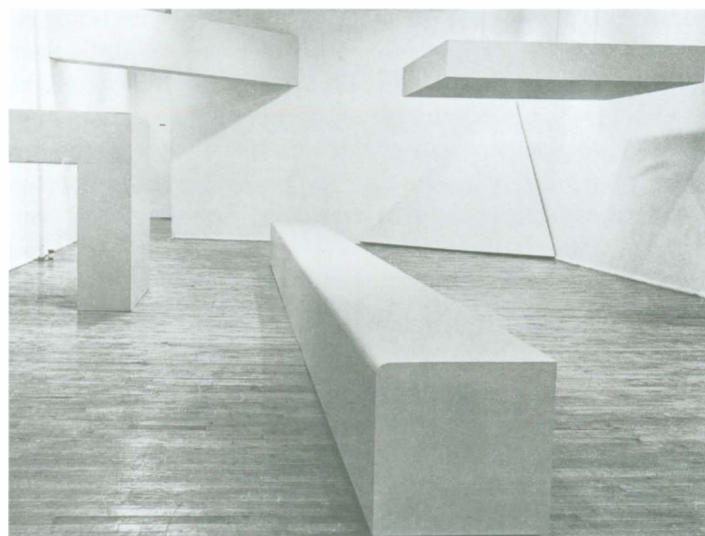
упрощении формы, тогда как МоМА прибегнул к названию «Искусство реального», подчеркнув то обстоятельство, что скульптуры были лишены пьедесталов, которые отделяли бы их от реального пространства зрителя. Однако к 1968 году широкое хождение приобрел термин «минимализм», вытеснивший все прочие названия, включая «системную живопись» — определение, использованное Музеем Гуггенхайма ввиду имперсонального, индустриального, серийного характера производства этих работ (в данном случае применительно к тем из них, которые оставались ограничены двумя измерениями живописного медиума).

Искусство минимализма преодолевает разрыв между живописью и скульптурой, по существу стирает границу между ними — такова идея статьи Дональда Джадда «Специфические объекты», опубликованной в 1965 году в «Художественном ежегоднике» и представлявшей собой первую попытку теоретического осмысления новой практики (второй стали год спустя «Заметки о скульптуре» Морриса). Обращаясь к фигурным картинам с концентрическими

▲ полосами, которые писал с 1961 года Фрэнк Стелла, Джадд приводит их в подтверждение того, что живопись, создающая иллюзию пространства (неважно, насколько глубокого), отмирает и на смену ей приходят панели, воспринимаемые как трехмерные объекты. «Три измерения образуют реальное пространство, — объясняет Джадд. — Тем самым решается дилемма иллюзорного и буквального пространства — пространства внутри картины и вокруг нее». Это, добавляет он, «позволяет избавиться от одного из самых очевидных и неприятных пережитков европейского искусства», от пережитка, который, как говорит о нем Джадд в другом контексте, связан с рационалистической философией, «основанной на предварительно выстраиваемых, априорных системах».

Обретая «три измерения», панели Стеллы превращаются в «специфические объекты», которые, казалось бы, можно было назвать скульптурами. Однако к скульптуре Джадд имеет те же претензии, что и к живописи, поскольку и она следует принципу композиции — суммирования частей. Стелла же своими фигурными — прямоугольными, V-образными, с отверстием посередине — «панелями» добивается замечательного состояния единичности: его работы просто являются четырехугольниками, трапециями и другими формами или объектами. Джадд сравни-
● вает их с реди-мейдами Дюшана, которые, по его словам, «воспринимаются сразу и целиком, а не часть за частью».

Таким образом, утверждение единичной формы как господствующего принципа восприятия произведения, который устраняет всякое ощущение его сложносоставного характера, коррелирует с отрицанием «априорных систем». С точки зрения Джадда, такие системы неизбежно вводят иерархию составляющих их частей, поскольку их задачей является достижение равновесия и установление композиционных отношений. Редуцируя элементы произведения до такой степени, что оно самоочевидным образом образует единичную, унитарную форму, Джадд надеялся не только избавиться от композиции, но и устранить другой аспект априорности — представление об идее, замысле, который предшествует созданию работы и воспринимается как заключенная в объекте внутренняя сущность, служащая причиной его существования. Искоренение иллюзионизма является, таким образом, частью освобождения произведения от этой мотивирующей идеи, этого представления о *raison d'être*, смысле, который произведение воплощает или выражает. Именно это имел в виду Моррис,



2 • Роберт Моррис. (Слева направо) Без названия (Стол), Без названия (Угловая балка), Без названия (Напольная балка), Без названия (Угловой объект), Без названия (Облако)

Инсталляция в галерее «Грин», Нью-Йорк. Декабрь 1964 — январь 1965

говоря «нет — трансцендентности, духовным ценностям, героическому масштабу, мучительным решениям» и тем самым отвергая
▲ как «рационализм» в терминологии Джадда, так и «возвышенное» абстрактного экспрессионизма. Когда Моррис определяет этот антииллюзионизм в своих «Заметках о скульптуре», он прибегает к термину «гештальт», близкому по смыслу джаддовской идее единичности. За видимой формой, или гештальтом, нет ничего — никакой предшествующей идеи, или, как выражается Моррис: «Невозможно обнаружить гештальт гештальта» [2].

Зрителю более не предлагалось проникнуть «вглубь» объекта, чтобы найти там причину его внешнего вида, поскольку, как объяснял Моррис, такой объект «устраняет отношения из самой работы и ставит их в зависимость от пространства, света и поля зрения зрителя». Представление о том, что в произведении существенна лишь поверхность и что эта поверхность чутко реагирует на перемены освещения и точки зрения на нее, означало введение новой модели значения. «Даже самый неизменный аспект произведения, его форма, в действительности не является постоянным, — утверждает Моррис. — Постоянно меняя свою пространственную позицию по отношению к произведению, зритель тем самым меняет и его форму».

Смерть автора

В искусстве первой половины — середины шестидесятых годов сложились две модели значения, глубоко изменившие параметры эстетического опыта. Одна из них, связанная с поздними фило-
● софскими текстами Людвиг Витгенштейна, была намечена еще на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов Джаспером Джонсом, заявлявшим, что значение любого слова есть не что иное, как его «употребление». Из этой формулы следовало два вывода. Во-первых, значение слова не является функцией абсолютного определения, пребывающего в неизменном виде на некоем подобии платоновских небес, а существует в размытом и множественном состоянии внутри контекста употребления данного слова. Во-вторых, значение употребляемых нами слов не контролируется намерением,

которое мы уже имеем в уме до того, как произнести их («вот что я имел в виду»), напротив, слова приобретают значение в публичной среде, в процессе коммуникации. Барбара Роуз в статье «Искусство А. В. С» (1965), одном из первых теоретических текстов о минимализме, написанном не художником, а критиком, подчеркивала важность витгенштейновского учения о языке для работ Морриса и Джадда, принципиальной особенностью которых является зависимость от контекста восприятия.

Моррис усиливал это ощущение значения-как-контекста с помощью нескольких стратегий. Например, он использовал при создании работ разъемные составные части и в ходе экспонирования нескольких таких работ периодически производил между ними «обмен» компонентами, в результате чего произведения лишались заданной, стабильной формы — внутренней «идеи», образующей их непреложную сущность. Прибегая к другой стратегии, он воспроизводил одну и ту же форму несколько раз, а затем размещал получившиеся одинаковые объекты в разных положениях. Так, глядя на три «L-образных балки» [3], одна из которых лежит плашмя, другая «усажена» на одну из своих перекладин, а третья установлена на два конца в виде арки, мы не видим их как «одинаковые». Благодаря размещению в реальном пространстве эти формы принимают разные значения в зависимости от того, как ощущение гравитации и освещение воздействует на наше восприятие толщины и тяжести каждого «колена».

Вторая важная модель понимания значения-как-контекста или, точнее, значения как функции пребывания тела внутри своего мира была предложена «Феноменологией восприятия» (1945, английский перевод — 1962) Мориса Мерло-Понти, чьи идеи созвучны «L-образным балкам» Морриса или фанерным ящикам, которые Джадд начал делать в начале семидесятых годов и которые словно вбирают в себя переменчивую визуальную траекторию зрителя и, таким образом, ставят в еще более явную зависимость от нее.

В силу того что обе модели — значения как «употребления» и значения как функции включенности тела в его пространствен-

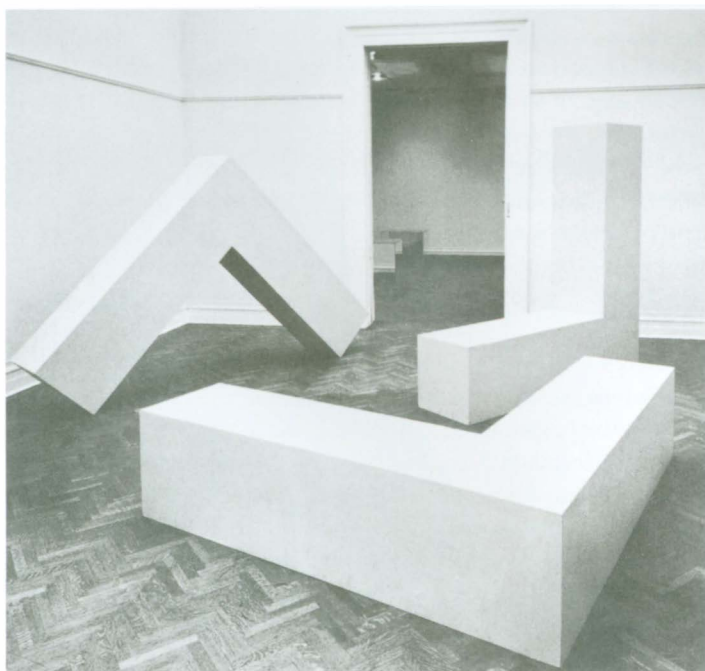
ный горизонт — объединяет отрицание идеи внутренней сущности или предшествующего замысла как источников сигнификации, они имели далеко идущие последствия для традиционного представления об авторе высказывания или произведения искусства. Никакие чувства или намерения автора, как стало ясно отныне, не могут считаться гарантом значения: оно зависит от взаимодействия между произведением и зрителем в публичном пространстве. Неудивительно, что и Джадд с его отрицанием априорности, и Моррис с его «нет — мучительным решением» обратились к этим моделям, — и не случайно в 1968 году представитель второго поколения минимализма художник и критик Брайан О’Догерти (род. 1934) ввел в американский контекст эссе Ролана Барта, красноречиво озаглавленное «Смерть автора».

Ощущение устранения «автора» чем дальше, тем больше усиливали различные методы, к которым прибегали художники-минималисты. Один из них — обезличенная технология производства. С самого начала Моррис и Джадд использовали стандартизованные материалы вроде фанеры или плексигласа, а для создания слишком сложных для самостоятельного изготовления — в частности, металлических — объектов обращались к услугам промышленных мастерских. К концу шестидесятых годов этот способ производства приобрел программное значение как средство изгнания из объекта последних остатков «ауры», выражающейся в форме следов «руки» художника или в уникальности произведения. Максимально обезличивая процесс его создания, индустриальная техника одновременно гарантировала возможность многократного дублирования объекта, не позволяя в итоге ни одному члену серии претендовать на статус «оригинала» по отношению к остальным.

Другой метод «деавторизации» состоял в том, чтобы довести стандартизацию материалов до уровня реди-мейда и конструировать объект из отдельных, приобретенных в магазине элементов. Так, Дэн Флавин, исходя не столько из дадаистского аспекта реди-мейда, сколько из конструктивистского и производственного проекта индустриального искусства, достигал этого с помощью флуоресцентных ламп, из которых он делал свои «монументы» (например, «Памятник 7 В. Татлину»), состоящие из двух, трех, пяти и так далее элементов. Карл Андре, в свою очередь, использовал огнеупорные кирпичи: их длинный ряд под названием «Рычаг» он показал на выставке «Первичные структуры». Его работы, составленные из отдельных элементов, выложенных на полу, — кирпичей или металлических плит (последние часто именуются «коврами»), — категорически отвергают идею «композиции» и реализуют принцип организации, который, по словам Джадда, должен прийти ей на смену и, согласно которому, компоненты «просто следуют один за другим».

«Явленность — это благодать»

Если выставка «Первичные структуры» в 1966 году констатировала широкое распространение минимализма, то журнал «Артforum» следующим летом продемонстрировал его концептуальный аспект, посвятив минимализму специальный выпуск, в котором художники Роберт Смитсон (1938–1973) и Сол Левитт присоединились к Моррису, чтобы сформулировать идеи, лежащие в основе их практики. Однако это «присоединение» было одновременно формой тонкого обособления, поскольку эссе Смитсона



3 • Роберт Моррис. Без названия (Три L-образных балки). 1965–1966
Инсталляция в галерее Лео Кастелли, Нью-Йорк

▲ 2007a

● 1935

■ 1914. 1921 1962c

◆ 1962c

«Об организации территории аэропорта» ознаменовало наступление новой фазы в развитии направления, получившей название «земляные работы» (Earthworks), а «Заметки о концептуальном искусстве» Левитта, где в качестве ключевых для этого искусства назывались принципы перестановки и серийности, устанавливали его связь с языком и нематериальной «концепцией», что уже означало критику основных положений минималистской эстетики — критику, которая со временем будет усиливаться. Но еще более агрессивным проявлением этой критики стала «атака с тыла», предпринятая Майклом Фридом в специальном выпуске журнала «Артфорум» в 1967 году. Примечательно, что даже самые резкие тезисы его статьи исходили из представления самих минималистов, что их искусство основано на разрыве с основными положениями модернистской эстетики.

Переименовывая джаддовские «специфические» объекты в «буквалистские», Фрид соглашался с Джаддом в том, что, не являясь ни картинами, ни скульптурами, а образуя некую промежуточную категорию, эти объекты получают свое значение в реальном пространстве зрителя. Соглашался он с Джаддом и в признании ключевой роли окружения, среды, в том числе реального времени, в котором существует объект: выражение «один за другим» в формуле Джадда имело не только пространственный, но и временной смысл. Однако Фрид расходился со своим оппонентом, утверждая, что положение такого объекта в реальном пространстве подобно положению на сцене, как в случае актера, который выступает перед аудиторией и постоянно обращается к ней в своей игре. Следовательно, заключал Фрид, минимализм по сути своей театрален. Будучи результатом установки на интеграцию произведения в его среду, эта театральность, кроме того, логически связана с желанием устранить различия между различными выразительными средствами искусства, в то время как модернистская логика всегда основывалась на этих различиях. Что же касается театра, то он всегда — начиная от Рихарда Вагнера в конце XIX века и заканчивая Эрвином Пискатором в двадцатых годах — рассматривался как смешанный медиум, плавильный тигель всевозможных искусств: именно это имел в виду Вагнер, говоря о Gesamtkunstwerk, «тотальном произведении искусства».

Стирание различий между искусствами, полагает Фрид, есть не что иное, как искоренение всякого различия между искусством и повседневностью, художественным и буквальным. Ведь искусство — это не просто функция некоего объекта, находящегося передо мной, как если бы он оказался у меня на пути, а скорее момент эстетического опыта, который имеет место вовсе не в реальном пространстве и времени, ибо это момент озарения, наполняющего произведение его значением, подобно тому как математическое уравнение наполняет ряд чисел или группу элементов своего рода вечной истиной. Этот эффект Фрид называет «явленностью» (presentness), противопоставляя ее буквалистской «данности» (presence) объекта, и заканчивает свое эссе поразительной декларацией: «Явленность — это благодать» («Presentness is grace»), взывая к той самой возможности трансцендентного, которой прорывала свое «нет» электропила Морриса.

В том же номере «Артфорума» было опубликовано четыре текста, рассуждавших о пороге, который пересек минимализм. Автор одного из них ужасался тому, что минималисты покончили с медиумом скульптуры, и приводил работы Энтони Каро в качестве именно скульптурной альтернативы буквалистским рабо-

Морис Мерло-Понти (1908–1961)

Основав после войны совместно с Жан-Полем Сартром и Симоной де Бовуар влиятельный журнал «Новые времена» («Les Temps Modernes»), Морис Мерло-Понти в 1952 году занял кафедру философии в Коллеж де Франс. Проводимая им критика декартовского, да и любого другого идеализма исходила из отрицания модели опыта, основанной на идее гармоничной связи между познающим разумом и внешним миром, — модели, упускающей из виду фундаментальный разрыв не только между сознанием и миром, но и между отдельными сознаниями. Человеческая субъективность не может быть понята, считал Мерло-Понти, без учета этих разрывов.

Основываясь на данных гештальтпсихологии Вильгельма Кёлера, философ сосредоточил внимание на так называемой «среде восприятия», взявшись описать специфически человеческую форму «бытия-в-мире», которая базируется на неполноте визуального опыта, протекающей из «перспективных» ограничений человеческого восприятия. В книге «Феноменология восприятия» (1945), в главах, посвященных телу, он останавливается на «дообъектных», в его терминологии, формах восприятия, обосновывая форму видения и знания, которую есть все основания назвать «абстрактной».

В дискурс современного искусства философия Мерло-Понти вошла благодаря текстам Майкла Фрида об английском скульпторе Энтони Каро. Характеризуя дизъюнктивный «синтаксис» работ Каро, Фрид среди прочего апеллировал к эссе Мерло-Понти «О феноменологии языка» (1952). Поскольку феноменология Мерло-Понти делает тело субъекта — с его двусторонней симметрией, вертикальностью, лицевой и тыльной сторонами (последняя из них невидима для самого субъекта) — источником его интенциональности, устремленности к выработке значений, особенно располагают к феноменологическому анализу художественные практики, в которых основным фактором эстетического опыта являются телесные векторы. Важные примеры таковых, помимо уже упомянутого Каро, дают также Барнетт Ньюман и Ричард Серра.

там Джадда и Морриса. Остальные же трое — Моррис, Левитт и Смитсон — приветствовали открывшееся им поле эстетической практики как пространство величайшей свободы: они вступали на территорию, которую можно назвать «расширенным полем».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Battcock Gregory** (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968; переизд. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Colpitt Francis**. *Minimal Art: The Critical Perspective*. Seattle: University of Washington Press, 1990.
- Fried Michael**. *Art and Objecthood* [1967] // *Id. Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Judd Donald**. *Complete Writings: 1959–1975*. New York: New York University Press, 1975.
- Krauss Rosalind**. *Robert Morris: The Mind/Body Problem*. New York: Guggenheim Museum, 1994.
- Morris Robert**. *Continuous Project Altered Daily*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- Meyer James**. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- Goldstein Ann** (ed.). *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2004.

Незадолго до смерти Марсель Дюшан завершает инсталляцию «Дано» в Филадельфийском художественном музее: его растущее влияние на молодых художников достигает пика после открытия этой работы.

Одним из способов (причем далеко не самым малоэффективным) охарактеризовать эстетический климат шестидесятых годов является указание на то обстоятельство, что репутация Дюшана заметно потеснила в это время репутацию Пикассо. Будучи магом модернизма, отцом-основателем кубизма и изобретателем коллажа, Пикассо был также художником протейского склада: он поддерживал традицию живописи в бесконечной череде своих стилей, реанимировал умирающее искусство гравюры, расширял границы традиционной скульптуры. Напротив, Дюшан в 1920 году «остановил живопись» — ради игры в шахматы, по его собственному заявлению, и еще ради выпуска серии реди-мейдов под псевдонимом Рроза Селяви. И если Пикассо сопровождала лавина публикаций, выставок и критической литературы, то «спокойная безвестность» Дюшана, в которую тот к сороковым годам погрузился в Нью-Йорке, была нарушена только в 1945 году, когда вышел посвященный ему специальный номер близкого к идеям сюрреализма журнала «Вью» (первая монография о Дюшане появится только в 1959 году). Живя в простой, по-спартански обставленной квартире, он поддерживал контакты с художественным миром только через нескольких эмигрантов-сюрреалистов и авангардного композитора Джона Кейджа. Но этого, как выясняется, было достаточно.

В пятидесятые годы Кейдж, восхищавшийся идеями Дюшана относительно роли случайности, познакомил с ними своего друга, художника Роберта Раушенберга. При посредстве Раушенберга некоторые методы Дюшана были восприняты Джаспером Джонсом, который, впрочем, утверждал, что работы, показанные на его ошеломительной дебютной выставке 1957 года («Мишени» с отливками частей тела и «Флаги»), были созданы до того, как он услышал о Дюшане, и что он (как и Раушенберг) узнал о реди-мейдах лишь после того, как его работы были определены в таком качестве критиками, окрестившими их «неодадаизмом». В 1959 году оба художника познакомились с Дюшаном лично, увидели выдающееся собрание его работ из коллекции Аренсберга в Филадельфийском художественном музее (в том числе «Большое стекло»), а в 1960-м прочли только что опубликованный английский перевод «Зеленой коробки» (1934) — детальных заметок Дюшана к «Большому стеклу»; Джонс к тому же начал собирать работы Дюшана, в частности отливки, которые тот изготавливал в пятидесятые годы и выпускал в ограниченном количестве [2].

Хотя работы Джонса очевидным образом воплощают две эстетические «парадигмы», изначально ассоциирующиеся с именем

Дюшана: реди-мейд и «индекс» (примерами последнего служат отливки частей тела, а также различные «устройства» вроде техники энкаустики или резинового валика для раскатывания краски, превращающего живописный знак в след), особенно важна была для него, как указывал он сам, третья дюшановская парадигма. «Для Дюшана, — писал Джонс в 1960 году, — первичен язык. <...> „Большое стекло“ демонстрирует его концепцию произведения как ментального, а не визуального или чувственного, опыта».

Пип-шоу

Эти три «парадигмы», или модели, определяющие способ создания произведения, прочно укрепились в американском искусстве в начале шестидесятых годов. Реди-мейд пронизывал всю продукцию «Флюксуса» и составлял концептуальный костяк поп-арта. Индекс, помимо гипсовых отливок, которые продолжали делать Джонс, а также Роберт Моррис и Брюс Науман (род. 1941) [1], выразился в целой серии «следов» вроде регистрации Моррисом биотоков собственного мозга в «Автопортрете (электроэнцефалограмма)» (1963), а также в увлечении случайностью в практике «Флюксуса». Языковая модель, первые примеры которой — в частности «Картотека» Морриса, где объект сводится к отпечатанным на карточках и разложенным в алфавитном порядке заметкам о его замысле и изготовлении, — были близки к «Зеленой коробке» Дюшана, в конце десятилетия развилась в концептуальное искусство, объединившее дюшановские размышления о языке с идеями Людвига Витгенштейна в той самой «концепции произведения как ментального, а не визуального или чувственного, опыта», о которой говорил Джонс.

По мере того как влияние этих трех парадигм росло, парадигма кубистского коллажа стала казаться компромиссной и неотличимой от циничного и коррумпированного языка рекламы и других форм массмедиа, в которые она вросла еще до Второй мировой войны. Единственный способ, каким коллаж мог практиковаться послевоенным авангардом, заключался в диалектической инверсии, позволявшей использовать его негативно, в регистре трэша, обнаруживая в товаре стратегию запланированного устаревания, — как в практике «деколлажа», ассамбляжах Раушенберга или «мусорных контейнерах» Армана.

Но Дюшан отреагировал на свое «преобладание» вполне по-дюшановски. Он отказался от него, декларировав это отречение работой под названием «Дано: 1. Водопад. 2. Светильный



1 • Брюс Науман. *От ладони до рта*. 1967
Ткань, воск. 71,1 × 26,4 × 11,1 см

газ» [3, 4], над которой втайне от всех работал на протяжении двух предшествующих десятилетий. Завершенная в 1966 году, она, по замыслу автора, должна была быть открыта для публики в 1969 году в Филадельфийском музее, рядом с коллекцией Аренсберга, увековечившей его раннюю деятельность, но за год до этого Дюшан умер.

До этого его искусство считалось «концептуальным», теперь же он создал на удивление реалистическую диораму, эротическое шоу, не оставляющее места для фантазии. До этого его искусство демонстрировало смещение внимания с традиционной техники создания произведения на «депрофессионализированный» автоматизм реди-мейда, теперь же это был результат кропотливого и искусного ручного труда. Наконец, до этого Дюшан использовал фотографию как структурный, операциональный элемент, позволяющий обнаружить индексальные процессы, а здесь «фотографическое» проявилось чуть ли не в самой примитивной своей форме — в стремлении создать симулякр, заместить реальность ее миметической копией.

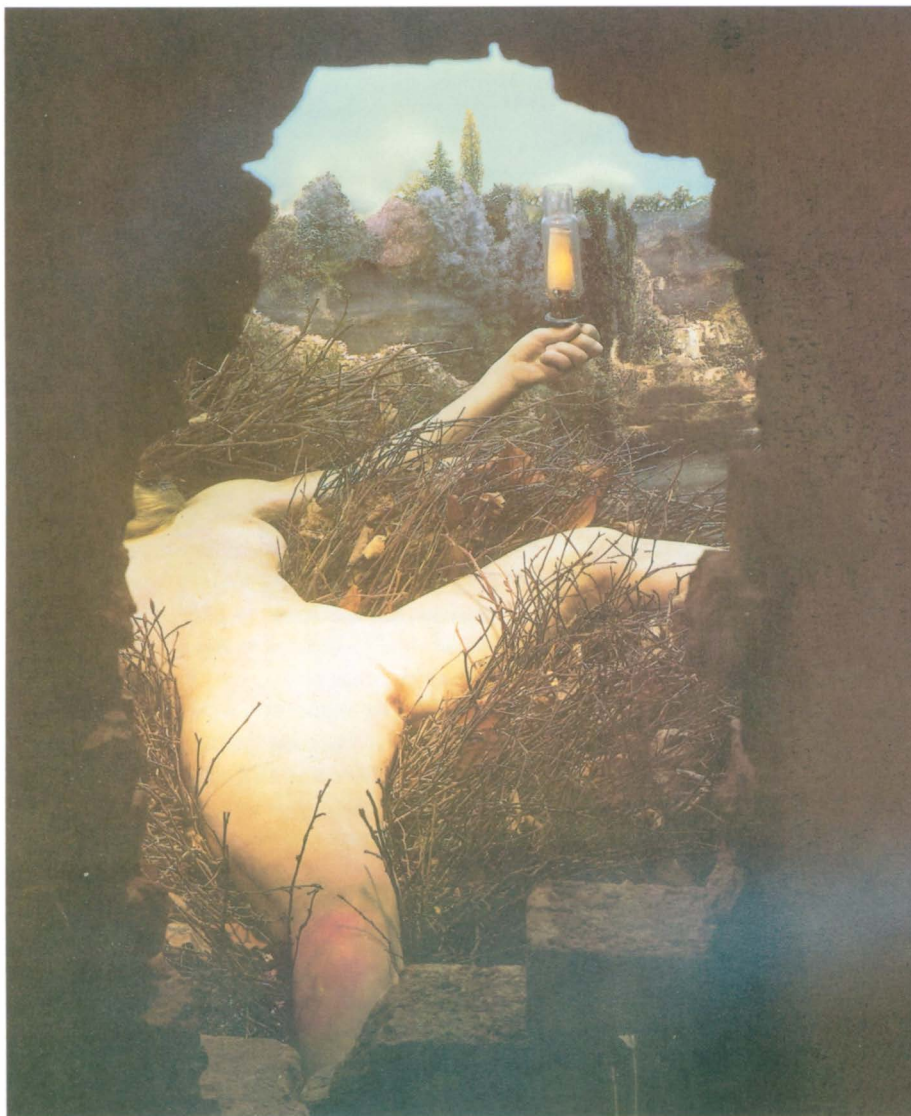
Исследователи Дюшана с ужасом взирали на эту работу. У них на глазах воображаемый, аллегорический лабиринт «Новобрачной,



2 • Марсель Дюшан. *Женский фиговый лист*. 1950
Оцинкованный гипс. 9 × 14 × 12,5 см

раздетой собственными холостяками, даже» (1915–1923) обернулся грязным анекдотом, пип-шоу, открывающимся через отверстие в амбарной двери: обнаженная лежит на куче хвороста с широко раздвинутыми перед зрителем ногами, в то время как в пейзаже позади нее узнается китчевая версия загадочных элементов из «Предисловия» к «Большому стеклу» — водопада и светильного газа. Несмотря на смятение исследователей и вопреки провозглашенной в конце шестидесятых годов точке зрения, согласно которой все парадигмы авангарда были изобретены в первой половине столетия, так что послевоенным художникам не остается ничего другого, кроме как воспроизводить их в ряде повторений, неизбежно снабженных ярлыком «нео» (об этом писал Петер Бюргер в «Теории авангарда»), «Дано...» предложило совершенно новую парадигму, глубоко повлиявшую на искусство после 1968 года. Предназначенная Дюшаном для размещения в музее, эта работа ввела в институционально устойчивый музейный контекст тотальную и разрушительную критику функционирования и легитимации эстетического.

Сама идея эстетического опыта, рожденная эпохой Просвещения, основывается на принципе суждения о том, что некий объект прекрасен (достойн называться «искусством»), — суждении, которое якобы совершенно незаинтересованно, то есть свободно от представлений о пользе или истинности содержания этого объекта — скажем, о его соответствии научным фактам или концепциям, — и тем не менее обладает всеобщей значимостью, выносится неким «универсальным голосом». Этот опыт получил теоретическое обоснование в «Критике способности суждения» (1790) Иммануила Канта, а затем был институционализирован большими музеями, сформировавшимися в XIX веке. Отгородившись от пространства повседневной жизни, дворцы, выступающие как хранилища великих произведений искусства, декларировали автономию эстетической сферы — в силу ее свободы от утилитарного или научного «интереса» — и одновременно ее публичность как места коллективного опыта, где «универсальный голос» воплощается в сообществе собравшихся перед произведениями искусства зрителей, каждый из которых судит словно бы за всех.



3 • Марсель Дюшан. Дано: 1. Водопад; 2. Светильный газ. 1946–1966
Ассамбляж (смешанная техника). 242,5 × 117,8 × 124,5 см

«Дано...» Дюшана располагается как раз в таком здании. Но, вопреки публичному статусу этого пространства общего опыта, работа перверсивно утаена. Поскольку смотреть на нее нужно через отверстие в дубовой двери, которая представляет собой ее единственный постоянно видимый элемент, диорама каждый раз доступна только одному зрителю. И этот зритель, далекий от отстраненной, эстетически «незаинтересованной» позиции, неизбежно понимает, что, приняв к глазку и заглядывая в пространство эротического зрелища, он сам выставляет себя на обозрение и может быть увиден со стороны — к примеру, охранником или другим посетителем. Всегда рискуя быть застигнутым врасплох, этот визуальный опыт не позволяет вынести за скобки тело, которое служит ему опорой и связывает с объектом суждения; это тело само уплотняется до состояния некоего объекта, становясь низкоплотным в ответ чувству стыда.

Между тем зрелище по ту сторону двери устроено так, чтобы артикулировать это «во-площение» зрителя. Точно воспроизводя модель ренессансной перспективы, мизансцена представляет обнаженную через неровный пролом в кирпичной стене, пародируя идею Альберти, уподоблявшего плоскость, сквозь которую

мы заглядываем в перспективную конструкцию, окну. Мало того, выстраивая перспективную схему, в которой конус зоны видимости (с вершиной в точке, где располагается глаз зрителя, — в точке зрения) является точным отражением пирамиды проекции (с вершиной в «бесконечности» — в точке схода), Дюшан делает точку зрения зеркальным двойником отверстия прямо напротив нее — точки между ног обнаженной, раскинувшейся на своем ложе из хвороста. Рассуждая о дюшановских системах трансформации, французский философ Жан-Франсуа Лиотар описывает этот двойной коллапс точки зрения и точки схода, превращающихся в парные телесные отверстия, каламбуром «Con celui qui voit» (прибл. «Тот, кто смотрит, — вагина»).

Застигнутые врасплох

«Модернистская живопись», будучи результатом просвещенческого стремления рассматривать специфику визуальных искусств исходя из обособленности зрения от других чувств (так, зрение — пространственное чувство, в то время как слух — временное), связывала идею автономии искусства (и его «незаинтересован-

▲ ности») с возможностью достижения чистой визуальности. Эта бестелесная «оптичность», позволявшая живописи осознать свое отличие от других искусств, — ибо она исключает всякое ощущение движения или объема и обращается исключительно к зрению, — ставила эстетику в зависимость от иллюзии того, что точка зрения сводится к крошечному пятнышку света, как на ренессансной схеме, и, таким образом, независима от всякого телесного опыта.

Если «оптичность» служила мерой «незаинтересованности», а монументальные размеры манифестирующей ее живописи «красочного поля» гарантировали ей коллективное пространство созерцания, то «Дано...» отменяет эту гарантию незаинтересованности, дважды во-площая зрителя. Поскольку теоретическая, идеальная точка зрения, обозначенная на схеме, «уплотняется», становясь эротически заинтересованным взглядом вуайериста, пространство музея оборачивается лабиринтом разрозненных интересов, одни из носителей которых имеют власть подвергать других отчуждению, застывая их при совершении акта зрения, уже не воспринимаемого как «чистый».

- Как неустанно объяснял Ролан Барт, Просвещение разработало понятие «универсального», чтобы упрочить власть буржуазии, устранив эту власть из поля исторических фактов и дав ей обнаружиться в природе. «Классическое искусство, — писал Барт в „Нулевой степени письма“, — неспособно было ощутить себя в качестве языка, ибо оно само было языком, то есть чем-то прозрачным, находящимся в безостановочном перетекании без осадка, — способом идеального слияния универсального разума и декоративных знаков, не обладавших собственной плотью и не



4 • Марсель Дюшан. Дано: 1. Водопад; 2. Светильный газ. 1946–1966
Ассамбляж (смешанная техника). 242,5 × 117,8 × 124,5 см

обязывавших ни к какой ответственности» [цит. по пер. Г. Косикова: Барт Ролан. Нулевая степень письма // Георгий Косиков (ред.). *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*. М.: ИГ Прогресс, 2000].

На протяжении истории модернизма предлагались различные способы разоблачения этой «универсальности» и выявления ее исторической обусловленности — от денатурализации медиума масляной живописи в коллаже до указания на конвенциональный, социально детерминированный характер искусства в реди-мейде.

- ▲ Но «Дано...» далеко превосходит в этом отношении «Фонтан» — писсуар, представленный Дюшаном на выставке Общества независимых художников в 1917 году и показавший, что социальное обрамление произведения — его выставочный контекст, культура его легитимации в процессе оценки и институционального признания — как раз и «конституирует» его как произведение искусства. Ведь, разместив свою инсталляцию в самом сердце музея — официального защитника ценностей бесплотной незаинтересованности, Дюшан вписал ее логику в структуру эстетической системы, позволив институциональному контексту проявиться с максимальной ясностью, обнаружившей вместе с тем всю его «странность».

- Вскоре «институциональная критика» в лице Марселя Бротарса в Бельгии, Даниэля Бюрена в Париже, Майкла Ашера и Ханса Хааке в США сосредоточит внимание на музее. Этот интерес к институциональным рамкам эстетической системы подогревался многими факторами, от участия ситуационистов в парижских выступлениях мая 1968 года до постструктуралистских теорий Мишеля Фуко и Жака Деррида, взявших за осмысление условий «дискурса». Однако «Дано...» Дюшана, расположившись внутри музейной цитадели, метило в самое сердце эстетической парадигмы, осуществляя ее критику, демистификацию и деконструкцию.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Duchamp Marcel. *Manual of Instruction for Etant Donnés: (1) La Chute d'eau (2) Le Gaz d'éclairage*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1987.

Krauss Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

Lyotard Jean-François. *Duchamp's TRANS/formers*. [1977] / Transl. I. McLeod. Venice, California: Lapis Press, 1990.

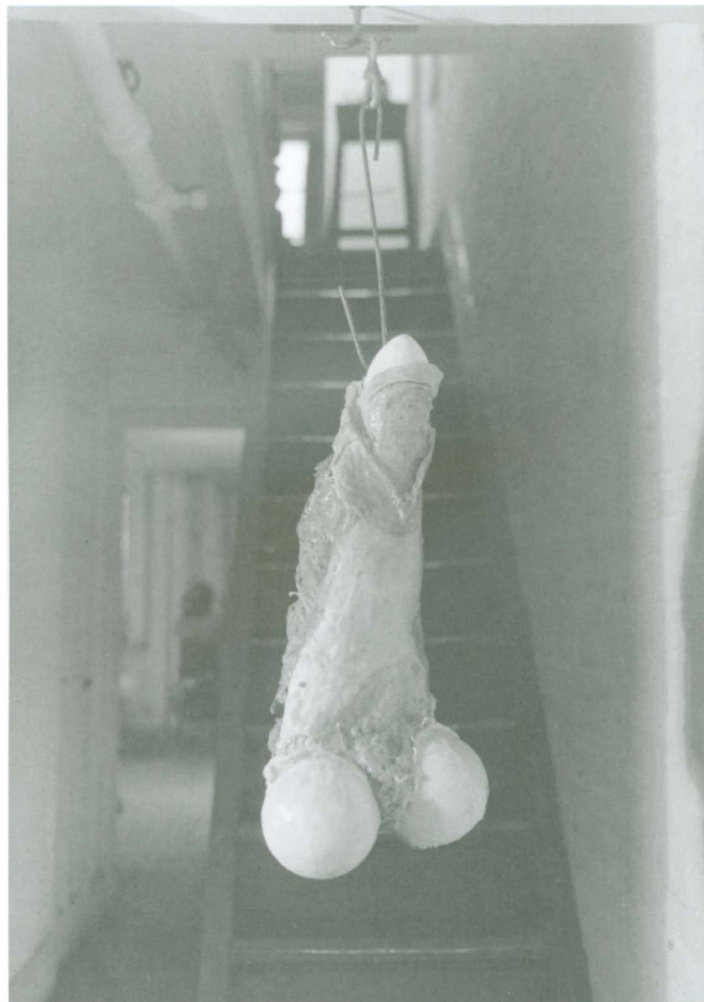
Demos T. J. *The Exiles of Marcel Duchamp*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

В Нью-Йорке открывается выставка «Эксцентрическая абстракция»: работы Луиз Буржуа, Яёй Кусамы и Евы Хессе намечают экспрессивную альтернативу скульптурному языку минимализма.

Родившись в семье представителей парижского среднего класса, Луиз Буржуа (1911–2010) с ранних лет занималась семейным ремеслом реставрации гобеленов. Возможно, восстановление поврежденных изображений сыграло решающую роль в формировании будущей художницы, ведь повреждение и восстановление станут определяющими полюсами ее искусства. По ее собственным словам, эта амбивалентность была сосредоточена на фигуре ее волокиты-отца, который привел в дом любовницу и разрушил семью. Много лет спустя Буржуа воплотит свою месть в работе, так и названной: «Уничтожение отца» (1974). Пока же она просто сбежала — сначала в художественную школу, потом ▲ в мастерскую Фернана Леже. В 1938 году Буржуа вышла замуж за американского историка искусства Роберта Голдуотера (1907–1973), чей «Примитивизм в современном искусстве», долгое время сохранявший значение эталонной книги по данной теме, возможно, повлиял и на нее, и вместе они уехали в Нью-Йорк.

Отцеубийственная агрессия

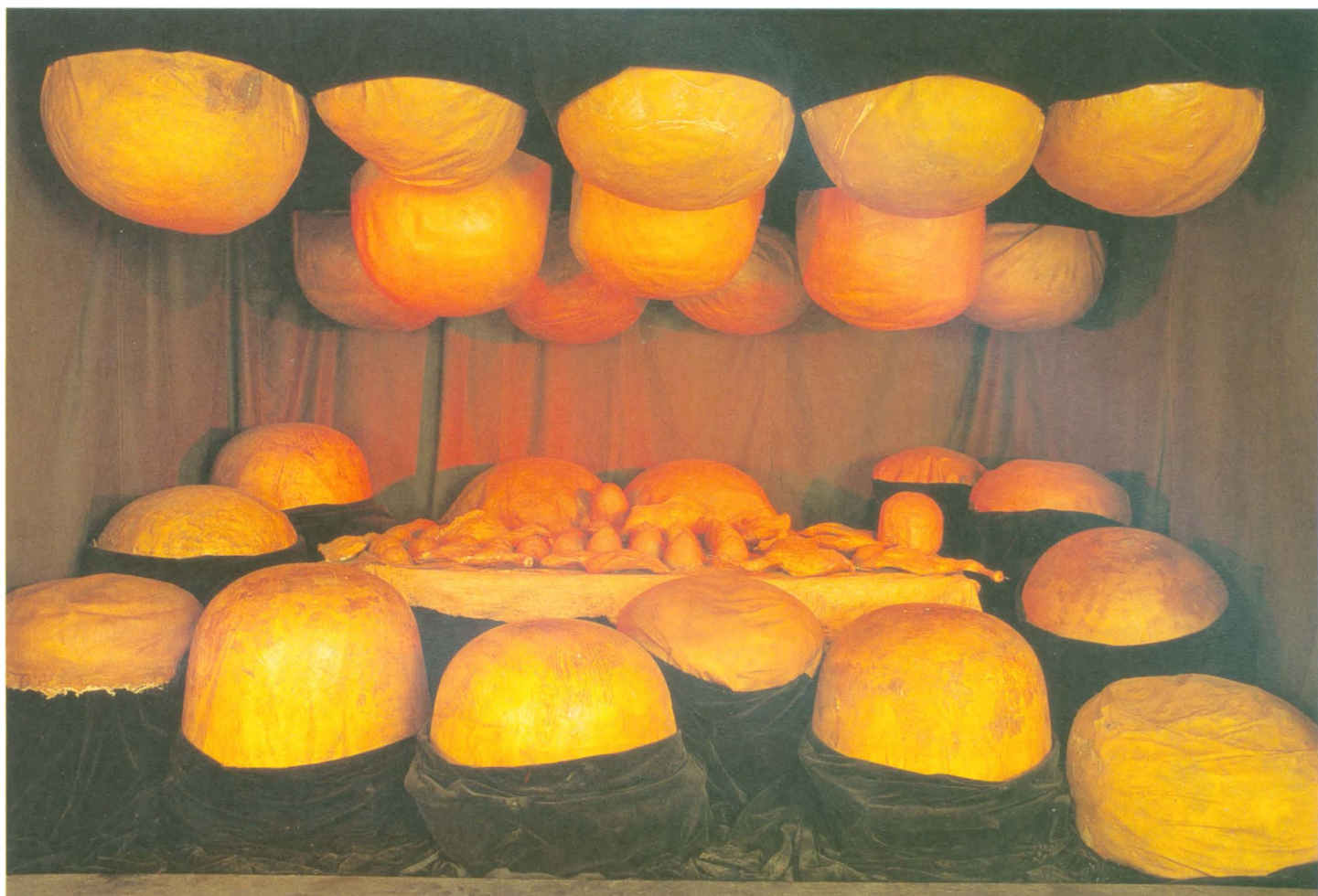
- Среди ранних работ Буржуа были рисунки, отмеченные влиянием
- сюрреализма: например, «Женщины-дома» (1945–1947), где обнаженная женская фигура представлена как убежище — уязвимое и часто подвергшееся внешнему вторжению. В конце сороковых годов она параллельно занялась скульптурой: ее «тотемы» — полуабстрактные столбы из дерева или бронзы — также сохраняли
 - связь с поздним сюрреализмом, все еще актуальным в Нью-Йорке. Стиль Буржуа стал приобретать индивидуальные черты лишь в начале шестидесятых годов, когда она стала делать из гипса, латекса и ткани формы, напоминающие полуабстрактные части тела. Часто казавшиеся порождением беспокойных фантазий или агрессивных желаний, эти телесные фрагменты напоминали, в терминологии психоанализа, «частичные объекты», то есть части тела — к примеру, грудь, — изолированные сфокусированным на них желанием. Одним из ранних примеров такого рода скульптуры служит «Портрет» (1963) — коричневатая, вязкая масса латекса, свисающая со стены, как желудок с обрезанными кишками, фантазматический автопортрет в виде тела, вывернутого наизнанку. Критик Люси Липпард, включившая эту вещь в свою выставку «Эксцентрическая абстракция» в галерее Фишбах в 1966 году, увидела в ней амбивалентное «я-тело», вызывающее одновременно «влечение» и «отвращение». Созданный в том же году «Взгляд» появился в момент, когда лишь немногие худож-



1 • Луиз Буржуа. *Девочка*. 1968

Гипс, латекс. 59.7 × 26.7 × 19.7 см

- ники напрямую обращались к этой теме, которая со временем
- ▲ станет центральной для феминистского искусства (одним из этих немногих был Дюшан с его последней работой «Дано...»). Округлый, напоминающий по форме губы объект из латекса на мешковине, «Взгляд» представляет собой то, что сюрреалисты называли «l'oeil-sexe», — комбинацию глаза и полового органа, в данном случае смутно-вагинального. Приоткрытый, так что становится видимым его бугристое нутро, этот генитальный глаз



2 • Луиз Буржуа. Уничтожение отца. 1974

Гипс, латекс, дерево, ткань, красный свет. 237,8 × 362,3 × 248,6 см

напоминает одновременно рану и утробу — как глаз младенца, который «видит» мир только ртом. В связи с этим «Взгляд» вызывает ощущение ранимости и агрессивности одновременно, и эта амбивалентность типична для большинства объектов Буржуа. По мнению историка искусства Миньон Никсон, «мотив „l'oeil-sexé“ перерабатывается здесь с женской точки зрения», переворачивая «фаллический взгляд» сюрреалистов.

Другой поворот сюрреалистическому объекту, в данном случае сексуальному фетишу, Буржуа придала в «Девчонке» («La Fillette») [1]. Отталкивающая, похожая на пенис вещь из латекса, на сей раз нанесенного поверх гипса, «Девчонка» — это еще один «неприятный объект», если воспользоваться термином выдающегося мастера сюрреалистических объектов Альберто Джакометти; и, подобно его работам, она насквозь амбивалентна. Подвешенная на проволоке (как ее часто выставляют), «Девчонка» выглядит чем-то отвратительным — вырезанным из тела куском мяса. Но когда ее держат на руках (как это делает сама Буржуа на знаменитой фотографии Роберта Мэпплторпа), она кажется предметом любви, ребенком на руках у матери (при желании на «голове» этой «девчонки» можно разглядеть глаза и рот). По Фрейду, женщина может отождествить пенис и ребенка, с тем чтобы компенсировать отсутствие первого обретением второго. Но эта «девчонка» — не просто фетиш или субститут пениса, она — самостоятельный персонаж. И в этом смысле она демонстрирует

сильный жест; если «Взгляд» — это феминистская пародия на мужской взгляд, то «Девчонка» — феминистская апроприация символического фаллоса.

К концу шестидесятых годов Буржуа была уже связана с феминизмом и после смерти мужа в 1973 году начала разбираться со своим травматическим прошлым с феминистских позиций; одним из результатов стала работа «Уничтожение отца» [2]. Еще раньше, в шестидесятых годах, Буржуа переработала свой старый образ «женщины-дома» в энвайронмент, который она называла «логовом», «защищенным местом, куда вы можете войти как в убежище». Хотя «логово» — это не западня, — отмечает художница, — страх быть пойманным превращается в желание поймать других». В этом смысле «Уничтожение отца» может быть лучшим из ее «логов», поскольку здесь защита преобразуется в нападение, а объект охоты становится охотником. Большая пещера из гипса, латекса, дерева и ткани наполнена выступающими из потолка, пола, стола формами, напоминающими груди, пенисы или зубы. Будучи пещерой, телом и комнатой одновременно, «Уничтожение отца» представляет собой воображаемый интерьер вроде тех, которые, согласно психоаналитику Мелани Кляйн, иногда воображают дети. Для Буржуа это было логово, где «вечерняя еда» (другое название работы) каким-то образом превратилась в ритуальную трапезу, где тотем, предназначенный для съедения, вдруг оказался отцом. Вот как сама художница рассказала о своем фантазме отцеубийственной агрессии:



3 • Яёй Кусаме. Бесконечная зеркальная комната — Поле фаллосов. 1965
Объекты из ткани с набивкой. зеркала на фанере. размеры варьируются

Это, в сущности, стол, ужасный, пугающий семейный ужин во главе с отцом, который сидит и упивается господством. А остальные, жена и дети, что они могут сделать? Они сидят молча. Мать, конечно, пытается угодить тирану, своему мужу. Дети озлоблены. Нас, детей, было трое: мой брат, моя сестра и я. Еще было двое приемных детей, их отца убили на войне. Так что нас было пятеро. Отец раздражался, глядя на нас, объяснял нам всем, какой он великий человек. Тогда, разозлившись, мы схватили его, бросили на стол, расчленили и съели.

Навязчивое повторение

Яёй Кусаме (род. 1929) подошла к патриархальному логову с другой стороны: вместо того чтобы завладевать фаллосом, как Буржуа, она издевательски умножала его, надувала, как шар, пока он не лопался. Японка по рождению, Кусаме переехала в Нью-Йорк в 1957 году и уже в 1959-м выставила первые пять из своих «Бесконечных сетей». Этими большими белыми холстами (один — десятиметровой ширины), покрытыми светлыми точечными узорами, она отклик-
▲ нулась не только на дриппинг Джексона Поллока, но и на новую волну интереса к монохромии. Двумя годами позже ее мотивы стали более материальными и одновременно более характерными
● и узнаваемыми. Вероятно, под влиянием выставки ассамбляжей в МоМА осенью 1961 года Кусаме начала делать свои «Аккумуляции» — домашние вещи, часто найденные на улице (кресло, пальто, стремянка, детская коляска), покрытые набитыми ватой мешочками и выкрашенные в белый цвет. «Суть дела — в навязчивом повторении», — лаконично отметил Дональд Джадд, обозревая эти работы в 1964 году. Но в данном случае повторение давало обильный урожай фаллических форм — не регулярные минималистские модули и не серийные образы поп-арта, а странный гибрид тех и других. Вскоре Кусаме использовала этот метод для

создания целых энвайронментов из набитых ватой фаллосов, как в работе «Скопление: тысяча лодок» (декабрь 1964), где в центре находилась лодка с веслами, покрытая, как некоей чужеродной растительностью, пенисообразными отростками. Стены были оклеены большими снимками лодки, и на их фоне Кусаме позировала фотографам (что стало ее постоянной практикой), в данном случае обнаженной.

Повторение не только пародировало фаллическую форму, но и рассеивало ее — вертикальную фигуру — по горизонтали, превращая в фон для других фаллических форм. Этот интерес к камуфляжу, стирающему грань между фигурой и фоном, привел Кусаме к использованию в качестве мотива красного горошка, иногда в комбинации с фаллосами, и вновь в очевидном стремлении к обезличиванию объектов и тотализации энвайронментов. Следующим шагом в том же направлении стало использование зеркал, впервые в работе «Бесконечная зеркальная комната — Поле фаллосов» [3], где фаллосы, горошек и — на нескольких фотографиях — собственное тело художницы (обычно одетой в красное трико) повторялись потенциально до бесконечности. «Мы должны потеряться в горошке», — заметила она однажды, как если бы ее собственная субъектность стояла на кону в этом стремлении к неразличимости. Впоследствии ее энвайронменты приобрели безумный «попсовый» вид, часто поддержанный потоками света и звука; также она экспериментировала с психоделической культурой. В этот период критики постоянно обвиняли Кусаме в эксгибиционизме, но, странным образом, при всей склонности к самодемонстрации, в ее работах с таким же успехом можно усмотреть театр саморазрушения. Возможно, здесь сыграла роль предполагаемая шизофрения: у Кусаме с подросткового возраста диагностировали периодические галлюцинации, и в 1972 году она вернулась в Японию, чтобы лечь в психиатрическую клинику (где тем не менее продолжала заниматься искусством).

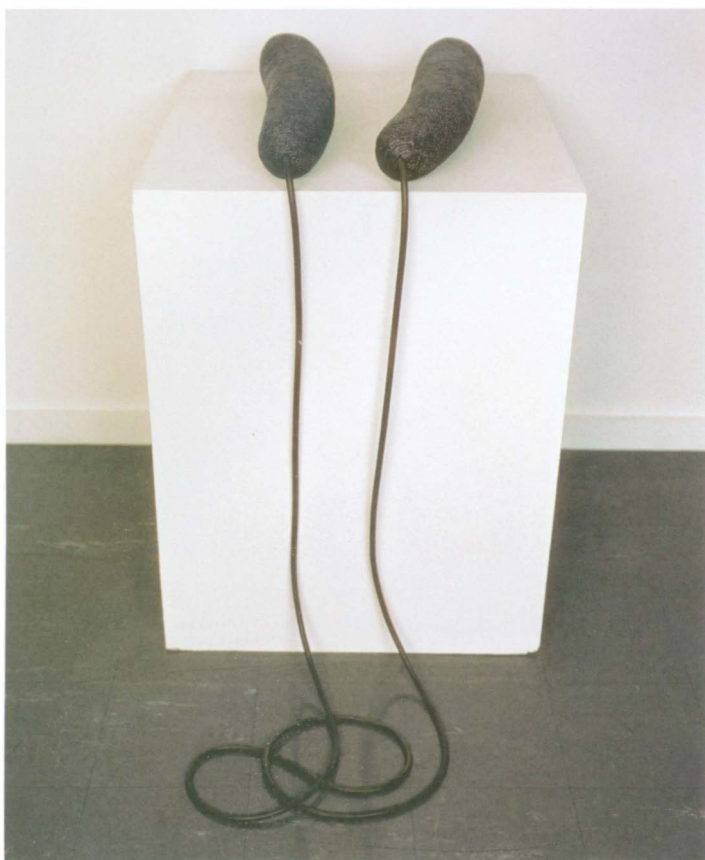
Эксцентрическая абстракция

Скульптуры Евы Хессе (1936–1970) не столь агрессивны, как у Буржуа, и не так экспансивны, как у Кусаме, но при этом формально они более инновативны и, несмотря на раннюю смерть художницы от опухоли головного мозга, исторически более влиятельны. Отчасти дело в том, что искусство Хессе менее референциально в своем стремлении представить тело (то есть мир разнообразных материальных объектов, с которыми тело приходит в соприкосновение) и при этом более чутко к фантазиям, желаниям и влечениям, на это тело воздействующим. Однако, возможно в порядке компенсации их относительной абстрактности, работы Хессе часто отсылают к превратностям биографии художницы (ее еврейская семья бежала от нацистов, ее мать покончила жизнь самоубийством) и/или к женственности как таковой — к «отталкивающему и жалкому наследству боли», по словам Энн С. Чейв. Таким образом, одни критики (как Чейв) видят в обращении Хессе к телу специфически женские коннотации, описывая его в контексте раннефеминистских требований воплощения женской сущности, будь то в форме утробы или раны, тогда как другие (как Энн Вагнер) отвергают такой взгляд на ее образы как «симптомы патологии женского удела» и прочитывают в них, наоборот, подрыв подобных маркеров полового различия и представление не столько некоего стабильного женского «я-тела», сколько квазининфантиль-



4 • Ева Хессе. *Случайное*. 1969

Латекс на марле, стекловолокно, полиэстер (восемь объектов). 289,6–426,7 x 91,4–121,9 см (каждый)



5 • Ева Хессе. *Воспроизвести*. 1965

Два баллона, соединенные хирургическим шлангом, веревка, папье-маше, эмалевая краска. Каждый баллон 55,9 × 11,4 см; длина шланга 365,8 см

ной комбинации конфликтующих влечений и частичных объектов. Как бы то ни было, конструкции Хессе из латекса, стекловолокна и марли показывают тело в предельных состояниях — оголенным ужасом, как в «Связи» (1969), или укутанным неожиданной благодатью, как в «Случайном» («Contingent») [4].

Одна из этих скульптур, включенных в «Эксцентрическую абстракцию», называется «Воспроизвести» («Ingeminate») [5]: это две большие трубчатые формы, обмотанные — каждая отдельно — темной грубой веревкой и соединенные шлангом. Люси Липпард сразу отметила, что название работы указывает на то, как она сделана, — путем удвоения, усиления повторением. Позднее Миньон Никсон обратила внимание на биосексуальный подтекст того же названия: оплодотворить, породить, рассеять семя — термины, подчеркивающие неоднозначное отношение данного объекта к конвенциональным образам пола и тела — неважно, частичного или целого. Что же в нем на самом деле повторено и связано? «Удвоить и связать фаллос — значит пошутить на его счет, — пишет Никсон, — но вдобавок спутать его с грудями, а груди с яичками, запустив тем самым спираль идентификаций, в которых тело то приближается, то исчезает, становясь все более и более призрачным». Хессе наслаждается этой путаницей форм, провоцирующей амбивалентные интересы в сознании зрителя; на это указывает и ее радостное позирование перед камерой рядом со своими объектами (склонны к нему были и Буржуа, и Кусамы, что указывает на общую для всех троих перформативную стратегию). Насла-

▲ ждается она и тем разладом, который вносит в эстетику минимализма своими похожими на частичные объекты работами, равно

▲ как и в эстетику постминимализма — своими методами, акцентирующими телесный, даже утробный характер ее искусства. Как заметила Липпард, работы Хессе инсценируют «прямое столкновение несовместимых друг с другом природных и формальных атрибутов: твердость/мягкость, шероховатость/гладкость, точность/случайность, геометрия/свободная форма, прочность/уязвимость, „естественная“ поверхность/промышленная конструкция». «Случайное» играет со всеми этими оппозициями, а также с рядом других (падение и парение, тяжесть и невесомость и т. д.), делая их изменчивыми — подчеркнуто материальными и метафорическими одновременно.

Ключевым для этих работ является их «глубокое погружение в художественные языки своего времени» (по словам Энн Вагнер) с их минималистскими формами вроде сетки и куба и постминималистскими приемами связывания, подвешивания, рассеивания и т. д. Это позволило Хессе успешно трансформировать данные языки, вновь введя «грязные» телесные ассоциации в строгие концептуальные построения. И в то же время благодаря этим языкам ее произведения дистанцируются от «сугубо личного диапазона значений». «Скульптура буквально говорит о теле, — пишет Вагнер, — и в то же время взрывает само понятие буквальности. Своими повторными и трансформационными структурами она настаивает на своем родстве с языком, но одновременно наполняет эти структуры плотскими ассоциациями. Тело где-то там, на пересечении структуры и референции». Это действительно «эксцентрическая абстракция», и она продолжает волновать нас сегодня так, как немного другое в искусстве того времени.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Bourgeois Louise. *The Destruction of the Father, The Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

Lippard Lucy R. *Changing: Essays in Art Criticism.* New York: Dutton, 1971.

Nixon Mignon. *Posing the Phallus // October.* No. 92. Spring 2000.

Nixon Mignon (ed.). *Eva Hesse (October Files 3).* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Nixon Mignon. *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

Sussman Elisabeth (ed.). *Eva Hesse.* San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2002.

Wagner Anne M. *Three Artists (Three Women): Georgia O'Keeffe, Lee Krasner, Eva Hesse.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

Zegher Catherine de (ed.). *Inside the Visible.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Zelevansky Lynne et al. *Love Forever—Yayoi Kusama, 1958–68.* Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1998.

Публикацией альбома «Путешествие к памятникам Пассейика, Нью-Джерси»

Роберт Смитсон утверждает «энтропию» в качестве одного из ключевых понятий художественной практики конца шестидесятых годов.

В одном из первых своих опубликованных текстов, «Энтропия и новые памятники» (1966), Роберт Смитсон цитирует отрывок из рецензии Дональда Джадда на выставку Роя

- ▲ Лихтенштейна. Джадд, отмечает Смитсон, «говорит о „множестве видимых вещей“, которые „пусты и банальны“, таких, как «большая часть коммерческих построек, новые магазины колониальных товаров, вестибюли, многие дома, алюминиевые и формайковые покрытия, пластиковая обшивка „под кожу“, изящные современные интерьеры реактивных самолетов или аптек». «Рядом со скоростными шоссе, окружающими города, — добавляет Смитсон, — мы находим дисконтные центры и магазины уцененных товаров с их стерильными фасадами. Внутри — похожие на лабиринты прилавки с аккуратно разложенными товарами; ряд за рядом они стираются из памяти покупателя. Печальная запутанность этих интерьеров привнесла в искусство новый взгляд на скучное и банальное. И в этой скуке и банальности многие художники из числа наиболее одаренных находят источник вдохновения». Далее Смитсон переходит к анализу того, что он называет «сверхпрозаичностью»,
- в работах Роберта Морриса, Дэна Флавина и самого Джадда, предлагая одну из ранних и лучших характеристик минимализма.

То обстоятельство, что Джадд одним из первых поддержал искусство Лихтенштейна — а его короткое эссе о художнике является, возможно, первой интерпретацией поп-арта как искусства «симулякров» (впоследствии это прочтение получит развитие в связи с работами Уорхола), — может показаться удивительным, но лишь потому, что минимализм часто ошибочно понимается как продолжение традиции ранней геометрической абстракции, что противоречит устремлениям всех без исключения его представителей. И если Смитсон, которому тогда еще не было и тридцати, уловил связь между поп-артом и минимализмом, то потому, что начитанность в области структурной антропологии и литературной критики позволила ему найти объяснительную модель, выходящую за рамки вопроса о стилистических различиях.

Руины наоборот

Как явствует из названия его статьи, такой моделью стал закон энтропии — концепция, которая стоит за всем, что делал Смитсон как художник, и к которой он возвращался во всех своих текстах (его последнее интервью, данное за несколько месяцев до смерти, называется «Энтропия, ставшая видимой»). Сформулированный в XIX веке в качестве второго базового принципа термодинамики, закон энтропии предполагает неизбежное убывание энергии в любой системе, распад любой организации в результате постепенной утраты упорядоченности и различий. Всякий иерархический порядок, согласно этому закону, неуклонно и необратимо дегради-

рует вплоть до полного единообразия. Приводимый Смитсоном пример энтропии очень близок к тому, который обычно приводят ученые, говоря о температуре воды: «Представьте себе разделенную надвое песочницу: с одной стороны насыпан черный песок, с другой — белый. Возьмем ребенка и позволим ему пробежать в этой песочнице сотню кругов по часовой стрелке, пока песок не перемешается и не станет серым; пусть после этого он пробежит сто кругов против часовой стрелки — результатом будет не восстановление изначального разделения, а еще более значительная степень смешения и возрастание энтропии».

С тех пор как концепция энтропии была сформулирована, она захватывала воображение многих, особенно благодаря тому, что в качестве примера Сади Карно (1796–1832), один из ее авторов, приводил тот факт, что Солнечная система со временем неизбежно остывает (эта идея впоследствии питала эсхатологические ожидания и космический пессимизм множества книг, написанных в конце XIX века). Очень рано — и Смитсон учел эту традицию — закон энтропии стал прилагаться к языку (слова опустошаются, превращаясь в штампы) и экономике (замещение потребительной стоимости товара меновой в системе массового производства). Последний роман Гюстава Флобера «Бувар и Пекюше», одна из любимых книг Смитсона, связал между собой эти два направления мысли, рассказав о разрастании энтропийной тени, отбрасываемой на нашу жизнь в условиях капитализма. Повторение (товаров на рынке, слов и образов в медиа) глубоко энтропийно; из этого открытия в конце сороковых годов выросла теория информации — математическая модель коммуникации, согласно которой значение любого факта обратно пропорционально его вероятности: убийство Кеннеди стало событием мирового масштаба, но если бы каждого американского президента убивали, чтобы положить конец его правлению, это событие имело бы значение не большее, чем смена дня и ночи, и вряд ли о нем писали бы на первых страницах газет.

Но если для Флобера и ему подобных наша энтропийная участь — определяющая характеристика современности — была приговором, то Смитсон в самой непреклонности этого процесса усмотрел перспективу решительной критики человека и его амбиций. В свете логики энтропии, если провести ее до конца, несостоятельным оказывался не только пафос абстрактного экспрессионизма (уже давню вызывавший подозрения), но и модернистская борьба с произвольностью в искусстве (стремление исключить из каждого вида искусства любые «внутренне» не присущие ему конвенции) — идея, приобретающая все более догматический характер

▲ в текстах Клемента Гринберга. Энтропия для Смитсона — крайняя степень того, что структуралисты называют «обусловленным», или произвольным. Поскольку энтропия является единственным состоянием, общим для всех вещей и живых существ,

в ней нет ничего произвольного. Ради того чтобы подчеркнуть этот всеобъемлющий характер энтропии, Смитсон вскоре после ▲ состоявшейся в 1969 году выставки «Когда отношения становятся формой» и, возможно, в порядке полемики с ее названием, ● акцентирующим понятие формы, провел акцию «Слив асфальта» [1], в которой поллоковский дриппинг, подчиняющийся закону гравитации, прочитывается как процесс насквозь энтропийный.

Говоря в «Энтропии и новых памятниках», что минимализм исключил «время как разрушение», Смитсон выразил свое разочарование в этом движении, оказавшемся неспособным совершить рывок в царство энтропии. «В отличие от старых памятников, которые заставляют нас помнить о прошлом, новые памятники, кажется, заставляют нас забыть о будущем», — пишет он. Но что, если связать будущее с отдаленным прошлым: что, если постистория (эпоха после исчезновения человечества) будет не чем иным, как зеркальным отражением предыстории? Смитсон по-детски увлекался динозаврами и окаменелостями, и за этим увлечением стояла антигуманистическая по своей сути концепция истории как совокупной последовательности катастроф. В результате предметом его глубокого внимания стало время как разрушение, что и привело к необходимости создавать не просто «новые» памятники, а «антипамятники», памятники разрушению любых памятников.

Собственно, создавать подобные артефакты не требовалось: мир и так был полон ими. Это как раз и обнаружил Смитсон, когда в сентябре 1967 года, с фотоаппаратом «Инстаматик» на плече, похожий на туриста, отправляющегося в Рим («Не стал ли Пассейик Вечным городом вместо Рима?» — спрашивал он), посетил маленький индустриальный город, откуда был родом. Результат — альбом «Путешествие к памятникам Пассейика, Нью-Джерси» — представляет собой пародию на травелог, документирующую различные «памятники» разрушения (последний из них — упомянутая выше песочница), в частности стройплощадки, которые Смитсон рассматривал как фабрики «руин наоборот». «Это нечто противоположное „романтическим руинам“, — писал он, — поскольку здания не *осыпаются* в руины *после* того, как построены, а скорее *растут* в руинах, прежде чем окончательно выстроиться». Все что угодно, каким бы ни было его прошлое и даже прежде, чем это прошлое у него появится, в итоге приходит в одинаковое состояние, что означает также отсутствие какой бы то ни было иерархии, какого бы то ни было центра. Короче говоря, перспектива, которая поначалу может показаться мрачной, — тот факт, что человек, хотя он обычно не склонен об этом задумываться, создает для себя бескачественную вселенную, — обещает, возможно, своего рода освобождение, поскольку мир без центра (а стало быть, мир, где субъект не имеет ни границ, ни определенного места для себя) — это лабиринт, открытый для бесконечных исследований.

В конце шестидесятых годов Смитсон был единственным художником, сделавшим энтропию ключевым генеративным принципом ■ художественной практики: его «Спиральная дамба» — земляная насыпь, которая скрылась под водой Большого Соленого озера в штате Юта вскоре после ее «завершения» в 1970 году, а относительно недавно, после падения уровня воды, вновь вышла на поверхность, белая от кристаллов соли, — остается образцовым «памятником» этому десятилетию радикального расширения поля скульптуры. Однако многие другие художники — некоторые даже раньше Смитсона, хотя и без теоретического осмысления, — также освоили в своих работах «энтропийный» метод.

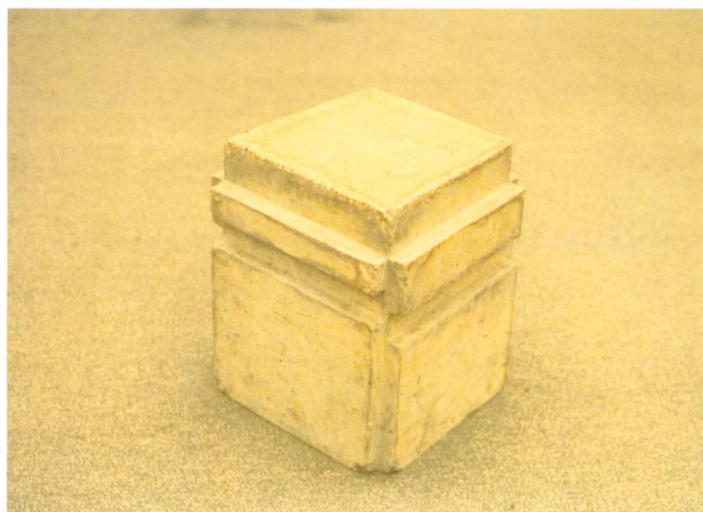


1 • Роберт Смитсон. Слив асфальта. Рим. Октябрь 1969
Самосвал, асфальт, склон карьера (утрачена)

Бесстрастная мимолетность

▲ Одним из таких художников был Брюс Науман. Работая в Калифорнии, в относительной изоляции от нью-йоркского арт-мира, он создал в середине шестидесятых годов свои первые слепки пространств-промежутков (например, «Слепок пространства под моим стулом» [2] или «Платформа, сделанная из пространства между двумя прямоугольными ящиками на полу» [1966]). Таким образом, еще до «Перевернутого дерева» (1969), в котором Смитсон показал это дерево в энтропийной вселенной, ибо оно лишено какого бы то ни было значения, помимо необратимости времени (все обратимо, кроме времени, и все в равной степени бессмысленно), Науман тоже исследовал это убывание значения: если бы не названия упомянутых работ, мы бы никогда не догадались, как они созданы.

И Смитсона, и Наумана завораживал разрушительный эффект зеркальных отражений, ставящих под вопрос саму идею центра (идентичности, собственного Я): так, в «Прикосновении пальца № 1» (1966) Наумана мы не только не можем определить, какая пара рук «реальна», а какая является ее зеркальным отражением, — мы, более того, лишены возможности осуществить телесный синтез сенсорных полей, которые здесь обозначены. Пытаясь представить тактильное ощущение, соответствующее тому, что мы видим, — круговому движению рук, упирающихся в поверхность зеркала, — мы вскоре начинаем испытывать головокружение и бросаем свои попытки. Аналогичным образом в «Перемещениях зеркал» (1969) Смитсона, где набор квадратных зеркал располагался и затем фотографировался в разных местах во время предпринятого художником путешествия на Юкатан, самопонятие видения оказывается под вопросом, поскольку зеркала становятся потенциально невидимыми в пейзаже, который они отражают. То, что зафиксировано на этих фотографиях, лишь в парадоксальном смысле может быть названо «событиями», так как они в букваль-

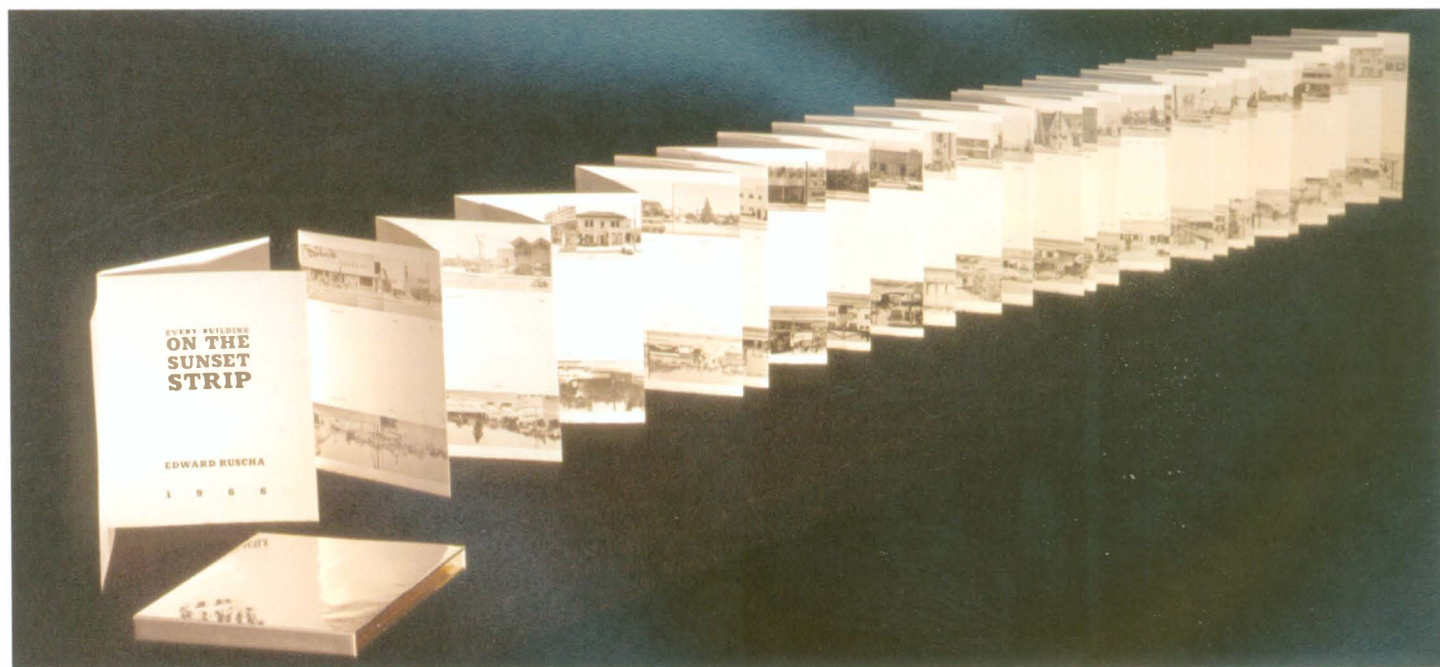


2 • Брюс Науман. Слепок пространства под моим стулом. 1965–1968
Бетон. 44,5 × 39,1 × 37,1 см

ном смысле непримечательны (nonevents). Они не несут никакой информации помимо самого факта своей миимолетности. Наконец, еще одно доказательство родства хода мысли Наумана и Смитсона: в 1968 году, вскоре после того, как последний в «Энтропии и новых памятниках» с одобрением отметил проект Сола Левитта, заключавшийся в том, чтобы «поместить какую-нибудь ювелирную работу Челлини в бетонный блок», Науман создал работу, первым (описательным) названием которой было «Магнитофон с закольцованной записью крика, завернутый в пластиковый пакет и помещенный в центр» (имеется в виду центр бетонного блока).

Эд Рушей — еще один калифорнийский художник, в работах которого ключевую роль играет принцип энтропии. Особенно это касается ряда больших картин, которые он создавал начиная с середины шестидесятых годов и которые «изображают» слова — в том смысле, что какое-то отдельное слово («Автоматический», «Вазелин») или бессмысленный набор слов («Другая голливудская мечта лопнувший пузырь», «Те золотые спазмы») написаны в них поверх иллюзионистского неба, на фоне которого эти слова будто парят, постепенно рассеиваясь, как облака. Но, кроме того, маленькие фотографические книги Рушей, которые Смитсон несколько раз упоминал в своих текстах и с бесстрастным тоном которых могут сравниться разве что ранние фильмы Энди Уорхола, предлагают один из первых примеров критики эстетического суждения под знаменем «диалекта» — то есть визуального клише. В «Двадцати шести заправочных станциях» Рушей регистрирует именно то, что заявлено в названии: заправочные станции, встреченные им на пути из Оклахома-Сити в Лос-Анджелес, по одной на каждую букву алфавита, сняты без всяких затей с противоположной стороны шоссе. Тот же тавтологический и направленный на исчерпывающее описание принцип обнаруживается в панораме-раскладушке «Все здания на Сансет-Стрип» [3], каталогизирующей все здания, а также все перекрестки и пустые участки вдоль знаменитого отрезка бульвара Сансет (та же обратимость, что и в «Перевернутом дереве» Смитсона: книга может «читаться» в обоих направлениях, поскольку две стороны бульвара расположены симметрично друг напротив друга на каждой странице, но в противоположной ориентации по вертикали). Снятый в полдень, что подчеркивает его пустынную, Сансет-Стрип выглядит как симулякр, декорация голливудского фильма. «Это похоже на город из вестерна, — говорил Рушей. — Фасады домов в таких городах сделаны из бумаги, и за ними нет ровным счетом ничего». Постоянно описывая одно и то же анонимное ничто, книги Рушей (общим числом около полутора десятков) вовсе не предлагают критический комментарий по поводу пустоты и бессмысленности существования в конце XX века, — в них нет ни капли ностальгии. Это практические руководства по энтропии, указывающие возможный способ насладиться миром, лишенным различий и, следовательно, значения, причем без малейшей примеси того, что Андре Бретон называл «черным юмором».

тический», «Вазелин») или бессмысленный набор слов («Другая голливудская мечта лопнувший пузырь», «Те золотые спазмы») написаны в них поверх иллюзионистского неба, на фоне которого эти слова будто парят, постепенно рассеиваясь, как облака. Но, кроме того, маленькие фотографические книги Рушей, которые Смитсон несколько раз упоминал в своих текстах и с бесстрастным тоном которых могут сравниться разве что ранние фильмы Энди Уорхола, предлагают один из первых примеров критики эстетического суждения под знаменем «диалекта» — то есть визуального клише. В «Двадцати шести заправочных станциях» Рушей регистрирует именно то, что заявлено в названии: заправочные станции, встреченные им на пути из Оклахома-Сити в Лос-Анджелес, по одной на каждую букву алфавита, сняты без всяких затей с противоположной стороны шоссе. Тот же тавтологический и направленный на исчерпывающее описание принцип обнаруживается в панораме-раскладушке «Все здания на Сансет-Стрип» [3], каталогизирующей все здания, а также все перекрестки и пустые участки вдоль знаменитого отрезка бульвара Сансет (та же обратимость, что и в «Перевернутом дереве» Смитсона: книга может «читаться» в обоих направлениях, поскольку две стороны бульвара расположены симметрично друг напротив друга на каждой странице, но в противоположной ориентации по вертикали). Снятый в полдень, что подчеркивает его пустынную, Сансет-Стрип выглядит как симулякр, декорация голливудского фильма. «Это похоже на город из вестерна, — говорил Рушей. — Фасады домов в таких городах сделаны из бумаги, и за ними нет ровным счетом ничего». Постоянно описывая одно и то же анонимное ничто, книги Рушей (общим числом около полутора десятков) вовсе не предлагают критический комментарий по поводу пустоты и бессмысленности существования в конце XX века, — в них нет ни капли ностальгии. Это практические руководства по энтропии, указывающие возможный способ насладиться миром, лишенным различий и, следовательно, значения, причем без малейшей примеси того, что Андре Бретон называл «черным юмором».



3 • Эд Рушей. Все здания на Сансет-Стрип. 1966
Бумага, офсетная печать, футляр, покрытый серебристой пленкой. 18,1 × 14,3 × 1 см (в закрытом виде)

▲ 1960с

▲ 1968b

● 1924

Анархитектура Матта-Кларка

Если Науман и Рушей предвосхитили Смитсона, то Гордон Матта-Кларк (1943–1978) основывался на его опыте. Стартовой точкой его короткой карьеры стал разговор со Смитсоном во время выставки «Искусство земли» в Корнеллском университете в 1969 году, всего за несколько месяцев до того, как Смитсон реализовал свой проект «Частично зарытый сарай» в Кентском университете. Задумав его как «непамятник» процессу, который он называл «деархитектуризацией», Смитсон выгружал землю из самосвала на крышу старого сарая до тех пор, пока его коньковая балка не треснула. Матта-Кларк был в то время неудачливым студентом-архитектором, и эта атака на архитектурное сооружение должна была обладать для него особой привлекательностью (вскоре он бросил Корнелл). Но в то же время, как это часто бывает в отношении молодого художника к своему наставнику, Матта-Кларк пришел к мысли, что в реализации своей программы Смитсон остановился на полпути: он заморозил «деархитектуризацию» «Частично зарытого сарая», поручив Кентскому университету, которому работа была передана в дар, поддерживать ее в неизменном состоянии.

Если Смитсон относился к архитектуре с подозрением (и ни разу не попытался посмеяться над уверенностью архитекторов в том, что они полностью контролируют свои произведения), то Матта-Кларк был настроен к ней откровенно враждебно. Он начал с того, что взял в качестве архитектурного материала отходы, построив в 1970 году стену из мусора. Однако этот жест означал цикл вторичного использования, что полностью противоречило энтропийным устремлениям Матта-Кларка, и вскоре он сделал обратный ход, решив рассматривать как мусор уже существующую архитектуру. Первая «анархитектурная» (если использовать одно из его любимых слов) работа Матта-Кларка называется «Threshole» [неологизм, образованный от слова «threshold» (порог), в котором последняя «d» заменена на «e», в результате чего на месте «hold», указывающего на удержание, защиту, сохранение, образуется «hole» (дыра). — *Пер.*] (1973). Это цикл манипуляций с заброшенными зданиями в Бронксе, где он, часто на нескольких этажах, вырезал пороги, так что через дыры на их месте в темные интерьеры проникал свет. Так он нашел медиум, с которым будет работать на протяжении оставшихся пяти лет своей жизни, при-



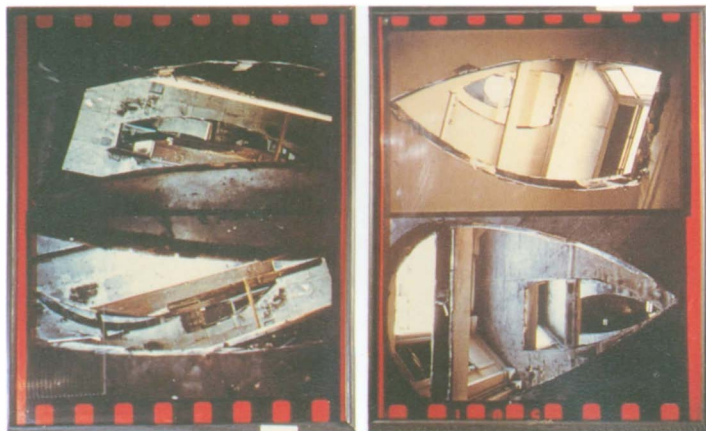
5 • Гордон Матта-Кларк. *Разделение*. 1974

Фотография сибакром. 76,2 × 101,6 см

давая ему все более сложные формы: здание, обреченное на снос, разрезается в разных местах ради создания в его массе, понимаемой как инертная материя, негативных пространств, без учета его конструкции (в результате входить в эти временные помещения было опасно), исходного назначения и функции. Принципиально важным в этих работах было то, что они сами должны были исчезнуть, что их существование было кратковременным, поскольку они составляли часть проводимой художником войны против архитектурного значения (строительства на века). Не только дверь, пол, окно, притолока, порог, стена теряли все свои прерогативы в качестве постоянных архитектурных элементов, оказываясь беззащитными перед разрезами, рассекающими все здание, — сами эти разрезы существовали слишком недолго, чтобы утвердиться в качестве неких фигур или фетишей. От простого «Разделения» 1974 года — пригородного дома, разрезанного вертикально пополам [5], — и до последних, пиранезианских по своим очертаниям офисных зданий в Антверпене [4] или пригородных коттеджей в Чикаго («Цирк [Карибский апельсин]» [1978]) пространства Матта-Кларка становились все более головокружительными в силу того, что в них неуклонно стиралось принципиальное для нашего восприятия архитектуры различие между вертикальными членениями и горизонтальными плоскостями.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Bois Yve-Alain. *Edward Ruscha: Romance with Liquids*. New York: Gagosian Gallery and Rizzoli, 1993.
 Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
 Casanova Maria (ed.). *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM; Marseille: Musée Cantini; and London: Serpentine Gallery, 1993.
 Crow Thomas et al. *Gordon Matta-Clark*. London: Phaidon Press, 2003.
 Hobbs Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.
 Jenkins Bruce. *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.
 Roberts Jennifer. *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
 Simon Joan (ed.). *Bruce Nauman: Catalogue Raisonné*. Minneapolis: Walker Art Center, 1994.
 Smithson Robert. *The Collected Writings* / Ed. J. Flam. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.



4 • Гордон Матта-Кларк. *Офисное барокко*. 1977

61 × 81,3 см

Итальянский критик Джермано Челант организует первую выставку «арте повера».

Нигде в Европе авангардное движение не было пронизано столь глубокими противоречиями, как в Италии в 1909–1915 годах. Именно итальянские футуристы впервые ясно и программно сформулировали связь между художественным производством и новыми технологиями — и здесь же, в Италии, Джорджо де Кирико предпринял первый контрманевр против современности и современного искусства. В «метафизической живописи» де Кирико ремесленные принципы работы были заново признаны в качестве единственного основания художественной практики, продемонстрировав тем самым антитехнологическую, антирациональную, антимодернистскую позицию.

Таковы были предпосылки восстановления художественного производства в послевоенной Италии, принявшего форму «арте повера» [итал. *arte povera* — бедное искусство. — Пер.], первую выставку которого организовал критик Джермано Челант, придумавший в 1967 году и сам термин. Представленная тогда группа из двенадцати художников предприняла ряд наиболее оригинальных и независимых художественных интервенций в Европе конца шестидесятых годов. Отчасти направленная против засилья американского искусства, особенно минималистской скульптуры, она вновь актуализировала наследие довоенного итальянского авангарда со всеми его внутренними противоречиями — но уже в послевоенном контексте. Но в промежутке между эпохой раннего авангарда и временем появления «арте повера» три неогавгардных художника — Альберто Бурри, Лучо Фонтана и Пьеро Мандзони, выступив в качестве посредников, передали следующему поколению противоречия предыдущей эпохи в их специфическом итальянском варианте.

Первым узлом этих противоречий была технология. В той мере, в какой искаженная интерпретация итальянцами американской минималистской скульптуры подчеркивала технологию как основной ориентир или способ производства минимализма, «арте повера» заняло открыто антитехнологическую позицию. Второй момент состоял в том, что, поскольку фотография и связанный с ней широкий спектр методов художественного производства были почти полностью исключены из довоенного итальянского авангарда, «арте повера» отказалось и от фотографии. Не следует сбрасывать со счетов и программную установку на игнорирование фотографических практик, заявивших о себе в ФРГ, Франции и США в контексте поп-арта и концептуального искусства.

Третьей отличительной чертой «арте повера» было специфическое отношение к материалам и процессам производства, одновременно возрождавшее и отвергавшее определенные кон-

венции, установленные в других сферах авангардного искусства. В частности, отсутствие в Италии сюрреализма с его культурой объектов, утративших товарную ценность, и культуры фотоавангарда, которая существовала в довоенном французском, советском и американском контексте, негативным образом предопределило исходную позицию «арте повера». Ведь хотя следствием этого отсутствия был акцент на ремесле, определивший специфически итальянские предпосылки движения, те же ремесленные предпосылки постоянно сопоставлялись с формами развитой технологии, характерными для конъюнктурной культуры после поп-арта. Именно в этом сопоставлении «арте повера» открыло для себя опыт, который можно обозначить как «воссоздание устаревания». Другими словами, подобно тому как сюрреализм эксплуатировал само состояние устаревания, преследующее потребительскую культуру, стараясь надеть вышедшую из моды вещь энергией памяти, «арте повера» примерно с теми же целями старалось воссоздать режим устаревания в рамках собственного исторического проекта.

Дизайн архаического

Наиболее ясное определение эстетика «арте повера» получила в группе работ, созданных в середине шестидесятых годов Марио Мерцем (1925–2003), Яннисом Кунеллисом (род. 1936) и Пино Паскали (1935–1968), которые еще до появления термина «бедное искусство» разработали особый тип ассамбляжа, не зависевшего ни от технологии, ни от парадигм реди-мейда или найденного объекта. Скорее их произведения постоянно взаимодействовали с этими модернистскими стратегиями, разлагая технологическую составляющую устареванием и нагружая ремесленную составляющую новым чувством очищения.

Одним из примеров может служить инсталляция Кунеллиса «12 лошадей» [2], показанная в 1968 году в галерее «Аттико». Эстетика «арте повера» выразилась здесь во введении животных в институциональный контекст, вызвавшем шок: природа вновь заявила о себе внутри окультуренного пространства. Поместив в галерею на время работы выставки двенадцать рабочих лошадей, Кунеллис решительно выступил против любого представления о скульптурном объекте как о дискретной форме, технически изготовленной вещи или дискурсивной структуре. Он акцентировал обратное — доязыковой опыт, а также недискурсивные структуры, нетехнологические, ненаучные, нефеноменологические художественные конвенции.



1 • Марио Мерц. *Objet Cache Toi*. 1968–1977



2 • Яннис Кунеллис. *12 лошадей*. 1969

Упор Кунеллиса на местную специфику — на прочную связь Италии с доиндустриальной, сельской экономикой — и выдвижение на первый план природного, неоформленного, недискурсивного и даже доязыкового ставит «12 лошадей» в один ряд с работами Пино Паскали середины шестидесятых годов, возвращающими конвенции театральности, наррации и репрезентации в создание картин и скульптур. И это вновь резко противоречило феноменологическому или модернистскому подходу к скульптуре, господствовавшему в американском искусстве того же десятилетия. Взять хотя бы «Театрик» (1964) [3], сложносоставную работу Паскали, в которой разрушение картины либо трансформация скульптуры приводят к появлению гибрида — театральной декорации. Эта форма позволила Паскали поставить вопрос о том, в какой степени искусство позднего модернизма запрещало нарратив и исключало язык и драматическое представление из своего проекта самоопределения. При этом работы Кунеллиса и Паскали дают понять, что художественный медиум, или эстетическая категория, или жанр, на чистоте которых настаивал модернизм, неизбежно гибриден: демонстрация гибридности — один из фундаментальных принципов эстетики «арте повера».

Главным предшественником этой эстетики был поэт и кинорежиссер Пьер-Паоло Пазолини, который в 1962 году провозгласил, что ключевыми источниками его текстов и фильмов являются, с одной стороны, люмпен-пролетариат Южной Италии и третьего мира, а с другой — греческая мифология, восходящая к ритуалу. Эти источники обещали мобилизовать опыт, сопротивляющийся дискурсивным порядкам науки и рационализма; обращаясь к античной трагедии и ее древней ритуальной основе, Пазолини хотел противопоставить дискурсивности возвращение к доязыковому опыту, воплощенному в мифе. Тем самым он задал систему координат для контрмодернистских практик и в частности для «арте повера», продолжившего итальянскую традицию контрмодернизма, которая брала начало в работах де Кирико, но теперь приобретала другие параметры, установленные в рамках левой политической программы. Отказ «арте повера» объединяться

с поп-артом и минимализмом подразумевал отказ участвовать в практиках развитой потребительской культуры. Политический подтекст имело и сопротивление модернистской и позднемодернистской эстетике, базирующейся на идее автономии: «арте повера» настаивало на необходимости перенести художественную работу в социальные пространства политического активизма и новых способов взаимодействия с аудиторией. Таким образом, это движение мобилизовало антимодернистское наследие Кирико с целью вновь наделить искусство мифическими, театральными и телесными измерениями, противопоставив его не только инструментальной логике и рационализму минималистской скульптуры, но и однородности развитых форм культуры «спектакля», в которой глобальное подавляет локальный опыт, а моментальная коммуникация стирает память и историю.

Если Пазолини был предшественником «арте повера» в кино, то Бурри, Фонтана и Мандзони сыграли аналогичную роль в сфере визуальных искусств. Бурри еще в 1949 году начал использовать такие материалы, как мешковина и дерево, для создания живописных поверхностей, причем его подход к ним, не будучи повествовательным, не был в то же время и конструктивистским, модернистским. Его работы конца пятидесятых и начала шестидесятых годов сделаны из таких продуктов распада индустриальных



3 • Пино Паскали. *Театрик*. 1964

Раскрашенное дерево, ткань. 217 x 74 x 72 см

материалов, как ржавый металл и обгоревший пластик, ценных для него своей ветхостью (подобная практика, во Франции связанная с сюрреализмом, в Италии прецедентов не имела). Материалы в работах Бурри — всегда искореженные, истертые, разорванные, обгоревшие — лишены, таким образом, функциональности и утопических обещаний, закодированных в приверженности авангарда к технологическим формам производства.

Пример Фонтаны тоже оказал существенное влияние на формирование некоторых ведущих представителей «арте повера», но по-другому: усвоив традицию монохромной живописи, Фонтана принял участие в попытках неоавангарда найти свое место в дискурсе самоанализа, очищения и крайней редукции. Однако, разрезая и протыкая монохромные поверхности, он в то же время акцентировал процесс и действие. В этом проявилась глубокая противоречивость неоавангардной продукции: театральное измерение работ Фонтаны очень скоро сомкнулось (через посредство еще одного его занятия — оформления выставок дизайна) с тем самым регистром публичного зрелища, против которого «арте повера» будет бороться и в который оно одновременно будет вовлечено в шестидесятых — семидесятых годах.

Но, вероятно, наиболее важным из трех предшественников движения был Мандзони: с точки зрения «арте повера» он предстает тем, кто довел до порога абсурда исходную дилемму между модернизмом и его противоположностью, между научно-техни-

ческой современностью и ремесленной традицией примитива с ее надеждой на возрождение базовых форм соматического и языкового опыта. Это очевидно в его упоре на телесные основы восприятия в «Дыхании художника», «Дерьме художника» или в работах, содержащих его кровь, — все они предполагают квазиритуальное возвращение к истокам эстетического опыта. Эти работы послужили отправными точками для таких художников, как Кунеллис и Паскали, которые в конце шестидесятих годов переведут их тему в новый регистр.

Язык мнемонического

Один из парадоксов «арте повера» — парадоксов, возможно, намеренных — заключается в попытке мобилизовать революционный потенциал устаревших и потому антимодернистских объектов, структур, материалов и способов производства. Поскольку эта программа подразумевала ремесленные технологии изготовления скульптуры — например, в «Шелковых ступнях» Лучано Фабро (1936–2007), где ручная обработка мрамора свидетельствовала о возвращении к специфически итальянской художественно-исторической традиции, — и поскольку «арте повера» настаивало на обособленности художественного производства, оно (в некоторых случаях и в разной степени) оказалось в рискованной близости к развитым формам дизайна и модной индустрии. Таким образом, характерная для Италии двойственность индустриального производства, которое, скрывая свою технологическую подоплеку, по-прежнему несет знамя ремесленных ценностей — товарной продукции, которая, приобретая крайне утонченные формы, выдает себя за уникальный, не похожий на другие объект, — оказывается дилеммой самого «арте повера». Можно было бы обвинить это движение в том, что оно по-своему разделяет условия, определяющие развитые формы итальянского дизайна. «Венера в лохмотьях» [4] Микеланджело Пистолетто (род. 1933) также сочетает в себе отсылки к устаревшим формам (классической статуе) с ремесленными способами производства (изготовление статуи из бетона) и, кроме того, комбинирует «высокое» искусство с мусором повседневности (лохмотьями и выброшенной одеждой).

Минимализм был не просто примером в диалоге «арте повера» с американским искусством шестидесятих годов. Челант, кажется, действительно понимал связь, а то и прямую перекличку между некоторыми американскими постминималистами (такими, как Брюс Науман, Ева Хессе, Ричард Серра) и художниками «арте повера», когда в 1969 году представил их рядом в первом подробном описании движения. Кроме того, он отметил завязку третьего диалога — с американским концептуальным искусством (в своей первой монографии об «арте повера» Челант упоминает Роберта Барри, Джозефа Кошута и Лоренса Винера). С самого начала своей деятельности итальянские художники реагировали на растущий интерес к языковым элементам искусства и в ряде случаев его разделяли.

В «Закрутке» [5] Джованни Ансельмо (род. 1934) мы видим поглощенность итальянского скульптора внутренними силами тяжести, сопротивления материала и напряжения как факторами, которые определяют морфологию скульптуры, замершей между материалом и процессом. Но в данном случае приостановка сил тяжести и времени (сравнимая в этом отношении с работами Наумана и Серры того же периода), кажется, с трудом сдержи-

вает физическую угрозу, нависшую над зрителем и над якобы пассивным и защищенным процессом созерцания произведения. Тяжелый стальной стержень удерживается от падения или раскручивания в опасной близости от стены и зрителя лишь крайним напряжением фиксирующей его сравнительно тонкой ткани. Что отличает Ансельмо от его американских современников, так это прежде всего выбор материалов, артикулирующий резкую оппозицию фактур и тактильных ощущений (ткань и сталь). Но это также оппозиция темпоральностей, поскольку вид скрученной ткани неизбежно напоминает зрителю об итальянской барочной скульптуре. В то же время актуализация этих сил заостряет внимание зрителя на условиях и материалах, которые господствуют в скульптуре в век индустриальных технологий и научного знания.

Это почти структуралистское пристрастие к бинарным оппозициям определяет также концепцию и исполнение работ Джузеппе Пеноне (род. 1947), например «Восьмиметровое дерево» [6]. В отличие от сосредоточенности американцев на эмпирической модели процесса и времени, здесь процесс промышленного производства обращен вспять и показан в медленном движении от культуры к природе, что для американского искусства периода постминимализма просто немыслимо. Пеноне в буквальном смысле отменяет процесс производства индустриального объекта, в данном случае деревянной балки, снимая с нее слой за слоем, чтобы вскрыть сердцевину. Так в диалектическом обратном движении и в процессе, направляемом с особой тщательностью, одновременно антииндустриальном и — парадоксальным образом — антиремес-



4 • Микеланджело Пистолетто. *Венера в лохмотьях*. 1967
Бетон, слюда, тряпки. 180 × 130 × 100 см



5 • Джованни Ансельмо. *Закрутка*. 1968
Стальной стержень, ткань. 160 × 160 см

ленном, художник восстанавливает природные истоки промышленного продукта, выявляя дерево, его ствол и ветви в качестве подосновы геометризованной формы балки.

Именно сложность жестов и операций, позволяющая избежать простого «возвращения» к кустарному труду и ремесленным методам, спасает художников «арте повера» от соскальзывания в реакционную идеологию «метафизической живописи» или в сферу культуры моды и дизайна, которая фетишизирует возвращение к материалам и производственным процессам доиндустриальной эры. Тем не менее многие комментаторы были склонны либо указывать на латентное стремление этих художников к историческому регрессу (так Даниэль Бюрен назвал Кунеллиса «де Кирико в трех измерениях»), либо превозносить присущие их работам «поэтические» измерения и иррациональные качества, программно исключенные из работ американских художников того же поколения. Между тем причина того, что работы итальянцев часто кажутся «поэтическими», заключается в их уникальной способности совмещать внезапные откровения исторической памяти с радикальной критикой настоящего.

Этот двойственный подход определяет скульптуру Марио Мерца, в частности его работы, развертывающие серию чисел Фибоначчи [ряд чисел, где каждое следующее число является суммой двух предыдущих; назван в честь средневекового математика Леонардо Фибоначчи [ок. 1170–1250]. — Пер.] в виде пространственных прогрессий. Сознательно оппонируя минимализму Дональда



6 • Джузеппе Пеноне. *Восьмиметровое дерево*. 1969
Дерево. 80 × 15 × 27 см

Джадда, настаивающему на позитивистской верифицируемости композиции, повинующейся сугубо числовым принципам, Мерц использует старый математический принцип пространственно-временного развития, который выходит за рамки редукционистской логики джаддовских прогрессий. Политическое измерение этого внимания к математическим и композиционным различиям подчеркивается у Мерца конструированием скульптурных объемов, спиральное наращивание которых следует принципу Фибоначчи и при этом напоминает архитектуру эскимосских иглу. Эти скульптуры в виде жилищ кочевников, сделанные из осколков стекла и множества других материалов (кожи, мешков с песком, ветвей, древесной коры), часто снабжены неоновыми надписями. Одно из иглу имеет угрожающую надпись «Objet cache toi» [франц. «Объект, прячься!»] [1], в которой явственно звучит стремление художников этого поколения не только к критике всеобщей одержимости производством и приобретением объектов потребительской культуры, но и — как раз по причине этой одержимости — к отрицанию жизнеспособности объекта и принадлежности к разряду объектов произведений скульптуры.

Алигiero Бозетти (1940–1994), как и его европейские и американские сверстники-концептуалисты (например, Даглас Хьюблер), занят исчислением феноменов, кажущихся неисчислимыми и граничащих с бесконечностью [7]. Типична в этом концептуалистском стремлении к исчислению трансцендентального «Классификация тысячи длиннейших рек мира» — книжный проект, реализован-



7 • Алигьеро Бозетти. Карта мира. 1971–1973

Вышивка. 230 × 380 см

ный Бозетти в 1970 году. Сходное стремление к параллельному преодолению разного рода традиционных границ (между жанрами, техниками, идентичностями, национальными государствами, политическими системами) различимо в еще более удивительном проекте — серии под названием «Карты мира». Начатая в 1971 году, она выражает согласие Бозетти с тем, что элементы традиционного языка, к которым прибегает художник, — цвета и знаки — заслуживают в настоящее время доверия, только когда они закреплены в существующей функциональной социальной системе коммуникации (а не в предполагаемой творческой или мифической субъективности автора). При этом Бозетти, как ни парадоксально, идет наперекор концептуалистскому отрицанию всех традиционных форм художественного производства и акценту на анонимности художника, совершая диалектический жест — поручая исполнение больших, изобилующих политической символикой «Карт мира» анонимным афганским ткачам (Афганистан стал к тому времени вторым, наряду с Римом, домом для художника). Этот антиконцептуалистский жест демонстративного возвращения к доиндустриальным методам производства казался поначалу своеобразной формой примитивизма. Но по прошествии времени стало ясно, что художники «арте повера» понимали диалектику Просвещения лучше своих американских коллег. В отличие от последних, итальянцы не питали иллюзий по поводу однозначного технологического процесса; и, что еще важнее, они постоянно разрабатывали художественные практики, активизирующие в субъекте чувство места и идентичности на пересечении возвратных и поступательных движений — воспоминаний о прошлом и планов на будущее.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Celant Germano. *Arte Povera*. Milan: Gabriele Mazzotta; New York: Praeger; London: Studio Vista, 1969.

Celant Germano. *The Knot: Arte Povera*. New York: P.S. 1; Turin: Umberto Allemandi, 1985.

Christov-Bakargiev Carolyn (ed.). *Arte Povera*. London: Phaidon Press, 1999.

Flood Richard, Morris Frances (eds). *Zero to Infinity: Arte Povera 1962–1972*. Minneapolis: Walker Art Gallery; London: Tate Gallery, 2002.

Thompson Jon (ed.). *Gravity and Grace: Arte povera / Post Minimalism*. London: Hayward Art Gallery, 1993.

В качестве своей первой манифестации четыре художника, образовавшие группу «БМПТ», устраивают публичное выступление, каждый из участников которого повторяет от холста к холсту одну из простых конфигураций по своему выбору: эта форма концептуальной живописи становится последней в череде атак на «официальную» абстракцию в послевоенной Франции.

Одним из наиболее шовинистских заявлений, когда-либо сделанных американскими художниками, является следующий комментарий Дональда Джадда: «Мне совершенно неинтересно европейское искусство, и я считаю, что с ним покончено». Эти слова были произнесены во время знаменитого интервью Джадда и его друга Фрэнка Стеллы Брюсу Глейзеру, которое прозвучало по радио в марте 1964 года. Недоброжелательная ремарка не была случайной, и Джадд не попытался смягчить ее, когда отредактированная расшифровка передачи была опубликована в «Артньюс» (сентябрь 1966); несколько раз с тех пор оно включалось в разные антологии. Действительно, в этом интервью, представляющем собой, вероятно, самое раннее и самое детальное изложение программы минимализма, и Джадд, и Стелла стремились объяснить свою антиевропейскую позицию.

Говоря о представителях европейской геометрической абстракции, с которыми его сравнивали, Стелла заявил: «Они стремились к тому, что я называю живописью соотношений. Делаешь что-то в одном углу и потом уравниваешь чем-нибудь в другом углу. <...> В новейшей американской живописи <...> фактор равновесия не имеет значения. Мы не пытаемся контролировать все на свете». А Джадд в ответ на предложение прокомментировать, почему он избегает таких композиционных эффектов, добавил: «Эти эффекты тянут за собой все структуры, ценности, чувства европейской традиции в целом. <...> Особенности европейского искусства до сих пор связаны с философией — с рационализмом, с рационалистической философией».

Ложный трансатлантический раздел

Акцент Джадда на принципиально антирационалистической установке, объясняющей свойственное ему и его друзьям-минималистам стремление уйти от принципа соотносительности и ввести «логическую» систему, которая позволила бы изгнать субъективные решения, упускался и критикой, и публикой, и художник до конца жизни пытался донести до них эту мысль. Но хотя Стелла и Джадд имели полное право протестовать против интеграции их искусства в европейскую традицию геометрической абстракции, основанную Питом Мондрианом и Казимиром Малевичем, их представление о географическом (американско-европейском) характере этой дихотомии было безосновательным и основывалось на недоразумении. Дело в том, что в Европе еще до Второй мировой войны существовала «антитрадиция» несоотносительного искусства, стандарт которой был задан

▲ некоторыми работами того же Малевича («Черным квадратом» [1915] и аналогичными картинами того же периода), а также девятью картинами Мондриана с модульными сетками, написанными между 1918 и 1919 годами. (Среди других ранних прецедентов — «Радужное взаимопроникновение» [1912] Джакомо Баллы, «Двойные коллажи» [1916–1928] Ханса Арпа и Софии Тойбер-Арп, модульные скульптуры и монохромный триптих [1921] Родченко, а также унистские ■ картины Владислава Стржеминского — как основанные на упрощенных структурах [1928–1929], так и монохромные [1931–1932]; причем это далеко не полный список.) Стелла и Джадд не подозревали, что эта традиция, столь же давняя, как и традиция композиционной абстракции, была возрождена множеством художников в послевоенной Европе. Более того, причины этого возрождения не сильно отличались от тех, что обусловили современный ему расцвет некомпозиционного искусства в Америке.

По обе стороны Атлантики на кону стояла природа действующей силы, или авторства, в искусстве. Опыт Холокоста и Хиросимы все еще остро переживался всеми в конце пятидесятых и начале шестидесятых годов, а холодная война и постоянные колониальные конфликты напоминали каждому жителю Запада, что возвращение варварства к порогу его дома всегда возможно. Неудивительно, что в этой напряженной атмосфере молодые живописцы задавали себе вопрос: «Что значит быть художественным субъектом, автором?» — учитывая, что человечность *любого* индивида не так давно была поставлена под сомнение тотальной демонстрацией бесчеловечности всего человеческого рода.

Ошибочность географического разделения становится особенно заметна, если прочитать критику Стеллой «искусства соотношений» в контексте других его выпадов, адресованных не только ♦ оп-арту Виктора Вазарели, но и «Группе исследователей визуального искусства» (Groupe de Recherche d'Art Visuel, далее — GRAV), состоявшую, по его мнению, главным образом из приспешников Вазарели:

Художники из «Группы исследователей визуального искусства» действительно раньше меня писали все эти структуры — элементарные шаблоны, которые есть в моих картинах. <...> Я даже не слышал о них, и несмотря на то, что они использовали те же идеи, те же основные схемы, это не имеет ничего общего с моими картинами. Вся эта европейская геометрическая живопись — что-то вроде пост-макс-биллевской школы — кажется мне старомодной и крайне унылой.

В утверждении, что GRAV была собранием последователей «папы оп-арта», как называли Вазарели в то время, есть доля правды; в группу даже входил его сын, Ивараль. Однако другой участник GRAV, присоединившийся к остальным, как он сам позже признал, по ошибке, выпадал из общего ряда. Это был французский живописец Франсуа Морелле (род. 1926), которого, возможно, и имел в виду Стелла.

Если знать рафинированный контекст французского арт-мира начала пятидесятых годов, где доминировали ташизм и посткубистская абстракция — два излюбленных стиля «молодой парижской школы» (Jeune École de Paris, далее — JEP), то не покажется удивительным, что Морелле со своим портфолио постучался в двери галереи Дениз Рене, — таков был единственный путь для любого искусства, основанного на геометрии. Неудивительно и то, что он был отвергнут и попал в галерею — как член GRAV — только после создания этой группы в 1961 году. Ведь несмотря на то, что его работы казались отмеченными всепоглощающим влиянием Макса Билля, в действительности они были одним из ярчайших образцов его критики, как и работы Стеллы несколькими годами позже.

Случайность против систематического искусства Макса Билля

Морелле открыл работы Билля в Бразилии в 1950 году, где после большой ретроспективы швейцарского художника образовалась многочисленная школа его последователей. К 1952 году он был полностью захвачен биллевской (заимствованной у Тео ван Дусбурга) идеей систематического искусства — искусства, которое полностью определяется набором априорных правил и не оставляет места для артистической субъективности и капризов композиции, — и пошел в этом направлении дальше, чем Билль. Вопреки утверждениям различных манифестов Билля того времени его искусство всегда оставалось в плену хорошего вкуса, всегда стремилось к композиционной сбалансированности, равновесию. Он «программировал», но устранял все, что не выдерживало проверки его субъективным суждением (недаром позднее Билль стал последователем Жоржа Вантонгерло, ветерана «Де Стейл»). Как и алгебраические уравнения, на которых предположительно основывались картины Вантонгерло, арифметические вычисления, к которым сводил формальную организацию своих работ Билль, часто были всего-навсего дымовой завесой (особенно в силу того, что зритель очень редко мог понять использованную систему, а также в силу того, что цвет — важный элемент картин Билля — всегда понимался им как некий избыток, как дополнение, не регулируемое системой).

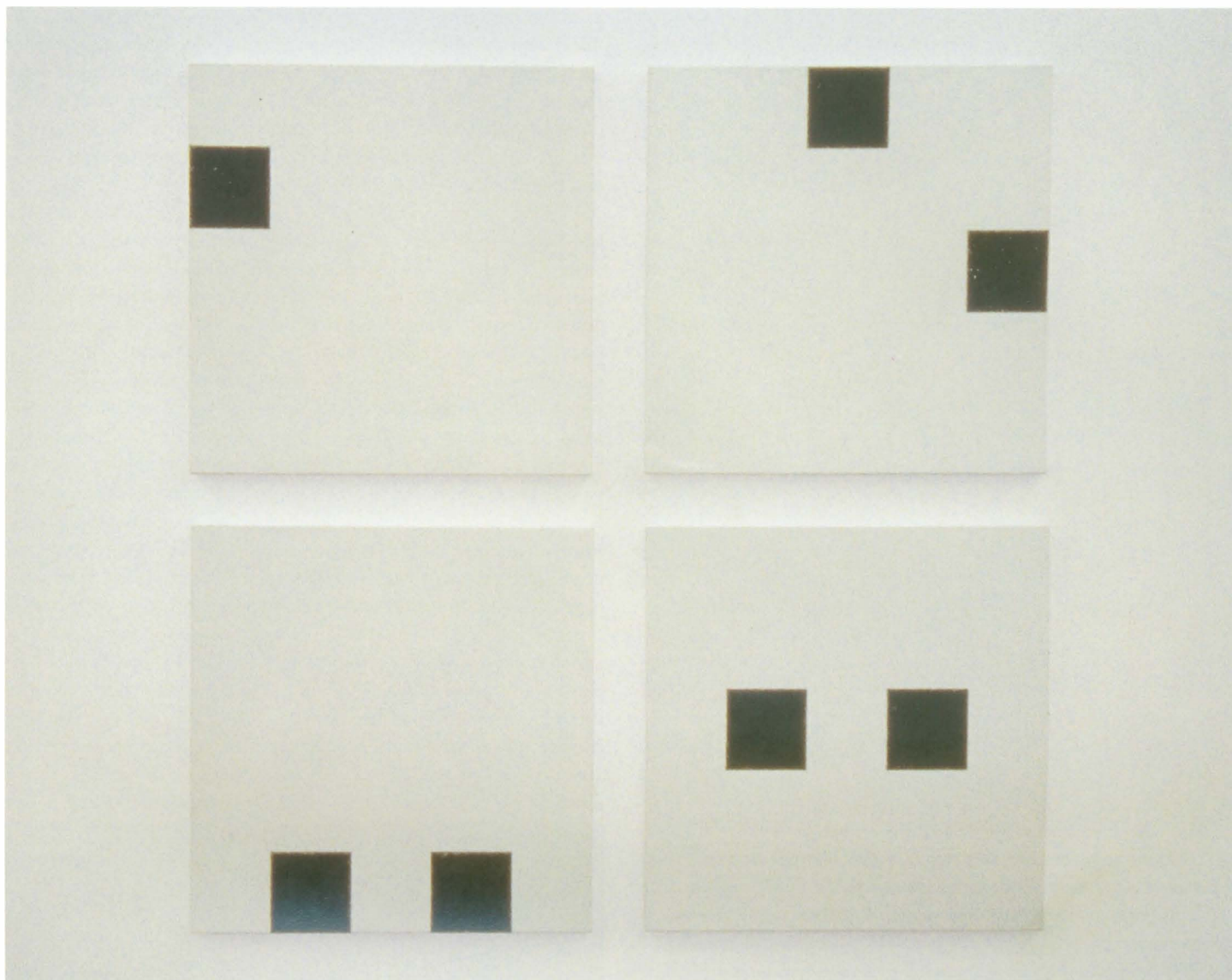
Морелле очень рано начал искоренять всякие элементы личного вкуса, используя только предельно простые генеративные системы и принципиально отказываясь в них вмешиваться. Как многие художники до него, Морелле хотел выяснить, каков тот минимум, который требуется для создания абстрактной картины. И, будучи отнюдь не первым художником, одержимым поиском Святого Грааля «нулевой степени», в итоге он, возможно, лучше всех сформулировал недостижимость этой цели. Его поиск начался с работы, названной просто «Картина» (1952), где по белому фону от края и до края идут узоры (горизонтально-вертикальные зигзаги) зеленых полос. Как и в «алюминиевых» холстах Стеллы десятилетием позже, вся структура выводится из произвольного генеративного

элемента: у Стеллы это форма холста, у Морелле — расположение одной ломаной линии, единственной, которая частично выровнена по левому и правому краю основы и на которую равняются все остальные полосы.

Определение конфигурации этой работы исходя из случайного выбора подтолкнуло Морелле к одному из наиболее радикальных его экспериментов, «Шестнадцати квадратам» (1953). Хотя эта сплошная модульная сетка (белый квадрат разделен на шестнадцать равных частей) не отличается от реди-мейда, Морелле насчитал не менее одиннадцати решений, использованных при ее разработке (два относительно формата: квадрат и длина его сторон; пять для элементов: линии, их направления — горизонтальное и вертикальное, их количество и ширина; одно для равномерно разделяющих эти линии интервалов; два для цвета — черный и белый; и, наконец, еще одно для нейтральной фактуры). С точки зрения логики «нулевой степени» этих решений было на десять больше, чем нужно. Результат показал Морелле, что невозможно полностью исключить выбор, произвольные решения, изобретение и, таким образом, композицию. Пока он сохранял полный контроль над своим холстом, даже если придуманная им система была абсолютно обезличенной, у него не было возможности избежать участия в романтической мечте, состоящей в том, что посредством своего искусства, посредством рационального и соотносительного упорядочения холста он способствует приданию вселенной формы или по крайней мере провозглашает, что это возможно [1].

Главным изменением в подходе Морелле стало использование случайности, которой никогда не было в арсенале Билля. Чтобы противодействовать произволу субъективного выбора, подавить который в полной мере не в силах даже самая детерминистская система, Морелле принял в качестве принципиального инструмента организации своих работ случайность (абсолютное отсутствие системы, абсолютный произвол). Это изменение произошло не в вакууме: к нему французского художника подтолкнул Эллсворт Келли, который разделял его антикомпозиционные устремления и к которому Морелле был настолько близок в начале пятидесятых годов, что его работы часто кажутся систематической версией случайностных некомпозиций американца.

Хотя Морелле начал использовать случайность в середине пятидесятых годов, наиболее красноречивой в этом плане является, пожалуй, серия холстов и шелкографий под названием «Случайное распределение 40 000 квадратов по четным и нечетным цифрам телефонного справочника» (1960): в этих работах квадратное поле разбито на регулярную сетку, раскрашенную по бинарному принципу (позитив/негатив) в соответствии с сериями цифр, взятых из телефонного справочника. Будучи программным прощанием с традицией геометрической абстракции — критика которой, ясно сформулированная в названии, выступающем в качестве объяснительной подписи, не оставляла сомнений, — эти работы также подтвердили поворот в карьере Морелле. Их оптическое мерцание казалось логическим продолжением эффектов муара, порожденных случайным наложением сеток в серии картин, начатой в 1956 году, и это убедило художника (как он вскоре понял, ошибочно), что он говорит на одном языке с членами только что созданной GRAV. И хотя сам Морелле мог какое-то время заблуждаться относительно направления собственного развития, некоторым другим все было понятно: безусловно, именно наложения сеток побудили Мандзони пригласить его на групповую выставку,



1 • Франсуа Морелле. Четыре случайных распределения двух квадратов с использованием чисел 31–41–59–26–53–58–97–93. 1958

Дерево, масло (4 части). 60 x 60 см (каждая)

организованную в 1959 году в Милане, где третья работа, про-
▲ данная Морелле за всю его жизнь, была куплена Лучо Фонтаной.

Ив Кляйн как индикатор

Упоминание Мандзони и Фонтаны указывает на другую парадигму
● послевоенного парижского искусства, представленную француз-
ским alter ego этих итальянских художников — Ивом Кляйном.
Подобно тому как Морелле нуждался в поддержке Келли, чтобы
порвать с традицией Билля, еще одну разделительную черту
провели работы Кляйна, в особенности его монохromы, восприни-
мавшиеся многими художниками «новой парижской школы» как
личное оскорбление. Показательно в этой связи письмо художника
Мартена Барре (1924–1993), тогда восходящей звезды JEP, послан-
ное критику Мишелю Рагону по прочтении рукописи небольшой
монографии о себе: «Говоря об Иве Кляйне, — замечает Барре, — вы
употребляете выражение „этот спорный художник“. Хочу заме-
тить, что для меня он совершенно бесспорен». Рагон согласился

и привел это заявление дословно в опубликованной версии книги,
вышедшей в 1960 году, но, не сумев до конца его понять, сопрово-
дил следующим пояснением: восхищение Барре Кляйном можно
▲ объяснить только их общим интересом к Малевичу.

Тон Рагона и других симпатизирующих критиков вскоре ради-
кально изменится: в обзорах персональной выставки, совпавшей
с выходом книги Рагона, Барре был обвинен в том, что он под-
дался влиянию Кляйна и изменил делу «новой парижской школы».
Единственный положительный отзыв на эту выставку был написан
● Пьером Рестани, преданным сторонником Кляйна на протяжении
всей его жизни: «Продемонстрировав подлинную интеллекту-
альную смелость, Барре одним ударом избавился от устаревшего
аппарата и всего словаря анахроничных форм, который он до
сих пор пытался оживить. И не говорите мне, что в итоге не оста-
лось почти ничего — я бы сказал, осталось даже слишком много».
Рестани, в частности, полагал, что Барре напрасно отвлекается на
цвет, что ему следовало бы сконцентрироваться на линии, в кото-
рой он видел его сильную сторону. Цвет был для Рестани цар-

▲ 1959a ● 1960a ▲ 1913, 1915 ● 1960a

ством Кляйна — к которому тот относился как «монист», избегая всякого дуализма, всякой идеи равновесия, — а Барре имел шанс стать «монистским» поэтом линии.

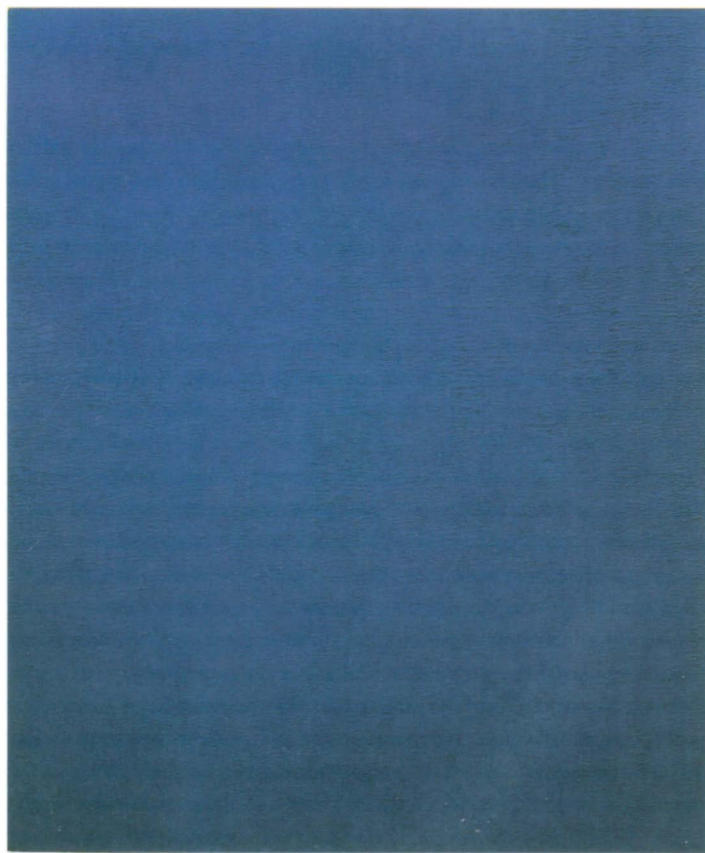
Для того чтобы понять природу «предательства» (или обращения) Барре, равно как и других его современников, необходимо коротко охарактеризовать ЈЕР. «Новая парижская школа» — зонтичный термин, широко использовавшийся в пятидесятых годах для обозначения того типа абстракции (либо в жестуальном, либо в посткубистском — или, скорее, «постклеевском» — варианте), начало которому положили сразу после войны такие художники, как Пьер Сулаж, Жан Базен, Альфред Манесье, Вьейра да Силва, Серж Поляков, Жан Эстев, Брам ван Велде и Ханс Хартунг, и который затем был подхвачен целой армией академичных имитаторов. (Этот феномен сравним с массовым распространением в Нью-Йорке начала пятидесятых годов вторичного абстрактного экспрессионизма — «искусства 10-й улицы», как его пренебрежительно прозвал Клемент Гринберг — по району, где плодились в это время художественные галереи.) Теория и практика ЈЕР следовали примеру раннего Кандинского, методично выполнявшего проработанные во всех деталях эскизы «импровизаций», в которых зритель должен был усмотреть правдивое изображение «внутренней необходимости», направлявшей живописца. Выспренний сочинитель, художник «новой парижской школы» был картезианским субъектом, который чувствовал себя в безопасности как господин (значительно реже — госпожа) своей живописной вселенной. Даже облачившись в одеяния экспрессионизма, он оставался чистым продуктом художественного образования, ориентированного главным образом на поздний, академичный и в высшей степени композиционный кубизм.

Было бы несправедливо объединять первую и вторую волну ЈЕР, но к концу пятидесятых годов, когда они обе растворились в рынке и заручились поддержкой как со стороны государства, так и со стороны литературной интеллигенции, различия между ними стерлись. Не иначе как ради громкого чествования ЈЕР в 1959 году была устроена первая Парижская биеннале. На деле же ее организаторы напрямую столкнулись с работами, и весьма многочисленными, нескольких художников, которые вскоре будут объединены Рестани под именем «новых реалистов» (не говоря уже о трех «Комбинированных картинах», присланных Робертом Раушенбергом в американский отдел): «метаматической» машиной Жана Тенгли, синими монохромами Ива Кляйна [2] и многочисленными «деколлажами» Жака Вильгге, Франсуа Дюффрена и Раймона Эна (работа последнего «Изгородь с оплаченными рекламными местами» — ряд взятых прямо с улицы досок из рекламного стенда с остатками афиш — вызвала настоящий скандал).

Хотя Кляйн не был ни первым, ни единственным художником, взбунтовавшимся против ЈЕР, он с особым блеском перехватил театральную, вызывающе эксгибиционистскую тактику Жоржа Матьё, который за считанные минуты публично писал большие картины. Кляйн продолжал использовать краски, холст и традиционные инструменты живописца: это в значительной степени объясняет влияние его работ на художников, которые с подозрением относились к ЈЕР, но не хотели совсем расставаться с живописью. Вместе с тем они далеко не всегда одобряли культивируемый Кляйном эзотеризм: так, в работах Барре, созданных после открытия кляйновских монохромов, чувствуется трезвая критика стремления их автора вернуться к романтической эстетике

возвышенного. Картины Барре, выставленные в 1960 году, содержали простые росчерки краски (спиралевидная кривая, клубок каракулей), выдавленной на белый холст прямо из тюбиков. Они явно пародийны и близки к более известным картинам с «ударами кисти», которые Рой Лихтенштейн создавал после 1965 года и которые получили заслуженное признание своей тонкой издевкой над абстрактным экспрессионизмом.

Процесс создания этих работ был обнажен и выставлен на обозрение без всяких прикрас. Линия выступала индексальным знаком как движения в пространстве (начинаясь в одном месте и кончаясь в другом), так и развертывания во времени (например, более толстый отрезок свидетельствовал о замедлении движения руки). Но только в следующем году, когда Барре начал использовать аэрозольные баллончики — приспособление, которое недвусмысленно ассоциировалось со злобой дня (стены тогдашнего Парижа пестрели граффити на тему войны в Алжире), он понял, как и Келли с Раушенбергом за десять лет до него, что его атака на поддерживаемую «новой парижской школой» концепцию авторства и действующей силы должна исходить из анализа изобразительного знака как индекса [3]. Причина, по которой Барре был пленен примитивной техникой аэрозольного баллончика, очевидна: единственная проблема его пользователя — это контроль скорости, особенно если он не хочет, чтобы краска потекла, дав повод для истолкования потеков как формы ташизма (то есть экспрессии); при этом краска наносится на основу без всякого контакта между основой и телом художника. Не остается почти никакой физической или психологической связи между холстом и жестом, транскрибируемым в знак, а также никакой фактуры, никакой живописной «кухни» (возможно, поэтому первые, в основном



2 • Ив Кляйн. Синий монохром IKB 48. 1956
Дерево, масло. 150 × 125 см



3 • Мартин Барре. 63-Z. 1963
Холст, краска-спрей. 81 x 54 см



4 • Симон Антай. *Mariale 3*. 1960
Холст, масло. Размеры неизвестны

критически настроенные, комментаторы этих работ принимали их за фотографии). Самая впечатляющая из этих первых сделанных спреем картин — холст 1963 года, сплошь заштрихованный параллельными косыми линиями [3].

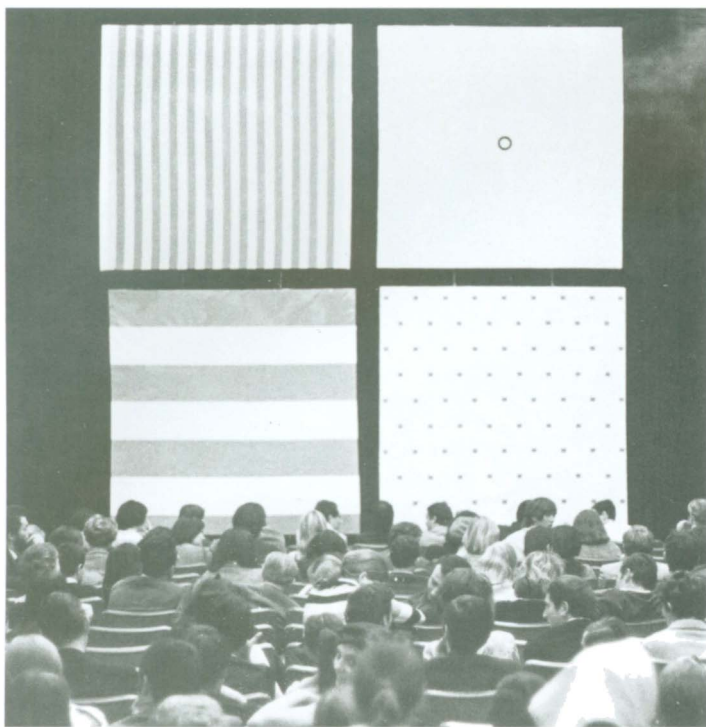
Антай и ковровый метод

Ковровая (allover) живопись неразрывно связана с индексальностью — к этому заключению примерно в те же годы пришел Симон Антай (1922–2008). Если Морелле наткнулся на эту структуру во время борьбы с наследием Билля, Барре — когда избавлялся от старых рецептов JEP, то проклятием Антая был сюрреализм. Хотя сейчас, в обратной перспективе, ясно, что сюрреализм в послевоенной Франции находился в состоянии агонии, в то время он все еще занимал главные позиции во власти. Андре Бретон был деятелен до самой смерти в 1966 году, и французский художественный рынок и публичные институты были завалены работами его протеже, преимущественно третьего поколения имитаторов тех художников и поэтов, которые сгруппировались под его знаменем в середине двадцатых годов. Антай начинал как сюрреалист в начале пятидесятых, затем постепенно пришел к абстрактной живописи жеста, быстро снимая несколько слоев влажной темной краски с фонов своих больших холстов широким мастихином или шпателем. Его большие ковровые картины 1959 года, нежиз-

данно напоминающие «Материологии» Дюбюффе ровно того же времени, но с более декоративными эффектами, отмечают поворотный пункт в его развитии. В то время как в работах Дюбюффе этого периода ковровый метод — скорее исключение, он стал трамплином для Антая, который с тех пор с ним не расставался: благодаря Поллоку, открытому им незадолго до этого, он понял, что должен изобрести новый метод нанесения краски на холст и членения его поверхности. Этим методом, начало которому было положено в следующем году, стал «pliage» (буквально — «сгибание», хотя точнее было бы назвать это комканием). Антай начал складывать холсты перед тем, как покрывать их краской, так что при разворачивании на них оставались белые складки разных размеров в форме листьев или языков пламени. Сначала Антай заполнял эти складки другим цветом или другим оттенком того же самого цвета, придавая поверхности холста вид окаменевшей кожи рептилии, но вскоре, перейдя на более жидкую краску и больший масштаб, стал оставлять места, на которые не попала краска, нетронутыми: их сияющая белизна контрастировала с монохромным, декоративным и случайным по характеру узором окрашенной поверхности. При всех дальнейших вариациях живописная практика Антая всегда была построена на автоматизме и неконтролируемости, и наиболее удачные его работы передают то удовольствие от изумления, которое художник, надо полагать, испытывал в момент разворачивания холста.

▲ 1924, 1930b, 1931a

▲ 1946, 1959c



5 • Даниэль Бюрен. Манифестация № 3: Бюрен, Моссе, Парментье, Торони. Фотосувенир. Музей декоративных искусств, Париж. 1967. Деталь

Морелле, Барре и Антай отказались от немалых профессиональных навыков, которыми были обязаны полученной ими традиционной выучке, ради разработки процедур, позволяющих отбросить композицию — этот живописный эквивалент *cogito ergo sum* (картезианское «мысль, следовательно, существую», прочитанное чуть по-другому: «могу сделать что-то в одном углу и уравновесить чем-нибудь в другом углу [говоря словами Фрэнка Стеллы], следовательно, существую») — и порождаемую ею мифологию внутренней необходимости. Но их обошел более молодой художник, которому суждено было стать одним из ведущих игроков на интернациональном поле концептуального искусства, — Даниэль Бюрен. Ему потребовалось не более двух лет, чтобы усвоить уроки старших (особенно важен для него был Антай, но также Келли и Стелла: в отличие от своих ровесников, Бюрен был хорошо осведомлен об американской ситуации). К середине 1965 года его большие холсты, почти без исключения состоящие из регулярных полос (обычно в качестве фона), контрастирующих с плоскими красочными пятнами (обычно биоморфными фигурами), весьма убедительно призывали к возрождению матиссовской концепции декоративного.

Как раз в этот момент Бюрен принес ту же самую жертву депрофессионализации, что и его предшественники, решив использовать в качестве фона для своих картин реди-мейд — куски полосатого холста, купленного в магазине тканей. Поначалу он еще пытался, как говорил Дюшан, «исправлять» этот паттерн из цветных полос, но вскоре решил оставлять все как есть, сконцентрировавшись на изображении поверх полос все тех же биоморфных фигур. Его следующим шагом стало умножение фигур, превращение их в покрывающий весь холст узор (который начал соперничать с «первым», полосатым, и тем самым подрывать традиционное противопоставление фигуры и фона). В начале 1966 года

Бюрен выбрал стандартный двойной паттерн, который с тех пор и использовал: перемежающиеся белые и цветные (одного цвета для каждой работы) полосы одинаковой ширины (8,5 см). К концу лета того же года он избавился от всякой «фигуративности», от всякого силуэта: его вмешательство в работу сводилось отныне к натягиванию полосатой ткани (покупаемой погонными метрами) на подрамник и выделению одной из белых полос белой акриловой краской.

Тогда же Бюрен решил объединиться с тремя другими художниками, следовавшими аналогичным редукционистским путем: Оливье Моссе, Даниэлем Парментье и Ньеле Торони, и вместе они основали группу «БМПТ» [5]. Восстав против мифа о вдохновении и других глупостей, преследующих художественный мир, каждый из художников выбрал определенную конфигурацию, чтобы без вариаций повторять ее во всех своих работах: Парментье откликнулся на стандартные вертикальные полосы Бюрена большими горизонтальными полосами, Торони — регулярным распределением отдельных мазков одинакового размера, Моссе — черным кругом в центре холста. Первая совместная выставка «БМПТ», состоявшаяся 3 января 1967 года в рамках «Салона молодой живописи», была пародией на Кляйна, пародирующего Маттье: на протяжении всего дня, с одиннадцати до двадцати часов, каждый художник изготовил столько своих фирменных холстов, на сколько хватило времени, в сопровождении звучащего из колонок слогана: «Бюрен, Моссе, Парментье, Торони советуют вам поумнеть». По окончании дня все четверо навсегда покинули Салон, забрав свои работы и оставив на стене лишь транспарант: «Бюрен, Моссе, Парментье, Торони не выставляются». «Салон молодой живописи» умер и был похоронен, освободив путь институциональной критике. Партизанские тактики «БМПТ» ждала дальнейшая радикализация через год с небольшим, на волне политического бунта мая 1968 года.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Бухло Бенджамин Х. Д. Антай/Вильгеле и диалектика рассеивания живописи // *Id. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов* [2003] / Пер. Д. Потемкина. М.: V-A-C press, 2015.
- Bois Yve-Alain. François Morellet/Sol Lewitt: A Case Study // *Gaehtgens Thomas. Artistic Exchange, Acts of the 28th International Congress of Art History, Berlin, July 15–20. Berlin: Akademie Verlag, 1993.*
- Bois Yve-Alain. *Martin Barré*. Paris: Flammarion, 1993.
- Buren Daniel. *Entrevue: Conversations avec Anne Baldassari*. Paris: Musées des Arts Décoratifs, 1987.
- Glaser Bruce. *Questions to Stella and Judd* // Battcock Gregory (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968; Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Lemoine Serge. *François Morellet*. Zurich: Waser Verlag, 1986.

Два крупнейших музея, ориентированных на самое передовое искусство Европы и Америки, — Музей Ван Аббе в Эйндховене (Нидерланды) и Музей Абтайберга в Мёнхенгладбахе (ФРГ) — выставляют работы Бернда и Хиллы Бехер, помещая их на переднем рубеже интереса к концептуальному искусству и фотографии.

В 1957 году Бернд (1931–2007) и Хилла Бехер (род. 1934) начали работать над фотографическим проектом, которому посвящают последующие пятьдесят лет. Этот проект заключался в систематической документации европейской промышленной архитектуры, которая пришла к тому времени в бесхозное и заброшенное состояние, предвещавшее ее неминуемое исчезновение. Как и многие предшествующие фотографические архивы — от топографического обозрения парижских улиц, созданного в XIX веке ▲ Шарлем Марвилем, до предпринятых чуть позднее Эженом Атже попыток зафиксировать облик старого Парижа, исчезающего под натиском модернизации, — проект Бехеров с самого начала был отмечен своеобразной диалектикой — конфликтом между, с одной стороны, почти маниакальным стремлением к исчерпывающей регистрации, к приданию прочности и постоянства, а с другой — столь же глубоким ощущением утраты, меланхолическим осознанием того, что остановить исчезновение объекта невозможно.

Два фотографических поворота: 1928–1968

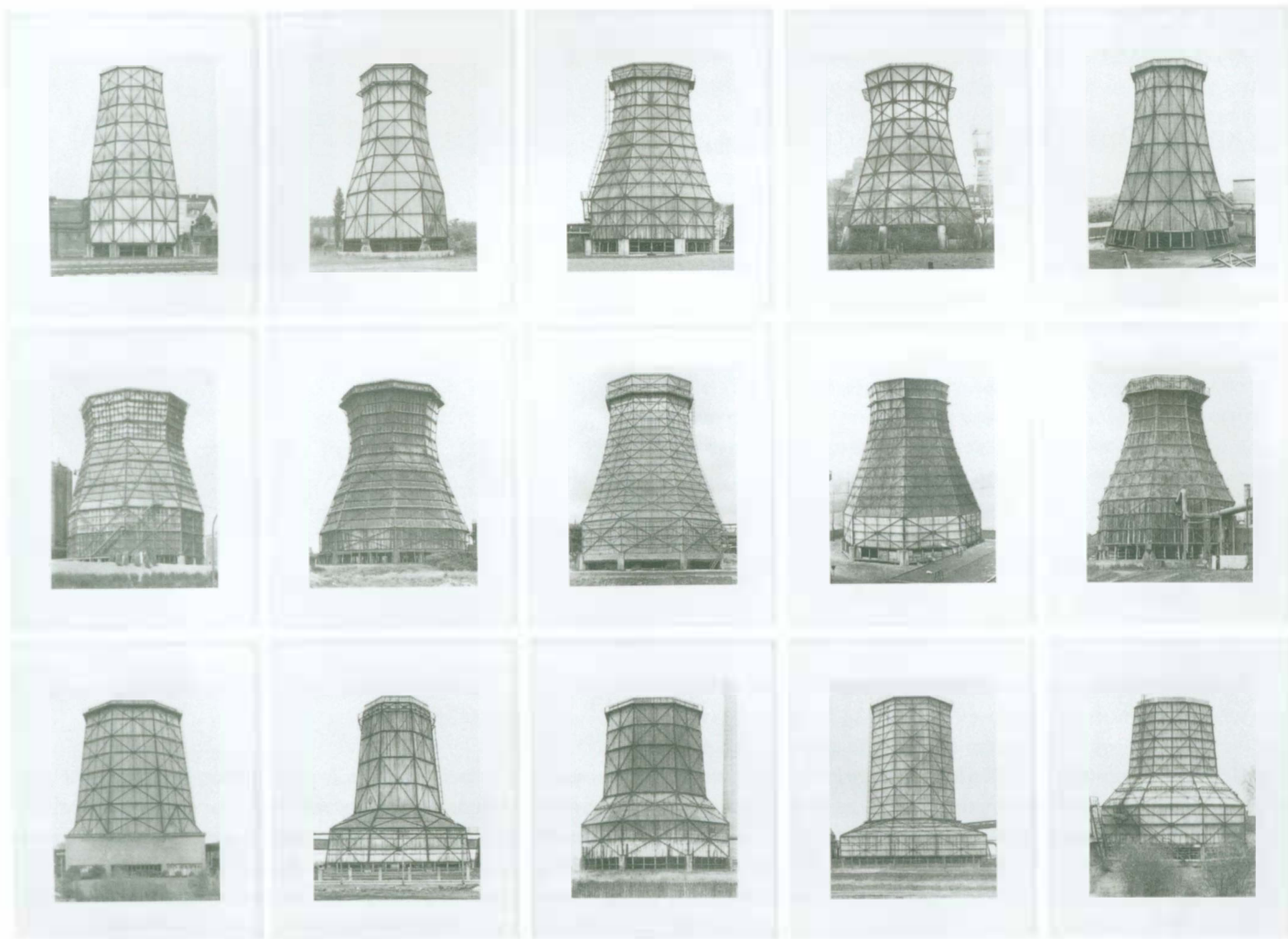
Сразу же следует упомянуть и два других фотографических архива: один из них занимает центральное место в той самой исторической традиции, из которой вышли Бехеры (фотография немецкой «новой вещественности»), а другой относится к контексту рецепции, в рамках которого работы немецкого дуэта получили международную известность. Первый — работы немецкого фотографа Августа ■ Зандера, которые, как Бехеры многократно признавали, оказали на них определяющее влияние. Самый прославленный проект Зандера, «Лицо нашего времени», задуманный им в первом десятилетии XX века и частично опубликованный в 1929 году, представляет собой попытку дать точное и исчерпывающее изображение соци-

альных субъектов Веймарской республики, физиогномический отчет обо всех социальных стратах, возрастах, профессиях и типах.

Второй «архив» составляют основанные на фотографии работы таких американских художников, как Эд Рушей, Дэн Грэм и Даглас ▲ Хьюблер, которые с середины шестидесятих годов выдвигали фотографию в центр художественного производства. С некоторыми из них немецких фотографов связывала долгая дружба, и в конце того же десятилетия, когда началась рецепция работ Бехеров, их сразу же стали ассоциировать с американцами. Характерно, что один из первых и самых важных текстов о Бехерах и их первой книге «Анонимные скульптуры: типология технических сооружений» ● был написан Карлом Андре, ведущим скульптором-минималистом.

Некоторые из ранних фотографий Бехеров представляли собой композитные изображения архитектуры горнорудных предприятий, то есть воскрешали этот странный, старомодный тип монтажа, воплотивший стремление ранней фотографии предоставить как можно больше эмпирически достоверных деталей для создания позитивистской картины реальности. Однако проблема таких изображений, с точки зрения дуэта, состояла в том, что они тревожно напоминали о фотомонтаже — опасном политическом «другом» латентного консерватизма фотографической «новой вещественности», которая служила для Бехеров основным историческим ориентиром. К тому же традиция фотомонтажа незадолго до этого ■ возродилась в Америке, в работах Роберта Раушенберга, и Бехеры в то время старались избежать подобной переклички.

Возможно, это объясняет, почему вместо композитной фотографии они вскоре перешли к комбинации двух модернистских фотографических порядков: традиционного фотоотпечатка с одним изображением и принципа серийной организации кадров. Отныне Бехеры представляли свои работы двумя формальными способами: либо в виде так называемой «типологии», то есть серии из девяти,



1 • Бернд и Хилла Бехер. Градирни. 1993

15 черно-белых фотографий. 173 x 239 см

двенадцати или пятнадцати фотографий различных архитектурных объектов одного и того же типа (например, девять печей для обжига известняка или пятнадцать градирен [1]), либо в виде «развертки» (Abwicklung), то есть серии отдельных изображений, представляющих то или иное сооружение (к примеру, рудниковую башню или дом) с разных точек зрения [2].

На самом деле проект Бехеров прошел в этот период гораздо более сложный эволюционный путь, чем можно заключить из этого краткого обзора, ибо в числе немногих в послевоенной Германии он устанавливал историческую связь с веймарским авангардом. Этим Бехеры резко отличаются от большинства послевоенных западногерманских художников (например, Герхарда Рихтера), которые открыто позиционировали себя вне орбиты веймарского наследия, предпочитая ему диалог с американским неоавангардом пятидесятых — шестидесятых годов. Бехеры же в своих работах воскрешали наследие фотографии «новой вещественности», напрямую используя идеи и достижения ее главных представителей — Августа Зандера, Альберта Ренгер-Пацша и Вернера Манца.

Кроме того, подчеркивая преемственность с веймарской культурой, Бехеры реабилитировали фотографию как таковую, которая в Германии периода реконструкции оказалась в глубокой тени,

отбрасываемой абстрактным экспрессионизмом и подъемом американской и французской живописи пятидесятых годов. Таким образом, Бехеры последовательно устанавливали двойную связь: во-первых, с альтернативной веймарской культурой; во-вторых, с альтернативной системой создания изображений, получившей основательное развитие в контексте «исторического авангарда».

Далее, важно понять, что, фокусируясь на промышленных строениях — надшахтных сооружениях, водонапорных башнях, фабричных корпусах, проект Бехеров вступал также в открытый диалог с подъемом сварной конструкционной скульптуры и с ее немецкой рецепцией конца пятидесятых — начала шестидесятых годов. Эта традиция, представленная работами ряда скульпторов от Дэвида Смита до Жана Тенгли и основанная на использовании деталей машин, найденных среди промышленных отходов, сыграла решающую роль в послевоенном переопределении скульптуры. По признанию Бехеров, в этом кругу ключевой фигурой был для них «новый реалист» швейцарец Жан Тенгли с его эстетикой джанк-скульптуры, которой они противопоставили фотографичность собственных работ, основанных на исторически достоверной индустриальной археологии как альтернативе эстетизации индустриальных руин. В противовес романтизации промышлен-

ных отходов и упрощенному, по их мнению, пониманию взаимодействия между художественной и индустриальной практиками Бехеры открыто стремились выработать такой взгляд на утилитарную архитектуру, который позволил бы понять ее историческую значимость, ее структурную и функциональную честность и ее эстетический статус. Таким образом, их работы мотивированы не только художественным намерением, но и в равной степени стремлением к консервации. Хотя эти сооружения и не выглядели еще как руины, но определенно находились на пороге исчезновения. Неудивительно поэтому, что работы Бехеров стимулировали становление «индустриальной археологии» — относительно новой дисциплины, представители которой сохраняют отдельные образцы индустриальной архитектуры, тем самым спасая ее от полного исчезновения. Неудивительно и то, что индустриальные археологи неоднократно привлекали Бехеров к участию в научных исследованиях и фотографической документации промышленных зон с целью обеспечить их археологическую консервацию.

От серийности к сайт-специфичности

Разумеется, пересечения, различные в проекте Бехеров, оказываются еще более многообразными при сопоставлении с различными историческими явлениями, оказавшими на него влияние, от

▲ фотографий Зандера и Ренгер-Пацша до манифеста Ле Корбюзье,

опубликованного им в 1928 году в своем журнале «Эспри нуво» и формулирующего принципы эстетики, основанной на индустриальных сооружениях (в частности, элеваторах) как образцах формальной силы анонимного инженерного дизайна. Эта эстетика не только попыталась свести форму к чистому выражению функции, но и предложила один из первых примеров (психологической) критики авторства, а также поставила (социополитический) акцент на коллективном участии в общественном производстве. Ле Корбюзье выступал против «авторской» эстетики архитектора-модерниста по тем же причинам, что и Бехеры, которые в «Анонимных скульптурах» доказывали, что анонимный характер индустриального дизайна заслуживает столь же серьезного отношения, как и авторские претензии на индивидуальность. Таким образом, на момент 1968 года в контексте модернизма можно было прочертить линию преемственности, ведущую от Ле Корбюзье через «новую вещественность» к Бехерам и определяемую приверженностью таким художественным ценностям, как коллективность, анонимность и функциональность.

▲ Карл Андре в своем восторженном отклике на «Анонимные скульптуры» придавал решающее значение пристальному вниманию Бехеров к серийному повторению. Это прочтение, которое сразу ввело немецких фотографов в контекст минимализма и постминимализма, опиралось на то, что Бехеры преподносят свои фотографии в виде строгих таксономических таблиц,



2 • Бернд и Хилла Бехер. Восемь видов на дом. 1962–1971
8 черно-белых фотографий

▲ 1925a, 1929, 1935

▲ 1962c

● 1965, 1969

позволяющих проследить мельчайшие структурные различия между представленными образцами. Очевидно, именно акцент на повторении, серийности, скрупулезном осмотре и структурной дифференциации привлек внимание Андре, определив его минималистскую рецепцию этих работ и их канонизацию в контексте минималистской и постминималистской скульптуры. Имелись, однако, и другие аспекты, позволявшие связать проект Бехеров со скульптурной практикой конца шестидесятых годов. Это, во-первых, подчеркнутая анонимность, а во-вторых, очевидное выдвижение на передний план темы места. Андре был одним из тех, кто развивал логику, в которой скульптура понималась уже не как объектная конструкция, а как место, узел на пересечении архитектуры и среды.

Еще одной особенностью, связавшей Бехеров не только с минимализмом, но и с зарождающимся концептуализмом, было замещение материальных структур фотографической документацией, особенно в ее серийной организации. Начиная с работ Эда Рушея ▲ и Дэна Грэма серийная, систематическая фотография играла важную роль в становлении концептуального искусства. Что отличало, однако, работы Бехеров от концептуального искусства в целом, так это их внимание к технической стороне дела. Если определяющей ● установкой концептуальной фотографии была депрофессионализация, то Бехеры в своих работах осуществляли репрофессиона-

лизацию: они настойчиво возрождали стремление к максимально высокому ремесленному качеству черно-белой фотографии, следуя по пути фотографов «новой вещественности» — Зандера и Ренгер-Пацша. Бехеры тратили много времени и усилий на то, чтобы получить правильный снимок — захватывающий объект на необходимую высоту, без резких теней, в равномерном освещении, которое обеспечивает передачу мельчайших тональных градаций, — и стремились к безукоризненному представлению объекта. Не опосредованные, как кажется, никаким авторским восприятием, все эти качества соответствуют возрождаемым Бехерами принципам «новой вещественности».

Стремление Бехеров восстановить связь с веймарской культурой «новой вещественности» и нежелание принимать послевоенное американское искусство в качестве общего образца для немецкого ● неоавангарда перекликаются с попытками Георга Базелица в это ■ же время возродить немецкий экспрессионизм. Однако подобные попытки установления преемственности проблематичны сразу по двум причинам. Во-первых, идею, что фотография «новой вещественности» является эффективной моделью, доступной переносу из двадцатых годов в шестидесятые, подтачивает тот факт, что художественные практики и стратегии сопряжены с определенными историческими обстоятельствами и со временем неуклонно утрачивают актуальность и релевантность. Во-вторых, в ситуации,



3 • Томас Штрут. Лондон, Клинтон-роуд. 1977
Черно-белая фотография. 66 x 84 см

▲ 1967a, 1968b

● 1968b

■

▲ 1929, 1935

● 1963

■ 1908

подобной немецкой, политическая и историческая цезура Второй мировой войны блокирует возможность непосредственного обращения к идее национального государства в качестве фундамента субъектной идентичности, и в итоге попытка конструирования художественной идентичности на конвенциональной модели такого рода становится еще более затруднительной. Обратной стороной намерения учредить художественную практику, которая преодолевала бы исторический разрыв, вызванный Второй мировой войной и Холокостом, является попытка закрыть глаза на то, сколь сильное воздействие после 1946 года оказала эта цезура на все культурные практики и сколь важно ее учитывать. Таково дополнительное измерение проблематичных притязаний Бехеров на историческую преемственность, которым следует противопоставить другие практики немецкого искусства того же периода ▲ (в частности, Герхарда Рихтера), далекие от подобных устремлений.

Именно в своей попытке обойти вопрос исторической скорби проект Бехеров обнаруживает симптомы репрессивного механизма: неспроста меланхолия, витающая над их работами, порождена почти фобическим запретом на появление человеческого субъекта в этих фотографиях, сосредоточенных исключительно на индустриальных руинах (это справедливо даже для серии, посвященной сельским жилым домам середины XIX века: она также демонстрирует скорее структурную красоту сооружений данного типа, нежели их социологическое измерение). Чтобы придать эффективность меланхолическому созерцанию прошлого, потребовалось исключить из поля зрения социальный и исторический контекст, сосредоточив все внимание на изолированном архитектурном объекте. За существенным исключением Августа Зандера, это стремление к деисторизации было, разумеется, определяющей характеристикой и самой «новой вещественности», всеми силами старавшейся эстетизировать свой объект.

От концептов к цвету

Второе поколение художников бехеровской «школы» (с середины шестидесятых годов Бернд Бехер преподавал в Дюссельдорфской академии художеств) составили такие фотохудожники, как Томас Штрут (род. 1954) [3], Томас Руфф [4], Кандида Хёфер (род. 1944) [5], ● Андреас Гурски (род. 1955) [6] и другие. Все они развивают принципы бехеровской эстетики, а вместе с ней — и ее проблематичные моменты. Так, в фотографиях Штрута и Руффа акцент на неучастии человека проводится с такой же маниакальной настойчивостью, как и в работах самих Бехеров.

Начав в 1976 году фотографировать пустые улицы Дюссельдорфа, Штрут поставил на место чистого индустриального объекта столь же чистую структуру городской застройки. Обходя, подобно Бехерам, актуальные исторические вопросы, Штрут систематически фиксировал такие места, где отсутствие человеческой деятельности способствует меланхолическому прочтению городского ландшафта. Однако с переходом от архитектурной к урбанистической археологии, побудившей его совершить множество поездок в различные урбанистические центры — от мелких городов Бельгии, Германии, Англии и США до мегаполисов вроде Токио, он направил свое внимание на специфический тип публичной городской среды. В ретроспекции этот проект предстает как систематический отчет о современном опыте утраты публичного городского пространства, перекликающийся с бехеровской



4 • Томас Руфф. Портрет. 1989

Хромогенная фотопечать. 119,6 x 57,5 см

фиксацией исчезающего индустриального ландшафта, который сохраняется лишь в фотографическом архиве.

Характерная для ранних работ Штрута и Руффа приверженность к черно-белой фотографии — устарелой как с технической точки зрения, так и в значении проводника ремесленного мастерства — выводит на первый план вопрос о роли в их искусстве антимодернистского импульса, истоки которого следует искать в живописи ▲ Джорджо де Кирико. Этот антимодернизм взирает на настоящее сквозь призму меланхолии, откровенно расходясь с авангардной моделью, ориентированной на передовые научно-технические средства производства, и своей главной задачей полагает реконструкцию памяти в ситуации утраты, что становится важной проблемой в послевоенный период.

Правда, на следующем этапе развития в работах Руффа, Штрута, Гурски и Хёфер внезапно, словно после снятия запрета, появляется цвет. Но введение цвета, а вместе с ним и широкого круга тщательно детализированных сюжетов, связанных с человеческой деятельностью и социальным контекстом, не освободило фотографические практики Штрута и Руффа от их исторической ограниченности. Так, для большой серии фотопортретов, которые Руфф создает с конца восьмидесятых годов, возрождая в них традиционную модель портрета в том виде, в каком она практиковалась веймарской «новой вещественностью», верно как раз

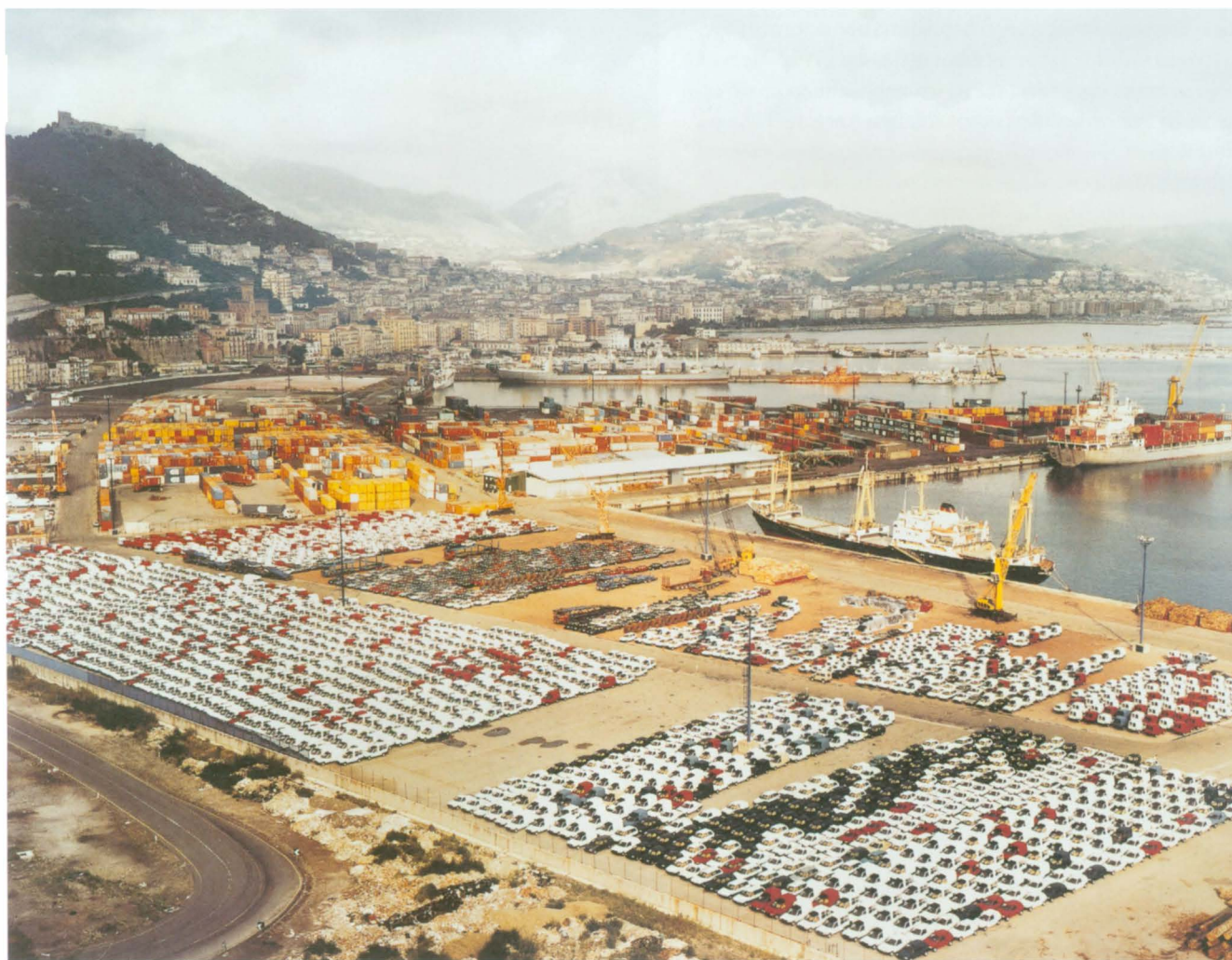


5 • Кандида Хёфер. Национальная библиотека Франции в Париже. VII. 1998
Хромогенная фотопечать. 85 × 85 см

обратное. Эта серия демонстрирует антиконцептуальный подход, ведь концептуалисты подвергли портрет последовательной деконструкции, рассматривая его как исторически устаревшую модель, заключающую в себе необоснованные притязания на возможность физиогномического изображения субъективности и идентичности. В реконструкции Руффом жанра фотографического портрета достигает своего апогея один из контрмодернистских импульсов, ▲ свидетельствующих вместе с тем о радикальности фотоконцептуальных практик.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Alberro Alex.** The Big Picture: The Art of Andreas Gursky // *Artforum*. Vol. 39. No. 5. January 2001.
Andre Carl. A Note on Bernhard and Hilla Becher // *Artforum*. Vol. 11. No. 5. December 1972.
Eklund Douglas (ed.). *Thomas Struth: 1977–2002*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2002.
Galassi Peter (ed.). *Andreas Gursky*. New York: Museum of Modern Art, 2001.
Lange Susanne (Hg.). *Bernd und Hilla Becher: Festschrift. Erasmuspreis 2002*. München: Schirmer/Mosel, 2002.
Zweite Armin (ed.). *Bernd and Hilla Becher: Typologies of Industrial Buildings*. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; München: Schirmer/Mosel, 2004.



6 • Андреас Гурски. Салерно. 1990
Хромогенная фотопечать. 188 × 226 см

▲ 1984a

Публикации Сола Левитта, Дэна Грэма и Лоренса Винера дают начало концептуальному искусству, первые выставки которого проводит Сет Сигелауб.

Концептуальное искусство возникло в результате слияния двух важных традиций модернизма — реди-мейда и геометрической абстракции. После войны первая из этих традиций была подхвачена молодыми художниками, представителями ▲ «Флюксуса» и поп-арта, а работы Фрэнка Стеллы и минималистов перебрали мост между довоенной абстракцией и концептуальными опытами конца шестидесятых годов.

В начале десятилетия, еще до организованного выступления концептуалистов, состоявшегося в 1968 году, синтез «Флюксуса» и поп-арта привел к появлению таких работ, как «Картотека» (1962) Роберта Морриса и «Двадцать шесть заправочных станций» Эда Рушей [1], в которых утверждаются принципы, ставшие впоследствии ключевыми для концептуального искусства. В проекте Рушей это акцент на фотографической технике и на книге в качестве формы распространения; у Морриса — новое, лингвистическое, определение модернистской авторефлексии (или искусства, декларирующего свою автономию посредством стратегии автореференции), которую Моррис выворачивает наизнанку, подрывая саму возможность эстетической автономии.

- И Моррис, и Рушей многое взяли из дюшановской практики реди-мейда — вернее, той более сложной модели, которая была создана на ее основе Джаспером Джонсом и Энди Уорхолом. Эти два художника оказали существенное влияние и на дальнейшее развитие стратегий,

связанных с использованием фотографии и текста, — на развитие, осуществлявшееся в середине шестидесятых годов первым «официальным» поколением концептуалистов, а именно Лоренсом Винером (род. 1940), Джозефом Кошутом (род. 1945), Робертом Барри (род. 1936) и Дагласом Хьюблером (1924–1997). Эти художники образовали группу, работы которой были показаны в 1968 году в Нью-Йорке арт-дилером Сетом Сигелаубом (1941–2013).

- Вторым элементом, значительно повлиявшим на формирование концептуального искусства, была минималистская абстракция, представленная работами Фрэнка Стеллы, Эда Рейнхардта ▲ и Дональда Джадда. В своем манифесте «Искусство после философии» (1969) Джозеф Кошут называет всех троих в числе предшественников концептуальной эстетики. Принципиальным моментом этой эстетики является критика модернистской концепции визуальности (или «оптичности»), рассматриваемой как особая, ■ автономная сфера эстетического опыта. Это ведет к проблематизации уникального статуса художественного объекта, а также к постановке вопросов о новых способах распространения (книга, плакат, журнал) и о «пространственности» этого объекта, то есть скульптурного объема или прямоугольника живописной картины ◆ (несмотря на использование минималистами индустриального производства и технической репродукции, произведение в минимализме по-прежнему остается единичным объектом).



1 • Эд Рушей. Из книги «Двадцать шесть заправочных станций». 1962

Книга художника

▲ 1960с, 1962а, 1964b

● 1914

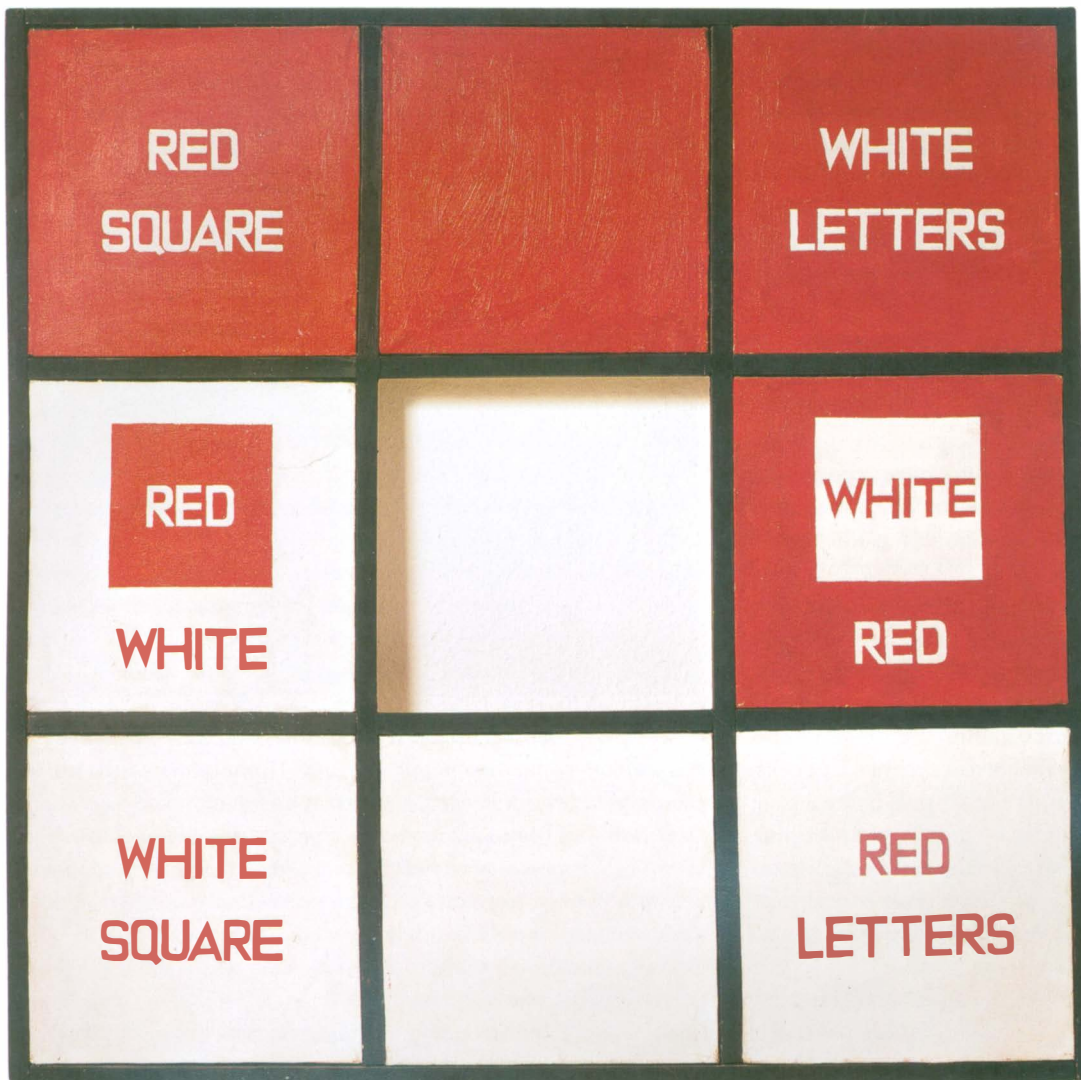
■ 1958, 1962d, 1964b

▲ 1958

● 1957b, 1958, 1965

■ 1960b, 1993a

◆ 1965



Критика модернизма

Если считать отличительной особенностью концептуального искусства критику таких аспектов модернизма, как визуальность, физическая данность и эстетическая автономия, то первые образцы этой критики мы находим еще в 1963 году, в работах, подобных «Красному квадрату, белым буквам» Сола Левитта [2]. Учитывая предельный редукционизм позднемодернистского искусства с его стремлением обеспечить свою автономию посредством самоопределения, представляется вполне логичным шагом поставить под сомнение визуальную и формальную авторефлексивность этого искусства путем буквального — иначе говоря, языкового — «определения». И если начиная с 1965 года в работах будущих концептуалистов возникает в качестве основы художественной практики идея определения, то ее непосредственным источником служит модель, которую мы находим, в частности, у Левитта и которую можно назвать *перформативной моделью*. Заменяя визуальную структуру картины названиями составляющих ее визуальных компонентов (на белом квадрате написано «белый квадрат»; красной краской на белом фоне написано «красные буквы» и т. д.), Левитт превращает зрителя в читателя: акт высказывания информации вписан в картину; отношение созерцания преобразуется в перформативное отношение чтения. Этому пре-

образованию соответствует переход от произведения, понятого как автономный визуальный объект, к тематизации глубокой зависимости этого объекта от контекста, образуемого каждым актом его восприятия.

Ранние работы Морриса с очевидностью показывают, что ▲ дюшановские реди-мейды тоже содержали в себе перформативное, языковое измерение, упущенное из виду рецепцией Дюшана в послевоенный период и состоящее в том, что произведение искусства можно «создать», просто назвав его таковым, — что приводит нас к своего рода административному, или юридическому, определению искусства. Так, в работе «Заявление об эстетической аннуляции» [3] Моррис отменяет художественную ценность своей чуть более ранней работы «Перечни» (1963) — потому что, как свидетельствует нотариально заверенный документ, включенный в «Заявление», коллекционер, намеревавшийся приобрести эту работу, не заплатил за нее, — и тем самым лишает это произведение его «имени». Эта юридическая, или административная, система конвенций, в рамках которой (временно) устанавливается значение, — одна из стратегий, вскоре взятых на вооружение концептуальным искусством в качестве альтернативы онтологическому или «сущностному» определению художественного произведения.

Поскольку эти конвенции являются внешними по отношению к идее самодостаточного и автономного произведения, основанная на них эстетика может быть названа «эстетикой восполнения» (aesthetic of the supplement). С разными формами этой эстетики, образующей непосредственную предысторию концептуального искусства, мы сталкиваемся и в других работах Морриса — таких, как «Ящик со звуками его изготовления» (1961) или «Картотека» (1962). Стратегия Морриса состоит в том, чтобы акцентировать моменты, выходящие за рамки модернистской концепции обособленного и автономного художественного объекта и тем самым ее подрывающие. Так, «Ящик со звуками его изготовления» представляет собой традиционный скульптурный куб (классическая параллель прямоугольнику живописной картины), однако благодаря записанным на магнитофонную ленту и доносящимся изнутри звукам процесса его изготовления эта внешне «чистая» форма оказывается гибридом, включающим в себя — на правах дополнений — историю, память, структуру, звук и технологический процесс, обеспечивший появление этого якобы самодостаточного объекта.

В «Картотеке» [4], представляющей собой ящик с карточками, на которых сделаны записи по поводу создания самого этого объекта (таким образом, автореферентного по своей установке), система восполнения выражается в документации всех случайных встреч, вторгающихся в процесс производства, связывая его с экономической, социальной, биографической, исторической системами отношений, которые, при всей своей случайности и даже банальности — в духе эстетики «Флюксуса» и поп-арта, не являются чем-то внешним и чуждым эстетическому объекту, а напротив, образуют его необходимую составляющую. В данном случае готовая работа не столь важна в сравнении с комплексом многочисленных «внешних» структур, с которыми переплетается процесс ее создания. В выявлении таких структур и заключается эстетика восполнения. Прекрасным примером служит приводимая в «Картотеке» ссылка на случайную встречу Морриса (состоявшуюся как раз перед покупкой картотечного ящика) с Эдом Рейнхардтом — одним из главных представителей той самой автореферентной позднемодернистской эстетики, с которой распрощался Моррис. Рейнхардт включен в работу в качестве «инсайдера», входящего в произведение извне, как некий «посторонний» элемент, благодаря которому идея «внутреннего» выворачивается наизнанку и произведение размыкается вовне.

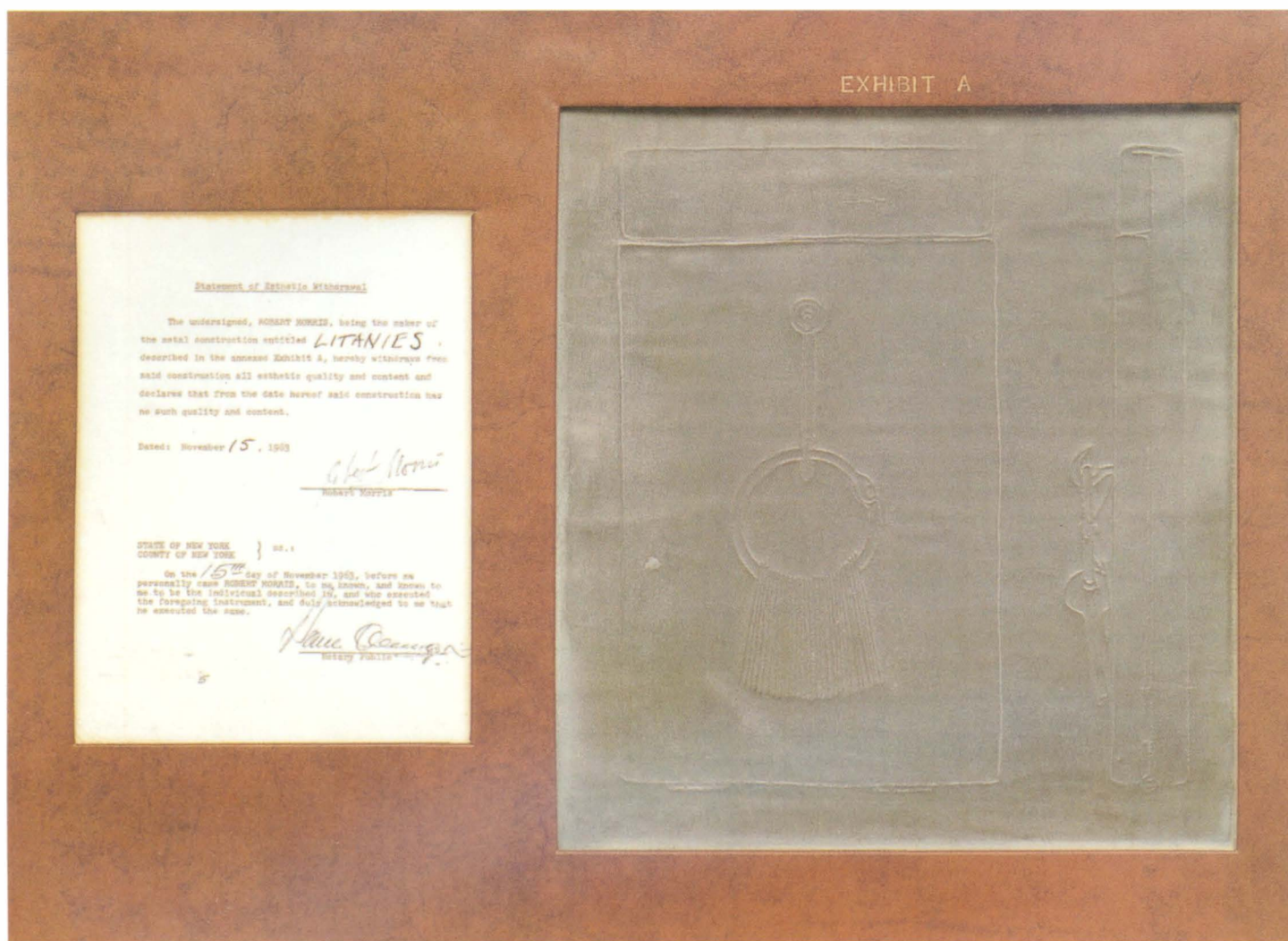
В 1968 году прошли первые выставки концептуального искусства, организованные Сетом Сигелаубом, выступившим одновременно в роли его теоретика и менеджера. Эти выставки обнаружили еще несколько аспектов, оказавших существенное влияние на формирование концептуальной эстетики. Один из этих аспектов состоял в использовании Сигелаубом стратегии, парадоксальным образом сочетавшей в себе отказ от визуальности с инсценировкой этого отказа в форме зрелища, — стратегии, благодаря которой эстетика восполнения приобретала силу шокового воздействия. Говоря: «Нам не нужна галерея, мы используем для демонстрации работ офисное помещение. Мы показываем печатную продукцию. Демонстрируемые нами произведения существуют лишь некоторое, непродолжительное время, представляют собой тексты и не нуждаются в материальном воплощении», Сигелауб подчеркивал исторический закат произведения визуального искусства, на смену которому приходит репродуцируемый объект массовой культуры. Однако на публику эти слова производили действие,

Роль дадаистских и сюрреалистических журналов в формировании международной аудитории для этих художественных практик и в их широком распространении не ускользнула от внимания нью-йоркских художников, которые вдобавок знали, какую славу и авторитет приобрели журналы «291» и «Камера Вок», издававшиеся Альфредом Стиглицем. В 1947 году, когда Пегги Гуггенхайм закрыла свою галерею «Искусство этого века», художники, выставившиеся в нью-йоркских галереях Сэмюэла Кутца, Чарльза Игана и Бетти Парсонс, почувствовали необходимость объединиться, используя в качестве платформы для своего движения журналы. В итоге появились «Тайгерс Ай» («Глаз тигра») и «Поссибилитис» («Возможности») — издания, поддерживавшие абстрактный экспрессионизм. Вышел только один номер журнала «Поссибилитис» (зима 1947/48) с текстами Роберта Мазеруэлла, Джексона Поллока и Марка Ротко. «Тайгерс Ай», где, в частности, публиковались тексты Барнетта Ньюмана, занимавшего также должность редактора, оказался более долговечным.

Учитывая, что в начале сороковых годов в Нью-Йорке обосновались сюрреалисты Ив Танги, Роберто Матта, Макс Эрнст и Ман Рэй, неудивительно, что появились два журнала, посвященные этому движению: «Вью» и «VVV». В апреле и мае 1942 года «VVV» выпустил специальные номера об Эрнсте и Танги, а первый номер «Вью», вышедший в 1945 году, был посвящен Марселю Дюшану (который оформил и его обложку) и содержал среди прочего выдержки из эссе Андре Бретона «Маяк новобрачной». «VVV» и «Вью» использовались абстрактными экспрессионистами в качестве рупоров, позволявших им выразить свой интерес к содержательной стороне искусства и обсудить возможность формирования новых мифологических структур, основанных на индейском фольклоре. Так, Поллок в 1944 году писал: «Меня всегда восхищали пластические качества искусства американских индейцев». С ним был солидарен Барнетт Ньюман, организовавший выставку живописи индейцев Северо-Западного побережья в галерее Бетти Парсонс.

Для заявившего о себе в конце шестидесятых годов концептуально-го искусства основной опорой служила массовая и недорогая полиграфическая продукция — книги и журналы, публикации в которых были в основном сосредоточены на серийной логике фотографии. Плодами этого нового подхода стали не только книги Эда Рушея («Тридцать четыре автостоянки», «Двадцать шесть заправок станций», «Все здания на Сансет-Стрип», «Различные небольшие огни»), но и публикации текстов манифестного типа в официальных художественных журналах, что задавало одно из направлений деятельности концептуалистов. Джозеф Кошут в появившемся на страницах «Студии Интернешнл» трехчастном эссе «Искусство после философии» (1969) рассуждал о том, каким образом новый круг проблем меняет фокус искусства. В том же году Кошут выступил в качестве американского редактора английского журнала «Арт-Лэнгвич» («Искусство-язык»), а в 1975-м основал собственный журнал «Фокс» («Лиса»).

Ключевая роль фотографической документации как свидетельства существования искусства «земляных работ», создаваемого в географически удаленных местах, привела к частым публикациям статей и отчетов художников в таких журналах, как «Артфорум». На его страницах печатались Роберт Смитсон, Майкл Хейзер, Уолтер Де Мария, а также минималисты Роберт Моррис, Карл Андре и Дональд Джадд. Это, в свою очередь, способствовало основанию в 1970 году специального журнала по искусству «земляных работ» под названием «Аваланч» («Лавина»), который редактировали Уиллоуби Шарп и Лайза Беар. Журнал публиковал интервью с художниками данного направления, а кроме того, познакомил англоязычных читателей с Йозефом Бойсом.



3 • Роберт Моррис. Заявление об эстетической аннуляции. 1963

Лист бумаги с отпечатанным и нотариально заверенным заявлением, свинцовая пластина на дереве, паспарту из искусственной кожи. 45 × 60,5 см

сравнимое с самой эффективной рекламой. Таким образом, первые выставки галереи Сигелауба следовали по пути, намеченному во второй половине пятидесятых годов работами Роберта Раушенберга и Ива Кляйна: тогда движение в сторону эстетики восполнения также выражалось в «зрелищном» отказе от визуальности и традиционных принципов художественного производства.

Стратегии и «Формулировки»

В опубликованной Сигелаубом книге Лоренса Винера «Формулировки» (1968) был задействован широкий спектр стратегий. Одной из них было обращение к форме распространения, ранее использованной Эдом Рушем. В противоположность «картинному» по своей сути методу обращения с технической репродукцией в духе Уорхола, когда конечный результат не имеет принципиальных отличий от предшествующих художественных форм, Рушей стремился поставить само произведение в зависимость от репродукционных технологий. Если, к примеру, в картинах Уорхола с банками супа «Кэмпбелл» основной функцией фотографии является обновление структуры картины и, парадоксальным образом, ее реанимация, то в фотографических книгах Рушея фотография определяет форму распространения произведения.

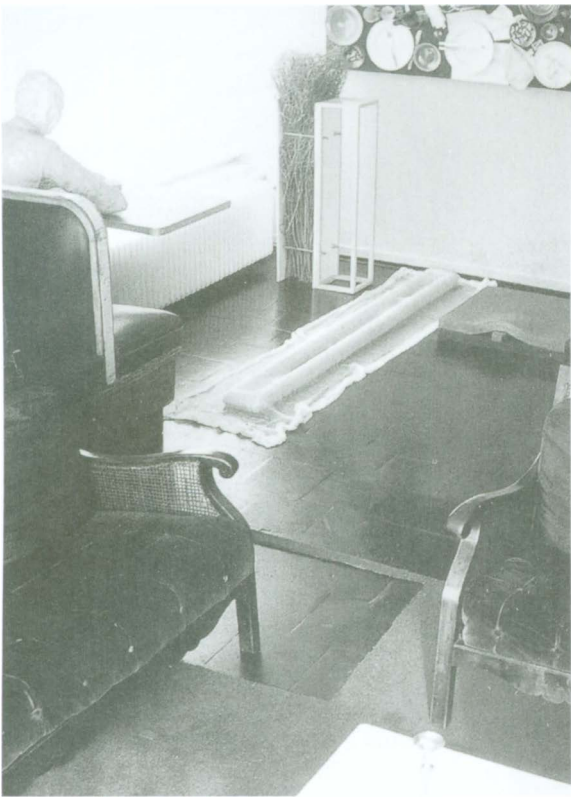
Книга Винера «Формулировки» заходит на этом пути еще дальше. Поделенная на две части (первая включает, что заявлено в ее названии, «Общие работы», которые находятся «в свободном публичном пользовании», то есть не могут стать чьей-то частной собственностью, вторая же — «Индивидуальные работы»), книга основывается на выдвинутой автором трехчастной формуле: (а) художник может сконструировать работу, (б) работа может быть создана фабрично, (в) работа может вообще не создаваться. Тем самым он показывает, что материальный статус произведения искусства контролируется и в конечном счете определяется условиями его рецепции, тем самым полностью переворачивая традиционную иерархию художественного производства. Для Винера «владелец [получатель. — Б. Б.] произведения наравне с изготовителем участвует в определении того, каким будет материальный статус этого произведения».

Такое логическое развитие получила коллаборативная (или ситуативная) модель, которая сформировалась в рамках послевоенной рецепции Дюшана, начатой Джонсом и продолженной Моррисом и Левиттом. «Формулировки» подчеркивают, что ни участие зрителя, ни индустриальное производство, ни устранение уникального авторства — ни один из этих факторов сам по себе не является достаточным условием, определяющим контекст функционирования произведения искусства. То обстоятельство, что



▲ 1969

начиная с «Формулировок» во всех работах Винера используется исключительно медиум языка, соответствует этому комплексному определению, поскольку чтение работы, ее презентация на печатной странице и распространение в форме книги указывают на разнообразие предлагаемых ею перформативных возможностей. Все представленные в «Формулировках» работы предполагают возможность материализации, перевода в скульптуру [5]: все они могут быть исполнены всяким, у кого появится такое желание; однако все они сохраняют за собой определение «искусства», даже не обладая материальным воплощением. Типичным примером служит работа «Квадрат 36 × 36 дюймов, извлеченный из стены», ▲ которая в виде объекта была показана на выставке «Когда отношения становятся формой». Собственная эволюция Винера как художника (а он в начале своей карьеры занимался живописью и скульптурой) переосмыслена здесь как переход от авторефлексивных и максимально редукционистских визуальных практик минимализма к их языковой транскрипции. Образцовый топос модернистской авторефлексии — квадрат — в буквальном смысле «вписан», или записан как текст, и тем самым сопряжен с последовательно антимодернистской стратегией отказа от визуальности. Поскольку данная «формулировка» связывает форму со стеной, которая служит ее контекстом, она исключает возможность обособленной визуальной сущности, интегрируя ее в поверхность материального носителя, равно как и в институциональную струк-



5 • Лоренс Винер. Квадрат, извлеченный из подержанного ковра. 1969
Инсталляция в Кельне. ФРГ

туру. Парадокс, в котором фигура-квинтэссенция авторефлексивной модели оказывается зависимой от обстоятельств и условий, диктуемых ее носителями, служит примером классической стратегии концептуального искусства.

Еще одним важным направлением в рамках этого искусства стал ▲ фотоконцептуализм, представленный работами Дагласа Хьюблера (также члена группы Сигелауба), Дэна Грэма (род. 1942) и Джона Балдессари (род. 1931). Разрабатываемые этими художниками модели фотографии тоже представляют собой специфический сплав стратегий минимализма, позднего модернизма и поп-арта, переосмысленных в соответствии с теми последствиями, которые имели для фотографии дюшановские реди-мейды. Принцип реди-мейда играет важную роль в фотографиях Грэма: с 1965 года предметом его внимания становится эстетика модернизма в самых банальных и обесцененных ее отголосках, а именно в форме архитектуры пригородной жилой застройки. В проекте «Дома для Америки» [6], опубликованном несколькими частями в 1966–1967 годах, Грэм распознает коды минималистской скульптуры — простые геометрические объемы, организованные по принципу серийного повтора, — в формах жилых домов Нью-Джерси и других мест. Таков непосредственный сюжет этого фотографического исследования, но вместе с тем оно утверждает новый подход к фотографии, который становится доминирующим в практике Хьюблера и Балдессари. Работы этих художников представляют собой радикальную форму «депрофессионализированной» фотографии, вытесняющую и традицию американского фотодокументализма, и традицию европейской художественной фотографии. У этих представителей постуорхоловского и пострушеевского поколения фотография превращается в набор индексальных следов образов,

объектов, контекстов и действий, а основными предметами концептуального исследования становятся архитектурные измерения публичного пространства и, одновременно, социальные измерения межчеловеческого взаимодействия. Третья фигура, которую следует упомянуть в связи с фотоконцептуализмом, это Ханс Хааке (хотя этот художник явно стоит особняком по отношению к своему ближайшему кругу). Хааке развивает «документальный» метод, важным элементом которого также является фотографическая регистрация, соответствующая принципу «депрофессионализированного» производства. Разумеется, документация в толковании этих художников имеет мало общего с традицией документальной фотографии Управления по защите фермерских хозяйств.

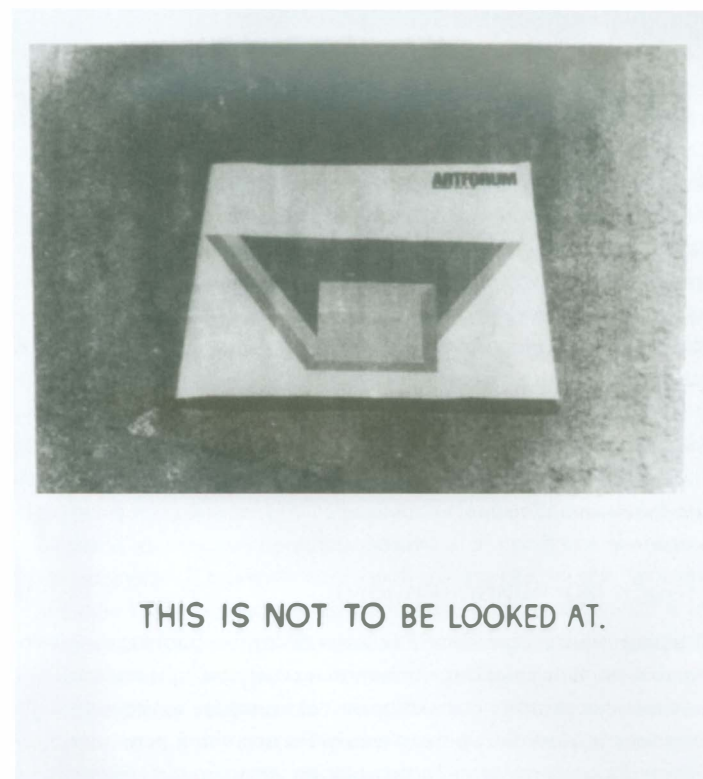
Джозеф Кошут предложил собственную теорию концептуального искусства, представляющую собой догматический синтез различных, часто противоречащих друг другу направлений модернизма от Дюшана до Рейнхардта (по мнению Кошута, реди-мейды Дюшана были «началом современного искусства», так как в них сущностью искусства стал «не внешний вид произведения, а его концепция»). В работе «Один и три стула» (1965) Кошут расширяет метод реди-мейда, вводя в него трехчленную схему отношений (объект, лингвистический знак и фоторепродукция), а в работах, подобных «Второму исследованию» [7], применяет на практике свой тезис (сформулированный в тексте «Искусство после фило-



6 • Дэн Грэм. Двухквартирные дома: разноуровневый и одноуровневый.
Из серии «Дома для Америки». 1966
Две фотографии. 25,5 × 17,5 см (каждая)



7 • Джозеф Кошут. Второе исследование. 1969–1974
Вид инсталляции



8 • Джон Балдессари. Это не для просмотра. 1968
Холст, акрил, фотоэмульсия. 149,9 × 114,3 см

софии»), согласно которому произведение искусства есть «высказывание, представленное в контексте искусства как комментарий к искусству». Опираясь на лингвистические модели, законы математики и принципы логического позитивизма, Кошут определяет свой проект как «исследование оснований понятия „искусство“ в том значении, которое оно приобрело», распространяя это определение на концептуальное искусство в целом. Однако, будучи справедливой по отношению к его собственным исследованиям, эта строго аналитическая формула едва ли применима к другим художественным практикам, возникшим в этот период. Один из художников, явно не вписывающихся в позднемодернистскую догму Кошута, — это Джон Балдессари. Вместо того чтобы, подобно Кошуту, превращать Дюшана в доктрину, Балдессари берет на вооружение субверсивные аспекты его искусства и обращает их против той ложной ортодоксии, признаки которой быстро начал приобретать концептуализм как новое доминирующее направление в искусстве. В своих книгах и картинах Балдессари предвосхищает и с присущим ему антихудожественным юмором разоблачает эту новоявленную псевдоконцептуальную догматику [8].

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Alberro Alexander. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
 Alberro Alexander, Norvell Patricia (eds). *Recording Conceptual Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
 Buchloh Benjamin H. D. *From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions* (1995) // *Id. Neo-Avantgarde and Culture Industry*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
 Newman Michael, Bird Jon (eds). *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books, 2001.
 Osborne Peter (ed.). *Conceptual Art*. London: Phaidon Press, 2002.
 Stimson Blake, Alberro Alexander (eds). *Conceptual Art: An Anthology of Critical Writings and Documents*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

Выставка «Когда отношения становятся формой» демонстрирует итоги постминимализма, а «Антииллюзия: процедуры/материалы» фокусируется на процесс-арте, три главных аспекта которого разрабатывают Ричард Серра, Роберт Моррис и Ева Хессе.

▲ Своим переходом к «специфическому объекту» минимализм засвидетельствовал глубокий кризис категории медиума. Старый критерий качества, установленный по отношению к традиционной живописи и скульптуре, оказался оспорен новым критерием *интереса*, не имеющим медиальной спецификации: «Произведению искусства нужно всего лишь быть интересным», — заявил Дональд Джадд. А если так, добавил он, то «пригоден любой материал», а с новыми материалами пришли новые процедуры, разработанные процесс-артом, «арте повера», перформансом, боди-артом, инсталляцией и сайт-специфичным искусством. Зачастую именуемые «постминималистскими», эти практики следуют за минимализмом, некоторые — развивая его принципы, большинство — подвергая их критике, однако термин «постминимализм» не более последователен, чем «постимпрессионизм». Он не дает представления о стремительности и резкости происходивших изменений. К примеру, 1966 год был годом не только «Первичных структур» — первого музейного обзора минимализма в Нью-Йорке (состоявшегося в Еврейском музее), но также и «Эксцентричной абстракции» в том же Нью-Йорке — первой галерейной выставки искусства, воспринимаемого как эксцентрическое отклонение от минимализма и в формальном, и в психологическом отношении. По мнению ее куратора, критика Люси Липпард, необычные субстанции, которым придали странные формы Луиз Буржуа, Ева Хессе, Брюс Науман, Кит Соннир и другие художники, составляли «эмоциональную или эротическую альтернативу» минимализму, ставшему, таким образом, нормативным уже к началу 1966 года. И если 1968 год увидел еще один музейный обзор минимализма, «Искусство реального» в МоМА, то 1969-й ознаменовался первыми свидетельствами институционального признания постминимализма: как следует из названий выставок, «Антииллюзия: процедуры/материалы» в нью-йоркском Музее Уитни сфокусировалась на процесс-арте, а «Когда отношения становятся формой» («When Attitudes Become Form») в бернском Кунстхалле и затем в лондонском Институте современного искусства продемонстрировала международный арсенал постминималистских подходов (ее подзаголовок гласил: «Произведения — Концепции — Процессы — Ситуации — Информация»).

Как понимать этот водоворот позиций и контрпозиций, выставок и контрвыставок, форсированный даже по меркам авангарда? О чем сигнализировал постминимализм: о новом состоянии художественной свободы и критической полемики или об эстетической неразберихе и дискурсивной тревоге? Что происходило: прорыв к новым материалам и методам или распад конвенций, коллапс медиума? Или и то и другое одновременно — рожденное из кризиса обновление, когда после преодоления минимализмом живописи и скульптуры возникли новые креативные возможности и отправные пункты, своего рода заместители медиума: манипулирование субстанциями

▲ и системами в процесс-арте и концептуализме и маркирование тел и мест в перформансе и инсталляции?

Но сколь бы разными они ни были, все эти практики стали ответом на кризис медиума, остро поставивший два вопроса: есть ли нижний предел материальности произведения искусства, нулевая степень его визуальности? И может ли таким же образом сойти на нет или по крайней мере измениться в своих проявлениях интенциональность художника? Ответы на эти два вопроса зачастую разнились даже внутри отдельных лагерей. Если некоторые концептуальные художники «дематериализовали» искусство (по знаменитому выражению Липпард), то представители процесс-арта с лихвой его рематериализовали: вспомним латексные создания Евы Хессе или полиуретановые образования Линды Бенглис (род. 1941); «эксцентричная абстракция» — еще мягкое название для таких работ. Что касается интенциональности, то некоторые процессуальные художники рассматривали новые материалы просто как проводники для своих интенций (например, Бенглис, действительно превратившая «позиции» в «форму»), в то время как других интересовали внутренние свойства, которые работа могла раскрыть автоматически, словно без всякого авторского вмешательства: так, Моррис давал войлочным лентам свободно свешиваться со стены [1], а кучам спутанных ниток — оседать на полу, в то время как Серра позволял свинцу принять форму окружающего помещения [2]. Как и в концептуализме, разделившемся по трактовке концепции — как чистой интенции (Джозеф Кошут) и как квазиавтоматической «машины» (Сол Левитт), этот раскол по вопросу интенциональности отчасти основывался на разных толкованиях Дюшана — на понимании реди-мейда как акта декларативного выбора («Я нарекаю этот писсуар искусством») или как попытки полностью исключить выбор («Реакция визуального безразличия <...>, полная анестезия», как однажды заявил Дюшан).

Поиск мотивированного

В процесс-арте сказались два аспекта этого «постмедиального» состояния. Во-первых, традиционные медиумы, при всей их ограниченности, предполагают практические правила, регулирующие создание и значение произведения: без подобной регламентации искусство может казаться свободным, но может быть и *произвольным*. Это обстоятельство особенно тревожило не только критиков — врагов минимализма и постминимализма, таких как Клемент Гринберг и Майкл Фрид, но и художников — сторонников такого искусства: так, по мнению Морриса, в ситуации, когда правила медиальной спецификации утратили действие, процесс-арт озадачился «поиском мотивированного» — то есть иного способа обоснования искусства, вроде «логики материалов», предложенной Серрой, или «порядка



1 • Роберт Моррис. Без названия (Коричневый войлок). 1968
Войлочные ленты. 304,8 x 20,3 см (каждая)

делания» (учитывающего три фактора: «природу материала, тяготение и пределы подвижности взаимодействующего с ними тела»), который выдвинул сам Моррис. Это первое, что необходимо подчеркнуть в процесс-арте. А вот второе: это искусство *продолжило* критическое использование традиционных медиумов и, в частности, минималистскую критику иллюзионистского пространства и соотносительной композиции, понимаемых как пережитки, в абстрактной живописи и скульптуре. Поэтому первый императив для большей части представителей процесс-арта требовал преодоления традиционных оппозиций формы и содержания (на это указывала Липпард), а также средств и целей (это подчеркивали Серра и Моррис), — иными словами, выявления процесса работы в ее продукте, фактически как продукта. И поэтому же второй императив, на сей раз только для некоторых представителей процесс-арта, заключался в преодолении столь же традиционной оппозиции фигуры и фона, то есть в отказе от вертикального изображения, воспринимаемого на горизонтальном поле (будь то иллюзорное поле живописи или фактическое поле скульптуры). Этот второй императив подтолкнул таких художников, как Моррис, Серра, Алан Сэрет (род. 1944) и Барри Ле Ва (род. 1941), к разбрасыванию по галерее различных материалов (нитяных отходов, войлока, проволоки, битого стекла) так, чтобы «фигура буквально стала фоном» (Моррис). Уже в «Экцентричной абстракции» Липпард описывала этот эффект поля как «алогичное визуальное смешение или запутанный Взгляд» — и эта туманная оценка указывает на третий императив, действующий для части процесс-арта. Так как объект часто если не полностью рас-

творен, то разбросан, а взгляд зрителя оказывается рассеянным, если не дезориентированным («запутанным»), возникает возможность нового, нефигуративного приближения к телу. Липпард назвала это обращение к телесности (наиболее очевидное у Хессе) «я-телом»; позднее Розалинд Краусс и Энн Вагнер восприняли его, напротив, как нерепрезентативную регистрацию психических фантазий и телесных импульсов. Эти три аспекта — логика материалов, эффект поля и фантазматическая телесность — и характеризуют процесс-арт, а наиболее эффективную их разработку предложили, соответственно, Серра, Моррис и Хессе.

- ▲ Роберт Моррис в своей протейческой манере вслед за эссе о минимализме написал ряд текстов, столь же важных для постминимализма: «Антиформа» (1968), «Заметки о скульптуре. Часть 4: Вне объектов» (1969) и «Несколько замечаний о феноменологии делания: поиск мотивированного» (1970). Подобно тому как минимализм оспаривал соотносительную композицию абстрактной живописи и скульптуры, теперь Моррис ставил под сомнение случайный порядок минималистских объектов: «что остается проблемой в этих схемах», пишет он в «Антиформе», так это то, «что любой порядок множественных элементов является предписанным» и лишен «внутренней связи с физическими качествами элементов». Таким образом, Моррис расширил минималистский критерий единства объекта, распространив его также на процесс создания этого объекта, тем самым, в сущности, вернув роль образцового художника Поллоку, который умел сохранить процесс «как часть конечной формы» своих работ благодаря «глубокому переосмыслению» инструментов и материалов и, в частности, использованию для разбрызгивания краски палочек, позволяющих раскрыть присущую ей текучесть. Такое представление о Поллоке значительно отличается как от образа чисто оптического художника, созданного Гринбергом, так и от образа исполнителя живописи как экзистенциального перформанса или великого предшественника хепенингов, каким его видели соответственно Гарольд Розенберг и Аллан Капроу. Благодаря Моррису идеалом, связанным с именем Поллока, стала работа, единство которой определяет не столько образ, сколько процесс, откровенно ею демонстрируемый.

Парадоксально, что эта теория единства процесса зачастую побуждала к практике антиформального рассеивания. Однако для Морриса, Серры, Сэрета и Ле Ва рассеивающие жесты не были продолжением абстрактного экспрессионизма другими средствами: они рассматривались как раскрытие уже не субъективности художника, а материальности работы в ее сопротивлении упорядочению и в ее связи с энтропией. Ради этого тяготение использовалось как сила (де)композиции, «допускалась случайность и предполагалась неопределенность»: «случайное нагромождение, свободное размещение, подвешивание придавали материалу временную форму» (Моррис). Моррис развивал эти идеи наиболее последовательно. В «Продолжающемся, ежедневно изменяемом проекте» (1969), название которого описывает и процесс, и его цель, он работал с такими материалами, как земля, глина, асбест, хлопок, вода, жир, войлок и нитяные отходы, на протяжении трех недель, так и не создав окончательной формы. Его решительный отказ от эстетизации материалов проявился в «Нитяных отходах» и «Грязи» (1968) — беспорядочных смесях ниток, войлока, кусков медных труб и осколков зеркала (первая работа) и земли, жира, торфяного мха, кирпичей, войлока и различных металлов (вторая работа). Атака на вертикальность живописи и скульптуры привела к снижению — как буквальному, так и символическому: произведение искусства, разбросанное по полу, как

▲ 1965

● 1949a, 1960b

■ 1961

◆ 1967a

мусор, почти никак не обработанное, оказалось настолько развощено, что сама его «разбросанность» [от *англ.* to scatter — разбрасывать. — *Пер.*] приобрела скатологические ассоциации [*англ.* scat — экскременты, помет. — *Пер.*].

«Дедифференциация» зрения

Ричард Серра (род. 1939) тоже обратился к процессу с целью критики конвенций фигуры и фона в живописи и скульптуре. В его версии процесс работы, лишенный всяких связей с образностью и субъективностью, походил на минималистский танец и сериальную музыку того времени. Серра и в самом деле тесно общался с танцовщицами

- ▲ Джоан Джонас и Ивонн Райнер и композиторами Филипом Глассом и Стивом Райхом. В 1967–1968 годах он составил список глаголов («катить, мять, складывать...»), породивших в свою очередь серию работ. Одна из них — «Литье» [2] — имеет парадигматическое значение для процесс-арта, поскольку процесс в ней полностью перешел в результат. Кроме того, это совмещение материала, действия и места
- (свинца, литья и стены) предвосхитило сайт-специфичную скульптуру Серры. Процесс привел его, как и Морриса, к эффектам поля, к «растворению дискретного объекта в скульптурном поле, которое воспринимается во времени». Но в двух пунктах Серра расходился с Моррисом. Во-первых, многие антиформальные рассеяния, по его мнению, не достигали того подрыва конвенционального отношения фигуры и фона, к которому стремились. «Горизонтальное, напольное распределение материалов, элементов в визуальном поле порождает очередную проблему: этот пейзажный принцип не позволяет уклониться от организации по принципу „фигура-фон“, то есть от живописной конвенции», — писал он в 1970 году. Во-вторых, Серра не отказывался от категории скульптуры, хотя и определял ее по-новому — как отношение между «скульптурным полем» и зрителем, находящимся во временном движении внутри этого поля. Таким образом, в процесс-арте, а затем и в наследовавшем ему сайт-специфичном искусстве он видел способ не избавиться от скульптуры, а привести ее в соответствие индустриальным условиям современного общества (в юности Серра работал на сталелитейном заводе,
- а Карл Андре, разделявший его интерес к конструктивизму, — на

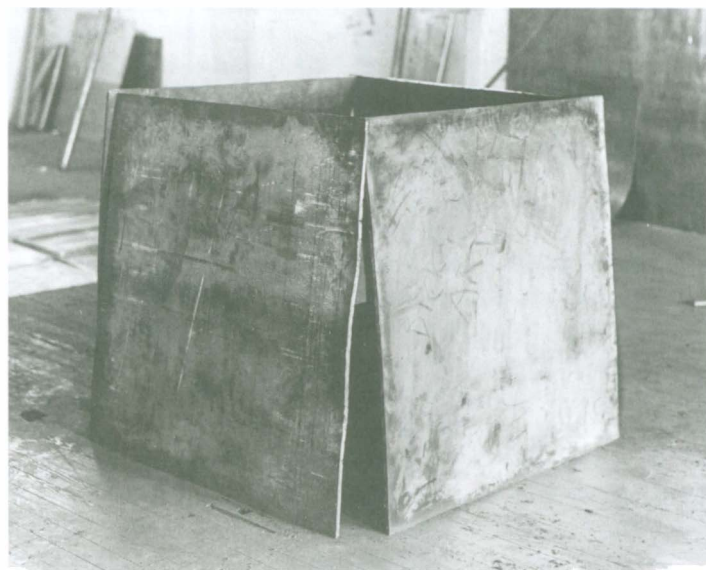
железной дороге). Поэтому в своих работах — особенно в «опорных» (грор) конструкциях [3] — Серра подчеркивал процессы проектирования, изготовления и монтажа, призванные не только раскрыть внутренние свойства таких материалов, как свинец (его вес, плотность, твердость), но и продемонстрировать «аксиоматические принципы» скульптуры как *строительства*.

Для Морриса, напротив, процесс был не столько продолжением скульптуры, сколько выходом «за пределы объектов». Этот выход подразумевал, однако, не концептуальную редукцию искусства к некоей сущностной идее, а исследование его основополагающей визуальности, «признание условий визуального поля» как «структурного базиса» искусства. Поэтому Моррис будет использовать нитяные отходы или грязь — материалы, которые ни с какой точки зрения не могут быть восприняты как изображение, — не столько для того, чтобы побудить зрителя к движению (как Серра), сколько с целью перейти от фокального взгляда на конкретный объект к «рассеянному обзору» визуального поля. Борьба минималистов с пространственным иллюзионизмом трансформировалась в данном случае в постминималистскую «дедифференциацию» зрения как «структурную особенность работы» (термин «дедифференциация» был заимствован у теоретика искусства Антона Эрэнцвейга, чья книга «Скрытый порядок искусства» [1967] повлияла на Морриса, Роберта Смитсона и других). Процесс, таким образом, касается здесь не столько материальности, сколько визуальности — точнее, визуальности, которая одновременно материализована в веществе и разбросана в пространстве, децентрирована по отношению к субъекту, словно зрение так или иначе присутствует в самом мире, так что мир также смотрит на нас. Примечательно, что эти выводы перекликаются с «Феноменологией восприятия» Мориса Мерло-Понти (переведенной на английский в 1962 году), а также с «психоанализом взгляда» Жака Лакана (посвятившего этой теме свой парижский семинар 1964 года).

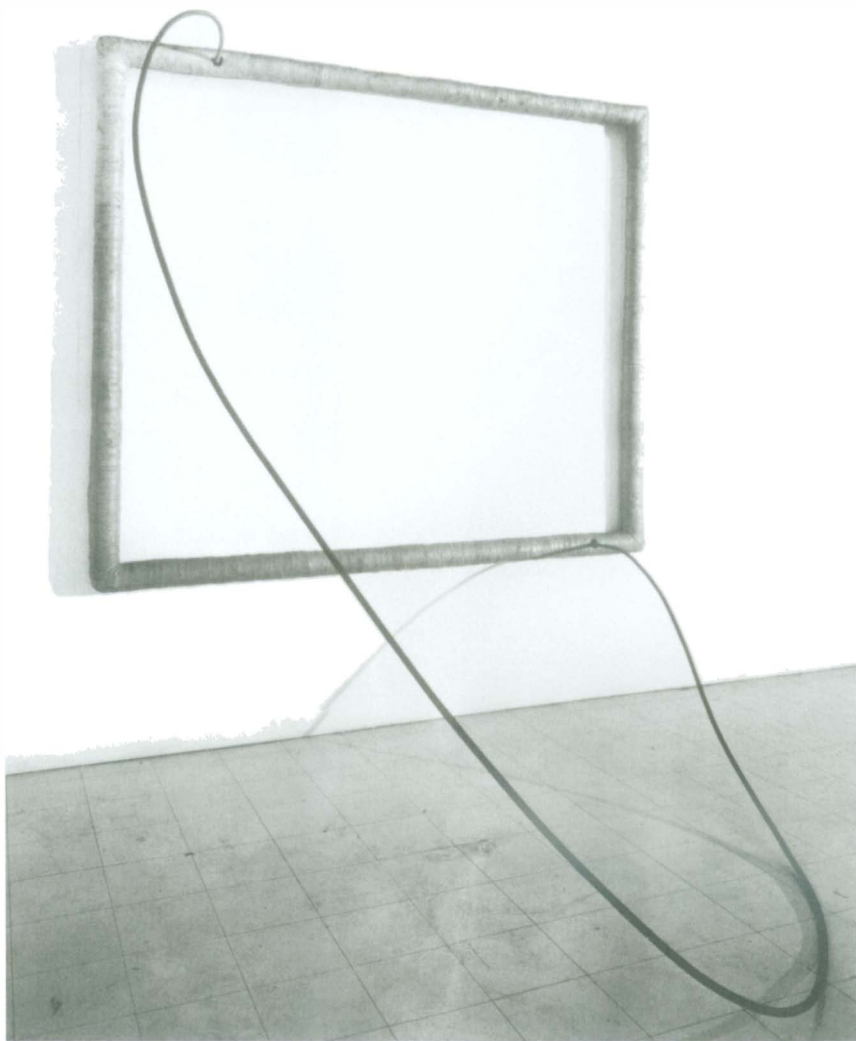
В этот переходный момент от модернизма к постмодернизму особый изобретательностью отличалась Ева Хессе. Ее искусство сохраняет влияние по сей день, потому что, как и в практике Луиз Буржуа, подрыв конвенционального отношения фигуры и фона позволил ей найти новые подходы к телу, понятию как материал фантазий и маний, желаний и психических импульсов, воздействующих на



2 • Ричард Серра. *Литье*. 1969
Свинцовые отливки. Около 10,2 × 762 × 762 см



3 • Ричард Серра. *Однотонная опорная конструкция (Карточный домик)*. 1969
Сурьмянистый свинец (четыре плиты). 122 × 122 см (каждая)



4 • Ева Хессе. *Подвешено*. 1966

Дерево, ткань, стальная труба, веревка, акрил.
182,9 × 213,4 × 198,1 см

него. За год до того, как Серра составил свой список глаголов для будущих проектов, художник-концептуалист Мел Бохнер создал «Портрет Евы Хессе» (1966), состоящий из разных глаголов («прятать, хоронить, покрывать...»), написанных по окружности с глаголом «окутывать» в центре. Эти глаголы предполагают эротически нагруженные действия, свойственные телу как психической территории, а не рационально обособленные процедуры, выполняемые телом как исполнителем. Действительно, работы Хессе наводят на мысль о конкретном эротическом теле, а вовсе не об анонимном и нейтральном, как в основной части минималистского искусства. Некоторые критики видели это тело как специфически женское, описывая его в контексте раннефеминистского императива воплощения женской сущности — будь то в форме утробы или раны. Другие усматривали в нем преодоление маркеров сексуального различия: не столько стабильное женское «я-тело», как утверждала Липпард, сколько квазиинфантильные скопления конфликтующих влечений и частичных объектов.

Хессе сразу выделила промежуточное пространство между живописью и скульптурой, допускающее появление этих фантазматических образований. Так, ее работа «Подвешено» («Hang Up») [4] — рама, старательно окрашенная в разные оттенки серого, но совершенно пустая, лишь с нелепо торчащей навстречу нам петлей, — одновременно утверждает конвенции живописной картины (ограниченной, окрашенной и подвешенной) и опустошает их. Кажется, что картина

мутировала здесь в вещь, одержимую собственными навязчивыми идеями (ограниченную, окрашенную и подвешенную уже в другом смысле). Остроумная, то веселая, то мрачная игра характерна и для работ Хессе из латекса, стекловолокна и марли, намекающих на тело самыми необычными способами. Серра и Моррис часто ввергают наши тела в феноменологическую конфронтацию с объектом или полем, лишаящими формы всякой чистоты и стабильности. У Хессе это лишение становится также психологическим: наши тела, чувствуя странную близость к ее объектам, словно расшатываются изнутри. В отличие от живописи или скульптуры, предлагающих нам корректное, как в зеркале, отражение, идеальное «я-тело», Хессе намекает на тело, «детерриторизированное» желаниями и импульсами, которые вполне могут быть нашими собственными.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Foster Hal** (ed.). *Richard Serra (October Files 1)*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- Krauss Rosalind**. Sense and Sensibility: Reflections on Post-'60s Sculpture // *Artforum*. Vol. 12. No. 3. November 1973; Id. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- Lippard Lucy R.** *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: Dutton, 1971; *Six Years: The Dematerialization of Art*. New York: Praeger, 1973.
- Morris Robert**. *Continuous Project Altered Daily*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- Nixon Mignon** (ed.). *Eva Hesse (October Files 3)*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
- Serra Richard**. *Writings Interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Wagner Anne M.** *Three Artists (Three Women): Georgia O'Keeffe, Lee Krasner, Eva Hesse*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

1970-1979

- 584 1970 Майкл Ашер представляет свой «Проект для Помона-колледжа»: с распространением сайт-специфического искусства открывается логическое поле между модернистской скульптурой и концептуальным искусством. РК
- 589 1971 Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке отменяет ретроспективу Ханса Хааке и удаляет работу Даниэля Бюрена из экспозиции Шестой международной выставки Музея Гуггенхайма; одновременно практика институциональной критики наталкивается на сопротивление со стороны художников-минималистов. ББ
- 592 **Мишель Фуко (1926–1984)** РК
- 593 1972a Марсель Бротарс показывает в Дюссельдорфе (ФРГ) инсталляцию «Музей современного искусства, отдел орлов, секция фигур». ББ
- 598 1972b Международная выставка «Документа 5» в Касселе (ФРГ) свидетельствует об институциональном признании концептуального искусства в Европе. ББ
- 604 1973 Центр видео, музыки и танца «Кухня» открывает свое пространство в Нью-Йорке; видео-арт претендует на институциональное место между визуальным искусством, перформансом, телевидением и кино. ХФ
- 609 1974 В акции «Пригвожденный», в ходе которой Криса Бёрдена прибивают гвоздями к «Фольксвагену „Жук“», искусство перформанса в Америке достигает крайних пределов физического присутствия, после чего многие из его адептов оставляют, смягчают или трансформируют эту практику. ХФ
- 614 1975 Режиссер Лора Малви публикует новаторскую статью «Визуальное удовольствие и нарративное кино», а художницы-феминистки Джуди Чикаго и Мэри Келли развивают различные способы репрезентации женщин. ХФ
- 615 **Теоретические журналы** ХФ
- 620 1976 В Нью-Йорке открывается пространство «P.S.1» и проходит «Выставка царя Тута» в музее Метрополитен: важные изменения в институциональной системе арт-мира регистрируются как альтернативными пространствами, так и выставочными блокбастерами. РК
- 624 1977 Выставка «Pictures» представляет группу молодых художников, чьи стратегии апроприации и критики оригинальности прокладывают путь понятию постмодернизма в искусстве. РК

Майкл Ашер представляет свой «Проект для Помона-колледжа»:

с распространением сайт-специфичного искусства открывается логическое поле между модернистской скульптурой и концептуальным искусством.

В своих «Заметках о скульптуре: часть II» (1966) Роберт Моррис писал, что минималистский объект «устраняет отношения из самой работы и ставит их в зависимость от пространства, света и поля зрения зрителя». Теперь «мы с большей ясностью осознаем», добавлял он, «что сами формируем эти отношения, когда воспринимаем объект с разных точек зрения, в разных условиях освещения и в разном пространственном контексте». К концу десятилетия эта эстетика «меняющихся условий освещения и пространственного контекста» полностью освободилась от объекта и сосредоточилась на создании измененного места — иногда публичного (на улице), чаще приватного (в галерее или музее) пространства, минимально доработанного художником.

Можно сказать, что сайт-специфичное искусство [англ. site-specificity — специфика места — название, закрепившееся за подобными интервенциями. — Пер.] было продолжением минимализма другими средствами. И действительно, хотя оно исходило из критики минимализма как искусства, по-прежнему привязанного к художественному произведению как физическому телу и предмету потребления, оно тем не менее следовало интуициям этого направления. Лишая поверхности всякой внешней обработки, предпочитая индустриальные и строительные материалы — сталь

- (Ричард Серра), гипсокартон (Майкл Ашер), фанеру (Брюс Науман) — и простые геометрические формы (пусть теперь это были формы пространств, а не объектов), сайт-специфичное искусство явно развивало некоторые принципы минимализма.

Минимализм, в который можно войти

Эта связь очевидна в восьмиметровом кольце, которое Ричард Серра вмуровал в окруженную пустырями улицу в Бронксе («Гексаграмма: закруглить основание. Два уголка, перевернутые по отношению друг к другу. 1970»). Хотя в его названии использован один из переходных глаголов из списка, составленного Серрой

- в качестве основы для своих процессуальных работ — таких, как «Разбрызгивание» (1968) или «Литье» (1969), — в данном случае художник отошел от неразличимости фигуры и фона, которой добивался в предыдущих работах, и создал предельно простую форму, внедренную в городскую среду, где она воспринимается как некий минимальный указатель структурной упорядоченности.

Проект Майкла Ашера (1943–2012) для художественной галереи Помона-колледжа в Клермонте (Калифорния), продолжавшийся чуть менее месяца (с 13 февраля по 8 марта 1970 года), был еще одной такой интервенцией, на сей раз организованной в помеще-



1 • Ричард Серра. Гексаграмма: закруглить основание. Два уголка, перевернутые по отношению друг к другу. 1970
Сталь. Диаметр 792,5 см

нии. Исходя из архитектурных данных галереи, Ашер задействовал ее главный выставочный зал и фойе, включая входную дверь. Он установил несколько новых стен, которые изменили форму пространств, превратив их в два равнобедренных треугольника — один поменьше, другой побольше, смыкающихся вершинами и сообщающихся оставленным там переходом шириной в семьдесят сантиметров [2]. Кроме того, высота пространства была понижена с помощью ложного потолка от четырех метров до высоты входной двери (2,3 м), которая при этом была удалена, так что образовался свободный квадратный выход на улицу. Ощущение было такое, будто ходишь внутри разросшейся минималистской скульптуры, визуальные качества которой сводятся к изменению освещения на поверхности стен и смене точек зрения в резуль-

Ричард Серра. Гексаграмма: закруглить основание. Два уголка, перевернутые по отношению друг к другу. 1970

тате перемещения. Впрочем, это слишком «эстетский» взгляд на работу, поскольку, разомкнув приватные границы музея, ставшего в итоге проницаемым и открытым для публики двадцать четыре часа в сутки, Ашер вышел за рамки чисто эстетической сферы и вступил на территорию, которую правильнее было бы назвать социополитической.

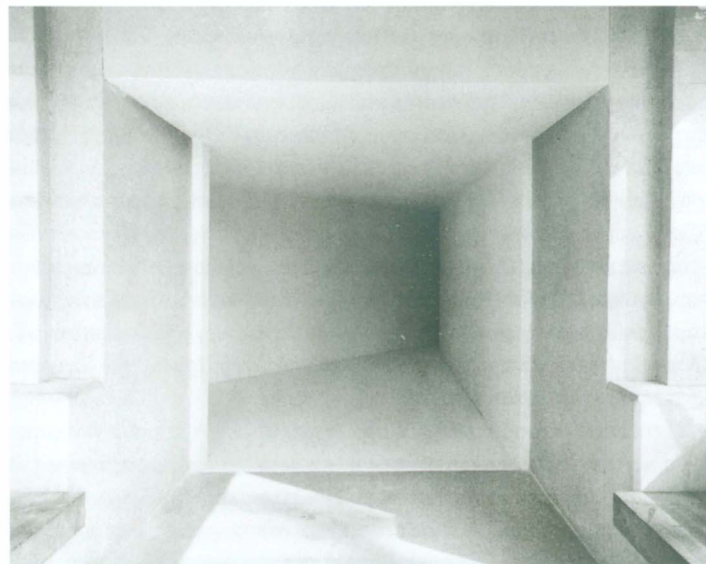
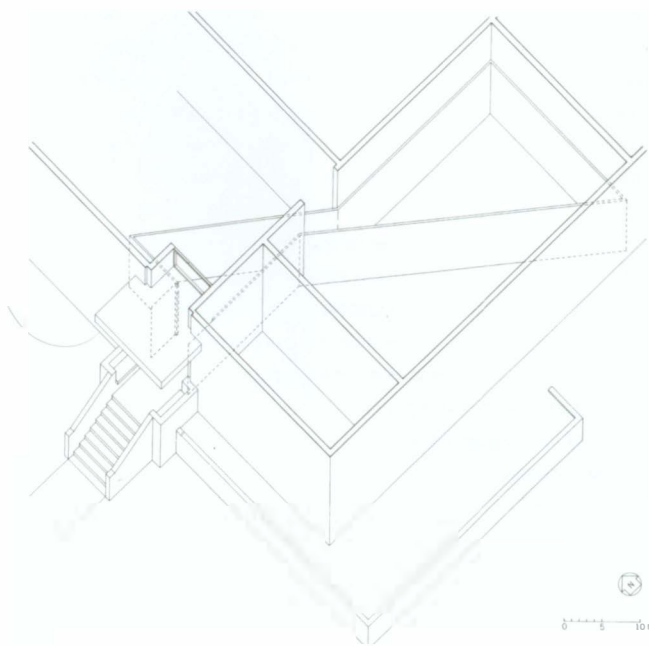
С одной стороны, главной темой этой работы можно было бы назвать «проникновение» (свободное или насильственное), так как смыкающиеся под острыми углами стены, казалось, превратили выставочное пространство в один непрерывный коридор. Однако важным для ее понимания моментом было то, как Ашер обозначил начало этого прохода с внешней и внутренней сторон. Изнутри галереи совершенный квадрат дверного проема обрамлял улицу снаружи как некую «картину», эстетический объект, существующий по правилам и под контролем музея с проводимой им идеей специфичности или автономии эстетического опыта; а с улицы разверстая дыра в стене оказывалась своего рода брешью в привилегированном статусе того же музея, на который теперь распространялись условия окружающего мира. Таким образом, отказавшись следовать принципам автономии, на которых основывается музей, Ашер в то же время сумел эти принципы прокомментировать. В этом смысле его критика направлялась одновременно на продуцирование объектов (в минимализме) с их последующей товаризацией и потреблением и на институциональный аппарат музея как пространства, которое наделяет такую практику культурной легитимностью.

Поскольку «Проект для Помона-колледжа» создан в расчете на конкретное место, его можно назвать сайт-специфичным. А поскольку он был внедрен в пространство музея с целью обнажить социокультурную логику этого пространства, его можно отнести к разряду институциональной критики. Наконец, учитывая дематериализацию художественного объекта и акцент на социальные конвенции, служащие незримой гарантией якобы «универсальных» условий эстетического суждения, можно также увязать «Проект для Помона-колледжа» с задачами концептуального искусства. И все же феноменологическая многомерность этой работы, предлагавшей зрителям физически перемещаться внутри нее и тем самым принимать участие в формировании ее значения, скорее заставляет рассматривать ее в контексте других, более материальных интервенций вроде тех, которые осуществляли Серра, Науман и Роберт Смитсон, чьи работы трудно классифицировать как концептуализм.

Подходящим примером служит работа Ричарда Серры «Помеха: посвящается Роберте и Руди» [3] — массивная стальная плита высотой 2,5 метра, длиной более семи метров и толщиной 2,5 сантиметра, не оставляющая у зрителя сомнений относительно своей огромной массы. Можно было бы назвать эту работу минималистской в силу предельной простоты ее формы и конструкции (плита поддерживается в вертикальном положении лишь благодаря упору в угол галереи, где она экспонируется), но есть в ней нечто такое, что выходит за рамки минимализма. Существенным тут является противоречие между внушаемой зрителю угрозой, что эта громада не устоит и обрушится на него, и впечатлением

2 • Майкл Ашер. Проект для Помона-колледжа. 1970

Вверху: аксонометрический рисунок инсталляции для галереи Художественного центра Глэдис К. Монтгомери; посередине: вид из галереи на улицу из малого треугольного помещения; внизу: вход и вид снаружи



1970–1979

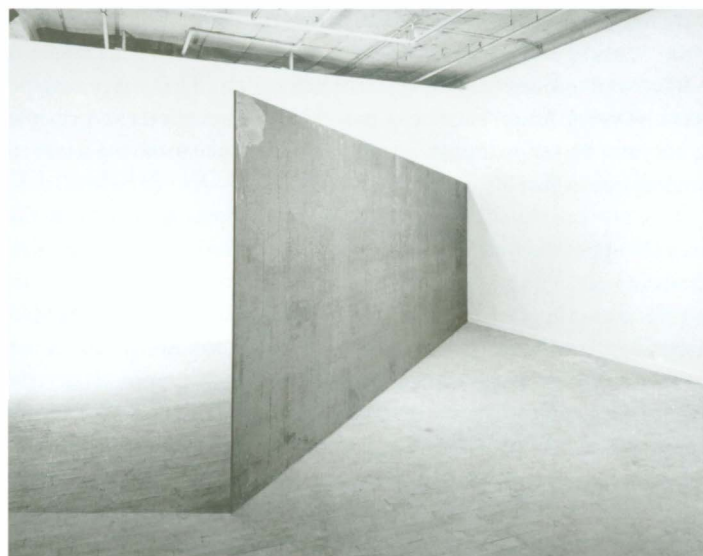
ее дематериализации, вплоть до состояния «шва» — линии, одновременно разделяющей и соединяющей, как склейка между двумя частями фильма, через которую наше воображение перескакивает, связывая один эпизод с другим и создавая таким образом иллюзию целостного и непрерывного пространственно-временного поля. Пересекая зал наподобие перегородки, плита разрезает пространственный объем на две части, оставляя лишь небольшое открытое пространство в одном из углов. В процессе перемещения зрителя вокруг плиты она то сжимается в его восприятии до линии (или профиля), то снова разворачивается в плоскость. А пространство, соответственно, то блокируется перегородкой, то снова раскрывается, после чего блокируется вновь. В этом движении от закрытого к открытому и вновь к закрытому само пространство переживается как материал, разрезанный «Помехой» как неким швом, который вместе с тем соединяет разъединенные части опыта. Более того, поскольку эта хирургическая операция осуществляется не кем иным, как самим зрителем, пересекающим пространство, этот процесс становится также функцией его перцептивной работы: зритель здесь активно участвует в процессе восстановления единства того мира, в котором существует.

Можно не все

Если Серра и Ашер делали вставки в архитектурную среду, одновременно материальные и концептуальные, то другие художники в это же самое время выходили за рамки локального скульптурного объекта, работая прямо в ландшафте. Смитсон возвел знаменитую «Спиральную дамбу» диаметром более 450 метров в Большом Соленом озере близ Роуэл-Пойнт в штате Юта [4], а Майкл Хейзер (род. 1944) в своем «Двойном негативе» (1969) вырезал две огромные (335 × 13 × 9 м) расщелины в стоящих друг против друга столовых горах в пустыне Мохаве в Неваде. Хотя эти инсталляции были постоянными, идея подобных «земляных работ» не требовала постоянства как обязательного условия: так, британские художники Ричард Лонг (род. 1945) и Хеймиш Фултон (род. 1946) работали с ландшафтом скорее концептуально, совершая походы или возводя временные курганы и кольца из камней, которые затем документировались с помощью фотографии.

В начале семидесятых годов появилось множество очень разных художественных практик, которые отходили от строгой формальной логики минимализма как в скульптуре, так и в живописи — логики, казалось бы, прочно утвердившейся в искусстве предыдущего десятилетия. При этом в ход шли всевозможные материалы, от пшеничного поля, в котором с помощью комбайна выстригались огромные узоры (Деннис Оппенгейм), до звукоизолирующих плит, в отверстия которых вставлялись тонкие рулоны бумаги (Сол Левитт); применялись всевозможные операции, от засыпания земель сарая (Смитсон) до покрытия местности километрами парашютной ткани (Кристо); практиковались всевозможные подходы, от политически нагруженной институциональной критики (Ашер) до эстетизации молнии в небе (Уолтер Де Мария). Теперь, казалось, «все можно», как поется в песне.

Однако чтобы обнаружить скрытую логику, придающую единство всем этим столь несхожим и, на первый взгляд, произвольным опытам, нужно выйти за рамки идеи «плюрализма», которую выдвинули критики семидесятых годов, пытаясь объяснить открывшееся разнообразие. Ведь плюрализм предполагает, что



3 • Ричард Серра. Помеха: посвящается Роберте и Руди. 1969–1971
Катаная сталь. 243,8 × 731,5 × 2,5 см

любому художнику в любой момент истории доступно все и что не существует доминирующих исторических факторов, которые ограничивают выбор доступных вариантов и организуют поведение, каким бы независимым оно на первый взгляд ни казалось. Против подобного представления предостерегал еще Генрих Вёльфлин: «Любой художник обнаруживает перед собой определенные зрительные возможности, которыми он ограничен. Нельзя сказать, что всегда возможно всё». Мы уже обратили внимание на то, что ашеровский «Проект для Помона-колледжа», подобно другим произведениям сайт-специфичного искусства, одновременно развивал минимализм и подвергал его критике. «Помеха» Серры, выдвигая на первый план феноменологию телесного опыта, также принимала одни аспекты минималистской скульптуры и отвергала другие; то же самое можно сказать о «Спиральной дамбе» и «Двойном негативе». Таким образом, необходимо описать логику, в согласии с которой все эти разнообразные опыты расходятся с минимализмом, не забывая при этом свойственное самому минимализму диалектическое отношение к модернистской скульптуре — одновременно очищение и преодоление.

Расширенные поля

Для этого нужно вернуться немного назад и сделать несколько обобщений, касающихся, с одной стороны, традиционной скульптуры, а с другой — модернистской скульптуры вообще и минимализма в частности. Начнем с того, что на протяжении веков скульптура служила выражением, скажем так, логики монумента, которая как таковая была ранней формой «сайт-специфичности». Другими словами, скульптура маркировала то или иное реальное место — захоронения, битвы или проведения культовых церемоний, репрезентируя его значение: так функционировали погребальная статуя, пьета, конный памятник. Вознося скульптуру над основанием реального пространства, пьедестал, на который она устанавливалась, выполнял функцию порога: утверждал виртуальную, символическую сущность этой репрезентации, хотя в то же время физически связывал ее с маркируемым ею местом — ландшафтом или архитектурой.



4 • Роберт Смитсон. Спиральная дамба. 1970

Земля, вода, камень, соль. 457,2 x 4,6 м.
Большое Соленое озеро, штат Юта, США

1970–1979

Но в конце XIX века логика монумента стала сдавать позиции. Причиной, возможно, явилось несоответствие между целями художников и вкусами заказчиков — как в том случае, когда люди, заказавшие Огюсту Родену памятник Бальзаку, отвергли его работу, — или же то, что чудовищность исторических событий исключала возможность их «репрезентации» (как в случае с жертвами Первой мировой войны). Подобно тому как полученный Роденом отказ привел к умножению числа реплик его «Бальзака», стоящего теперь во множестве разных мест, ни с одним из которых памятник не имеет логической связи, модернистская скульптура в целом утверждает «автономию» репрезентативного пространства произведения, полностью изолированного от своего физического контекста в самодостаточности своей формальной организации. Предпринимались, конечно, попытки преодолеть эту автономию, как в «Памятнике Третьему Интернационалу» Владимира Татлина или в полном отказе от параметров скульптуры в реди-
■ мейде, но основная тенденция модернистской скульптуры состоит

в стремлении максимально усилить значение особого пространства, занимаемого автономным объектом. Бранкузи, например, это стремление привело к расширению репрезентативного поля вниз путем включения самого пьедестала — в качестве декларации того, что отныне ни одна часть работы, в том числе и та, что прежде служила ее служебной, физической опорой, не ускользает от власти формального и виртуального.

Осуществляемая модернистской скульптурой изоляция символических отношений объекта от того, что ранее обуславливало саму его возможность, то есть от архитектуры и ландшафта, позволяет описать эту скульптуру в терминах такого отказа и определить ее условие как своего рода чистую негативность, совокупность исключений. В этом смысле она представляет собой точную инверсию базиса традиционной скульптуры — позитивной логики монумента.

● Структурализм предлагает нам модель, помогающую представить социальные формы в терминах логически взаимосвязанных включений и исключений. Основанная на логической схеме,

▲ 1900b

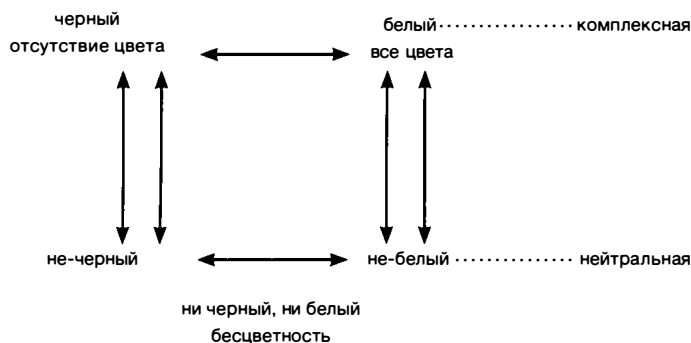
● 1921

■ 1914

▲ 1927b

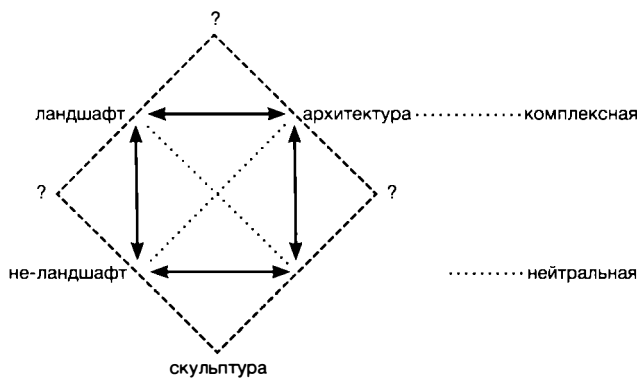
● Введение 3

обычно именуемой группой Клейна [по имени предложившего ее немецкого математика Феликса Клейна (1849–1925). — Пер.], эта модель показывает, как два противоположных термина, образующие бинарную оппозицию, могут быть развернуты в четырехэлементное поле без изменения самого характера оппозиций.



Проецируя «сильную» форму оппозиции на то, что определяется Клейном как «комплексная ось» — например, «черное vs. белое», — его группа демонстрирует, что та же самая пара может быть выражена в более слабой форме — как «не-черное vs. не-белое», тем самым преобразуя сильное утверждение (и — и) в «нейтральное» (ни — ни).

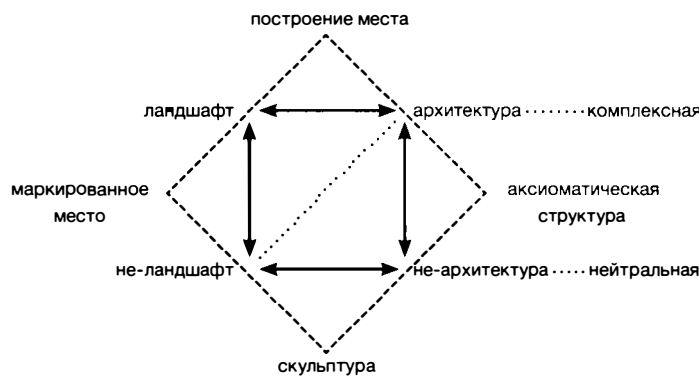
Применив эту модель к полю скульптурной практики, можно сказать, что модернистская скульптура, отказавшись быть позитивным маркером определенного места, перешла в категорию, производную от добавления не-ландшафта к не-архитектуре.



- С появлением минимализма этот уход от ландшафта и архитектуры вызвал критику со стороны скульпторов, которые хотели, чтобы в их работах был задействован контекст, поставленный, как мы видели, «в зависимость от пространства, света и поля зрения зрителя». Если минимализм еще создавал скульптурные объекты, то сайт-специфичное искусство и «земляные работы», отказавшись от таких объектов, расширили область взаимодействия с местом, покинутым модернистской скульптурой, и стали работать с позитивными терминами архитектуры и ландшафта.

Однако это не было возвращением к традиционному признанию скульптурой своего места, поскольку раньше это признание было символическим и реализовывалось в «виртуальном» поле репрезентации, тогда как теперь оно приняло буквальный характер. Новая скульптура основывалась на прямой инверсии минимализма, на утверждении типа «и — и», аналогии которому можно найти в таких структурах, как лабиринты, японские сады или площадки для ритуальных игр и процессий древних цивилизаций:

располагаясь на комплексной оси, эти сооружения были одновременно и ландшафтом, и архитектурой. Одним из примеров освоения комплексной оси служит «Частично зарытый сарай» (1970) Смитсона. Но в работах нового типа использовались и другие возможности четырехэлементного поля, а именно комбинация ландшафта и не-ландшафта — категория, которую можно назвать «маркированным местом» и к которой относятся такие образцы «земляных работ», как «Спиральная дамба» и «Перемещение зеркал на Юкатане» (1969) Смитсона, — и комбинация архитектуры и не-архитектуры, которую можно определить как «аксиоматическую структуру» и в которую следует включить «Проект для Помона-колледжа» Ашера.



Структуралистская диаграмма этого четырехэлементного «расширения» простой бинарной оппозиции высвечивает два аспекта скульптурной практики семидесятых годов. Во-первых, она обнаруживает логическую связь между различными практиками и возможность для одного художника переходить от одной позиции к другой; во-вторых, ясно показывает смещение фокуса с внутренних правил данного медиума — скульптуры как физически ограниченного, трехмерного объекта — на культурные условия, значительно более широкие, чем этот медиум, который теперь мыслится как нагруженный ими. Сайт-специфичные практики стремились работать напрямую с этими культурными условиями — непосредственно со структурой мира искусства. И термин «расширенное поле» служит одним из способов отображения этой структуры.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Бухло Бенджамин Х. Д.** *Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов* [2003] / Пер. Д. Потемкина. М.: V-A-C press, 2015.
- Краусс Розалинд.** *Скульптура в расширенном поле* [1978] / Пер. К. Кистяковской // *Id. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*. Москва: ХЖ, 2003.
- Asher Michael.** *Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, undated.
- Foster Hal.** *The Crux of Minimalism // Individuals*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1986.
- Jameson Fredric.** *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1981.

Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке отменяет ретроспективу Ханса Хааке и удаляет работу Даниэля Бюрена из экспозиции Шестой международной выставки Музея Гуггенхайма; одновременно практика институциональной критики наталкивается на сопротивление со стороны художников-минималистов.

В 1971 году в Музее Гуггенхайма произошли два громких цензурных инцидента, затронувшие художников пост-минималистской генерации. Возможно, по случайности оба художника были европейцами, оказавшимися в оппозиции к американским арт-институтам; второй из них к тому же вступил в дискуссию с некоторыми из своих американских коллег. Первый скандал разразился по поводу запланированной музеем ретроспективы Ханса Хааке (род. 1937), которая была отменена в последний момент из-за требования директора музея Томаса Мессера убрать из экспозиции две работы. Хааке и куратор выставки Эдвард Фрай отказались выполнить это требование, что привело к отмене выставки и увольнению куратора.

Чтобы понять всю историческую сложность этой конфронтации, важно принять во внимание ее многочисленные причины и следствия. Прежде всего, она касалась работ, свидетельствовавших о начале денейтрализации и реполитизации фотоконцептуализма. Это был хотя и не первый, но один из ранних важных проектов Хааке, в которых фотографические изображения, внешне нейтральные, получали новый смысл в результате выяс-

нения социальных, политических и экономических фактов в духе журналистского расследования.

Как и почти все проекты Хааке, эти две работы — «Шапольски и другие холдинги недвижимости Манхэттена» [1] и «Холдинги недвижимости Манхэттена Сола Голдмана и Алекса Дилоренцо» (обе — 1971) — представляли собой просто-напросто ряд данных, доступных любому читателю Нью-Йоркской публичной библиотеки, которые художник собрал и выставил. Эти данные касались многочисленных сделок с недвижимостью, осуществляемых несколькими семьями, которые, под видом различных холдинговых компаний и корпораций, выстроили громадные империи трущоб в разных частях Нью-Йорка. Проследив связи и отношения между собственниками (часто скрывающимися под фиктивными названиями), Хааке выявил структуру этих империй. Его проекты просты, строго фактографичны и лишены какого бы то ни было полемического или обличительного пафоса.

Выступая против включения этих двух работ в экспозицию, Мессер аргументировал свою позицию тем, что они «нарушают высшую нейтральность произведения искусства и потому не заслуживают



1 • Ханс Хааке. *Шапольски и другие холдинги недвижимости Манхэттена. Общественная система в реальном времени, состояние на 1 мая 1971 года. 1971. Деталь*
142 фотографии со справочными листами, 2 карты, 6 диаграмм, выборка слайдов

покровительства со стороны музея». Таким образом, столкновение произошло на том уровне, где произведению искусства предписывается нейтральная позиция и художественная, эстетическая практика мыслится в оппозиции к практике политической и журналистской. Это и явилось предметом конфликта, а также последующей полемики.

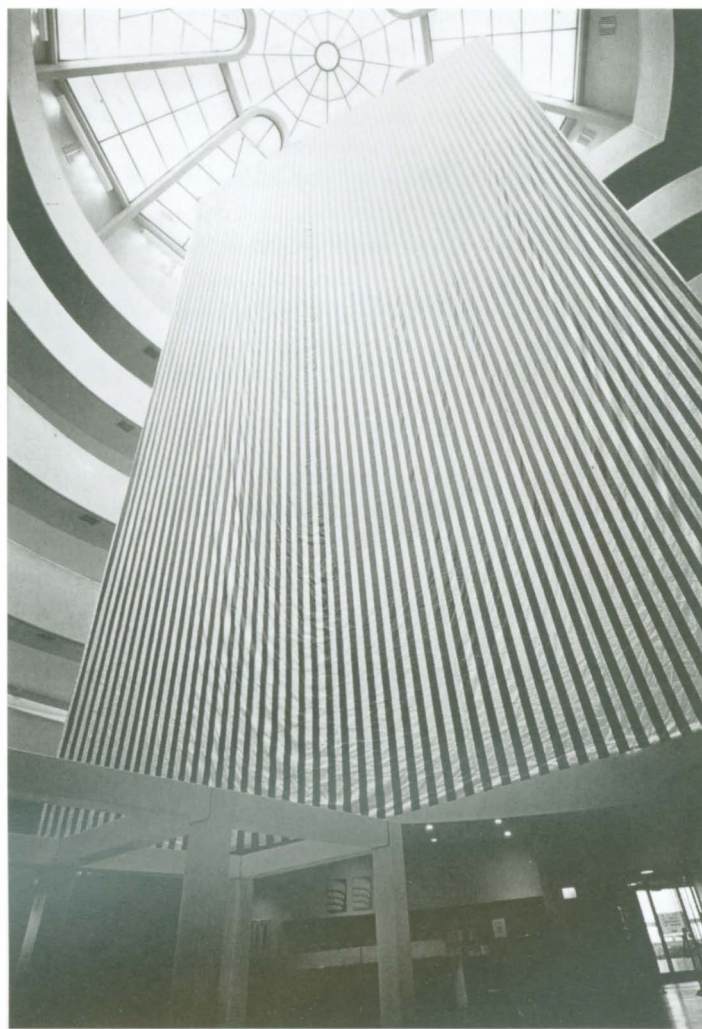
Исключение работ Хааке затронуло еще один аспект, ставший темой обсуждения в арт-мире, поскольку событие это произошло в то время, когда произведение, включающее в себя фотографию и текст, стало ключевым форматом концептуального искусства и когда художественный статус данной стратегии оспаривался целым рядом критиков и историков искусства. Розалин Дойче убедительно показала, что существовал еще один, дополнительный аспект работ на тему недвижимости, который привел к их запрету, а именно то обстоятельство, что Хааке резко противопоставил друг другу два типа архитектурного пространства, две социополитические модели урбанизма: запущенные многоквартирные дома как места обитания многочисленного низшего класса Нью-Йорка и роскошную «нейтральность» аристократических, эксклюзивных арт-институтов с их полным безразличием к положению подавляющего большинства людей, проживающих в том же самом городе. Прочтение работ Хааке как попытки сопоставить социальные пространства через сопоставление определяющих их архитектурных структур служит существенным дополнением к интерпретации его проектов.

Границы минимализма

Следующий скандал случился через несколько месяцев, на Шестой международной выставке Музея Гуггенхайма, на которой французский художник Даниэль Бюрен попытался инсталлировать огромную работу типа баннера, разделяющего цилиндрическое пространство центрального атриума [2] и соотнесенного с элементами меньшего размера, установленными напротив здания музея, на Восемьдесят девятой улице и Пятой авеню. Получившая одобрение куратора выставки Дайан Уолдман, работа вызвала нарекания лишь в момент монтажа, когда несколько художников — участников выставки стали высказывать возражения против работы Бюрена и требовать, чтобы ее убрали, грозя в противном случае забрать собственные работы. Аргумент этих художников — Дональда Джадда, Дэна Флавина, Джозефа Кошута и Ричарда Лонга — состоял в том, что по причине своего размера и расположения баннер мешает обзору и загораживает инсталляции других участников.

Абсурдность этого аргумента становится очевидной, если учесть, что работа Бюрена представляла собой кусок ткани, который, по мере того как зритель спускался по спиральному пандусу, визуально то расширялся, то сужался: с фронтальной точки зрения он представлял во всю свою ширину, а сбоку превращался в тонкий, практически незаметный линейный профиль. Таким образом, как предполагал Бюрен, по крайней мере в течение половины общего времени осмотра весь музей и произведения, выставленные в его галереях, будут полностью видны с пандусов. Конфликт закончился тем, что Уолдман уступила требованиям других художников. Баннер Бюрена убрали.

Однако за завесой аргументации, к которой прибегли противники Бюрена, кроется более важный вопрос относительно причин конфронтации между двумя художественными поколениями:



2 • Даниэль Бюрен. Живопись-скульптура. Шестая международная выставка Музея Гуггенхайма. Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк. Фото. 1971. Деталь

ями: с одной стороны — минималистами, а с другой — Бюреном, представляющим позицию тех художников-концептуалистов, чье внимание явно начало смещаться в сторону институциональной критики. Минималисты Джадд и Флавин, наиболее открыто выражавшие свою агрессию в отношении Бюрена, ясно почувствовали, что его работа обнажает несколько изъянов их собственной позиции. Первая состоит в допущении, согласно которому феноменологическое пространство, где зритель взаимодействует с произведением, нейтрально. Этому допущению Бюрен противопоставил свою программную формулировку теории институционального пространства, где немислим чисто визуальный или чисто феноменологический опыт. Институциональные интересы, за которыми всегда стоят интересы экономические и идеологические, неизбежно контекстуализируют и тем самым определяют производство, визуальное восприятие и понимание художественного объекта.

Второй изъян обнаружился благодаря тому, что работа Бюрена подчеркнула противоречие между музейной архитектурой и выставленными в ней произведениями скульптуры — противоречие, особенно заметное в Музее Гуггенхайма, выдающемся зданием Фрэнка Ллойда Райта, обладающем неумолимой, подавляющей властью над любым традиционным произведением живописи или скульптуры, выставленным в его стенах. Этой власти Бюрен вызывающе проти-

вопоставил свою работу, прорезав ею пространство музея, заключенное в спираль пандусов. По сравнению с ней другие выставленные объекты казались пребывающими в полной и наивной уверенности относительно существования нейтральной архитектурной среды.

Этот переросший в конфронтацию диалог, в ходе которого оппоненты осыпали Бюрена оскорблениями (в частности, Джадд назвал его «обойщиком»), обозначил критическую грань между искусством конца шестидесятых и начала семидесятых годов. В это время произошел переход от ранних опытов в области концептуального искусства, в которых собственно концептуальная установка еще не была определяющей (один из главных представителей американского концептуального искусства, Джозеф Кошут, в конечном счете вместе с Джаддом и Флавином выступил против Бюрена), к европейской версии такого искусства, получившей название институциональной критики.

Исследование репрессивной толерантности

Институциональная критика, сформулированная одновременно Хааке и Бюреном, — это проект, в котором постструктуралистская и критическая теория распространяется на сферу визуального искусства. То обстоятельство, что художественная практика начинает учитывать неизбежное подчинение искусства идеологическим интересам, в варианте Хааке можно связать с влиянием философии Франкфуртской школы и Юргена Хабермаса, а в варианте Бюрена — со структуралистской и постструктуралистской традицией в лице Ролана Барта, Мишеля Фуко и Луи Альтюссера. В случае Бюрена это привело также к пониманию того, в какой степени дискурс об искусстве (критика и история искусства) определяется институциональными сетями, — это понимание было сформулировано Бюреном еще в 1970 году в статье «Критические пределы».

Вероятно, в силу различий в теоретических источниках и основаниях институциональная критика в версии Хааке отличается от бюреновской. Для Хааке она представляет собой попытку несколько механически реконтекстуализировать сферу эстетического с ее социоэкономическими и идеологическими предпосылками. В полной мере этот подход реализован в работе «Совет попечителей Музея Гуггенхайма» (1974) [3], в которой не без оснований усматривают запоздалый отклик на отмену выставки 1971 года по цензурным соображениям. Тогда журналисты ошибочно связали владельцев трущоб с попечителями Музея Гуггенхайма, хотя в действительности никакой связи между ними не было.

Однако время создания этой работы показывает, что она была мотивирована куда более насущными задачами, нежели личная месть. Работа появилась в период политического кризиса в Чили, когда избранный демократическим путем президент Сальвадор Альенде был свергнут и убит чилийскими военными в ходе профинансированного ЦРУ переворота. Как раз в этот момент Хааке и вскрыл глубокую взаимосвязь между многими членами Совета попечителей Музея Гуггенхайма и чилийской Корпорацией меднорудных предприятий Кеннекотта. Одной из движущих сил вмешательства ЦРУ в чилийскую политику была серьезно угрожавшая интересам Корпорации (и американских военных) перспектива национализации медных рудников новоизбранным президентом.

Вторым примером настойчивого стремления Хааке поместить художественный объект в контекст культурных практик в их полном объеме служит работа, показанная в 1974 году в его родном

городе Кёльне, где по случаю столетия годовщины Музея Вальрафа-Рихарца Хааке пригласили принять участие в выставке под названием «Проект-74». Художник предложил серию из десяти стендов, прослеживающих историю «Пучка спаржи» Эдуарда Мане (1880) — картины, подаренной музею Обществом друзей Музея Вальрафа-Рихарца под председательством Германа Йозефа Абса в память о Конраде Аденауэре, первом канцлере ФРГ. Последний из стендов (завершение истории) содержал анализ деятельности Абса, главы организации, подарившей картину музею. Из этого анализа, в частности, следовало, что Абс, который в 1933–1945 годах был крупнейшим банкиром и финансовым советником Гитлера, после войны, как только в 1949 году Аденауэр вступил в должность, вернул себе прежнее положение, влияние и власть и сохранял их на протяжении шестидесятых годов вплоть до момента преподнесения натюрморта Мане в подарок музею.

Как уже было сказано, этот последний стенд являлся одним из десяти, прослеживающих провенанс картины от ее первого владельца, Шарля Эфрусси (французского историка искусства и коллекционера еврейского происхождения, послужившего одним из прототипов прустовского Шарля Свана), через владевших ею затем немецкого издателя и арт-дилера Пауля Кассирера и немецкого художника Макса Либермана (тоже еврея по происхождению, чьи работы были запрещены нацистами) до ее приобретения у американской внучки Либермана (дочь Либермана эмигрировала в США) Обществом друзей Музея Вальрафа-Рихарца во главе с Абсом. Однако скандал вызвал именно последний стенд, исследующий

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM

CORPORATE AFFILIATION OF TRUSTEES

Kennecott Copper Corporation

FRANK R. MILLIKEN President Chief Exec. Officer & Member Board of Directors

PETER O. LAWSON JOHNSTON Member Board of Directors

ALBERT E. THIELE past Member Board of Directors

Multinational company mining smelting refining copper molybdenum gold zinc and coal Copper based mill products

Operates in the U. S., Australia, Brazil, Canada, Colombia, Costa Rica, England, Indonesia, Italy, Netherlands, Antilles, Nigeria, Peru, South Africa

El Teniente Kennecott's Chilean copper mine was nationalized July 1971 through Constitutional Reform Law passed unanimously by Chilean Congress. Chilean Comptroller General ruled profits over 12% a year since 1955 to be considered excess and deducted from compensation. His figures, disputed by Kennecott, in effect, eliminated any payments.

Kennecott tried to have Chilean copper shipments confiscated or customers' payments attached. Although without ultimate success in European courts, legal harassment threatened Chilean economy (copper 70% of export).

President Salvador Allende addressed United Nations December 4, 1972. The New York Times reported:

The Chilean President had still harsher words for two U. S. companies, the International Telephone & Telegraph Corp. and the Kennecott Corp. which he said had "dug their claws into my country and which proposed to manage our political life."

Dr. Allende said that from 1955 to 1970 the Kennecott Copper Corp. had made an average profit of 52.8% on its investments.

He said that huge transnational corporations were waging war against sovereign states and that they were not accountable to or representing the collective interest.

In a statement issued in reply to Dr. Allende's charges, Frank R. Milliken, president of Kennecott, referred to legal actions now being taken by his company in courts overseas to prevent the Chilean Government from selling copper from the nationalized mines.

No amount of rhetoric can alter the fact that Kennecott has been a responsible corporate citizen of Chile for more than 50 years and has made substantial contributions to both the economic and social well-being of the Chilean people.

Chile's expropriation of Kennecott's property without compensation violates established principles of international law. We will continue to pursue any legal remedies that may protect our shareholders' equity.

President Allende died in a military coup Sept. 11, 1973. The Junta committed itself to compensate Kennecott for nationalized property.

1973 Net sales \$1,425,613,531 Net after taxes \$159,363,059 Earn per com. share \$4.81

29,100 employees

Office: 161 E. 42 St., New York, N.Y.

3 • Ханс Хааке. Совет попечителей Музея Соломона Р. Гуггенхайма.

Центральная панель. 1974. Семь панелей в рамах. 50 × 61 см (каждая)

Философия Мишеля Фуко претерпела глубокую трансформацию под влиянием его участия в антивоенных и других политических выступлениях 1968 года, когда студенты захватили административные офисы парижской Сорбонны. В ответ руководство вызвало полицию, которая не входила на территорию университета со времен Средневековья. Это нарушение независимости университета позволило Фуко увидеть обычно прозрачное обрамление института, которое, как считается, гарантирует «объективность» и «нейтральность» академического знания, и понять, насколько университет пронизан силами власти. Совершенное Фуко стратегическое признание непризнанного обрамления университета и разоблачение закамouflированных отношений власти вскоре были усвоены художниками, которые начали вскрывать интересы, действующие в институциональных контекстах художественного мира. Названная «институциональной критикой», эта стратегия разоблачения стала определяющей для работ Даниэля Бюрена, Марселя Бротарса, Ханса Хааке и многих других.

Возможно, наиболее глубокое влияние на научный дискурс оказала осуществленная Фуко трансформация исторического нарратива, убеждающая, что историю знания не следует понимать как плавную эволюцию его форм, что знание периодически претерпевает резкие изменения, полностью меняющие его условия, и каждый новый набор таких условий, которые Фуко называл «эпистемами», приводит к совершенно новой организации фактов. Фуко связывает со структурализмом в силу того, сколь важное значение он придавал лингвистическому знаку как организующему тропу (или фигуре речи), который управляет знанием, создавая связи между значимыми фактами. К примеру, Ренессанс мыслил метафорически, объясняя явления по принципу сходства: коль скоро мозг похож на грецкий орех, грецкие орехи должны быть хорошим лекарством от умопомешательства. Фуко доказывал, что категория сходства была резко понижена в значении мыслью эпохи Просвещения (которую он именовал «классической»); последняя организует явления посредством таблиц, соотносящих подобия и различия, и, в свою очередь, сменяется новыми (характерными для XIX века) формами знания, которые Фуко называл синекдотическими, сосредоточенными на «анalogии и последовательности», когда вместо разделения видов возникает представление о постепенном и непрерывном развитии. Если классическая организация была пространственной, то новая эпистема носит характер темпоральный, исторический. В итоге таблицу натуралистов вытесняют эволюционная биология, сравнительный анализ богатства в экономике (история способов производства у Маркса) и изучение логики знака в лингвистике. Этот переход от визуального к временному (и невидимому) особо подчеркивается в книге «Надзирать и наказывать» (1977), посвященной пенитенциарной системе. Свой новый метод исследования эпистемологических порядков Фуко называл «археологией», чтобы подчеркнуть его отличие от «истории», сосредоточенность которой на стадийном развитии выдает ее принадлежность эпистеме XIX века и, стало быть, устарелым формам знания.

Фуко умер, оставив незавершенной фундаментальную «Историю сексуальности», описывающую эпистемологический разрыв, в результате которого молчание дискурса о субъекте и опыте сексуальности сменилось стремлением говорить о них, что привело к трансформации самого этого опыта.

политический бэкграунд Абса, вскрывающий его нацистское прошлое и показывающий, как легко позиция мецената позволяет человеку отмыть его более чем сомнительную биографию. Проект Хааке, хотя и одобренный куратором выставки, был «демократическим способом» (путем голосования, причем решение было на удивление единодушным) отклонен администрацией музея из очевидного почтения к председателю Общества.

Этот второй большой скандал, спровоцированный Хааке, показал, что институции испытывают значительные трудности с реинкорпорацией и нейтрализацией его деятельности, устанавливающей связь между социальными и идеологическими интересами и культурной практикой — связь, обнаруживаемую под разного рода репрессивными прикрытиями, которым культура оказывает свою поддержку, — и включающей эти прикрытия в институционально-критический и сайт-специфичный фокус произведения. Этим контекстом определяются ключевые работы Хааке семидесятых годов.

В открытом акте солидарности — как это было и в 1971 году, когда несколько художников (Сол Левитт, Марио Мерц и Карл Андре) в знак протеста против исключения работы Бюрена также отказались от участия в выставке, — Бюрен откликнулся на цензурный запрет работы Хааке тем, что предложил ему сфотографировать стенды и приклеить фотографии к своей собственной работе, представляющей собой зеленые и белые полосы, покрывающие большие участки музейных стен. Полосы Бюрена в «Проекте-74» должны были выполнять ту же функцию, что и, к при-
▲ мере, на выставке «Документа 5» пятью годами ранее, где полосы (белые на белом) были распределены по всей экспозиции, иногда захватывая постаменты скульптур, а иногда образуя фон для картин. (То, как они реконтекстуализировали произведения искусства с их претензией на автономию и защищенное существование в границах своих рам, особенно очевидно при встрече полос Бюрена
● с полосами «Американского флага» Джаспера Джонса: внутренняя логика картины внезапно размывается, сливаясь с более широким контекстом архитектурной среды, равно как и выставочной политики.) К огорчению организаторов, проект Хааке, выставленный как часть проекта Бюрена, оказался доступным для осмотра в день открытия выставки. Это привело к дальнейшим репрессиям со стороны администрации музея, которая той же ночью сорвала фотографии Хааке, тем самым подвергнув инсталляцию Бюрена тройной цензуре: двойным исключением Хааке и варварским вторжением в его собственную работу.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Alberro Alexander. The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition // *October*. Vol. 80. Spring 1997.

Buren Daniel, Haacke Hans, Messer Thomas, Reise Barbara, Waldman Diane. Gurgles around the Guggenheim // *Studio International*. Vol. 181. No. 934. 1971.

Deutsche Rosalyn. Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum // Brian Wallis (ed.). *Hans Haacke — Unfinished Business*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1986.

Lelong Guy (ed.). Daniel Buren. Paris: Centre Georges Pompidou/Flammarion, 2002.

Williams Gilda (ed.). Hans Haacke. London: Phaidon Press, 2004.

Марсель Бротарс показывает в Дюссельдорфе (ФРГ) инсталляцию «Музей современного искусства, отдел орлов, секция фигур».

В карьере бельгийского художника Марселя Бротарса было несколько поворотов, о которых он объявлял публично. Первый произошел в 1963 году, когда Бротарс, до этого выступавший как поэт, решил также заняться визуальным искусством и провел выставку в одной из брюссельских галерей [1]. Второй важной сменой ролей стало его превращение из художника в директора «Музея современного искусства, отдела орлов, секции XIX века», основанного им в Брюсселе в 1968 году. Для анализа трансформаций, которые претерпевала в этот период деятельность Бротарса и которые характеризуют историко-художественный и теоретический климат середины — конца шестидесятых годов в целом, можно использовать несколько теоретических моделей.

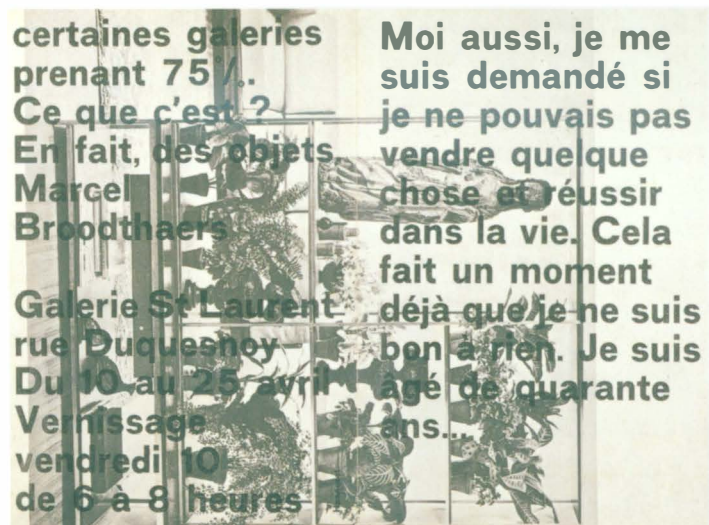
От поэзии к производству

Во-первых, отношение Бротарса к производству искусства с самого начала отличалось глубоким скепсисом, который касался актуального объектного статуса этого произведения, в противоположность его исторической функции и контексту. Впервые Бротарс приравнял произведение искусства к обычному предмету товарного обмена еще в 1963 году, поместив последние пятьдесят экземпляров своей недавно изданной поэтической книги в комок гипса и назвав это скульптурой [2]. Превращая книгу в визуальный объект и лишая нас возможности ее прочесть, акция Бротарса

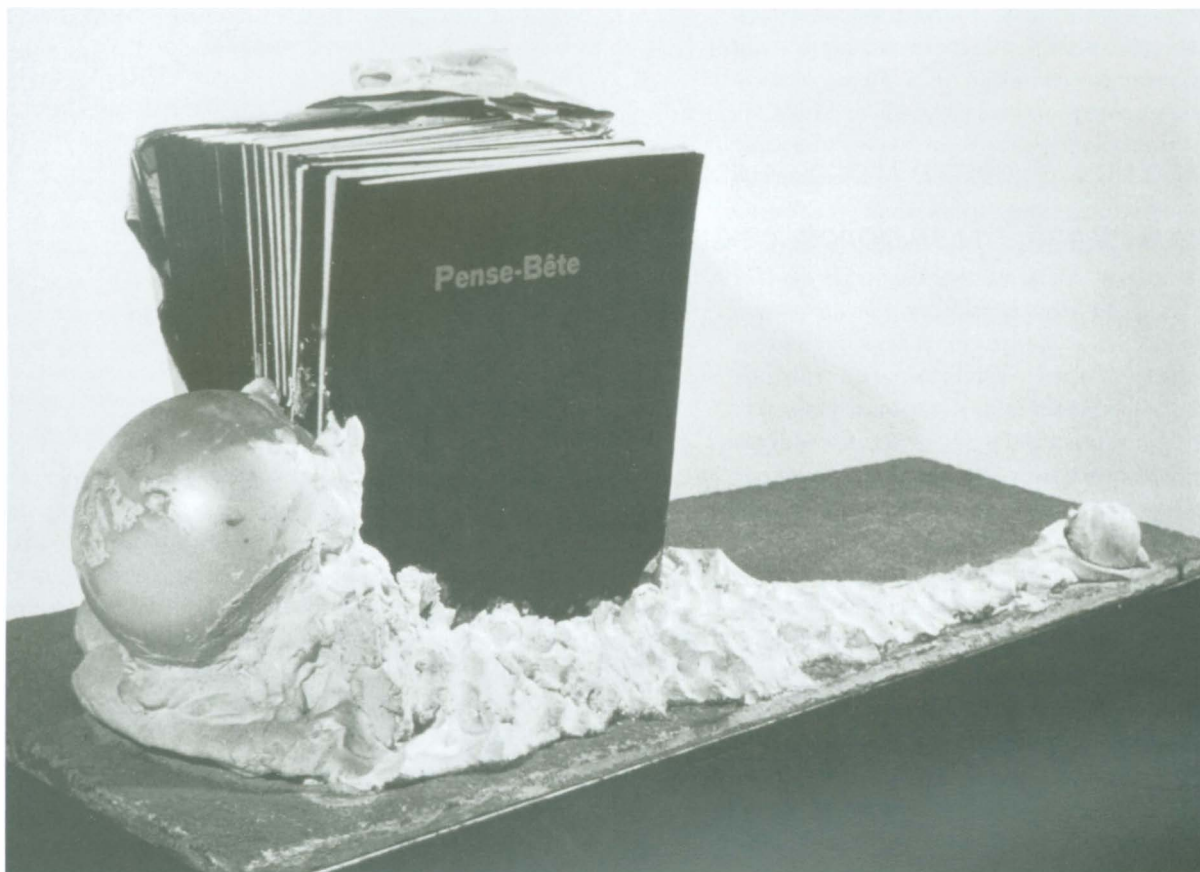
исподволь ставила перед зрителем вопрос, почему позиция зрителя для него предпочтительнее позиции читателя. С этого момента ключевым вопросом, который будут поднимать работы Бротарса, стал вопрос о произведении искусства как предмете потребления.

Второй ключевой вопрос касается влияния музейного института на теоретические, исторические, академические дискурсы, окружающие художественную практику и ее рецепцию (критику, собирательство, арт-рынок). В этом контексте интервенции Бротарса прежде всего определяют музей как нормализующий, дисциплинарный институт. Но в то же время музей был для него важным элементом культуры Просвещения — частью публичной сферы буржуазного общества, нуждающейся в защите от натиска культурной индустрии. Усвоив этот амбивалентный взгляд Бротарса на музей, мы подойдем ближе к пониманию тех диалектических отношений, которые он стремился пробудить своими работами.

С одной стороны, начиная с 1968 года Бротарс постоянно заострял внимание на операциях, которым институт музея подвергает дискурсивную структуру художественного произведения; тем самым он подчеркивал, что эстетические претензии на обособленность и относительную автономию модернистского визуального искусства утратили всякие основания и должны уступить место осознанию целостного контекста, в рамках которого располагаются различные дискурсивные формации, в том числе эстетические. В ситуации 1968 года и в контексте концептуализма Бротарс

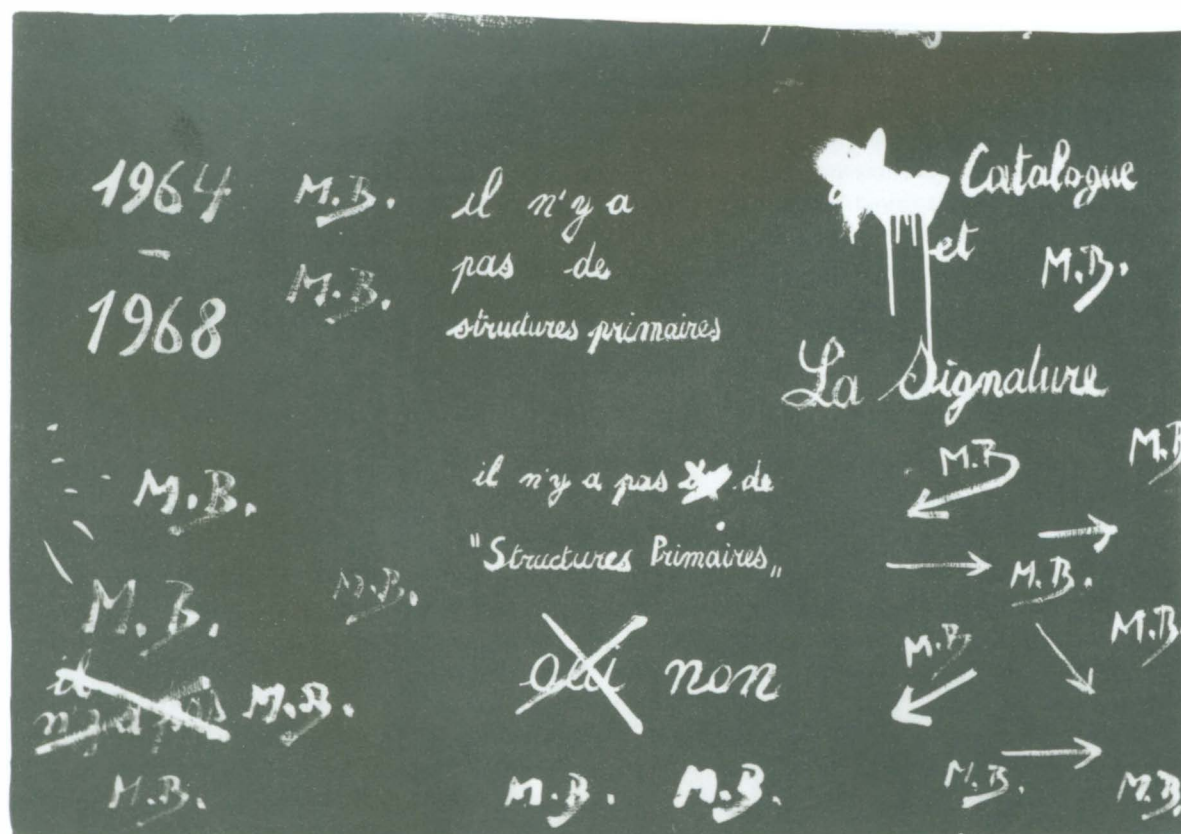


1 • Марсель Бротарс. Я тоже спрашивал себя... Пригласительная открытка на выставку в галерее «Сен-Лоран», Брюссель. Лицевая и оборотная стороны. 10–25 апреля 1964. Страница из журнала. 25 × 33 см



2 • Марсель Бротарс. Памятка. 1963

Книги, бумага, гипс, пластмассовые шары, дерево. 98 x 84 x 43 см



3 • Марсель Бротарс. Первичных структур не бывает. 1968

Холст, масло. 77,5 x 115 см



4 • Марсель Бротарс. Музей современного искусства, от дел орлов, секция XIX века. Церемония открытия. 28 сентября 1968

все более последовательно проводил релятивизацию эстетических практик, развенчивая любые иллюзии и измышления, окутывающие освободительный опыт произведения искусства [3].

С другой стороны, важно понять, что критика Бротарсом музейного института как такового часто сопряжена с еще более резкой критикой тех форм, которые приняли художественные практики, расставшись с традиционным музеем и превратив его в институт по производству современного искусства. В контексте такого противоречивого подхода и нужно рассматривать деятельность Бротарса. Его скептическое отношение к музею как месту производства является прямым следствием понимания им того факта, что подобная трансформация неизбежно делает музей неотъемлемой частью структур культурной индустрии — развлечений, шоу, маркетинга, рекламы, пиара, от которых он раньше не зависел. Как раз эту трансформацию Бротарс стремился выявить, указывая на «исторический» музей как институт буржуазной публичной сферы, более или менее независимый от коммерческих интересов и, следовательно, в определенной мере содействующий самодифференциации буржуазной субъективности в процессе ее исторического развития. Серия музейных секций Бротарса построена на диалектическом напряжении между двумя полюсами — скорбью по поводу разрушения музейного института и критическим анализом музея как института власти, идеологического интереса и внешних детерминаций.

«Музей современного искусства»

В сентябре 1968 года Бротарс, незадолго до этого принимавший участие в майских выступлениях студентов в Брюсселе, публично открыл основанный и возглавленный им музей [4]. Эта его новая, гротескная и комическая, роль была первым выражением сделанного им открытия: художник в наши дни выступает уже не в качестве производителя, а скорее в качестве администратора, который занимает позицию институционального контроля и волонтаристски присваивает себе роль источника институциональной кодификации — функцию, традиционно возлагавшуюся на произведение искусства. Таким образом, сделав свою работу центром административной и идеологической власти, Бротарс позиционировал себя в рамках системы, ранее исключавшейся из

концепции и рецепции произведения искусства, и одновременно получил возможность выступить с ее критикой.

Первая из секций Бротарса — «Секция XIX века» — включала предметы, используемые при проведении выставок: ящики для транспортировки; лампы для освещения; стремянки для монтажа; открытки с репродукциями; знаки, информирующие об условиях посещения [5]; экспозиционные указатели для посетителей, а также грузовик для перевозки (он был виден через окно бывшей мастерской Бротарса на улице Пепиньер, где и разместился «музей») [4]. Все эти объекты не только отсылали к музею как к своему источнику, но и, будучи совершенно пустыми, лишали этот источник смысла, содержания и исторического значения, утверждая его в качестве «аллегорической структуры».

В противовес символическому статусу произведения искусства как органически целостной и автономной формы — прямого воплощения сущностного значения и, следовательно, силы откровения — Вальтер Беньямин подчеркивал «неорганический» характер аллегории с ее зависимостью от внешних систем толкования, которые добавляются к аллегорической эмблеме наподобие потенциально бесконечного множества подписей, сопрягая аллессию с силами, выходящими далеко за ее «собственные» рамки, — силами власти и институционального порядка. Поскольку аллегория миметически вписывается в структуры, традиционно считающиеся «внешними» для произведения искусства, она выводит на стратегию, к которой прибегал Бротарс, превративший свой фиктивный музей в проект критической негативности и сопротивления. А кроме того — ставит под вопрос уверенность, с которой концептуальное искусство, возникшее в то же время, полагало себя свободным от институциональных рамок модернизма.

Столь же важна для искусства Бротарса связь аллегории с темами меланхолии, скорби и упадка, обнаруживающая в аллегорической структуре мнемоническую рефлексию по поводу истории, наследия, которое подверглось сокрытию или вытеснению, и тем самым позволяющая вновь сделать это наследие частью современной практики. Настойчивая актуализация Бротарсом опыта модернистской поэзии, начиная с Шарля Бодлера и Стефана Малларме — двух авторов, имевших для него большое значение, — подводит к двум вопросам, ключевым для его работ. Во-первых, это вопрос об исключении, если не сказать подавлении,



5 • Марсель Бротарс. Музей. Дети не допускаются. 1968–1969
Пластик. 83 × 120 см

литературного и мнемонического измерения в визуальных практиках модернизма, категорически отвергающих уместность и значимость наследия модернистской литературы в контексте современного визуального искусства. Второй вопрос, путем еще одного диалектического переворачивания, ведет к историзации претензий концептуализма на роль критического средства преодоления модернизма путем акцентирования аналитического подхода и лингвистического означающего в качестве моделей, успешно отменивших наследие модернистской автономии. Указывая на Малларме и идентифицируясь с ним, Бротарс осуществляет акт релятивизации и достигает тем самым диалектического отношения к языку.

Завершением музейного проекта Бротарса стала его презентация в 1972 году в Кунстхалле Дюссельдорфа [6, 7]. Бротарс организовал выставку нескольких сотен объектов, объединенных общим иконографическим маркером — изображением орла — и представленных в качестве «секции фигур» его «музея» под названием «Орел от олигоцена до наших дней». Многие из этих объектов, заимствованные на время из собраний европейских музеев, обладали исторической и художественной ценностью (среди них были ассирийские скульптуры и римские фибулы); другие же были совершенно банальны (почтовые марки, товарные этикетки, пробки от шампанского). Под видом обозрения этой универсальной иконы власти и господства в разных — как западных, так и прочих — культурах Бротарс выступил с подрывом самой идеи связности, с которой такое господство сопряжено. Его безумная пародия на музейную коллекцию представляет собой гетеротопию — этот термин предложил французский философ Мишель Фуко в предисловии к своей книге «Слова и вещи: археология гуманитарных наук» (1966) для лишённой всякой логики системы классификации, какую описывает Хорхе Луис Борхес в рассказе о «китайской энциклопедии».

Но в то же время абсурдистскую таксономию Бротарса можно связать и с кругом его собственных идей. Выбор в качестве символа орла намекает, наряду с прочими подтекстами, на противоречивое отношение художника к послевоенной немецкой культуре, проявившееся в его текстах и устных выступлениях и подчеркнутое проведением выставки в Дюссельдорфе.

С другой стороны, предложенная Бротарсом иконография, охватывающая всевозможные медиа и жанры, как высокие, так и низкие, включая картины с изображениями орлов, заказанные специально для выставки ныне живущим художникам (в частности, Герхарду Рихтеру), прочитывается в контексте комплексного диалога с доминировавшей в искусстве конца шестидесятых — начала семидесятых годов тенденцией, состоявшей в отчуждении сферы визуального. Как раз в тот момент, когда художники-концептуалисты акцентировали отказ от иконографии, устранение визуального компонента и преодоление любых исторических категорий, навязанных музейной системой классификации (с ее акцентом на развитии исторических стилей), Бротарс восстановил все традиционные таксономические черты и дискурсивные формации, которые репрезентирует музей. Его намерение заключалось в том, чтобы продемонстрировать несостоятельность претензий концептуализма на создание истинно демократической, эгалитарной формы искусства, основанной на отказе от объекта, способов его распространения и институциональных рамок, и разоблачить эти претензии как типичный авангардистский миф и самообман, про-



6 • Марсель Бротарс. Музей современного искусства, отдел орлов, секция фигур. 1972. Фрагмент инсталляции

тивопоставив им — в неприкосновенном, а то и усиленном виде — все те методы, которые концептуализм считал неактуальными.

В этом отношении «музейный» проект Бротарса можно трактовать как утрированное изображение консервативной реакции на концептуализм. Важно понять, что критика Бротарса вписывается в другие существующие модели антимодернизма, чтобы выявить родство более ранних форм искусства с литературными практиками и подчеркнуть прежде доступную — но теперь подавленную и потому недостижимую — связь между художественными практиками и конструкцией исторической памяти.

Диалектика в притчах

Последняя из музейных «секций» Бротарса открылась через пять месяцев после выставки в Дюссельдорфе в рамках «Документы 5», проводившейся в 1972 году в Касселе. Создавая новое подразделение своего музея, названное им «Секцией рекламы», в контексте этой международной выставки, Бротарс заменил коллекцию оригинальных предметов, составлявших «Секцию фигур», большими фотографиями всех экспонатов, которые демонстрировались в Дюссельдорфе, и разместил их на стене. Задавшись вопросом о том, как вырабатывается значение внутри институциональной структуры, будь то страница каталога или музейный зал, Бротарс с помощью «Секции рекламы» вновь прибег к характерной для него стратегии смещения: если до этого он смещал внимание с предмета на сопровождающие и поддерживающие его элементы (контейнеры, лампы и т. д.), составляющие институциональный и дискурсивный порядок, то в данном случае заменил реальный объект его фотографической репродукцией. Предвосхищая рецепцию собственных работ, Бротарс представил свою дюссельдорфскую инсталляцию с орлами через ее отображение в медиа. Тем самым он заранее учел неизбежную трансформацию произведения искусства в предмет фотографической репродукции и его рассеяние посредством критических текстов и системы маркетинга.

Этот перенос внимания с объекта на средства его экспонирования и распространения можно назвать «эстетикой восполнения» (aesthetic of the supplement). Разделяя эту стратегию с другими художниками своего поколения, такими как Даниэль Бюрен

и Майкл Ашер, Бротарс осуществляет акт критического сопротивления, когда отождествляет свою работу со структурами пространства и рассеяния, которые обычно рассматриваются в качестве тривиального сопровождения произведения искусства как некоего субстанциального объекта. Идентификация с этими структурами-восполнениями — страницей каталога, плакатом, экспозиционным оборудованием — и сведение произведения искусства к банальным инструментам инсталлирования и транспортировки свидетельствуют об отказе Бротарса поддерживать эстетику субстанциальности, сосредоточенную вокруг предмета искусства, а следовательно — и об отказе от художественного произведения как товара, поскольку восполнение само по себе товарной ценности лишено.

«Секция рекламы» имеет еще одно критическое измерение. Заметив в 1972 году, что его известность растет, Бротарс предугадал трансформацию своих работ под действием механизмов культурной индустрии, которые как раз в это время усваивал арт-мир. Он миметически перенял их, основав собственное рекламное агентство, дав своим работам раствориться в рекламной кампании по продвижению его проекта и тем самым в очередной раз отменив субстанциальность и историческую специфичность своей предшествующей практики.

В связи с этой отменой следует указать на существенную разницу (если не противоположность) между отношением Бротарса к музею и предложенной Петером Бюргером моделью «исторического авангарда», который, по мнению Бюргера, пытался преодолеть границы автономной сферы, отводимой произведению искусства музейной институцией: это преодоление Бюргер считал основной задачей радикальных, авангардных опытов. Бротарс, наоборот, настаивал на том, что задача художественной практики заключается не в ликвидации института искусства, а в осознании того, что разрушение автономной сферы эстетической практики в значительной степени является результатом исторического подъема культурной индустрии, не допускающей отныне никакой реальной гетерогенности в рамках процесса дифференциации различных сфер культуры.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Borja-Villel Manuel (ed.). *Marcel Broodthaers: Cinéma*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

Buchloh Benjamin H. D. (ed.). *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs (special issue) // October*. Vol. 42. Fall 1987.

David Catherine (ed.). *Marcel Broodthaers*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991.

Goldwater Marge (ed.). *Marcel Broodthaers*. Minneapolis: Walker Art Center; New York: Rizzoli, 1989.

Haidu Rachel. *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964–1976*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.



7 • Марсель Бротарс. Музей современного искусства, отдел орлов, секция фигур. Инсталляция в Кунстхалле Дюссельдорфа. 16 мая — 9 июля 1972

▲ 1960а

Международная выставка «Документа 5» в Касселе (ФРГ) свидетельствует об институциональном признании концептуального искусства в Европе.

Две фундаментальные выставки, организованные швейцарским куратором Харальдом Зеemanом, обозначили начало и высшую точку в развитии и институциональном признании концептуального искусства в Европе. Первой была знаменитая ▲ ныне выставка «Когда отношения становятся формой», показанная в Кунстхалле Берна и в некоторых других местах в 1969 году, второй — «Документа 5», пятая в истории этой самой влиятельной международной выставки современного искусства, проводимой в Касселе (ФРГ) с 1955 года каждые четыре или пять лет.

Эти две выставки обозначили (как первоначальными лагунами, так и их последующим заполнением) смену ориентиров, происходившую в конце шестидесятых — начале семидесятых годов в разных центрах художественного производства (Нью-Йорке, Париже, Лондоне, Дюссельдорфе). Выставка «Когда отношения становятся формой» еще исключала таких художников, как группа «Арт энд ● лэнгвич», Бернд и Хилла Бехер, Марсель Бротарс, Даниэль Бюрэн и Блинки Палермо. (Бюрэн преследовала швейцарская полиция за незаконную расклейку в Берне бумажных листов с цветными полосами, — таким было его участие в выставке, на которой, по его мнению, он должен был быть представлен.) Однако тремя годами позже все эти художники играли ключевые роли на «Документе 5»: работы, которые они там выставили, впоследствии стали рассматриваться как основополагающие для европейского концептуального искусства и его стратегий институциональной критики.

«Документа 5» использовала свои институциональные ресурсы как на уровне самой выставки, так и в каталоге, чтобы актуализировать юридически-административные аспекты концептуального искусства и в то же время трансформировать их, придав им ■ действенность. Каталог (оформленный Эдом Рушеем в манере конторской папки или технического руководства, скрепленный скоросшивателем, с буквенным указателем на обрезе) содержал одно из первых систематических философско-критических эссе о товарном статусе произведения искусства, написанное философом Хансом Хайнцем Хольцем. Что еще важнее, в нем было приведено «Соглашение о правах, относящихся к компетенции художников» — контракт, составленный нью-йоркским арт-дилером Сетом Сигелаубом и нью-йоркским юристом Робертом Проджански. Первоначально опубликованный в журнале «Студии интернешнл» в 1971 году, этот контракт позволял художникам участвовать в решениях относительно своих работ (их участия в выставках и репродуцирования в каталогах) после их продажи, а также обязывал коллекционеров выплачивать художнику раз-

умную или минимальную плату при перепродаже его работы по возросшей цене. У большинства коллекционеров этот контракт вызвал нескрываемое раздражение — настолько, что они отказывались от покупки работ художников, его подписавших, тем самым препятствуя их участию в данном проекте.

Случаи концептуализма

Совпадение нескольких факторов сделало 1972 год судьбоносным для европейского концептуального искусства, кульминацией которого стало появление и институциональная рецепция работ Бехеров, Бротарса, Бюрэна, Ханны Дарбовен (1941–2009), Герхарда ▲ Рихтера [1] и Ханса Хааке. Первый из этих факторов заключался в том, что в 1972 году радикальное политическое движение студентов 1968 года и культурный радикализм концептуального искусства вступили в диалог, сменивший полемическую конфронтацию между ними, которой была отмечена «Документа 4» в 1968 году. Таким образом, работы Бротарса и Бюрэна на «Документе 5» направили некоторые из критических инструментов 1968 года (в частности, франкфуртскую традицию марксистской критики идеологии и постструктуралистские практики семиологической и институциональной критики) на институциональные структуры музея, выставки и рынка.

Вторым фактором, безусловно, было изменение отношения нового поколения послевоенных художников к наследию европейской авангардной культуры. Особое напряжение возникло в результате параллельной рецепции заново открытых радикальных форм европейской абстракции (конструктивизм, супрематизм, ● «Де Стейл») и американского минимализма: эти практики смешивались друг с другом и играли важную роль в работах Бюрэна, Дарбовен, Палермо и Хааке [2].

В-третьих, все эти художники оспаривали доминирующее положение Йозефа Бойса в Германии и Ива Кляйна и «новых реалистов» в Париже (а также в Дюссельдорфе). В начале шестидесятых годов Бойс, Кляйн и «новые реалисты» создали эстетику, в которой память и скорбь подверглись неосознанной спектакуляризации. Художники новой генерации, понимая противоречивость этой позиции, выступили с острым и самокритичным взглядом, сфокусированным на структурах общественной и политической власти, управляющих современным производством и рецепцией культуры. Кроме того, уже включившись в диалог с американским искусством начала шестиде- ◆ сятых годов, в частности с поп-артом (как Бротарс и Рихтер) и мини-



1 • Герхард Рихтер. 48 портретов. 1971–1972

Холст, масло (48 картин). 70 x 55 см (каждая)

мализмом (для Бюрена, Дарбовен, Палермо и Хааке были особенно важны работы Сола Левитта, Карла Андре и Роберта Раймана), они были вполне подготовлены к встрече с первыми формулировками концептуальной эстетики, предложенными в 1968 году художниками из круга Сета Сигелауба в Нью-Йорке (Робертом Барри, Дагласом Хьюблером, Джозефом Кошутом и Лоренсом Винером). Однако во всех европейских откликах на концептуализм, не исключая самые эзотерические и герметичные (как работы Дарбовен), было одно принципиальное отличие от англо-американского концептуального искусства, а именно историческая рефлексивность, тесно переплетенная с характерной для всего концептуализма неопозитивистской саморефлексией относительно эпистемологических и семиотических условий собственного языка.

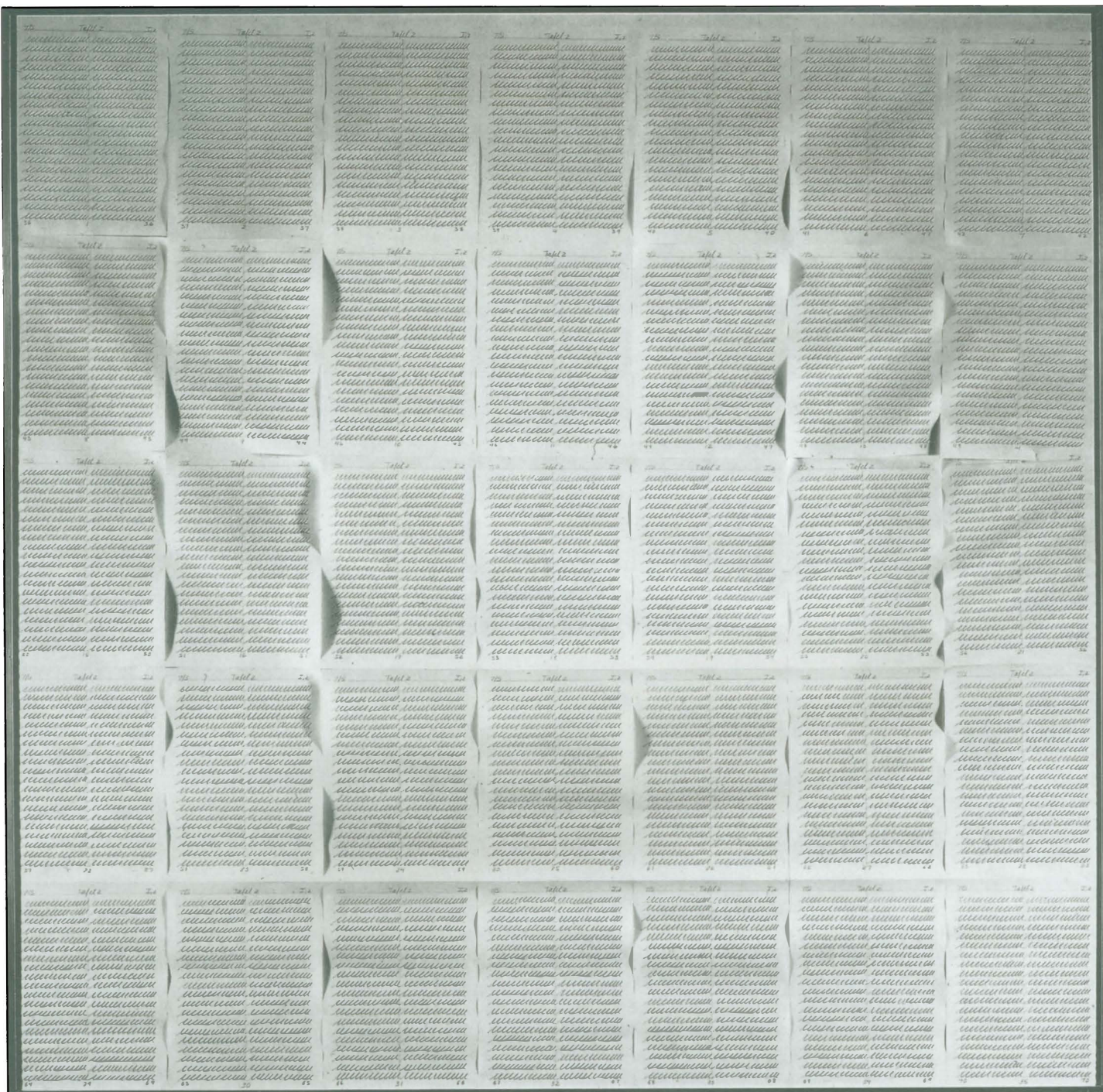
Можно заметить, что работы Дарбовен [3] несут определенные следы ее знакомства с кинетизмом (представленным произведениями Алмира Мавинье [род. 1925], ее учителя в Гамбургской академии художеств, который пытался обновить послевоенную абстракцию путем механизации и дигитализации ее преобразований и случайных операций). Другим важным опытом для Дарбовен стала дружба с Солом Левиттом в период ее пребывания



2 • Ханс Хааке. Профиль посетителей «Документы». 1972

Инсталляция с участием посетителей

▲ 1962c, 1994b ● 1957b ■ 1968b, 1984a ◆ 1955a



3 • Ханна Дарбоуэн. *Семь щитов и указатель*. 1973. Деталь

Бумага, графитный карандаш. Каждый щит 177,8 x 177,8 см, указатель 106 x 176 см

в Нью-Йорке с 1966 по 1968 год. Практика Дарбоуэн развивалась по пути синтеза противоположностей: бесконечности пространственно-временного разрастания и процессов дигитальной квантификации, диалектического сочетания математически заданных операций с рисованием нового типа, своей регулярностью и повторяемостью граничащим с порядком письма. Кроме того, она сплела письменный порядок с навязчивым повторением в публичных перформансах, наделив понятие автоматизма значениями, кардинально отличающимися от его исходного определения в сюрреализме или от его послевоенной реанимации ▲ в абстрактном экспрессионизме.

▲ 1924, 1947b

Собственно, процесс денатурализации рисунка начали уже Джаспер ▲ Джонс и Сай Твомбли (в качестве диалектического средства демифологизации и избавления от соматических и либидинальных значений), чьи методы рисования основывались на повторении более или менее стандартных графем или приближались по своим характеристикам к письму. Поскольку элементы иконической репрезентации (изображающая фигура линия, объем, светотень) были полностью освобождены от миметического отношения к природе и от тела как своего предмета, порядок языка и набор повторяющихся единиц предстал (у Джонса) перфорацией тела самого рисунка, обнаруживающей структуру его неизбежных социальных детерминаций.

▲ 1953, 1958, 1962d ● 1958

Однако Дарбовен исследует этот процесс еще более детально, а в своей трактовке темпоральности его результатов акцентирует чисто количественное измерение. Тем самым она миметически вписывает рисование в современный тип социальной организации, где опыт все в большей степени определяется бесконечным разрастанием административных правил и процедур, что не позволяет рисунку и далее служить образцовым воплощением непосредственного доступа субъекта к психосоматическому или духовному опыту. Дарбовен регистрирует эти господствующие паттерны коллективных форм пространственно-временного опыта и идентифицирует автоматическое повторение бесконечного множества одинаковых актов как микроскопическую матрицу самого рисования.

Бесконечность возможностей (перестановок, процессов, количественных вариаций) вообще является ключевой для концептуализма. В какой степени эта модель определяет практики европейского концептуального искусства, прекрасно показал проект Ханса Хааке, представившего на «Документе 5» третью версию своей серии «Опрос посетителей» [2, 4]. Эта работа обнажила историческую диалектику концептуального искусства. С одной стороны, она предлагала зрителю наиболее комплексную форму соучастия из всех, какие когда-либо допускали параметры неоавангарда (запрашивая полный статистический отчет о его социальной и геополитической идентичности). Но в то же время «Опрос» засвидетельствовал крайнюю скудость пространственно-временного, психологического и перцептивно-феноменологического опыта, доступного как концепциям художника, так и способностям и установкам зрителя, если оценивать их реалистически.

Хааке объединил потенциально бесконечное множество произвольно поданных голосов (работа лишена установленного объема и границ, которые зависят от количества посетителей, решивших принять участие в статистическом опросе) и очень ограниченное число определяющих факторов (поскольку эта реди-мейд-анкета включала очень ограниченную серию вопросов), что составило базовую оппозицию его работы. Эта редукционистская трактовка каждого участника опроса — внешне уникального и непохожего на других — как чисто количественной статистической единицы демонстрирует столь же глубокое миметическое усвоение параметров административного мира, что и работы Дарбовен.

Аналогичная диалектика различима и в работах Блинки Палермо (настоящее имя Петер Шварце/Хайстеркамп), который — подобно своим друзьям и коллегам Зигмару Польке и Герхарду Рихтеру — перебрался в ФРГ из коммунистической Восточной Германии, где прошло его детство. Источниками абстракции у Палермо служат руины героического абстракционизма времен довоенного авангарда (в частности, в версиях Мондриана и Малевича), радикальная ревизия этой традиции в послевоенной Европе (в частности, в работах его учителя Йозефа Бойса, а также Ива Кляйна, находившегося в Дюссельдорфе в момент, когда туда приехал Палермо) и, наконец, диалог с американской послевоенной абстракцией в ее наиболее редукционистских вариантах — от Эллсворта Келли и Барнетта Ньюмана до Сола Левитта.

Поскольку Палермо ясно осознал, что духовные и утопические устремления Баухауса и «Де Стейл», супрематизма и конструктивизма рухнули, он понимал также, что любые попытки реанимировать их неизбежно обернутся пародией. С радикализмом, сопоставимым с работами Дарбовен, Палермо освободил абстракцию от



4 • Ханс Хааке. *Опрос в Музее современного искусства*. 1970

Инсталляция с участием публики: две прозрачные акриловые урны для голосования (каждая 40 x 20 x 10 см), снабженные фотоэлектрическими счетчиками; текст

▲ взаимосвязей с мифом и утопией (все еще сохранявшихся у Бойса) и в то же время разорвал ее связи с культурой «спектакля» (которые неосознанно или из циничных побуждений проводил Кляйн). Таким образом, воспользовавшись неопозитивистским и эмпиристским формализмом американского минимализма в качестве противодействующей силы, Палермо с его помощью смог артикулировать противоречивые обстоятельства, в которых оказалась абстракция в послевоенной Германии.

Работы Палермо делятся на три основных типа: рельефы и стенные объекты, текстильные картины, стенные росписи. Все три обращаются к фундаментальным проблемам, вставшим перед послевоенной абстракцией. Первая группа (хронологически самая ранняя) исходит из наиболее зрелых форм рефлексии относительно перехода от станковой живописи к рельефу у таких художников послевоенного периода, как Барнетт Ньюман с его работой «Здесь I» (1950). Однако стенные объекты Палермо быстро эволюционировали в сторону непосредственной рефлексии над их двойным статусом рельефов и архитектурных элементов — рефлексии, которая во многих отношениях близка



5 • Блинки Палермо. Стенопись. 1972
Картон, свинцовый сурик. 227 × 165 см

постминимализму Ричарда Таттла. Как и рельефы Таттла, «Стенные объекты» (1965) колеблются между органической и геометрической формой, пытаются, как кажется, найти новое определение абстракции, противостоящее ее рационалистическим и технологическим тенденциям. Они словно отзываются на противоречия между автономным живописным объектом и публичной архитектурной средой. Однако главная цель их интенсивного воздействия и феноменологического присутствия — компенсировать отсутствие горизонта коллективного опыта, к которому была устремлена героическая абстракция двадцатых годов. Все эти оппозиции выражены и в формальной трактовке рельефов, порожденной напряжением между природными и индустриальными качествами в цветовой характеристике объектов. Отнюдь не случайно в своих стенных объектах Палермо часто цитирует Ива Кляйна с его якобы запатентованным «международным синим Кляйна», слегка модифицируя этот цвет, но сохраняя его узнаваемость и тем самым обнажая абсурдность попытки сделать определенный оттенок торговой маркой и присвоить себе авторское право на него.

Текстильные картины Палермо составлены из двух-трех сшитых по горизонтали кусков декоративной ткани, приобретенной в магазине. Заимствуя модель, использованную впервые и единожды Элсвортом Келли в 1952 году в серии картин из разноцветных тканей, произведенных промышленным способом, под названием «Двадцать пять панелей: красный, желтый, синий

и белый», текстильные картины Палермо устраняют два ключевых элемента конвенциональной абстракции. Во-первых, они ликвидируют последние намеки на рисунок и фактуру, благодаря которым процесс нанесения краски — даже в самых редуцированных формах, как в работах Марка Ротко, — сам являлся неотъемлемой частью производства значения картины. Во-вторых, они осуществляют денатурализацию цвета, аналогичную денатурализации рисунка у Дарбовен. Выбор цвета и сам цвет как бы зависают между изначальной связью с природой и новым пониманием цвета как промышленно изготовленного реди-мейда. Но постоянным противовесом дешевизне и коммерческой природе этих реди-мейд-материалов выступает стремление Палермо создавать из них весьма сложные колористические сочетания и гармонии.

Третья группа работ Палермо включает стенные рисунки и росписи, первая из которых была выполнена в 1968 году для галереи Хайнера Фридриха в Мюнхене. Будучи отчасти результатом внимания Палермо к живописным и скульптурным практикам минимализма (особенно к стенным рисункам Сола Левитта), эти работы исследуют диалектические отношения между внутренним порядком живописи (иерархией фигуры и фона, морфологией, колористическими отношениями) и внешними условиями ее размещения в публичном общественном пространстве.

Палермо был одним из первых художников, понявших, что перемещение живописи в архитектурную среду уже не несет никаких обещаний, подобных тем, которые внушал аналогичный сдвиг, скажем, в работах Эль Лисицкого. В своей инсталляции для «Документы 5» Палермо характерным образом разместил ярко-оранжевую роспись [5], выполненную индустриальной коррозийно-устойчивой краской, на «остаточном» с точки зрения экспозиционных функций выставочной архитектуры участке пространства, который в то же время является наиболее функциональным исходя из структуры здания (в лестничном пролете, связывающем два этажа выставочных залов и не рассчитанном на экспозицию). Столь явно ориентированные на внешние, незамечаемые пространства, на функциональные и утилитарные измерения архитектуры и живописи (эта ориентация стала еще более очевидна в инсталляции для Кунстфериайн Гамбурга в 1974 году, где Палермо использовал свинцовый сурик с гамбургской верфи), его стенные росписи отрицают автономную пластику, противопоставляя ей свою индустриальную материальность и свою локализацию. Хотя они и открываются архитектурной среде, это служит лишь напоминанием о несбывшихся надеждах радикальной абстракции, некогда вовлеченной в формирование новой, коллективной индустриальной культуры.

Если Палермо все же совмещал индустриальную потребительскую стоимость и живописную прибавочную стоимость, располагая свои работы в двусмысленном пространстве между архитектурной поверхностью как носителем живописных, пластических ценностей и стеной выставочного зала как институциональной структурой, то работа Даниэля Бюрена для «Документы 5» отличалась последовательно аналитическим подходом. В его инсталляции «Документа» стены были трактованы как носители информации, дискурсивные поля. Работа состояла из полос белой бумаги на белых же листах, расположенных под вереницей совершенно разных объектов (картина «Флаг» Джаспера Джонса [1954], постамент архитектурной модели Уилла Инсли, плакаты, представленные в качестве образцов современной рекламы, и прочее) на всем протяжении

этой огромной и многообразной выставки. Таким образом, элементы инсталляции Бюрена выступали прежде всего маркерами дискурсивных условий институции, выставки и самого здания.

Белые полосы на белой бумаге неизбежно напоминали о долгой истории редукционизма, в разных своих версиях приводившего живопись к высочайшему уровню перцептивной и феноменологической дифференциации. Однако тут же становилось ясно, что, ▲ отсылая к кульминации супрематического редукционизма у Казимира Малевича и к наиболее изощренным формам предельно дифференцированной редукционистской живописи Роберта Раймана, белое на белом Бюрена одновременно предлагает такую пространственную и визуальную концепцию, в которой не осталось места чистой пластике. Это концептуальное опустошение высвободило место для дискурсивного анализа и институциональной критики использования пространства в бюрократизированном обществе, где разница между двумя оттенками белого куда скорее может объясняться использованием двух разных сортов бумаги или нанесением малярной краски в два слоя, чем намеком на два высокодифференцированных духовных переживания.

Если рассмотренные выше работы, судя по всему, оплакивают утрату утопического потенциала авангардного искусства и, в частности, абстракции с ее былым притязанием на прогрессивные и освободительные функции, то Зигмар Польке занимает позицию романтической иронии. Однако и он в полной мере осознает те трагические утраты, с которыми приходится иметь дело послевоенной культуре. У Польке травестирование абстрактной живописи в конечном счете распространяется даже на лингвистический редукционизм концептуализма, как в серии «Решения» [6]. Мишенью его сардонического и аллегорического юмора стано-

вится наряду с историческим провалом абстракции нелепость ее радикальных обещаний в ситуации сегодняшнего дня.

В работах художников этого круга выявилось осознание того, что пространство и стены «белого куба» включены в сеть институциональной власти и экономических интересов и бесконечно далеки от нейтральности феноменологического поля, где субъект мог бы свободно конституировать себя в актах чистой перцепции. В то время, вероятно, трудно было смириться с тем, что эмфатическая радикальность произведения может основываться на почти полном устранении того, что традиционно рассматривалось как задачи эстетики. Поэтому можно утверждать, что Бюрен, Дарбо-вен, Палермо, Польке и Хааке действовали в рамках глубоко противоречивой, если не сказать апоретической, формы меланхолического модернизма, пытаясь вновь обрести радикальный утопизм авангардной абстракции и одновременно оплакивая его безвозвратное крушение. Однако как раз в той мере, в какой их работы по своей структурной и формальной организации подчинялись господствующим принципам социального администрирования, в самой видимости утверждения тотальности этих принципов в качестве единственно уместных ныне форм структурирования человеческого опыта эстетика с присущей ей радикальной негативностью достигает неожиданной трансценденции.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Bobka Vivian. *Hanne Darboven.* New York: Dia Center for the Arts, 1996.

Doherty Brigid, Nisbet Peter (eds). *Hanne Darboven's Explorations of Time, History and Contemporary Society.* Cambridge, Mass.: Busch Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, 1999.

Moure Gloria (ed.). *Blinky Palermo.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani; London: Serpentine Gallery, 2003.

Szeemann Harald (ed.). *Documenta V: Befragung der Realität — Bildwelten Heute.* Kassel: Bertelsmann Verlag/Documenta, 1972.

Thistlewood David (ed.). *Joseph Beuys: Diverging Critiques.* Liverpool: Liverpool University Press/Tate Gallery, 1995.

Thistlewood David (ed.). *Sigmar Polke: Back to Postmodernity.* Liverpool: Liverpool University Press/Tate Gallery, 1996.



6 • Зигмар Польке. *Решения V.* 1967

Мешковина, лак. 150 x 125 см

Центр видео, музыки и танца «Кухня» открывает свое пространство в Нью-Йорке; видео-арт претендует на институциональное место между визуальным искусством, перформансом, телевидением и кино.

К 1960 году 90% американских семей имели телевизор; телевидение стало доминирующим, можно сказать, итоговым медиумом массовой культуры. К этому времени оно уже привлекало внимание художников — и не только как источник образного репертуара (в некоторых проектах «Независимой группы»), но и как объект манипуляций (в некоторых хеппенингах, перформансах и инсталляциях). Так, художники «Флюксуса» — немец Вольф Фостель и кореец Нам Джун Пайк — подвергали телевизоры разного рода деформациям или даже разрушению, как Фостель, взявший за образец «деколлажи», которые делали из афиш «новые реалисты» Жак де ла Вильгле и Раймон Эн. С 1958 года Фостель провел несколько акций под общим названием «ТВ-деколлажи». В одной из них, состоявшейся в 1963 году на ферме скульптора Джорджа Сигала (1924–2002) в Нью-Джерси, месте проведения нескольких хеппенингов, он вставил телевизор в раму для картины, обмотал его колючей проволокой и закопал, предав «издательской церемонии погребения» (по словам куратора и критика Джона Хэнхардта). Однако этот пример указывает и на пределы такой «критики»: она редко выходила за рамки насмешки, а ее атаки на spektakлярность телевизионной культуры сами зачастую имели spektakлярный характер.

Это противоречие проявилось и у Пайка, дополнившего драматическую ярость Фостеля по отношению к телевизору причудливыми комбинациями электронных устройств. В 1963 году он начал трансформировать телеприемники по образцу «подготовленных фортепиано» композитора Джона Кейджа, с которым познакомился в Германии еще будучи студентом. После переезда в Нью-Йорк в 1964 году Пайк популяризировал кейджевскую смесь Дюшана и дзен-буддизма, выступив в роли этакого безумного изобретателя хитроумных электронных приспособлений. Сначала он занимался манипуляциями с телевизионным синхроимпульсом, затем стал просто искажать изображение с помощью магнита. Манипулировал Пайк и самими телеприемниками, размещая их в произвольном порядке в пространстве выставочного зала, на потолках и кроватях, расставляя в форме креста, среди растений на полу и т. д. В работе «Интерактивные ТВ», которую зрители могли модифицировать с помощью подключенных микрофонов, он соединил видео (которое использовал одним из первых) и перформанс. Особенно интенсивно Пайк исследовал эту комбинацию в сотрудничестве с музыкантом Шарлоттой Мурман (1933–1991). Он разработал такие устройства, как «ТВ-бюстгальтер для живой скульптуры» (1968–1969), «ТВ-очки» (1971), которые Мурман надевала на себя, а также создал «Концерт для телевизора, виолончели и видео пленки» [1], где она выступала в качестве исполнительницы. Мурман «играла» на подобию виолончели, составленной из трех мониторов, воспроизводивших записи выступлений ее самой

и других музыкантов, а также прямой репортаж из окружающего пространства. Здесь уже очевидно принципиальное для всего видео-арта противоречие между телесным присутствием и технологическим опосредованием, которое Пайк, по его собственным словам, пытался разрешить путем гуманизации и даже эротизации технологии. Но сама его попытка сгладить различие между человеком и машиной только усиливала это противоречие, иногда за счет Мурман (которая была арестована во время топлес-перформанса в 1967 году). Так, «Телевизор-бюстгальтер для живой скульптуры», в котором две камеры, сфокусированные на ее лице, отражались в двух круглых зеркалах у нее на груди, представляется скорее опредмечиванием женщины, нежели эротизацией технологии.

Одержимые телевидением

Вскоре в работах Пайка обнаружилось еще одно противоречие, не менее важное для значительной части видео-арта. Даже в тех случаях, когда он атаковал телевидение, он также стремился реализовать его — то есть превратить из аппарата пассивного наблюдения в медиум креативного взаимодействия, при котором получатели видео могут одновременно стать его передатчиками. Аналогичной двойственностью отмечена и теория коммуникации того времени, в частности влиятельные работы канадского медиагуру Маршалла Маклюэна (1911–1980). Как и многие другие художники и критики этого периода, Пайк разделял маклюэновские настроения, колебавшиеся между параноидальным и мистическим отношением к медиа, кошмарами технологического контроля и грандиозными фантазиями о «глобальной деревне» электронных коммуникаций (интернет дал новую жизнь обеим позициям). После того как другие видеохудожники, например Даглас Дэвис (1933–2014), провели перформансы в живом эфире с помощью спутниковой связи, Пайк создал собственные электронные хеппенинги, связывающие удаленные места (один из них, под названием «Доброе утро, мистер Оруэлл», состоялся между Парижем и Нью-Йорком 1 января 1984 года). Но подобно тому, как атаки «Флюксуса» на телевизионную spektakлярность бывали иногда по-своему spektakлярными, так и эти попытки интерактивности часто просто комбинировали пассивное зрительское восприятие большинства медийных событий с приватной концепцией большинства произведений искусства.

Как и радио, телевидение не содержало в себе ничего, что технически мешало бы его адаптации в качестве обратимого посредника между отправителем и получателем, — ничего, помимо его использования корпоративным капитализмом. По этой причине, как написал в 1975 году поэт и критик Дэвид Энтин, «телевидение преследовало все выставки видео-арта», дразня художников как своим



1 • Нам Джун Пайк и Шарлотта Мурман. Концерт для телевизора, виолончели и видеопленки. 1971

Перформанс с видеомониторами

коммуникативным потенциалом, так и невозможностью достичь этого идеала. Эта критика телевидения меняла формы с течением времени. В семидесятых годах она варьировалась от дидактического видеоэссе Ричарда Серры «Телевидение поставляет людей» (1973) — прокручиваемого на экране текста, разоблачающего телевидение как корпоративную пропаганду, — до небезызвестного видеоперформанса «Медиа-костер» (1975), поставленного в Сан-Франциско группой «Муравьиная ферма» («Ant Farm»: Даг Холл, Чип Лорд, Даг Майкл и Джуди Проктер), — спектаклярной атаки на культуру «спектакля», во время которой стена из телевизоров была подожжена и пробита насквозь «Кадиллаком» 1959 года выпуска, мчавшимся на большой скорости. А в восьмидесятых годах эта критика уже простиралась от «телевизионной герильи», которую вело «Телевидение бумажного тигра» («Paper Tiger Television») — нью-йоркский коллектив, создававший альтернативные выпуски новостей для кабельных сетей и подвергавший язвительному анализу корпоративное телевидение (например, в проекте «Рожден, чтобы быть проданным: Марта Рослер рассказывает о странном случае детского садомазохизма» [1985] — текстовом видеоперформансе Рослер о политике суррогатного материнства), — до мультискранных видеоинсталляций вроде «PM Magazine» (1982–1989) Дары Бирнбаум (род. 1948), манипулировавшей фрагментами из

одноименного телешоу так, что на первый план выходили новые техники привлечения зрителя — гиперкинетические изображения и обработка звука.

Как и следовало ожидать, видео-арт приобрел и технофильский аспект. Ранние этапы его технической эволюции были связаны с появлением на рынке видеомэгнитофона в 1956 году, первой портативной видеокамеры Sony Portapak в 1965-м (это была важнейшая из материальных предпосылок видео-арта), полудюймовой катушечной CV Portapak в 1968-м (ее тридцатиминутная лента предопределила базовую структуру большинства ранних работ направления) и цветных видеокассет Sony U-Matic в 1972-м. В это время некоторые художники действительно принимали участие в исследовании и усовершенствовании видео; так, в 1970 году Пайк совместно с японским инженером-электронщиком Шуя Абэ разработал синтезатор для манипулирования изображениями. Относительно недавно некоторые художники также способствовали продвижению и сбыту видеотехники, особенно когда, будучи

▲ технически искушенными — как Билл Виола и Гэри Хилл (оба род. 1951), — использовали сложные компьютерные программы и специальные цифровые эффекты в своих мультискранных и многоканальных видеозвуковых инсталляциях. Также вполне предсказуема склонность к технологическому детерминизму, типичным примером которого служит раннее заявление Пайка: «Как техника коллажа заменила масляную живопись, электронно-лучевая трубка заменит холст». Но в случае видео, как и в фотографии и кино до этого, куда важнее вопроса «Является ли видео искусством?» был другой вопрос: «Каким образом видео может трансформировать искусство — или по крайней мере участвовать в трансформации эстетического поля, сформировавшегося в шестидесятые и семидесятые годы?» В поисках предварительных ответов некоторые видеохудожники обращались к нехудожественным пространствам и аудиториям (сначала к общественному телевидению, затем к кабельным каналам), в то время как другие делали видео носителем наиболее актуальной в текущих обстоятельствах художественной проблематики. К тому времени, когда в 1973 году Центр видео, музыки и танца «Кухня» открыл свои новые помещения, видео-арт активно осваивал разные направления деятельности.

Сдвиги и децентрации

В этот ранний период художники могли исследовать новую видеотехнологию, сохраняя верность старому модернистскому императиву, гласящему, что каждая художественная форма ищет свою онтологическую «специфику», — в этом случае они рассматривали видео не как средство записи (тем более не как объект для критики), а как медиум, внутренние свойства которого могут быть основным содержанием произведения. Это двоякое исследование с конца шестидесятых годов проводили Вуди и Стейна Васулка (род. 1937 и 1940), основатели «Кухни». Во-первых, они непосредственно манипулировали видеосигналом, его электронно-волновой формой, как в «Матрице» [2]. Работа представляла собой модуль из девяти мониторов, в котором абстрактные формы и звуки, генерируемые с помощью таких манипуляций, плавно перетекали через три ряда экранов. Такое видео может напомнить бескамерные фотографии двадцатых — тридцатых годов, например «фотограммы» Ласло Мохой-Надя, но по духу оно ближе структурному кино канадца Майкла Сноу (род. 1929), ♦ Холлиса Фрэмптона (1936–1984), Пола Шаритса (1943–1993) и других

кинematографистов шестидесятых и семидесятых годов, выдвигавших на первый план материальные и формальные характеристики фильма. «Содержанием был медиум, примерно как в структурном фильме», — заметил Виола по поводу видео-арта того времени (когда к нему приобщился и он сам). Но акцентировать специфическую материальность видео было сложнее, чем в кино, где она обнаруживается в неэкспонированной пленке и эффектах мерцания, и столь же сложно было найти способ артикулировать его формальный язык, сопоставимый с киномонтажом. В отличие от кино, видео может функционировать как моментальный медиум, замкнутая цепь камеры и монитора, в которой продуцирование образа совершается одновременно с его передачей. Воспользовавшись названием работы Гэри Хилла, можно сказать, что видео, казалось, застряло «между кино и наковальной», где наковальня — это телевидение. Кроме того, как писала Розалинд Краусс в своей классической статье «Видео: эстетика нарциссизма» (1976), «зеркальное отражение абсолютной обратной связи — процесс, который выносит объект за скобки. Вот почему представляется неуместным говорить о физическом медиуме в отношении видео».

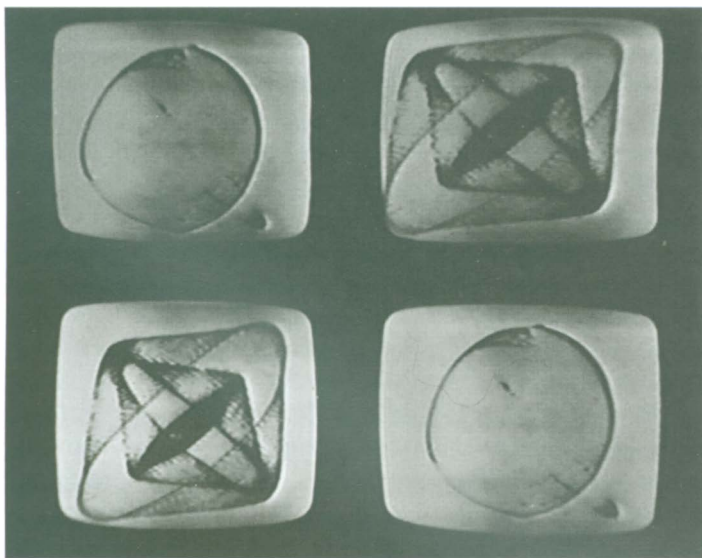
Однако кажущаяся непосредственность видео делала его по-своему привлекательным, особенно для представителей процесс-арта и перформанса. Неудовлетворенные медиум-специфичными определениями, эти художники хотели изобрести новые носители и пространства для искусства, обладающие максимальной степенью непосредственности и присутствия. После минимализма видео стало важным игроком на «расширенном поле» искусства, где оно отчасти служило продолжением перформанса и процесс-арта. Выдающиеся представители этих форм — Ричард Серра, Брюс Науман, Линда Бенглис, Джоан Джонас (род. 1936), Вито Аккончи и другие — тоже экспериментировали в это время с видео. Это расширение скульптуры, перформанса и процесс-арта вбирало в себя тело и как материальную субстанцию, и как объект в движении, и видео казалось форматом, подходящим для фиксации телесных манипуляций и движений; в некоторых случаях оно чуть ли не побуждало к ним. Видео, таким образом, стало не просто очередным объектом манипуляций, а местом перформанса как такового, где зритель иногда приглашался (а то и принуждался)



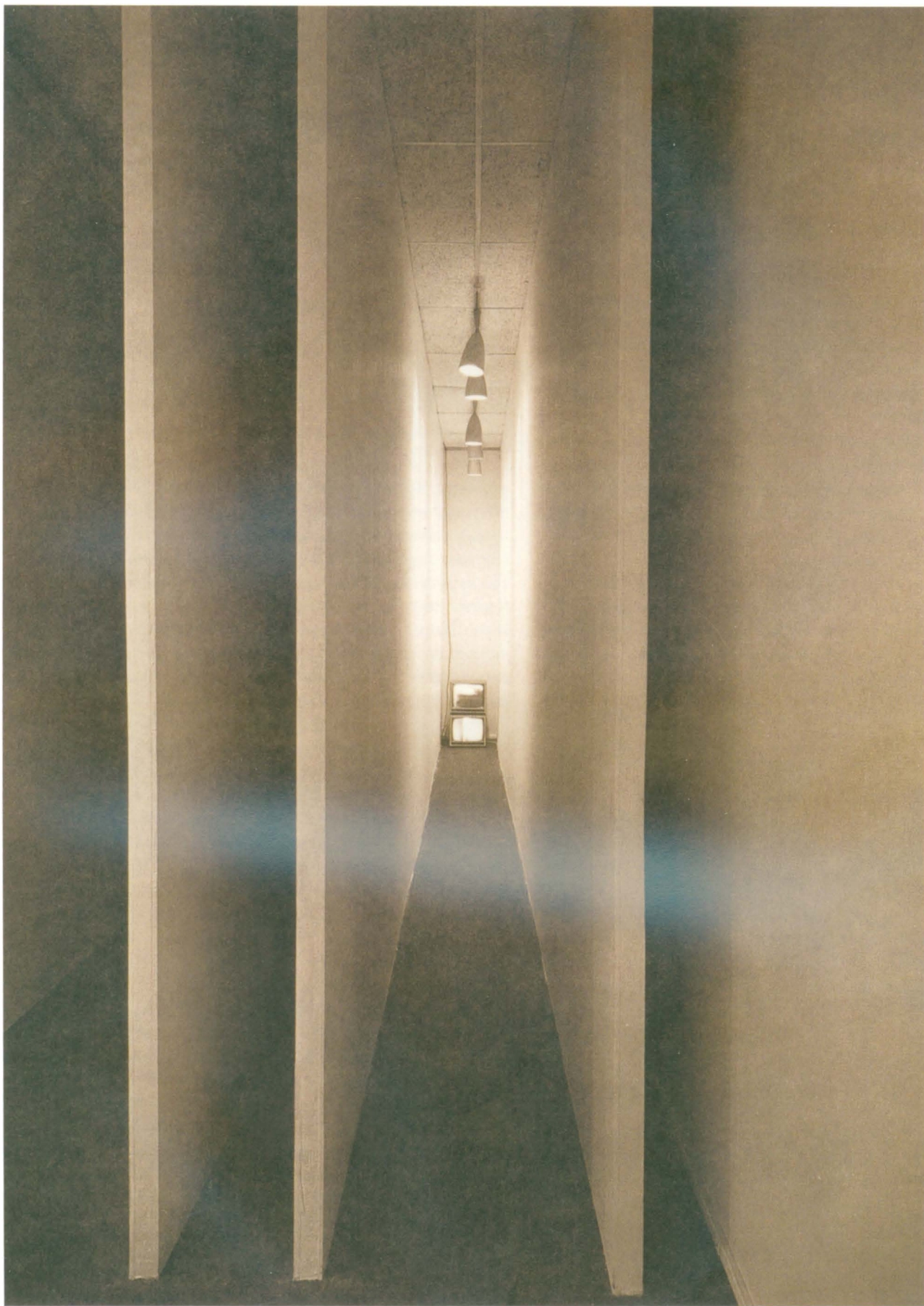
3 • Фрэнк Джиллет и Айра Шнайдер. *Цикл стирания*. 1969. Деталь
Интерактивная видеоинсталляция на девяти экранах

к участию в реальном пространстве видеоинсталляции или в виртуальном пространстве замкнутой цепи передачи видеосигнала. Однако стремление к непосредственности, столь воодушевлявшее представителей процесс-арта и перформанса, сталкивалось с реальностью опосредования в видео — с тем фактом, что видео остается темпоральным и высокотехнологичным медиумом, вовсе не таким моментальным и непосредственным, как кажется, и вовсе не обеспечивающим художнику и зрителю ту полноту присутствия и взаимной прозрачности, какую они, быть может, рассчитывают в нем найти.

Некоторые художники, впрочем, очень быстро обратили эту опосредованность в преимущество, сделав главным сюжетом своих видеопроектов именно разрыв между Я и его образами, а часто также между художником и публикой. Это делалось разными способами — театрально агрессивными, как в видеозаписях перформансов Аккончи, или формально простыми, как в случае использования задержки в передаче изображения и/или звука. Например, в работе «Цикл стирания» («Wipe Cycle») [3] Фрэнка Джиллета (род. 1941) и Айры Шнайдера (род. 1939), впервые представленной на важной выставке «Телевидение как творческий медиум» в Нью-Йорке, блок из девяти мониторов демонстрировал подборку разных материалов — программ вещательного телевидения, предварительно сделанных записей и закольцованной съемки входа в галерею — как «живых», так и с задержкой на восемь и шестнадцать секунд. Каждому зрителю приходилось иметь дело с разными пространственно-временными порядками этих изображений, в том числе ближайшего прошлого; и этот процесс (дез)ориентации еще больше усложняла ротация изображений с монитора на монитор. Подобная пространственная децентрация могла осуществляться и без использования задержки в передаче сигнала, как это было у Наумана в его «Коридорах» конца шестидесятых — начала семидесятых годов [4]. Обычно зритель входил в длинный и узкий коридор; позади него над входом была установлена камера, направленная в дальний конец прохода, где на полу стоял монитор, воспроизводивший то, что видела камера. Глядя на монитор, зритель видел изображение самого себя со спины. Более принципиальный сбой состоял в том, что, по мере того как зритель приближался к мони-



2 • Стейна и Вуди Васулка. *Матрица*. 1978. Деталь
Видео. 28 минут 50 секунд



4 • Брюс Науман. *Коридор (Инсталляция Ника Уайлдера)*. 1970. Деталь. ЖВП. три видеокамеры, регранслятор на подставке, пять видеомониторов, видеопроигрыватель, видеопленка (ч. б. без звука). Размеры варьируются. 335,3 x 1219,2 x 914,4 см (в варианте, выставленном в галерее Ника Уайлдера, Лос-Анджелес)

тору, он видел свой образ удаляющимся, так что, хотя он подходил к монитору все ближе и чувствовал себя, так сказать, все больше, его изображение уменьшалось. Происходил двойной сдвиг между действием и образом и между телом воспринимающим и телом воспринимаемым — сдвиг, который вполне соответствовал другим экспериментам в расширенном поле искусства того времени.

Невозможность чистого настоящего

В начале семидесятых годов многие художники полагали, что эти пространственные сдвиги и субъективные децентрации являются в видео-арте практически данностью; некоторые работали, чтобы преодолеть их, в то время как другие искали способы их усилить. Так, Питер Кампус (род. 1937) в своих «видеополях» из раздельно установленных камер и экранов предложил зрителям попытаться «скоординировать прямое и производное восприятие». Тем временем Дэн Грэм в своих видеопроектах, часто включающих отражающие или прозрачные панели, установленные перед публикой, стремился усилить дискоординацию между этими типами восприятия — дискоординацию, которая была одновременно и временной, и пространственной. В своем ретроспективном эссе «От видео к архитектуре» он отмечал:

Исходное условие модернистского искусства шестидесятых годов состояло в том, чтобы представить настоящее непосредственно — как чистое феноменологическое сознание, не замутненное историческими или прочими априорными значениями. <...> Мои видео с задержкой во времени, инсталляции и перформансы используют это модернистское понятие феноменологической непосредственности, выдвигая на первый план осознание присутствия зрителя, осуществляющего собственный процесс восприятия; в то же время они критикуют эту непосредственность, показывая невозможность локализовать чистое настоящее время.

Это амбивалентное отношение к модернистской непосредственности говорит о том, что ранний видео-арт находился на пороге какой-то другой — возможно, постмодернистской — практики. Так же было и с началом феминистского искусства: такие художницы, как Джоан Джонос и Линда Бенглис, использовали видео для изучения восприятия способами, которые также выходили за пределы чистой феноменологии. В их работах пространственно-временные сдвиги видео трактовались почти как аналоги субъективной децентрации. Например, Джонос в работе «Левая сторона, правая сторона» [5] стояла перед камерой с двусторонним зеркалом, которое удваивало каждую половину ее лица. Поскольку зритель в любом случае видел инвертированное изображение, невозможно было сказать, какая сторона правая, а какая левая, тем более что Джонос постоянно повторяла: «Это моя левая сторона, это моя правая сторона». Другая версия этой субъективной децентрации, подчеркивающая временное измерение, представлена Бенглис в работе «Сейчас» (1973), где художница в настоящем времени видеофильма пыталась физически привести себя в соответствие с записанным ранее крупным планом своего лица. Достичь «сейчас» в этом взаимодействии так и не удавалось, и настойчиво произносимое шепотом слово это только подчеркивало.

Поскольку медиум видео с трудом определялся в своих специфических физических характеристиках и поскольку художников,



5 • Джоан Джонос. *Левая сторона, правая сторона*. 1972. Деталь
Видео. 2 минуты 39 секунд

казалось, больше интересовали их собственные образы, нежели объекты окружающего мира, Краусс пришла к выводу, что «подлинным медиумом» видео была «психологическая ситуация», а именно ситуация нарциссизма. Но, как показывают случаи Джонос и Бенглис, эта ситуация никогда не предполагала точного отражения. В каком-то смысле она была ближе к нарциссизму в понимании Жака Лакана, сформулированном в его знаменитой статье «Стадия зеркала», — к отражению, которое всегда нарушено тонким опосредованием, к идентификации с собственным образом, которая всегда подрывается отчуждением от того же самого образа как слегка чужого. Иногда, особенно у Аккончи, это отчуждение, казалось, провоцировало агрессию против себя или своего образа, трудно отличимую от агрессии против зрителя и публики. Но эта агрессия могла порождаться и тревогой иного рода — тревогой по поводу интереса или даже самого существования зрителя, аудитории, какой бы то ни было публики. В этом отношении агрессия может быть прочитана аллегорически как испытание публики, поиск аудитории, вызов зрителю — в момент, когда после преодоления традиционных медиа и пространств искусства становится неясным, кто может выйти на публику, в каких местах, с какими целями и результатами. В этом свете «эстетика нарциссизма», разрабатываемая Аккончи и другими, образует другую сторону эстетики взаимодействия, представленную Пайком и компанией: с одной стороны, есть реальность перформера-автобиографа, который часто остается наедине со своим телом, выступающим одновременно как заместитель медиума и замена аудитории; а с другой — мечта о волшебстве видео, которое вызовет к жизни глобальную деревню с подключенными друг к другу передатчиками-приемниками.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Hall Doug, Fifer Sally Jo. *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture, 1990.
- Hanhardt John G. (ed.). *Video Culture: An Investigation*. Layton, U. T.: G. M. Smith Books, 1986.
- Krauss Rosalind. Video: The Aesthetics of Narcissism // *October*. No. 1. Spring 1976.
- Schneider Ira, Korot Beryl (eds). *Video Art: An Anthology*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Wagner Anne M. Performance, Video, and the Rhetoric of Presence // *October*. No. 91. Winter 2000.

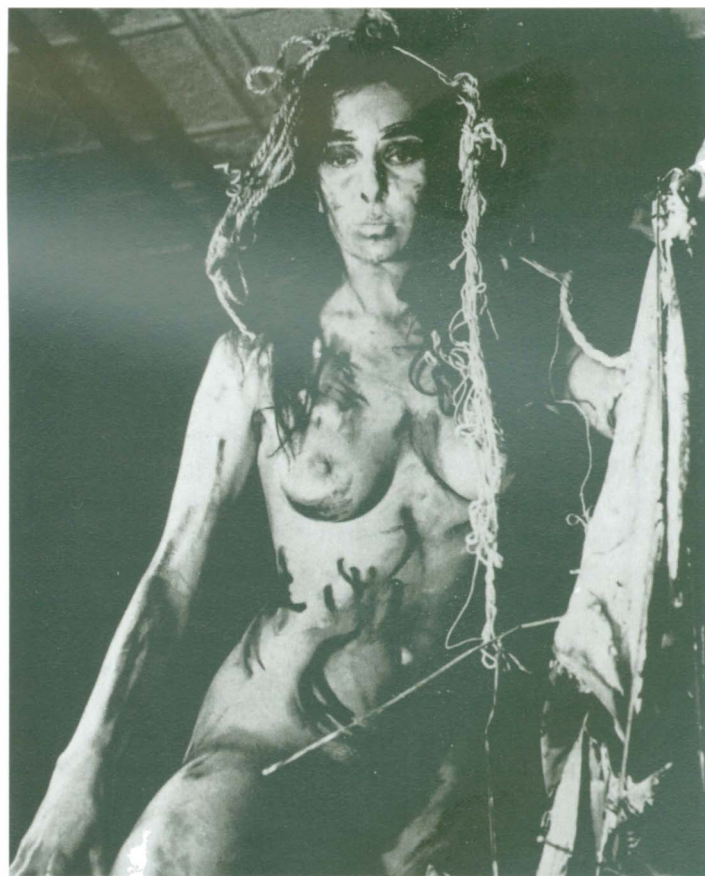
В акции «Пригвожденный», в ходе которой Криса Бёрдена прибивают гвоздями к «Фольксвагену „Жук“», искусство перформанса в Америке достигает крайних пределов физического присутствия, после чего многие из его адептов оставляют, смягчают или трансформируют эту практику.

Искусство перформанса развивалось на протяжении всего двадцатого столетия в международном масштабе; в одном только послевоенном искусстве оно играло ключевую роль в таких разных группах и движениях, как «Гутай», хеппенинг, ▲ «новый реализм», «Флюксус», венский акционизм и «Танцевальный театр Джадсона»; кроме того, перформативное измерение присутствует в ряде других практик. Поэтому невозможно дать строгое определение искусству перформанса; неблагоприятным это занятие делает еще и то, что многие художники отвергали этот ярлык, когда он распространился в начале семидесятых годов. Далее под перформансом будет пониматься искусство, в котором тело является одновременно «субъектом и объектом произведения» (так критик Уиллоуби Шарп в 1970 году определил «боди-арт» в журнале «Авланч» — важнейшем периодическом издании, посвященном данному виду искусства) и, в частности, тело художника подвергается тем или иным манипуляциям в публичной или приватной среде, а затем документируется, обычно с помощью фотоаппарата, кино- или видеокамеры. Как показывает это описание, боди-арт связан с теми же «постмедиальными» категориями, что и его постминималистское дополнение, процесс-арт; и мы можем адресовать ему тот же самый вопрос: знаменует ли боди-арт освобождающее расширение материалов и способов маркирования, или же он сигнализирует о тревожном кризисе репрезентации, о буквальном растворении «фигуры» искусства в «фоне» тела, которое может выступать в качестве первичного основания искусства?

Три разновидности боди-арта

В ретроспекции боди-арт предстает по большей части как развитие трех моделей перформанса, существовавших в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов. Первая модель — это перформанс как *действие*, берущий начало в живописи абстрактного экспрессионизма и представленный междисциплинарными практиками хеппенинга, «Флюксуса» и близких им групп. Часто именуемые «неодада», такие акции атаковали конвенциональный декорум искусства, но при этом утверждали принцип героического, нередко спектаклярного жеста художника (по умолчанию — мужчины). Вторая разновидность — перформанс как *задание* — получила развитие в «Танцевальном театре Джадсона», где символические движения, характерные для традиционного танца, заменялись антиспектаклярной телесной рутинной (например, лишенными метафорического смысла движениями вроде ходьбы и бега). Выступая в качестве протофеминистской оппозиции к перформансу действия, перформанс задания продвигался преиму-

щественно женщинами-танцовщицами — Симоной Форти, Ивонн Райнер и Тришей Браун, трактовавшими его в духе радикального эгалитаризма, в равной степени сексуального и социального. И, наконец, третья модель — перформанс как *ритуал* — существовала в разных версиях, представленных, например, Йозефом Бойсом, венскими акционистами Германом Нитчем, Отто Мюлем, Гюнтером Брусом, Рудольфом Шварцкоглером и представителями «деструктивного искусства» Густавом Метцгером и Рафаэлем Монтаньесом Ортисом. Если перформанс-задание в основном был направлен на демистификацию искусства, то перформанс-ритуал в основном стремился его заново мифологизировать и даже сакрализировать, что высвечивало с другой стороны все тот же кризис художественных конвенций. Со временем эти модели стали смешиваться, но ключевые отличия все же сохранялись; они-то и определили три направления развития боди-арта с середины шестидесятых до середины семидесятых



1 • Кароли Шнееман. *Тело-глаз: 36 преобразующих действий для камеры*. 1963
Серебряно-желатиновая печать. 27,9 x 35,6 см

годов, представленные соответственно работами Кароли Шнееман (род. 1939), Вито Аккончи и Криса Бёрдена (род. 1946).

Шнееман стала первым американским художником, преобразовавшим модель перформанса действия в боди-арт (это произошло в первой половине шестидесятых годов); в своем использовании «плоти как материала» она перешла от характерной для этого периода заинтересованности проблемой восприятия к передаче эротических переживаний, а затем к феминистской позиции, вскоре поддержанной целым поколением женщин-художниц в США и других странах. В свою очередь, Аккончи в конце шестидесятых годов сделал модель перформанса заданием основой для исследования тела и само-сти — сперва в условиях квазинаучной изоляции, а затем в интер-субъектных ситуациях; тем самым он вывел эту модель на уровень боди-арта, понятого как психосоциальный театр. Наконец, Бёрден в начале семидесятых годов объединил модели «задания» и «риту-ала», создав новую форму перформанса как жертвоприношения. Хотя и не столь буквальные, как, скажем, «Театр оргий и мистерий»

▲ Нитча, который прямо трактовал свои выступления как «„эстетический“ эквивалент жертвенного акта» (в ход шли туши мертвых ягнят и прочее в том же роде), сопряженные с насилием акции Бёрдена были тем не менее достаточно буквальны, чтобы исследовать этические границы художественного использования тела.

В своей ранней работе «Записные книжки» (1962–1963) Шнееман ● опиралась на феноменологическую концепцию телесного восприя-тия, которая к тому времени получила хождение среди художников ее круга; таким образом, когда она вводила в свои живописные кон-струкции собственное обнаженное тело, ее целью было не столько сексуальное возбуждение, сколько «эмпатически-кинестетическая витальность». Ее первым опытом в боди-арте стало «Тело-глаз» [1] — фотодокументация частных действий художницы, окруженной живописью, зеркалами и зонтиками: «Покрывая свое тело краской, жиром, мелом, веревками и пластиком, я утверждаю его как террито-рию визуального. Я не только создаю свой образ — я исследую образ-ную ценность плоти как материала». Название работы имело про-граммный характер: Шнееман хотела, чтобы ее «визуальные драмы» «активизировали все способности одновременно», и «Тело-глаз» рас-ширяло «глаз» картины до «тела» перформанса. Уже полгода спустя, однако, художница переключилась на выражение сексуальности, возможно под влиянием «Второго пола» (1949) Симоны де Бовуар и психоаналитических теорий Вильгельма Райха, полагавшего сексу-альное подавление величайшим из всех зол. Ее следующий перформанс «Мясная радость» (1964), впервые исполненный в Париже, а затем в Лондоне и Нью-Йорке, представлял тело как всецело «эротическое, сексуальное, желаемое и желающее». Группа полуобнаженных муж-чин и женщин резвилась (вместе со зрителями, пожелавшими уча-ствовать в представлении) среди разлитой краски, пластика и вере-вок вперемешку с кусками сырого мяса, рыбой и курами. Название работы свидетельствует о следующем после «Тела-глаза» шаге: вслед за феноменологическим расширением живописной картины до пер-форманса «Мясная радость» предлагала экстатическое преобразо-вание одинокого телесного «мяса» в коллективную «радость» секса.

Шнееман продолжала заниматься боди-артом, инсталляциями, пер-формансом, а также фотографией, кино и видео, но уже к 1964 году она пришла к ряду выводов: что искусство действия требует букваль-ного — телесного — воплощения; что это воплощение ведет к эроти-ческому утверждению женского тела; что результатом этого утвержде-ния становится протофеминистская апроприация искусства действия

(до этого — мужской вотчины) женщинами как «создательницами образов» и что эта апроприация может способствовать дальнейшему исследованию женской сексуальности и субъективности. Конечно, Шнееман не была одинока в этих раннефеминистских изысканиях.

▲ Так, Сигеко Кубота в перформансе «Вагинальная живопись» (1962) мазала красной краской по расстеленному на полу листу бумаги кистью, свешивавшейся у нее из промежности, тем самым симво-лически уводя живопись действия прочь от фаллических инстру-ментов Поллока и компании. Если такие художницы, как Шнееман и Кубота, осваивали новые, активные позиции в искусстве, то дру-гие, как Йоко Оно, указывали на пассивные позиции, традиционно отводимые женщинам в патриархальном обществе. Например, Оно в перформансе «Разрез» [2], представленном сначала в Токио, а затем в Нью-Йорке, предлагала зрителям срезать с нее одежду; в манере, напоминающей некоторые антивоенные акции того времени, уяз-вимость трансформировалась здесь в сопротивление, когда зрители невольно сталкивались с собственной способностью к насилию, реаль-ному и воображаемому. Подобная проблематизация укорененного в культуре восприятия активной и пассивной позиций как соответ-ственно мужской и женской (а также, в этом конкретном случае, как западной и восточной) оказалась плодородной почвой для развития боди-арта в феминистской и других его версиях — и для перформе-ров, выступавших в одиночку (как, например, Вали Экспорт), и для дуэтов (Марина Абрамович и Улай); она же стала основным направ-лением деятельности Вито Аккончи.



2 • Йоко Оно. Разрез. 21 марта 1965

Перформанс в малом зале Карнеги-холла, Нью-Йорк

▲ 1962b

● 1965

▲ 1962a

● 1962b



3 • Вито Аккончи. Торговые марки. 1970. Детали
Фотодокументация

Доверие и насильственное вторжение

Аккончи поначалу экспериментировал с конкретной поэзией — методом письма, подчеркивающим материальность языка. В 1969 году он обратился к модели перформанса задания, который преобразовал в «перформативные тесты», доступные публике в виде документации, на первых порах представлявшей собой текстовые отчеты и фотографии, а затем — кино- и видеозаписи. Как и Брюс Науман в своих перформансах, Аккончи делал тело объектом вполне рационально организованных действий, совершаемых с абсолютно иррациональными целями (при этом казалось, что Аккончи бесстрастно претерпевает унижения, тогда как Науман получает от них тайное удовольствие). К примеру, в «Шаге» (1970) Аккончи каждое утро с частотой тридцать шагов в минуту поднимался на стул высотой около полуметра, стоящий в его квартире, до тех пор, пока не устал. С каждым днем его выносливость возрастала, как, впрочем, и абсурдность задачи. Его «Курсы адаптации» (1970) было заведомо невозможно пройти. В одном из «тестов» Аккончи с завязанными глазами раз за разом безуспешно пытался поймать брошенный ему резиновый мячик. В другом — так же многократно засовывал руку себе в рот до тех пор, пока не начинал давиться. Эти перформансы были испытаниями телесных рефлексов художника, но при этом демонстрировали его неспособность совершать самые простые действия, обнаруживая странную агрессивность по отношению к самому себе.

Примерно в это же время Аккончи начал оставлять отметины прямо на своем теле. В «Торговых марках» [3] он кусал себя, оставляя на коже, выступавшей в качестве своего рода графического медиума, отпечатки зубов, которые затем закрашивались чернилами и отпечатывались на бумаге. В этой работе доводится до абсурда традиция автографического знака в искусстве: на первый взгляд этот жест выглядит как акт абсолютного само-обладания («Заявляю, что это — мое», — говорил Аккончи), однако он расщепляет художника на активный субъект и пассивный объект — самоотчуждение, усугубляемое намеком на игру противоположностей: садизма и мазохизма, — а также на то, что тело (и, возможно, боди-арт в целом) выступает в качестве предмета потребления — «торговой марки». Несомненно испытывавший влияние феминизма, Аккончи объяснял это самоотчуждение также и в терминах гендерной теории: в серии снятых на киноплёнку перформансов под общим названием «Превращения» (1971) он безуспешно пытался изменить свои половые признаки: сжигал «мужские» волосы на теле, имитировал «женскую» грудь, прятал пенис между ногами. В то же время он обращал свой театр агрессии и на других, чтобы испытать грань между телами, субъектами и пространствами. Поначалу насильственное вторжение было минимальным: в «Преследовании» (1969) он сопровождал случайно выбранных людей до тех пор, пока те не скрывались в помещении, а в «Близости» (1970) держался вплотную к случайно выбранным посетителям художественных музеев, пока те не выходили наружу. Но в следующих перформансах вторжения стали более настойчивыми. В «Заявлении» [4] Аккончи с завязанными глазами сидел на цоколе дома в Сохо, вооруженный свинцовыми трубами и ломиком, и угрожал любому, кто пытался к нему приблизиться, включая тех, кто был официально приглашен посмотреть на перформанс. Это сочетание доверительности и насильственности — важный аспект его работ. В скандально известном «Рассаднике» (1972) он дважды в неделю располагался под фальшполом галереи «Соннабенд» в Нью-Йорке и время от времени посвящал



4 • Вито Аккончи. *Заявление*. 1971

Перформанс с замкнутыми в цепь видеомонитором и камерой.
Продолжительность 3 часа

посетителей в свои сексуальные фантазии, ретранслируемые через динамик, иногда при этом мастурбируя.

Исследуя пересечения «себя» и «другого», частного и публичного, доверия и насилия, Аккончи испытывал разного рода границы: физические и психологические, субъективные и общественные, сексуальные и этические. Но обнаружив, что эти границы разрушены (так, в 1973 году во время перформанса, включавшего историю о совращении, девушка из зрительного зала вышла на сцену и обняла его), он отказался от такой практики. Для Криса Бёрдена, напротив, нарушение этих границ и стало основой практики. Его сделал знаменитым первый же опыт в боди-арте, реализованный в 1971 году, когда он еще был студентом Университета Калифорнии в Ирвине. Для своей магистерской диссертации он втиснулся в школьный шкафчик, где провел пять дней и ночей, имея при себе только две двадцатилитровые бутылки: пустую разместили под ним, а наполненную водой — над ним. Перформанс задания был доведен здесь до аскетического предела: боди-арт превратился в духовное упражнение без какого-либо религиозного смысла, если не брать в расчет определенную веру, необходимую перформеру и зрителям. Этот перевод ритуального перформанса в аскетический режим найдет продолжение в совместных работах Абрамович и Улая, Линды Монтано и Точина Че.

Как и Аккончи, Бёрден чередовал подобные квазимазохистские перформансы с квазисадистскими, но принципиальной особенностью его акций было то, что они были сопряжены с элементарным физическим риском, когда намеренная безответственность художника провоцировала других проявить спонтанную ответственность. В начале семидесятых годов он показал несколько таких перформансов, среди которых особенно выделяются два. В «Выстреле» (1971) снайпер выстрелил в руку Бёрдена (задев при этом его левый бицепс), а в «Пригвожденном» [5] его распяли, как Христа, на капоте «Фольксвагена „Жук“», прибив руки гвоздями: ворота гаража открылись, автомобиль с распятым на нем Бёрденом выехал наружу, на протяжении двух минут двигатель работал на полную мощность (что символизировало крики распятого), после чего автомобиль въехал обратно и ворота закрылись. Тяготая к поп-артистской пародии (высмеивающей, вероятно, священный статус автомобиля в амери-

канской культуре), эта акция, однако, ясно обнаруживает ритуальную основу боди-арта. Пригвожденный Бёрден навсегда пригвоздил сознание своих зрителей (это гипнотическое воздействие перформанса сохраняет благодаря фотографиям), а оставшиеся от акции вещи, в частности гвозди, часто именуют «реликвиями». Амбивалентному сочетанию нарциссизма и агрессии, вуайеризма и эксгибиционизма, садизма и мазохизма, уже опробованному Аккончи, Бёрден придал еще одно двусмысленное измерение — театр жертвоприношения, который, как и в других его воплощениях (у Нитча, Шварцкогlera или Джини Пейн), вплотную приближается к крайним пределам искусства — к его ритуальным истокам и этическим границам (определяющим два порога: тот, до которого может дойти в своих действиях художник, и тот, за которым в дело должен вмешаться зритель).

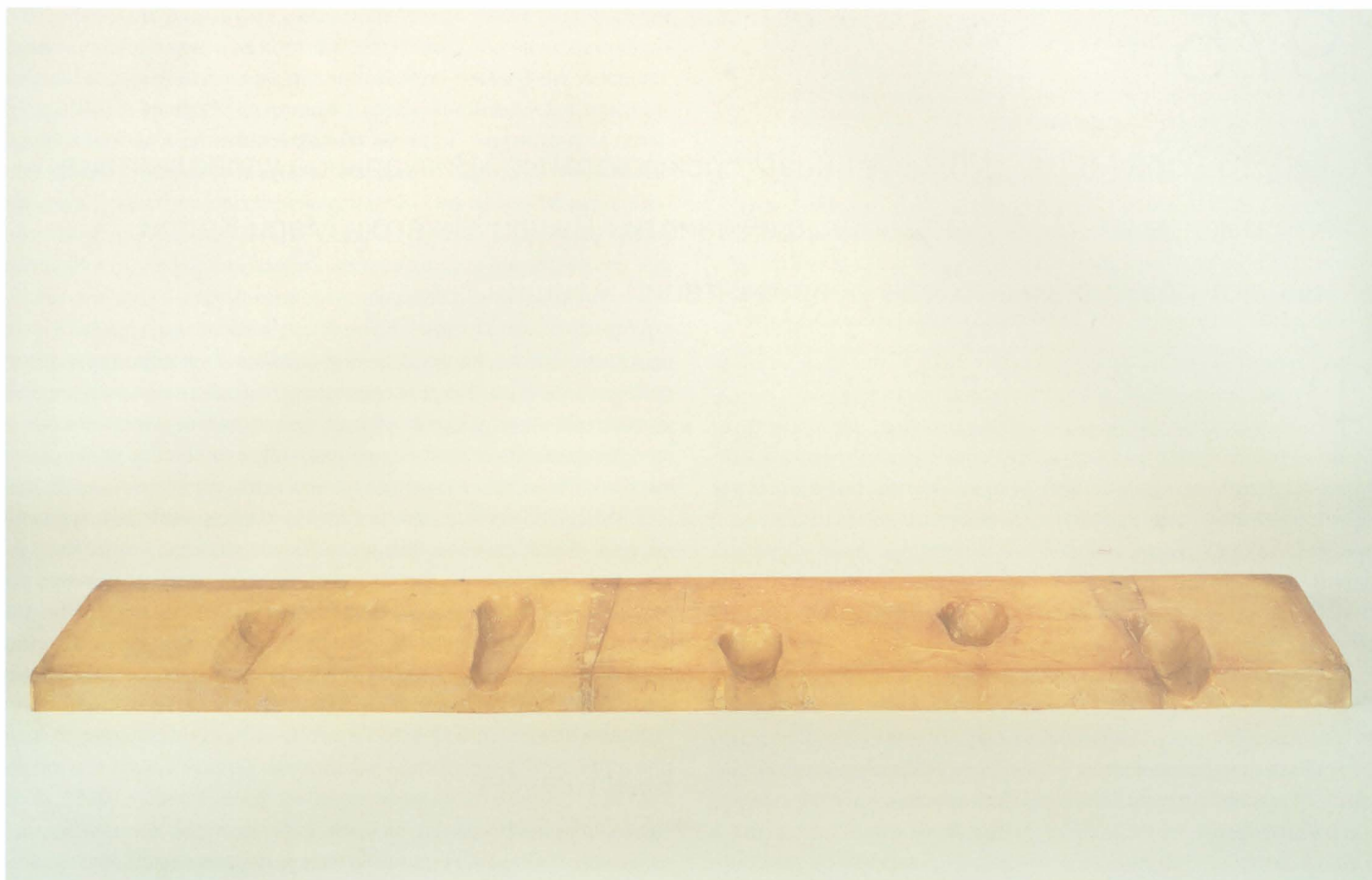
Между реальным и символическим

Наше первоначальное определение боди-арта, согласно которому тело является «одновременно субъектом и объектом произведения», кажется сравнительно невинным. Но эта невинность, эта «непосредственность» боди-арта не должна упускаться из виду: именно она привлекала его первых практиков и поражала его первых зрителей. И именно она связала боди-арт с модернистским требованием выявлять материальность искусства и следовать идее чистого присутствия. Впрочем, как мы видели, боди-арт имел дело не только с «субъектом и объектом»; напротив, эта полярность усложнилась и привела к появлению новых бинарных оппозиций: тело активное или пассивное, боди-арт как воплощение экспрессии и даже раскрепощения (как у Шнееман) или же изоляции и даже бессилия



5 • Крис Бёрден. *Пригвожденный*. 1974

Перформанс. Венеция, Калифорния



6 • Брюс Науман. *Восковые отпечатки коленей пяти известных художников*. 1966
Стеклопластик, полиэстер. 39,7 × 216,5 × 7 см

(как у Аккончи, Наумана и иногда Бёрдена) и т. д. Но принципиальная двусмысленность боди-арта, возможно, состоит в следующем: хотя он оценивался как искусство присутствия (положительно — как авангардистское воссоединение искусства и жизни — или отрицательно — как нигилистическое уничтожение эстетической дистанции), боди-арт также превращал тело в репрезентацию, в знак, переводя его в семиотическое поле. Возможно, суть боди-арта — как раз в этом неоднозначном колебании между присутствием и репрезентацией, или, точнее, между индексальными отметинами реального (рука прострелена или прибита — прямо сейчас, у вас на глазах) и магией символического (что особенно очевидно в ритуальном перформансе). Таким художникам, как Аккончи, эта неустойчивость — репрезентации, опрокинутой на тело, и тела, поднявшегося до репрезентации, — казалась почти травматической. А Науман, этот великий насмешник постминимализма, видел в ней возможность для субверсивной игры. В «Восковых отпечатках коленей пяти известных художников» [6] он, к примеру, иронизировал и над индексальными метками, и над претензиями боди-арта на ритуальность: все пять сакральных отпечатков были подделками и принадлежали самому Науману (в действительности эта реликвия даже не была восковой).

Вероятно, двойственность тела — одновременно природной плоти и культурного артефакта — неустранима, и боди-арт просто сводит нас лицом к лицу с этой амбивалентностью. Но он и приумножает ее тем, что представляет тело не только как нечто маркированное, помеченное, но и как психическое пространство. Боди-арт по боль-

шей части развивался до объединения искусства с психоаналитической теорией, начало которому положил феминизм в середине семидесятых годов; если его модели субъекта не были феноменологическими, они склонялись в сторону бихевиоризма или социологии. Тем не менее внимание к субъект-объектным отношениям привело его к абстрактному театру психосексуальных установок: как мы убедились, боди-арт часто кажется инсценировкой фрейдистских оппозиций нарциссизма и агрессии, вуайеризма и эксгибиционизма, садизма и мазохизма, демонстрирующей «чередование инстинктов» — непрерывный переход от активной позиции к пассивной, превращение субъекта в объект и обратно. В этом смысле он скорее предвосхищает, чем иллюстрирует психоаналитические теории субъективности и политическую критику власти, которые с конца семидесятых годов станут ведущими художественными практиками.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Jones Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
Lambert-Beatty Carrie. *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.
Linker Kate. *Vito Acconci*. New York: Rizzoli, 1994.
Schneemann Carolee. *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*. New Paltz, N. Y.: Documentext, 1979.
Stiles Kristine. *Uncorrupted Joy: International Art Actions* // Schimmel Paul, Ferguson Russell (eds). *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949–1979*. London: Thames & Hudson, 1998.
Ward Fraser. Gray Zone: Watching “Shoot” // *October*. No. 95. Winter 2001

Режиссер Лора Малви публикует новаторскую статью «Визуальное удовольствие и нарративное кино», а художницы-феминистки Джуди Чикаго и Мэри Келли развивают различные способы репрезентации женщин.

Феминизм сам по себе — сложная тема, и, побудив женщин трансформировать искусство в конце шестидесятых — начале семидесятых годов, он стал еще сложнее. Не существует феминистского искусства как единого направления; более того, наиболее значительные художественные произведения последних трех десятилетий демонстрируют определенное влияние феминистской проблематики, затрагивая социальное конструирование гендерной идентичности (в том числе идентичности художника) и семиотический импорт сексуальных различий (особенно касающихся образа). Не существует также отдельной истории феминистского искусства.

Тем не менее феминистское искусство может быть рассмотрено в связи с женским движением, развивавшимся в контексте борьбы за гражданские права. Таким образом, на первом этапе (в шестидесятых годах), когда женщины боролись за равные права с мужчинами, художницы-феминистки боролись за равный доступ к модернистским формам, таким как абстракция. Второй этап (начавшийся в конце шестидесятых) был более радикален, чем первый, эгалитарный. Теперь движение настаивало на принципиальном отличии женщины от мужчины и стремилось выразить сущность женщины через ее особую близость к природе и уникальную культуру женских историй и мифов. Художницы-феминистки отходили от модернистских форм, ассоциирующихся с мужчинами, в частности от абстракции, восстанавливая в правах обесцененные формы ремесла и декоративного искусства, ассоциирующиеся с женщинами, опровергая репрессивные стереотипы и пропагандируя позитивные образы женщин. Третья фаза (с середины семидесятых) отличалась скептическим отношением и к равенству, являвшемуся целью первой фазы, и к разделению, провозглашенному вторым этапом. Движение по-прежнему критиковало положение женщины в патриархальном обществе, ясно осознавая при этом, что такой порядок вещей не может быть просто отвергнут. От утопических фантазий, представляющих женщин независимо от мужчин, художницы-феминистки перешли к критике образов, создаваемых как высоким искусством, так и массовой культурой. С этим переходом от «репрезентации политики» к «политике репрезентации» образы женщин (от обнаженной натуры в музеях до моделей в журналах) стали трактоваться как знаки, даже симптомы мужского желания и страха, а само понятие женщины — рассматриваться как «сконструированное» в социальной истории, а не укорененное в естественной биологии или какой-то бытийной «сущности».

Эти фазы не являются строго последовательными; они сосуществуют, конфликтуют, возвращаются. И хотя одни художницы могут видеть женщину как нечто «сущностное», а другие как нечто «сконструированное», это противопоставление редко бывает абсолютным. Наконец, даже если феминистское искусство имеет свои отличия, оно не существует в вакууме. Оно постоянно сообщается с другими художественными формами — как маргинальными, созданными безвест-

ными женщинами, так и привилегированными, где доминируют знаменитые мужчины. Так, хотя феминизм развивал смещение акцента на перцептивные условия зрителя, предпринятое минимализмом, он одновременно ставил под вопрос минималистское допущение, что все зрители, все тела перцептивно и психологически идентичны. И подобным образом, развивая критику визуальности, начатую концептуальным искусством, феминизм также ставил под вопрос концептуалистское допущение, что язык по сути своей нейтрален, прозрачен и рационален. То же самое касается и феминистских трансформаций раннего боди-арта, перформанса и искусства инсталляции, которые были индивидуализированы и политизированы, часто в соответствии с феминистским лозунгом «личное — это политическое».

Вызов канону

Первоочередной задачей художниц-феминисток было создание надежных пространств для работы и устройства выставок, «повышения сознательности» и обучения. Это был коллективный проект, включавший открытие галерей, созданных художниками, как, например, «AIR» (англ. «Artist in Residence» — «Художник в резиденции»; air — воздух), основанная в Нью-Йорке в 1972 году. Однако наиболее принципиальные достижения в этой области были сделаны за пределами контролируемого мужчинами художественного мира Манхэттена. В 1971 году Мириам Шапиро (род. 1923) и Джуди Чикаго (настоящая фамилия Козн, род. 1939) запустили феминистскую художественную программу в Калифорнийском институте искусств в Валенсии. В 1972 году образованная ими же группа создала «Женский дом», временное выставочное пространство в Лос-Анджелесе, за которым вскоре последовало «Женское здание» в старом Художественном колледже Шуинар (закрывшееся в 1991 году). «Женский дом», по словам Чикаго, «объединял коллективную и индивидуальную работу и феминистское образование для создания монументальных произведений, напрямую затрагивающих тему женщин». Представьте себе непристойный театр, включающий несколько помещений, в которых подвергались язвительной критике домашние роли женщин. Он открывался «Лестницей невесты», где над лестничным пролетом парил манекен в свадебном платье. В «Бельевом шкафу» невеста превращалась в домохозяйку: в манекен буквально врезались полки с простынями. «Детская» показывала ее в роли матери, но взрослых размеров колыбель и игрушечная лошадка намекали, что нуклеарная семья превращает в детей всех своих членов, особенно мать. Наконец, в «Кухне кормящей матери» и в «Ванной для менструаций» тело этой матери-и-жены выходило из-под контроля. В «Кухне», феминистской переработке сюрреалистической фантазии, яйца превращались в груди, покрывающие стены и потолок, а в ванной комнате тампоны, пропитанные фальшивой кровью, вываливались из мусорной корзины.

Перформанс в практике «Женского дома» также стал формой феминистского критического высказывания. Наряду с инсталляциями здесь демонстрировались «затяжные» пьесы Фейт Уайлдинг (род. 1943) и других художниц, в напряженном молчании исполнявших обычную домашнюю работу женщин — натиравших полы, гладивших рубашки — или просто ждавших. Другие перформансы касались травматических переживаний. В «Омовении» [1], исполненном Чикаго, Сюзанной Лейси, Сандрой Орджел и Авивой Рамани в Венеции (Калифорния) спустя несколько месяцев после того, как «Женский дом» был демонтирован, некоторые из женщин погружались в ванны, наполненные различными жидкостями, затем другие женщины обматывали их бинтами — и все эти действия осуществлялись в помещении, где по стенам были развешаны почки и звучала аудиозапись свидетельских показаний об изнасиловании. Целью этой

▲ комбинации домашнего труда и ритуального действия была проработка экстремального опыта «связывания, жестокого обращения, изнасилования, погружения, физической тревоги и заточения» (Чикаго). Как ранний феминизм стремился вернуть женщинам их собственные тела (например, право на аборт), так раннее феминистское искусство стремилось вернуть образы женщин — созданные женщинами же. Это предполагало переоценку таких обесцененных форм, как декоративное искусство и утилитарные ремесла, женских по историческому происхождению. Например, Шапиро адаптировала различные техники шитья в своей феминистской модификации коллажа, которую она назвала «феммаж», а Фейт Рингголд (род. 1930) также трансформировала коллаж в своих «одеялах с историями» из афроамериканской жизни [2]. Чикаго использовала и керамику, и шитье в «Званом ужине» (1974–1979), монументальном «феммаже» легендарным женщинам прошлого. Начатый в серии картин «Знатные дамы», где абстрактные формы мутировали в образы цветов и вульв, этот «индивидуальный поиск исторического контекста для своего искусства» достиг в «Званом ужине» [3] кульминации. Задуманная как «интерпретация „Тайной вечери“ с точки зрения женщин, предназначением которых на протяжении всей истории было готовить еду и накрывать на стол», эта работа представляет женщин как «почетных гостей». Три длинных стола составлены в виде равносостороннего треугольника на «Полу наследия»,



1 • Джуди Чикаго, Сюзанна Лейси, Сандра Орджел, Авива Рамани. Омовение. 1972
Коллективный перформанс. Венеция, Калифорния

В семидесятые годы имел место беспрецедентный расцвет критических журналов. В это время критическая теория стала динамичной частью культурной практики: если авангард где-то и существовал, то именно там — в таких изданиях, как «Интерфункции» («Interfunktionen») в Германии, «Макула» («Macula» — «Желтое пятно») во Франции, «Экран» («Screen») в Британии и «Октябрь» («October») в США. Политически более ангажированная, чем традиционная философия, при этом интеллектуально более строгая, чем конвенциональная критика, эта теория была междисциплинарной по самой своей природе: некоторые ее версии пытались совместить различные методы анализа (например, марксизм и фрейдизм или феминистский анализ и киноисследования), в то время как другие применяли один метод в более широком диапазоне (например, адаптировали структурный анализ языка к изучению искусства, архитектуры и кинематографа). Ведущие мыслители, заявившие о себе во Франции в пятидесятых и шестидесятых годах: структуралистский марксист Луи Альтюссер, структуралистский психоаналитик Жак Лакан и постструктуралистские философы и критики Мишель Фуко, Жак Деррида, Ролан Барт и Жан-Франсуа Лиотар — сами испытали влияние современных поэтов, режиссеров, писателей и художников, так что применение этой «французской теории» к визуальным искусствам казалось вполне логичным.

Одной из предпосылок этого теоретического бума была растущая неудовлетворенность как формалистской, так и эссеистической критикой, неспособной совладать с новыми направлениями в искусстве — концептуализмом, перформансом и институциональной критикой, которые часто руководствовались собственными «теориями». Другим фактором было признание упомянутых выше мыслителей в художественных и научных кругах, равно как и растущий интерес к критическому переосмыслению их идей, в особенности феминистками, вовлеченными в психоанализ (Юлия Кристева, Люс Иригарей, Мишель Монтреле). Третьим фактором была отложенная рецепция немецких критиков межвоенного периода, связанных с Франкфуртской школой критической теории: Вальтера Бенямина и Теодора Адорно. И, наконец, четвертым фактором выступило углубление феминистской теории, особенно в вопросах вуайеризма и структуры сексуальности. Все четыре вектора были представлены новыми критическими журналами.

«Интерфункции» были, пожалуй, наиболее связаны с радикальной художественной практикой, в то время как «Октябрь» и «Макула» избирательно откликались и на новое искусство, и на французскую теорию. «Новая немецкая критика» («New German Critique») была главным интерпретатором немецкой критики в США, в то время как «m/f» в Англии, а затем «Камера-обскура» и «Различия» («Differences») в Соединенных Штатах разрабатывали феминистскую теорию (журнал «Ереси» [«Heresies»] сосредоточился на феминистском искусстве). Другие журналы, например «Блок» («Block»), «Клин» («Wedge»), «Слово и образ» («Word and Image») и «История искусства» («Art History»), были ориентированы одновременно и на новое искусство, и на «новую социальную историю искусства», формировавшуюся в тот момент, а «Вопросы критики» («Critical Inquiry») и «Репрезентации» («Representations») стремились к академическому осмыслению этих разнообразных явлений. Но на первом этапе существования, возможно, самым динамичным в этой периодике был «Экран»: в этом британском издании получили отражение марксизм «новых левых» и принципы «исследований культуры», публиковались первые переводы Брейхта, Бенямина, Барта, Альтюссера и Лакана, а также феминистские прочтения кино, массовой культуры и психоанализа.



2 • Фейт Рингголд. Эхо Гарлема. 1980

Холст, акрил, окрашенная и расписанная ткань. 243,8 × 213,4 см

состоящем из более чем 2300 керамических плиток с написанными на них именами 999 женщин. Эти никому не известные женщины «поддерживают» женщин знаменитых, удостоенных мест за столом, застеленным льняной скатертью и уставленным тарелками с индивидуальной росписью, а также бокалами и столовыми приборами с салфетками. Первый стол чествует женщин от доисторического матриархата до античности; второй — от начала христианства до Реформации; третий — от XVII до XX века. Таким образом, «Званный ужин» «берет нас в путешествие по истории западной цивилизации, идущее иным путем, нежели тот, который нас приучили считать ее магистралью» (Чикаго). Этот вызов канону бросала и феминистская история искусства, от первого эссе о систематическом вытеснении женщин «Почему не было великих женщин-художников?» (1971) Линды Нохлин до первой книги на эту тему «Старые мастерицы: женщины, искусство и идеология» (1981) Роззики Паркер и Гризельды Поллок. Феминистскую критику различного толка поддерживали также новые журналы, в частности «Феминистский художественный журнал» и «Ереси» в Америке и «Спэр риб» [англ. «Spare Rib» — «свиное ребрышко». — Пер.] и «m/b» в Британии.

Новый язык желания

«Званный ужин» служит эмблемой второй фазы американского феминистского искусства в нескольких аспектах. Хотя Чикаго выступила в качестве автора, это был коллективный проект; он пытался осуществить ревалоризацию связанных с женщинами искусств и ремесел и возвращал забытые имена феминистской истории. Но образцовым для этой второй фазы его сделали праздничные ассоциации с женщиной и ее телом и женоцентрический взгляд на культурную историю.

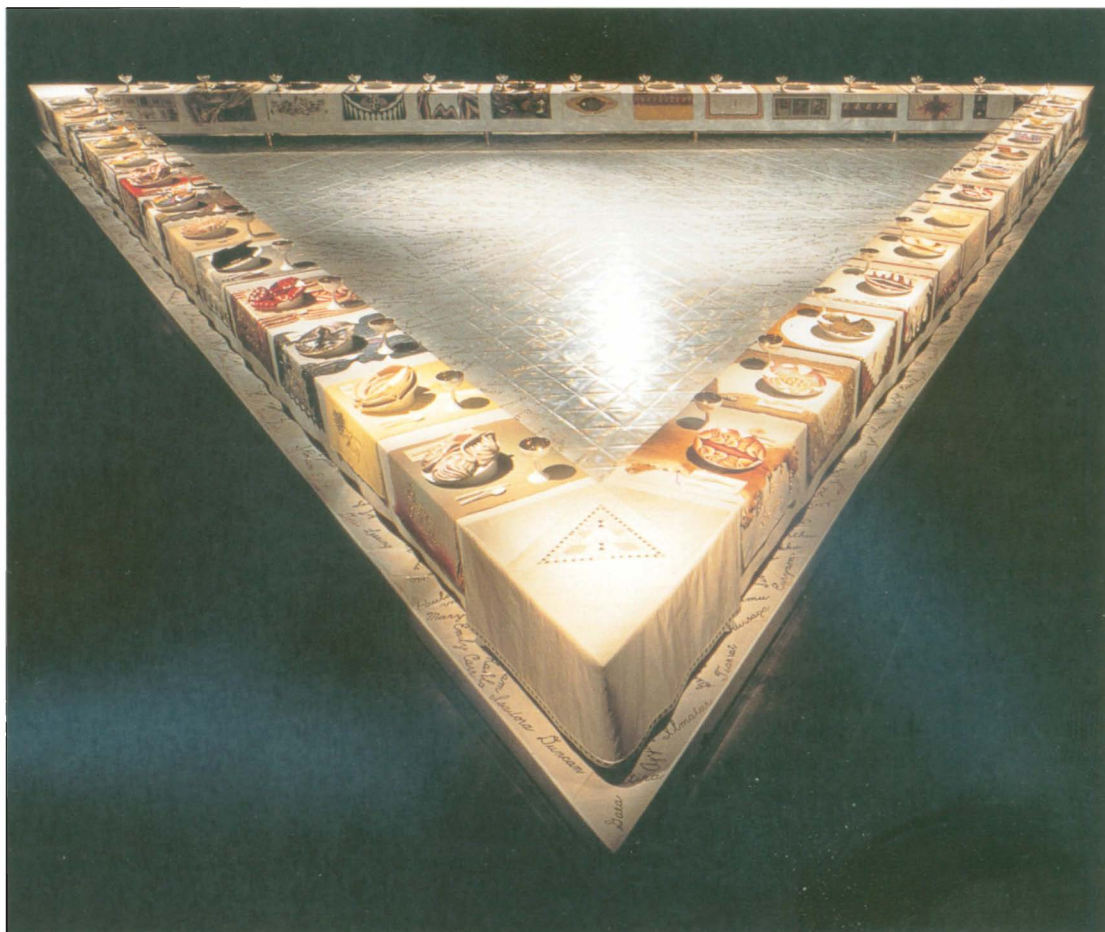
Некоторые другие художницы-феминистки этого времени развивали не столь оптимистичные версии воплощения женственности. Нэнси Сперо (1926–2009) соединяла в длинных свитках «Кодекса Арто» [4] прославляющие насилие заявления Антонена Арто, французского писателя и создателя «театра жестокости», с собственными изображениями — «отрубленными головами, вызывающе фаллообразными языками напряженных мужских, женских и андрогинных фигур, жертвами в смиренных рубашках, мифологическими или алхимическими отсылками и т. д.». Ана Мендьета (1948–1985) в созданной в семидесятых годах серии «Силуэты» [5] вписывала контуры своего тела в различные ландшафты, ассоциируя женское тело с матерью-природой, что допускало двойное прочтение: то ли радостное воссоединение, то ли смертельные объятия, а может быть, то и другое одновременно. Таким образом, второй этап феминистского движения определялся отождествлением женщины и тела, женщины и природы — иногда триумфальным, иногда депрессивным.

Возможно, в условиях патриархата такое отождествление было необходимо для феминистской солидарности. Но вскоре сведение женщины к природе стало осознаваться как «эссенциалистское» препятствие на пути феминистского стремления изменить положение женщин в обществе. Сталкиваясь с сексистскими стереотипами массовой культуры, некоторые феминистки выступали за мораторий на изображение женщин в искусстве, в то время как другие исследовали новые способы раскрытия женских желаний и разрушения сексуальных различий. Эти исследования достигли большего успеха в Британии, чем в Северной Америке. Британские феминистки также были первоначально сосредоточены на экономическом неравенстве (как, например, в информационном проекте «Женщины и работа: документы о разделении труда в промышленности», основанном Кей Хант, Маргарет Харрисон и Мэри Келли в Лондоне в 1975 году), а художницы искали автономные пространства (например, «Женское место», отчасти похожее на «Женский дом» и появившееся в Лондоне в том же 1975 году). В то же время британские феминистки были ближе своих американских коллег как к социалистической политике, так и к психоаналитической теории. Феминистские дебаты в Англии направляли Фрейд, Жак Лакан и французские феминистские аналитики, такие как Люс Иригарей и Мишель Монтреле. Конечно, феминистское отношение к психоанализу могло быть только двойственным, учитывая, что у Фрейда женственность ассоциируется с пассивностью, а у Лакана олицетворяет «кастрацию» и «нехватку». Но психоанализ также дал феминисткам, сначала в Великобритании, а затем и в других местах, критическое понимание положения женщины — в бессознательном и в символическом порядках, в высоком искусстве и в повседневной жизни.

Первым примером феминистского использования психоанализа в контексте культурной критики стало эссе «Визуальное удовольствие и нарративное кино» (1975) режиссера и критика Лоры Малви (род. 1941), которая вместе со своим партнером Питером Уолленом (род. 1938) создавала также феминистские фильмы, например «Загадки сфинкса» (1976). В своем эссе Малви сформулировала две главные проблемы третьей фазы феминистского искусства: конструирование образа женщины в массовой культуре (в ее случае в классическом голливудском кино) и в психоанализе. В Британии такие художницы, как Мэри Келли (род. 1941), уже работали над второй проблемой, в то время как в США Барбара Крюгер, Синди Шерман и Сильвия Колбовски (род. 1953) вскоре обратились к первой. По Малви, визуальное удовольствие массовой культуры вовсе

3 • Джуди Чикаго. Званый ужин.
1974–1979

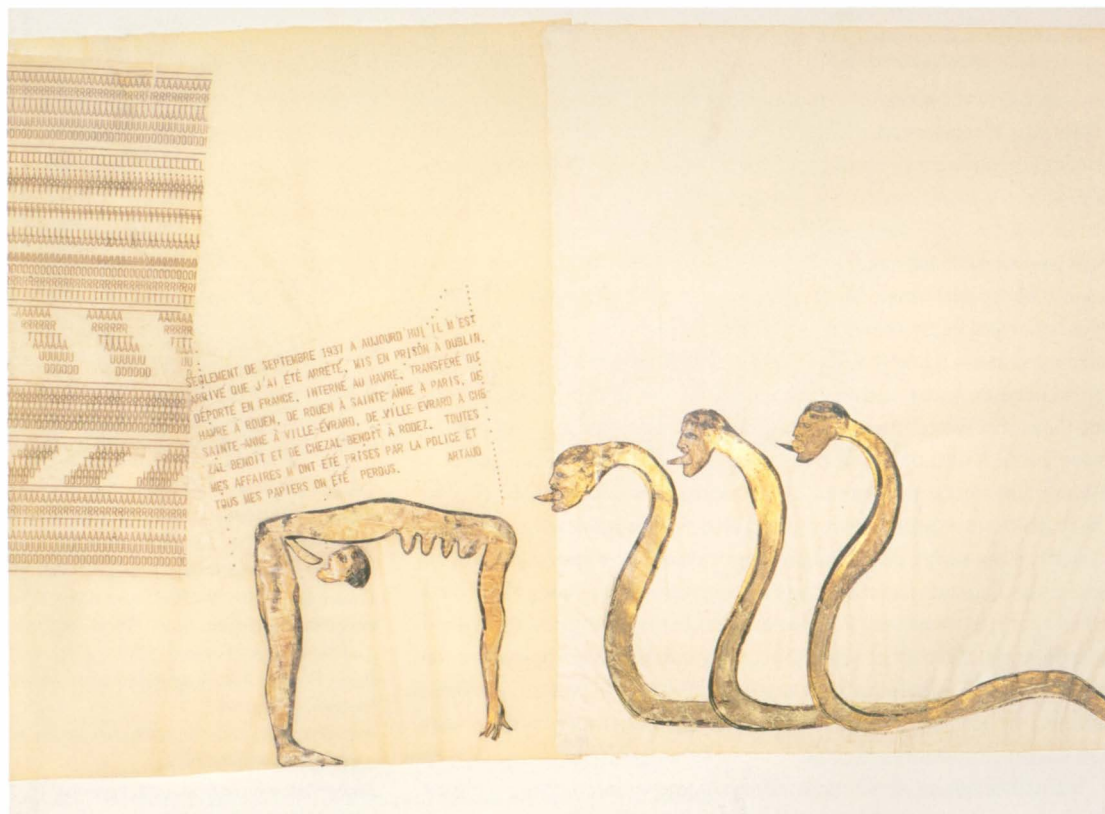
Инсталляция, смешанная техника
121.9 × 106.7 × 7.6 см



1970–1979

4 • Нэнси Сперо. Кодекс Арто VI.
1971

Бумага, машинопись, раскрашенный
коллаж. 52.1 × 316.2 см





5 • Ана Мендьета. Без названия. Из серии «Силуэты». 1976
Силуэт с красным пигментом на пляже, Мексика

не «массовое»; оно преимущественно соответствует психической структуре гетеросексуального мужчины, чтобы доставить ему удовольствие от женского образа как эротического объекта. Таким образом, согласно знаменитой формуле из этого текста, в патриархальной культуре «женщина — это образ», а «мужчина — это зритель (обладатель взгляда)». Из этой формулы вытекает вся политическая программа эссе: Малви призывает к разрушению мужского удовольствия ради «нового языка желания». Понимание того, что патриархальная культура, высокая и низкая, структурирована вокруг «мужского взгляда», сыграло ключевую роль: оно вдохновило многие феминистские практики как в искусстве, так и в теории. Но было в нем и несколько белых пятен, в чем вскоре убедилась сама Малви. Являются ли взгляды строго мужскими, женскими, гетеросексуальными, гомосексуальными, белыми, черными и т. д.? Такие утверждения могут скорее зафиксировать идентичность, чем освободить ее. Однако, как и в случае с утверждением сущностной женственности, понятие «мужского взгляда» было стратегической необходимостью. И его собственный эссенциализм был вскоре усложнен художниками-мужчинами, такими как Виктор Бёрджин, который занялся исследованием способов конструирования этого взгляда, как и маскулинности в целом.

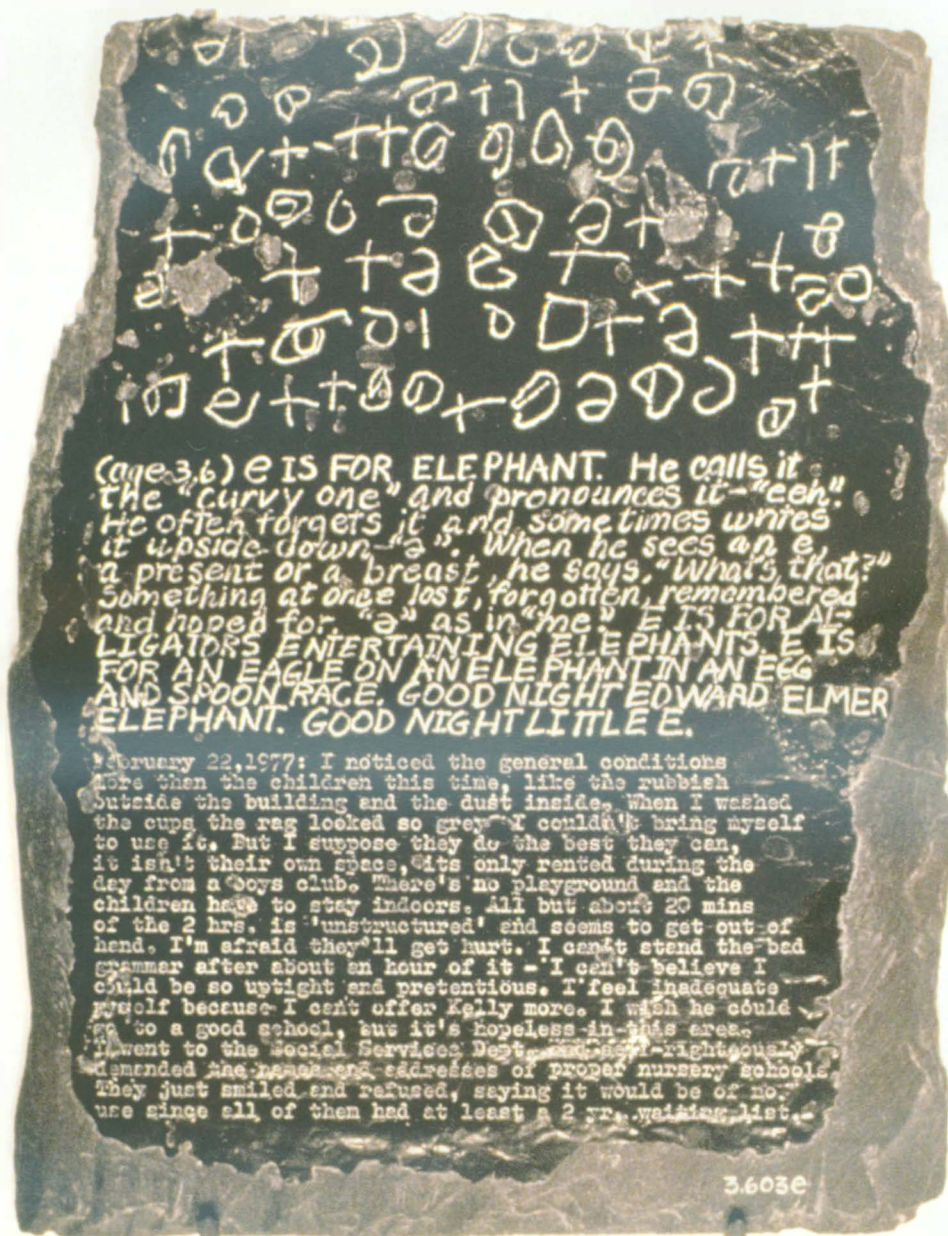
Когда Малви опубликовала «Визуальное удовольствие и нарративное кино», Мэри Келли почти закончила первую часть своих

«Послеродовых документов» (1973–1979) [6]. Хотя эта работа появилась почти одновременно со «Званным ужином», она олицетворяет третью фазу феминистского искусства так же, как работа Джуди Чикаго вторую. Келли разработала свою модель арт-проекта, существующего где-то между психоаналитическим «случаем» и этнографическим полевым исследованием. Включая 135 единиц, разбитых на шесть разделов, «Послеродовые документы» объединяют разные типы изображений и текстов в двойном нарративе. Они рассказывают, с одной стороны, о вхождении сына художницы в семью, язык, школу и социальную жизнь, а с другой — о ее реакции на «потерю» ребенка в этих институтах. Тем самым Келли исследует «возможность женского фетишизма», в особенности материнского. Для Фрейда фетиш является заменой эротического объекта, который кажется потерянным, как материнская грудь иногда кажется потерянной для младенца, материнский пенис — для ребенка постарше, или выросший ребенок — для матери. Келли фокусируется на последней из этих потерь, представляя то, что осталось от ее ребенка: его памперсы, детскую одежду, первые каракули, буквы инициалов и т. д. — как фетиши матери, «эмблемы [ее] желания». В то же время она сопровождает эти следы заметками, иногда чисто документальными, иногда теоретическими, которые одновременно и подтверждают, и опровергают психоаналитические отчеты о детстве и материнстве. Результатом оказывается «археология повседневности» — отнимания от груди, первых слов, учебы, письма — и одновременно рассказ о «трудности символического порядка для женщины».

Следующие завершенные проекты Келли особенно важны в данном контексте. «Промежуточное время» (1985–1989) касается среднего возраста женщины как промежуточного периода после исполнения эротических и материнских обязанностей, своего рода «темного времени», не замеченного культурной репрезентацией. А «Gloria Patriae» («Слава отцам», 1992) изобличает патологии военизированной маскулинности, особенно в том виде, в каком она проявилась во время войны в Персидском заливе в 1991 году. Оба проекта — реализованные в период реакции Рональда Рейгана и Маргарет Тэтчер и их преемников — пытаются соединить теоретические исследования психической жизни с политическими требованиями социальных изменений. Небольшим утешением для феминистского искусства, учитывая мощное противодействие феминизму в целом, может служить то, сколь существенно оно изменило современное искусство. И это было сделано, как говорит Келли, «за счет трансформации феноменологического присутствия тела в образ полового различия, за счет включения в исследование объекта субъективных условий его существования, за счет превращения политических задач в личную ответственность и переноса институциональной критики на вопрос о власти».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Chicago Judy. *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist*. New York: Viking, 1996.
- Frueh Joanna, Langer Cassandra L., Raven Arlene (eds). *New Feminist Art Criticism: Art, Identity, Action*. New York: HarperCollins, 1994.
- Kelly Mary. *Imaging Desire*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.
- Lippard Lucy R. *The Pink Glass Swan: Selected Essays in Feminist Art*. New York: New Press, 1995.
- Nochlin Linda. *Women, Art and Power: And Other Essays*. New York: Harper & Row, 1988; London: Thames & Hudson, 1989.
- Parker Roszika, Pollock Griselda. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–85*. London: Pandora, 1987.
- Pollock Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*. New York: Routledge, 1988.
- Zegher Catherine de (ed.). *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.



6 • Мэри Келли. Послеродовые документы. Документация VI. Дописьменный алфавит, подпись и дневник. 1978. Деталь
Элементы из плексигласа, белый картон, смола, грифельная доска (один из пятнадцати модулей данного раздела). 20 x 25,5 см

В Нью-Йорке открывается пространство «P.S.1» и проходит «Выставка царя Тутанхамона» в музее Метрополитен: важные изменения в институциональной системе искусства регистрируются как альтернативными пространствами, так и выставочными блокбастерами.

Летом 1966 года журнал «Тайм» объявил, что художественный рынок, «как ожидается, достигнет к 1970 году отметки в 7 млрд долларов». Эта ситуация «перегрева» вызвала двойной эффект: с одной стороны, она вела к перекосу музейных бюджетов, сделав закупки и временные выставки непомерно дорогими; с другой — побуждала растущее число честолюбивых художников попытаться счастья и начать серьезную карьеру. И как раз в это время в США была объявлена первая правительственная программа финансирования искусства со времен WPA и периода Великой депрессии.

Президент Линдон Джонсон подписал Билль об искусстве и гуманитарных науках 29 сентября 1965 года и в 1966-м вынудил Конгресс санкционировать выделение 63 миллионов долларов, из которых десять миллионов только что созданный Национальный фонд искусств (National Endowment for the Arts, NEA) должен был распределить в течение первого года (примерно столько же — 11 миллионов долларов [4 миллиона фунтов стерлингов] — британское правительство выделило Совету искусств Великобритании). Государственное финансирование привело к двойному давлению денег на мир искусства. Во-первых, перед музеями открылась возможность получать субсидии на проведение таких выставок, которые теперь все больше будут рассматриваться как единственное решение их проблем, а именно больших «кассовых» шоу, невероятно увеличивающих прибыль от продажи входных билетов. Во-вторых, возникли внешние по отношению к системе коммерческих галерей каналы финансирования, идущие через особого рода сервисные организации, управляющие тем, что вскоре будет названо альтернативными пространствами.

Но направленность финансовых вливаний определяет также способ их освоения. Как вскоре стало ясно, здание, выстроенное NEA, породило и новые культурные «субъекты» для его заселения, природу которых, как предсказывал Ги Дебор уже в конце пятидесятых годов, невозможно было исследовать, не говоря в то же самое время о «спектакле».

Через десять лет после создания NEA начали сказываться последствия. В 1976 году в музее Метрополитен открылись «Сокровища Тутанхамона», роскошное шоу, прозванное «выставкой царя Тутанхамона», которое принесло музею рекордное число посетителей, закрепив новую форму зрелищной выставки, ныне привычно именуемой «блокбастером» (первым таким прецедентом был организованный Метрополитеном в 1969 году суперпопулярный «Гарлем всегда со мной»). Несколько лет спустя, в 1980 году, МоМА воспользовался недавней смертью Пикассо, чтобы выставить всю свою коллекцию его живописи и скульптуры, организовав вокруг нее полную ретроспективу испанского мастера. Очереди выстраивались тогда во весь квартал, а билеты заказывались на месяц вперед. Музей, ранее добро-

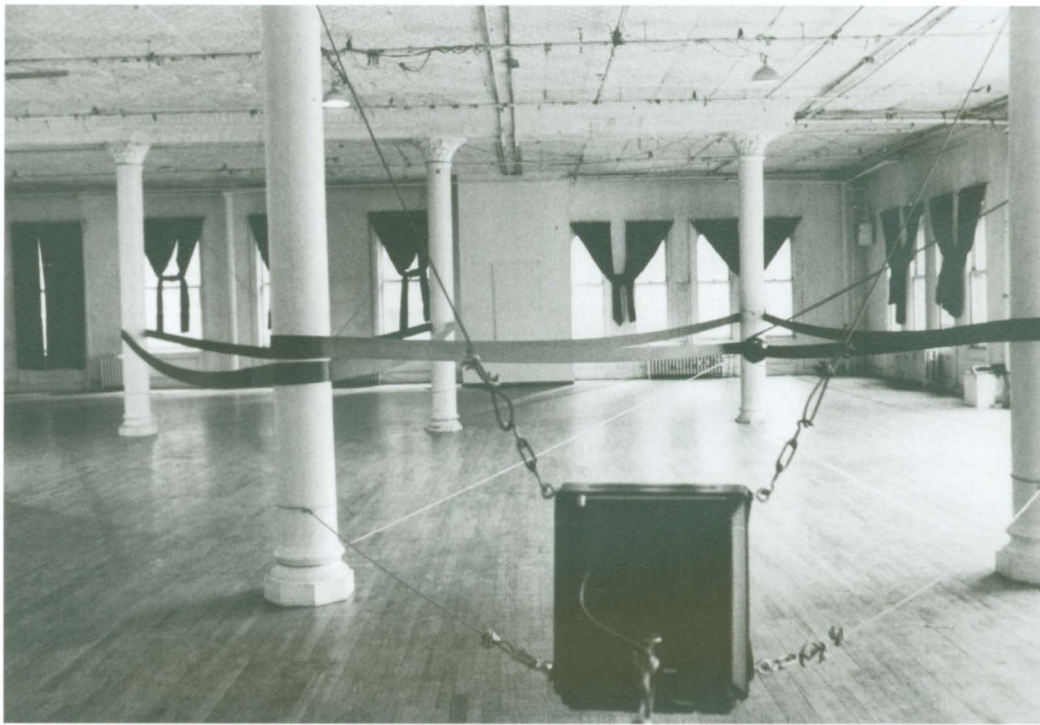
совестно сопровождавший свои выставки тщательно составленными научными каталогами, на этот раз предложил роскошно изданный альбом без текстов и почти без научного аппарата. «Полный» Пикассо разворачивался этаж за этажом в атмосфере массового возбуждения. Эта атмосфера — питающая, так сказать, сама себя — становилась все более привычной по мере того, как выставка-блокбастер превращалась в главный продукт деятельности музеев, часто выстроенный вокруг темы золота («Сокровища Тутанхамона», «В поисках Александра» [микенские драгоценности]) и всегда ориентированный на вкус самой широкой аудитории (Ван Гог, импрессионизм, Матисс, импрессионизм, Сезанн, импрессионизм...).

Золотые шоу

Программы альтернативных пространств были сформированы, однако, не вкусом широкой аудитории, а скорее бегством от того меркантилизма, который побуждал музеи угождать этому вкусу. Многие художники отказывались от практик, связанных с созданием товарных объектов или использованием традиционных, «дружественных к пользователю» техник, отчасти именно в ответ на подъем арт-рынка в шестидесятых годах. Альтернативное пространство стало театром экспериментального и эфемерного: видео, перформанса, музыки, гигантских мультимедийных инсталляций, сайт-специфичных работ, почти неотличимых от архитектуры.

В 1971 году выставкой работ Гордона Матта-Кларка, Ричарда Нонаса, Джина Хайстейна, Джорджа Трэкса и Чарльза Саймондса открылась галерея «Грин-стрит, 112». В том же году в ответ на бурные спекуляции по поводу грядущей видеореволюции был создан центр «Кухня», начавший свою деятельность на кухне «Центральной гостиницы Бродвея», а затем, в 1973-м, переехавший в собственное помещение на Брум-стрит [1]. В качестве площадки для показа видео и перформансов он принимал Вито Аккончи, Уильяма Вегмана (род. 1942) и Лоренса Винера, а в области музыки поддерживал Джона Кейджа, Стива Райха и Филипа Гласса.

Возможно, самой характерной организацией этого типа был Институт городских ресурсов, основанный Аланной Хейсс. Вдохновленная опытом открытых мастерских и выставочных залов, которые она видела в Лондоне, особенно в доках Святой Екатерины, где Бриджит Райли и Питер Седжли предоставляли под художественные мероприятия складское здание, называвшееся просто «Пространство», Хейсс создала аналогичное предприятие в Нью-Йорке; к 1973 году Институт перебрался в «Часовую башню» (Clocktower) в Нижнем Манхэттене — на верхние этажи офисного здания, построенного в 1912 году Маккимом, Мидом



1 • Вито Аккончи. Видео живет / Телевидение должно умереть. 1978
Резина, трос, шары для боулинга, видео со звуком. Инсталляция в центре «Кухня». Май — ноябрь 1978

и Уайтом. В 1976 году Институт въехал в заброшенное школьное здание в Куинсе «P.S.1» [Public School no. 1 — общественная школа № 1. — Пер.], арендовав его у Нью-Йорка на двадцать лет по цене один доллар в год. Заново окрещенный «Проектными студиями 1», P.S.1 располагал теперь студийным пространством, сочетавшим огромные размеры с атмосферой подлинной «альтернативности», востребованной тем искусством, которое стало в значительной степени порождением подобных площадок. В 1976 году P.S.1 открыл «Комнаты» («Rooms») — первую выставку такого искусства.

Третьим элементом в симбиозе данной разновидности пространств и данной разновидности искусства были, конечно, деньги. К 1976 году «Кухня» располагалась бюджетом в 200 миллионов долларов, около половины которого обеспечивало федеральное правительство. Брайан О'Догерти, сменивший Генри Гельдзалера на посту директора визуальных программ NEA, оказывал особенно горячую поддержку альтернативным пространствам и был готов финансировать их все больше. За поддержкой таких сервисных организаций последовало создание правительственной программы «Искусство в публичном пространстве», которая, в свою очередь, начала институционализировать — и тем самым дерадикализировать — искусство «земляных работ».

Основанные на небольшие деньги, без особых надежд на выживание, эти проекты неожиданно приобрели самостоятельное административное существование. «Пространство художников» (Artists Space), место проведения выставок и архив слайдов, рассчитанное на художников, не связанных с коммерческими галереями, начало пользоваться преимуществами государственного финансирования. В 1976 году оно переехало в «Дом изящных искусств» (Fine Arts Building) — временно пожертвованный собственником участок недвижимости в Сохо, где расположились и другие организации, включая Онтологическо-истерический театр Ричарда Формана и Новый музей.

К концу восьмидесятых годов, более чем через десятилетие после первичной институционализации альтернативных пространств, начал

проявляться своеобразный сплав двух последствий денежного притока шестидесятых. Музей, чей блокбастерный менталитет никуда не исчез, стал рассматривать альтернативное пространство с точки зрения его коммерческого потенциала, как что-то вроде художественного парка аттракционов.

Самым красноречивым примером тут служит изменение имиджа нью-йоркского Музея Соломона Р. Гуггенхайма, явившееся результатом деятельности нового директора, Томаса Кренса. Убедив законодательное собрание Массачусетса превратить обширную (семь гектаров) территорию заброшенной фабрики в восточной части штата в огромное выставочное пространство с гостинично-торговым комплексом, Кренс — когда в 1989 году был утвержден выпуск облигаций на 35 миллионов долларов для запуска проекта (названного MassMoCA — Massachusetts Museum of Contemporary Art) — взлетел с позиции директора музея маленького колледжа на вершину Музея Гуггенхайма. Он сразу же начал переосмыслять музей в глобальном контексте и исследовать возможности открытия филиалов Гуггенхайма в Европе (обсуждались Зальцбург, Венеция и Москва), Азии (Токио) и, конечно, в Массачусетсе (Guggenheim/MassMoCA). Один такой филиал был открыт в Бильбао (Испания), разместившись во впечатляющем здании, спроектированном американским архитектором Фрэнком Гери (род. 1929) [2], и организован в соответствии со стратегическим планом Кренса, по которому местное правительство финансировало строительство здания и его эксплуатацию, а также выплачивало Музею Гуггенхайма солидный годовой взнос в обмен на программное обслуживание (размещение временных выставок, как сборных, так и на основе собственного нью-йоркского собрания).

Коллекция должна работать

Разделяя общую логику глобализации, преобразовавшую экономическую сферу в целом, план Кренса эксплуатирует капиталистическую идею централизации и консолидации операций,



посредством которых проектируется (а иногда и выпускается) «продукт», и последующего получения экономических выгод на многочисленных рынках, куда этот «продукт» поставляется. В данном случае «продукт» частично является кураторским (планирование выставок, подготовка каталогов и т. д.), но включает в себя и сами произведения искусства, которые раньше никогда в таком качестве не мыслились. Кроме того, идея передачи работ из коллекции в оборот для выполнения обязательств перед зарубежными партнерами разделяет отношение к накоплению капитала, ставшее эпидемией в восьмидесятые годы, в период торжества идеи свободного рынка: леверидж, при котором огромные суммы из текущих активов пускаются на развитие бизнеса. Переводя коллекцию из ее прежнего состояния неприкосновенного культурного наследия в разряд кредитных средств, этот шаг представляет собой разблокировку и введение в оборот свободного избыточного капитала в связи с характерным для позднего капитализма падением нормы прибыли. Отсюда — индустриализация досуга, спорта, искусства — секторов социальной жизни, доселе считавшихся непроницаемыми для индустрии с ее классическими набором процедур: механизацией, стандартизацией, сверхспециализацией и разделением труда. Бельгийский экономист Эрнест Мандель (1923–1995) описывал это так: «Поздний капитализм вовсе не является „постиндустриальным обществом“ — он впервые в истории осуществляет всеобщую и универсальную индустриализацию».

Если сказанное выше не просто служит интересным примером социально-экономического исторического сдвига последних десятилетий XX века, но глубоко затрагивает процессы создания и осмысления искусства, так это потому, что модель глобализованного музея, будучи скорее пространственной, чем временной, демонстрирует — как настаивал в первую очередь сам Кренс — дискурсивный сдвиг. Современный музей был принципиально историческим, без конца демонстрирующим открытия модернизма в сфере формальных поисков, социального анализа, психологического бунта. Чтобы поддерживать подобный нарратив, музей должен был быть энциклопедическим. Новому музею,

утверждал Кренс, необходимо отказаться от этой множественности в пользу нескольких художников, представленных большим количеством произведений в обширных пространствах. Историю нужно выбросить за борт ради интенсивности опыта, эстетического переживания не столько временного (исторического), сколько радикально пространственного.

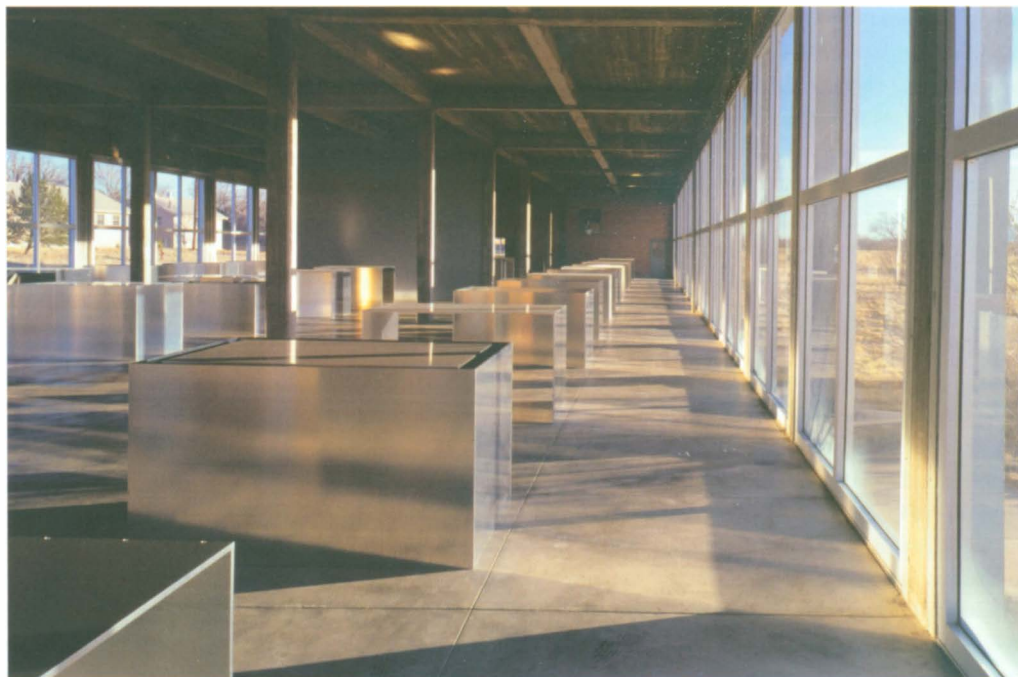
Связав собственный переход от старого музейного дискурса к новому со своим пониманием минимализма и тем эффектом, который произвели недавно созданные для него гигантские экспозиционные пространства (такие, как склады в швейцарском Шадфхаузене или самолетные ангары Дональда Джадда в Марфе, Техас), Кренс начал с приобретения большого количества минималистских работ: он купил дорогую коллекцию Джузеппе Панцы за 30 миллионов долларов (и продал для этого три шедевра из коллекции Гуггенхайма, в том числе одну из главных работ Кандинского). Минимализм, понимаемый как ряды сверкающих и отражающихся друг в друге кубов, или эфемерные ореолы флуоресцентного света, или блестящий тротуар из стальных плит, предоставил Кренсу модель искусства как чистой интенсивности [3].

Теперь эта галлюцинаторная версия минимализма — минимализм как чистое зрелище — стала основой для видения музея как увлекательного парка аттракционов, имеющего, подобно Диснейленду, множество площадок по всему миру. Дело в том, что нечто изменилось в восприятии минимализма как такового, и это изменение перепрограммировало его, заместив значения и опыт, носителем которых он был в шестидесятих годах, новыми условиями конца восьмидесятих и девяностых — условиями «истерического возвышенного» (по выражению Фредрика Джеймисона). Трудно представить себе что-то более далекое от галлюцинаторики, чем опыт, составлявший исходную цель минимализма. Отрицая, что произведение искусства есть встреча двух заведомо определенных и завершенных сущностей — с одной стороны, произведения как носителя уже известных форм (куба или призмы как геометрической данности) и, с другой стороны, зрителя как целостного, сформированного своей биографией субъекта, который мысленно

считывает эти формы, потому что знает их заранее, — минимализм пытался заставить работу «случиться» на острие восприятия, в промежутке между произведением и его зрителем. Более того, он понимал этот опыт как выходящий за пределы визуального и объединяющийся со всей полнотой чувственного аппарата тела. Минималистская модель восприятия должна была порвать с тем, что виделось как бестелесное и потому бескровное, алгебраизированное качество абстрактной живописи, где визуальность, обособленная от остального тела и переработанная в модель модернистского стремления к автономии, стала воплощением абсолютно рационального, инструментального, серийного субъекта. Настаивая на непосредственности опыта, понимаемой как непосредственность телесного переживания (когда зритель чуть ли не желудком чувствует силу тяжести «Карточного домика» Ричарда Серры), минимализм хотел избавиться от стремления модернистской живописи к абстрактности, приобретавшей все более позитивистский характер.

Но в самом этом намерении крылось противоречие: пытаясь противопоставить серийности, стереотипности, банальности современной жизни и компенсации этих качеств полноте телесного опыта, минимализм использовал обоюдоострые средства. Ведь плексиглас и алюминий, выбранные для избавления от внутреннего содержания, обозначаемого традиционными материалами скульптуры — деревом и камнем, были также материалами товарного производства; простые многоугольники, используемые как проводники перцептивной непосредственности, были также формами рационализированной массовой продукции; а серийная, построенная на повторении организация, противопоставленная традиционной композиции, тесно переплеталась с сериализацией как структурным признаком потребительского капитализма. Таким образом, даже стремясь к критике товаризации и технологизации, минимализм парадоксальным образом перенимал их коды. Как раз этот потенциал и был со временем актуализирован музеем нового типа, организованным как аттракцион, эксплуатирующий симуляционную версию минимализма.

3 • Дональд Джадд. Сто работ без названия из листового алюминия. 1962–1966. Фрагмент экспозиции. Постоянная коллекция фонда Чинати, Марфа, Техас



Карточные домики

Фредрик Джеймисон усмотрел в подобном культурном перепрограммировании внутреннюю логику отношений современного искусства с развитым капиталом: в своем сопротивлении специфическим проявлениям последнего — технологии, или товаризации, или овеществлению субъекта массового производства — художники выдвигают такую альтернативу данному феномену, которая может быть прочитана и как его функция, как другая версия того самого, против чего они протестуют. Таким образом, создавая утопическую альтернативу кошмару, порожденному индустриализацией, или предлагая его компенсацию, художник может в то же время проектировать воображаемое пространство, которое, будучи структурно изоморфным указанному кошмару, дает своему реципиенту возможность фиктивно встать на позицию следующего, более высокого уровня развития капитала. Глобализированный музей, предлагающий дереализованное симуляционное зрелище, является одним из примеров действия этой логики.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Foster Hal.** *The Crux of Minimalism // Id. The Return of the Real.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- Jameson Fredric.** *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham, N. C.: Duke University Press, 1991.
- Krauss Rosalind.** *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // October.* No. 54. Fall 1990.
- O'Doherty Brian.** *Public Art and the Government: A Progress Report // Art in America.* Vol. 62. No. 3. May 1974; *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.
- Patton Phil.** *Other Voices, Other Rooms: The Rise of the Alternative Space // Art in America.* Vol. 65. No. 4. July 1977.

Выставка «Pictures» представляет группу молодых художников, чьи стратегии апроприации и критики оригинальности прокладывают путь понятию постмодернизма в искусстве.

В начале 1977 года критик Даглас Кримп был приглашен Хелен Уайнер, директором «Артистс Спейс», организовать выставку художников, чьи имена были относительно новы для нью-йоркской арт-сцены: Троя Браунтача, Джека Голдстейна, Шерри Левин (род. 1947), Роберта Лонго и Филипа Смита. Уайнер, впоследствии открывшая галерею «Метро-Пикчерс», обратила внимание Кримпа на молодых художников, которые, как и другие в их окружении — Синди Шерман (род. 1954), Барбара Крюгер (род. 1945), Луиза Лоулер (род. 1947) и др., — были связаны между собой не каким-то определенным медиумом (они использовали фотографию, кино, перформанс, а также традиционные техники вроде рисунка), а новым пониманием изображения как «картинки» [англ. *picture* — «картина», «изображение», как созданное вручную, так и полученное с помощью технологий фотографии, кино и т. д. — Пер.], то есть как некоего палимпсеста репрезентаций, часто найденного или «апроприированного», редко — оригинального и уникального, и зачастую противоречившего столь важным для модернистской эстетики принципам авторства и подлинности (или, по меньшей мере, их усложнявшего). «Мы исследуем не источники происхождения, а структуры сигнификации: за любой картинкой всегда есть другая картинка». «Картинка» подразумевала преодоление границ всякого медиума, заимствуя свое содержание из самых разных источников — журналов, книг, билбордов и прочих форм массовой культуры. Кроме того, она осмеивала представление о специфическом медиуме как твердо установленном факте, своего рода краеугольном камне истины, которая как таковая служит эстетической основой, будь то «истина материала» или явленная сущность. «Картинки» лишены

- специфической медиальности, они прозрачны, как лучи света, и тонки, как декали, отделенные водой от своей основы.



1 • Шерри Левин. *Без названия. По Эдварду Вестону*. 1980
Фотография. 25,4 × 20,3 см

Постмодернистская «картинка»

По мере развития этой коллективной работы в течение последующих нескольких лет стало ясно, что самая радикальная проблематизация авторства содержалась в практике Шерри Левин. В серии «Без названия. По Эдварду Вестону» (1980) она откровенно присвоила несколько фотографий Вестона 1925 года, изображающих его сына Нила обнаженным и скомпонованных таким образом, что кадр вмещает только торс мальчика [1]. Без остатка объединяя свое собственное авторство с авторством Вестона, Левин не просто ставит под сомнение его законный статус создателя, обладающего, следовательно, авторскими правами на созданные им произведения. Эта

апроприация воспринимается как расширение самого притязания Вестона на авторство, то есть на статус источника своих образов. Выстраивая кадры описанным способом, чтобы получить в итоге серию изысканных обнаженных торсов, Вестон по сути использовал один из самых распространенных визуальных тропов западной культуры: восходящий к обнаженным мужским торсам древнегреческой высокой классики, послужившей, в свою очередь, моделью для бесчисленных римских копий, а затем пропущенной сквозь фильтр той формы, в которой античная скульптура была воспринята

постренессансным миром, — формы лишенного рук и головы фрагмента, — торс с утраченными конечностями стал символизировать ритмическую целостность тела. «Автор» данного образа оказывается в итоге бесконечно множественным: эта множественность включает и безымянных античных скульпторов, вовлеченных в процесс копирования, и команды археологов, раскапывавших руины, и музейных кураторов, выставивших эти тела на обозрение, и современных рекламодателей, использующих перепевы этих образов для продвижения своей продукции. Нарушая «авторское право» Вестона, Левин открывает перспективу, включающую длинный ряд претендентов на эту привилегию, и делает идею, будто Вестон сам является источником своего произведения, смехотворной.

То обстоятельство, что Левин сделала предметом этой апроприации фотографию другого фотографа, указывало на особую роль фотографического медиума в развенчании мистики «первоначала», окутывавшей произведение искусства. Принадлежа к поколению

▲ Вальтера Беньямина «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», Левин в полной мере понимала статус фотографии как «копии без оригинала». Таким образом, культовая ценность уникального объекта, художественного оригинала, эстетическая магия («аура») которого разрушается лишенной подлинности копией или подделкой, ставилась под вопрос самой природой фотографии. По словам Беньямина, «с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла» [здесь и далее цит. по пер. С. Ромашко: Беньямин Вальтер. *Медиаэстетические произведения*. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. — Пер.]. И действительно, один из мотивов художников — участников «Pictures» заключался в том, чтобы противопоставить иронический термин «картинка» растущему рынку художественной фотографии с его забракованными авторскими негативами и винтажными отпечатками.

Начав с демистификации одного первоначала (эстетического оригинала), Левин легко могла демистифицировать и другое (автора оригинала). Фотография, намекала она, лишь технически упростила и сделала более очевидным ту разновидность кражи — вежливо именуемую «апроприацией», — которая всегда была неотъемлемой частью «изящных искусств», чей глубоко лицемерный статус фотография ныне разоблачает. Как заметил Беньямин, критики «впустую потратили немало умственных сил, пытаясь решить вопрос, является ли фотография искусством, — не спросив себя прежде: не изменился ли с изобретением фотографии и весь характер искусства». Теперь Левин и другие художники-апроприационисты этот вопрос подняли. Одним из имен, под которым выступала их критика, был «постмодернизм».

Луиза Лоулер, хотя ее работ и не было на выставке «Pictures», особенно настойчиво применяла этот термин по отношению к собственным произведениям. В своих выставках ближайших последующих лет — «Как много картинок», «„Должно быть, это Элвис“ и другие картинки», «Краска, стены, картинки» — она интегрировала свое искусство в серийный мир массовой продукции, вставляя фотографии в маленькие полусферические пресс-папье из стекла, демонстрируя их в эфемерной форме слайд-проекций, представляя свою продукцию в виде своего рода осколков культуры: спичечных «книжечек», сувенирных стаканов и бокалов, грампластинок. Следуя той же логике, что и Левин, Лоулер распространяла структуру множественности, присущую технической копии, на эстетический



2 • Луиза Лоулер. *Развешено Барбарой и Юджином Шварцами*. 1982
Черно-белая фотография. 40,6 × 59,7 см

институт авторства, тем самым растворяя себя как источник собственных работ в разнородной по составу социальной среде.

Многие из ее фотографий снабжены такими названиями, как, например, «Развешено Барбарой и Юджином Шварцами» [2] или «Настольная лампа Эрнесто Джизмонди», подчеркивающими документируемые ими мутации авторства. Подчинение произведений искусства рыночным законам не просто означает, что они интегрируются в мир товаров, перенимая тем самым личность своих

▲ владельцев, как фотографии Августа Зандера, гармонично развешанные на стене в квартире семьи Шварц. Это означает также, что форма товара, с которой эти произведения слились, предопределяет их меновую стоимость, существующую на невещественном уровне знака, что ставит их в один ряд с модными марками, куда более ценными, чем отдельная сумка или пара кожаных мокасин

● с какой-либо из них. Этот статус искусства как всего-навсего «меновой стоимости знака» снова и снова подразумевается работами Лоулер: так, в «Поллоке и супнице» (1984) визуальное поле четко разделено на две части, и наше внимание ловко распределяется между фарфоровой супницей XVIII века внизу и частью картины Джексона Поллока вверху; а «С кем ты?» (1990), где картина Анди Уорхола «Зеленые марки S&H» висит на пурпурной стене между двумя симметрично расположенными китайскими лошадьми, выглядит как пример цветовой гармонии, достойный журнала «Дом и сад». Уступая право композиционного решения коллекционерам фотографируемых произведений, в стилистике полагаясь на различных массмедийных посредников — фотографические стили модных журналов, дорогой рекламы, сухой документации — и следуя принципу логической взаимообратимости, согласно которой «меновая стоимость знака» распространяется не только на работу Поллока, но и на ее собственную, Лоулер ставит под вопрос собственный авторский статус.

Я как реди-мейд

Все перечисленные аспекты «картинок», обязанные своим происхождением фотографии и подрывающие триумвират высокого искусства — оригинальность, оригинал, первоначало (originality, original, origin) — за счет растворения автономного мира художественного объекта в ширящемся царстве массовой культуры, нашли выражение в работах Синди Шерман, еще одной представительницы того же круга художников, что и Левин и Лоулер. Работая

в 1977–1980 годах над серией «Кадры из фильма без названия» [3, 4], Шерман создала множество вариаций на тему автопортрета, прячась под масками кинозвезд, которым подражала (Моника Витти, Барбара Бел Геддес, Софи Лорен), персонажей, к которым отсылала (преступница, забытая жена, богатая наследница), режиссеров, чей стиль имитировала (Даглас Сёрк, Джон Стёрджес, Альфред Хичкок), и киножанров, черты которых воспроизводила (фильм-нуар, триллер, мелодрама).

Помимо того что Шерман отказывается от своей авторской и личностной индивидуальности, ее работы наводят на мысль, что индивидуальность как таковая базируется на репрезентации: на историях, которые рассказывают детям, или книгах, которые они читают, когда немного подрастут; на картинках, транслируемых медиа и составляющих основу для формирования социальных типов; на перекличке между кинематографическими нарративами и воображаемыми проекциями. Отсюда проницаемость личности для ролей и ситуаций, сформировавшихся в публичном образном мире и отнюдь не невинно транслируемых кино и телевидением. Если в качестве «авторов» работ Шермана вполне могут рассматриваться столь многие голливудские модели, к которым они, кажется, отсылают, причина в том, что сама Шерман, выступающая от лица всех нас, сконструирована этими самыми моделями. В этом варианте любой автор апроприирует не только свои изображения, но и самого «себя».

Однако с середины восьмидесятых годов, после выхода текста ▲ «Визуальное удовольствие и нарративное кино» Лоры Малви, стало невозможно рассматривать Шерман как представительницу «всех нас» или считать манипуляции, производимые голливудским кино,



4 • Синди Шерман. Кадр из фильма без названия № 39. 1979
Черно-белая фотография. 25,4 × 20,3 см

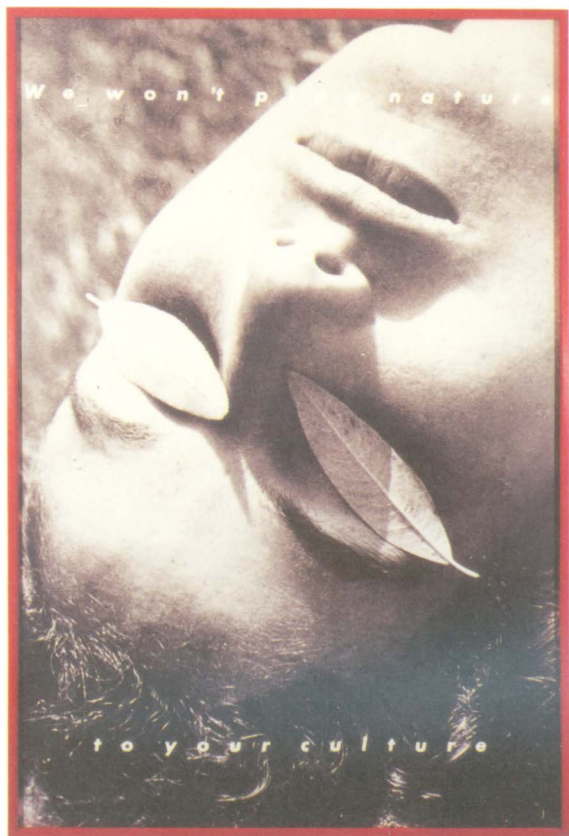


3 • Синди Шерман. Кадр из фильма без названия № 7. 1978
Черно-белая фотография. 25,4 × 20,3 см

гендерно нейтральными. Не только выявился акцент на том, что исполняемые Шерман роли — женские, изменилась также феминистская система аргументации, в соответствии с которой эти роли следует понимать. Малви уже не призвала женщин повысить свое самосознание и отбросить навязанные им роли как набор личин, которые они вольны поменять, если только захотят. Она выдвинула гораздо более содержательный довод, гласящий, что в условиях патриархального общества разделение труда не подлежит изменению: мужчинам отводится роль активных деятелей, а женщинам — пассивных объектов; мужчины — те, кто говорит, производители значения, а женщины — те, о ком говорят, носители значения. Если Голливуд следовал этой схеме, производя звезд-женщин как убаюкивающие визуальные фетиши, а мужчин — как активных деятелей, то потому, что такое распределение ролей глубоко внедрено в общественную психику. Соответственно и работы Шерман стали анализироваться не столько с точки зрения вызываемых ими масс-культурных ассоциаций, сколько с точки зрения их визуальных векторов — признаков мужского взгляда, направленного на пассивную

▲ и беззащитную женщину, и тех способов, какими женщина реагирует на этот взгляд, выпрашивая его, игнорируя или умиротворяя.

Как доказывает Малви в своей статье, разделение ролей в плане действия и взгляда относится также к языку — или соотносится с ним на структурном уровне. Говоря, что женщина является носи-



5 • Барбара Крюгер. *Мы не будем разыгрывать природу в вашей культуре.* 1983

тельницей значения, она отсылает к мысли Жака Лакана о том, что женское тело организовано означающим различия, то есть фаллосом, которого женщина не может иметь, но которым — отмеченная кастрацией и ее угрозой — она является. Это можно описать и иначе, сказав, что женское тело — совершенное в своей красоте, но ущербное в своей фаллической нехватке — это фетиш, маркирующий место отсутствия. На этом месте и в согласии с этим отсутствием и выстраивается различие, составляющее саму возможность значения.

Работы Барбары Крюгер, еще одной художницы, близкой кругу «Pictures», основываются на признании этого языкового разделения труда, но лишь для того, чтобы приостановить его действие. Как и Шерман, Лоулер и Левин, свой материал Крюгер заимствует из образного репертуара массовой культуры: в ее случае это фотографии, найденные в журналах и прочей массовой печати. Но эту визуальную основу она дополняет резкими вербальными формулировками. В работе «Мы не будем разыгрывать природу в вашей культуре» [5], например, эти слова написаны поверх фотографии молодой женщины, загорающей лежа на траве, с глазами, прикрытыми листьями. Отсылая к бинарным оппозициям, структурирующим не только язык, но и все культурные формы значения (а оппозиция «природа/культура» почти столь же фундаментальна, как оппозиция «мужское/женское»), молодая женщина у Крюгер действительно играет роль «природы». Помимо того что травинки, угадывающиеся на фоне изображения, и листья, прикрывающие ее глаза, внушают мысль о слиянии героини с окружающим ее пейзажем (как у мимикрирующих животных в описании Роже Кайуа), маска на ее лице подтверждает сексуальную динамику, раскрытую Малви: женщина здесь — объект, а не агент взгляда.

Наши тела, мы сами

Однако текст в работе Крюгер работает наперекор этому утверждению гендерных стереотипов, мобилизуя другой аспект языкового анализа, предложенного структуралистами. Речь идет о соображении относительно природы местоимений, выдвинутом французским лингвистом Эмилем Бенвенистом. Подразделяя язык на две формы, нарратив и дискурс, первая из которых есть форма исторического, или объективного, отчета, а вторая — интерактивного диалога, Бенвенист указал на другой тип разделения труда: между местоимениями третьего лица (он, она, они), прикрепленными к прошедшему (историческому) времени, и местоимениями первого и второго лица (я, мы, ты, вы), связанными с настоящим временем. Первая форма, по его мнению, образует матрицу для передачи предположительно объективных, научных фактов и, стало быть, есть медиум знания. Вторая же является медиумом активного, живого опыта: с ее помощью говорящие становятся субъектами, принимая на себя ответственность и занимая позицию Я. Нехватку истинностного значения это измерение языка, именуемое также «перформативным», компенсирует за счет власти и действенности. В работе Крюгер решительно «смешаны» два разных послания: одно играет на стороне нарративной системы, где женщина — это объект знания, «истина» которого как раз и состоит в ее пассивности, а другое выступает на стороне дискурсивной системы и, говоря «я» (или, как в данном случае, «мы»), занимает перформативную позицию. Тем самым женский голос агрессивно возражает мужскому взгляду.

Работы четырех рассмотренных здесь художниц составляют важную часть того, что стали называть «критическим постмодернизмом», используя понятие, соотносящее эту критику с той, которую развивали теоретики массовой культуры от Адорно до Хабермаса, разоблачавшие ее как «индустрию сознания». Это уточняющее определение было необходимо, чтобы отличить такие работы от другой формы постмодернизма, активно продвигаемой теми самими медиа, над разоблачением которых работала группа «Pictures». Представители этого антимодернистского постмодернизма объявили войну «формализму», вернувшись к классическим методам масляной живописи или бронзовой скульптуры (как итальянец Сандро Кия), а заодно распрощались с представлением об истории как поступательном движении, эклектично пользуясь разношерстным ассортиментом художественных стилей прошлого, словно эти стили лишены всякого исторически фиксированного, внутреннего значения (как американец Дэвид Салле). Поскольку же группа «Pictures» заявила, что художественные медиумы более не являются ценностно нейтральными и, инфицированные коммуникационными медиа, включаются в зону военных действий современной культуры, она сама стала эмблемой постмодернизма, понимаемого как критика.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Кримп Даглас. *На руинах музея* [1993] / Пер. И. Аксенова, К. Саркисова. М.: V-A-C press, 2015.

Foster Hal. *Postmodernism // Id. The Anti-Aesthetic.* Seattle: Bay Press, 1983; *The Crux of Minimalism // Id. The Return of the Real.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

Owens Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

1980-1989

- 630** 1980 В Нью-Йорке начинает работу группа галерей «Метро-Пикчерс», открытая для молодых художников, исследующих фотографическое изображение и его использование в новостях, рекламе и моде. ХФ
- 631 Жан Бодрийяр (1929–2007) РК**
- 634** 1984a Виктор Бёрджин читает лекцию «Отсутствие присутствия: концептуализм и постмодернизмы». Публикация этого текста наряду с эссе Аллана Секулы и Марты Рослер обозначает новый подход к наследию англо-американского фотоконцептуализма и, шире, к истории и теории фотографии. ББ
- 640** 1984b Фредрик Джеймисон публикует книгу «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма»; дебаты о постмодернизме выходят за рамки искусства и архитектуры, в культурную политику, и в них определяются две противоположные позиции. ХФ
- 642 Исследования культуры РК**
- 644** 1986 В Бостоне открывается выставка «Конец игры: референция и симуляция в новейшей живописи и скульптуре»: одни художники обыгрывают растворение скульптуры в товарном мире, другие подчеркивают всевластие дизайна и витрины. ХФ
- 649** 1987 Проходит первая акция сообщества «ACT-UP»: в связи с критической ситуацией вокруг СПИДа возрождается акционизм, на первый план выходят группы коллективного действия и политические интервенции, зарождается квір-эстетика. ХФ
- 653 Американские войны вокруг искусства ХФ**
- 656** 1988 Герхард Рихтер пишет картину «18 октября 1977 года»: немецкие художники рассматривают возможность возрождения исторической картины. ББ
- 659 Юрген Хабермас (род. 1929) ББ**
- 661** 1989 В Париже открывается выставка «Маги Земли»: создание и представление современного искусства испытывает влияние постколониального дискурса и дебатов о мультикультурализме. ХФ
- 662 Искусство аборигенов ХФ**

В Нью-Йорке начинает работу группа галерей «Метро-Пикчерс», открытая для молодых художников, исследующих фотографическое изображение и его использование в новостях, рекламе и моде.

«Я не считаю себя фотографом. Я поднимала вопросы, касающиеся роли фотографии в культуре <...>, но это работа скорее с проблемой, чем с медиумом». В этих словах Сара Чарльзуорт (1947–2013) выразила точку зрения целой группы молодых художников, которые приобрели известность одновременно с Синди Шерман, Барбарой Крюгер, Шерри Левин и Луизой Лоулер, в конце семидесятых — начале восьмидесятых годов. Это были, в частности, Ричард Принс (род. 1949), Джеймс Уэллинг (род. 1951), Джеймс Кейсбир (род. 1953) и Лори Симмонс (род. 1949). Некоторые из них окончили передовые учебные заведения, например CalArts — Калифорнийский институт искусств, где такие профессора, как Джон Балдессари, Даглас Хьюблер и Майкл Ашер, приобщили их к стратегиям концептуального искусства и институциональной критики. Но общим для всех было влияние новых веяний: углубление феминистской теории, выдвинувшей на первый план вопрос о визуальной репрезентации полового различия, и качественная трансформация массмедиа, полностью изменившая контекст производства, распространения и рецепции изображений. Если многие их предшественники стремились преодолеть неоднозначное «наследие Джексона Поллока», то для этих представителей поколения беби-бума предметом полемики стала противоречивая модель Энди Уорхола, словно сговорившегося со зрелищным миром образов, который он одновременно обнажал.

Серия и симулякр

Художники этого круга часто использовали фотографию по схеме, описанной Чарльзуорт: вместо того чтобы возвращать медиум «в сферу его компетентности», как, согласно формалистической критике, полагается модернизму, они в постмодернистском ключе проблематизировали обычные для фотографии претензии на выразительную абстракцию или документальную референтность. Проблематизация шла в нескольких направлениях: с одной стороны, ее мишенью была арт-фотография, присвоившая себе ценности уникального изображения, ассоциируемые с живописью; с другой стороны, под подозрение попала пресс-фотография, нацеленная на достижение эффекта консенсуса в новостных репортажах и убедительности в рекламе. Вместе с тем это основанное на фотографии искусство, часто созданное из чужих изображений, противопоставляло себя неоэкспрессионистской живописи с ее притязанием на реабилитацию художника-гения и его ауры.

Фотография рассматривалась молодыми постмодернистами не только как «серийное» изображение, множественная копия без оригинала, но и как изображение-«симулякр», репрезентация без необходимого референта в окружающем мире. Иначе говоря, они понимали фотографию не столько как физический след или индексальный оттиск реальности, сколько как кодированную конструкцию, вызывающую «эффекты реальности», которые и изучались ими с разных сторон. Главным проводником художников в этом исследовании риторики фотографии выступил Ролан Барт. Большое значение имели для них также Жан Бодрийяр, Мишель Фуко и Жиль Делёз, писавшие о симулякре — понятии, с помощью которого Бодрийяр осмыслял новейшие трансформации значения товара, а Фуко и Делёз бросали вызов традиционным платоническим концепциям репрезентации.

Сара Чарльзуорт, будучи в семидесятых годах редактором недолговечного журнала «Фокс» [«The Fox», «Лиса». — Пер.], впитала влияние концептуализма Джозефа Кошута и группы «Арт энд Лэнгвич». Феминистские убеждения побудили ее заняться собственным искусством, поначалу адаптируя приемы поп-арта и концептуализма к критике медиальной репрезентации женщин (в направлении, близком Барбаре Крюгер, Сильвии Колбовски и многим другим). В 1977 году Чарльзуорт приступила к серии, основанной на переработке штампов газетной фотографии в духе ранних работ Уорхола и Дэна Грэма. Весь сентябрь она день за днем переснимала первые полосы «Интернэшнл Геральд Трибьюн» и затем вычищала все, кроме титула газеты и фотографий. Результат этих изъятий походил на произвольный монтаж, который, однако, быстро привлекал внимание к патриархальной структуре новостей, прежде всего — к преобладанию в передовицах политиков-мужчин. Чарльзуорт применила эту стратегию и к ряду других американских газет, всюду обнаружив это сочетание внешней случайности и скрытого шаблона. Так, во множестве газет за 21 апреля 1978 года на первых полосах оказался один и тот же человек — итальянский премьер-министр Альдо Моро, похищенный и убитый Красными бригадами [1]. С помощью простой техники «доработанного реди-мейда» Чарльзуорт выявила главный приоритет широкой прессы, а именно поддержку государственной власти. Помимо отзыва Уотергейтского скандала в этой «герменевтике недоверия» к новостям отчасти проявилась и критическая реакция на консервативный поворот в политике конца семидесятых — начала восьмидесятых годов.

Жан Бодрийяр (1929–2007)

В конце шестидесятых годов французский социолог Жан Бодрийяр ввел марксистский анализ в структурно-лингвистическую область знака, заявив, что именно значение контролирует идеологию. Начатый в книгах «Система вещей» (1968) и «Общество потребления» (1970), этот проект получил развитие в работах «К критике политической экономии знака» (1972) и «Зеркало производства» (1973). Наиболее провокационной формулировкой этого сдвига стал введенный Бодрийяром термин «меновая стоимость знака», указывающий на перенос меновой стоимости с товаров на их представления — вроде логотипов компаний.

Орудие осмысления этого переноса служат у Бодрийяра симулякры, в которых реальность замещается ее репрезентацией. Один из излюбленных его примеров — Диснейленд, «цель которого, — как он писал в „Прецессии симулякров“, — скрыть, что Диснейлендом на самом деле является „реальная“ страна — вся „реальная“ Америка (подобно тому как цель тюрьмы — скрыть, что все социальное целиком в его банальной вездесущности является местом заключения)».

Товар и знак, по убеждению Бодрийяра, стали единым целым благодаря процедурам «кода», обеспечивающим обмен значений в дискурсе. В противовес идее «товарного фетишизма», согласно которой вещи наделяются магической ценностью, он утверждал, что вещи абстрагируются до означающих, чтобы вступить в управляемый «кодом» обмен значений.

Стирание вещей означающими, которые превращают их в значения и приспособливают для «обмена», происходит, по мысли Бодрийяра, всюду — даже на теле, где размножение означающих вытесняет физиологическую субстанцию. «Запись культурного порядка на теле»: татуировки, перебинтованные ступни, тени для век, тушь для ресниц, браслеты и прочие украшения — все это показывает, что «эротика есть вписывание эrogenного в гомогенную систему знаков».

и товаров. Классифицируя их типологически, он — уже для себя — переснимал их, сначала в черно-белой гамме, позднее в цвете, но всегда в одном и том же размере, чтобы зафиксировать стандартное повторение поз и жестов, композиций и эффектов [2]. В отличие от поп-артистов с их пристрастием к образам знаменитостей, Принс подвергал реконтекстуализации анонимных субъектов, и не из интереса или критики, а в исследовательских целях — чтобы понять нашу зачарованность этими моделями.

Подобно другим художникам-постмодернистам, работающим с фотографией, Принс создает серии: только серийная структура способна передать интересующую его игру повторения и различия. В 1981 году он начал переснимать рекламные плакаты двух групп, соответствующих двум полумифическим стилям жизни. Первая из этих серий связана со знаменитой рекламной кампанией сигарет «Мальборо», в которой ковбой, напоминающий героя вестерна, обычно на лошади, олицетворяет связь курения с мужественностью. Принс создал гиперболическое портфолио изображений этого героя Дикого Запада, пронизанное одновременно сомнением и восхищением легендой. Предмет второй серии — реклама пляжного отдыха, этой утопии, в которой чудесным образом соединяются сексуальное удовольствие и семейная

Подобно многим своим единомышленникам, Чарльзуорт работала также с образами рекламы и моды. Для серии «Объекты желания» она брала журнальные фотографии, так или иначе видоизменяла их, после чего переснимала на ярком одноцветном фоне. Фрагменты позирующих моделей и эффектно поданных аксессуаров демонстрировали ярко выраженный фетишизм языка желания, который Чарльзуорт дополнительно акцентировала фетишистским блеском своих отпечатков, выполненных с помощью дорогого процесса «Сибакром». Одни из этих работ представляют одиночные напоминания о женском теле, как, например, элегантный шарф; в других критически сопоставляются пары образов. В «Фигурах» (1983) вечернее платье с угадывающейся под ним фигурой женщины (на черном фоне) соседствует с женским телом, целиком завязанным в ткань (на красном фоне). По словам критика Эбигейл Соломон-Годо, «(желанное) тело женщины связано здесь не только платьем, но и культурными требованиями желанности, а также требованиями, исходящими от самой репрезентации, ограничивающей и определяющей». Опять-таки, подобно многим коллегам, Чарльзуорт направляла стратегию удвоения штампа на выявление его идеологических или «мифических» функций (в бартовском смысле), то есть функций, натурализирующих интересы определенной группы, гендера или класса.

На конвенциях рекламных и модных образов сосредоточился и Ричард Принс, выявлявший то, как они моделируют субъективность. В штамповке этих образов, дает понять он, проявляется штамповка идентичностей — идентичностей как образов, формируемых ныне медиальной репрезентацией в куда большей степени, чем когда-либо прежде. В середине семидесятых годов Принс работал в библиотеке периодики корпорации Time-Life каталогизатором, ответственным за сбор фотографий моделей



1 • Сара Чарльзуорт. 21 апреля 1978 года. 1978

Один из 45 черно-белых снимков, входящих в состав работы. Размеры варьируются (каждый лист — около 55,9 × 40,6 см)

▲ 1964b, 1968a, 1968b



2 • Ричард Принс. Без названия (Четыре женщины, смотрящие в одном направлении).
№ 1–4. 1977–1979. Серия из 4-х цветных фотографий на бумаге Ektacolor. 50,8 x 61 см (каждая)

жизнь. Однако в версии Принса курортная идиллия отпускников, сфотографированных на зернистую черно-белую пленку на выжженном солнцем фоне, приобретает черты ядерной катастрофы.

Затем Принс обратился к социальным темам, не входящим в обычное поле зрения среднего класса. В серии «Шоумены» он перенял с газетных реклам ночных клубов погруженные во мрак фотографии артистов и перенес их на черные плексигласовые панели; заключенные в эти мрачные витрины, размытые лица обращаются к нашему затаенному вуайеризму. Позднее аналогичные работы группировались Принсом в так называемые «Gangs» [англ. gang — набор, комплект и банда, компания. — Пер.] — слайды, объединенные, вновь с акцентом на игре повторения и различия, в большие таблицы. Предметом изображения в них часто действительно являются банды: байкеры с подружками, автогонщики-любители, сёрферы и т. д. — «субкультуры, действующие вне юрисдикции просвещения», по выражению критика Джеффри Райана. Опять-таки, поскольку эти персонажи «просеиваются» массмедиа и мутируют в нашем сознании», Принс предлагает нам понаблюдать за нашим собственным вуайеризмом. Его искусство не столь критично, как вдохновленный Бартом анализ Крюгер или Чарльзурт, но и не столь отстраненно: он допускает свою частичную идентификацию с демонстрируемым миром-образом, свою двусмысленную вовлеченность в него.

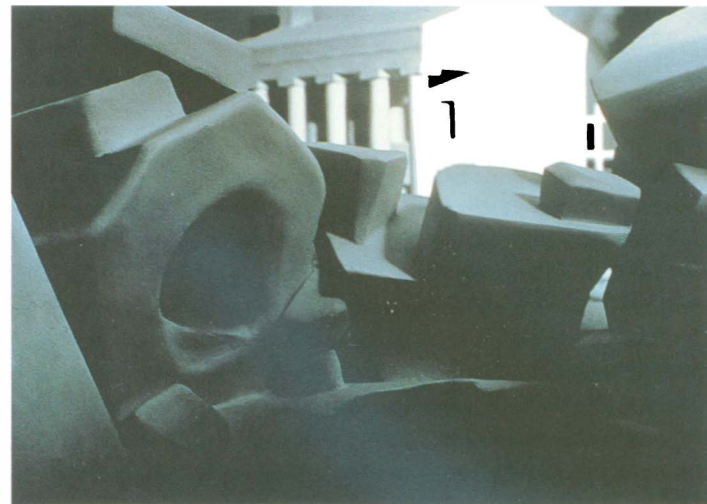
Эффекты реальности

Работы Джеймса Уэллинга и Джеймса Кейсбира гораздо ближе к фотографии, сильнее привержены ее традициям и техникам, но в итоге и более разрушительны для нее. Они не бросают вызов референтности фотографии, а напротив, по мнению критика Уолтера Бенна Майклса, акцентируют ее, но акцентируют нереалистическим путем, отмечая каждую двусмысленность фотографического означающего. Для них интересны не столько симуляция и соблазн, сколько различие между видением человека и камеры; все «эффекты реальности» в их фотографиях получены благодаря постановке, освещению, положению камеры и масштабу снимка.

Уэллинг ступил на этот путь еще в 1974 году, когда, обучаясь в CalArts, снял на видео россыпь пепла, которая на пленке приобрела черты пейзажа. В 1980-м, уже в Нью-Йорке, он фотографировал сморщенную поверхность алюминиевой фольги при максимальном приближении, вновь подчеркивая двусмысленность: снимки вполне могли сойти за полуабстрактные штудии горных пород в духе Майнора Уайта или облупившихся дверей в духе Аарона Сискинды. Сделанные им в следующем году фотографии раскошенного и рассыпанного по роскошным драпировкам сухого теста выглядели в равной степени изобразительными и абстрактными, полными пространственной глубины и чисто поверхностными. Названные «Кораблекрушение», «Остров» или «Водопад», они напоминали романтические пейзажи ровно настолько, чтобы заставить задуматься о доле нашего воображения в фотографической реальности (где, как утверждал Барт, «коннотация» предшествует «денотации», а не наоборот, как считается обычно). Сама простота приема открывает эти фотографии различным прочтениям: «В поисках...» [3] похожа на альпийский хребт или ледяное поле не меньше, чем на хлопья теста в складках материи. «Поиск» романтического опыта оборачивается в работах Уэллинга погодней за ускользающим референтом.

Джеймс Кейсбир с конца семидесятых годов тоже играл на двусмысленности фотографии, но у него карты спутывают квазиархитектурные макеты из белого матового картона, гипса и пенопласта, расставленные и освещенные как миниатюрные кинодекорации. Одновременно конкретные и типовые, эти сцены дают лишь намек на сюжет, который в ранних работах художника, как правило, отсылает к фольклорной истории американского Запада, Гражданской войны, довоенного Юга и т. д. Иногда они полностью принадлежат к области вымысла, как «Пещера Сатпена» [4], отсылающая к неоклассическому особняку, построенному в дикой местности inferнальным персонажем романа Уильяма Фолкнера «Авессалом! Авессалом!» (1936). Материалами для создания эффектов реальности Кейсбиру, как и Уэллингу, служат только фотографический медиум и название. И сами эти эффекты у него тоже частичны, половинчатые: все его образы словно замерли на полпути между макетом и референтом, фикцией и документом. Созданные им места обладают жутковатой связностью снов или мифов; они сродни фантазмам, в которых образ рождается ради замены реальности.

Общим для всех этих основанных на фотографии работ является то, что в них размываются границы реальности и репрезентации, оригинала и копии, и этот сомнительный характер изображения исподволь смущает зрителя: господство над сюжетом, которым обычно пользуется фотография с ее властью выбора кадра и безукоризненным зрением, до некоторой степени исчезает. Подчас зритель чувствует себя почти поглощенным этими симулякрами; как пишет Делёз, «зритель становится частью симулякра, который



4 • Джеймс Кейсбир. *Пещера Сатпена*. 1982
Серебряно-желатиновая печать. 40,6 × 50,8 см

преобразуется и искажается в соответствии с его точкой зрения». В этом мире фантазматического искажения эффекты реальности фотографии оказываются под вопросом, так же как и ее привычный статус «сообщения без кода» (Барт), документа, представляющего вещи очевидными, а события — естественными. Двадцать лет назад в этом еще содержался критический урок, и возражения в адрес претензии фотографической репрезентации на истинность — в новостях, да и где бы то ни было — были оправданными. Однако чем дальше, тем больше симулякр в современном мире-образе торжествует над референцией; возможно, сегодня нам нужна не столько критика репрезентации, сколько критика симуляции.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Делёз Жиль.** *Логика смысла* [1969] / Пер. Я. И. Свирского. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998; переизд.: М.: Академический проект, 2010.
- Barthes Roland.** *Image-Music-Text* / Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Baudrillard Jean.** *Selected Writings* / Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Grachoes Louis (ed.).** *Sarah Charlesworth: A Retrospective*. Santa Fe: SITE Santa Fe, 1997.
- Guillot Jacques (éd.).** *Richard Prince*. Grenoble: Centre National d'Art Contemporaine, 1988.
- Rogers Sarah (ed.).** *James Welling: Photographs 1974–1999*. Columbus: Wexner Center for the Arts, 2000.
- Solomon-Godeau Abigail.** *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.



3 • Джеймс Уэллинг. *В поисках...* 1981
Серебряно-желатиновая печать. 22,9 × 17,8 см

Виктор Бёрджин читает лекцию «Отсутствие присутствия: концептуализм и постмодернизмы». Публикация этого текста наряду с эссе Аллана Секулы и Марты Рослер обозначает новый подход к наследию англо-американского фотоконцептуализма и, шире, к истории и теории фотографии.

▲ Важно понять, что визуальным коррелятом основополагающего для концептуального искусства сосредоточения на аналитических суждениях и лингвистических определениях стало возрастание роли анализа в подходе к фотографическому изображению. Постминимализм сместил восприятие языка и тела в перформативный регистр, и медиум, позволяющий точно запечатлеть эти временные и пространственные измерения, предоставила индексальная по своей природе фотография. Таким образом, фотографический медиум содействовал постминималистскому вниманию к процессу работы, к особенностям места, ко всякого рода случайным обстоятельствам и контексту, которые стали теперь тщательно учитываться. Неудивительно, что уникальная способность фотографии фиксировать мельчайшие пространственно-временные сдвиги и поступательные или последовательные перформативные изменения сделала ее идеальным инструментом и для концептуализма с его всевозрастающим интересом к процессу и производству самого значения. «Фототропа» [1] британского художника Виктора Бёрджина (род. 1941) обозначила этот переход от контекстуальной эстетики к анализу фотографического значения в то самое время (дело было в 1969 году), когда в своем ключевом теоретическом тексте «Ситуационная эстетика» на страницах журнала «Студио интернэшнл» Бёрджин положил начало осмыслению сайт-специфичности.

Первая книга художника, «Работы и комментарии: 1969–1973» (1973), еще свидетельствовала о его верности как в теоретических, так и в художественных проектах традициям англо-американского концептуализма конца шестидесятых годов и в частности задачам, поставленным позднемодернистской самокритикой группы «Арт энд Лэнгвич» с ее почти одноименным журналом («Art-Language», «Искусство-Язык»). Но в дальнейшем Бёрджин стал первым, кто выступил на страницах этого журнала с систематической критикой отстаиваемых им позиций. Так, он писал: «Главнейшая функция искусства состоит в том, чтобы менять институционально принятые модели отношения к миру, действуя, таким образом, как фактор социализации. Поэтому никакая художественная деятельность не может быть понята в отрыве от кодов и практик общества, которое вмещает ее в себя; в практическом поле искусство неизбежно сцепляется с идеологией <...>. Мы должны осознать свою ответственность за то, что создаем искусство, чье содержание не исчерпывается Искусством».

Чары формализма по-американски в версии Клемента Гринберга оказались для английских художников (включая участ-



1 • Виктор Бёрджин. *Фототропа*. Июль 1969

Двадцать одна фотография двадцати одной половой доски

ников «Арт энд Лэнгвич») удивительно стойкими. И все же открытие двух теоретических корпусов, представленных англоязычным режиссерам, художникам и писателям редакторами журнала «Скрин», ускорило распад формалистического модернизма. Первым из этих корпусов было наследие русского и советского формализма, вторым — семиология французских структуралистов и психоаналитическая теория от Фрейда до Лакана. Две эти традиции предоставили новую теоретическую базу ■ таким английским художникам, как Бёрджин и Мэри Келли, и подтолкнули Бёрджина, как это явствует из его эссе 1984 года

«Отсутствие присутствия», к разрыву с модернизмом и концептуализмом. Если работы Бёрджина в значительной степени опирались на семиологию и теорию фотографического изображения, развитые Роланом Бартом, то для Аллана Секулы (1951–2013) главным теоретическим фокусом стали работы Мишеля Фуко, приведшие его в итоге к созданию важнейшего текста «Тело и архив» (1986). А лакановский феминизм Мэри Келли был дополнен ультраполитизированной критикой фотографической репрезентации в работах Марты Рослер (род. 1943), а также в активистском переосмыслении феминистской и художественной практик.

Фотографический поворот

В американское искусство шестидесятых годов наследие фотографии проникало несколькими противоречивыми путями. Первым из этих путей было включение «найденных» фотографий в работы Роберта Раушенберга и, позднее, Энди Уорхола, повлекшее за собой необычную трансформацию эстетики европейского

- фотомонтажа двадцатых годов. Второй, куда более сложный и поначалу незаметный, путь зафиксировали многочисленные отсылки к сугубо американским фотографическим течениям двадцатых годов и далее — к великой традиции прямой фотографии от Пола Стрэнда до Уокера Эванса, к работам фотографов Управления по защите фермерских хозяйств (FSA) и к документальной традиции, программно сформулированной в тридцатые годы. Таким образом, художники начала шестидесятых вслед за Уорхолом, но очень по-разному способствовали возвращению фотографии в контекст неоавангардного искусства.

Одним из первых, кто засвидетельствовал подъем этой, скажем так, специфически фотографической эстетики, стал Эд Рушей, чьи книги, начиная с «Двадцати шести заправокных станций» (1962) и «Всех зданий на Сансет-Стрип» (1966), развивали особый фотографический жанр. Допускающий такие характеристики, как любительский или дилетантский, он был увязан с принципом депрофессионализации фотографии; именно в контексте поп-арта (разрабатывавшего свои методы депрофессионализации произведения искусства) были восприняты поначалу книги Рушея. В диалоге между Рушеем и Уорхолом использование «найденных» фотографий, характерное для последнего, у первого претворилось в отношение как к «найденному» материалу к фрагментам городского ландшафта, которые он и фиксировал самым банальным из возможных способов.

К середине шестидесятых годов в работах Дэна Грэма возник еще один новый тип фотографической продукции, который можно назвать протоконцептуальной фотографией. Еще находясь под влиянием Рушея, Грэм предпринял более откровенный диалог с традициями американских фотографов-документалистов, прежде всего Уокера Эванса. Бесстрастные фотографии заурядной застройки Нью-Джерси — например, пригородного жилья в серии «Дома для Америки» (1966–1967) — напрямую связывают Грэма с Эвансом, создававшим аналогичные снимки индустриальных зданий Питтсбурга. Однако работы Грэма не просто устанавливают преемственность с безыскусной архитектурной фотографией: они одновременно дистанцируются от профессиональности, притязательности фотографии тридцатых и сороковых годов. Дополнив безыскусную архитектуру как

предмет изображения столь же безыскусным, любительским фотографическим исполнением, Грэм заострил предпринятый проект депрофессионализации методов создания фотографий. Результатом использования дешевой ручной камеры, дешевой цветной пленки и дешевой коммерческой печати стали снимки, которые выглядят так, словно их сделал второпях случайно забредший в Нью-Джерси турист.

Среди функций, взятых фотографией на себя в концептуальном искусстве, были, помимо определенных Грэмом, и многие другие. Во-первых, фотография обратилась к проблеме формы распространения искусства. Начиная с Рушея художники использовали ее как средство акцентировки медиального, массового характера бытования произведения искусства, как средство, содействующее тем самым демонтажу концепции произведения как уникального объекта. Хотя уже Уорхол осмеивал претензию картины на статус уникального оригинала, в конечном счете он неизменно возвращался к этому статусу на всех этапах своей карьеры. Хотя процесс создания его картин обуславливался фотографией или шелкографией, конечный продукт этого процесса неизбежно оказывался уникальным подлинником. А конечный продукт Рушея был в полном смысле слова серийным — дешевой книгой, пригодной для массового распространения, и это резко противопоставило его живописи поп-арта с ее, как это ни странно, ничуть не пострадавшей «аурой».

Во-вторых, фотография внесла в протоконцептуалистский и концептуалистский контекст целый ряд немислимых и невидимых ранее тем. Именно благодаря Рушеему урбанизм — проблемы архитектуры, повседневного урбанистического пространства, городского транспорта — вернулся в художественную практику в виде сюжетов, которые уже лет тридцать как не затрагивались никем ни в Европе, ни в США. Вплоть до высокого модернизма тридцатых годов было, конечно, понятно, что архитектура и урбанизм — актуальные для авангарда темы. Однако в послевоенный период все связанное с особенностями коллективного, городского, публичного пространства исчезло из художественной продукции. Лишь с появлением Рушея, а вслед за ним Грэма и концептуалистов проблемы городской среды, архитектуры, «публичности» — начиная с ее определения — вновь стали предметом рефлексии для авангарда.

От индекса к информации

Одним из американских художников, чьи концептуальные работы оказались сосредоточены вокруг этих проблем, стал Даглас Хьюблер, который напрямую связал временные и пространственные условия своей практики с фотографией и четко отгородился в использовании фотографического медиума от иконографии высокого искусства. В 1971 году Хьюблер начал проект «Меняющаяся глобальная работа № 70 (в процессе)», нацеленный на создание всемирного коллективного портрета живущих на Земле людей. Это одновременно и критика портретного жанра, и попытка за счет значительного пространственного, временного и количественного расширения радикализировать традиционно ограниченный фокус исследования репрезентации и ее конвенций [2].

Но уже к концу шестидесятых годов, и прежде всего в противовес фотографическим практикам концептуалистов, многие



2 • Даглас Хьюблер. *Меняющаяся глобальная работа № 70 (в процессе).* 1971–1997

Детали. Фотографии документов, текст. Размеры варьируются

художники встали на иную позицию, сочетающую в себе критику концептуализма и, как это часто бывает в момент обновления искусства, новое открытие и переосмысление предшествующей традиции — в данном случае американской документальной фотографии. Начав свой путь в Калифорнии, в студенческой группе, куда входили также Аллан Капроу, Джон Балдессари и поэт Дэвид Энтин, эти художники — в первую очередь Секула, Марта Рослер и Фред Лонидье — противопоставили свои работы внешней нейтральности концептуализма. Одним из важнейших примеров, позволяющих осознать этот исторический поворот, является работа Лонидье «29 арестов» [3], которая повторяет сухую структуру книг Рушея и безликую, почти кэмповую нейтральность, с которой их сюжеты рождаются из случайных, казалось бы, скоплений найденных объектов. Лонидье фотографировал арестованных во время антивоенных протестов в порту Сан-Диего, откуда военные корабли США отправлялись во Вьетнам с новым вооружением и людьми для пополнения контингента. Внешняя нейтральность практики Рушея оказалась, таким образом, критически подорвана внезапным вторжением обстоятельств политики, контекста, истории, которые отвергал концептуализм.

Одной из причин расхождения этих художников с поп-артистскими и концептуалистскими установками Хьюблера,

Балдессари, Рушея явилось открытие, пусть запоздалое, работ Нью-Йоркской лиги кино и фото, вдохновлявшейся в двадцатых годах русским кино. В результате в их поле зрения попали как фильмы Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина, так и социальная документалистика Лиги кино и фото вкупе с глубоко переосмысленным наследием таких художников, как Джон Хартфильд. Свою посредническую роль сыграл в этом процессе и Ханс Хааке, чьи фотографические проекты 1970–1971 годов (например, «Шапольски и другие холдинги недвижимости», своей сосредоточенностью на архитектуре и серийной структурой перекликающийся с практикой Рушея и Грэма) составляют еще один поворотный пункт на пути от нейтральности поп-артистского подхода, лишенного комментариев и контекстуализации, к модели активистской интервенции.

От поп-арта к фотомонтажу

Для Марты Рослер и Аллана Секулы исторической точкой отсчета стали фотомонтаж и политическая документалистика. Первый подход отражен в работе Рослер конца шестидесятых годов «Война с доставкой на дом: House Beautiful» [4], которая представляет собой серию фотомонтажей, почти буквально следующих модели Хартфильда (хотя, по словам Рослер, в период их создания она о Хартфильде еще не знала). Фотографии вьет-



3 • Фред Лонидье. *29 арестов.* Вверху: № 10: *Штаб-квартира 11-го военно-морского округа*; внизу: № 18: *Штаб-квартира 11-го военно-морского округа.* 4 мая 1972. Сан-Диего. Тридцать черно-белых фотографий. 12,7 x 17,8 см (каждая)

намских опустошений внедрены здесь в прилизанные сцены из рекламы и глянцевого журналов, посвященных моде и интерьеру [один из которых — «House Beautiful», «Прекрасный дом», — упомянут в названии серии. — Пер.]. Рослер попыталась пустить свои цветные фотомонтажи в массовое распространение, и, хотя этот проект не удался, эта серия стала одним из первых примеров расцвета эстетики политического фотомонтажа в Америке.

В рамках второго подхода глубокому переосмыслению подверглось наследие американской документалистики. В данном случае определяющим было явное стремление художников к американизации своей практики, к ее переориентации с европейских на местные историю и традицию. Интерес к региональной культуре, до некоторой степени привитый поп-артом с его постоянным акцентом на своей американской специфике, послужил фоном того диалога, который Рослер и Секула начали с Лигой кино и фото, а также с наследием фотографии FSA, решив опереться на традиции и культурные модели американской истории.

Еще одним элементом, сыгравшим решающую роль в их работе, является внутренний спор о статусе фотографии как таковой. Оба художника не просто активно выступали в качестве критиков, теоретиков и историков фотографии, но и способствовали своими текстами проблематизации отношений

между модернизмом и фотографией. Важно осознать, что выход документальной фотографии в восьмидесятые годы на первый план в формировании общественного представления об американской культурной истории во многом обязан таким текстам, как «Внутри, вокруг и после документальной фотографии» (1981) Рослер или «Демонтаж модернизма, переоткрытие документалистики» (1984) Секулы. Ни то, ни другое эссе не предлагает слепо продолжать проект документалистов. Наоборот: они крайне пронизательно и деликатно выявляют, например в фотографии FSA, элементы исторической неадекватности.

Особенно важно, что эти художники-критики ясно поняли: политическая нейтральность таких фотографов, как Уокер Эванс или Доротея Лэнг, является серьезным недостатком с учетом политической перспективы их произведений: ведь ни тот, ни другая не осознавали (или не пытались осознать) реального политического контекста, в котором использовались их работы по инициативе руководившего FSA Роя Страйкера. Проблема, над которой постоянно размышляли Рослер и Секула, касалась того, в какой степени фотографические практики могут включиться в активную, интервенционистскую, агитационную работу или, с другой стороны, в какой степени они подчиняются дискурсивным конвенциям и институциональным рамкам, которые в конечном счете не позволяют им обрести политическую действенность.



4 • Марта Рослер. *Первая леди (Пэт Никсон)*. Из серии «Война с доставкой на дом: House Beautiful». 1967–1972

Фотомонтаж, напечатанный как цветная фотография. 61 × 50,8 см

Между серийностью и активизмом

Такова одна из дилемм, на которую Секула и Рослер обращают внимание и в текстах, и в практике. В таких проектах, как «Безымянный слайд-фильм» [5] Секулы или «Бауэри в двух неадекватных системах описания» [6] Рослер, заметно стремление преодолеть ограничения традиционной документалистики. Работа Секулы представляет собой закольцованную слайд-проекцию серии из восьмидесяти фотографий рабочих, которые покидают в конце дневной смены завод аэрокосмической техники компании «General Dynamics Convair» в Сан-Диего. Очевидная

▲ перекличка с калифорнийской переработкой концептуализма в духе Хьюблера соседствует здесь с не менее очевидной отсылкой к образам рабочего класса как веймарской, так и американской документальных традиций. Превращение статичных черно-белых фотографий в непрерывный слайд-фильм и случайный характер снимков рабочих, подчеркивающий трудность идентификации субъекта рабочего класса (в отличие от представителей среднего класса или «белых воротничков»), дают существенно уточненное и расширенное представление о предмете документальной фотографии. С одной стороны, семиотическая рефлексия над тем, что такое фотография (над ее статусом «индексального знака»), над возникновением ее значения, над его фиксацией и распространением в институциональном и дискурсивном полях чрезвычайно важна для этой практики, сознательно избегающей наивного возвращения к политическим притязаниям на фотографическую документальность. С другой стороны, она встречным движением выходит за рамки чисто семиотической критики, подчеркивая необходимость и возможность учета контекста или исторической специфики при отображении сюжета. Таким образом, критика упрощенного представления о политической действенности американской фотодокументалистики соединяется с критикой чистой нейтральности концептуалистской фотографии.

Эталонной в этом отношении работой является «Бауэри в двух неадекватных системах описания» Рослер [Бауэри — район Нью-Йорка, известный своими злачными местами. — Пер.]. На сей раз документальная фотография берется в принятых ею к семидесятым годам предельно девальвированных формах «школы „найди сенсацию“» (по выражению Рослер) с ее зернистыми черно-белыми кадрами, в которые будто встроено историческое значение. Еще одной мишенью критики становится здесь традиция нью-йоркской уличной фотографии, высоко ценившаяся тогда Джоном Шарковски из МоМА, в частности работы Гарри Виногранда, с невозмутимым цинизмом превращавшего ветхую и убогую повседневность в эффектный сюжет. Обращаясь к традиции

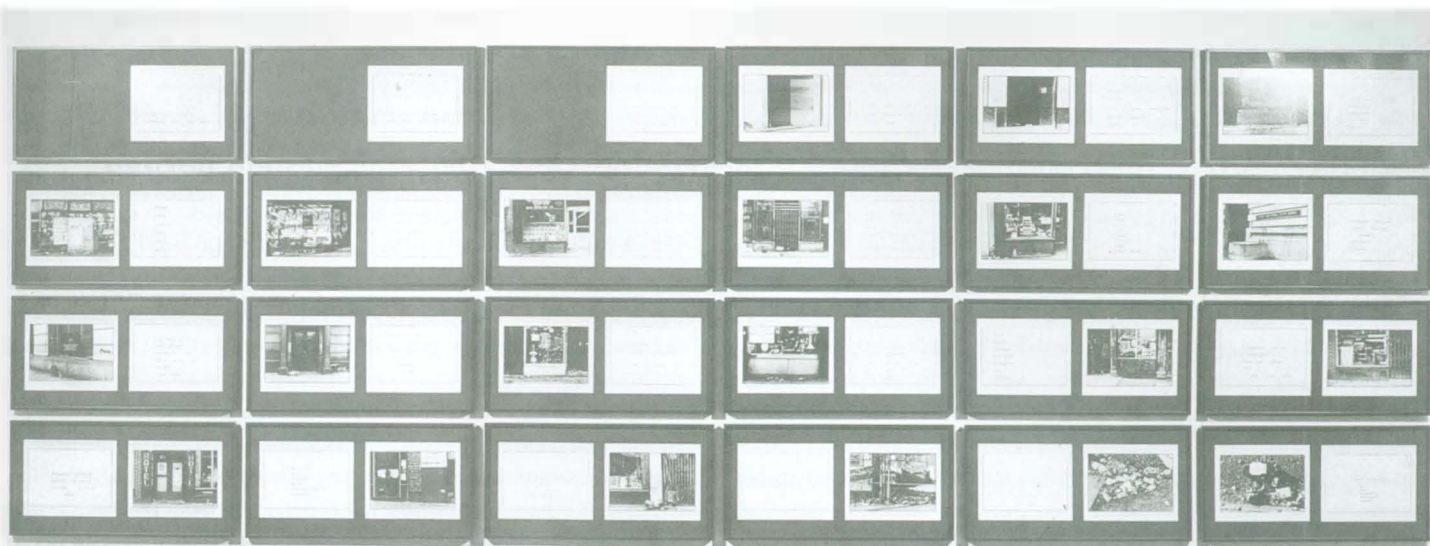
● Уокера Эванса, цитаты из работ которого читаются во многих ее фотографиях, Рослер ассоциирует себя, по собственному признанию, с «неадекватностью фотографической репрезентации». В то же время она показывает явную неадекватность языковой системы репрезентации пьянства. По соседству с фотографиями в ее книге размещены списки слов и выражений, обозначающих опьянение, от грубейшего сленга и устаревших идиом до вполне литературных форм. Своим серийным потоком эти списки пародируют повторы поп-арта, а своей тематикой и языковым статусом противостоят претензиям концептуализма на чистую лингвистическую авторефлексию. Возврат языка в телесную сферу — в сферу безумия, отклонения, асоциальности —



5 • Аллан Секула. Безымянный слайд-фильм. 1972

▲ 1968b

● 1936



6 • Марта Рослер. Бауэри в двух неадекватных системах описания. 1974–1975
 Сорок пять черно-белых фото-рафии и три черные панели, 20,3 × 25,4 см (каждая).
 5-е издание

sot
 tippler
 winebibber
 elbow bender
 overindulger
 toper
 lushington

привносит в рациональный проект концептуального искусства, типичный для этой поры диалога двух поколений художников, измерение контррациональности.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Bolton Richard (ed.),** *The Contest of Meaning*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.
- Burgin Victor,** *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press International, 1986.
- Campany David (ed.),** *Art and Photography*. London: Phaidon Press, 2003.
- Rosler Martha,** *Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975–2001*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.
- Sekula Allan,** *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973–1983*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
- Solomon-Godeau Abigail,** *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Фредрик Джеймисон публикует книгу «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма»; дебаты о постмодернизме выходят за рамки искусства и архитектуры, в культурную политику, и в них определяются две противоположные позиции.

И одно слово не вызвало столько споров в послевоенной критике, как «постмодернизм», и прежде всего потому, что понять этот термин можно только в связи с другими, не менее трудноопределимыми, — такими, как «модернизм», «модерн», «модернизация». «Постмодернизм» по-своему парадоксален. С одной стороны, он указывает на то, что «модернизм» — понимается ли он как приближение каждого вида искусства к его индивидуальной сущности или, напротив, как критика любого эстетического деления — закончился, что и в самом деле констатировали многие теоретики. С другой стороны, в работах некоторых художников и критиков, ассоциируемых с этим термином, постмодернизм представил новые точки зрения на модернизм, особенно на исторические авангарды, которые долгое время недооценивались доминирующими теориями (как, скажем, Дада и сюрреализм — теорией Клемента Гринберга и его сторонников). Таким образом, постмодернизм одновременно побудил к пересмотру модернизма и возвестил о его кончине.

Подобно модернизму, постмодернизм не обозначает определенного художественного стиля. Скорее он послужил — в устах самых амбициозных его теоретиков — сигналом о начале новой культурной эпохи в истории Запада. Для американского критика Фредрика Джеймисона, чья книга «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» является образцом классического марксистского анализа, постмодерн — это не столько полный разрыв с модерном, сколько неравномерное развитие старых (или «остаточных») и новых (или «нарождающихся») элементов. Тем не менее он достаточно отчетлив для «периодизации», для того, чтобы принять его в качестве новой культурной эпохи, соответствующей новой фазе капитализма, наступившей после Первой мировой войны и часто называемой «потребительским капитализмом». Иначе говоря, спектаклярные образы, связанные с культурой постмодерна, — соблазнительные симуляции в журналах и кино, на телевидении и в интернете, за которыми редко стоит что-либо реальное, — отражают, с точки зрения Джеймисона, «культурную логику» экономики, движимой потребительским желанием. Однако для французского философа Жан-Франсуа Лиотара, книга которого «Состояние постмодерна» (1979) положила начало философской дискуссии об этом понятии, постмодерн означал конец подобной марксистской схемы наряду со всеми «большими нарративами модерна», будь они историями прогресса (как распространение просвещения) или упадка (как порабощение пролетариата). Но даже если две эти стороны в споре о постмодернизме расходятся по поводу его последствий, основной его

движущей силой остается для них обеих «модернизация», или непрерывное преобразование способов производства и потребления, транспортировки и связи в интересах прибыли. А если так, то пусть, может быть, и подошла к концу художественная формация, именуемая «модернизмом», и даже культурная эпоха, именуемая «модерном», но социоэкономическому процессу, именуемому «модернизацией», конца не предвидится. Наоборот, постмодерн лишь свидетельствует о расширении этого процесса до едва ли не глобальных масштабов.

Соперничающие постмодернизмы

Что означал термин «постмодернизм» в искусстве и архитектуре на пике этого спора, то есть примерно в 1984 году, когда был избран на второй президентский срок Рональд Рейган? (Я ввожу в обзор архитектуру, так как именно с нее начались открытые дебаты о постмодернизме.) США переживали тогда апогей политического неоконсерватизма, призывавшего вернуться к истокам, к ценностям семьи, религии и родной страны, короче говоря — к культурным традициям. В то же время, по крайней мере в художественной и академической среде, достигла расцвета постструктуралистская теория, для которой любые подобные истоки и возвраты были сомнительны. Две эти философии, несоизмеримые в качестве оппонентов, ибо первая была политической силой, а вторая — интеллектуальной тенденцией, тем не менее определяли две основные позиции того времени в отношении постмодернизма, которые я для удобства буду называть соответственно.

Более известным был и остается «неоконсервативный постмодернизм». Определяемый преимущественно в категориях стиля, он представлял собой реакцию на модернизм, сводимый им к абстрактной внешности — интернациональному стилю стекла и металла — в архитектуре, к абстрактной живописи в искусстве, к языковым экспериментам в литературе. Всему этому противопоставлялся возврат к орнаменту в архитектуре, к предметности в искусстве и к повествованию в литературе. Неоконсервативный постмодернизм оправдывал эти возвраты героическим возрождением — не только художественной индивидуальности в противовес предполагаемой анонимности массовой культуры, но и исторической памяти в противовес предполагаемой амнезии культуры модернистской. В свою очередь, «постструктуралистский постмодернизм» подвергал сомнению и оригинальность художника, и авторитет традиции. Более того, вместо возвращения к репрезентации он углубил ее критику, заявив, что репре-

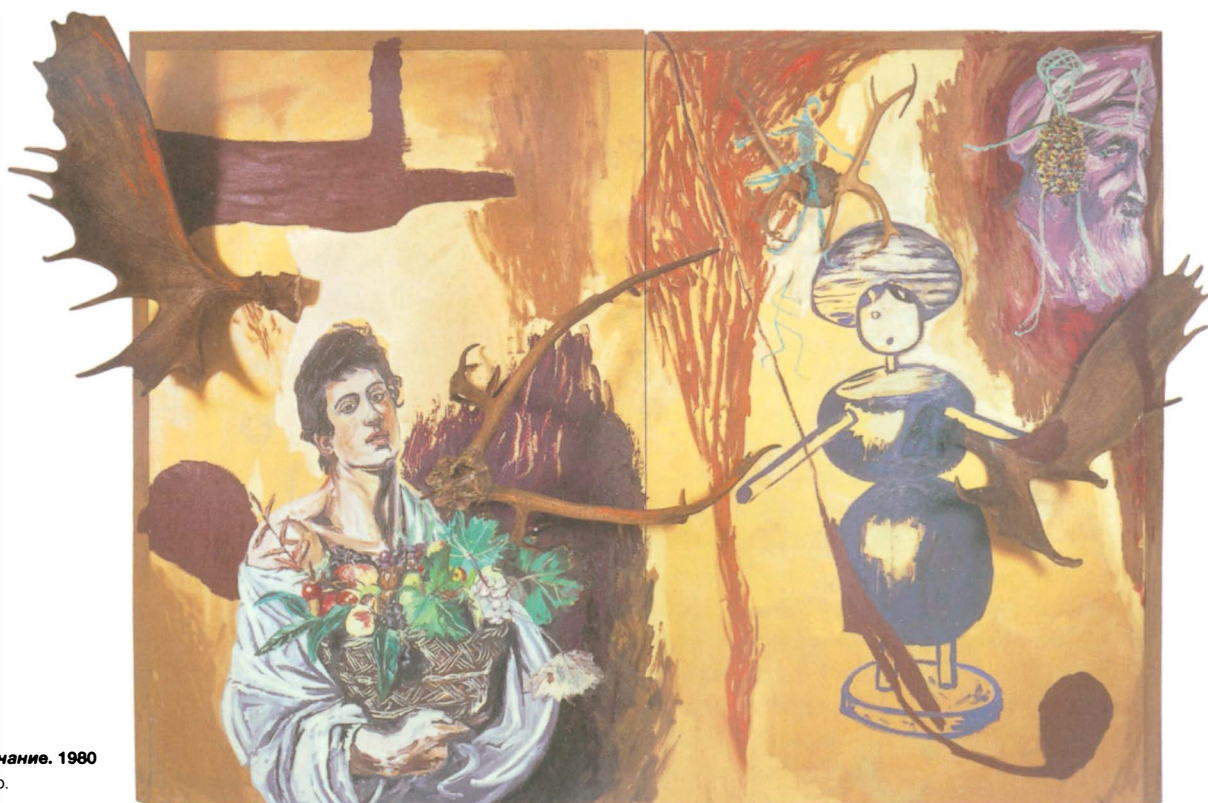
зентация скорее конструирует реальность, чем копирует ее, скорее подчиняет стереотипам, чем раскрывает истину о нас. Однако теперь, как мы увидим, в двух этих конфликтных позициях можно различить общую историческую идентичность, которую ни одна из них не предвидела.

Неоконсервативный постмодернизм в искусстве и архитектуре ратовал за эклектичную смесь архаичных стилей и современных конструкций. В архитектуре, как можно судить по работам Филипа Джонсона (1906–2005), Чарльза У. Мура (1925–1993), Роберта Вентури (род. 1925), Майкла Грейвза (род. 1934), Роберта Стерна (род. 1939) и других, этот подход предполагал использование неоклассических элементов вроде колонн в качестве общепонятных символов с целью украшения обычных современных зданий, в конструкции и организации пространства подчиненных рациональным императивам эффективности и прибыли. Аналогичным образом в искусстве — у Франческо Клементе (род. 1952), Ансельма Кифера (род. 1945), Дэвида Салле (род. 1952) и Джулиана Шнабеля (род. 1951) — отсылки к традициям прошлого использовались в виде цитат-клише, украшающих обычную модернистскую картину (в зависимости от национальности художника эти отсылки варьировались: Клементе брал их из итальянской культуры, Кифер — из немецкой, Салле и Шнабель — из американской [1]). Что же делало их работы постмодернистскими? Они не вступали с модернизмом в серьезный конфликт и не пытались преодолеть его формально. Скорее они искали примирения с публикой (то есть с рынком), якобы уставшей от слишком концептуальных искусства и архитектуры шестидесятых и семидесятых годов. Далеко не демократическое (вопреки отдельным декларациям), это примирение было одновременно элитистским по своим историческим аллюзиям и манипулятивным по своим консьюмеристским клише. «Американцы испытывают диском-

форт, сидя в кубе, — заметил однажды Вентури. — Они должны быть дома и вместе с семьей смотреть телевизор».

В этом отношении неоконсервативный постмодернизм был более антимодернистским, чем постмодернистским; как и анти-модернизм периода между двумя мировыми войнами, он искал стабильности и даже авторитета через отсылки к официальной истории. Таким образом, он был не столько стилистической программой, сколько культурной политикой, направленной на две цели: обезвредить модернизм, особенно в его критических аспектах (культура, как считали неоконсерваторы, должна быть подчинена утверждению устоявшихся ценностей), и предписать культурные традиции прошлого сложному социальному настоящему, далеко опередившему их стилистические решения.

Этот постмодернизм быстро начал обнаруживать заложенное в нем глубокое противоречие: ведь хотя он и цитировал исторические стили, получавшаяся смесь цитат, часто называемая «пастишем», как правило, лишала эти стили не только контекста, но и смысла. В результате, как это ни странно, неоконсервативный постмодернизм вовсе не вернулся к традиции, а указал на ее фрагментацию и даже распад — по крайней мере, в качестве связного канона стилей. Действительно, он скорее подорвал, чем укрепил позиции «стиля», понимаемого как самобытное выражение конкретной индивидуальности или эпохи, и «истории», понимаемой как базовая способность устанавливать культурные референции. В этом смысле неоконсервативный постмодернизм оказался разоблачен тем самым культурным моментом, которого он стремился избежать: восьмидесятые годы, как особенно подчеркивал Джеймисон, ознаменовались не возвращением стиля, а его превращением в пастиш, не возрождением исторического сознания, а его растворением в потребительской амнезии и не перерождением художника как гения, а «смертью автора»



1 • Джулиан Шнабель. *Изгнание*. 1980
Масло, оленьи рога, дерево.
228,6 × 304,8 см

Обозревая культуру в поисках примеров скрытой политической речи, семиология распространила свою деятельность на рекламу, телевидение, упаковку и моду. Этот выход семиологии в широкое поле массовой культуры совпал по времени с предпринятой Мишелем Фуко атакой на внутреннюю непротиворечивость дисциплин, составляющих корпус гуманитарных наук, — литературы, истории, искусства и т. д. Тогда же ученые Бирмингемского университета в Англии подвергли сомнению идею, что массовая культура — это всего лишь средство манипулирования пассивными потребителями. На самом деле, заявляли они, в частности культуролог Стюарт Холл (1932–2014), существуют стратегии потребления, способные обернуться формами сопротивления. Так, рэп перепрограммирует музыку, превращая ее в орудие агрессии против ценностей среднего класса — благопристойности и лояльности. Утверждалось даже, что самые примитивные формы популярной литературы, так называемые «женские романы», могут быть формой сопротивления, позволяющей женщинам низших классов выкроить пространство для частной жизни и фантазий.

Тезис о том, что раздел между высоким искусством и массовым развлечением отражает классовую борьбу, сформулировал французский социолог Пьер Бурдьё (1931–2002), согласно книге которого «Различение» (1979) навык потребления высокого искусства эквивалентен обладанию «культурным капиталом» и, таким образом, отражает в западных, индустриальных обществах материальное превосходство и власть.

(по известному выражению Ролана Барта) как уникального истоска любого значения.

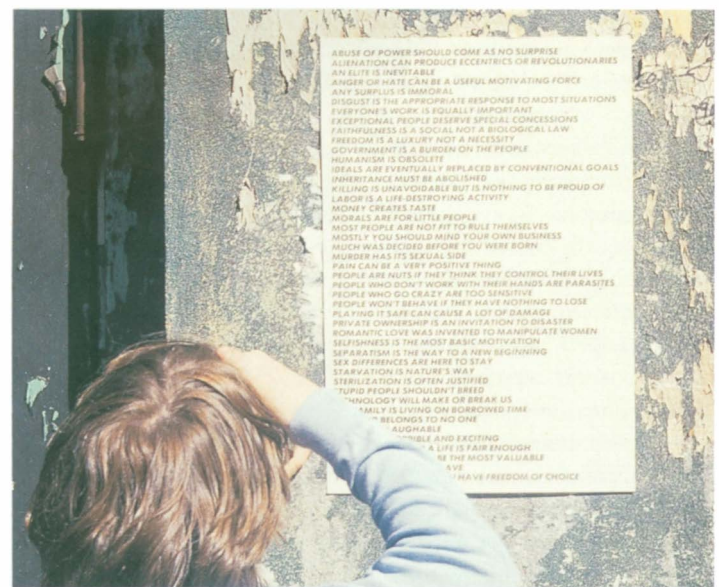
Во многих отношениях иным был другой постмодернизм, который мы назвали «постструктуралистским». Он отличался прежде всего характером своего противостояния модернизму. С неоконсервативной точки зрения модернизм подлежал преодолению в силу его излишней критичности. А с точки зрения постструктуралистов — из-за недостаточной критичности: ведь он стал официальным искусством музеев, любимым архитектурным стилем корпораций и т. д. И еще сильнее два постмодернизма расходились по поводу репрезентации. Неоконсервативный постмодернизм, как говорилось выше, выступал за возвращение к репрезентации и считал свои репрезентации правдивыми. Постструктуралистский постмодернизм, напротив, был движим критикой репрезентации, сомнением в ее правдивости, что как раз и сблизило его с постструктуралистской теорией.

В самом деле, этот лагерь постмодернизма заимствовал постструктуралистское понятие фрагментарного «текста» и противопоставил его модернистской модели целостного «произведения». Согласно этой логике, модернистское «произведение» предполагает, что произведение искусства — это символическое целое, уникальное по исполнению и совершенное по форме. Постмодернистский «текст» наводит на мысль о совершенно ином феномене: по авторитетному определению Барта, это «многомерное пространство, где смешиваются и сталкиваются различные письмена, ни одно из которых не является изначальным». Это понятие «текстуальности» казалось отлично подходящим к стратегии апроприации изображений и/или

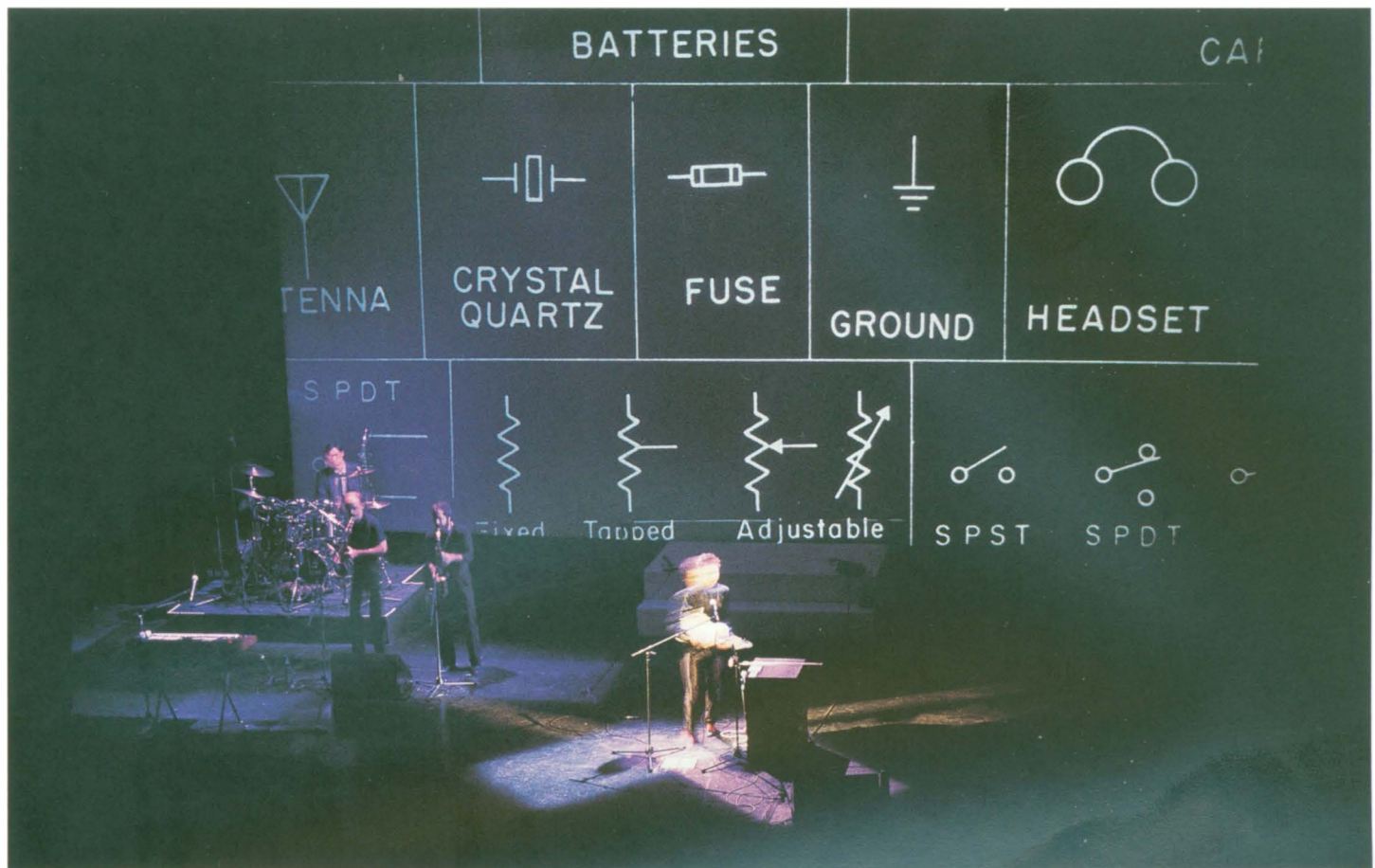
анонимного письма, которая использовалась в ранних фототекстах ▲ Барбары Крюгер и плакатах-декларациях Джени Хольцер (род. 1950) ● [2], а также в фотоапроприации Шерри Левин и в фотоассамбляжах Луизы Лоулер. В этих практиках постмодернистская текстуальность впервые стала оружием, направленным на модернистские идеи «образцовых» произведений и «образцовых» художников, которые рассматривались как идеологические «мифы», подлежащие разоблачению — «демистификации» или «деконструкции». Поскольку все эти мифы имели подчеркнуто мужскую окраску, неудивительно, что ■ эту критику инициировали художницы-феминистки.

Пастиш и текстуальность

Итак, модернистское «произведение» и постмодернистский «текст» как способы создания искусства достаточно далеки друг от друга. Но чем, по большому счету, отличаются между собой неоконсервативный «пастиш» и постструктуралистская «текстуальность»? Рассмотрим в качестве примера этих практик работы двух художников, которых около 1984 года наперебой хвалили критики: неоэкспрессионистские полотна Джулиана Шнабеля и мультимедийные перформансы Лори Андерсон (род. 1947) [3]. Шнабель смешивал аллюзии на высокое искусство (например, на Караваджо в «Изгнании») с материалами низкой культуры (такими, как бархат или олени рога), но не для того, чтобы поставить под вопрос одну из этих систем. Наоборот, как и многие другие художники того времени, он превращал модернистские техники коллажа и ассамбляжа в современные приемы для укрепления того самого медиума, который они некогда подрывали, — живописи. Конечно, некоторые из элементов его картин фрагментарны (в частности, разбитые тарелки), но все их объединяют конвенции модернистской живописи: экспрессивная жестуальность, прорванная рама и героический абстрактно-экспрессионистский пафос — все то, во что Шнабель попытался вдохнуть новую жизнь. Андерсон же играла с историей искусства и поп-культурой как с клише. В своих перформансах, тяготевших к аллегорическому изображению дезориентации в современной американской жизни, она смешивала



2 • Джени Хольцер. Трюизмы. 1977–1979
Плакат. 91,4 × 61 см



3 • Лори Андерсон. США. Перформанс. 1978–1982

Деталь

множество различных медиумов и культурных знаков: изображения, проецируемые на экран; аудиозаписи рассказов; музыку и голос, измененные с помощью электроники, и т. д. Это смешение оставляло индивидуальную позицию и социальные референции ее работ неясными, причем в отсутствие какого-либо медиума, который мог бы удержать их в сфере высокого искусства.

Но так ли уж различны эти практики пастиша и текстуальности — при столь значительных стилистических и политических расхождениях — на структурном уровне? Оба художника стремились подорвать идею устойчивой субъективности и пошатнуть принципы традиционной репрезентации: Андерсон — намеренно, Шнабель — невольно. А потому теперь, двадцать лет спустя после своего расцвета, неоконсервативное «возвращение» к индивидуальному стилю и исторической традиции (на примере Шнабеля) вполне сопоставимо по своему эффекту с их постструктуралистской «критикой» (на примере Андерсон). Коротко говоря, пастиш и текстуальность можно рассматривать как дополняющие друг друга симптомы того кризиса субъективности и большого нарратива, который обуславливал «состояние постмодерна» по Лиотару, или того процесса фрагментации и дезориентации, который формировал «культурную логику позднего капитализма» по Джеймисону.

Но что же в таком случае представляли собой та субъективность и тот нарратив, которые, как утверждалось, в первую очередь затронуты кризисом? Предполагалось, что они общие, даже универсальные. Однако вскоре критики «состояния постмодерна» стали рассматривать их как более частные — свойственные пре-

имущественно белым мужчинам, представителям среднего класса Западной Европы и Северной Америки. Для одних любая угроза этой субъективности и этому нарративу о великой современной традиции была по-настоящему серьезной: отсюда — оплакивание конца искусства, истории, канона, Запада и одновременно попытки его опровергнуть. Но для других, особенно для тех, кто числился в разряде «других» по своей ориентации, расе и/или культуре, постмодернизм указал не столько на реальную потерю, сколько на потенциальное открытие новых субъективностей и нарративов.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Джеймисон Фредрик.** *Марксизм и интерпретация культуры* [1971] / Пер. под ред. А. Парамоновой. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2013.
- Краусс Розалинд.** *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы* [1986] / Пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М.: Художественный журнал, 2003.
- Лиотар Жан-Франсуа.** *Состояние постмодерна* [1979] / Пер. Н. Шматко. М.: Алетейя, 1998.
- Barthes Roland.** *Image-Music-Text* / Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Foster Hal (ed.).** *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.
- Jameson Fredric.** *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1991.
- Owens Craig.** *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Wallis Brian (ed.).** *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Boston: David R. Godine, 1984.

В Бостоне открывается выставка «Конец игры: референция и симуляция в новейшей живописи и скульптуре»: одни художники обыгрывают растворение скульптуры в товарном мире, другие подчеркивают всевластие дизайна и витрины.

Поп-арт и минимализм наряду с другими движениями шестидесятых годов атаковали традиционные представления о композиции в искусстве, прибегая, в частности, к серийному методу организации своей продукции: изображение за изображением, как во многих шелкографических картинах Энди Уорхола, или «вещь за вещью», как в ряде скульптур Дональда Джадда. Этот серийный строй сблизил поп-арт и минимализм с повседневным миром столь же серийных товаров гораздо теснее, чем это когда-либо случалось в искусстве. В нашем мире потребительского капитализма главным предметом потребления стало не столько назначение того или иного продукта, сколько его отличие как знака от других подобных знаков. Согласно Жану Бодрийяру, мы часто потребляем скорее «притворную, дифференциальную, закодированную, систематизированную внешность вещи», чем вещь как таковую; торговая марка активизирует наше желание, товар-как-знак становится нашим фетишем.

Коды потребления

После того как серийное производство и дифференциальное потребление проникли описанным путем в искусство, различия между высокими и низкими формами последнего размылись настолько, что перестали укладываться в какую-либо схему заимствования образов или перераспределения сюжетов. Намечившееся в поп-арте и минимализме, это стирание различий в полной мере выявилось в начале восьмидесятых годов, когда Джефф Кунс (род. 1955) и Хаим Стейнбах (род. 1944) напрямую уравнивали произведения искусства и товары. Их работы были представлены широкой публике в 1986 году на выставке «Конец игры» в бостонском Институте современного искусства. Ранние объекты Кунса — в частности, его аквариумы с полуутопленными в них баскетбольными мячами [1] — вызывали почти сюрреалистическое ощущение двусмысленности. Но его последующие работы — глянцевые рекламные сувениры и предметы роскоши — отклонились в сторону чего-то, немногим отличающегося от саморекламы: казалось, Кунс нигилистически упивается товарным фетишизмом и медийной славой как историческими преемниками ауратичного произведения искусства и вдохновенного художника. В сущности, Кунс осуществил давнее предвидение Вальтера Бенямина о будущем капиталистического общества — потребность культуры компенсировать утраченную ауру искусства и художника «фальшивыми чарами» товара и знаменитости. Главным предшественником Кунса среди художников был Энди Уорхол. «Недавно одна компания заинтересовалась приобре-



1 • Джефф Кунс. Резервуар с двумя мячами 50/50 (Мячи «Spalding» серии «Dr. J Silver, Wilson Supershot»). 1985. Стекло, сталь, дистиллированная вода, два баскетбольных мяча. 159,4 × 93,3 × 33,7 см

тением моей „ауры“, — писал он в своей „Философии Энди Уорхола“ (1975). — Работы им были не нужны». Кунс сделал это переопределение ауры как «фальшивых чар» не только своим сюжетом, но и двигателем своей художественной карьеры. И если этот биржевой маклер, ставший художником, представил как современную замену художественной ауры безудержную рекламу, то позднее его не менее сообразительные коллеги вроде Дэмиена Хёрста (род. 1965), самого известного из «Молодых британских художников» — группы, сложившейся в конце восьмидесятых — начале девяностых годов и прославившейся после выставки «Сенсация» (1997) в Королевской академии художеств в Лондоне, — отдали почти ту же самую роль культу сенсации в массмедиа. Кунс лишь помещал в свои витрины предметы модного китча; Хёрст пошел до конца и поместил в свои контейнеры разрезанных пополам животных [2]. Разгневанные противники обоих художников играли им только на руку, вместе



2 • Дэмиен Хёрст. «Этот крошка-поросенок отправлялся на базар, этот крошка-поросенок просто дома сладко спал»*. 1996
Сталь, стекло, туша свиньи, раствор формальдегида, два бака.
120 x 210 x 60 см (каждый)

* Название, взятое из английской детской песенки, приводится в переводе И. Калитиной-Каховской. — Пер.

с ними включаясь в создание эффектно упакованного симулякра художественной провокации.

Стейнбах, в отличие от Кунса, сосредоточил внимание не на фетишистском, а на дифференциальном аспекте товара-знака. В 1985 году в работе под названием «Похожие и непохожие» он представил пару баскетбольных кроссовок «Nike» и пять пластиковых кубков, тем самым дав понять, что кроссовки «Air Jordans» — это современная версия Святого Грааля. Типичная тактика его работ — разложить выбранные товары на обычных полках или подставках, искусным сопоставлением форм и цветов сделав их «похожими и непохожими» — похожими как товары и непохожими как знаки. Подобным образом Стейнбах подает и объекты искусства: они предстают как знаки, подлежащие оценке — то есть потреблению — как таковые. Как и Кунс, он трактует зрителя как покупателя, а знатока искусства — как фетишиста товаров-знаков, утверждая идею, согласно которой наша «страсть к потребительскому коду» (по Бодрийяру) словно вбирает в себя все прочие ценности — потребительскую [относящуюся к употреблению, то есть к использованию, а не к потреблению. — Пер.], эстетическую и т. д. У Стейнбаха этот потребительский код сводится главным образом к дизайну и демонстрации, и его логика кажется тотальной, способной подчинить себе любой, сколь угодно странный объект, любую, сколь угодно сюрреальную композицию. В его работах исчезают оппозиции функционального и нефункционального, рационального и иррационального, на которых строилось определение современного объекта со времен Баухауса и сюрреализма: таким образом «товарная скульптура» в самом деле объявляет «конец игры».

По словам Бенджамина Бухло, «стремясь критически аннигилировать масскультурную фетишизацию», эти художники «лишь

усиливают фетишизацию объекта высокой культуры: [в их работах] не разрушаются никакие дискурсивные контексты, не обнажаются никакие устои, не затрагиваются никакие институциональные механизмы». Цель такого подхода — не расшатать институт искусства в его современном статусе, а, скорее, как гордо заявил однажды один из его практиков, Эшли Бикертон (род. 1959), совершить «стратегическую инверсию деконструктивных методов», разработанных для критики этого института такими художниками, как Марсель Бротарс, Майкл Ашер и Ханс Хааке, в шестидесятых и семидесятых годах. Если последние расширяли презентационные возможности реди-мейда, чтобы с его помощью подвергнуть рефлексии условия выставки, то молодые художники вернули реди-мейду статус изделия, зачастую превращая его в предмет роскоши, выставленный напоказ.

Однако не все художники восьмидесятых годов, работающие с темой товаризации искусства, присоединились к этой циничной инверсии классической авангардной техники. Аллан Макколлум (род. 1944), подобно Кунсу и Стейнбаху, также демонстрировал превращение искусства в объект желания и проводник престижа, но, скажем так, утаивал вещи, побуждая зрителей задуматься над тем, сколько стимулов к потреблению заложено в самих конвенциях демонстрации. Его «Суррогатные картины» [3], исчерпывающиеся простой рамой, паспарту и прямоугольником на месте изображения, представляют собой нейтральные знаки станковой живописи — сначала написанные акрилом по дереву, затем целиком отлитые из гипса. Столь же типовыми эквивалентами скульптур являются «Идеальные оболочки» (1985) — урны из гипсо-цементной смеси, расписанные разноцветными полосами эмали. И «Суррогатные картины», и «Оболочки», и несколько более поздних серий Макколлума



3 • Аллан Макколлум. Суррогатные картины. 1978–1980

Дерево, акрил, эмаль, музейный стенд. Размеры варьируются

изготавливались в разных размерах и в огромном количестве его студией, работающей как кооператив — как нечто среднее между мастерской и фабрикой — и производящей уникальные копии в обилии, которое скорее обманывает, чем удовлетворяет наше желание. Наводя на размышления о потреблении, эта стратегия в то же время нарушает однородность производства и тем самым выкраивает внутри системы, нацеленной на исключение альтернативных способов производства и распространения, критически отстраненное от нее пространство, допускающее многообразие форм делания, показывания, смотрения и обладания.

Джон Найт (род. 1945) также развивал деконструктивные методы институциональной критики, фокусируясь не только на безудержной товаризации искусства, но и на его буквальной инкорпорации в большой бизнес в качестве его полноправной отрасли. Для этого он взял за образец формы дизайна и демонстрации, заполонившие рекламу и архитектуру эпохи правления Рейгана и Тэтчер, отмеченной слиянием корпораций и стремительным ростом культурного рынка. Для международной выставки «Документа 7» в Касселе (1982) Найт сделал восемь логотипов в виде своих инициалов, набранных курсивом гарнитуры «Гельветика» (по его мнению, «наиболее общепринятым корпоративным шрифтом»), вырезанных из дерева и обклеенных цветными репродукциями туристических реклам (среди которых затесалась реклама Калифорнийского банка). Тем самым он указал на историческое усвоение модернистских форм абстракции, рельефа и коллажа «послевоенной корпоративной культурой в целях распространения своей идеологии и продуктов» (по выражению Бенджамина Бухло). Кроме того,

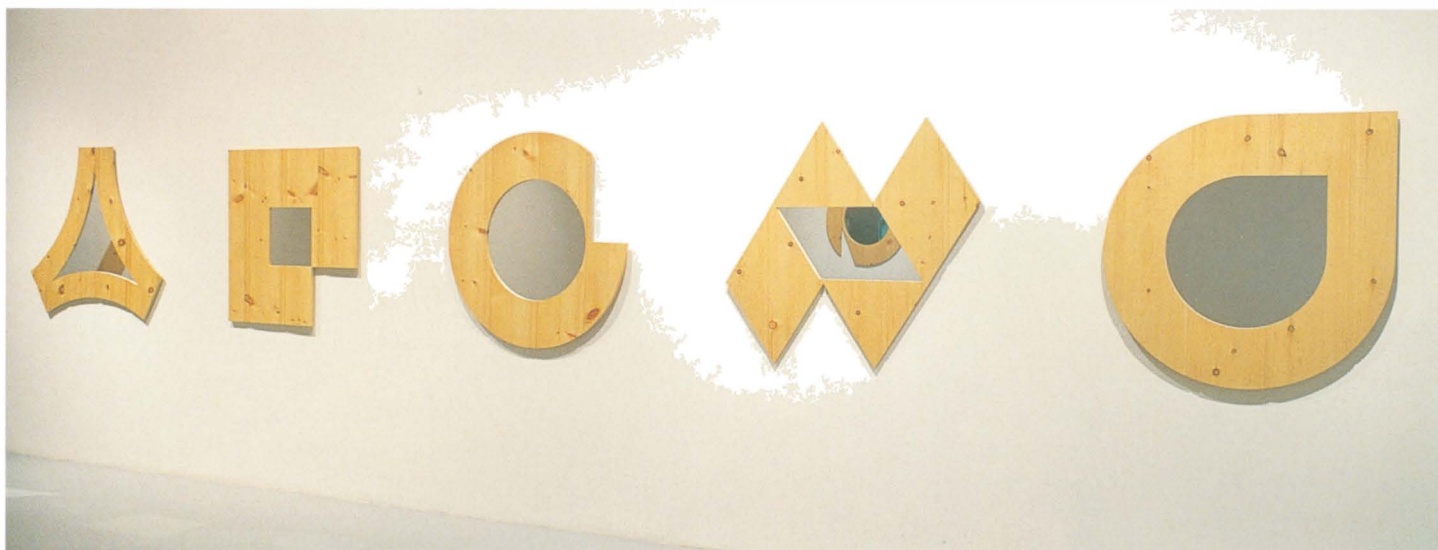
будучи размещены на двух больших лестницах в центральном зале выставки, логотипы демонстрировали смысловое колебание между производством искусства и торговой маркой, между личной, индивидуальной подписью и публичным, анонимным знаком. В некотором смысле скульптурная инкорпорация Найтом своих инициалов явилась риторическим жестом, указавшим на две мишени, в которые целились в этот момент критически настроенные художники: корпоративное господство арт-институтов (вкуче с финансовыми манипуляциями коллекционеров вроде Чарльза Саатчи в Англии, главным бизнесом которого как раз и была реклама) и искусственное возрождение экспрессионистской живописи. Оба эти явления Найт освещает в серии «Зеркало» [4], намекающей на то, что кажущаяся субъективность живописи служит ничтожной компенсацией (и надежным прикрытием) фактического всевластия корпораций. С точки зрения Бенджамина Бухло, на сей раз Найт придал псевдологотипам различные геометрические формы и вставил в них зеркала, чтобы «напомнить нам о верховной корпоративной реальности, которая контролирует и предопределяет все, что бы ни отражалось у нас в глубине души. Таким же образом привычно-домашняя банальность зеркал недвусмысленно говорит о том, что эстетический отказ от публичной общественной функции не оставляет человеку иного места, кроме заключенного в раму приватного отражения».

Нато, что корпорации конструируют наши идентичности, указывали и другие художники того же времени. Так, Кен Лум (род. 1956) причудливым образом расставлял стандартную современную мебель: стоящие вертикально, прислоненные друг к другу, иногда соеди-

▲ 1976, 2007c

● 1972b

▲ 1984b



4 • Джон Найт. Серия «Зеркало». 1986

Вид экспозиции

ненные или спаренные, его диваны словно бы оживали, заменяя людей — своих владельцев. Андреа Зиттель (род. 1965) исследовала модульную структуру современного интерьера в серии пародийных макетов рациональных офисов и квартир. Стремление вернуть в этот новый порядок повседневной жизни под властью мегакорпораций субъективное измерение характерно для работ Барбары Блум (род. 1951). Подобно Найту, Луму и Зиттель, она пародировала культурные формы, конструирующие социальную идентичность. В ее плакатах и объявлениях, обложках для книг и трейлерах фильмов можно усмотреть своего рода коварный мимесис, исподволь декон-

▲ струирующий соответствующие жанры культурной индустрии. «Во всех моих работах важно „кажущееся“, „притворное“, — объясняет Блум, — но это „подражание“, эта мимикрия — по большому счету лишь первое впечатление. Образы комментируют, часто иронически, тот медиум, в который они помещены, и культурные образы (клише) вообще».

● В ранних работах Блум отталкивалась от феминистских практик конца семидесятых — начала восьмидесятых годов, сфокусированных на темах фетишизма и вуайеризма; в инсталляции «Взгляд» (1985), имевшей вид шоу-рума, она ловила зрителя на любопытстве, возбуждаемом преградой — низким стальным барьером, идущим в полуметре от стены с экспонатами. Более поздние ее работы отнюдь не столь отстраненны: на выставках, поданных как частные коллекции, Блум представляла фрагменты историй, отчасти вымышленных, отчасти (авто)биографических, с помощью фотографий, книг, личных вещей и предметов домашнего обихода, часто пронизанных ностальгией [5]. Вместо того чтобы принимать на себя функции публичного куратора, как это делают многие современные художники, она предстала в роли частного коллекционера. И донее некоторые художники выступали в этой роли, иногда сочетая ее с ролью

■ куратора (например, Бротарс), но Блум сосредоточилась не столько на критике связки «галерея — музей», сколько на превращении их обоих в своего рода альтернативный театр, проливающий свет на

◆ тайную жизнь слов и вещей. Подобно Вальтеру Беньямину, Блум видит в коллекционере человека, который сопротивляется сведению объекта к потребительной или меновой стоимости и мобилизует особый, личный фетишизм — в ее терминологии «потенциал детали», — противопоставляя его абстрактному фетишизму товара-

знака. «Коллекционеры — это физиогномисты мира объектов», писал Беньямин в эссе «Я распаковываю свою библиотеку» (1931), они возвышают товар до «статуса аллегории», обнаруживая скрытые в нем истории. Аналогичной нарративизации подвергает свои объекты Блум: «Похоже, я трачу очень много времени на размышления о том, может ли вещь приобрести значение, достаточное, чтобы заменить собой человека или событие».

Художники восьмидесятых годов реагировали на давление рынка и на вторжение в мир искусства (и в мир вообще) корпоративных интересов диалектически различными способами. Одни разыгрывали финансовые механизмы в своих работах, надеясь в какой-то степени ослабить их утрированным представлением; другие пытались критически осмыслить эти новые силы, не аннулируя, а наоборот, усиливая для этого контекстуализирующие эффекты реди-мейда. Хотя после падения фондового рынка в 1987 году экономические условия временно изменились, в середине девяностых началась новая волна капиталистической экспансии, и некоторые художники переключили внимание с товаризации искусства, соотнесенной делом времени, на всеприсутствие дизайна как способа перекодировки объектов и практик, их подчинения более обширной системе, превращения в элемент декора или стиля жизни. То, что за авангардом по пятам, как тень или двойник, следует «хороший дизайн», — старая история, которой отмечен весь путь развития

● абстрактного искусства. В этом отношении показателен случай Баухауса, самой известной модернистской школы: изменив традиционное понимание искусств и ремесел, Баухаус в то же время способствовал, по выражению Бодрийяра, «практическому расширению системы меновой стоимости на всю сферу знаков, форм и вещей». Такова одна из версий «кошмара» модернизма: предпринятые им утопические преобразования художественных форм легко становятся рыночными инструментами в моде и других отраслях товарного производства.

Некоторые современные художники, например Хорхе Пардо (род. 1963) и Карим Рашид (род. 1960), судя по всему, принимают этот перехват как данность и работают в рамках логики дизайна. Категории и понятия, которые в искусстве предыдущего поколения удерживались в продуктивной оппозиции, — например, «скульптура» и «архитектура» в сайт-специфичных работах — в пространстве

▲ 1977, 1980

● 1975

■ 1972a

◆ 1935

▲ 1992

● 1923, 1947a

■ 1925a, 2007c



5 • Барбара Блум. *Царство нарциссизма*. 1989

Смешанная техника. Размеры варьируются

дизайна согласуются без особого продуктивного напряжения, как свидетельствуют об этом различные сочетания изображений, объемов и пространств в инсталляциях. В результате сайт-специфичное искусство становится разновидностью средового искусства, а ситуационная эстетика, развивавшаяся представителями институциональной критики, в частности Майклом Ашером, преобразуется в своеобразную дизайн-эстетику. В самом деле, такие художники, как Пардо и Рашид, используют элементы декора — плитку и обои, подобранные в соответствии с определенной цветовой схемой, мебель и оборудование со сверхгладкими поверхностями, — чтобы включить пространство искусства в тотальную среду. Таким образом, если одни художники в свое время вытолкнули скульптуру в область архитектуры, то другие теперь подчиняют скульптуру диктату дизайна.

Но, как и в ситуации форсированной товаризации искусства в восьмидесятых годах, на эту всепроникающую логику дизайна даются диалектически различные ответы. Художник-архитектор Джудит Барри (род. 1949) уже давно критически апроприирует элементы этой логики в своих инсталляциях и выставках. А некоторые другие, например Гленн Ситор (1956–2002) и Сэм Дюран (род. 1961),

вместо того чтобы утрировать имплозивные эффекты дизайна, попытались воссоединиться с «расширенным полем скульптуры» шестидесятых годов и противостоять тотальности дизайна путем прямого возобновления сайт-специфичных практик. Дюран взял на вооружение диалектику места/не-места Роберта Смитсона, но снабдив ее чувственными отсылками к субкультурам и массовой культуре. Ситор, в свою очередь, обратился к архитектурным разрезам Гордона Матта-Кларка, представив их так, что обнаженная архитектурная история становится систематическим индексом истории социальной.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бухло Бенджамин Х. Д. *Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов* [2003] / Пер. Д. Потемкина. М.: V-A-C press, 2015.

Adams Brooks et al. *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. London and New York: Thames & Hudson, 1998.

Joselit David (ed.). *Endgame: Reference and Simulation in Recent American Painting and Sculpture*. Boston: Institute of Contemporary Art, 1986.

Nittve Lars (ed.). *Allan McCollum*. Malmö: Rooseum, 1990.

Noever Peter (ed.). *Barbara Bloom*. Vienna: Austrian Museum of Applied Arts, 1995.

Проходит первая акция сообщества «АСТ-UP»: в связи с критической ситуацией вокруг СПИДа возрождается акционизм, на первый план выходят группы коллективного действия и политические интервенции, зарождается квир-эстетика.

В ответ на консервативную политику США, Великобритании и ФРГ в начале восьмидесятых годов вновь заявило о себе — с неслыханной со времен войны во Вьетнаме силой — прогрессивное политическое искусство. Его возрождению способствовало совпадение нескольких факторов: вооруженных интервенций в Центральной Америке; корпоративных слияний на Уолл-стрит; неотступной угрозы ядерной войны; фундаменталистских атак на свободу вероисповедания; обратной реакции на прогресс в области гражданских прав и прав женщин; сокращения благотворительных и прочих социальных программ и, наконец, нанесшей миру искусства особенно тяжелый удар эпидемии СПИДа, которая сопровождалась почти поголовным безразличием властей и ужесточением нападок на гомосексуалистов. В течение десятилетия американское политическое искусство подхлестнули избиения

и прочие акты насилия на почве расовой и сексуальной розни, а также идеологические конфликты, столкнувшие мир искусства с официальными организациями, в том числе созданными, чтобы ему содействовать, — прежде всего с Национальным фондом поддержки искусств.

Для ответа были избраны два основных пути: «репрезентация политики», видевшая в социальных идентичностях и политических позициях данности, подлежащие неотложному распространению, и «политика репрезентации», считавшая эти идентичности и позиции искусственными конструктами, подлежащими формальному и идеологическому анализу. Таким образом, если одни художники старались подойти к политическим проблемам как можно более прямо, то другие сделали ставку на постструктуралистскую критику репрезентации. Одной из опасностей первого подхода было



1 • Коллектив «Group Material». СПИД. Хроника событий. 1989

Смешанная техника. инсталляция

то, что он подчас лишь подкреплял те стереотипы, которым стремился бросить вызов; второй подход рисковал затемнить критический посыл сложностью своих средств.

За реакционным поворотом в политике последовал аналогичный поворот в эстетике, что проявилось в возвращении старых форм искусства вроде масляной живописи и бронзовой скульптуры; радикальные трансформации политики и искусства, происшедшие в шестидесятых годах, оказались теперь под ударом. Однако при всем возрождении гуманистических мифов о высоком искусстве и большом художнике мир искусства, как никогда прежде, повиновался силам рынка, особенно финансовым манипуляциям коллекционеров-инвесторов (в частности, британского рекламиста Чарльза Саатчи), которые распространили безудержную приватизацию публичной сферы при Рейгане и Тэтчер на художественные институты. Помимо других ухудшений ситуации это означало победу коллекционеров и дилеров над кураторами и критиками в качестве арбитров художественного значения и ценности.

Чтобы противостоять идеологическому регрессу в искусстве и открытым манипуляциям на арт-рынке, некоторые художники обратились, по выражению представителей нью-йоркской группы «COLAB», к «совместным, коллективным, кооперативным, коммунальным проектам». Часто подобные коллективы создавали альтернативные пространства, иногда — для временных выставок

в бесхозных помещениях на первых этажах зданий, иногда — для привлечения сообществ, не принимаемых в расчет миром искусства и оторванных от его центров. Одним из примеров такого рода партизанских выставок стала «Недвижимая выставка» («The Real Estate Show», 1980) в заброшенном и отошедшем в городскую собственность магазине в нью-йоркском районе Ист-Виллидж, где специально созданные художниками объекты и инсталляции соседствовали с рисунками и граффити местных детей. Выставка была почти сразу закрыта властями, что лишь заострило проблемы управления недвижимостью, к которым она пыталась привлечь внимание. В качестве примера коллективного пространства в Нью-Йорке можно привести галерею в Южном Бронксе «Fashion Moda», созданную Стефаном Айнсом и Джо Льюисом с целью наладить контакт художников с местным населением (некоторых представителей которого изобразили в виде раскрашенных гипсовых бюстов Джон Ахарн и Ригоберто Торрес). Деятельность таких коллективов, как «Group Material» в Нью-Йорке и «Border Art Ensemble» [англ. border — край, граница. — Пер.] в Сан-Диего, также варьировалась от выставок-обращений и партизанских интервенций (вроде нелегальной расклейки плакатов) до общественных проектов [1]. Программа «Group Material» — «контролировать свою работу, направляя все силы на ответ запросам общества, а не художественного рынка» — отразила дух этого движения политически моти-



2 • Леон Голуб. *Наемники (IV)*. 1980

Холст, акрил, 304,8 × 585,5 см

▲ 1976

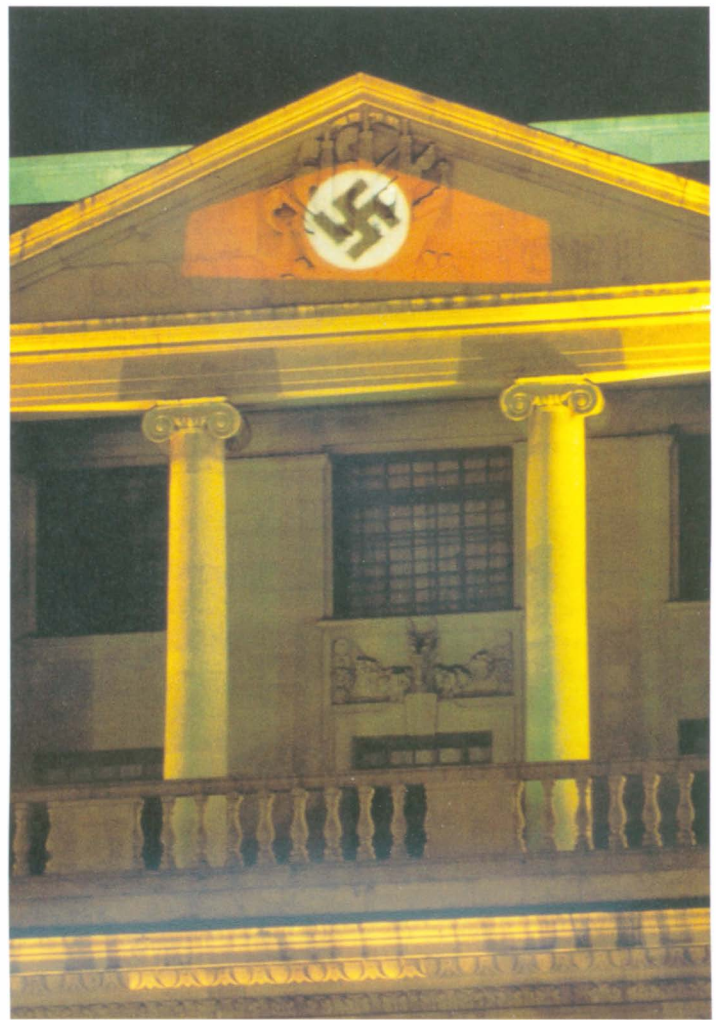
вированных художников, стремившихся вместе с тем приложить критерии сайт-специфичности к социальному пространству, — дух, который разделяли и другие группы, например «REPOhistory».

Возрождение политических художественных группировок в восьмидесятые годы оживило интерес к таким их предшественникам, как «Art Workers' Coalition» [«Коалиция работников искусства». — Пер.], которая была основана в разгар Вьетнамской войны с целью сплочения художников и протеста против отсутствия женщин и представителей меньшинств на выставках и в коллекциях. В центре внимания вновь оказались ангажированные художники вроде Леона Голуба, который ввел в свои картины, посвященные жестокостям американских солдат во Вьетнаме, новые сюжеты, в частности преступления наемников необъявленных «грязных войн»

▲ в восьмидесятых годов [2]. Противоположным этой репрезентации политики образом действовала политика репрезентации, побуждая художников возвращаться к ситуационистским стратегиям, в частности к «отклонению» (détournement), то есть к переработке публичной символики и образов массмедиа путем введения в них подрывных социальных смыслов и исторических воспоминаний. Так, художник польского происхождения Кшиштоф Водичко (род. 1943) с 1980 года, поначалу нелегально, проецировал на памятники и здания, связанные с политической или финансовой властью, специально подобранные изображения: на военные мемориалы — фотографии ядерных ракет, на здания корпораций — кадры с приносящим присягу президентом, на статуи выдающихся людей — снимки бездомных и т. д. [3]. Его целью было противостоять официальному языку и выносить на свет умалчиваемые этими памятниками истории: благодаря его проекциям на них симптоматично проявлялись скрытые смыслы и связи. Подобные стратегии использовали также Деннис Адамс (род. 1948) и Альфредо Хаар (род. 1956). Адамс в своих сайт-специфичных павильонах автобусных остановок сводил горожан лицом к лицу с фотографиями политических демонов, преследующих настоящее: демагога-антикоммуниста Джозефа Маккарти и нацистского палача Клауса Барби. Хаар в похожей серии подмен повесил в вестибюлях метро на месте глянцевой рекламы, восхваляющей бизнес и банки, графические фототексты, проливающие свет на их реальную работу — эксплуатацию зарубежных рабочих.

Агитпроп-апроприации

Наиболее эффективные из этих неоситуационистских интервенций были осуществлены многочисленными группами, связанными с движением «АСТ-UP» (аббревиатура от AIDS Coalition To Unleash Power [англ. Коалиция по мобилизации сил для борьбы со СПИДом; to act up — делать наперекор, не слушаться, скандалить. — Пер.]), которое было основано в марте 1987 года «для принятия прямых мер противодействия кризису, вызванному СПИДом». Не менее искушенные в постструктуралистской критике репрезентации, чем художники, упоминавшиеся выше, эти группы (в том числе «Gran Fury», «Little Elvis», «Testing the Limits», «DIVA TV», «Gang», «Fierce Pussy» [«Гран Фьюри» — по названию модели автомобиля, любимой полицейскими; «Маленький Элвис»; «Уточнение границ»; «Дива-ТВ»; «Банда»; «Свиная киска». — Пер.]) использовали в зависимости от ситуации различные медиумы и техники: дерзкие плакаты с апропрированными изображениями и придуманным текстом для точечных демонстраций, подрывную переработку корпоративных реклам и газетных полос для массового распро-



3 • Кшиштоф Водичко. Проекция на Дом Южной Африки. 1985
Трафальгарская площадь, Лондон. Размеры варьируются

странения, видеосъемку для борьбы с полицейским насилием и с искажением деятельности «АСТ-UP» в массмедиа и т. д. Тем самым они привлекли к делу широкий спектр художественных практик и их особенностей: фотомонтаж Джона Хартфильда, графичность поп-арта, провокационность перформанса, рефлексию институциональной критики, изощренный язык изображений искусства апроприации, едкое остроумие художниц-феминисток вроде Барбары Крюгер. «Эстетические ценности традиционного мира искусства несущественны для борцов со СПИДом, — отметил в 1990 году критик Даглас Кримп. — Главное в протестном искусстве — это эффект пропаганды; кража приемов других художников является частью плана: все, что работает, нужно использовать». Плакат, выпущенный в 1988 году группой «Gran Fury», лаконично говорит о том же: «Когда умерло 42 000 людей, искусства недостаточно: начнем коллективное прямое действие для выхода из кризиса, вызванного СПИДом».

Некоторые из этих стратегий уже использовались в язвительном и мрачном анонимном плакате, расклеенном в центре Нью-Йорка в 1986 году, до основания «АСТ-UP». «Молчание = Смерть» — значилось белым шрифтом на черном фоне рядом с розовым треугольником, которым нацисты обозначали гомосексуалистов в концлагерях. С убедительной простотой эта формула указала на бездействие властей и безразличие общества в отношении эпидемии СПИДа

(внизу мелким шрифтом шла серия соответствующих вопросов и призывов): пассивность действенно приравнивалась к убийству. Кроме того, розовый треугольник превратился из оскорбительного клейма в эмблему гордой идентичности, отразив политическое созревание угнетенной группы (аналогичной инверсии подверглось в это же время слово «queer» [англ. странный, чудной, на сленге — педик; в перевернутом, положительном значении обычно переводится на русский язык транслитерацией, как «квир». — Пер.]). Далее последовали десятки подобных формул. Многие из них, как и само «Молчание = Смерть», тиражировались в различных формах (на плакатах, транспарантах, футболках, значках, наклейках), и все использовались как средства организации и оповещения, поддержки и стимула к самосознанию, выживания и сопротивления.

Входившие в «АСТ-UP» группы понимали, что полем идеологической войны вокруг СПИДа являются, помимо улицы, также массмедиа, и с участием многих художников, авторов кино- и видеофильмов, архитекторов и дизайнеров проектировали знаки и события, в которых не только критиковалась и опровергалась информация прессы, но и обыгрывались ее методы и приемы. Это могла быть шоковая графика, как в плакате «Gran Fury» 1988 года, изображавшем кровавый отпечаток ладони, знак убийцы, с текстом «У правительства руки в крови» вверху и «Каждые полчаса умирает один больной СПИДом» внизу [4]. Или кэмповый юмор, как в плакате той же группы 1989 года, где на месте поп-икона LOVE, написанной в 1966 году на холсте Робертом Индианой, было помещено слово RIOT [БУНТ. — Пер.] (также плакат отсылал к работе канадской группы «General Idea» [«Общая идея». — Пер.], где LOVE аналогичным образом было заменено на AIDS). Созданная в ознаменование двадцатой годовщины Стоунволлского бунта — протеста против жестокого налета полиции на гей-бар в Гринич-Виллидже, который часто считают началом движения за права гомосексуалистов, эта формула одновременно отсылала к минувшему событию и призывала к борьбе: вверху плакат имел надпись «Стоунволл-69», а внизу — «Кризис СПИДа-89». Кроме того, группы — участники «АСТ-UP» атаковали чиновников-бюрократов и реакционных политиков (от уполномоченных по здравоохранению до президентов), а также представителей фармацевтических компаний. Печально известный предвыборный слоган Джорджа Буша-старшего против введения новых налогов — «Читай по губам» (1988) — приобрел иной смысл в плакатах «Gran Fury» с изображением гейских и лесбийских «kiss-ins» [«протестных поцелуев». — Пер.]. (Когда группа «Gang» вместо целующихся пар разместила под той же фразой — «Читай по губам» — изображение женской вульвы и продолжила ее словами: «Пока их не зашили», слоган приобрел обличительный смысл, намекая на попытки Буша прикрыть дискуссию об абортax.) Подобные провокационные апроприации практиковали и другие художественные группировки — феминистские, как «Guerilla Girls» [англ. «Партизанки». — Пер.], или антирасистские, как «Pest» [англ. «Чума». — Пер.], распространяя материалы, бичующие сексуальную и расовую дискриминацию в мире искусства и за его пределами.

Квиризация искусства

Вслед за «АСТ-UP» многие художники — геи и лесбиянки начали различными путями осваивать гомосексуализм как тему искусства. Наибольшую известность среди них получили Роберт Гобер (род. 1954), Дэвид Войнарович (1954–1992), Дональд



4 • Группа «Gran Fury». У правительства руки в крови. 1988
Плакат. Офсетная печать. 80,6 × 54,3 см

Моффет (род. 1955), Феликс Гонсалес-Торрес (1957–1996), Джек Пирсон (род. 1960) и Зои Леонард (род. 1961). (Смерть двоих из этого перечня от СПИДа — лишь слабое напоминание о страшном уроне, причиненном этой болезнью гомосексуалистским и художественным сообществам.) В некотором смысле эти художники суммировали декларации художниц-феминисток первых двух поколений и «квиризовали» их. Иначе говоря, они анализировали гомосексуальность не только как субъективный опыт, обладающий собственной сущностью (что отрицали его преследователи), но и как социальный конструкт, подверженный культурным и историческим изменениям.

Более тонко, чем многие апроприаторы из «АСТ-UP» (стимулируемые Кримпом), Феликс Гонсалес-Торрес, входивший также в коллектив «Group Material», квиризовал другие художественные формы шестидесятых — семидесятых годов. «В нашей ситуации, — заметил он однажды, — мы не должны бояться подобных формальных отсылок, ведь они представляют власть и историю. Почему бы ими не воспользоваться?» Что он и делал, с некоторыми модификациями: раскладывал тысячи листов бумаги, часто цветные или с изображениями на грани китча (например, птицы в небе), идеальными стопками, напоминающими объекты минималистов; рассыпал тысячи конфет в ярких фантиках в форме



Американские войны вокруг искусства

В 1987 году окружной судья в США отклонил иск Ричарда Серры с требованием к Управлению служб общего назначения [General Services Administration; далее — GSA. — Пер.] не убирать его скульптуру «Наклонная дуга» (см. фотографию), установленную по распоряжению того же GSA в 1981 году на Федерал-плаза в деловом центре Манхэттена. «Переместить ее — значит уничтожить», — убедительно защищал Серра свою сайт-специфичную работу. Однако через два года «Наклонную дугу» все же убрали под покровом ночи. Это был не первый и не последний случай конфискации или прямого уничтожения произведения искусства, но он открыл новый этап, отмеченный особой нетерпимостью к работам передовых художников.

В том же 1987 году состоялось еще два события. Художник Андрес Серрано (род. 1950) получил грант на пятнадцать тысяч долларов от Юго-Восточного центра современного искусства (SECCA) в Уинстон-Сейлеме (Северная Каролина), который косвенно финансировался Национальным фондом поддержки искусства [National Endowments for the Arts; далее — NEA. — Пер.]. В период действия гранта Серрано напечатал фотографию в технике «Сибахром» с изображением маленького пластикового распятия, погруженного в желтую жидкость с пузырьками.

- ▲ (или антиформе) постминималистских разрозненных фрагментов; перечислял на билбордах исторические вехи борьбы гомосексуалистов за свои права с лаконизмом, достойным концептуального искусства.

В 1989 году такой билборд появился на площади Шеридана в Нью-Йорке, недалеко от места Стоунволлского бунта. Текст, набранный белым курсивом на черном фоне, гласил: «СПИД-коалиция 1985 Полицейские преследования 1969 Оскар Уайльд 1895 Верховный суд 1986 Харви Милк 1977 Марш в Вашингтоне 1987 Стоунволлский бунт 1969». Постепенно зрителю становилось ясно, что речь

в основном из-за названия этой работы, «Piss Christ» [каламбур; *англ.* to piss — писать. — Пер.], Серрано был обвинен пастором Дональдом Уилдмоном, председателем Американской семейной ассоциации, в «оскорблении религии». В свою очередь, Институт современного искусства в Филадельфии получил от NEA тридцать пять тысяч долларов в качестве субсидии на проведение ретроспективы фотографа Роберта Мэпплторпа (1947–1989), среди экспонатов которой было пять изображений гомосексуальных актов. После того как галерея Коркорана в Вашингтоне, опасаясь судебных преследований, отменила выставку, ее перевезли в Цинциннати, где Деннис Барри, директор местного Музея современного искусства, был обвинен в распространении непристойностей. Консервативное крыло Конгресса во главе с сенатором Джесси Хелмсом использовало дела Серрано и Мэпплторпа, чтобы прямо призвать к упразднению NEA, на что сторонники организации ответили более чем осторожно.

Закипел величайший со времен Вьетнамской войны конфликт вокруг искусства, проливший свет по меньшей мере на три обстоятельства: общественная поддержка современного искусства резко сократилась; религиозные правые использовали это в своих целях; в Америке воцарилась культурная политика гомофобии. Работы других художников, отмеченных Конгрессом (в частности, перформансистов Холли Хьюз и Тима Миллера), также выводили на сцену гомосексуальность. Все подобное искусство было объявлено антисемейным, антирелигиозным и антиамериканским. С самого начала решающую роль в этой войне играл буквализм. Многие думали, что «Piss Christ» — это действительно осквернение Иисуса мочой. «Изображения — государственное дело», — заявил обвинитель по делу Мэпплторпа, как будто преступный характер его фотографий был самоочевиден. В свою очередь, «Наклонную дугу» однажды сравнили с террористическим устройством.

Прямым результатом этих процессов стало разрушение «Наклонной дуги», а также добавление в контракты NEA пункта об отсутствии в поддерживаемых работах непристойности (что, по мнению некоторых, противоречило Конституции США). Дело против Денниса Барри было закрыто. Но были и другие последствия. Современное искусство стало для правых политической разменной монетой: если его не связывали с непристойностью или скандалами, то высмеивали как надувательство, сопряженное с растратой средств налогоплательщиков. Это заставило отвернуться от искусства и многих его либеральных сторонников. Паблик-арт оказалось под позорным колпаком, а NEA и другие организации (вроде Объединения общественных вещателей и Национального общественного радио) стали мишенью непрекращающихся нападок. Убийственным, наконец, было непонимание, с которым в период, когда огромного финансирования требовало лечение больных СПИДом, столкнулась толерантность по отношению к сексуальным меньшинствам.

идет о поворотных событиях в истории гомосексуализма последних ста лет — объединениях и демонстрациях, судебных процессах и решениях, убийствах и восстаниях, перечисленных без какого-либо порядка. Повествование зритель должен был выстроить сам, что подчеркивалось отсутствием изображений: эта история — давал тем самым понять Гонсалес-Торрес — всегда рискует остаться невидимой или нечитаемой.

Равно неоднозначными, но в ином аспекте, были его россыпи конфет. Более ста тридцати килограммов конфет в красных, голубых и серебристых фантиках, сваленные пестрой кучей в углу зала,

составляли работу «Без названия (США сегодня)» [5]. В ней содержался вызов действующим в искусстве табу на попытки потрогать или тем более съесть произведения. В то же время она объединяла обычно несовместимые стилистические признаки: постминималистскую организацию пространства (вспомним «угловые» работы ▲ Роберта Морриса и Ричарда Серры) и материал поп-арта (очевидна ● отсылка ярких блестящих фантиков к Энди Уорхолу). Кажется даже, что Гонсалесу-Торресу удалось преодолеть, пусть лишь на время, давнюю оппозицию между авангардом и китчем. Впрочем, эти художественные иллюзии усложнены более приземленными ассоциациями. Подзаголовок указывает на подслащенные новости, которые поставляет для ежедневного потребления общенациональная газета «Юэсэй Тудэй» [«USA Today», «США сегодня». — Пер.], и это потребление буквализируется в работе, воспринимающейся как говорящий портрет «сегодняшних США» в самом прямом смысле. Вместе с тем ее избыточность передает ощущение щедрости, дух дарения, противоположный тому холодному цинизму, с которым ■ использовали реди-мейд Джефф Кунс, Дэмиен Хёрст и другие. Гонсалес-Торрес приглашает нас к участию не только в потреблении, но и в обмене подарками. Как и стопки бумаги, эти россыпи конфет можно прочесть как «неистощимый запас», утопически напоминающий нам о том, что в массовом производстве содержались некогда латентные демократические возможности.

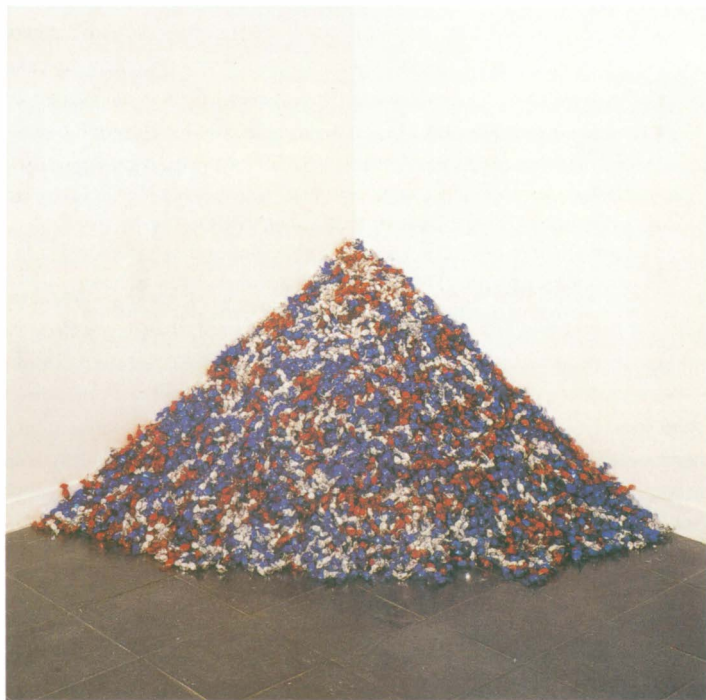
Но наряду с этим духом дарения искусство Гонсалеса-Торреса проникнуто пафосом потери. Так, в работе «Без названия (5 марта) № 2» (1991) две электрические лампочки, висящие на переплетенных проводах, составляют лаконичный символ любви под угрозой смерти — ведь одна из них неизбежно перегорит раньше другой (5 марта — день рождения партнера художника, который умер от СПИДа в 1991 году, за пять лет до него самого). Билборд 1992 года, на котором мы видим лишь черно-белую фотографию пустой двуспальной кровати, примятой лежавшими в ней телами, звучит элегией разлученным любовникам и вместе с тем

протестует против антигейских законов, объявляющих спальню местом преступления [6].

Гендерные затруднения

Как и многие в его поколении, Гонсалес-Торрес испытал влияние постструктуралистской критики субъекта. Однако его искусство занято скорее созиданием гей-субъективности, чем ее уничтожением, — просто потому, что деконструкция означала бы в данном случае, что гей-идентичность устойчива и надежна, а это в нашем гетеросексуальном обществе невозможно. Гонсалес-Торрес лишь пытался выкроить в гетеросексуальном пространстве лирически-элегический уголок для субъективности и истории геев. Зои Леонард находит подобные места в моментах «гендерной неопределенности» в рамках гетеросексуального общества. На постере 1992 года, сделанном ею совместно с группой «Fierce Pussy» из сообщества «ACT-UP», она изменила смысл своей фотографии, сделанной в 1969 году, когда она училась во втором классе школы, сопроводив ее вопросом: «Ты девочка или мальчик?» Это типично для двойственной тактики Леонард: обнажать, по ее словам, «странность» половых категорий и строить гей-идентичность на основе этой неопределенности, создавать лесбийскую историю «там, где все ожидания рушатся».

Леонард играет с этой «странностью пола» и в фотографиях «Законсервированной головы бородатой женщины» (1992), найденной ею в запасниках Музея Орфила в Париже. (Она часто разыскивает подобные «образцы» в собраниях музеев медицины и естественной истории.) Но истинная странность здесь не в самой женщине: для Леонард странно, что «ей отрезали голову, поставили на подставку и накрыли стеклянным колпаком. Обескураживает то, что некий человек или группа людей считали это допустимым». А потому Леонард фотографирует «образец» так, чтобы он казался смотрящим на зрителей, превращая в экспонаты их самих. Орудием



5 • Феликс Гонсалес-Торрес. *Без названия (США сегодня)*. 1990
Конфеты в красных, серебристых и голубых обертках. Размеры варьируются

▲ 1965, 1969, 1970 ● 1960с. 1964б ■ 1986, 2007с



6 • Феликс Гонсалес-Торрес. *Билборд с изображением кровати*. Нью-Йорк. 1992



7 • Зои Леонард. Странный плод. Деталь. 1992–1997

Кожа 295 бананов, апельсинов, грейпфрутов и лимонов; нитки, молнии, пуговицы, иголки, воск, пластик, провода, ткань. Размеры варьируются

аналогичного переворота становится на фотографии «Манекен мужского пола № 2» (1995) игрушка, которую она нашла на блошином рынке в Огайо. По ее собственным словам, это «маленький трансвестит» с лицом и телом девочки, «как обычно пластиковым, абсолютно бесполом и розовым», и с подрисованными усиками. В работе Леонард это выражение гендерной неопределенности превращается в вопрос к нам.

«Мне было не интересно продолжать исследовать мужской взгляд, — заметила Леонард. — Я хотела понять свой собственный». Но найти в гетеросексуальной культуре свойственные этому взгляду объекты желания и/или идентификации нелегко: этот пробел подчеркивается в ее фотографиях зеркал, отражающих куда чаще сам этот пустой взгляд, чем какое-либо изображение. Подобно Гонсалес-Торресу, Леонард пытается не только критиковать навязываемые нам идентичность или историю, но и создавать альтернативные конструкции. Эта задача приводит ее к методам архивации и исторической фикции, часто в комбинации друг с другом. Так, в «Фотоархиве Фэй Ричардс» (1996), созданном в качестве дополнения к фильму Шерил Дьюнай «Арбузная женщина», Леонард выстроила из разнородных фотографий, искусственно состаренных в лаборатории, документальное жизнеописание воображаемой женщины — чернокожей лесбиянки начала 1900-х годов, исполнявшей роли в «расовых фильмах» Голливуда. «Она не реальная, но настоящая», — говорит Леонард о Фэй Ричардс.

Параллельно с работой над гендерной неопределенностью и историческими фантазиями Леонард вместе с такими художниками, как Роберт Гобер и Гонсалес-Торрес, занималась осмыслением в искус-

стве катастрофы СПИДа. Мучительным признанием необходимости смириться с потерей кажется ее «Странный плод» — объединение сотен фруктов, представленных ею в виде опустошенной, а затем зашитой кожуры [7]. Вдохновленный отчасти примером Дэвида Войнаровича, друга Леонард, который однажды разрезал хлеб пополам, а затем сшил половины кроваво-красной нитью, «Странный плод» — это отсылка не только к старому сленговому обозначению гомосексуалиста, но и к песне Билли Холидей о линчевании — о ненависти и жестокости, смерти и потере. «Это был способ зашить саму себя», — поясняла Леонард. Однако зашитая кожа больше говорит о ранах, чем об исцелении, о «неизбежности искаленной жизни», чем о возможности жизни спасенной. В этом отношении фрукты Леонард кажутся глубоко патетичными «хранилищами нашей скорби». Эта мнемоническая модель искусства, эта идея красоты, не сулящей спасения, допускающей эстетическую сублимацию и одновременно работающей на социальные перемены, — важный вклад таких художников, как Гобер, Гонсалес-Торрес и Леонард.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Blume Anna. *Zoe Leonard*. Vienna: Secession, 1997.

Butler Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1989.

Crimp Douglas (ed.). *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

Crimp Douglas, Rolston Adam (eds). *AIDS DEMOgraphics*. Seattle: Bay Press, 1990.

Lippard Lucy R. *Get the Message? A Decade of Social Change*. New York: Dutton, 1984.

Spector Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*. New York: Guggenheim Museum, 1995.

Герхард Рихтер пишет картину «18 октября 1977 года»: немецкие художники рассматривают возможность возрождения исторической картины.

Созданный в 1988 году Герхардом Рихтером цикл картин «18 октября 1977 года» [1, 2], посвященный яростным попыткам группы Баадера — Майнхоф [леворадикальная террористическая группа, действовавшая в ФРГ с 1968 года; здесь названа по именам Андреаса Баадера (1943–1977) и Ульрики Майнхоф (1934–1976), входивших в число ее первоначальных лидеров; официальное название — «Фракция Красной армии». — *Пер.*] свергнуть капитализм, явился итогом длинного ряда разнообразных попыток немецких художников использовать живопись в качестве инструмента критического осмысления истории Германии. В то время как основная часть послевоенного искусства в Европе и США избегала отсылок к недавнему прошлому — как довоенному, так и времен самой войны, немецкая живопись отличалась тем, что начиная с шестидесятых годов стремилась противостоять этому исключению исторических референций, в целом узаконенному неоавангардом.

В контексте немецкого послевоенного искусства попытки повернуть живопись лицом к истории предпринимались по крайней мере с 1963 года, с момента показа «Большая ночь пошла прахом» Георга Базелица (а также последовавшего за этим скандала и изъятия картины властями). Прежде всего этот тип искусства старался с почти пропагандистским пылом реконструировать пространство специфически германской культурной традиции и подчеркнуть ее непрерывность в противостоянии всем стандартам, усвоенным визуальной культурой за первые семь послевоенных лет, — особенно стандартам живописи «информель», а также тем, которые установились в результате подъема американского поп-арта. Выступая против них, искусство Базелица претендовало на то, чтобы его рассматривали в прямой генеалогической связи с живописными традициями довеймарской Германии, в частности с живописью Ловиса Коринта и немецкого экспрессионизма. Оно намеренно обходило стороной не только все движения послевоенного интернационального авангарда, но и, что характерно, основанные на фотографии практики веймарского дадаизма, вновь помещая в центр визуальной культуры живопись.

Проблема истории

Герхард Рихтер, как и Базелиц, переехал в Западную Германию из ГДР, и перед ним тоже встал вопрос: может ли недавняя немецкая история стать темой визуальной культуры и если да, то каким образом. Это также означало прямую оппозицию по отношению к учителям Рихтера, Базелица и их сверстникам — художникам-



1 • Герхард Рихтер. 18 октября 1977 года: Противостояние 1. 1988
Холст, масло. 111,8 × 102,2 см

абстракционистам Винтеру, Триру, Гётцу, Хёме с их стремлением придать послевоенному немецкому искусству интернациональный характер. Уже в 1962 году Рихтер напрямую обратился к вытесненному прошлому немецкой истории, написав портрет Адольфа Гитлера (позднее им уничтоженный). В это же время он начал собирать фотографии, которые составят его гигантский проект «Атлас» [3], объединяющий приватные снимки из семейного альбома с образами публичной истории Германии. Со временем это приведет к появлению стендов, на которых Рихтер представит фотографии из Бухенвальда и Берген-Бельзена.

Таким образом, можно сказать, что намерение сделать немецкую живопись инструментом преодоления репрессивной амнезии в отношении исторического прошлого разделялось и Рихтером, и Базелицем. Однако их средства для реализации этой задачи были очень разными; расхождение достигло пика в конце шестидесятых годов в контрасте между работами Рихтера и Ансельма Кифера.



2 • Герхард Рихтер. 18 октября 1977 года: Похороны. 1988

Холст, масло. 200 x 320 см

1980–1989

- ▲ Рихтер, постоянно оглядываясь на работы «новых реалистов» и Энди Уорхола — французские и американские примеры, служившие двумя полюсами референций его ранних работ, — сознавал необходимость позиционировать немецкую живопись в контексте различных художественных практик, возникших в начале шестидесятых годов. Базелиц же почти программно отвергал и порицал массовую культуру и фотографию, видя в них условия, которым живопись должна противостоять. Соответственно, Рихтер отрицал принципиальную и для Базелица, и для более молодого Кифера идею, согласно которой можно восстановить в прежней целостности модель национальной идентичности и самобытности, связывающую прямой преемственностью Коринта, экспрессионизм, антимодернизм и самих Базелица и Кифера. Все визуальные практики сегодня, настаивал Рихтер, детерминированы взаимодействием с массовой культурой и вовлечены в глобальное культурное производство, формирующее модель постнациональной идентичности.

Вскоре после 1962 года у Базелица появилось множество последователей, как, например, Маркус Люперц, и все они пытались утвердить специфическую западногерманскую форму живописи как региональную разновидность современной культуры. Этот проект уже тогда ассоциировался с проблематичным стремлением заложить основания для немецкой культурной идентичности в более широком понимании, чем прежде. Даже в этих условиях Базелиц и его коллеги-неоэкспрессионисты избегали вопроса о том, заслуживают ли оба этих притязания — на сохранение национальной

идентичности, с одной стороны, и создание модели идентичности, основанной на культурном производстве, с другой — доверия после разрушения фашизмом всех моделей идентичности в системе культурного производства (и в особенности немецкой). Однако возможность этого сохранения, подразумевавшая замалчивание реальных катастрофических разрушений, реальных исторических опустошений, совершенных немецким фашизмом, была неотъемлемой частью проекта возвращения культурному производству национальной и региональной специфики. Поэтому, хотя живописные практики как таковые и не являются реакционными, любая попытка восстановить непрерывность опыта в обход исторической воронки фашизма неизбежно оказывается — в связи с ней, да и сама по себе — реакционной фикцией.

Кифера и Рихтера можно расположить как раз на полюсах этой оппозиции между попыткой возродить историческую подлинность, заложенную в живописи, и признанием различных факторов, делающих эту попытку несостоятельной, — медиакультуры, политических изменений, критики идеи о том, что культурное производство способно сформировать модель национальной идентичности. Эта оппозиция, вновь проявившаяся в восьмидесятые годы, на волне международного интереса к фиктивному возрождению региональных и национальных культур (одним из признаков этого интереса была американская рецепция немецкого неоэкспрессионизма), может быть описана с точки зрения проблемы опосредования. Во-первых, эта проблема касается реальных исторических событий, с которыми работает искусство: Кифер открыто обращается



3 • Герхард Рихтер. Атлас: Стенд 9. 1962–1968

Черно-белые газетные вырезки, фотографии. 51,7 x 66,7 см

к наследству немецкого нацизма, тогда как Рихтер фокусируется на событиях политической жизни Германии недавнего прошлого (как в серии «18 октября 1977 года»). Уже на этом уровне вопрос о возможности репрезентации немецкой истории в варианте Рихтера представляется бесконечно более сложным, чем в варианте Кифера: ведь, в отличие от последнего, Рихтер ставит под сомнение даже саму способность живописи репрезентировать исторический опыт и ее доступ к нему. Во-вторых, необходимость опосредования проявляется на уровне живописного исполнения: Кифер претендует на использование немецкой экспрессионистской живописи в качестве средства реализации собственного проекта исторической репрезентации; Рихтер, напротив, подчеркивает как глубокую опосредованность истории фотографическими образами (если она вообще доступна для изображения), так и зависимость исторической памяти не только в ее строении, но и в самой ее концепции от фотографической репрезентации.

Рихтеровский цикл «18 октября 1977 года» воплощает сомнение относительно возможности непосредственного доступа к историческому опыту с помощью живописи и вместе с тем отстаивает ее

способность принимать активное участие в процессе критической исторической саморефлексии. В то же время выбор группы Баадера — Майнхоф в качестве сюжета из недавней истории Германии указывает на существенное расширение горизонта осмысления послевоенного развития страны. Исследователи студенческого движения, начавшегося после 1968 года и приведшего к созданию группы Баадера — Майнхоф, показали, что этот бунт против неокapиталистического немецкого государства был во многом обусловлен подавленным ужасом послевоенного поколения, ощущавшего свою причастность к истории германского нацизма и в то же время упорно не желавшего ее признавать. Размышление Рихтера о судьбе группы Баадера — Майнхоф является, таким образом, частью более масштабного проекта, направленного на осмысление формирования послевоенной немецкой идентичности через обращение ко второму и третьему поколениям — звеньям этой исторической траектории, в отличие от киферовского возвращения к реальным событиям нацистского прошлого.

С представлением этих событий мы сталкиваемся уже в первых работах Кифера — в серии «Оккупации» [4], где он фотографи-

ровался с достаточно большого расстояния на фоне величественных природных ландшафтов (отсылающих к живописи немецкого романтизма) или монументальных архитектурных комплексов, подняв руку в жесте нацистского приветствия. Фотографическое исполнение этой серии крайне усложняет противоречия между позициями Рихтера и Кифера. Во-первых, Кифер вводит свои работы в прямой диалог с практиками протоконцептуализма и перформанса шестидесятых годов, но трансформирует эти практики, помещая их в дискредитировавший себя контекст специфически немецкой историчности. При первой демонстрации этот проект вызвал шок и возбудил огромный эстетический интерес, поскольку он *попытался* перенести европейские художественные практики, ● зачарованные американским минимализмом и концептуализмом, в специфически немецкий контекст, сосредоточив внимание на местной истории. И кроме того, в нем читалась критика слепых пятен в историческом поле зрения западногерманских культурных практик с их неутолимой жадой обновления. Однако ключевая особенность работы Кифера с фотографией заключается в том, что, в отличие от своих современников-концептуалистов, использовавших документальную фотографию, он трактовал фотографию как гибрид, как остаток, как один из инструментов репрезентации, столь же сомнительный, как и живопись. Так что киферовская коллекция фотографических остатков обнаруживает глубоко антифотографический импульс — наряду с антиживописным импульсом, проявляющимся в использовании таких несвойственных живописи материалов, как солома, земля и другие посторонние субстанции. Тем не менее, в отличие от Рихтера и художников поколения поп-арта, Кифер никогда не ставит под ■ вопрос аутентичность или ауратичную подлинность живописной картины как особого рода объекта или живописи как силы, порождающей уникальный эстетический опыт. Действительно, поскольку основным визуальным тропом «Оккупаций» является отсылка к романтическим образам Каспара Давида Фридриха (таким, как «Странник над облаками» [около 1818]), фотография приглашается к участию в возвышенном опыте, доступ к которому живопись якобы имела в начале XIX века и, по мнению неоекспрессионистов, способна обрести вновь.

Анализируя работы Кифера, историк культуры Эрик Сантнер высказал мнение, что его стратегия состоит в «гомеопатическом» подходе к проблеме подавления. Обращение Кифера к немецкой истории тридцатых — сороковых годов он приветствует как попытку сломать репрессивную установку, почти фобический запрет, утвердившийся в послевоенной Германии. Помимо замалчивания нацистского прошлого это подавление блокирует всякую попытку немцев действительно артикулировать свой исторический опыт, препятствуя заодно их доступу к культуре конца XIX — начала XX века, поскольку ключевые для немецкой культуры фигуры этого периода запятнаны причастностью к идеологии нацизма. В своих портретах Кифер вызывая объединяет широкий круг фигур от Хайдеггера до Гёльдерлина, от Мольте до Бисмарка, в чем Сантнер видит не стремление вновь героизировать дискредитированную историю, а необходимую попытку вскрыть репрессивный аппарат, который немецкая культура усвоила и затем навязала себе в послевоенный период. Таким образом, Сантнер следует примерно той же логике, что и Ханс-Юрген Зиберберг в своем фильме семидесятых годов «Гитлер: фильм из Германии», где тоже поставлен вопрос о возможности восстановления пре-

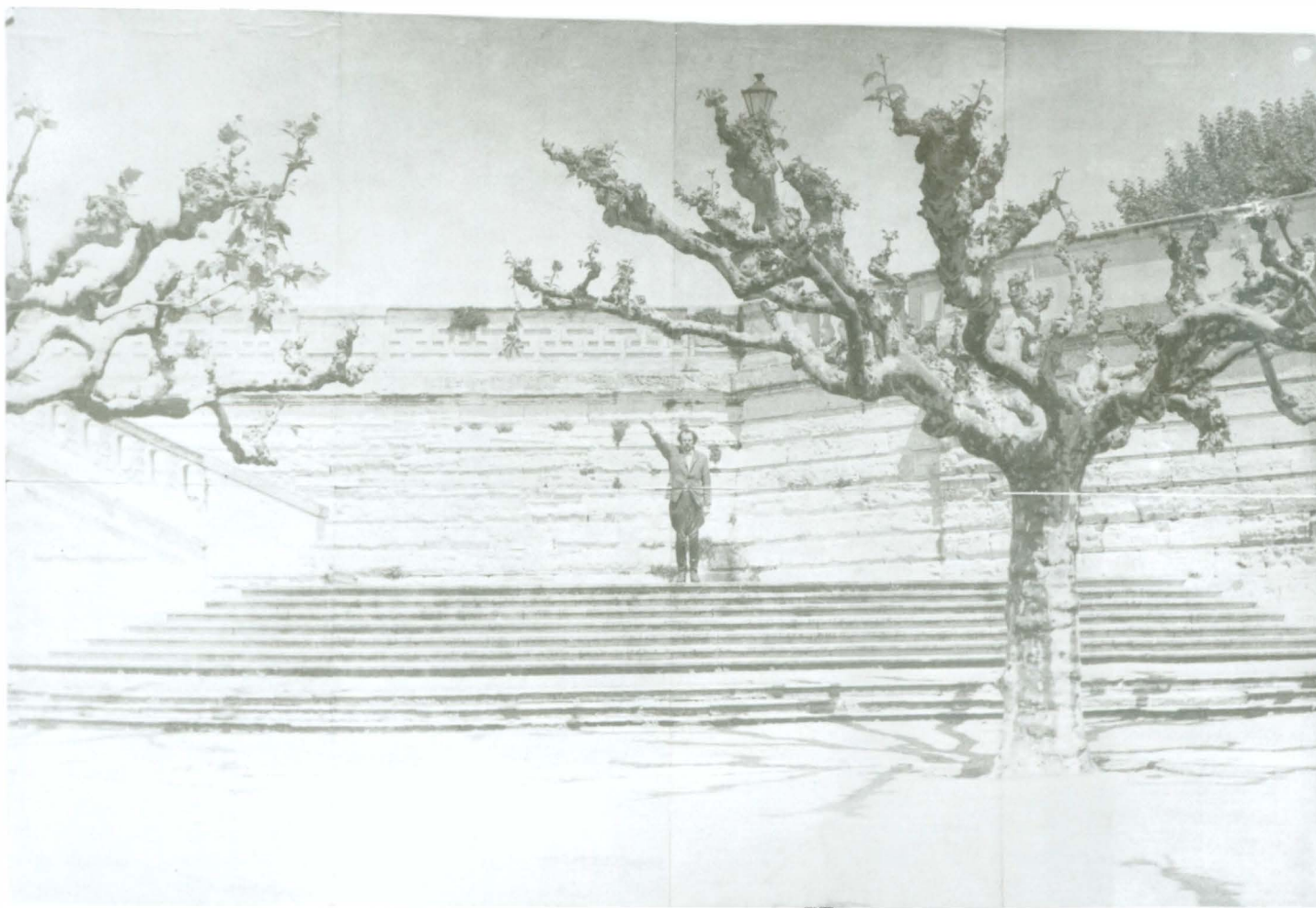
Последний крупный немецкий философ, представляющий так называемую франкфуртскую школу критической теории, Юрген Хабермас родился в год основания Франкфуртского института социальных исследований. В возрасте двадцати четырех лет, еще будучи аспирантом, он выступил с резкой критикой печально известного «Введения в метафизику» (1935) Мартина Хайдеггера, возвестившего переход этого философа на сторону нацизма и переизданного им в 1953 году без единого слова самокритики, не говоря о раскаянии. В 1956 году Т. В. Адорно пригласил Хабермаса работать во вновь открывшемся незадолго до этого Франкфуртском институте социальных исследований. Следуя советам своего наставника и традициям института, Хабермас синтезировал эмпирические социальные исследования и критическую теорию для изучения состояния послевоенного общества.

В своей первой, новаторской книге «Структурная трансформация публичной сферы» (1962) Хабермас сформулировал концепцию, которая будет иметь важные последствия для понимания музея и функций авангарда в истории искусства, — концепцию буржуазной публичной сферы, проследив ее историю от освободительных истоков в XVIII веке до неминуемого разрушения под действием позднего корпоративного капитализма. В «Познании и интересе» (1968), своей второй важной работе, принесшей ему международное признание, Хабермас сформулировал принципы коммуникативного разума и коммуникативной деятельности как нормативных моделей для субъективной и социополитической реализации современного просветительского проекта, укорененных в языке.

емственности немецкой культуры после исторического разрыва.

В противоположность этому «гомеопатическому подходу» к подавлению — неважно, приемлем он с нашей точки зрения или нет, — работы Рихтера не столько пытаются исцелить послевоенную немецкую культуру, сколько исходят из ее неразрывной связи с подавлением. Представляется также, что они учитывают как неотменимое историческое условие многоуровневое взаимодействие этой культуры с определенными формами интернационализации и американской потребительской культуры (например, с американизированной моделью поп-арта). Этим актом отрицания всякой возможности воссоединиться с немецкой культурной историей проект Рихтера критикует, но в то же время — как считают некоторые художники и критики — укрепляет ложную интернационализацию, тесно связанную с подавлением истории.

Картины Рихтера, изображающие членов группы Баадера — Майнхоф, различные сцены с их участием, арест и похороны ее лидеров, обращаются к совсем недавнему прошлому. Они представляют, скажем так, итог утопических надежд 1968 года, окончательно разбитых предполагаемым самоубийством Андреаса Баадера и Ульрики Майнхоф в тюрьме Штаммхайм в 1977 году. Благодаря своей иконографии эти картины получили широкое признание как элегическое выражение скепсиса и сомнений немцев относительно возможности утопической политической трансформации, а также как аллегория жизни и истории после-



4 • Ансельм Кифер. *Оккупации (Монпелье)*. 1969

Картон, восемь фотографий

военной Германии, разрывавшейся в шестидесятых годах между попытками откреститься от своей истории и восстановить с ней связь, преодолеть подавление, свойственное предыдущему поколению, и в то же время выработать контрмодели и политические альтернативы, опирающиеся на мобилизацию и радикализацию немецкой левой мысли. Сам Рихтер категорически отвергает эти прочтения, отказываясь принять политическое толкование своих картин и заявляя, что если между ними и политической мыслью и есть какая-то связь, то она сводится к его стремлению показать проблематичность *любых* утопических проектов.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Buchloh Benjamin H. D. A Note on Gerhard Richter's 18. October 1977 // Storck Gerhard (ed.) *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. Cologne: Walther König; Krefeld: Kunstmuseum Krefeld; London: Institute of Contemporary Arts, 1989.

Germer Stefan. Unbidden Memories // Storck Gerhard (ed.). *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. Cologne: Walther König; Krefeld: Kunstmuseum Krefeld; London: Institute of Contemporary Arts, 1989.

Huyssen Andreas. Anselm Kiefer: The Terror of the History, the Temptation of Myth // Id. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge, London, 1995.

Saltzman Lisa. *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Storr Robert. *Gerhard Richter: October 18, 1977*. New York: Museum of Modern Art; London: Thames & Hudson, 2000.

В Париже открывается выставка «Маги Земли»: создание и представление современного искусства испытывает влияние постколониального дискурса и дебатов о мультикультурализме.

Две выставки, состоявшиеся в восьмидесятых годах в крупнейших музеях Нью-Йорка и Парижа, отразили постколониальные дебаты об искусстве и привлекли новое внимание к давней для Запада проблеме коллекционирования и демонстрации искусства других культур. Первая выставка — «„Примитивизм“ в искусстве XX века: сближения современного и племенного» в нью-йоркском МоМА (1984; кураторы Уильям Рубин и Кёрк Варнедо) — состояла из блестящих формальных сопоставлений современных и традиционных работ. Впрочем, с точки зрения критиков выставки, эти сопоставления лишь воспроизвели преимущественно абстрактное понимание племенного искусства европейскими и американскими модернистами, его апроприацию в отрыве от контекста, которому кураторы не уделили должного внимания. Вторая выставка — «Маги Земли» в Центре Жоржа Помпиду (1989; куратор Жан-Юбер Мартен) — в какой-то степени учла эту критику. На ней фигурировали только современные и зачастую созданные специально для выставки работы пятидесяти западных и пятидесяти незападных художников. В этом смысле «Маги Земли» шли наперекор ряду формалистических апроприаций и музееведческих абстракций незападного искусства, верность которым сохраняла выставка в МоМА. Но с точки зрения критики, которая в свою очередь досталась им, «Маги» зашли в этом направлении слишком далеко, сделав неявный упор на особую подлинность незападного искусства, на особую ауру ритуала или магии. «Кто такие маги Земли? — вопрошала Барбара Крюгер в своей скептической рецензии. — Доктора? Политики? Водопроводчики? Писатели? Продавцы оружия? Фермеры? Кинозвезды?»

Кочевое и гибридное

Год 1989-й стал поворотным для этой риторики сразу на нескольких фронтах. Исчезла не только оппозиция стран первого и третьего мира, метрополии и периферии, на которой строилась связь между современным и племенным искусством, но и оппозиция стран первого и второго мира, свидетельством чего явилось падение Берлинской стены в ноябре. Зарождался новый «мировой порядок», который триумфально провозгласит в 1991 году, после войны в Персидском заливе, Джордж Буш-старший, — американский по преимуществу порядок открытых мультинациональных потоков капитала, культуры и информации для привилегированного меньшинства и порядок лишь укрепившихся местных границ — для многих других. Эти неоднозначные перемены глубоко затронули многих художников. Некоторые из них заговорили о «гибрид-

модернистских ценностей художественной оригинальности благодаря постколониальной критике западных понятий о культурной чистоте. Эти постколониальные художники искали третий путь между «архаизмом и ассимиляцией», по выражению критика Питера Уоллена, и «академизмом и модернизмом», по словам художника Рашида Араина. Не желая быть ни иллюстраторами фольклорного прошлого, ни имитаторами интернациональных стилей, они старались связать глобальные тенденции и локальные традиции осмысленным диалогом. Иногда этот постколониальный диалог заставлял искать компромисс между, как правило, кочевой жизнью художника и чаще всего привязанной к определенному месту направленностью проекта. В самом деле, в новые времена космополитизма сами художники стали перемещаться подобно артефактам в далеком первобытном прошлом.

Поиск третьего пути имел в искусстве восьмидесятых годов своих предшественников. Одни художники, участники политических групп, уже отвергли институты искусства; другие, например граффитисты вроде Жан-Мишеля Баския (1960–1988), уже играли со знаками гибридности. Параллельно этому поиску развивались теории, особенно важной среди которых была критика западного самосозидания и системостроительства в постколониальном дискурсе, который после выхода в 1978 году эпохальной книги «Ориентализм» палестино-американского ученого Эдварда Саида (1935–2003) расцвел в работах Гаятри Спивак, Хоми Бабы и многих других авторов. Разумеется, постколониальное искусство и теория приобретают различные формы в зависимости от контекста и повестки дня; даже между США и Великобританией есть различия в отношении к расизму, исторически обусловленные американским рабством и британским колониализмом. Противоречивые требования предъявляются и к работе самих художников и критиков, часто разрывающихся между спросом на положительное изображение идентичностей, в течение долгого времени заклеиваемых негативными стереотипами, и необходимостью критической репрезентации «новых этничностей» (в терминологии Стюарта Холла), усложненных сексуальными и социальными различиями. Иногда этот конфликт между представлением об идентичности как природной данности или, напротив, как о культурном конструкте выходит на первый план — например, в работах таких чернокожих британцев, как режиссер Айзек Жюльен (род. 1960), фотографы Кит Пайпер (род. 1960) и Йинка Шонибар (род. 1962) или художник Крис Офили (род. 1968). Но чаще он выражается в концепциях, предписывающих постколониальному искусству противоположные задачи — выражать и утверждать идентичность или же анализировать и критиковать ее искусственность.

Наиболее известной формой искусства аборигенов Австралии являются картины под общим названием «Время сновидений», создаваемые в северных и центральных регионах страны (шесть художников этой традиции из племени Юэндуму, живущего вблизи Алис-Спрингс, были представлены на выставке «Маги Земли»). Аборигены называют «Временем сновидений» эру Творения, когда прародители создали землю, чему и посвящены эти картины; образы прародителей принимают различные формы (людей, животных, растений), как правило, более фигуративные у североавстралийских племен, а в центральной части страны более абстрактные, составленные из ярких точек и линий.

Искусство «Времени сновидений» — характерный пример третьего пути в современной глобальной культуре, проходящего между «архаизмом» и «ассимиляцией». С одной стороны, его образы идут от мотивов и орнаментов, связанных с древними сакральными ритуалами (некоторые пещерные росписи в этой традиции созданы около двадцати тысяч лет назад). С другой стороны, распространение картин о «Времени сновидений» на холсте — дело последних сорока лет, чему с технической точки зрения способствовало внедрение акриловых красок в начале семидесятых годов, а с коммерческой — спрос на экзотические изображения среди западных коллекционеров, собственная культура которых становится все более однородной. (Рынок маорийского искусства тоже вырос в восьмидесятых годах, вместе с популярностью искусства Африки, Арктики, Бали и т. д.). Таким образом, хотя искусство аборигенов и поныне базируется на ритуальных практиках конкретных племен, — каждая картина отчасти реконструирует космологию, передаваемую из поколения в поколение, — оно в то же время пронизано глобальными тенденциями туристического вкуса, культурной коммерции и политики идентичности.

Однако, как и аналогичным формам гибридного искусства в Африке и других местах, картинам «Времени сновидений» эти

противоречия пошли только на пользу. Хотя их часто отвергают как некий языковой микс, смесь коренных идиом и иностранного материала составляет часть их креативности. Будучи привлекательной для элитарного вкуса, воспитанного на модернизме, их абстрактность вместе с тем остается верна собственным традициям; заимствуя современные техники вроде живописи акрилом на холсте, она продолжает обращаться к древним мотивам, которые с тем же успехом наносятся на тело человека, кору деревьев, землю. Короче говоря, картины «Времени сновидений» — пример искусства, которое сохраняет аутентичность, даже подыгрывая спросу на «аутентичность» со стороны других. Циркуляция форм идет в обоих направлениях: австралийские модернисты также обращались к мотивам аборигенов, а авиакомпания «Qantas Airlines» однажды раскрасила в их стиле часть своих самолетов. Конечно, этот обмен не является равноценным, но все же он отличается от предыдущих эпизодов модернистского экзотизма — таких, как использование африканской скульптуры в примитивистских работах Пикассо, Матисса и других художников первого десятилетия XX века, усмотрение «первобытности» в доколумбовом искусстве некоторыми абстрактными экспрессионистами или утверждение абсолютной ценности ар-брют или «искусства аутсайдеров» Жаном Дюбюффе в середине века. В случае картин «Времени сновидений» и прочих подобных практик не только Запад заимствует у «другого», но и «другой» у Запада.

«Есть теснейшая связь между использованием симметрии в искусстве аборигенов и его прочной приверженностью к взаимному равновесию, обмену и равенству», — заметил Питер Саттон, куратор Музея Южной Австралии. В то же время мы должны помнить, что аборигены Австралии, как и коренное население других континентов, долгое время подвергались насильственному переселению и еще худшим репрессиям. Стоит повторить слова Франца Фанона: «Зона, населенная коренными жителями, не может соседствовать с зоной, населенной колонизаторами».

Для Хоми Бабы поиск третьего пути в постколониальном искусстве предполагает сдвиг авангарда от стремления к утопической «дали» — мечты о некоем общем социальном будущем — к артикуляции гибридной «среды», согласующей различные культурные пространства-времени. Это теоретическое представление получило параллельное развитие в искусстве таких разных художников, как Джимми Дарем (род. 1940), Дэвид Хэммонс (род. 1943), Габриель Аороско (род. 1962) и Риркрит Тиравания (род. 1961).

Не связанные одним поколением или классом, эти художники тем не менее имеют несколько общих черт. Все они работают с объектами и местами, которые так или иначе являются гибридными и промежуточными и не укладываются в заданный дискурс скульптуры или товара, в заданное пространство музея или улицы, держась обычно где-то на полпути между этими категориями. В их искусстве часто присутствуют фотографии, но, как и другие объекты, они обычно являются лишь следами совершённых действий или, по выражению Ороско, «остатками конкретных ситуаций». Таким образом, эта практика охватывает перформанс и инсталляцию, но до конца к ним не сводится. Подобное использование найденных объектов, мусора и документальных отходов, разумеется, имело прецеденты, особенно в шестидесятых годах:

- вспоминается реквизит перформансов Пьеро Мандзони и Класа

- ▲ Олденбурга, «социальная скульптура» Йозефа Бойса, ассамбляжи «арте повера» из архаичных и промышленных материалов и т. д. (Важно, что Дарем и Хэммонс, работавшие с начала семидесятых, застали некоторые из этих практик в жизни, тогда как Ороско и Тиравания познакомились с ними уже в музеях.) Однако к эстетизирующим тенденциям предшественников все четверо относились подозрительно. Подчас не менее лиричная, их эстетика еще более эфемерна — наперекор не только старой идее искусства, неподвластного времени, но и новым штампам политики идентичности.

Подрывная игра

Каждый из четырех художников в той или иной мере работает с тем, что критик Кобена Мерсер назвала «гротеском стереотипов», характеризующим также практику афроамериканок Эдриан Пайпер, Кэрри Мэй Уимс, Лорны Симпсон, Рене Грин и Кары Уокер. Это означает, по существу, игру с этническими клише — иногда изящно-остроумную, иногда преувеличенно-абсурдную. Например, Дарем создавал «фальшивые индейские артефакты», а Ороско — стереотипные мексиканские черепа; Хэммонс использовал характерно «негритянские» символы, а Тиравания — типично

▲ тайскую кухню. Также они обращаются к различным моделям примитивного объекта — таким, как фетиш или дар, часто комбинируя их с «современными» продуктами или мусором. В некотором смысле эти субверсивно-гибридные произведения суть символические портреты столь же антиканонической, комплексной идентичности.

Подобно Джеймсу Луне (род. 1950), который разыгрывал в своих перформансах стереотипы индейца-воина, шамана и пьяницы, Джимми Дарем утрирует клише примитивизма, представляя их в критически смехотворном виде. Это особенно очевидно в «Автопортрете» (1988), где он извлек на свет божий деревянную фигуру индейского вождя из тех, что ставят в табачных магазинах американского захолустья, лишь для того, чтобы исписать ее абсурдными репликами на расистские представления о коренных американцах. Поначалу Дарем делал фальшивые индейские артефакты из старых автозапчастей и черепов животных, затем добавлял к ним другие товарные отбросы, чтобы получить «артефакты из будущего», чьи «физические истории <...> упорно не хотели сочетаться». В одном из подобных артефактов на грубой подложке соседствуют беспроводная телефонная трубка и шкура животного с вырезанными на ней словами революционера и теоретика-антиколониалиста Франца Фанона: «Зона, населенная коренными жителями, не может соседствовать с зоной, населенной колонизаторами» [1]. Перерабатывая сюрреалистический объект в постколониальных целях, это гибридное искусство отвергает своей бессвязностью всякие категории и тем самым сопротивляется дальнейшему «переселению» в отдельную «зону».

Дэвид Хэммонс также вовлекает в подрывную игру этнические ассоциации. В начале семидесятых годов он создал серию изображений и объектов с лопатами — орудиями физического труда, обозначающими на сленге афроамериканцев. Один из самых провокационных объектов серии — «Лопата с цепями» (1973) — намекает одновременно на рабство и силу, скованность и сопротивление [2]. Во множестве более поздних скульптур Хэммонса используется низкое, мусорное и вместе с тем культурно перегруженное сырье: кости от барбекю в засаленных пакетах; волосы афроамериканцев, скрученные в шарики и нанизанные на проволоку; слоновий навоз; куриные объедки; бутылки из-под дешевого вина, надетые на ободранные ветки или висащие на деревьях. Некоторые зрители связывают эти объекты и инсталляции с отчаянным положением городской чернокожей бедноты. Однако Хэммонс видит в этих профанных вещах священную сторону, ритуальную силу. «Когда забавляешься с символом, случаются жутко магические вещи, — заметил он. — Работая со всем этим, я чувствую, как под руками копошится куча человеческих душ». Его двусмысленные современные фетиши возвращают искусство на улицу, одновременно лишая его мистической ауры и возвращая ему ритуальный характер.

При всей иносказательности в искусстве Хэммонса и Дарема заложен острый политический заряд: у Хэммонса он связан с борьбой за гражданские права и движением «Власть черным» («Black Power»), у Дарема — с «Движением американских индейцев» («American Indian Movement»), активистом которого он одно время был. Работы Ороско и Тиравани, созданные в не столь конфликтные времена, более лиричны. Направление, которому они

1980–1989



1 • Джимми Дарем. «Часто Дарем использует...» 1988

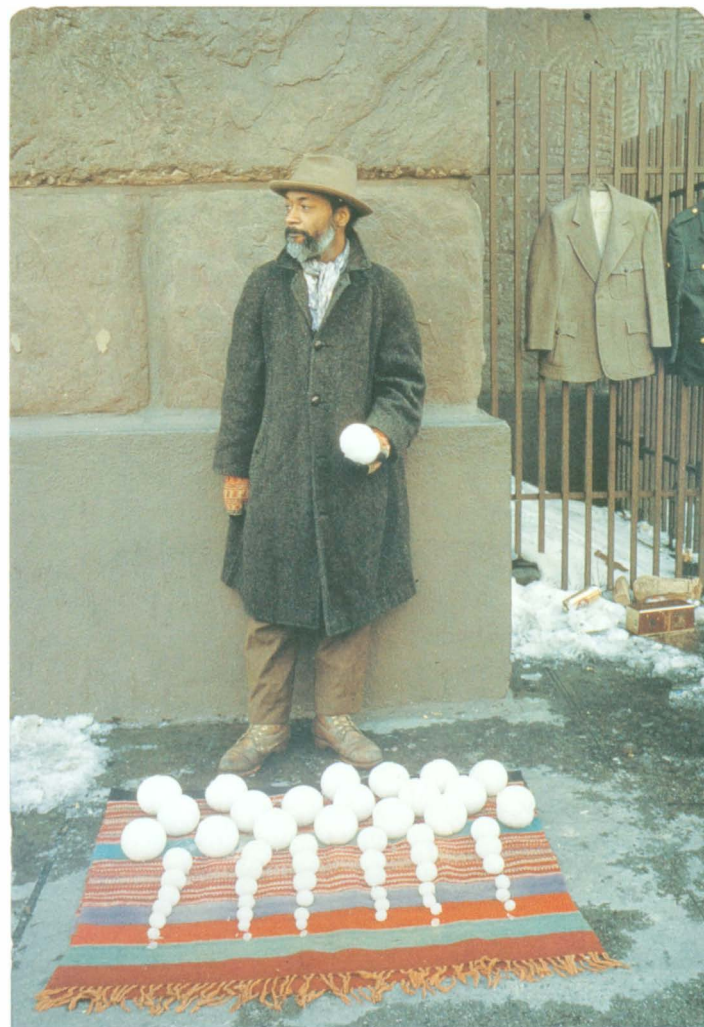
Дерево, шкура белки, краска, пластик; смешанная техника. 30,5 × 40,6 × 12,7 см



2 • Дэвид Хэммонс. *Лопата с цепями*. 1973
Лопата, цепи. 61 x 25,4 x 12,7 см

следуют, намечено в перформансе Хэммонса «Продажа снежков» (1983). Встав рядом с другими продавцами подержанных вещей на уличном базаре рядом с колледжем Купер Юнион в центре Манхэттена, художник выставил на продажу несколько рядов снежков разного размера [3]. Тем самым он замкнул друг на друга приватное и публичное пространства, спутал ценное и неценное, дав понять, насколько подчас искусственны эти различия, имеющие значение лишь для избранных, — этой же темой займется позднее Ороско. В то же время снежки Хэммонса или резиновая кукольная обувь, которую он также продавал на улице, являются трогательной пародией на товарный обмен, указывая на систему перепродажи, бартера и дарения, которую будет исследовать в качестве критической альтернативы капиталистическому художественному рынку Тиравания.

Приведем по одному примеру для каждой из этих практик. Ороско в рамках своего проекта 1993 года для MoMA попросил жителей дома к северу от музея выложить на каждое окно, выходящее в его сторону, по апельсину [4]. Так родилась скульптура с остроумным названием «Home Run» [англ. *прибл.* «Прямо до дома»; *home run* — удачный удар в бейсболе, при котором мяч перелетает через все поле до «дома» противника, а в переносном смысле — крупный успех. — *Пер.*], которая вырывается за физические пределы музейного поля. В то же время эта работа вводит в противоречивый контакт различ-



3 • Дэвид Хэммонс. *Продажа снежков*. 1983
Инсталляция на площади Купер, Нью-Йорк

ные объекты (недолговечные плоды на подоконниках и бронзовые скульптуры в музейном саду), персоны (жителей дома — наполовину частных, и кураторов — наполовину публичных), а также пространства (дом и музей). Таким образом, Ороско создал пример институциональной критики с лирическим оттенком, который, как и у Тиравании, вовсе не делает ее непоследовательной.

Тиравания в своем знаковом проекте 1992 года попытался размыть границы принятых в искусстве позиций и ролей — художника, зрителя и посредника между ними (в данном случае — арт-дилера), прибегнув к смешению пространств и раздаче еды. В нью-йоркской галерее «303» он вынес приватные, обычно невидимые зоны — офис, службы упаковки и доставки, подсобные помещения — в пространство публичного обзора [5]. Директор и его ассистенты за своими рабочими столами оказались в центральном зале, тогда как художник стоял у плиты в глубине галереи, занятый приготовлением тайского овощного карри с жасминовым рисом, которое затем он предлагал посетителям, при случае заводя с ними разговор. Подобные инверсии в физическом пространстве, обман ожиданий и нарушение привычного обмена вещами Тиравания часто использует и в последующих работах, побуждая задуматься о принудительной условности всех этих категорий в мире искусства и за его пределами.

4 • Габриель Ороско. *Home Run*. 1993

Инсталляция в жилом доме. Вид из Музея современного искусства в Нью-Йорке



5 • Риркрит Тиравания. *Без названия (Свободно)*. 1992

Инсталляция и перформанс в галерее «303», Нью-Йорк. Столы, табурет, еда, посуда, кухонная утварь. Размеры варьируются



«Не памятник, не живопись, не картина», — охарактеризовал свое искусство Дарем, в определенном смысле высказавшись за всех рассмотренных здесь художников. Скорее, его и их целью является «эксцентрический дискурс искусства», способный подвергать «исследованию вопросы о том, чем может быть искусство, неизменно учитывая текущую политическую ситуацию». В этом смысле работы Дарема, Хэммонса, Ороско, Тиравании представляют собой аналог «малой литературы», которую французские философы Жиль Делёз (1925–1995) и Феликс Гваттари (1930–1992) в книге 1975 года о Франце Кафке определили так: «Три признака малой литературы — это детерриторизация языка, кристаллизация индивидуального в непосредственно-политическом, коллективное устройство высказывания. Иначе говоря, „малое“ характеризует не какую-то определенную литературу, а лишь условия революционности любой литературы внутри той, которую мы называем „большой“ (или признанной)».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Bhabha Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
Finkelpearl Tom et al. *David Hammons*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
González Jennifer A. *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.
Martin Jean-Hubert et al. *Les Magiciens de la terre*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
Mulvey Laura et al. *Jimmie Durham*. London: Phaidon Press, 1995.
Nesbit Molly et al. *Gabriel Orozco*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2000.
Wollen Peter. *Raiding the Icebox: Reflections on 20th Century Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

1990-1999

- 668** 1992 Фред Уилсон представляет в Балтиморе проект «Подрывая музей»: институциональная критика выходит за пределы музея, и самые разные художники усваивают антропологическую модель проективного искусства, основанного на полевой работе. ХФ
- 671 Междисциплинарность** ХФ
- 674** 1993a Мартин Джей публикует книгу «Потупленный взор» о дискредитации зрения в современной философии; критика визуальности развивается рядом художников этого времени. РК
- 679** 1993b Снос «Дома» Рейчел Уайтред, слепка типовой постройки в восточном Лондоне, на передовую британской арт-сцены выходит новая группа художников-женщин. ХФ
- 683** 1993c На биеннале Уитни в Нью-Йорке на первый план выступает тема идентичности, по-новому воплотившаяся в политизированном искусстве художников-афроамериканцев. ХФ
- 689** 1994a Выставка Майка Келли демонстрирует рост интереса к регрессивным и «ничтожным» мотивам, в то время как Роберт Гобер, Кики Смит и другие используют образы разорванного и деформированного тела, поднимая вопросы сексуальности и морали. ХФ
- 694** 1994b Уильям Кентридж завершает «Феликса в изгнании», вслед за Раймондом Петтибоном и другими художниками демонстрируя новую актуальность рисования. РК
- 698** 1998 Выставка огромных видео-проекций Билла Виолы отправляется в мировое турне по музеям: формат проекции широко распространяется в современном искусстве. РК/ХФ
- 700 Спектакляризация искусства** ХФ
- 702 Маклюэн, Киттлер и новые медиа** РК

Фред Уилсон представляет в Балтиморе проект «Подрывая музей»: институциональная критика выходит за пределы музея, и самые разные художники усваивают антропологическую модель проективного искусства, основанного на полевой работе.

Чтобы понять, как изменялись материалы и техники искусства на протяжении последних сорока лет, можно представить эти изменения в виде серии исследований. Сначала их предметом стали базовые элементы традиционного медиума, как в авторефлексивной модернистской живописи, сторонником которой выступал Клемент Гринберг; затем — условия восприятия художественного объекта, определяемого не столько в терминах данного медиума, сколько в терминах данного пространства, как в минимализме; затем — материальная основа создания и восприятия такого рода искусства, по-разному исследованная в «арте повера», процесс-арте и боди-арте. Параллельно концептуальное искусство перешло от исследования специфических конвенций живописи и скульптуры к общим вопросам об «искусстве как искусстве» и «искусстве как институте».

Поначалу институт искусства понимался больше в физическом смысле — как пространство мастерской, галереи или музея, и художники старались акцентировать и/или расширить его параметры. Достаточно вспомнить систематическое выявление этих параметров Майклом Ашером, Дэном Грэмом, Марселем Бротарсом и Даниэлем Бюреном, которые были также авторами ряда важных критических текстов на эту тему. Практиковавшаяся ими «институциональная критика» показала, что институт искусства — это не только физическое пространство, но и сеть дискурсов (включая художественную критику, журналистику и рекламу), которая пересекается с другими дискурсами и, стало быть, с другими институтами (включая медиа и корпорации). Это также означало, что восприятие искусства не должно пониматься как непосредственный перцептивный опыт, поскольку зритель является одновременно социальным субъектом, отмеченным серией классовых, расовых и гендерных различий, — это особенно подчеркивали художницы-феминистки. Разумеется, эти расширенные определения искусства и института, художника и зрителя стимулировались также процессами в общественной жизни (на первых порах — борьбой за гражданские права и феминистским движением, затем — постколониализмом и квир-движением), а также теоретической критикой традиционных оппозиций высокой и низкой культуры, модернистского и массового искусства. Эти факторы, одновременно внутренние и внешние для искусства, способствовали усилению интереса к культуре в целом. Таким образом, территория искусства и художественной критики расширилась до «исследований культуры», где культура понимается почти в антропологическом смысле.

Эта серия исследований может быть понята и как череда изменений, затронувших место действия искусства: переход от поверхности живописного полотна и скульптурного каркаса к структуре мастерской, галереи или музея, а также к альтернативным

пространствам сайт-специфичных инсталляций и далеких от цивилизации мест, где реализуются «земляные работы». Происходил и еще один постепенный сдвиг: от буквального, физического понимания места к более абстрактному, дискурсивному, вплоть до того, что в конце восьмидесятых — начале девяностых годов «местами» художественных проектов могли стать желание или смерть, СПИД или бездомность. Вместе с расширенным пониманием места пришла расширенная техника «мэппинга», тоже существующая в разных версиях, от буквальных до дискурсивных: от картографического маркирования (полу)природных ландшафтов у Роберта Смитсона до социологического мэппинга городских и пригородных зон у Дэна Грэма (например, в проекте «Дома для Америки» [1966–1967] — журнальном фоторепортаже, обнаруживающем «минималистские» структуры в типовой жилой застройке Нью-Джерси).

Этнографический поворот

Социологический мэппинг приобрел программное значение для институциональной критики в семидесятых годах, прежде всего в работах Ханса Хааке. От соцопросов посетителей галерей и музеев и демонстрации архивных данных о нью-йоркских империях недвижимости (1969–1973) Хааке перешел к детальным отчетам о смене владельцев конкретных произведений Мане и Сёра (1974–1975) и к расследованиям финансовых и идеологических связей между музеями, коммерческими корпорациями и правительством. Эти работы резко критиковали социальные авторитеты, но редко подвергали рефлексии собственный социологический авторитет, собственный голос истины. Такая рефлексия приобрела более выраженный характер у художников, которые (как, например, Марта Рослер) сосредоточились на критике документальных способов репрезентации с их претензией на прозрачность и самоочевидность. В своем фототекстовом проекте «Бауэри в двух неадекватных системах описания» (1974–1975) Рослер пародировала методы документальной фотографии и социологического описания алкогольной зависимости, чтобы показать «неадекватность» обеих «систем описания» по отношению к этой стойкой социальной проблеме.

В работах художниц-феминисток, в частности Луизы Лоулер и Сильвии Колбовски, подозрительное отношение к документальной репрезентации соединилось с усложнившейся институциональной критикой. Это соединение дополнилось интересом к квазиэтнографическим методам полевой работы, поскольку некоторые художницы брали на себя одновременно роль этнографа и его «местного» информанта, предоставляющего сведения о повседневной жизни в условиях патриархальной куль-

туры. (Некоторые из этих художниц, например Сьюзен Хиллер [род. 1942], имели антропологическое образование.) Описанный подход характерен, в частности, для Мэри Келли, рассказавшей в своих проектах «Послеродовые документы» (1973–1979) и «Промежуточное время» (1985–1989) о патриархальных конвенциях языка, школьного образования, искусства и отношения к старению. К началу девяностых годов искусство, основанное на биографическом репортаже, полевой работе и/или архивных исследованиях, стало вездесущим: музеи и другие художественные институты по всему миру привлекали все больше художников к работе над

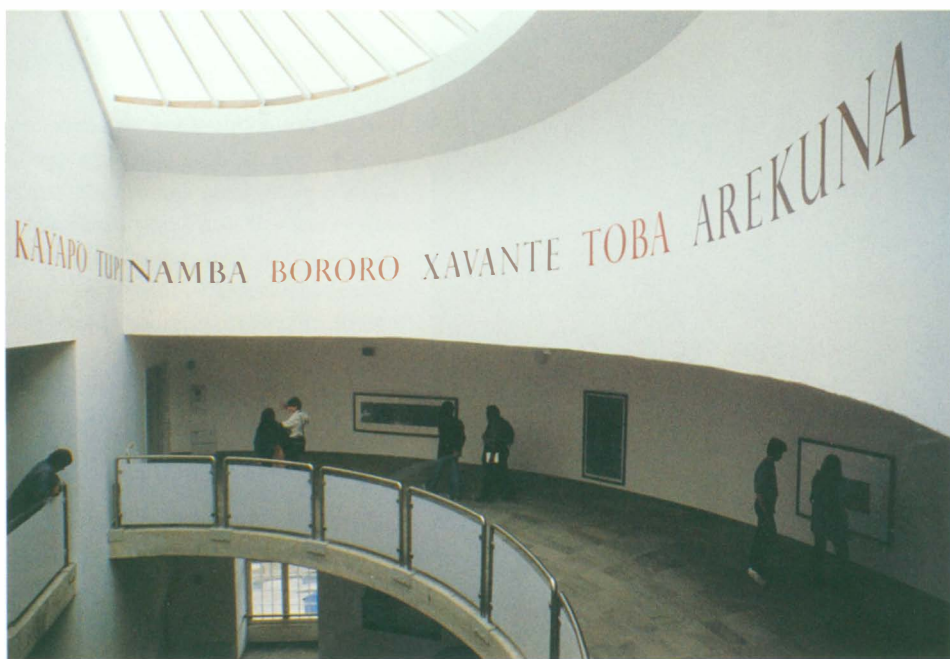
- сайт-специфичными проектами. Кочевой образ жизни художника и понимание им искусства как проекта сделали предпочтительной формой такой работы инсталляцию.

Существует несколько причин этнографического поворота в искусстве девяностых годов, среди них — участие художников в нехудожественных формах культурной репрезентации, которое, в свою очередь, было вызвано растущим влиянием исследований культуры в академическом контексте. Однако антропология привлекала художников и критиков и сама по себе. Во-первых, она рассматривает в качестве своего объекта культуру, и это расширенное операциональное поле оказалось желанным для многих художников-постмодернистов. Во-вторых, антропология — наука, контекстуальная по своей природе, а это еще одна черта, высоко ценящая современным искусством и критикой. В-третьих, она междисциплинарна, что тоже важно для этих практик. В-четвертых, она исследует инаковость, что сделало ее одним из основных, наряду с психоанализом, языков искусства и критики последнего времени. И наконец, критика «этнографического превосходства», начавшаяся в восьмидесятые годы, также подогрела интерес к антропологии, поскольку она предполагает стремление к самоанализу со стороны художника-этнографа.

Такой самоанализ был принципиален для художников, взявших на вооружение метод полевой работы. Лотар Баумгартен (род. 1944) был одним из первых, кто использовал его в своих картах туземных культур Северной и Южной Америки, многие из которых представляют собой результат продолжительных путеше-

ствий. В нескольких проектах последних двадцати лет Баумгартен использовал натуральные, грубые материалы и научные названия коренных племен обоих континентов (названия, часто данные им путешественниками и этнографами), вписывая их в различные архитектурные декорации севера (такие, как купол неоклассического музея «Фридрицианум» в Касселе [Германия, 1982] [1] или спираль модернистского Музея Гугенхайма в Нью-Йорке [1993]) и юга (Каракас [Венесуэла]). Названия племен в этих инсталляциях часто выглядели деформированными: буквы располагались вверх ногами или задом наперед, словно с целью подчеркнуть ошибочность представлений об этих сообществах, сложившихся в прошлом, и бросить вызов этой ошибочности в настоящем. Так, в Касселе безмолвные названия индейских племен, казалось, намекали, что обратной стороной Просвещения в Старом Свете (к которому отсылает неоклассический купол музея) было завоевание Нового Света. А в Нью-Йорке эти же названия скорее указывали на необходимость какой-то другой картографии мира (к которой отсылает архитектурная спираль Фрэнка Ллойда Райта), свободной от иерархии севера и юга или современного и примитивного.

Последние примеры указывают на слабое место этих квазиэтнографических проектов: часто они создаются по заказу музеев, и выходит так, будто институты подменяют этой критикой самоанализ. Это обстоятельство привело некоторых авторов к выводу, что институциональная критика приручена музеями, и международный бум заказных сайт-специфичных проектов в середине девяностых годов не противоречил этому мнению (пиком этой тенденции стала выставка 1999 года в МоМА с говорящим названием «Музей как муза»). С другой стороны, если проект нацелен на перепланировку пространства музея или реорганизацию его аудитории, то он неизбежно требует размещения внутри музея. Действительно, внутреннее размещение составляет исходное условие всякой работы, претендующей на деконструкцию, и этот аргумент справедлив для наиболее острых из такого рода, к каковым относится проект Фреда Уилсона (род. 1954) «Подрывая музей».



1 • Лотар Баумгартен. Проект инсталляции для выставки «Документа». Ротонда музея «Фридрицианум», Кассель (ФРГ). 1982

Художник как куратор

В этом проекте, профинансированном Музеем современного искусства Балтимора, Уилсон применил этнографический подход к Историческому обществу Мэриленда. Первым делом он исследовал собранную Обществом коллекцию исторических артефактов, особенно те из них, которые считались второстепенными и хранились в запасниках; эти «раскопки» составляли первое значение «подрыва», заявленного в названии. Затем он нашел в коллекции и вынес на первый план предметы, в основном связанные с афроамериканской культурой, которые не были частью экспозиции, представляющей официальную историю, — в этом заключалось второе значение «подрыва». Наконец, он реконтекстуализировал объекты, уже включенные в официальную историю. Например, внутри существующего раздела экспозиции под названием «Художественная работа по металлу, 1793–1880», демонстрирующего изысканные кубки и кувшины [2], Уилсон разместил грубую пару рабских кандалов, найденную в запасниках; этот третий аспект «подрыва» перемещал экспонаты в новый смысловой контекст, сопряженный с другим типом собственности. Уилсон выступил как исследователь не только Исторического общества Мэриленда, но и афроамериканских сообществ, не представленных в музее должным образом (шагом к исправлению этой ситуации была для Общества сама эта выставка). До этого Уилсон работал куратором, и, выступив в роли художника, он продолжил ту же работу другими средствами, придав ей критическую направленность.

Андреа Фрейзер (род. 1965) наиболее известна язвительными перформансами, изображающими разные типы арт-мира, в том числе куратора, но ей принадлежит и несколько этнографических исследований музейной культуры. В проекте «Разве они не милые?» (1992) она изучила дары частных коллекционеров художествен-

ному музею Университета Калифорнии в Беркли, чтобы выяснить, каким образом разнородные предметы из частных собраний (от обыкновенных очков до картин Ренуара) трансформируются в гомогенную культуру общехудожественного музея. Если Уилсон сфокусировался на проблеме институционального подавления, то Фрейзер обратилась к процессу институциональной сублимации. В обоих случаях художники вступили в игру с музеологией с намерением сначала выявить, а затем реконтекстуализировать институциональные системы кодирования искусства и артефактов — понять, каким образом музеи придают тому или иному объекту статус исторического свидетельства и/или культурного образца, наделяют его значением и ценностью и в чьих интересах это делается (или не делается).

Рене Грин (род. 1959) также освоила этнографический подход, причем в ее версии часто выходящий за рамки художественного музея. В своих сайт-специфичных проектах она сосредоточилась на пережитках расизма, сексизма и колониализма, которые сохраняются в самых разных сферах репрезентации: в популярных фильмах, путеводителях, бытовых украшениях и архитектуре административных зданий, а также в частных коллекциях и музейных собраниях. В нескольких инсталляциях Грин представлена критическая генеалогия ключевой фигуры примитивистской фантазии — экзотической и эротической женщины: от «готтентотской Венеры» (европейский стереотип XIX века, приписывающий африканцам бурную сексуальность) до американской джазовой танцовщицы Жозефины Бейкер, покорившей в двадцатые годы сердца молодых парижских модернистов, в частности Ле Корбюзье. В проекте «Виденное» [3] зрителю предлагалось встать на специальную платформу, чтобы он мог увидеть изображения этих женщин, которые в результате приравнивали его к наблюдающему за этими фигурами вуайеристу из прошлого, так что,



2 • Фред Уилсон. *Подрывая музей*. 1992.

Деталь

Кандалы для рабов, помещенные в витрину с образцами художественной работы по металлу

▲ 1993с

● 1903, 1907

■ 1925а

Многие явления в послевоенном искусстве существуют на пересечении нескольких дисциплин и медиумов или в промежутке между ними: достаточно вспомнить эксперименты в колледже Блэк-Маунтин, эстетику Джона Кейджа и Роберта Раушенберга, исследования «Независимой группы» и ситуационистов, различные практики в области ассамбляжа, хеппинга, энвайронмента, а также столь несхожие между собой движения, как «Флюксус», неоконкретизм, «новый реализм», минимализм, процесс-арт, перформанс, видео-арт и т. д. Некоторые из этих практик имели предшественников в искусстве довоенного периода, атаковавших традиционные художественные формы, как Дада и сюрреализм, или стремившихся в корне их изменить, как конструктивизм. Но вместе с тем они выступали против строгого толкования модернистского искусства, согласно которому миссия последнего заключается в перцептивном очищении каждого медиума (так, живопись должна была быть приведена к чистой «оптичности»). «Понятия качества, ценности и — коль скоро они занимают центральное место в искусстве — понятие самого искусства в полной мере значимы только в рамках отдельных искусств, — писал Майкл Фрид в эссе „Искусство и объектность“ (1967). — То, что находится между искусствами, — театр». Наверняка Фрид имел в виду упомянутые выше практики с их междисциплинарными методами и временной вовлеченностью (в его лексиконе — «театральностью»), которые он считал несовместимыми с визуальным искусством.

Однако эта оппозиция упускает из виду несколько факторов, еще более важных с точки зрения общего движения искусства в направлении междисциплинарности на протяжении последних четырех десятилетий. Во-первых, это движение вдохновлялось критикой политических институтов и расширением культурных пространств в общественной активности шестидесятых и семидесятых годов — прежде всего в борьбе за гражданские права, в студенческих и антивоенных протестах и в феминизме. Во-вторых, параллельно смешению художественных медиумов в этот период размывались границы между высоким и низким искусством, элитарной и популярной культурой, свободными искусствами и массмедиа (увлеченные нынешними технологическими преобразованиями, мы забываем, что шестидесятые и семидесятые годы тоже переживали глубокие трансформации в этой области). В-третьих, к междисциплинарности подталкивал постструктурализм (особенно в восьмидесятых годах), — это широкое понятие объединило таких разных мыслителей, как Ролан Барт, Жак Деррида и Мишель Фуко. Сколь бы разными ни были их интересы, все они ставили под сомнение понятия оригинальности и авторства, внутренней сущности и непосредственного присутствия, и это сомнение было распространено на художественные формы и институциональные рамки, что заложило концептуальную базу постмодернизма. Наконец, в девяностых годах большой эффект произвел постколониальный дискурс, перенесший постструктуралистскую деконструкцию концептуальных оппозиций в политический контекст деколонизации, чтобы деконструировать такие полярности, как первый и третий мир, центр и периферия, Запад и Восток. Это привело к тому, что в искусстве на передний план выдвинулись критика идентичности и идея гибридности.

Последние два явления иногда описывались соответственно как семиотический поворот, в котором основным элементом анализа является лингвистический знак, и как этнографический поворот, где главным объектом изучения становятся культурные практики. В рамках первой тенденции некоторые художники, архитекторы, режиссеры и критики адаптировали семиотические модели для переосмысления искусства в терминах текстуальности. А в рамках второй той же операции подверглись антропологические концепции культуры. Надо признать, что иногда этот обмен осуществлялся по принципу «подержанного автомобиля», когда парадигма, использованная одной практикой или наукой, переходила к другой; вместе с тем он значительно расширял сферы искусства и художественной критики. В настоящее время, однако, обе эти сферы обнаруживают признаки затянувшегося релятивизма: ни одна из парадигм не является достаточно сильной для того, чтобы направлять практику или дискуссию, оказывающие реальное влияние на культуру в целом. Более того, засилье дизайна и зрелищности в современном искусстве и архитектуре порой выглядит как часть общего реванша развитого капитализма на расширенном поле постмодернистской культуры — как возмещение излюбленных ею пересечений искусств и наук, как рутинизация ее трансгрессий. Еще не так давно, когда поздний модернизм, казалось, застыл на стадии медиальной спецификации, постмодернистская междисциплинарность обещала новый прорыв. Что же придет на смену постмодернистскому проекту?

экономике как причины экологических бедствий, но его критика не высокомерна: будучи сам страстным коллекционером-любителем, он часто включает в инсталляции собственные коллекции насекомых и других диких животных; в его работах находят отражение и многочисленные путешествия в тропики и другие места. Дион играет в натуралиста и энвайронменталиста — прямолинейно и язвительно одновременно. Чаще всего его инсталляции принимают форму «работы в процессе» и существуют где-то между полевым исследованием, домашней лабораторией чудака-натуралиста и законченной музейной экспозицией [4]. «Я беру природные материалы и работаю с ними в пространстве галереи, — говорит Дион. — Работа закончена, когда коллекция готова: когда я понимаю, что вышел за пределы материала, пространства или времени».

Каждый из упомянутых художников дополняет этнографический подход другими моделями: Фрейзер интересуется социологией искусства в варианте Пьера Бурдьё; Грин — постколониальным дискурсом таких критиков, как Хоми Баба; Дион — исследованием

несмотря на временную дистанцию, зритель лишался возможности претендовать на моральное превосходство. Также Грин обращала внимание на элементы примитивизма в культуре наших дней: например, в работе «Фанк-офис: импорт/экспорт» (1992) она исследовала городские легенды, посвященные хип-хоп-культуре и мужественности черных парней.

Марк Дион (род. 1961) придал этнографическому подходу еще более широкий охват: его интересует «культура природы» — то, как природа изучается наукой, описывается художественной литературой и инсценируется естественнонаучными музеями. Для Диона природа — «одна из наиболее изолированных сфер производства идеологии», особенности которого он пытается выявить в своих проектах с помощью методов, вдохновленных такими художниками и интеллектуалами, как Бротарс с его фиктивными музеями, Смитсон с его стратегиями места/не-места, Мишель Фуко с его историческим исследованием научных курсов и т. д. Дион критикует колониализм и постколониальную

▲ Введение 4. 1970. 1972а

● 1971

▲ 1989





4 • Марк Дион. Обломки кораблекрушения (Конец игры). 1994

Инсталляция. Смешанная техника

1990 – 1999

научных дисциплин у Фуко и т. д. Однако этнографический поворот в современном искусстве поднял и собственные вопросы. Квази-антропологическая роль, принятая на себя художником, может способствовать авторитету этнографии, а может, наоборот, этот авторитет подрывать. В некоторых случаях художника приглашают репрезентировать некое обойденное вниманием сообщество лишь затем, чтобы он выступил заместителем этого сообщества в музее и тем самым оправдал его отсутствие там. В свою очередь, избираемая художником роль куратора может как расширять, так и нивелировать институциональную критику. Иногда художник выступает приглашенным куратором, руководителем образовательной программы или даже консультантом по продвижению проекта. В девяностых годах утвердился не только фигура художника-как-куратора, но и куратора-как-художника, чья работа над выставкой или серией сайт-специфичных проектов нередко принимает характер первичного творческого акта. Это превращение кураторства в преобладающий «медиум» современного искусства говорит о неопределенности границ обеих сфер — и художественной, и кураторской практики. Подобным образом выдвигание на первый план социальных сайт-специфичных проектов свидетельствует о тревоге относительно статуса публики не только в художественных музеях, но и в современном искусстве в целом.

Существует еще один важный вопрос, касающийся этнографического поворота в искусстве. Такое искусство подкупает своей изобретательностью и остроумной ситуативностью: «Мы придерживаемся мнения, — говорит Дион, — что наша деятельность может принимать самые разные формы: кино, преподавания, писательства, работы над публичным проектом, работы

в прессе, кураторства или демонстрации конкретного произведения в галерее». Но порой само это многообразие может сбить аудиторию с толку или навлечь обвинение в дилетантизме. Более того, когда искусство мыслится как проект, а проект — как дискурсивная платформа, это склоняет художника работать скорее по горизонтали, переходя от одной социальной темы или политической дискуссии к другой, нежели по вертикали, в диахронном взаимодействии с историческими формами жанра, медиума или искусства. Если строгая сосредоточенность искусства на своих внутренних проблемах может привести его к переусложненности и обособленности, то столь же строгая сосредоточенность на внешних дебатах может привести к тому, что искусство забудет собственный репертуар форм и накопленных значений и в итоге лишится критического потенциала, каковым обладают его отчасти автономные пространства.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Clifford James. *The Predicament of Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
 Corrin Lisa et al. Mark Dion. London: Phaidon Press, 1997.
 Foster Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
 Fraser Andrea. "What's Intangible...?" // *October*. No. 80. Summer 1997.
 Kwon Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
 Schneider Arnd, Wright Christopher (eds). *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford: Berg, 2010.

Мартин Джей публикует книгу «Потупленный взор» о дискредитации зрения в современной философии; критика визуальности развивается рядом художников этого времени.

Прочитав в подзаголовке книги «Потупленный взор» американского историка Мартина Джея, что ее темой является «дискредитация зрения», легко можно было принять ее за изложение очередной постмодернистской теории, присоединяющейся к целому хору голосов, которые поддерживают или анализируют вызов зрению, знакомый арт-миру с шестидесятых годов. И в концептуализме, использовавшем язык с целью изгнать из визуального искусства всякий намек на полнокровную визуальность, и в некоторых разновидностях перформанса и боди-арта, практиковавших стратегии утаивания и сокрытия, идея, связывающая эстетическую продукцию с оптической демонстрацией или визуальным удовольствием, была подвергнута суровой критике.

Параллельно процессам, происходившим на уровне художественной практики, в области критики разрыв между модернизмом и постмодернизмом описывался в терминах трансформации чувств — в данном случае чувства зрения, — которые отныне не считались биологической и, стало быть, трансгисторической данностью, а рассматривались как исторически детерминированные. Чтобы проанализировать начало постмодернизма, Фредрик Джеймисон, к примеру, прежде всего охарактеризовал модернистский опыт визуального, сложившийся в эпоху импрессионизма, как основанный на принципе полуавтономного характера восприятия. Если побуждением реализма было выразить опыт мира как тотальности, действующий, следовательно, сенсорное поле всего тела, включая наряду со зрением также осязание, слух, обоняние, чувства равновесия и движения, то импрессионизм выделил визуальный канал восприятия из этой целостности и превратил его в квазиабстрактный источник удовольствия, способного стать как никогда полным и чистым. Однако в послевоенный период, в условиях развитого капитализма, эта абстрактная, но полновластная визуальность трансформируется в некую новую, дезориентирующую форму нереального, в некое всеобъемлющее зрение, именуемое Джеймисоном «истерическим возвышенным». С точки зрения других авторов, это ощущение мира как образа, за которым нет ничего реального, то есть как «симулякра», есть результат всевозрастающего воздействия «спектакля».

Но в характеристике Мартина Джея критика зрения представляла не просто послевоенным или постмодернистским феноменом; полный подзаголовок его книги — «Дискредитация зрения во французской философии XX века». Когда-то идеи Просвещения, на которых основывалась французская культура, сделали зрение — с его способностью обозревать и упорядочивать, выделять и моделировать элементы в пределах данного поля — привилегированным инструментом разума, но в XX веке, утверждает

Джей, зрение стало во Франции объектом глубокого подозрения. С точки зрения Джея, начало этому положил Анри Бергсон, который отказался признавать пространство доминантной моделью нашего опыта, подчиняющей себе все прочие порядки, в частности временной. Противопоставив гомогенности пространства — матрице повторяемых эквивалентных единиц, каждая из которых обособлена от других, — гетерогенность времени, где память о прошлом и проекция будущего интегрированы в настоящее, Бергсон сформулировал идею длительности (*durée*), ни в малейшей степени не поддающейся ассимиляции пространством и, стало быть, зрением. От Бергсона эта оппозиция, меняя имена, перешла к сюрреалистам и Жоржу Батаю, а затем и к Жан-Полю Сартру, приняв в его «Бытии и ничто» характер почти параноидального страха перед «взглядом» другого, луч которого ловит субъекта, как автомобильные фары — оленя, объективирует этого субъекта и ограничивает его свободу. Поскольку подозрительное отношение к зрению разделяют многие французские теоретики, в том числе психоаналитик Жак Лакан (с его идеей ложного самоопознания), марксист Луи Альтюссер (с его концепцией интерпелляции), философ Жак Деррида (с его представлением о «фаллоцентризме»), феминистка Люс Иригарей (с ее понятием *speculum* [лат. зеркало, откуда — «спекулятивный», в частности применительно к мысли; франц. гинекологическое зеркало. — Пер.] и историк культуры Мишель Фуко (с его описанием надзора), Джей доказывает, что «хотя причины этого пока неясны, есть все основания говорить о дискурсивном или парадигматическом сдвиге во французской мысли XX века, в результате которого бывшее восхваление зрения сменилось его дискредитацией».

Точная оптика

Что касается искусства XX века, то характеристика эпохи высокого модернизма как «антиокулярной», кажется, противоречит очевидности. Волна за волной художники-модернисты стремились вслед за импрессионистами утвердить «очищенное» оптическое восприятие как в значительной степени автономную сферу опыта. Абстрактные концентрические кольца Робера Делоне, экстраполирующие эффект оптической расфокусировки изображения, производимый пропеллером аэроплана; футуристическое исследование законов радужных цветовых переходов у Джакомо Баллы; попытки Василия Кандинского передать все богатство человеческих эмоций с помощью цветовых гармоний; стремление к система-

тическому изучению сочетания цвета и геометрической формы

- ▲ у представителей Баухауса — Йоханнеса Иттена, Пауля Клее, Йозефа Альберса; а после войны — «живопись цветового поля»
- и кампания Клемента Гринберга в поддержку идеи «оптичности», которую он распространил также на скульптуру, — всюду мы сталкиваемся с натиском строго визуального мышления.

Существовала, однако, и совсем другая традиция, противостоявшая этой оптической эйфории и получившая теоретическое выражение в батаевской концепции «бесформенного». Целая группа художников-сюрреалистов — от Жоана Миро с его «антиживописью» до Сальвадора Дали и Луиса Бунюэля (с кадром разрезаемого бритвой глаза в их фильме «Андалузский пес») — поддержала атаку Батая на форму и на привилегию, которую она дает визуальному восприятию. Но они были в этом не одиноки. Дадаист ♦ Ханс Арп также атаковал стабильность формы в своих коллажах из клочков бумаги, организованных случайным образом. Говоря о том, что эти работы способствуют разрушению формы за счет эффектов энтропии, Арп вопрошал:

К чему стремиться к точности и чистоте, если они недостижимы? Я приветствую разложение, которое начинается всякий раз, как только работа завершена. Неряха тычет грязным пальцем в картину, чтобы указать на какую-то мелкую деталь. Теперь это место отмечено потом и жиром. Он входит в раж и брызгает на картину слюной. <...> От сырости разводится плесень. Картина портится и умирает. Так вот, смерть картины меня больше не тревожит. Я пришел к согласию с ее недолговечностью и смертью и включил их в свою живопись.

Между тем Марсель Дюшан в это же время занялся созданием работ, которые он насмешливо относил к категории «точного окулизма». Об антихудожественной сущности этих офтальмологических «машин» — от «скульптурной» «Вращающейся полусферы» (1925) и фильма «Anemic Cinema» (1925–1926) до визуальных грампластинок под общим названием «Роторельфы» [1] — говорило то обстоятельство, что они предъявлялись как результаты

- ▼ научно-технических исследований, проводимых «Розой Селяви», альтер эго художника, которая неизменно игнорировала идею врожденного иммунитета искусства к повторению, патентуя свои изобретения. Иронический характер обращения Дюшана к оптичности заключался в способности этих офтальмологических машин разрушительно воздействовать на форму. Ведь когда вращающиеся спирали «офтальмологических диаграмм» порождают эффект пульсирующего преобразования выпуклого в вогнутое и обратно, это колебание вызывает головокружение и дестабилизирует поле зрения, привнося в него эротические, телесные значения и наполняя его игрой «частичных объектов»: то это грудь, то глаз, то матка.

Эта борьба с визуальностью нашла продолжение и даже усилилась в послевоенный период. С одной стороны, как уже было замечено, она привела к своего рода антиоптической вакцинации искусства в концептуализме: либо за счет заполнения пространства невидимым веществом языка, как у Лоренса Винера, либо путем банализации изображения с целью исключить его использование масскультурными силами «спектакля». С другой стороны, она вела за пределы негативной стратегии уклонения от визуальности в сторону стратегии более позитивной — активной агрессии против прерогатив зрения.

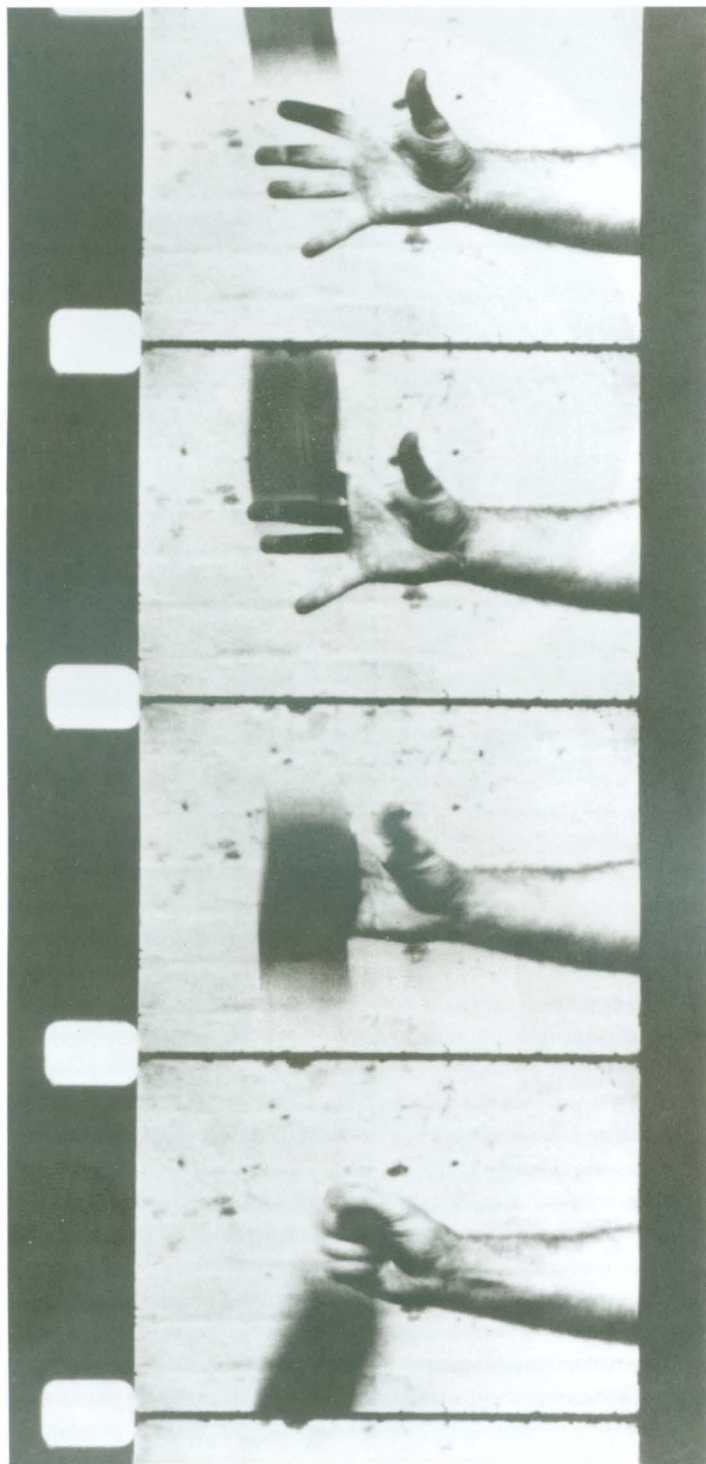


1 • Марсель Дюшан. Роторельф № 6: улитка. 1935

Один из шести двусторонних картонных дисков. Диаметр 20 см

Одна из разновидностей этой стратегии заключалась в возобновлении пульсирующей силы дюшановских «Роторельфов». Ричард ▲ Серра и Брюс Науман, освоив технологии кино и видео в конце шестидесятых годов, делали работы с использованием повторяющегося ритма — например, сжимающейся и разжимающейся ладони в «Руке, ловящей свинец» Серры [2] или перевернутого изображения лица со ртом, произносящим слова «lip sync» («синхронное озвучивание») снова и снова (хотя и без синхронизации со звуком), в одноименном фильме Наумана 1969 года. В обоих случаях часть тела, исполняющая тот или иной жест, становится похожа на какой-то другой орган (как в спиралях Дюшана), а визуальное поле теряет стабильность. Для Серры, в частности, был важен опыт современного авангардного кино, особенно феномен «мерцающего фильма», в котором чередование окрашенных кадров с более или менее равным количеством непрозрачных, черных рамок создает эффект вспышек света. Хотя может показаться, что визуальное ослепление, вызываемое «мерцанием», есть лишь частный случай «оптичности», в действительности это явление порождает странные телесные или даже тактильные ощущения вследствие того, что свет стимулирует образование на сетчатке остаточного изображения, которое затем проецируется на пустое черное поле ракурда. Таким образом, в этих промежутках мы видим вовсе не материальную поверхность «кадра» и не абстрактное состояние кинематографического «поля», а телесные продукты нашей собственной нервной системы, ритм ответных реакций нейронной системы — «ретенций» и «протенций», посредством которых нервная сеть удерживает и выпускает свои впечатления.

Как раз такого типа ритм является сюжетом фильма Джеймса ● Коулмена (род. 1941) «Бокс (ahhareturabout)» [3]. Киносъемка боксерского матча, порезанная на куски размером от трех до десяти кадров, перемежаемые столь же короткими интервалами черноты, превращается в пульсирующее движение, одновременно



2 • Ричард Серра. *Рука, ловящая свинец*. 1968
Черно-белый фильм (16 мм). без звука. 3 минуты 30 секунд

прерывистое и возобновляющееся после этих перерывов, которые заставляют воспринимать само движение как повторение, придавая ему форму ударов, разделенных промежутками полного затахания, в то время как настойчивость ритма раз за разом обещает повторение удара. Воплощением этого ритма кажутся движения боксеров — то есть движения, относящиеся к репрезентационному полю работы (материалом для которой послужила найденная пленка с запечатленными на ней несколькими минутами знаменитого боя Джина Тинни и Джека Демпси в 1927 году), — с их

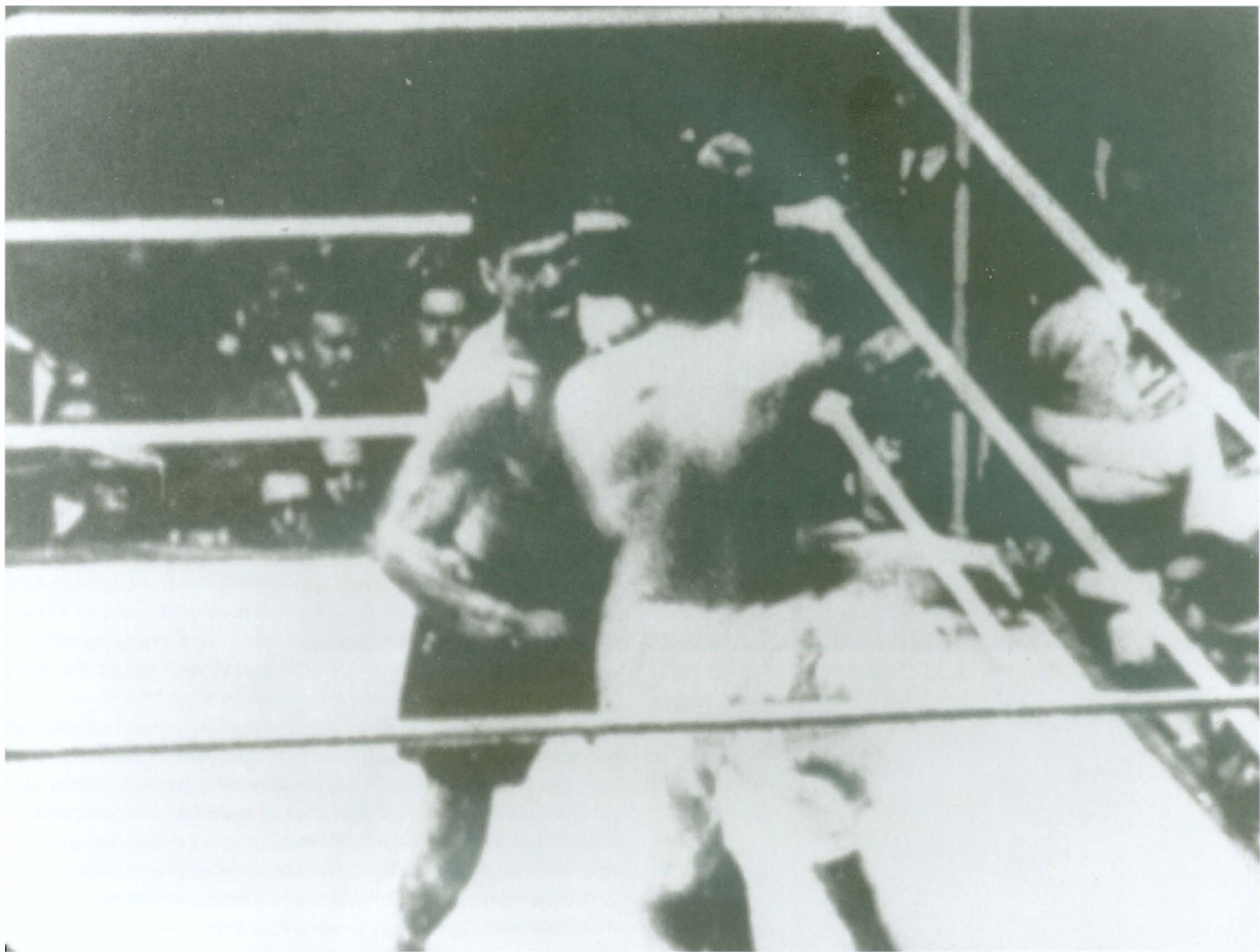
атаками, финтами и постоянным риском отправиться в нокаут. Это поле визуальной репрезентации удваивается голосом диктора, акцентирующим и ритм возобновления: «go on / go on», «again/again», «return/return», — и неотступно сопровождающую его возможность остановки действия: «break it / break it», «stop/s-t-o-p i-t», «regressive / to win / or to die».

Однако тот факт, что тело самого зрителя — его система восприятия и проекционные остаточные изображения, которые она автоматически «вставляет» в фильм, — также вовлечено в работу, означает, что основной сюжет «Бокса» смещен с репрезентационного уровня спортивного события на ритмический уровень, где встречаются две серии ударов или пульсаций: зрителя и боксеров. Это означает также, что частые проекции звука дыхания, переданного в звукоядре ритмичными «ах/ах», «аха/ах», «пам/пум», наделяют голосом телесные ритмы не только боксеров, но и зрителя.

Во всех этих случаях критика модернистского представления о визуальной автономии оказывается сопряжена с вторжением тела и его ритмов в оптическое поле, которое лишается тем самым и своей чистоты, и своего формального постоянства. Но существует и другая стратегия, выдвинутая в следующем десятилетии с целью лишить зрение его прерогатив, — стратегия, которую можно назвать «чужеродным взглядом». Ее смысл в том, чтобы обратить взгляд против самого «взгляда» в качестве контролирующей системы, используя его собственную силу как средство ее ниспровержения.

Теория контролирующего взгляда возникла как результат различных исследований, предметом которых были операции, осуществляемые государственной властью, например методы надзора, заставляющие индивидов внутренне усвоить систему запретов и тем самым репродуцировать себя в качестве субъектов дисциплинарной власти (так, страх покупателя перед системой видеонаблюдения удерживает его от кражи). Перенесенный ▲ в сферу художественной практики в форме теории «мужского взгляда», визуальный контроль, уже понимаемый как порождение патриархального общества и, следовательно, как маскулинный, фиксирует женщину в положении фетишизированного объекта, обездвиженного и лишённого голоса силой мужского желания. Реорганизованному как беспомощное тело, целое и невредимое в своей красоте, объекту этого взгляда приписывается значение «доказательства» того, что ничто не грозит самому мужскому телу, что не существует кастрирующей силы, которая могла бы обратиться против него. И хотя теория мужского взгляда была сформулирована в связи с конструированием женщины в массовой культуре — в рекламе, кино, порнографии и т. д., она кажется вполне применимой и к модернистской живописи с ее взаимозависимыми полюсами визуального объекта как автономной целостности и отдельного зрителя как независимого субъекта.

- Ранние работы Синди Шерман из серии «Кадры из неизвестного фильма» (1977–1980) основаны на масскультурной конструкции женского образа: художница убедительно имитирует на этих фотографиях различные кинематографические типажы (сообщницы преступника, глупой блондинки), жанры (фильм-нуар, мелодрама) и стили (Дагласа Сёрка, Микеланджело Антониони, Альфреда Хичкока). Но в ходе эволюции Шерман в восьмидесятых годах идея перспективы, которая фиксирует идентичность женщины как фокальной точки, контролируемой взглядом зрителя (мужчины), мутировала в своего рода разрушенное визуальное поле.



3 • Джеймс Коулмен. Бокс (*ahhareturnabout*). 1977

Черно-белый фильм (16 мм), непрерывная проекция, синхронизированный звук

Иногда оно возникает как эффект задней подсветки, когда поток света, направленный из глубины кадра в сторону зрителя, нарушает условия зрения, превращая фигуру в некое подобие слепого пятна. В других случаях это коррозионное разрушение видимого вызывается своеобразным «световым шумом» — бликами, рассеянными по темному изображению подобно отражениям в гранях драгоценного камня. Таков случай работы «Без названия, № 110» [4], где Шерман добивается ощущения совершенно непреднамеренного освещения: три четверти кадра погружены в полную темноту, из которой луч света выхватывает только руку и задрاپированную часть фигуры, создавая яркое и одновременно предельно неразборчивое переплетение.

В противовес стабильности традиционной перспективы, где субъект занимает фиксированное положение, позволяющее его взгляду улавливать и контролировать все, что попадает в поле зрения, этот прием с рикошетирующим светом указывает на совершенно другую идею «взгляда» — взгляда, который дестабилизирует своего субъекта, делая его скорее жертвой, чем господином видения. Этот новый взгляд — по определению Лакана, «взгляд-как-объект-а», или чужеродный взгляд, — устроен по образцу света,

окружающего каждого из нас. Это облучение, направленное на нас из всех точек пространства и несводимое к одному-единственному перспективному лучу. Чтобы охарактеризовать этот световой взгляд, Лакан использовал модель природной мимики, описанной в тридцатые годы Роже Кайуа как результат воздействия пространства на организм, который поддается силе этого тотального взгляда пространства, теряет свои границы и сливается с окружением в почти психотическом акте имитации. Растворившись в среде, миметический субъект становится бесформенной частью общей «картины» пространства. «Он становится пятном, — пишет Лакан, — он становится картиной, вписывается в нее».

Поскольку наше тело является мишенью этого светового, чужеродного взгляда, его отношение к миру укореняет наше восприятие вовсе не в прозрачности концептуального контроля над пространством, а в плотности бытия, которое просто-напросто служит помехой для света. В этом смысле быть «в картине» значит чувствовать себя распыленным, подчиненным картине, организующий принцип которой — не форма, а бесформенность. Превосходным примером такого растворения в среде, превращения в «пятно» является работа Шерман «Без названия, № 167» [5],



5 • Синди Шерман. Без названия, № 167. 1986

Цветная фотография. 152,4 × 228,6 см



4 • Синди Шерман. Без названия, № 110. 1982

Цветная фотография. 114,9 × 99,1 см

в полной мере раскрывающая камуфлирующий эффект мимикрии. О поглощенной и рассеянной по фону фигуре напоминают лишь скудные остатки, все еще различимые, хотя и с трудом, на темной, пятнистой поверхности отложений, заполняющих пространство кадра. Нам удастся разглядеть кончик носа, палец с накрашенным ногтем, фрагмент оскалившегося зубастого рта. Классическая перспектива устанавливает две единицы, противоположные и соотношенные друг с другом: точку зрения и точку схода, каждая из которых служит опорой для другой, усиливает ее фокальное, особое положение. Расфокусированный, рассеянный взгляд не дает субъекту опоры, предмета идентификации, каковым может быть разве что само рассеяние. Фрагментация «точки» зрения в данном случае не позволяет взгляду — невидимому, нелокализуемому — стать местом связи, значения, целостности. Таким образом, желание трактуется Шерман не как желание формы и, следовательно, сублимации: оно определяется трансгрессией, направленной против формы.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Краусс Розалинд. Синди Шерман // *Id. Холостяки* / Пер. С. Дубина. М.: Прогресс-Традиция. 2004.

Кримп Даглас. *На руинах музея* [1993] / Пер. И. Аксенова, К. Саркисова. М.: V-A-C press. 2015

Baker George (ed.). *James Coleman*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2003.

Foster Hal. *The Return of the Real* // *Id. The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 1996.

Jay Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1993

Со сносом «Дома» Рейчел Уайтред, слепка типовой постройки в восточном Лондоне, на передовую британской арт-сцены выходит новая группа художников-женщин.

В девяностые годы многие художники в поисках вдохновения обратились к опыту искусства шестидесятых — минимализма и концептуализма, перформанса и видео-арта, инсталляции и сайт-специфичного искусства. Самые провокационные работы в этом направлении создали молодые британские художницы: Мона Хатум (род. 1956), Сара Лукас (род. 1962), Корнелия Паркер (род. 1956), Джиллиан Уиринг (род. 1963) и Рейчел Уайтред (род. 1963). Среди различных причин их обращения к прошлому было недовольство ориентацией на сенсационность, которая, казалось, воцарилась в арт-мире конца восьмидесятых годов благодаря маркетинговым стратегиям и скандалам в прессе. Однако более важной причиной явилось изменение к девяностым годам статуса таких движений, как минимализм и концептуализм. С одной стороны, они, казалось, окончили свой путь в восьмидесятых и преждевременно отошли в прошлое. С другой стороны, став объектами истории, они образовали новый архив форм и приемов, доступных для разного рода апроприаций в настоящем. Молодых художников, критиков, кураторов и искусствоведов привлекал этот пограничный, почти парадоксальный статус искусства шестидесятых годов как витального начала постмодернистской практики и одновременно — канонизированного эпизода истории искусства.

Особенно противоречивым в этом отношении был минимализм. Многие художники, включая Уайтред и Хатум, перерабатывали его язык простых форм и серийной организации для решения новых — психологических и политических — задач. Другие, как американка Жанин Антони (род. 1964), выступали против его внешней строгости, суженно интерпретируя ее как проявление мачизма, и реабилитировали то, от чего минимализм всеми силами старался избавиться: представление об искусстве как о мире образов и модель значения, основанную на иконографических референтах и/или темах. Разумеется, минимализм и в свое время не остался без продолжения. Он получил дальнейшее развитие уже в конце шестидесятых — начале семидесятых годов, и художники девяностых лишь его возобновили. Так, Дэн Грэм в своих «Домах для Америки» (1966–1967) перенес модульные формы минимализма в социальный контекст, открыв их в монотонной типовой застройке Нью-Джерси. А Ева Хессе заметила в минимализме иррациональное, даже абсурдистское измерение, обратив его против закрепившейся за этим направлением репутации предельной объективности. Это была не фобическая реакция — скорее амбивалентная критика, как явствует из странного комплимента, который Хессе адресовала Карлу Андре в 1970 году: «Я чувствую, так сказать, эмоциональную связь с его работами. Они что-то меняют

внутри меня. Его металлические пластины были для меня концентрационным лагерем».

Искаженный минимализм

Такие художники, как Хессе, Ри Мортон (1936–1977), Доротея Рокберн (род. 1932), Джеки Феррара (род. 1929) и Джеки Винзор (род. 1941), активно использовали минималистский инструментарий — монохром, сетку и куб, но одновременно искажали эти приемы, чтобы ввести в свои работы психологическое измерение, более или менее чуждое минимализму. Так, Феррара конструировала минималистские формы вроде пирамид из неминималистских материалов: картона, ковров, веревок, меха, льна — и привносила в них элемент нерегулярности, отменяющий идеальность геометрической формы. Эта черта свойственна и работам Винзор, которая выдалбливала, обжигала или как-то еще помечала свои деревянные кубы, регистрируя этими эмоционально нагруженными действиями присутствие человеческого тела [1]. Как и неправильные формы скульптур Феррары, интенсивность процесса у Винзор намекает на психологизм или даже иррациональность, казалось бы, чуждые минимализму. Эти художницы открыли минималистские формы, чтобы, если угодно, обратить их внутрь, сделать помечен-



1 • Джеки Винзор. Обожженная работа. 1977–1978

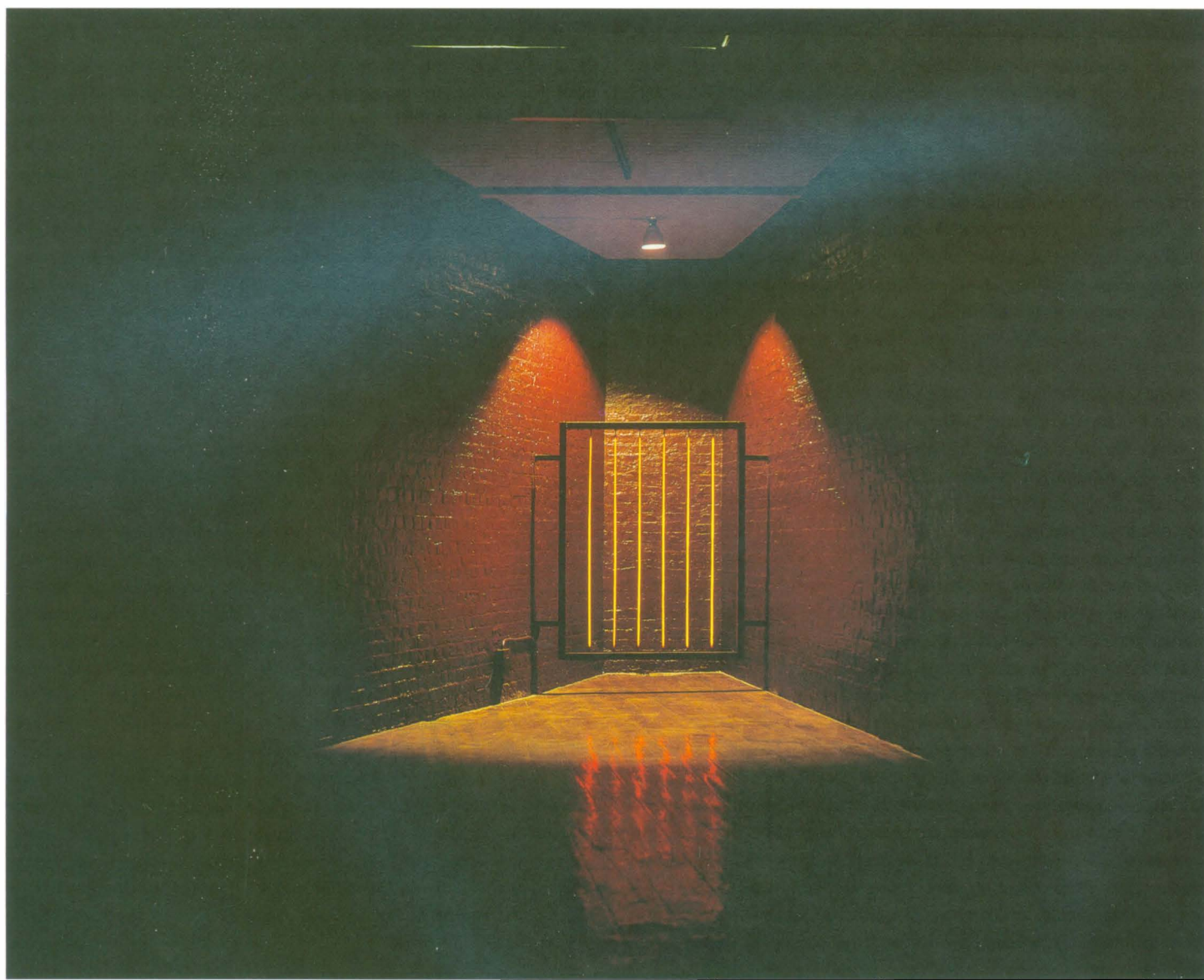
Бетон, обожженное дерево, проволока. 36 × 36 × 36 см

ные кубы и открытые ящики метафорами интериорности — не только тела, но и психики. В то же время этот постминимализм оставался достаточно абстрактным и структурированным, чтобы избежать прямой референциальности и сугубо личных значений. В этом смысле он не противоречил самому важному достижению минимализма, которое заключается в обращении искусства к феноменологии тела, чего не скажешь о некоторых недавних переработках того же направления, придавших его формам зрелищный, стилизованный, театрализованный характер. (В барочных инсталляциях и фильмах американца Мэтью Барни [род. 1967] эта spektakyлярность захватывает также процесс-арт и перформанс.)

Хрупкие и недолговечные, многие работы постминималистов были преданы забвению или вовсе утрачены. Хессе и Мортон умерли молодыми, другие художники попали в зазоры между институциональными категориями процесс-арта, минималистского и феминистского искусства и остались незамеченными. Однако в конце восьмидесятых — начале девяностых годов у постминимализма появились продолжательницы в лице Уайтред и Хатум, которые извлекли нео-

жданную выгоду из запоздалой рецепции минимализма в Британии. Хотя и посвященное решению других задач, их искусство тоже загадочным образом существует между абстракцией и фигурацией, структурой и референцией, буквальным и метафорическим.

Хатум, родившаяся в палестинской семье в Бейруте, переехала в Лондон в 1975 году, когда в Ливане разразилась война. Экспатриация стала подтекстом ее искусства: в 1985 году она показала перформанс, в котором босиком шла по Брикстону, району Лондона, охваченному расовой враждой, с привязанными к лодыжкам «мартенсами», как кандалами. Отчасти навеянные работами Вито Аккончи, ее ранние перформансы тоже тестировали телесные табу (что считается чистым, а что — нечистым, что здоровым, а что — нездоровым), а видео были сосредоточены на системах слежения. Обе темы нашли развитие в инсталляциях Хатум, которые порой включали «низкие» отходы человеческого тела — ногти, фрагменты кожи и волосы. Видеослежка за телом доводится до крайности в «Иностранном теле» («Corps étranger», 1994), где внутреннее устройство организма художницы исследуется ею с помощью



2 • Мона Хатум. **Свет в конце. 1989**

Металлическая рама, шесть электрических нагревательных элементов. 166 x 162,4 x 5 см

▲ 1969

● 1965

■ 1975

▲ 1974

микроскопической камеры. Это исследование телесных и социальных границ в сочетании с выявлением личных и политических перемещений и составляют основу ее искусства.

Инсталляция 1989 года «Свет в конце» [2] ознаменовала «совершенно новое направление деятельности» Хатум. В темном углу треугольного помещения лондонской галереи она установила шесть электрических нагревательных стержней в стальной вертикальной раме наподобие клетки. Зритель шел на свет притягательной огненно-красной решетки, но не мог подойти близко из-за высокой температуры: угроза, с которой часто ассоциируются минималистские объекты, в работе Хатум стала буквальной. Опровергая общеизвестное клише, «свет в конце» этого тоннеля не обещает ни выхода, ни спасения, а сулит, по словам художницы, лишь «плен, страдания и боль». Зритель мог идентифицировать себя и с воображаемым тюремщиком — поскольку размещался в отрытой части галереи, — и с заключенным, поскольку видел под прутьями небольшое пространство, через которое можно проскользнуть. Хатум использовала минималистскую эстетику — повторение одинаковых модулей, как у Дональда Джадда, и заполняющий пространство свет, как у Дэна Флавина, — чтобы создать ситуацию одновременно феноменологическую и психологическую, некий театр амбивалентности, в котором пространственные позиции становятся одновременно фантазматическими позициями власти. Хатум дала новое прочтение минимализма сквозь призму Мишеля Фуко, в частности его анализа архитектурной организации тюремного надзора в книге «Надзирать и наказывать» (1975). Продолжением этих экспериментов стали последующие инсталляции Хатум, в частности «Световое предложение» (1992) — лабиринт из проволочных ящиков с дверцами: освещенная одним-единственным прожектором, который медленно перемещается из центра и обратно, конструкция отбрасывает тени, создавая впечатление настоящего карцера.

Социальное тело

Тела — хрупкие и уязвимые, границы — одновременно непреодолимые и подвижные, субъекты — отторгнутые и удерживаемые под надзором, — все это скорее переживания, воплощаемые Хатум посредством материалов, структур и пространств, чем темы, иллюстрируемые образами. (Когда художница следует путем иллюстрации, ее работы выглядят куда менее убедительно.) Те же переживания — незащищенность, отторгнутость и бездомность — интересуют и Рейчел Уайтред. В конце восьмидесятых годов она начала делать слепки объектов, ассоциирующихся с домом: ванн и матрасов, туалетов и комнат — из таких материалов, как резина и смола, пластик и бетон. Часто, поскольку моделями служат сами вещи, слепки фиксируют их негативные пространства, материализуют их пустоты. Эти работы очевидны по методу изготовления и неоднозначны по смыслу. Хотя в их основе лежат утилитарные вещи и повседневные места, они отрицают функцию, а пространство превращают в твердое тело. В то же время, несмотря на прочность и монолитность, они кажутся лишь призраками реальных предметов. Еще большая двусмысленность заключается в том, что эти буквальные следы являются также следами символическими — воспоминаниями о детстве и семье. По словам критика Джона Бёрда, они вызывают в памяти «культурное пространство дома» как места начал и концов, отбытий и возвращений, где утрата осязаема, а отсутствие реально. Таким образом, воздействие этих работ

▲ часто ассоциируется с идеей «жуткого» — то есть с возвращением знакомых вещей, которые стали чужими в результате вытеснения. И действительно, будучи «посмертными масками» семейных вещей и уютных мест, отлитыми в твердой резине или холодном пластике, они сообщают им оттенок *unheimlich* (что по-немецки буквально значит «недомашний»). Но, как и в посмертных масках, в них все же больше меланхолии, чем жути, и намекают они скорее на стойкость утраты, чем на возвращение вытесненного. Некоторые объекты, в особенности трубы и матрасы, наводят на мысль о теле опустошенном или лишенном желания, даже мертвом и отвердевшем; к слову, Уайтред делает также слепки могильных плит.

Эти объекты имеют не только психологический эффект, но и «несут отметины истории, записанные на социальном теле» (Бёрд). С одной стороны, потертый матрас в работе «Без названия (Янтарная двуспальная кровать)» [3] заключает в себе все соответствующие архетипы: любовь, рождение и смерть. С другой стороны, он вызывает и социальные аллюзии: брошенный у стены, будто бы прямо на улице, он напоминает грязную постель бездомного. Работа Уайтред — и о бездомности, и об *Unheimlichkeit*. Это особенно справедливо в отношении ее самой известной на сегодняшний день работы «Дом» [4] — бетонного слепка целого дома (только без крыши) в старом рабочем районе восточного Лондона. При поддержке компании-заказчика «Artangel» Уайтред договорилась с местным муниципалитетом, чтобы сделать отливку одного из предназначенных под снос домов квартала. Этот обратный отпечаток канувших ныне в лету комнат, вобравший

1990–1999



3 • Рейчел Уайтред. Без названия (Янтарная двуспальная кровать). 1991
Резина, высокоплотный поролон. 106 × 136 × 121,5 см



4 • Рейчел Уайтред. Дом. 1993

Внутренний слепок дома № 193 по Гроув-роуд, Бау, восточный Лондон (уничтожен)

в себя не только слабые очертания подоконников, дверных проемов и систем коммуникации, но и едва заметные следы бывших жильцов, стоял несколько месяцев в парке как непрошенный призрак некоего социального прошлого. В тот же вечер, когда Уайтред получила премию Тернера, наиболее престижную награду в области современного искусства в Великобритании, муниципальный совет отдал распоряжение снести «Дом», что повлекло за собой ожесточенную полемику. Как пишет Бёрд, ключевое значение «Дома» состояло в том, что он связал воедино психологическое и социальное — «утраченные места детства» и утраченную культуру рабочего класса в восточном Лондоне, которые пали жертвами стремительно развивающегося капитализма. (Самый вопиющий пример этому — новый бизнес-район Кэнари-Уорф — находится неподалеку от «Дома».) Вероятно, противники работы подсознательно уловили эту связь, а может быть, для них попросту невозможна публичная скульптура, которая не воспекает общественные ценности и не воплощает историческую память. «Дом» и в самом деле был публичной скульптурой, пусть и абстрактной, но вместе с тем точной и непреклонной. Он стоял на своем месте как невольный мемориал катастрофических социально-экономических сил в современных Помпеях.

Путем разнообразных инверсий внутреннего и внешнего Хатум и Уайтред указывают на социальный мир, в котором личное пространство выносится на всеобщее обозрение, а публичное — схлопывается; они указывают также на меланхоличную культуру, сосредоточенную на травматическом опыте прошлого.

Особую действенность этим комментариям придает переосмысление послевоенного искусства. В каждом случае они отсылают к разным источникам: Хатум, помимо минималистов, обращается — используя нагруженные значением материалы — также к Пьеро Мандзони и к «арте повера», а архитектурные формы Уайтред напоминают о работах Гордона Матта-Кларка и Брюса Наумана. Но все эти разнородные прецеденты используются с одной и той же целью: как психологический и мнемонический инструмент. Как уже было сказано, Хатум и Уайтред представляют лишь два примера нового прочтения искусства недавнего прошлого.

- Подобно тому как «неоавангард» пятидесятых — шестидесятых годов обращался к различным приемам «исторического авангарда» десятых — двадцатых, многие художники девяностых годов вернулись к парадигмам искусства шестидесятых и семидесятых. И, как и в случае неоавангарда, какие-то из этих обращений оказались оппортунистскими и редуктивными, подвергнув прошлое спекуляризации, другие же — инновативными и продуктивными, переосмыслив это прошлое в критическом и конструктивном ключе. Важно не упустить различие между этими альтернативами, ибо в наше время всеобщей амнезии неизбежен выбор между двумя формами художественной культуры, одна из которых сводится к статичной потребительской переработке, а другая упрямо ищет пути переосмысления прошлого, чтобы открыть дверь в новое будущее.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Brett Guy et al. *Mona Hatoum*. London: Phaidon Press, 1997.

Lingwood James (ed.). *Rachel Whiteread: House*. London: Phaidon Press, 1993.

Stoops Susan L. (ed.). *More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70s*. Waltham, Mass.: Rose Art Museum, 1996.

Townsend Chris (ed.). *The Art of Rachel Whiteread*. London: Thames & Hudson, 2004.

Zegher Catherine de (ed.). *Inside the Visible*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Zelevansky Lynne. *Sense and Sensibility: Woman Artists and Minimalism in the Nineties*. New York: Museum of Modern Art, 1994.

На биеннале Уитни в Нью-Йорке на первый план выступает тема идентичности, по-новому воплотившаяся в политизированном искусстве художников-афроамериканцев.

В последние десятилетия разные формы идентичности — расовая, мультикультурная, феминистская и квир-идентичность — порой развивались похожими путями, по крайней мере в искусстве. На первом этапе сама сущность — черной расы, этнической принадлежности, женского пола или гомосексуальности — часто утверждала себя в противовес негативным стереотипам, и на передний план выдвигались положительные образы этой сущности (с тех пор как художники, представляющие меньшинства, получили наконец доступ к художественным институциям). На следующем этапе этой критики стереотипов идентичность стала рассматриваться скорее как социальный конструкт, нежели как сущность человеческой натуры, и приятие ее как простой категории осложнилось множеством различий (к примеру, можно быть чернокожей женщиной или чернокожим геем). Разрушение стереотипов стало первостепенной задачей для художников, работающих с темой расовой принадлежности, и ради ее решения они развили ряд стратегий, включая критику документальных форм репрезентации, свидетельства личного опыта и обращение к альтернативным традициям в искусстве.

Стол вверх ногами, или Смена ролей

В число самых заметных художников в этом ряду входит Эдриан Пайпер (род. 1948). Заявив о себе в авангардных кругах в конце шестидесятых — начале семидесятых годов, Пайпер адаптировала некоторые приемы перформанса и концептуального искусства для своего исследования «визуальной патологии» расизма. Так, в рамках серии «Мифическое бытие» (1973–1975) она устраивала в общественных местах перформансы с целью продемонстрировать идеологически сконструированный или «мифический» характер мачистского образа афроамериканского мужчины, в образе которого она выступала. В более поздней работе «Моя визитка № 1» (1986) она использовала концептуалистскую технику письменного заявления: услышав от кого-то расистское замечание, выдавала ему или ей свою визитную карточку, которая уведомляла получателя о том, что ее владелица, то есть Пайпер, — чернокожая. Также Пайпер по-своему трактовала техники инсталляции и видео-арта. Например, в работе «Четверо посторонних и аварийная сигнализация» (1980) зритель оказывается перед четырьмя большими фотографиями «свирипых чернокожих парней»; осмысляя свое впечатление от увиденного, он одновременно слышит аудиозапись предполагаемой реакции других белых зрителей. «Загнанный



1• Эдриан Пайпер. *Загнанный в угол*. 1988

Видеоинсталляция: видео пленка, монитор, стол, стулья, свидетельство о рождении. Размеры варьируются. 17 минут

в угол» [1] также работает с аудиторией: в углу зала стоит стол, перевернутый ножками к зрителю, за ним на экране крутится видеозапись, на которой Пайпер высказывает предположение, что у белых людей могут быть и чернокожие предки, в очередной раз развенчивая миф о чистоте происхождения.

В семидесятые годы Пайпер начала изучать философию Канта, которую преподает по сей день. Ее научным руководителем в Гарварде был Джон Ролз, чья «Теория справедливости» (1971) стала поворотным пунктом в развитии политической философии, и в своем искусстве Пайпер всегда рассматривает критику расового неравенства в контексте темы прав человека. Другие художники, занимающиеся вопросами расовой репрезентации, придерживаются обратной, постмодернистской позиции и ставят под сомнение универалистские требования. Однако Пайпер скептически относится к отказу от использования «мощных инструментов рациональности и объективности», необходимых, по ее мнению, в деле критики «псевдорациональности» расизма и «защитных механизмов, с помощью которых мы обычно „рационализируем“ особость „другого“». «Вам достаточно, — говорит Пайпер, — отразить или изобразить эти защитные категоризации как есть, не слишком приукрашивая их эстетически и литературно, чтобы осознать, насколько они неадекватны и примитивны». Иногда Пайпер делает это «отражение» буквальным с помощью фотографий и других документальных свидетельств о собственном опыте и биографии.



Кэрри Мэй Уимс (род. 1953) также использует личные фотографии и истории из собственной жизни. Выпускница Калифорнийского института искусств и Университета Калифорнии в Сан-Диего — колыбелей искусства и теории постмодернизма, Уимс в большей степени, чем Пайпер, склонна сомневаться в объективных критериях истинности. С другой стороны, она работает не столько с авангардом шестидесятых — семидесятых годов, сколько с наследием афроамериканского «гарлемского ренессанса» сороковых, в особенности писательницы Зоры Нил Хёрстон и фотографа Роя Декаравы (его альбом о Гарлеме «Сладкая ловушка жизни», вышедший в 1955 году, стал для Уимс образцом). Объединяющие фотографию и текст, ее работы избегают как исключительно позитивной репрезентации афроамериканской идентичности, так и ее чисто негативной демистификации.

В проекте «Семейные фотографии и истории» (1978–1984) Уимс нашла свой отличительный стиль — комбинацию личных записей и фотографий. Моментальные снимки, сделанные на тридцатипятимиллиметровую пленку и дополненные текстами и аудиозаписями, рассказывают историю четырех поколений ее семьи, покинувших штат Миссисипи. Хотя эта работа показывает жизнь в тяжелых условиях расизма, бедности и насилия, она избегает виктимизации черного населения. По словам критика Андреа Кириш, «„Семейные фотографии“ сопротивляются двум практикам: во-первых, изображению чернокожего как „другого“ в традиции фотодокументализма (практически монополизированной белыми фотографами), а во-вторых, официальным социологическим исследованиям, предпринятым в шестидесятые годы правительством США» (имеется в виду, в частности, знаменитый доклад Мойнигана о «черной семье»). Уимс ставит под вопрос метод объективации, частый в социологической традиции, предлагая богатый нюансами отчет, основанный на ее собственном опыте и воспоминаниях; вместе с тем она подвергает сомнению частую в традиции документализма фабрикуцию другого, противопоставляя ей альтернативное видение черных сообществ, предложенное работами Декаравы и других. Интерес к фольклору (Уимс также получила антропологическое образование в Калифорнийском университете в Беркли) привел художницу к расширению поля своих исследований за счет черных сообществ Си-Айлендс [цепь островов вдоль Атлантического побережья штатов Южная Каролина, Джорджия и северной части штата Флорида. — Пер.], Кубы и других.

В серии «Кухонный стол» [2] Уимс довела до совершенства свой комплексный подход. Эта работа состоит из одиночных или парных снимков чернокожих (мужчина и женщина, две подруги и т. п.), сидящих за кухонным столом под яркой лампой. Изображения сопровождаются текстами, написанными от третьего лица, в которых женщина (реже — мужчина) рассуждает о личных стремлениях, романтических отношениях, бытовых мелочах и будничных обязанностях. В американском искусстве, да и в американской культуре в целом найдется немного примеров столь проникновенного выражения чисто субъективного опыта.

Фототекстовые работы Лорны Симпсон (род. 1960) также подталкивают зрителя к критическому осмыслению расовой идентичности, однако ее произведения не так прямолинейны, как у Пайпер,

2 • Кэрри Мэй Уимс. Без названия (Мужчина, читающий газету). Из серии «Кухонный стол». 1990

Серебряно-желатиновая печать, три фотографии. 71,8 × 71,8 см (каждая)

▲ 1943, 1959d

● 1936, 1959d, 1984a

и не так интимны, как у Уимс (одноклассницы Симпсон по Университету Калифорнии в Сан-Диего). Хотя Симпсон тоже работает с темой порожденного стереотипами отчуждения, она сконцентрирована на использовании фотографии в качестве свидетельства, особенно при построении псевдообъективных типологий идентичностей чернокожих. Объединение фотографий и текстов в целях идентификации и надзора впервые применили в XIX веке французский криминалист Альфонс Бертйльон и английский статистик Френсис Гэлтон. В наши дни продолжением этого использования «тела как архива» в контексте дисциплинарной власти и наказания являются те «досье», которые (с определенной целью или без таковой) собирают полиция, работодатели и просто люди на улице. В своих ранних работах Симпсон пыталась отразить этот типологический взгляд — поймать его за делом и вскрыть всю пагубность его классификаций.

Эти работы представляют собой обыкновенные фотографии чернокожих, преимущественно женщин, прически и одежда которых выдают их принадлежность к определенной социальной группе (шиньон или афро, белая хлопчатобумажная сорочка служанки или строгий черный костюм). Симпсон редко показывает лицо целиком, как правило, ее герои повернуты к нам спиной: неполное или скрытое изображение разжигает наш интерес, но оно же препятствует желанию зрителя подчинить себе этих персонажей через фетишизированные детали или целостный образ. Короткие тексты, сопровождающие фотографии, — часто одно слово или простое предложение — также пресекают любые попытки прочтения увиденного в вуайеристском или социологическом ключе. При всей своей уклончивости эти тексты порой читаются как предостережения или даже обвинения. Например, «Охраняемый порядок» (1989) включает восемнадцать поляроидных снимков чернокожей женщины неопределенного возраста в одежде прислуги, сфотографированной со спины с заведенными назад руками. Под фотографиями повторяются, чередуясь, две фразы, набранные прописными буквами: «АТАКИ НА КОЖУ... АТАКИ НА ПОЛ...» Емко и выразительно Симпсон иллюстрирует положение множества черных женщин, оказавшихся в двойных тисках расизма и сексизма. В то же время, как и Уимс, она не педалирует образ жертвы: поза женщины может расцениваться как защитная

или, напротив, вызывающая — или то и другое одновременно, а выделение слов «кожа» и «пол» подчеркивает, кажется, скорее силу женщины, чем ее слабость.

Как и Уимс, Симпсон объединяет в своих работах социальную критику и красоту, опровергая мнение, что такое сочетание невозможно. Например, ее изысканная ранняя работа «Водолей» [3] представляет чернокожую девушку, снова в белой сорочке, повернутую спиной к зрителю. В правой руке она держит пластиковую бутылку за горлышко, а в левой — серебряный кувшин и небрежно выливает воду из обоих сосудов. Под фотографией написано заглавными буквами: «Она видела, как он исчез в водах реки. / Они спросили у нее, что произошло. / Только чтобы омрачить ее память». «Водолей» «обнаруживает существование порабощенного знания», как метко высказался один критик, но это знание, даже не будучи признанным, означает сопротивление, поскольку в действии, совершаемом девушкой, содержится некий отказ, легкая субверсия: проливая воду, освобождаясь от бремени, отказываясь выполнять данное ей задание, она проявляет небрежность, чем уязвляет своих предполагаемых оппонентов (и, кажется, не обращает внимания на своих зрителей). Ее поза тоже слегка смещена: балансирующие руки напоминают весы Фемиды, а контрапост отсылает к изобразительному канону западноевропейского искусства — от древних муз через служанок Вермеера до картин Энгра, Сёра и многих других. Все эти мотивы сходятся к предмету изображения, который редко встретишь в западноевропейском искусстве. «Водолей» обращается к классической традиции красоты и грации, чтобы непринужденно подменить ее. В своих последних фильмах и видео Симпсон продолжает развивать эту эстетику субверсивной красоты.

Гротеск стереотипов

Если Пайпер, Уимс и Симпсон отвергают и переворачивают расовые стереотипы, другие художники преувеличивают их, доводя до взрывоопасного состояния, — такую стратегию критик Кобена Мерцер назвала «гротеском стереотипов». Первыми к такой пародии обратились в начале семидесятых годов американские

▲ художники Бетай Саар (род. 1929), Фейт Рингголд и Дэвид Хэммонс,

3 • Лорна Симпсон. *Водолей*. 1986

Серебряно-желатиновая печать, виниловые буквы.
114 × 194 × 4 см



SHE SAW HIM DISAPPEAR BY THE RIVER.
THEY ASKED HER TO TELL WHAT HAPPENED,
ONLY TO DISCOUNT HER MEMORY.

а в восьмидесятые и девяностые их дело в фотографии, живописи и других медиа продолжили британцы Ротими Фани-Кайоде (1955–1989), Йинка Шонибаре и Крис Офили. Художник нигерийского происхождения Фани-Кайоде, испытавший влияние гомоэротических портретов Роберта Мэпплторпа (и получающий удовольствие от своего статуса аутсайдера — гея-африканца в Лондоне), использует гипертрофированные примитивистские клише африканской сексуальности в своих портретах полуобнаженных черных мужчин, разрисованных и облаченных в перья и другие экзотические «племенные» костюмы [4]. Его земляк Шонибаре, в свою очередь, создает карикатуры на другую примитивистскую фантазию: так, на трех фотографиях серии «Эффник» [5] он стоит в парике и роскошном костюме, приняв надменную позу английского джентльмена конца XVIII века, праздного литератора (или, возможно, викторианского денди, нарочно принявшего анахроничный стиль). Этот выдуманный аристократ, в чьи владения, вероятно, входят колониальные плантации, возделываемые рабами, вполне мог бы стать объектом изображения сэра Джошуа Рейнольдса, за тем лишь исключением, что Шонибаре черный. Самозванство оборачивается травестией, которая делает культ аристократизма более чем подозрительным.

В Британии, разумеется, расистская идеология больше связана с историей колониализма, чем с травматичным наследием рабства. Поэтому «черный» здесь — более широкое понятие, чем в США, оно подразумевает множество субъектов, культур и традиций. Соответственно изобразительное искусство и кино, созданные чернокожими британцами, охватывают широкий спектр тем, касающихся африканской диаспоры и «Черной Атлантики». В восьмидесятых и девяностых годах этот впечатляющий мультикультурализм многообразных различий и гибридных состояний вызвал небывалый подъем в живописи, фотографии и киноискусстве и дал начало карьере таких художников, как Айзек Жюльен, Соня Бойс, Стив Маккуин, Кит Пайпер и Ингрид Поллард, если назвать лишь несколько имен.

Особого внимания заслуживают работы Жюльена: художественные фильмы, документальные телепередачи и киноинсталляции. В своих работах — от документального фильма 1983 года «Кто убил Колина Роуча?» о странной смерти черного парня, находившегося под надзором полиции, и вычурной короткометражки 1988 года «В поисках Лэнгстона» о жизни и эстетике великого поэта-гея Лэнгстона Хьюза, одного из лидеров «гарлемского ренессанса», до видеоинсталляций девяностых годов с двойными и тройными проекциями («Спутник», «Долгая дорога в Мазалтан») — Жюльен исследует различные репрезентации расы, класса, искусства и гомосексуальности в британской и американской культурах. Снова и снова он использует силу желания, чтобы подорвать основания каждой из перечисленных выше категорий; размывая границы пола и сексуальности, он удваивает эффект, проделывая то же самое с жанрами и дисциплинами: фикшн и нон-фикшн, визуальное и повествовательное, искусство и документалистика, кино и видео. Сооснователь коллектива молодых черных британских режиссеров «Sankofa Film and Video», появившегося в начале восьмидесятых годов, Жюльен с давних пор участвует в проектах, без противоречия объединяющих политику и эстетику. В то же время ему удалось создать собственный кинематографический стиль, укорененный в чувственности чернокожего гея и не вписывающийся в рамки какой-либо определенной идентичности.



4 • Ротими Фани-Кайоде. *Нечего терять IV (Тела опыта)*. 1989

Признаки расы

Стратегию «гротеска стереотипов» развивают также американские художники, в том числе Кара Уокер (род. 1969), чьи инсталляции представляют собой помещенные на белую стену галереи или музея постеры или проекции силуэтов, вырезанных из черной бумаги [6]. Уокер обращается к жанрам медальонного портрета и силуэтного рисунка, но ожидаемые милые профили влюбленных заменяет карикатурами на Дальний Юг времен до Гражданской войны, изображающими дикие сцены секса и насилия между рабовладельцами и рабами. Таким образом художница заново инсценирует расистские мифы, но в скабрезном духе, тем самым их подрывая. Эти фантазии, дает понять Уокер, возмутительным образом сохраняются в бессознательном американцев; в ее воплощении они приобретают субверсивно гипертрофированный характер.

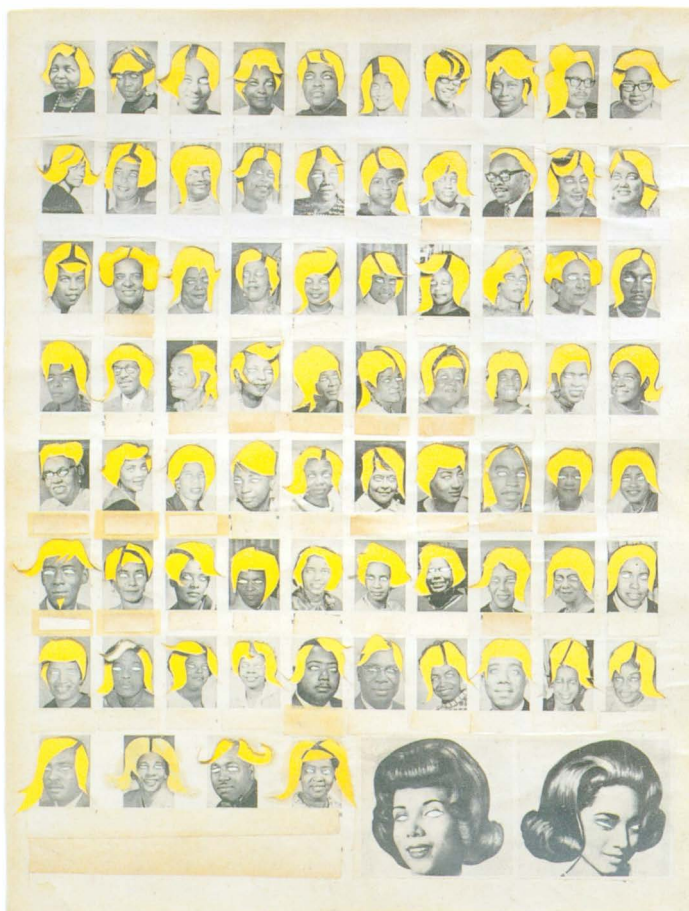
Силуэты Уокер предельно отчетливы и при этом анонимны, и эта двойственность справедлива и в отношении современных социальных и расовых границ. Для отображения этой двойственности некоторые художники используют медиум живописи, часто при этом отождествляя холст с кожей, а краску — с цветом тела. Эллен Галлахер (род. 1965) делает крошечные пиктограммы, размещая их на больших листах бумаги или холстах [7]. Часто выполненные в невысоком рельефе, ее символы на расстоянии выглядят как абстрактные формы, сочетанием повторения и вариаций порой напоминающие строгие беспредметные картины Агнес Мартин. Только при ближайшем рассмотрении эти формы оказываются глазами, губами, лицами, прическами — теми физическими признаками, которые имеют особое значение для расистской физиогномики.



5 • Йинка Шонибаре. *Без названия*. Из серии «Эффник». 1997
Цветная фотография, копия барочной рамы.
122 x 91,5 см



6 • Кара Уокер. *Леди палаточного лагеря*. 1998. Деталь
Бумага, клей (силуэты на стене). Размеры варьируются



7 • Эллен Галлахер. Защищены (Желтый). 2001

Бумага, масло, карандаш, журнальная страница. 33,7 x 25,4 см

Хотя Галлахер и подражает этой традиционной типологии, она разрушает ее составные части, ее нагруженные значением детали вплоть до полного распада.

Гленн Лигон (род. 1960) также играет с границами, определяющими расовую принадлежность, с помощью живописной метафоры черного на белом и белого на черном [8]. Художник заимствует изображения и тексты, где так или иначе говорится о расе (часто из текстов таких авторов, как Джеймс Болдуин и Франц Фанон), и располагает выбранные фрагменты на холстах, добиваясь разной степени контраста между фигурой и грунтом, живописной поверхностью и пространственной глубиной. В результате Лигон превращает формальные приемы модернистской живописи в тесты на «расовое восприятие» и наоборот. Структурное исследование проблем абстракции и означивания — от ранних работ Джаспера Джонса до картин Роберта Раймана — приобретает здесь новое социальное и политическое значение.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Fusco Coco. *The Bodies That Were Not Ours*. New York: Routledge, 2001.

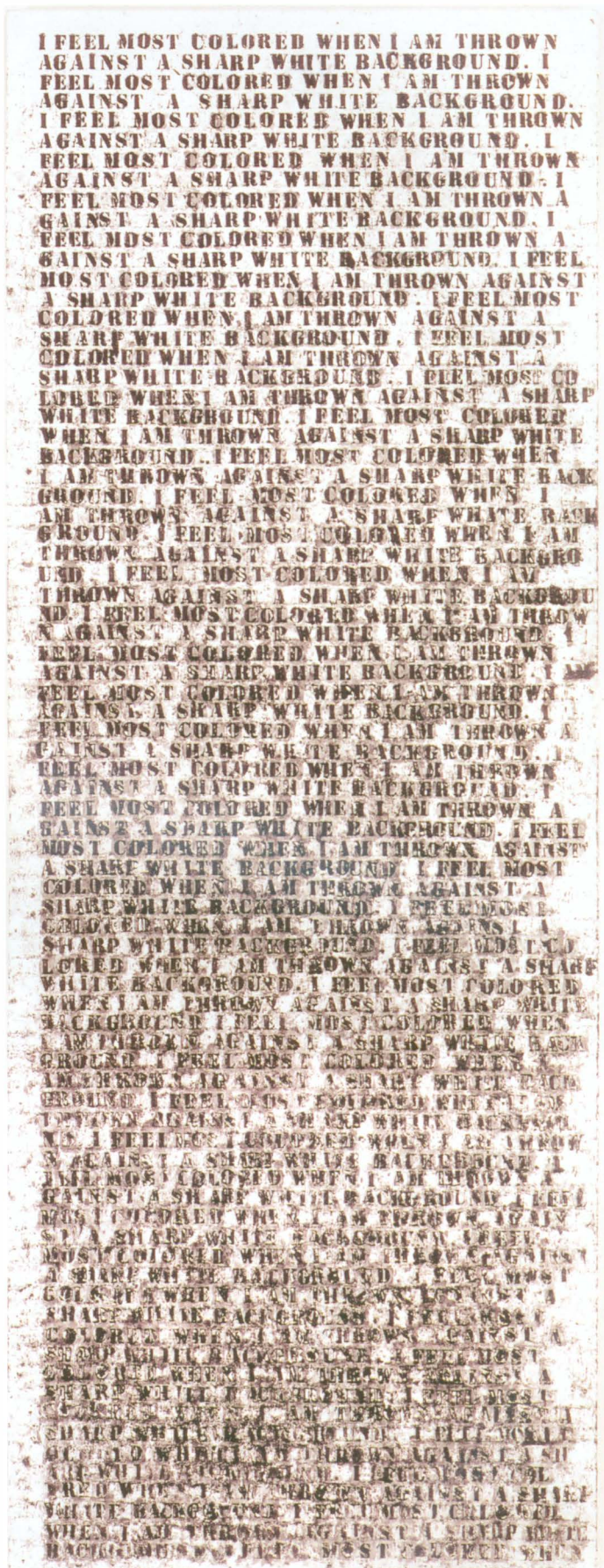
Golden Thelma. *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary Art*. New York: Whitney Museum of American Art, 1994.

González Jennifer A. *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.

Hall Stuart, Sealy Mark. *Different: Contemporary Photography and Black Identity*. London: Phaidon Press, 2001.

Jones Kellie et al. *Lorna Simpson*. London: Phaidon Press, 2002.

Mercer Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Cultural Studies*. Routledge, 1994.



8 • Гленн Лигон. Без названия (Больше всего я чувствую себя цветным...). 1990
Дерево, масло. 203,2 x 76,2 см

Выставка Майка Келли демонстрирует рост интереса к регрессивным и «ничтожным» мотивам, в то время как Роберт Гобер, Кики Смит и другие используют образы разорванного и деформированного тела, поднимая вопросы сексуальности и морали.

- ▲ Луиз Буржуа и Ева Хессе, пусть и известные в шестидесятых — семидесятых годах, приобрели действительное влияние только в восьмидесятых и девяностых, когда вновь сформировался контекст, приветствующий исследование тела и пространства, сформированного психическими импульсами и фантазиями. Эта рецепция была подготовлена такими художницами-феминистками, как Кики Смит (род. 1954), Рона Пондик (род. 1952) и Яна Стербак (род. 1955), которые стремились вернуть в искусство женский образ, подвергшийся частичному табуированию в феминистском искусстве конца семидесятых годов, — но не обязательно в «положительном» ключе, как это было в начале того же десятилетия. Сыграли свою роль и художники-гомосексуалисты: ■ так, Роберт Гобер в ответ на кризис, вызванный эпидемией СПИДа, обратился к сюрреалистическим фетишам гетеросексуального желания, чтобы трансформировать их в загадочные символы гомосексуальной печали и меланхолии. Вслед за Буржуа эти художники стали развивать модель искусства как «переживания травмы» — либо в виде симптоматической инсценировки травматического события, когда произведение искусства становится местом для осуществления памяти или фантазии о случившемся, либо в виде символической проработки такого события, когда произведение становится местом, где предпринимается попытка «излечения» или «экзорцизма» (Буржуа).

Объективация фантазий

Как заметила критик Миньон Никсон, некоторые из этих художников объективируют детские фантазии. Так, инсталляции Роны Подник — это квазиинфантильный театр орального садизма: не только «Рот» [1] — россыпь грязных пастей с отвратительными зубами, но и «Молоко молоко» (1993) — пейзаж с курганами, похожими на груди с множеством сосков. Другие художники сосредоточены на воображаемых эффектах подобных фантазий, особенно вращающихся вокруг матери и ребенка. Кики Смит, как и Буржуа, интересуют обе эти фигуры, но ее подход более буквален. Смит часто делает слепки органов и частей скелета — сердца, матки, таза, ребер, используя такие материалы, как воск, гипс, фарфор и бронза. Так, ее «Кишечник» (1992) представляет собой комковатый бронзовый шнур длиной с настоящий кишечник (чуть более девяти метров), растянувшийся на полу. «Материалы тоже сексуальны, — отмечает Смит. — В них есть и жизнь, и смерть». В работах Смит преимущество за смертью: если они указывают на какое-то первичное влечение, то это влечение к смерти. Смит вооб-



1 • Рона Пондик. *Рот*. 1993. Деталь
Резина, пластик, лен (600 предметов). Размеры варьируются

ражает тело, чье нутро не оживает под действием агрессии, как это происходит у Буржуа, а скорее опорожняется; все, что остается, — высохшие ошметки потрохов, голые кости, содранная кожа.

Об этой утрате «нутра» Смит говорит как об утрате самости, на что и намекает «Кишечник». Но чаще тревога, вызванная утратой, сосредоточена в материнском теле: в «Хвосте» (1992) фигура обнаженной женщины стоит, опершись на локти и колени, а позади нее тянется длинный прямой хвост из вывалившихся внутренностей. Эта фигура напоминает материнское тело в описании Мелани Кляйн: поле действия амбивалентного ребенка, который воображает тело матери сначала разрушенным, а затем восстановленным. В гипсовом «Корыте» (1990) это тело, наполовину срезанное, лежит на



2 • Кики Смит. *Кровавый бассейн*. 1992

Раскрашенная бронза (вторая отливка из двух). 35,6 × 99,1 × 55,9 см

полу как пустое судно, давно мертвое и опустошенное, а в «Чреве» (1986) оно, напротив, выглядит целым и невредимым, даже неприкосновенным. Это двойственное видение материнского начала отзывается у Смит и в изображениях ребенка. Безымянная скульптура 1992 года из воска, выкрашенная белой краской, изображает припавшую к земле девушку: она безропотно склонила голову, ее непропорционально длинные руки протянуты ладонями вверх в жесте страстной мольбы. Смит представляет дитя, как и мать, объектом надругательства: в зловещем «Кровавом бассейне» [2] деформированная фигурка девочки, измазанная липкой красной краской, свернулась в позе эмбриона, явив хребет — двойной ряд выпирающих позвонков, похожих на зубы, словно оральный садизм «Рта» Пондик воплотился здесь в теле ребенка. Как и Буржуа, Смит атакует патриархальные ценности, но если Буржуа представляет мужчину «разрушенным», то Смит сосредоточена на женщине, подвергаемой насилию и/или погруженной в скорби.

К скорби иного рода отсылает Роберт Гобер, который тоже делает слепки частей тела, например мужских ног или ягодиц, в воске и других материалах, и выставляет их на полу сами по себе или в сочетании со странными декорациями. Во многих случаях эти части тела, почти всегда мужского, как бы разрезаны стеной, а надетые на них ботинки, брюки или нижнее белье лишь подчеркивают их уязвимость. Иногда, что выглядит еще более странно, на них появляются татуировки в виде нотной записи, свечи или водопроводные трубы [3]. Подобно Буржуа, Смит и Пондик, Гобер использует эти части тела, чтобы поставить вопрос о сложных отношениях между эстетическим опытом, сексуальным желанием и смертью. Его искусство также сосредоточено на памяти и травме: «Большинство моих скульптур, — говорит художник, — представляют собой воспоминания, переработанные, перекомбинированные и пропущенные сквозь фильтр моего нынешнего опыта». Инсталляции Гобера, как правило, обращаются не столько к реальным событиям, сколько к загадочным фантазиям, и в этом отношении его работы одновременно и более реалистичны, и менее буквальны, чем у Смит. Гобер называет их «естественнонаучными диорамами о современ-

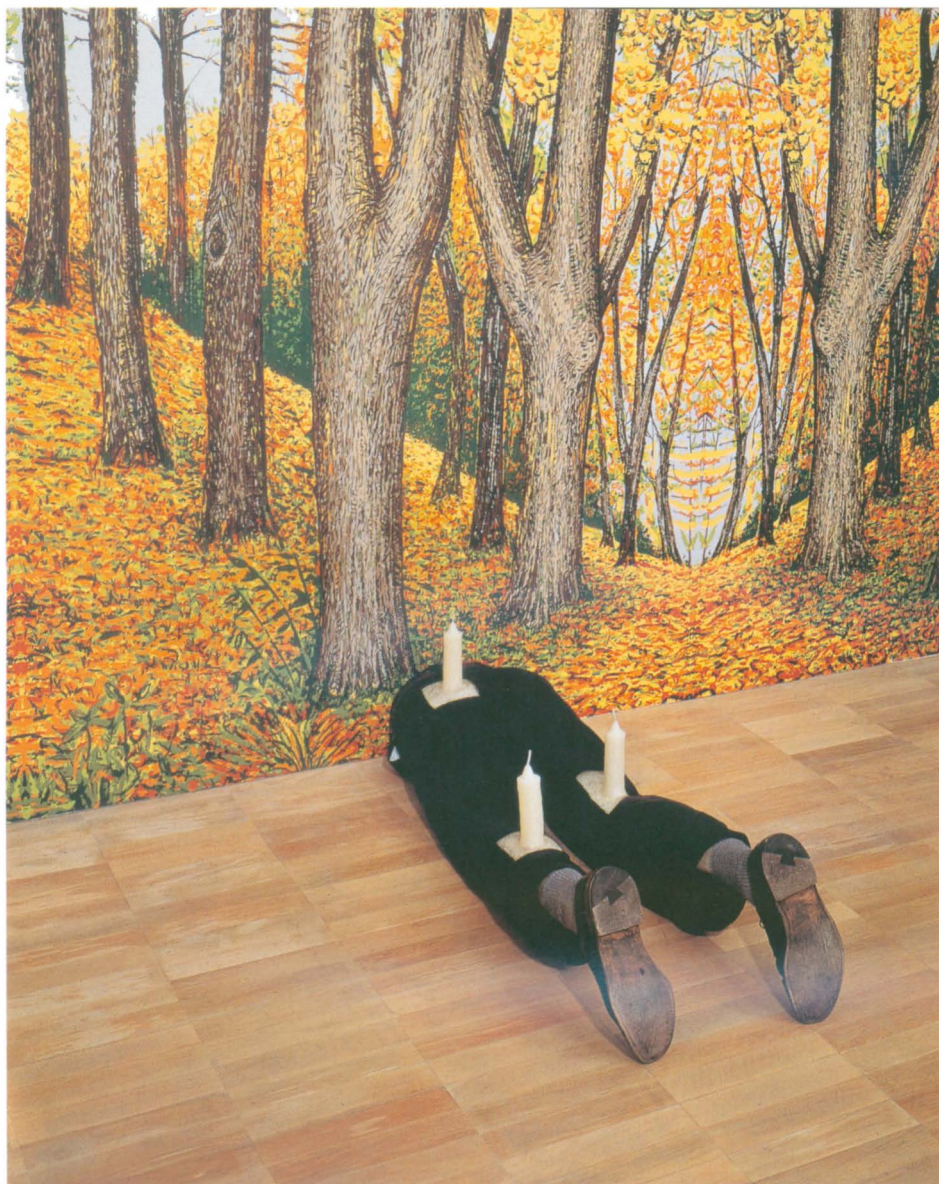
ных людях», и порой они действительно обладают гиперреальным, почти галлюцинаторным эффектом подобных презентаций. Они помещают нас в двусмысленное пространство — как во сне, где мы чувствуем себя одновременно внутри и снаружи сцены, — и в столь же двусмысленное время — время «воспоминаний, пропущенных сквозь фильтр нынешнего опыта». В этом смысле зритель невольно становится соглядатаем забытых событий, случившихся словно с ним самим. Результат — тревожный опыт, одновременно воображаемый и реальный, относящийся к прошлому и к настоящему.

Но, в отличие от Буржуа, Смит и Пондик, Гобер инсценирует скорее взрослые, чем детские желания. Так, в загадочном рельефе 1990 года, изображающем женскую грудь как частичный объект, художник будто бы спрашивает: «Что такое сексуальный объект и для кого он является таковым?» А в странном двуполом торсе (1990), одна половина которого наделена мужскими, а другая — женскими признаками, словно интересуется: «Что такое сексуальный субъект и откуда мы узнаем, какого рода субъектом являемся?» Но даже задаваясь вопросом об истоках желания, Гобер думает в то же время о природе утраты. Сюрреалистическую эстетику желания, явно гетеросексуальную по своему характеру, он превращает в искусство меланхолии и скорби, на сей раз окрашенное гомосексуально, — в искусство утрат и выживания в эпоху СПИДа. «Для меня, — заметил Гобер в 1991 году, — смерть в Нью-Йорке временно победила жизнь».

Состояния ничтожества

Задаваясь вопросом, откуда в искусстве начала девяностых годов столько изувеченных тел и душ, важно помнить, что это было время боли и отчаяния, вызванных эпидемией СПИДа, крахом государства всеобщего благосостояния, распространением болезней и бедности. В этот тяжелый период многие художники сделали регрессию способом выражения протеста и вызова, чаще всего в форме инсталляции, видео и перформанса. Особенно агрессивный характер эта регрессия приобрела в работах Пола Маккарти (род. 1945) и Майка Келли (1954–2012). Оба художника обосновались в Лос-Анджелесе с его традицией перформанса, сосредоточенного либо на пафосе поражения, как у Брюса Наумана, либо на патологиях трансгрессии, как у Криса Бёрдена. Маккарти и Келли объединили эти два направления перформанса, доведя их до новых критических пределов.

В середине шестидесятых годов, ничего не зная об аналогичных опытах Ива Кляйна, Маккарти поджигал свои холсты, а обугленные остатки называл «черной живописью». В начале семидесятых эти антиэстетические акции переросли в настоящие перформансы, в ходе которых тело художника становилось кистью, а краской был кетчуп: складывался портрет то ли сумасшедшего, то ли впавшего в детство художника. В последующих перформансах, большинство из которых снято на кино- или видеопленку, Маккарти атаковал конвенциональные фигуры мужского авторитета, прибегая для этого к гротескным маскам и вычурным костюмам, иногда изображающим выживших из ума поп-звезд. Некоторые из этих персонажей исполняли роли или функции, совершенно им чуждые: например, в «Моем докторе» (1978) мы наблюдаем кровавое рождение куклы из головы героя-мужчины (своего рода греческий миф в манере хоррора), а другие персонажи (отцы и деды, капитан корабля, Альфред Ньюман из «Мэда» [вымышленный персонаж-талисман комического журнала «Мэд» — лопоухий мальчик



3 • Роберт Гобер. Без названия. 1991

Дерево, пчелиный воск, кожа, ткань. 38,7 × 42 × 114,3 см
(демонстрируется вместе с работой «Лес» — бумага, шелкография)

с нелепой физиономией. — Пер.) в своей стереотипности доведены до гротеска. Маккарти прибегает к злейшей насмешке для художника-экспрессиониста, который представлен в виде примитивного монстра.

В восьмидесятых — девяностых годах Маккарти часто использовал реквизит своих перформансов — мягкие игрушки, куклы, куски манекенов, найденные на улице или в лавках старьевщиков, — для создания инсталляций. Некоторые из них представляли собой хитроумные сооружения, изображающие странные и возмутительные действия вроде совокупления предельно несхожих фигур — стариков и молодых, людей и животных, живых существ и неодушевленных предметов [4]. По словам художника, он использует свой реквизит «наподобие ребенка, который с помощью игрушек манипулирует миром и воплощает свои фантазии». Даже будучи комичными, эти фантазии, как правило, непристойнее и мрачнее любого произведения «американской готики»: раз за разом Маккарти демонстрирует беспорядочное смешение природного и культурного порядков и распад всех структур идентичности, в частности семьи.

Майк Келли в чем-то близок Маккарти, они даже работали вместе над несколькими перформансами и видеофильмами (один из

них, «Хайди» [1992], представляет слезливую историю швейцарской семьи в виде любительского хоррора, какие любят снимать американцы). Келли тоже прибегает к карнавальным инверсиям ролей и типов, но при этом он более конкретен в своих социальных референциях и культурных мишенях. Часты в его работах отсылки к собственному детству, проведенному в католической рабочей семье, и к рок-н-рольному субкультурному отрочеству; Келли чутко реагирует на связь между социальным подавлением и художественной сублимацией, между классовой иерархией и ценностями культуры, как и его давние партнеры Джон Миллер (род. 1954) и Джим Шоу (род. 1952) (последний, к примеру, курирует выставки случайно найденной любительской живописи: так маргинальное искусство попадает в залы ведущих галерей). Если Маккарти атакует символический порядок перформансами, инсценирующими инфантильную регрессию, то Келли показывает этот символический порядок уже нарушенным, создавая инсталляции, в центре внимания которых часто оказываются извращенные наклонности взрослого мужчины. Келли использует этого персонажа, именуя его «дефективным взрослым», чтобы разыграть неудачи социализации (или нежелание ей подчиняться): в этом смысле Келли больше



4 • Пол Маккарти. *Головы-помидоры*. 1994.

Стеклопластик, уретан, резина, металл (62 объекта). 213,3 × 139,7 × 111,7 см

интересует «ничтожное», чем гротескное. Поэтому в своих работах он отдает предпочтение найденным объектам вроде плюшевых зверей и грязных ковров из Армии спасения — вещам, которые не поддаются полному восстановлению, которые вышли из употребления, не говоря уже о товарообмене. Собирая их вместе и комбинируя, Келли дополнительно усиливает это ощущение.

Идея «ничтожного» приобрела широкое хождение в искусстве и критике начала девяностых годов. Согласно каноническому определению Юлии Кристевой, ничтожное (abject) — это психологически заряженная субстанция, как правило воображаемая, которая существует где-то между субъектом (или личностью) и объектом (или вещью). Чуждое и близкое нам одновременно, ничтожное свидетельствует о хрупкости наших границ — различий между тем, что внутри, и тем, что снаружи. Ничтожное является, таким образом, состоянием, в котором субъективность оказывается под сомнением, «когда значение схлопывается», по выражению Кристевой, — отсюда его привлекательность для таких художников, как Келли, Маккарти и Миллер, у которых ничтожное воплощено в социальных обломках и телесных остатках (что порой одно и то же). Иногда кажется, что искусство начала девяностых годов пере-

полнено знаками подавленности и отторгнутости, хаоса и беспорядка, грязи и экскрементов (или их заместителей). Все это — состояния и субстанции, сопротивляющиеся социальному порядку; в «Недовольстве культурой» (1930) Фрейд утверждает, что цивилизация основана на подавлении горизонтального тела, анальной области и чувства обоняния и на привилегированном положении вертикального тела, генитальной области и зрения. С этой точки зрения ничтожное искусство словно бы пытается обратить вспять этот первый шаг навстречу цивилизации, отменить подавление и сублимацию, прежде всего путем выставления напоказ анального и экскрементального. Этот вызов образует стойкий подтекст искусства XX века, начиная с кофемолок Дюшана и «Дерьма художника» Пьеро Мандзони и заканчивая «грязными» работами Келли, Маккарти и Миллера, у которых он часто приобретает авторефлексивный и даже автопародийный характер. «Давайте поговорим о непослушании», — значится на самодельном баннере Келли, украшенном изображением большой банки из-под печенья. На другом баннере читаем: «Гажу в штаны и тем горжусь».

Не лишенный патетики, этот вызов может быть также перверсивным, подрывающим правило сексуального различия и демон-



5 • Майк Келли. *Диалог № 1* (из работы «Теория, мусор, плюшевые звери, Христос»). 1991
Одеяло, мягкие игрушки, кассетный магнитофон. 30 x 118 x 108 см

стрирующим регрессию к некоей анальной вселенной, где различие как таковое неопределенно. Это воображаемое пространство Келли, Маккарти и Миллер используют для трансгрессивных инсценировок. Например, в работе «Дик/Джейн» (1991) Миллер выкрасил в коричневый цвет светловолосую и голубоглазую куклу и по самую шею закопал ее в кучу искусственных экскрементов. Персонажи Дик и Джейн помогали нескольким поколениям американских детей освоить чтение — и научиться считывать разницу полов. А в версии Миллера Джейн становится фаллической конструкцией и погружается в курган фекалий. Подобно черте между именами в названии работы, различие между мужским и женским (и между белым и черным) здесь стерто и акцентировано одновременно. Миллер создает некий анальный мир, проверяющий на прочность конвенциональные термины различия — сексуального и расового, символического и социального.

Персонажи Келли также существуют в анальной вселенной. «Мы связываем все со всем и восстанавливаем единое поле. Различий больше нет», — голосом Келли говорит плюшевый заяц плюшевому медведю в работе «Теория, мусор, плюшевые звери, Христос» [5]. Подобно Маккарти и Миллеру, Келли исследует пространство, где символы смешиваются, где, как писал об анальной стадии Фрейд, «понятия экскрементов (денег, подарка), ребенка и пениса ничем не отличаются друг от друга». Как и его коллеги, Келли стремится не

столько восславить материальную неразличимость, сколько подорвать систему символических различий. Ключевым словом в лексиконе Келли, близким по смыслу «низкому», является «люмпен» — «лохмотья» по-немецки, от которого происходит понятие «люмпен-пролетариат» («отходы, отбросы разных классов», которые так интересовали Карла Маркса). И действительно, его искусство — это искусство люмпенизированных форм (грязные плюшевые игрушки, сшитые в уродливые комья, грязные ковры, накрывающие мерзкие кучи), люмпенизированных тем (изображения грязи и трэша) и люмпенизированных персонажей (дефективные люди, сооружающие в подвалах и на задних дворах своих домов странные приспособления по какому-то непонятным каталогам), искусство деградировавших вещей, которые сопротивляются формальной организации, тем более — культурной сублимации или социальной адаптации.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ferguson Russell (ed.).** *Robert Gober*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1997.
Miller John. *The Price Club*. Geneva/Dijon: JRP Editions, 2000.
Nixon Mignon. *Bad Enough Mother // October*. No. 71. Winter 1995.
Posner Helaine (ed.). *Corporal Politics*. Cambridge, Mass.: MIT List Visual Arts Center, 1992.
Rugoff Ralph et al. *Paul McCarthy*. London: Phaidon Press, 1996.
Shearer Linda (ed.). *Kiki Smith*. Columbus: Wexner Center for the Arts, 1992.
Sussman Elisabeth et al. *Mike Kelley: Catholic Tastes*. New York: Whitney Museum of American Art, 1993.

Уильям Кентридж завершает «Феликса в изгнании», вслед за Раймондом Петтибоном и другими художниками демонстрируя новую актуальность рисования.

В эпоху Ренессанса возросшее самосознание художников разделило искусство живописи на две половины, каждая из которых ассоциировалась с городом, где, как считалось, она получила наиболее последовательное воплощение. Этими городами были Рим и Венеция: первый выступал как центр рисунка (*disegno*), второй — цвета (*colore*). Рафаэль и Микеланджело не знали себе равных в *disegno*, демонстрируя интеллектуальную силу этого искусства контура и композиции. А ведущими мастерами цвета были венецианцы Беллини, Джорджоне, Тициан, Тинторетто и Веронезе, огромные алтари и многочастные живописные инсталляции которых лишали стены прочности и наполняли интерьеры зданий бесплотным сиянием.

Позднее Королевская академия изящных искусств в Париже институционализировала это характерное для Ренессанса разделение, учредив престижную Римскую премию, которая давала художникам возможность работать в содержавшейся государством мастерской на вилле Медичи в Риме. Для получения этой премии требовалось продемонстрировать мастерство рисунка, исполнив «академию» — штудию мужской обнаженной натуры, и искусство многофигурной композиции, представив сложную историческую картину. В конце XVIII века Римскую премию выигрывал Жак-Луи Давид (1748–1825), а вскоре после него — Жан-Огюст-Доминик Энгр (1780–1867). Никто не осмеливался оспорить превосходство *disegno* вплоть до Эжена Делакруа (1798–1863), который проявил себя не только как выдающийся колорист, но и как яркий «ориенталист», вдохновлявшийся образами и красками Ближнего Востока — мечетями, гаремами, курильнями опиума. Воодушевленные успехом Делакруа, художники-пейзажисты 1870-х годов, получившие известность как импрессионисты, занялись поисками колористических эффектов на пленэре и обнаружили, что золотистый солнечный цвет придает теням лиловый оттенок. Нанося этот и другие дополнительные цвета поверх фигур короткими, дробными мазками, они растворили рисунок в мерцании окрашенного света. В 1880-х годах Клода Моне и Огюста Ренуара, двух ведущих художников-импрессионистов, стал беспокоить этот распад линии — и, как следствие, формы, явившийся результатом их преимущественного внимания к цвету. Свидетельством восстановления рисунка в его былых правах стало появление неоимпрессионизма в произведениях Жоржа Сёра и Поля Синьяка.

Казалось, традицию жесткого разделения цвета и рисунка унаследовал XX век, когда ведущим направлением авангардного искусства стал кубизм с его монохромной моделировкой (кьяро-● скуро); только Матисс всерьез выступил на стороне цвета. Но, как

показал Ив-Ален Буа, тот же Матисс говорил о «цвете формы», «цвете рисунка», прибегая тем самым к формулировкам, опровергавшим многовековое разграничение, на котором базировалась логика искусства живописи. Когда Мондриан в свой поздний период начал рисовать окрашенными линиями, используя в таких ▲ картинах, как «Нью-Йорк» и «Победа буги-вуги», клейкие ленты ярких цветов, найденные им в Нью-Йорке, он вслед за Матиссом поставил под сомнение различие между линией и цветом и создал такую форму абстракции, которая синтезирует полюса оппозиций, структурирующих наш визуальный опыт: цвет vs. контур, фигура vs. фон, свет vs. тень и т. д.

Возможно, наиболее зрелищной формой такого синтеза стали ● главные картины Поллока, выполненные в технике дриппинга в 1950 и 1951 годах: огромные полотна, заполненные потоками краски, хитросплетениями окрашенных линий, которые не очерчивают никакой конкретной формы и потому лишены функции контура. В результате они, по выражению Майкла Фрида, не ограничивают «ничего, кроме, в определенном смысле, зрения». Снова линия выступила ключевым элементом живописи, способным породить опыт света и цвета, не теряя при этом своей абстрактности.

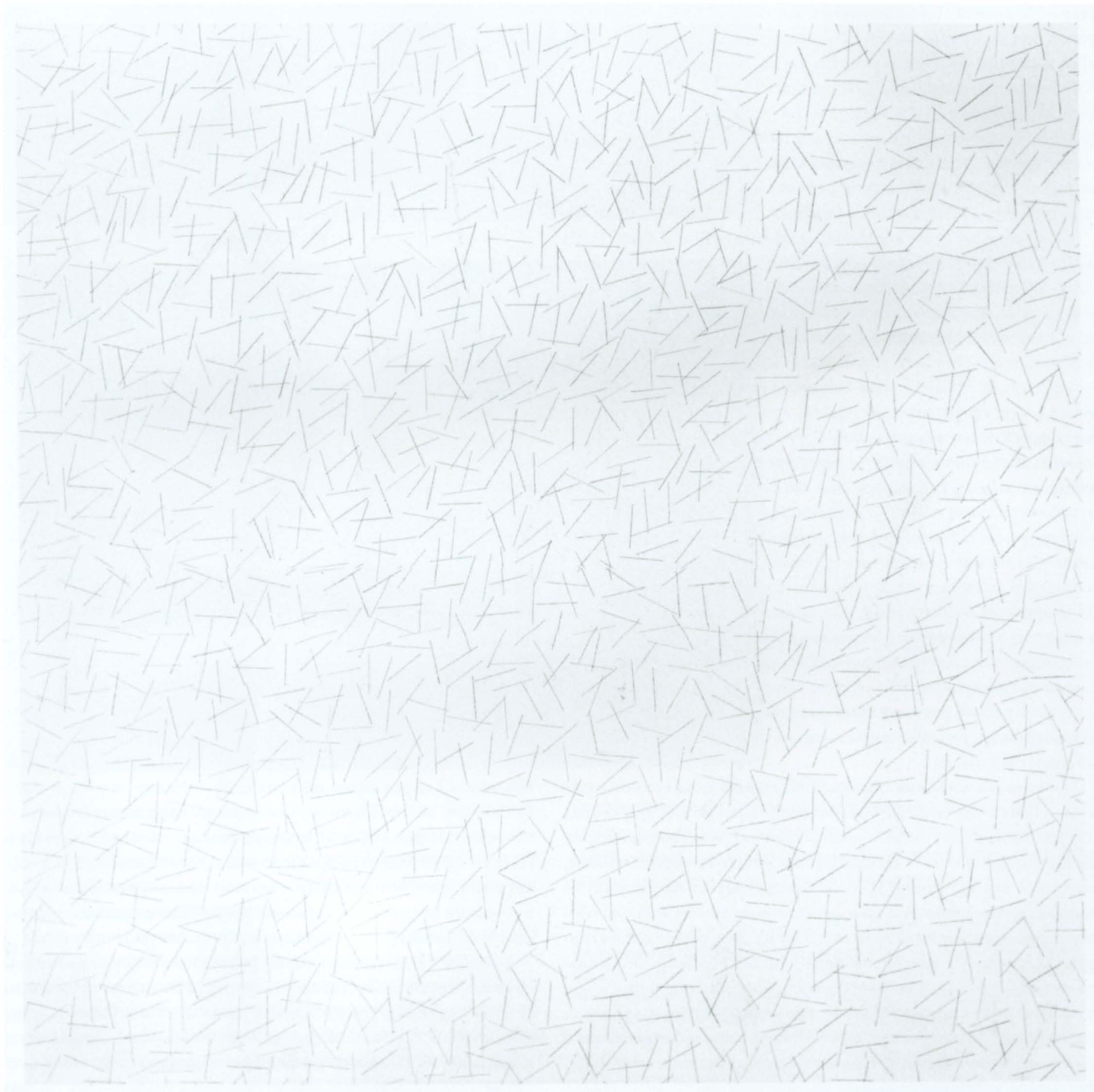
Это парадоксальное использование линии (в прошлом — главного средства репрезентации) на службе абстракции отражает развитие двух основных аспектов рисунка в XX веке, когда, как показывает Бенджамин Бухло, рисунок выступал либо в форме матрицы, либо в форме графемы. Первая представляет собой уплощенную и абстрактную репрезентацию пространственной среды — ее примером служит кубистская сетка, которая упростила геометрическую сетку ренессансной перспективы, истолковав ее как описание структуры холста, образованной переплетением нитей. Вторая форма, графема, — это экспрессивный знак или отметина; с ней мы сталкиваемся у некоторых абстрактных ■ экспрессионистов, акцентировавших телесный след, или у Сая Твомбли, который использует каракули типа граффити, добиваясь эффекта индексальной регистрации нейромоторных и психосексуальных импульсов. Если матричная модель рисунка, по словам Бухло, передает абстрактную форму объекта, то модель графемы выступает в качестве абстрактной версии субъекта.

В шестидесятых годах Сол Левитт стал практиковать своеобразный стеной рисунок, который воспроизводит осуществленный Поллоком акт синтеза, поскольку точно так же растворяет форму в световой линейной матрице, способной породить опыт цвета и света. Но работы Левитта, выполненные его ассистентами в соответствии с формализованными инструкциями (например,

такой: «Десять тысяч линий длиной в один дюйм, равномерно распределенные по всем шести стенам» [1]), признают вторжение в сферу ремесла таких индустриальных и технологичных форм рисунка, как коммерческое черчение и компьютерная графика. Анахроничность искусства рисования демонстрировали также ▲ художники поп-арта Энди Уорхол и Рой Лихтенштейн, которые одновременно вновь поставили рисунок на службу изобразительности. Действительно, индустриализация изображения под действием массовой культуры, использующей рисунок для журнальной рекламы и комиксов, вывела графику из области частных

выразительных средств, которой она, казалось, всегда принадлежала, и сделала ее частью мира коммерческого и публичного.

Калифорнийский художник Раймонд Петтибон (род. 1957) стал заниматься рисунком как раз на пересечении публичного и частного, в контексте культуры комиксов и «зинов» [zine — сокр. от magazine, журнал; здесь — малотиражная андеграундная периодика. — Пер.], выросшей на руинах контркультуры Западного побережья в конце шестидесятых годов. Опираясь на упрощенную линейную манеру рисования, выработанную Франсиско Гойей и Оноре Домье с целью сделать свои работы доступными для



1 • Сол Левитт. Стенной рисунок № 150. Десять тысяч линий длиной в один дюйм (2,5 см), равномерно распределенные по всем шести стенам. 1972. Деталь
Карандаш. Размеры варьируются

▲ 1960с. 1964б

воспроизведения в технике литографии, Петтибон обосновался в мире, откуда приметы индивидуальной субъективной жизни изгнаны ради предельно имперсональной, упрощенной и стереотипной карикатуры на индивидуальность. Так, в серии комиксов о Готем-сити Бэтмен выступает как воплощение «человека вообще». Использование элементов массовой культуры в рисунках Петтибона не только обнаруживает затухание субъективной жизни в мире «индустрии сознания», согласно формуле Франкфуртской школы, но и выражает неопределенность форм социальной коммуникации в развитой потребительской культуре. Но в то же время работы Петтибона воздают дань его предшественникам-модернистам — от великих рисовальщиков, как Анри Матисс, до стилиза-

▲ **торов поп-культуры, как Рой Лихтенштейн. Рисунок Петтибона «Без названия (Думаю, карандаш...)» [2] напоминает имитацию Лихтенштейном характерных для комикса звукоимитирующих надписей вроде «БАЦ», «ТРА-ТА-ТА-ТА-ТА!», а контур в нем обведен жесткими линиями в духе примитивной коммерческой иллюстрации. Механическая манера, в которой изображена рука, воспринимается иронической репликой на обещание экспрессии, исходящее от сломанного карандаша и энергичного «КРАК».**

Южноафриканский художник Уильям Кентридж (род. 1955) практикует другой подход к рисованию: он рисует углем, фиксируя малейшие стирания и исправления посредством покадровой съемки, позволяющей затем «анимировать» готовый рисунок. Мир анимационного кино близок миру комиксов; таким образом, искусство Кентриджа располагается где-то на полпути между субкультурой и массовой культурой, в сфере, примыкающей к той, где работает Петтибон. Мультипликационный мир Кентриджа представляют собой «сериал» о жизни и взаимоотношениях нескольких героев — горнопромышленника Сохо Экстайна, его жены и художника Феликса Тейтельбаума, состоящего в любовной связи с миссис Экстайн. Но в то же время «сериал» Кентриджа рассказывает о форме, которую он практикует, и фокусирует внимание на средствах и возможностях рисунка. Мысль о том, что этим средствам угрожает стремительный поток технологических изображений, под натиском которых они вскоре выйдут из употребления, передается с помощью механических метаморфоз, осуществляемых посредством анимации. Но тот же самый поток позволяет Кентриджу запечатлеть процесс рисования, как в работе, где движение «дворников» по лобовому стеклу автомобиля вторит действию стирания, с помощью которого этот рисунок был создан.

В «Феликсе в изгнании» Феликс Тейтельбаум в парижском отеле заглядывает в чемодан с рисунками, изображающими трупы убитых чернокожих протестующих, лежащие в полях близ Йоханнесбурга. Автор этих рисунков — Нанди, чернокожая геодезистка, занятая, по-видимому, в судебной сфере, поскольку ее работы содержат не только изображения тел, но и схематичные линии, индексально отмечающие их контуры на месте падения. Эти линии демонстри-
 ● **руют регресс к истокам рисования — вплоть до «депрофессионализованного» графического знака, являющегося лишь механическим следом объекта. Также мы видим на рисунках Нанди вытекающие из ран убитых ручейки крови, которые неизбежно**
 ■ **вызывают в памяти линии Поллока и служат иронической манифестацией традиции графемы. Оптический инструмент Нанди (теодолит) позволяет ей, как геодезисту, объективировать свой взгляд на искаленную человеческую плоть, которую она должна**

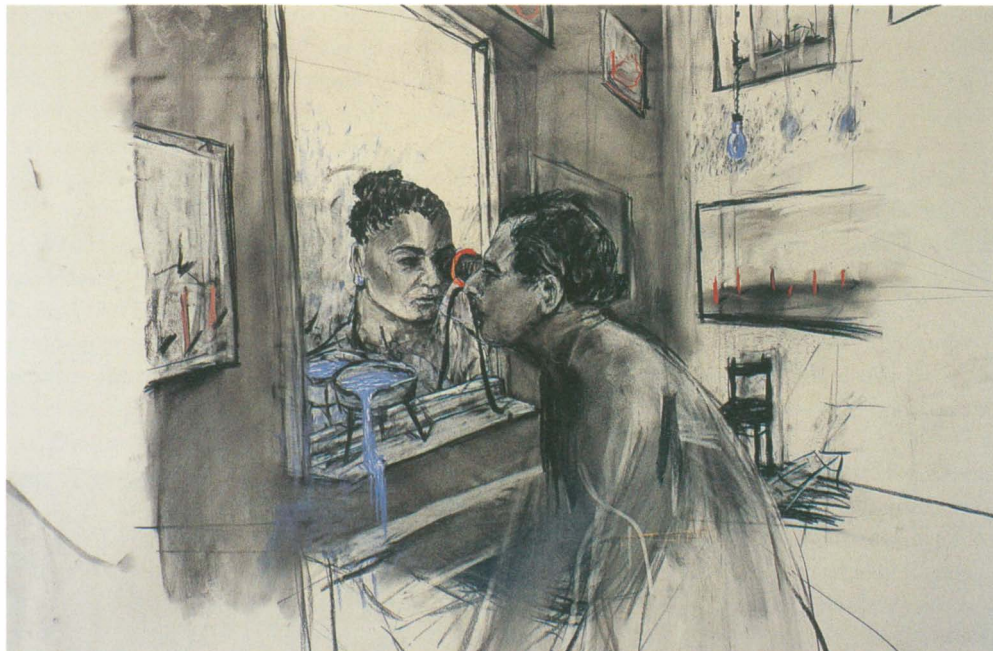


2 • Раймонд Петтибон. *Без названия (Думаю, карандаш...)*. 1995

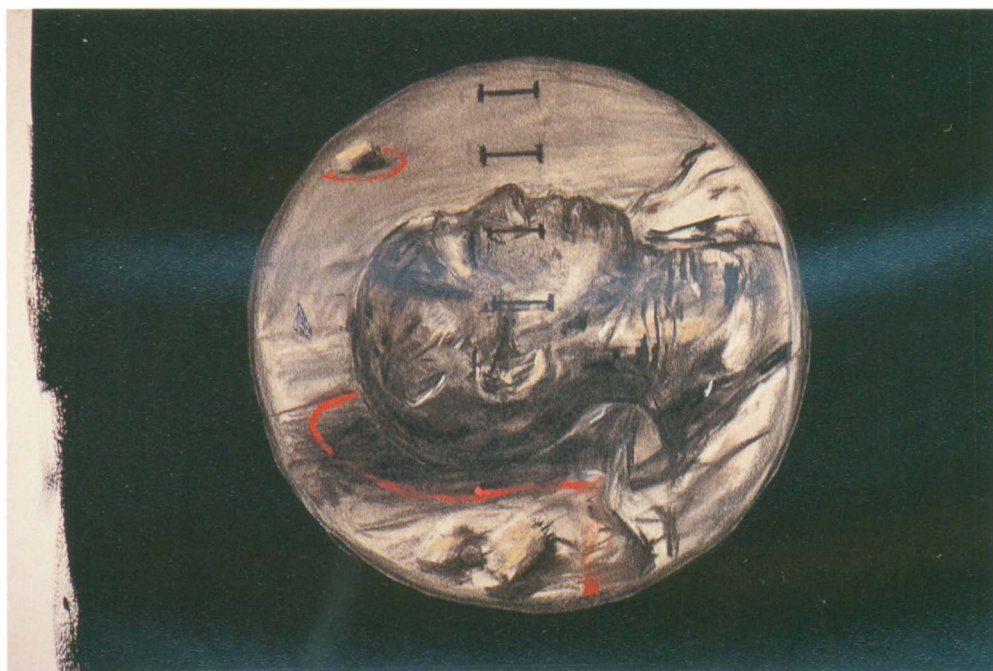
Бумага, карандаш, тушь. 61 × 34,3 см

зафиксировать. Этот теодолит перекидывает мост между Феликсом, бредущим перед зеркалом в отеле [3], и Нанди, чье лицо смотрит на него из этого зеркала (хотя она находится за много километров от него, в Африке), и делает Феликса очевидцем убийства Нанди, застреленной во время рисования [4]. Выходит, Кентридж убежден, что субъективность и крайние проявления эмоциональной жизни могут найти выражение и в области развлекательной массовой культуры, которой служит его медиум.

В основе подхода Кентриджа к рисунку лежит не матрица и не графема, а процедура стирания, которая оставляет на листе следы стертых линий, образующие легкий угольный туман. Подобный тип линейного наслоения имеет техническое название «палимпсест» и принадлежит к древнейшим формам графической деятельности человека. В живописи эпохи палеолита (например, в пещере Руффиньяк) мы встречаем животных, изображенных одно поверх другого, — скажем, бизона, нарисованного поверх стада мамон-



3 • Уильям Кентридж. *Феликс в изгнании*. 1994.
Деталь
Бумага, уголь. 120 × 160 см



4 • Уильям Кентридж. *Феликс в изгнании*. 1994.
Деталь
Бумага, уголь. 45 × 54 см

1990–1999

тов и как бы отменяющего предыдущее изображение. Палимпсест делает со временем то же, что матрица делает с объектом, а графема — с субъектом: он придает времени абстрактный характер. В большей степени, чем повествованию и исторической композиции, мы подвержены стиранию и наслоению.

Если индексальные очертания тел свидетельствуют о признании анахроничности рисунка в эпоху, когда ручной труд вытеснен механизированными формами графики, то практикуемая Кентриджем анимация служит средством размышления о судьбе искусства под натиском высокоразвитых технологий. Как писал Вальтер Беньямин, ответом того или иного художественного медиума на его упразднение в результате технического прогресса порой оказывается воскрешение им своей древней истории — истории, в которой записано утопическое обещание его будущего. В слу-

чае Кентриджа это воспоминание о ранних формах кино, когда крошечные рисунки, вставленные в барабан зоотропа или фенакистископа, сделали возможным совместный опыт, превративший частных клиентов в коллективную аудиторию.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Buchloh Benjamin H. D. Raymond Pettibon: Return to Disorder and Disfiguration // *October*. No. 92. Spring 2000.

Buchloh Benjamin H. D. *Raymond Pettibon: Here's Your Irony Back*. Göttingen: Steidl, 2011.

Christov-Bakargiev Carolyn. *William Kentridge*. Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1998.

Krauss Rosalind. The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection // *October*. No. 92. Spring 2000.

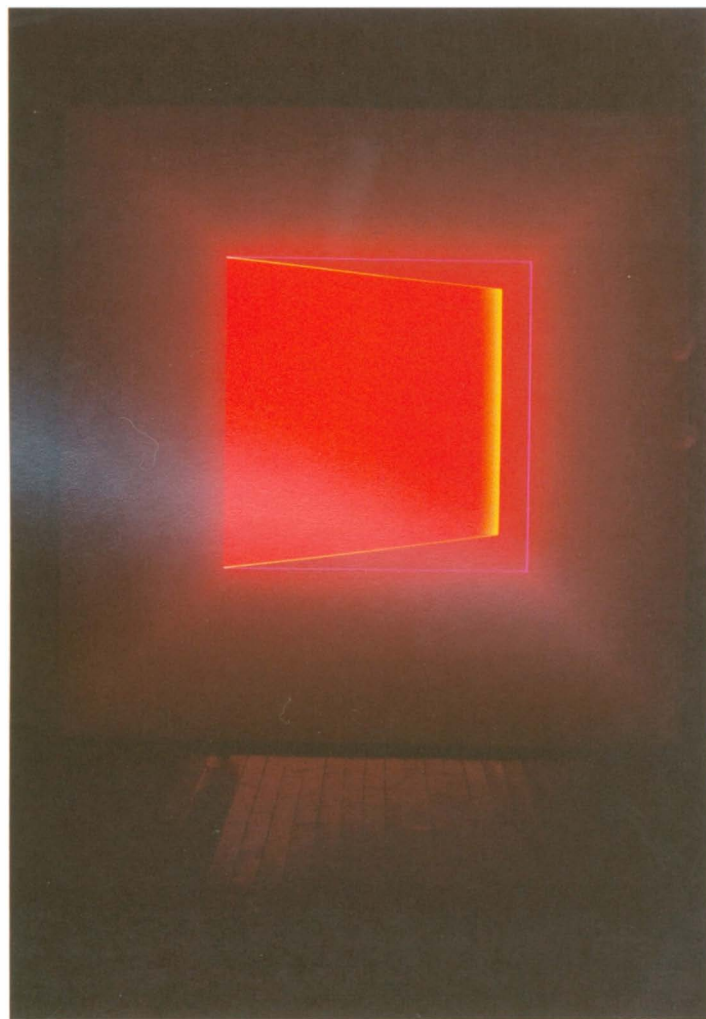
Pettibon Raymond. *Plots Laid Thick*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2002.

Выставка огромных видеопрооекций Билла Виолы отправляется в мировое турне по музеям: формат проекции широко распространяется в современном искусстве.

Восприятие во всей его сложности — важнейшее понятие для философской феноменологии. Особый интерес (при посредстве феноменологии) оно представляло для минималистов, в частности для Роберта Морриса, который постарался «устранить отношения из самой работы и поставить их в зависимость от пространства, света и поля зрения зрителя». Феноменология подвергает сомнению идеальную геометрию таких форм, как куб, сфера, правильный многогранник, утверждая, что тело зрителя вторгается в поле зрения и осложняет их прочтение. «Даже самый неизменный аспект произведения, его форма, в действительности не является постоянным, — утверждал Моррис. — Постоянно меняя свою пространственную позицию по отношению к произведению, зритель тем самым меняет и его форму». Вынося на первый план в своих инсталляциях зримое разнообразие простых форм, минималисты наглядно подтверждали идею Марселя Дюшана: произведение искусства завершается зрителем.

Искусство сшивания

Минимализм учитывал в качестве условий как окружающее пространство, так и смотрящего субъекта, понимая их в строго физических и перцептивных терминах. На этом основании в семидесятых — восьмидесятых годах феноменологическая база минимализма была оспорена художниками и критиками, заявившими, что пространство искусства не бывает нейтральным и что зритель, рассматриваемый в абстрактном феноменологическом ключе, скорее всего, является белым гетеросексуальным мужчиной. Под влиянием феминистской, постколониальной и квир-теорий начался подрыв этой позиции ради утверждения других режимов видения; художники стали сверять репрезентацию с идентичностью, часто путем критического использования уже готовых изображений, обычно фотографических. Однако другие практики — перформанс, видео и в особенности инсталляция — продолжали идти навстречу телу и его пространствам, развивая тем самым феноменологические установки минимализма. Перформанс и видео прямо вовлекали зрителя в свое действие, но из-за сценических границ первого и зависимости второго от мониторов зритель все же часто удерживался на расстоянии. В инсталляции же переживания зрителя стали основной реальностью произведения, лучшим примером чему служат работы Джеймса Таррелла (род. 1943) — огромные поля окрашенного света [1]. Часто эти поля создаются вокруг неглубокой выемки в стене галереи, дно которой образовано скошенной по отношению к стене плоско-



1 • Джеймс Таррелл. *Молочный пробег III*. 2002
Свет в пространстве

стью, ярко освещенной и как раз поэтому почти нелокализуемой визуально. Инсталляция Таррелла существует, кажется, не столько как реальный физический объект, сколько как остаточное изображение в пространстве, фантомная форма, спроецированная вовне активностью нашей собственной сетчатки и нервной системы. В отличие от минимализма с его четко очерченными пространствами, рассчитанными на зрительскую рефлексии, это искусство стремится вызвать своего рода возвышенный опыт, ошеломляющий зрителя явлением, источником которого является будто бы

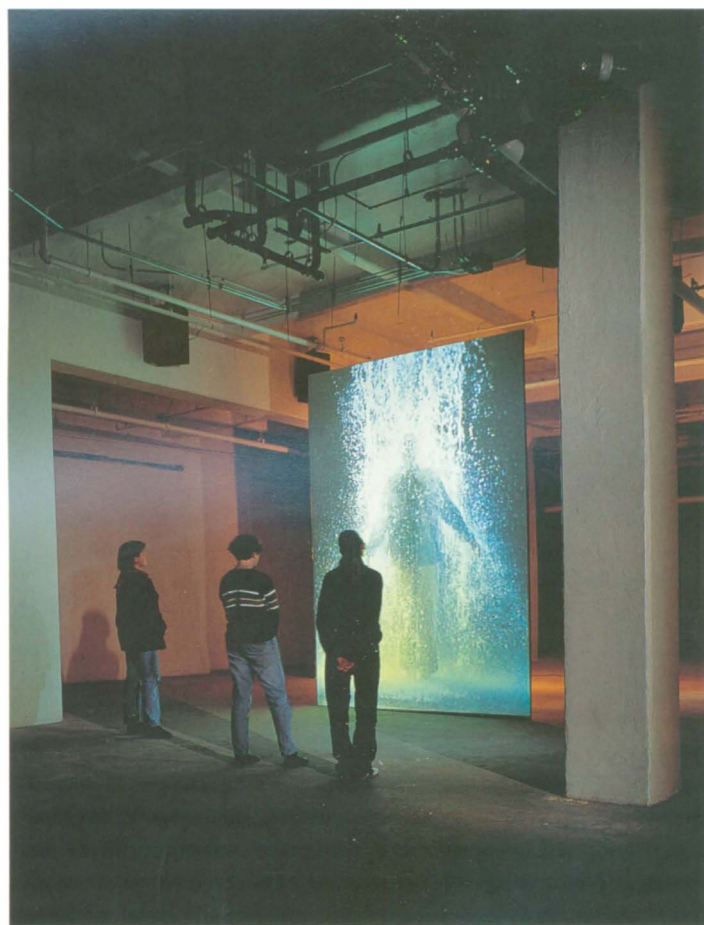
он сам. На многих зрителей этот невесомый эстетизм производит волнующее впечатление, другие угадывают в нем тревожное родство с ослепительными формами технологического «спектакля».

Инсталляции Таррелла следует рассматривать в одном ряду с видеоработами Питера Кампуса и Брюса Наумана, которые использовали камеру, чтобы погрузить зрителя прямо в пространство произведения, часто совмещая время просмотра с временем съемки благодаря предоставляемой видео возможности прямой трансляции и моментального воспроизведения. Продолжателями Кампуса и Наумана стали Билл Виола и Гэри Хилл, которые объединили различные эффекты инсталляции и видео-арта, чтобы вовлечь зрителя в темное пространство, прерываемое световыми проекциями. В восьмидесятых годах под влиянием прогресса проекционного оборудования Виола и Хилл избавились от форматных ограничений видеомонитора и начали превращать в экран целые музейные стены, создавая образ-пространство — гигантское и таинственное, насквозь опосредованное, но при этом кажущееся непосредственным. В их видеопроекциях, часто цветных и сопровождаемых звуком, есть что-то и от неподвижности огромной картины, и от темпоральности нарративного кино. Под действием этого переформатирования видео меняются параметры как его пространства, так и его зрителя: первое в буквальном смысле затемняется, а второй оказывается в состоянии, среднем между созерцанием и благоговением. При этом феноменологические эффекты минималистских инсталляций не исчезают бесследно; в каком-то смысле они даже усиливаются, но так, что телесное восприятие и технологическое опосредование зачастую смешиваются.

Разумеется, сочетание чарующего света и необъятного масштаба уже имело место в голливудском кино, которое использовало и другой вид проекции — психологическую идентификацию аудитории с персонажами, предлагаемыми ей в качестве визуальных образцов или идеалов Я. Теория кино описывает этот опыт как проекционное отождествление путем «сшивания» — процесс, в ходе которого зритель интегрируется в матрицу кинособытия благодаря совпадению его точки зрения с точкой зрения камеры; поскольку камера сама становится фигурой в рамках своего визуального поля, зритель представляет себя внутри поля повествования, тем самым объединяясь с актерами и их меняющимися точками зрения. Таким образом, кино удваивает проекцию изображений психологической проекцией. В больших инсталляциях Виолы, Хилла и других видео-артистов это удвоение в основном скорее принимается, чем отвергается: хотя они далеко не столь повествовательны, как фильмы, и шов между зрителем, камерой и рассказываемой историей в них куда менее крепок, порой они обладают даже бóльшим поглощающим эффектом и погружают зрителя в тотальное аудиовизуальное пространство. Несмотря на то что видеоз экраны могут занимать разное положение — иногда находясь прямо перед зрителем, а иногда окружая его, — пространство здесь кажется еще более виртуальным, медиум еще более дереализованным, чем в кино. Какова же цель этих эффектов?

Виола в своих видеоинсталляциях постоянно стремится репрезентировать, можно даже сказать, репродуцировать различные телесные переживания. Состояния покоя и возбуждения часто сталкиваются в одной работе: в «Сне разума» (1988) на мониторе демонстрируется крупный план спящего человека; внезапно, как во сне, комната погружается во тьму, и зловещие образы появляются на стенах, беспокойный гул заполняет пространство; затем

снова воцаряется покой. Эти телесные переживания часто указывают на крайние состояния сознания: в «Причинах постучаться в пустой дом» (1982) монитор показывает человека, которого время от времени кто-то ударяет сзади (что вновь сопровождается резким шумом), в то время как зритель, сидя на деревянном стуле в наушниках, постоянно слышит дрожащие голоса, рассказывающие о чудовищной черепно-мозговой травме. В свою очередь, эти крайние состояния сознания часто сближаются с духовными откровениями: в «Зале святого Иоанна Креста» (1982) изображения горных вершин сопровождаются звуками бушующего шторма и декламацией надрывных стихов испанского мистика XVI века. Снова и снова Виола выносит на первый план ритуальные переходы и провидческие состояния: в «Отражении в воде» (1977–1979), отсылающем к крещению, мужчина подпрыгивает над бассейном, чтобы застыть и постепенно исчезнуть; в «Нантском триптихе» (1992) сопоставлены три образа: молодой рожавшей женщины, одетого мужчины, замершего под водой, и умирающей старухи; в «Пересечении» [2] на одной части экрана мы видим фигуру, охваченную огнем, а на другой — фигуру, заливаемую водой. В самой изощренной на сегодняшний день работе Виолы, «Путь к свету дня» (название взято из египетской «Книги мертвых»), зрителя окружают пять огромных видеопроекций в замедленном воспроизведении. Эта «кинофреска» отчасти вдохновлена джоттовскими росписями капеллы Скровеньи в Падуе (около 1303–1305) и состоит из пяти частей: «Рождение в огне» — еще одно крещение, на сей раз огнем и кровью; «Тропа» — шествие людей по лесной тропе; «Потоп» —



2 • Билл Виола. *Пересечение*. 1996

Видеоинсталляция на Большом Центральном рынке, Лос-Анджелес

В девяностых годах новое значение для всей культуры приобрели архитектура и дизайн. Хотя первоначальным импульсом к этому подъему послужили дебаты о постмодернизме в архитектуре, он был подкреплен растущим влиянием дизайна и экспозиционных технологий на самые разные отрасли потребления: на моду и розничную торговлю, на корпоративный брендинг и урбанизм и т. д. Этот экономический акцент на дизайне и витрине нашел отражение в практике кураторства и в музейной архитектуре: каждая большая выставка сама по себе уже казалась инсталляцией, а каждый новый музей — зрелищным Gesamtkunstwerk, «тотальным произведением искусства». Два самых ярких примера — Музей Гугенхайма в Бильбао (1991–1997), построенный Френком Гери, и музей Тейт Модерн (1995–2000) на берегу Темзы в Лондоне, проект реновации которого разработало бюро Херцога и де Мёрона, — сами по себе являются популярными туристическими аттракционами. Как и другие мегамузеи, они разрабатывались в соответствии с расширенным полем послевоенного искусства, но порой они это поле даже превосходят: перенимая огромные масштабы современного искусства, которые поначалу бросали музею вызов, новые музеи используют их как предлог, чтобы разрастись в гигантские пространства-события, способные поглотить любое искусство, не говоря о зрителе. Отчасти новое значение, придаваемое архитектуре, имеет компенсаторную функцию: в каком-то смысле знаменитый архитектор — это последнее воплощение художника-гения прежних времен, мифический творец-визионер, реализующий свои проекты по всему миру, что недоступно простым смертным в нашем массовом обществе.

Ги Дебор в книге «Общество спектакля» (1967) определил «спектакль» как «капитал, сконцентрированный до такой степени, что он становится образом». За последние четыре десятилетия этот процесс интенсифицировался и дошел до той стадии, когда медиа-коммуникационно-развлекательные конгломераты стали доминирующими идеологическими институтами западного общества. В этом смысле определение Дебора, прочитанное наоборот, тоже верно: «спектакль» — это «образ, сконцентрированный до такой степени, что он становится капиталом». Такова логика многих музеев и культурных центров, создаваемых наряду с парками развлечений и спортивными комплексами для постиндустриального преобразования старого индустриального города, который нужно сделать безопасным местом потребления вещей и зрелищ, что зачастую предполагает вытеснение рабочего класса и безработных и продвижение «бренд-капитала» глобальных корпораций (включая музеи вроде Гугенхайма).

затопление жилого дома; «Путешествие» — старик, умирающий на берегу реки; и «Первый свет» — свидетельство человека, оставшегося в живых благодаря группе спасателей. Газета «Нью-Йорк Таймс» назвала эту работу «грандиозным размышлением над эпическими темами человеческого бытия: индивидуальностью, обществом, смертью и возрождением». Этот размах объясняет, почему Виола стремится виртуализировать пространство своих работ и дереализовать свой медиум: только так его аисторичное видение духовной трансценденции может эффективно осуществиться, то

▲ есть явиться зрителю как эффект. Видео-арт с первых шагов был

склонен к своего рода технологическому мистицизму (с оттенком дзен-буддизма — у Нам Джун Пайка, с христианским — у Виолы). Кино, безусловно, с давних пор стремилось к тому же и продолжает добиваться все более сильных эффектов непосредственности с помощью все более изощренных форм опосредования. (Вот

▲ как писал о кино Вальтер Беньямин в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936): «Свободный от техники вид реальности становится здесь наиболее искусственным, а непосредственный взгляд на действительность — голубым цветком в стране техники» [цит. по пер. С. Ромашко: Беньямин Вальтер. *Медиаэстетические произведения*. М.: Издательский центр РГГУ, 2012].) Как и в случае с инсталляциями Таррелла, оценка произведений Виолы зависит от того, как зритель оценивает подобные иллюзии: для многих мистический опыт — это подлинный эффект множества великих произведений искусства, для некоторых — всего лишь мистификация.

Травматическое возвышенное

Значительная часть искусства проецируемых изображений напоминает кантовское описание двухступенчатого опыта возвышенного: в первое мгновение зритель ошеломлен, даже повержен грандиозностью увиденного и/или услышанного, после чего наступает момент осмысления, интеллектуального овладения увиденным, и растерянность зрителя сменяется притоком силы. Виола отдает предпочтение второму, искупительному моменту. Среди художников, которые, работая с видео- и кинопроекциями, акцентируют первый, травматический момент, — Мартин Арнольд (род. 1959), Мэтью Бакингом (род. 1963), Даглас Гордон (род. 1966), Стэн Даглас (род. 1960), Джанет Кардифф (род. 1957), Стив Маккуин (род. 1969), Тони Оуслер (род. 1957), Пол Пфайффер (род. 1966), Пипилотти Рист (род. 1962), Розмари Трокель

● (род. 1952), Джиллиан Уиринг, Пьер Юиг (род. 1962). Иногда эти художники (разные по национальностям, идеям и взглядам) объединяют в своих работах красоту и насилие. Так, Пипилотти Рист в видеодиптихе «Всегда превыше всего» (1997) показывает на одном экране яркое поле с красными и желтыми цветами, а на другом — девушку в голубом платье, которая идет по улице, весело разбивая окна автомобилей. Даглас Гордон сосредоточен преимущественно на травматичном опыте и кажется одержимым всевозможными расколами: образными, формальными, тематическими и психологическими. Он часто использует двойные экраны, на которые проецирует апроприированные фрагменты фильмов (особенно любимо им голливудское «авторское» кино от Альфреда Хичкока до Мартина Скорсезе), порой дублируя одну и ту же сцену на двух экранах в зеркальном отражении. Обычно эти два приема используются им с целью подчеркнуть раздвоение субъективности; они присутствуют и в работе «Исповедь оправданного грешника» (1996): на два экрана проецируются фрагменты из «Доктора Джекилла и мистера Хайда», на один в позитиве, на другой — в негативе, словно раздвоение личности героя распространилось на все, включая вторичную репрезентацию фильма. Гордон примеряет подобное раздвоение и на себя, например в работе «Монстр» (1996–1997), содержащей двойной автопортрет: одна фотография демонстрирует лицо художника, лишенное всякого выражения, другая — то же лицо, превращенное с помощью скотча в гротескную маску. (Возможно, здесь

присутствует и религиозное измерение: Гордон вырос в Глазго, в кальвинистской семье, исповедовавшей манихейское представление о борющихся в мире добре и зле.) В самой известной своей работе Гордон апроприировал знаменитый из фильмов о шизофрении — «Психо» Хичкока, но показал его в гипнотическом, почти кататоническом замедлении: отсюда название «Психо 24 часа» [3].

Иногда Гордон прерывает апроприированные им фильмы так неожиданно, что это вызывает истерический эффект судорожных порывов и остановок. Интерес к истерии характерен и для некоторых других из перечисленных выше художников, в частности для Мартина Арнольда и Пола Пфайффера. Оба используют в своих работах найденный материал (Арнольд предпочитает старые голливудские фильмы, Пфайффер — последние новинки телерекламы), который подвергают навязчивому повторению. Эти «истерические» приемы имеют прецеденты в недавнем прошлом: среди них, в частности, актуальные для Гордона фильмы Энди Уорхола с их неподвижной камерой, длинными планами и раздвоенными экранами, а также «мерцающие» фильмы, придуманные Петером Кубелкой в Вене, а затем снимавшиеся Холлисом Фрэмптоном, Полом Шаритсом и другими нью-йоркскими кинематографистами шестидесятых — семидесятых годов. Эффект мерцания достигается в них за счет стремительного чередования прозрачных и непрозрачных кадров; это визуальное «заикание» позволяет зрителю воочию наблюдать обособленные единицы, из которых состоит кинематографический медиум, прямо в ходе проекции. С одной стороны, эта визуальная атака прерывает всякую идентификацию по принципу «сшивания», с другой — особым

образом стимулирует нервную систему. Когда яркий свет заставляет сетчатку глаза проецировать в поле зрения свои формы — остаточные изображения дополнительного цвета, сиреневые прямоугольники начинают танцевать на черном фоне: проекции прозрачных кадров смешиваются с восприятием непрозрачных, и тело словно переносится на плоскость экрана. Вдохновленных модернистскими исследованиями кинематографического медиума (например, у Сергея Эйзенштейна или Дзиги Вертова) режиссеров «мерцающего кино» интересовали не только рефлексы тела, но и материальность киноплёнки, устройство камеры и проектора, пространство экрана и т. д. Некоторые современные художники разделяют этот «материалистический» интерес, но таких немного. В отличие от модернистов, художники наших дней чаще всего используют мерцание и производные от него эффекты с целью вызвать у зрителя телесный шок, травмировать его субъективность. И, в отличие от своих предшественников-постмодернистов, они увлечены скорее созданием сильнодействующих психологически образов-пространств, чем критической рефлексией по поводу образов уже существующих.

Фильм как архив

Интерес к старым техникам и приемам рос параллельно достижениям в области видеотехнологии, и новая волна увлечения «мерцающими фильмами» — лишь одно из его свидетельств. Кинематограф еще недавно считался медиумом будущего; сегодня он стал атрибутом прошлого, пусть и близкого (возможно, окончательно устарев, кино окажется в художественных музеях). Особое значение в качестве



3 • Даглас Гордон. *Психо 24 часа*. 1993

Видеoinсталляция

▲ 1973. 1993a

архива исторического опыта, вместилища былых чувств, личных фантазий и коллективных надежд приобрел ранний кинематограф; именно в таком качестве его нередко используют Бакингом, Кардифф, Тасита Дин (род. 1965), Даглас, Юиг, Маккуин и другие.

Стэн Даглас высказал точку зрения, которую можно распространить и на других художников этого круга: «И в плане методов презентации, и в плане содержания меня привлекают несбывшиеся утопии и отжившие свой век технологии. В целом моя задача состоит не в том, чтобы вернуть прошлое, а в том, чтобы его переосмыслить: понять, почему те или иные утопические начинания себя не оправдали, под действием каких превосходящих сил тот или иной импульс оказался второстепенным и что в нем осталось ценного — что из предыдущего опыта мы можем использовать сегодня». В качестве примера этой широкой тенденции можно привести киноинсталляцию Дагласа «Вступление» [4], в которой на архивные пленки компании Эдисона за 1899 и 1901 годы наложена запись выдержек из эпопеи Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» (1913–1922). Демонстрируемый фильм был снят на камеру, установленную на локомотиве поезда, идущего вдоль отвесных скал и через тоннели в Британской Колумбии; прустовский текст описывает полусознательное состояние между сном и бодрствованием. Шесть романских отрывков приходятся на три части фильма (где преобладают планы, снятые в тоннеле), так что при повторе кинофрагмента его сопровождает другой текст: фильм тестирует наши чувства повторения и различия, памяти и вытеснения. Среди тем «Вступления» не только переход от сна к бодрствованию, не только пробуждение разума, которое является также возвращением к мысли о смерти, но и замещение одного доминирующего медиума повествования (романа) другим (фильмом). В работе сопоставлены пороговые моменты — как в субъективном опыте, так и в истории культуры, — когда возникают, пропадают и возникают вновь новые версии Я и общества. «Устаревшие формы коммуникации, — говорит Даглас, — дают нам ключ к пониманию потерянного для нас мира». Вновь обратившись к этим формам, мы можем «приблизиться к моментам, когда история стояла на перепутье. Осадок этих моментов и есть наша жизнь, и плохо это или хорошо, но их потенциал еще не использован».

Таким образом, нынешнее искусство видео- и кинопроекций ● подразумевает диалектику современных и отживших техник, будущих и прошлых возможностей медиа. С одной стороны, современное искусство все больше пользуется языком кино, чему способствует рост доступности цифровых камер и монтажных программ с середины девяностых годов (в этом отношении показателен путь такого известного художника, как Мэтью Барни: от тщательно проработанных инсталляций-перформансов к гигантскому киноциклу «Кремастер»). С другой стороны, существует обратная тенденция, связанная с беспримерным усложнением работы с историей медиа и поиском новых путей выражения в устаревших техниках. Почему искусство повернулось в сторону кино? Безусловно, одна из причин — доступность киноязыка: «Я пытаюсь использовать кино как общий знаменатель, — говорит Гордон. — Фильмы — это иконы, понятные всем». Но, возможно, художники видят в кино медиум, более других подходящий для исследования коренных изменений опыта и субъективности современного человека — опыта, который так тесно переплетен с технологиями видеоизображения, и субъективности, которая, как выясняется, не только выживает, но и процветает в ситуации технологического шока.

Книга «Понимание медиа» (1964) канадского антрополога Маршалла Маклюэна стала прорывом в теории культуры, выдвинув такие формулы, как «галактика Гутенберга» и «медиум есть сообщение». Для Маклюэна все медиа представляют собой «внешние расширения человека», преобразующие или «ампутирующие» другие, прежние его «расширения». Изобретение пороха и огнестрельного оружия, которое сделало ненужным искусство стрельбы из лука, — один из примеров того, как новая технология вытесняет предыдущую. Телефон служит внешним расширением голоса, и он же «ампутирует» общение путем переписки. Изобретенные Гутенбергом подвижные литеры способствовали появлению нового медиума — книги, которая привела к сокращению межчеловеческого взаимодействия, так как чтение требует уединения. Однако с появлением телевидения, массового электронного медиума, возвращается состояние, именуемое Маклюэном «глобальной деревней». Первая половина термина «галактика Гутенберга» обнаруживает склонность Маклюэна понимать отдельные исторические периоды, или парадигмы, примерно так же, как Вальтер Беньямин понимал «эпохи» в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Книга Маклюэна «Механическая невеста» (1951), посвященная тому, как реклама стимулирует желание потреблять, помещает медиа в контекст «Новообращной, раздетой собственными холостяками» Марселя Дюшана, где новообращная пробуждает в холостяках жажду увидеть ее наготу. Наиболее известный афоризм Маклюэна, «Медиум есть сообщение» («The medium is the message»), не отсылает к самокритичному анализу эстетического медиума в модернизме, в понимании которого авторефлексивное «сообщение» составляет суть самого медиума: «живопись о живописи» и т. д. Для Маклюэна медиум — это не эстетическая традиция, а скорее состояние определенной стадии развития медиа. «Сообщением», или содержанием, каждого нового медиума — или формы медиа — является предыдущий медиум: по Маклюэну, содержание письма — это речь, письменное слово составляет содержание печатного сообщения, а печать — телеграфа.

Фридрих Киттлер, профессор эстетики и истории медиа в Берлинском университете имени Гумбольдта, сделал следующий за Маклюэном шаг и в работе «Граммфон, фильм, пишущая машинка» (1986) объявил двигателем новых медиа войну. Так, по его словам, высвобождаемые ядерным взрывом электромагнитные сигналы высокого напряжения, которые грозят парализовать коммуникационные сети, побудили военных разработать оптоволоконную систему связи, которая составляет основу киберпространственной сети. Продукт атомной бомбы — интернет, таким образом, присоединяется к магазинной винтовке, давшей начало кинопроектору, а следовательно, и кинематографу.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ferguson Russell et al. *Douglas Gordon*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2001.
 Herbert Lynne M. et al. *James Turrell: Space and Light*. Houston: Contemporary Arts Museum, 1990.
 Iles Chrissie et al. *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964–1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 2001.
 Ross David et al. *Bill Viola*. New York: Whitney Museum of American Art, 1998.
 Townsend Chris (ed.). *The Art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson, 2004.
 Watson Scott et al. *Stan Douglas*. London: Phaidon Press, 1998.

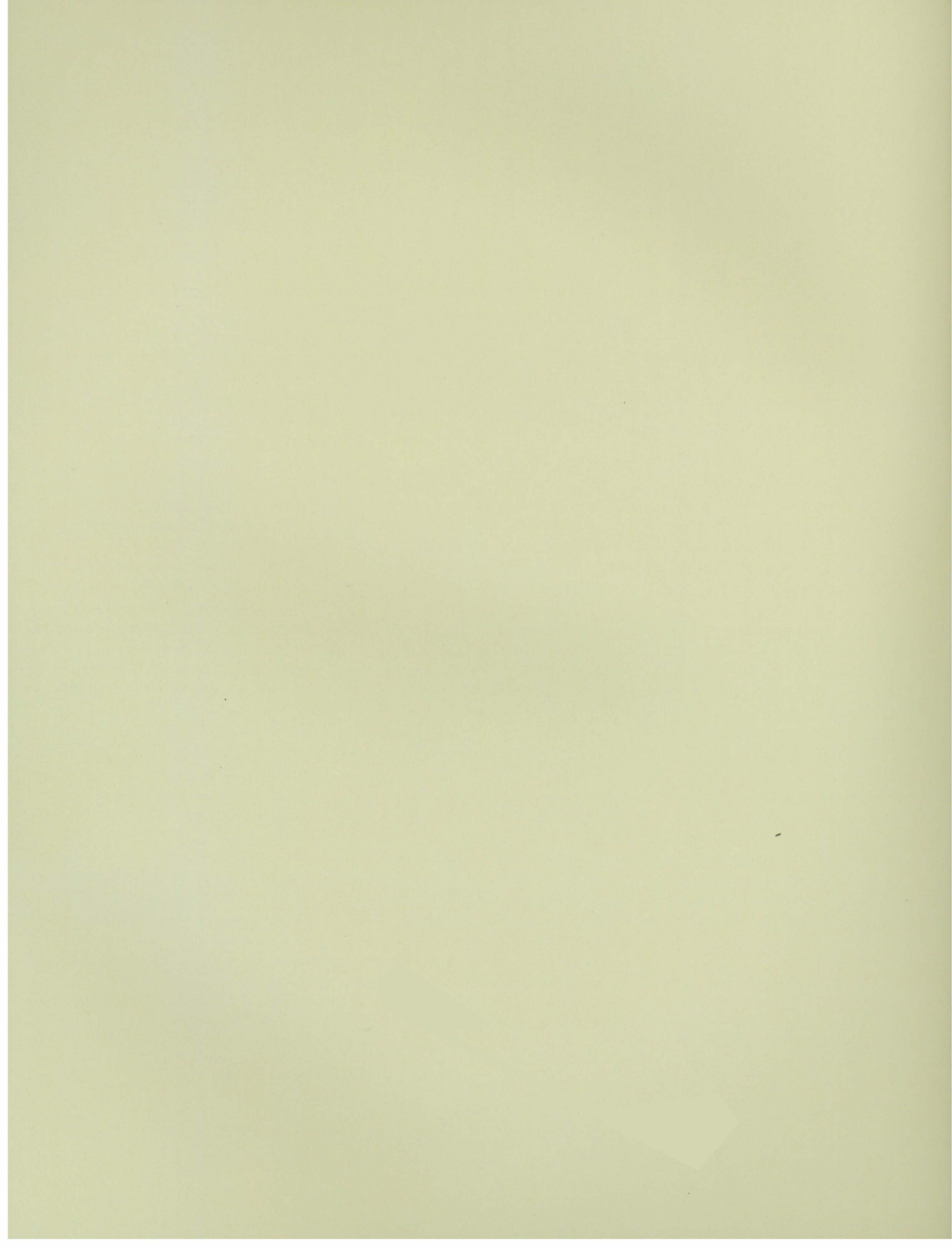


4 • Стэн Даглас. Вступление. 1986

Черно-белый фильм на 16-миллиметровой пленке, петлеобразователь, монооптический саундтрек. 7 минут (каждый оборот)

2000-2010

- 707** 2001 Выставка в MoMA Андреаса Гурски, находящегося на пике карьеры, свидетельствует о господстве пикториальной фотографии, часто создаваемой с применением цифровых технологий. ХФ
- 712** 2003 Выставки «Станция Утопия» и «Зона неотложного», показанные в рамках Венецианской биеннале, становятся образцом неформального и дискурсивного подхода к художественной и кураторской практике в новейшем искусстве. ХФ
- 718** 2007a Большая ретроспектива Кристиана Маркли в парижском «Городе музыки» убеждает французскую столицу в значимости этого американского художника для будущего авангардного искусства; Министерство иностранных дел Франции, доверяя Софи Калль представлять страну на Венецианской биеннале, выражает свою веру в это будущее; Бруклинская музыкальная академия заказывает южноафриканцу Уильяму Кентриджу декорации для постановки «Волшебной флейты». РК
- 722** **Брайан О'Догерти и «белый куб»** РК
- 724** 2007b В нью-йоркском Новом музее открывается выставка «Немонументальное: объект в XXI веке», демонстрирующая интерес молодого поколения скульпторов к ассамбляжу и аккумуляциям. ББ
- 732** 2007c Работа Дэмиена Хёрста «Ради Бога» — инкрустированная бриллиантами платиновая отливка человеческого черепа себестоимостью 14 миллионов и рыночной ценой 50 миллионов фунтов стерлингов — служит ярким примером искусства, делающего ставку на сенсацию и инвестиционный потенциал. ХФ
- 738** 2009a На мультимедиа-конференции «Наша буквальная скорость» Таня Бругера представляет «Типичный капитализм» — перформанс, который визуализирует исходные узлы доверия и общности взглядов аудитории, представляющей арт-мир, путем нарушения этих уз. ДД
- 744** 2009b Ютта Кётер представляет в галерее Рины Сполингс в Нью-Йорке выставку «Свет внутри», в которой смысловым центром живописи становятся перформанс и инсталляция: влияние сетевых структур не обходит стороной даже такой традиционный медиум, как живопись, и распространяется среди художников Европы и США. ДД
- 752** 2009c Харун Фароки выставляет ряд работ на тему войны и видения в Музее Людвига в Кёльне и в выставочном пространстве «Raven Row» в Лондоне, показывая связь между развлекательными формами новых медиа, в частности видеоиграми, и современными методами войны. ДД
- 758** 2010a В Турбинном зале лондонской галереи «Тейт Модерн» открывается масштабная инсталляция Ай Вэйвэя «Семена подсолнечника»: в ответ на стремительную модернизацию и экономический подъем своей страны китайские художники создают работы, которые затрагивают тему огромного рынка рабочей силы Китая и сами по себе превращаются в социальные проекты массового трудоустройства. ДД
- 764** 2010b Представленная в Музее современного искусства Северного Майами (Флорида) ретроспектива вымышленной французской художницы Клер Фонтен, «управление» которой, осуществляемое двумя реальными ассистентами, само по себе служит ярким выражением разделения труда, заостряет внимание на экономике искусства: выставка обозначает появление новой формы художественной субъективности — аватара. ДД



Выставка в МоМА Андреаса Гурски, находящегося на пике карьеры, свидетельствует о господстве пикториальной фотографии, часто создаваемой с применением цифровых технологий.

Кажется, что фотография по своей сути не имеет ничего общего с цифровым изображением. Будучи химической регистрацией непрерывных градаций отраженного света на светочувствительной поверхности, она представляется образцовым примером аналогового изображения — прямым отпечатком вещей — в противоположность цифровому изображению как поддающемуся манипуляциям экрану, который содержит отсканированную компьютером информацию. Тем не менее медленно, но верно цифровые технологии проникли в фотографическое производство изображений в разных медиа — и в некоторых случаях полностью его заменили. Многие художники, самыми известными среди которых являются Джефф Уолл (род. 1946) и Андреас Гурски, занялись исследованием этого противоречивого сочетания фотографии и цифровых технологий, часто прибегая к приемам, играющим на нашей неуверенности относительно физического статуса или даже онтологической природы конечного образа. Характерные особенности, долгое время приписывавшиеся фотографии: монокулярная перспектива, реалистические детали, а главное, документальная достоверность — до сих пор считаются настолько естественными, что дигитализация фотографии кажется нам подрывающей ее основы, хотя скоро это отношение может измениться. (Разумеется, существуют и другие виды цифрового искусства, а также разного рода эксперименты в сфере веб- или интернет-арта, однако практические принципы такого искусства, не говоря уже о принципах его оценки, еще не сформировались окончательно, что тоже может в скором времени измениться.)

Суррогатные единства

Последнее десятилетие стало свидетелем трансформации технологий создания изображений, по своему драматизму сопоставимой с теми изменениями, которые нашли отражение в дебатах о фотографии на рубеже двадцатых — тридцатых годов и в поп-манифестациях рубежа пятидесятих — шестидесятых. Как заметил еще в 1989 году Джефф Уолл, «историческое понимание медиума [фотографии] изменилось»: сегодня фотографию правильнее рассматривать сквозь призму различных сложных кодов (включая компьютерный), нежели в качестве прямого «сообщения без кода» (как определял ее Ролан Барт в статье «Фотографическое сообщение» [1961]). Этот новый статус фотографии не только уточняет ее предполагаемую референциальность, но и ведет к пересмотру возможностей ее художественного использования. Взять, к примеру, фотоколлаж и фотомонтаж: каким бы разнообразным ни было использование этих методов в модернизме, в их основе всегда

лежало эксплицитное сопоставление «прямых», референциальных фотоснимков; эффектами такого сопоставления могли быть эстетическая субверсия, как в дадаизме, психологические подтексты, как в сюрреализме, или политическая пропаганда, как в конструктивизме (и в значительной части дадаизма тоже). Однако дигитальная манипуляция — в случае кадров, снятых на цифровую камеру, или сканированных и превращенных в цифровые файлы негативов, которые затем можно существенно модифицировать и напечатать с них совершенно новые изображения, — меняет традиционную логику не только документальной фотографии, но и фотомонтажа. Можно отрегулировать пропорции, скорректировать перспективу, поменять цвета (Гурски, например, делает это постоянно) и вдобавок к этому синтезировать несколько оригинальных снимков. Монтаж теперь не просто приобретает скрытый характер — он проникает внутрь снимка, практически становится его неотъемлемым качеством: полученное таким образом композитное изображение (скорее бесшовный сплав, чем сопоставление фрагментов, скорее морфинг, чем монтаж) располагается где-то на полпути между фотографическим документом и электронным пазлом.

Являясь манифестацией технического прогресса, цифровая фотография в работах таких художников, как Уолл и Гурски, одновременно насыщается отсылками к истории искусства (сходная диалектика обнаруживается и в искусстве, оперирующем видеопроекциями). Помимо использования прямых цитат из искусства прошлого и нередко весьма внушительных размеров, работы этих художников отличаются картинными композициями и обладают выраженным повествовательным началом, что сближает их скорее с фигуративной живописью или классическим кинематографом, нежели с прямой фотографией. После резкой критики, которой передовое искусство после минимализма (особенно процесс-арт, боди-арт и инсталляция) подвергло пикториальное, картинное изображение — в значительной степени из-за того, что оно формирует представление о некоем виртуальном пространстве, предназначенном для индивидуального сознания или единичного субъекта, способного в него «войти», — это изображение с триумфом возвращается в цифровой фотографии (а также в ряде других видов искусства). Более того, «пикториализм», господствовавший в живописи и фотографии до эпохи модернизма, похоже, снова восторжествовал после ее окончания. Из-за этого некоторые критики склонны считать художников вроде Уолла и Гурски консерваторами, но их искусство может быть понято и как возвращение к тому семиотически гибриднему и темпорально неоднородному типу изображения, который преобладал во времена, предшествовавшие взлету



1 • Джефф Уолл. *Рассказчик*. 1986
Цветная фотография, лайт-бокс. 229 x 437 см

абстрактной живописи и прямой фотографии, — возвращение к «давней традиции изощренного обмана» (как выразился Петер Галасси в связи с работами Гурски).

Джефф Уолл открыто признает этот аспект своих работ. По его мнению, авангардная эстетика фрагмента (коллажа и монтажа) приобрела почти механический характер в силу того преимущества, которое модернизм отдает любому разрыву с историей искусства; с точки зрения Уолла, это торжество прерывности игнорирует куда более существенную непрерывность, «присущую самому капитализму». «Критической риторике требовалось „другое“, которое можно было противопоставить картинности, — утверждает Уолл. — Эта истина была абсолютизирована и превратилась в то, что Адорно называл „идентичностью“. Я борюсь с этой идентичностью». Согласно этому аргументу, фрагментация, которой подвергаются и произведение искусства, и воспринимающий это произведение субъект, стала ныне нормой — «ортодоксальной формой культурного здравого смысла», в силу чего возврат к целостной картине и централизованной позиции зрителя приобретает критический смысл «трансгрессии, направленной против института трансгрессии» (Уолл).

Некоторым критикам Уолла такая аргументация кажется софистикой, однако она не исчерпывает смысла того, что мы видим на цветных диапозитивах Уолла, помещенных в большие лайт-боксы. Если формат этих работ копирует формат коммерческой рекламы, то их образный строй часто отсылает к исторической живописи, а иногда они и скомпонованы в манере, напоминающей произведения неоклассицизма, — то есть как некий сценический ансамбль, участники которого совершают важное действие или застигнуты в некий плодотворный момент. Так, «Диатриба» (1985), где мы видим двух матерей на пособии, одна из которых несет на руках

ребенка, среди невзрачной окраины рабочего поселка, намеренно переключается (не только сходствами, но и отличиями) с картинами старых мастеров — например, с «Пейзажем с Диогеном» (1648) Никола Пуссена. А «Разрушенная комната» (1978), изображающая последствия погрома в комнате, по всей видимости принадлежащей проститутке, с разбросанной одеждой и вспоротым матрасом, намекает на «Смерть Сарданапала» (1827) Эжена Делакруа — романтическое, ориенталистское зрелище уничтожения целого гарема. Впрочем, внимание Уолла сосредоточено не только на классической, но и на ранней модернистской живописи. Как пишет критик Тьерри де Дюв, «Уолл словно возвращается на развилку исторического пути, к тому моменту, связанному с именем Мане, когда живопись отзывалась на шок, произведенный появлением фотографии; он словно выбирает маршрут, которым модернистская живопись не воспользовалась, и дает художнику современной жизни явиться в виде фотографа». Создавая современный фотографический вариант «живописи современной жизни», Уолл стремится также реактивировать ее социально-критический аспект — разоблачить новые мифы капиталистического общества, подобно тому как Мане разоблачал мифы своего времени, инсценируя их в своих картинах. Уолл цитирует Мане многократно. Работа «Женщина и ее врач» (1980–1981), изображающая двух состоятельных персонажей, сидящих вместе на вечеринке, представляет собой обновленную версию темы двусмысленного свидания буржуазной пары, которое мы видим у Мане в картине «В оранжерее» (1879); а в «Рассказчике» [1] Уолл переносит знаменитый «Завтрак на траве» (1863) на пустырь под автодорожным мостом, заменяя праздных представителей парижской богемы бездомными канадскими индейцами — жителями его родного Ванкувера.

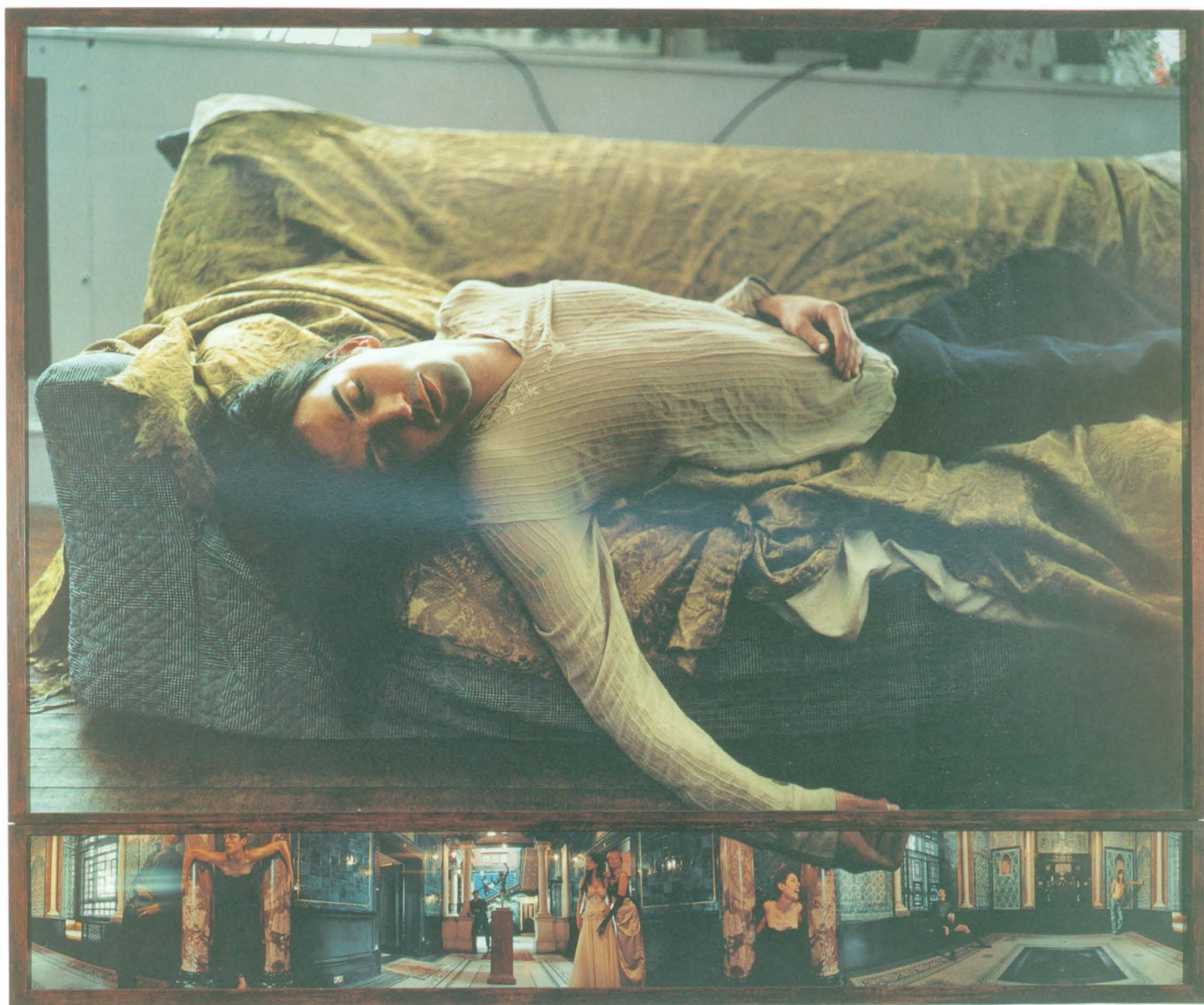
Некоторым критикам целостность произведений Уолла кажется насильственной; у других же, напротив, вызывают вопросы их недостаточная согласованность и пародийный характер референций. Оба эффекта, однако, являются намеренными: Уолл стремится создать картинный порядок, отражающий порядок социальный, и в то же время дать почувствовать, что оба порядка пребывают в состоянии распада — и разрушение первого есть симптом разрушения второго. В этом состоит принципиальный урок, усвоенный им из живописи Мане. Последний, по мнению Уолла, также унаследовал модель традиционной живописной картины, как раз переживавшей кризис — кризис, который распространение фотографии только обострило. Все, что казалось органичным и внутренне согласованным в традиционной картине, стало механическим и фрагментарным у Мане, противопоставившего «суррогатной целостности» современной ему салонной живописи то, что Уолл называет «негативной, почти мемориальной унификацией изображения вокруг истощенного или даже мертвого понятия картины». Уолл стремится возродить и развить эту диалек-

тику «единства и фрагментации» («Мои работы представляются мне классическими и гротескными одновременно»), превратив ее в инструмент, проливающий «профанный свет» на социальную реальность самого Уолла.

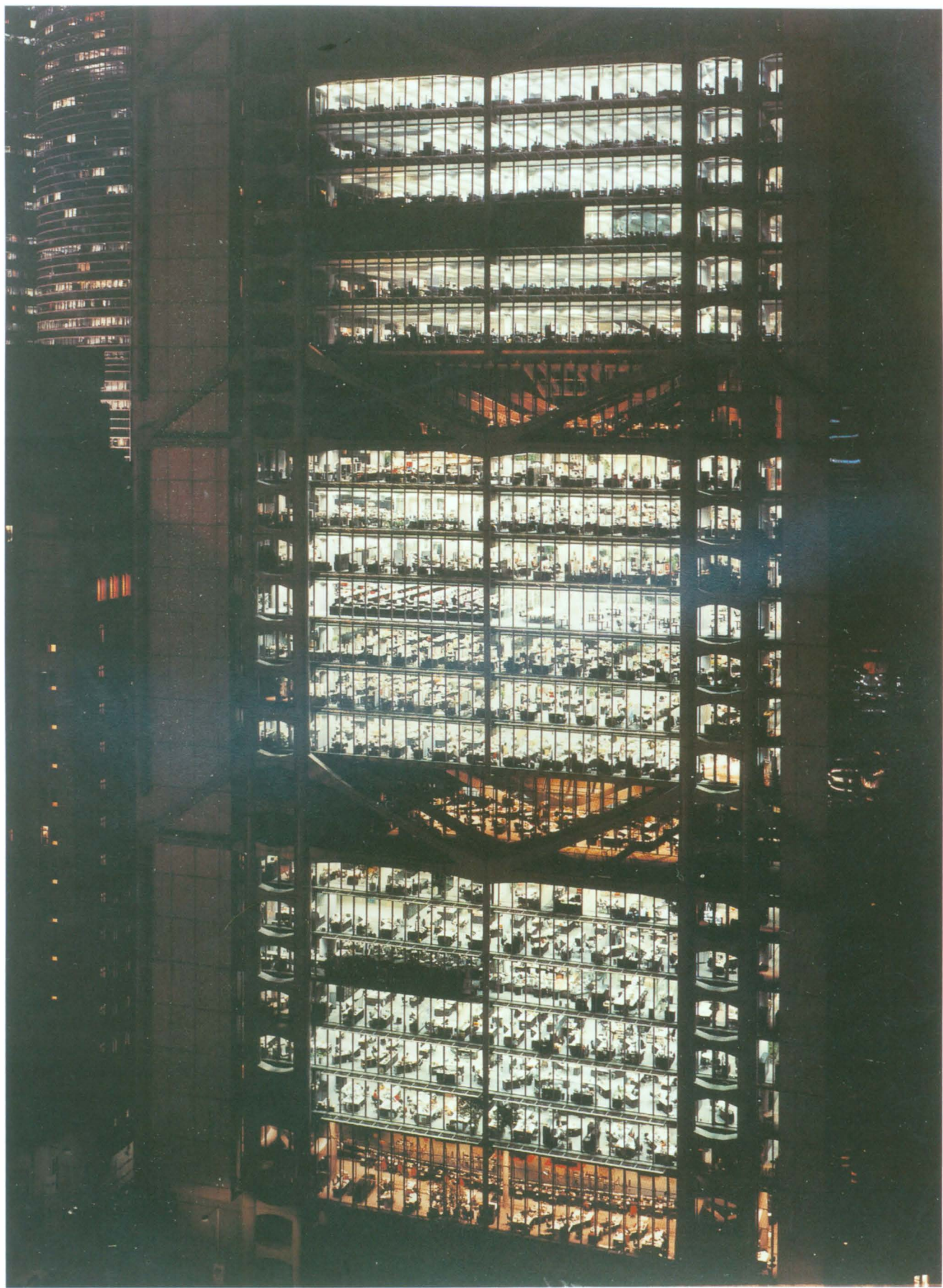
Пространства бреда

Сэм Тейлор-Вуд (род. 1967) также цитирует живопись прошлого в некоторых своих работах, среди которых есть и аудио- и видео-инсталляции, и крупноформатные фотографии; так, ее «Пьяные» (1996) представляют собой современную версию «Тайной вечери» Леонардо. «Эти цитаты и аллюзии являются для меня формой самодисциплины», — говорит Тейлор-Вуд. Но, как и в работах Уолла, здесь присутствуют намеки на современную социальную действительность. Панорамные фриззы из серии «Пять революционных секунд» (1995–1998) большей частью изображают скучающих персонажей в роскошных интерьерах, объединенных лишь периодически вклинивающимися жестами или актами

2000–2010



2 • Сэм Тейлор-Вуд. *Монолог I*. 1998
Цветная фотография (в раме). 211 × 257 см



3 • Андреас Гурски. Банк Гонконга и Шанхая. 1994
Цветная фотография. 226 × 176 см

насилия. Как и многих современных художников, работающих с проецируемыми изображениями, Тейлор-Вуд интересуют экстремальные состояния (что явствует уже из названий ее работ): «Меня как в личном, так и в социальном плане интересует распад привычных связей», — признается она. В серии «Монолог» [2] большие изображения фигур представлены над узкими панорамами, включающими различные сцены, — по образцу ренессансных алтарей с их пределлами. В данном случае формат, использовавшийся старыми мастерами для передачи разных порядков бытия (земного и небесного) в сценах из жизни святых, адаптируется для репрезентации разных порядков опыта — объективного и субъективного, публичного и частного и, возможно, сознательного и бессознательного.

- ▲ Вслед за Джеймсом Коулменом и под его влиянием Тейлор-Вуд использует элементы не только фотографии и живописи, но и кино, театра и «живых картин» и, подобно другим своим коллегам (в частности, Тасите Дин), сталкивает разные медиа, чтобы, как она выражается, «„спровоцировать“ значения». Андреас Гурски в большей степени привержен собственно фотографической традиции; но он также усиливает пикториальную составляющую — отчасти благодаря дигитальному монтажу. В начале восьмидесятых годов Гурски вместе с Томасом Штрутом, Томасом Руффом и Кандидой Хёфер учился у Бернда и Хиллы Бехер в Дюссельдорфской академии художеств. Там он усвоил характерный бехеровский метод: одиночные объекты фотографируются в максимально унифицированной и объективной манере, обычно на черно-белую пленку, а затем результаты съемки экспонируются в виде типологической таблицы или серии. В своих ранних фотографиях охранников и воскресных развлечений Гурски следовал этим принципам. Но, в отличие от Бехеров, он работал в цвете (Гурски — представитель первого поколения немецких фотографов, широко использующих цвет) и вскоре начал экспериментировать с цифровым монтажом (первоначально для создания безупречных урбанистических панорам). К девяностым годам его работы приобрели большие размеры и картинные композиции, хотя Гурски никогда не увлекался аллюзиями из истории искусства, как Уолл, чье влияние на свои работы этого периода он тем не менее признает. Время от времени Гурски создает «романтические» пейзажи («Большой Алечский ледник», 1993), но основной предмет его внимания — современное «возвышенное» в разных его проявлениях: пространства напряженного массового производства («Siemens» [1991]), неистовой игры на бирже («Токийская фондовая биржа» [1990]), зрелищного современного спорта («Чемпионат Европы по футболу. Стадион. Амстердам I» [2000]), молодежной рейв-культуры («May Day IV» [2000]), заполненных прилавков гипермаркетов («99 центов», 1999) и другие подобные «гиперпространства» труда и досуга, характерные для глобального капитализма [3].

Многие из этих пространств сами по себе весьма зрелищны: люди и товары в них аранжированы в духе тотального дизайна или «орнамента масс» (если воспользоваться термином Зигфрида Кракауэра, первым указавшего на этот аспект индустриальной культуры); однако Гурски подвергает свои панорамные изображения дополнительным манипуляциям, усиливая фотогеничные узоры из повторяющихся форм и цветов. Иногда кажется, что объединение нескольких фотокадров (и, соответственно, нескольких перспектив) в один панорамный вид мотивировано стремле-

нием показать такое пространство, которое иначе не может быть увидено или представлено: в итоге предметом исследования становится, по выражению Фредерика Джеймисона, наша «когнитивная карта» мира эпохи постмодерна. Так, в «Салерно» (1990) мы видим огромную панораму, заполненную автомобилями, контейнерами, кранами и грузовыми судами (кодированными по цветовому признаку), — «вторую природу» коммерческого распространения, восторжествовавшую над древним пейзажем средиземноморского порта, но вместе с тем остающуюся всего лишь фрагментом сети современного морского транспорта. Другие пространства, изображаемые Гурски, кажутся почти абстрактными (как бетонированная площадка в фотографии «Аэропорт Схипхол» [1994], товарный склад в «Toys „R“ Us» [1999], берега реки в «Рейне II» [1999] и т. д.); они свидетельствуют о детерриторизации пространства — еще одном характерном признаке эпохи позднего капитализма, о гомогенизации, которую Гурски подчеркивает посредством цифровой обработки.

По словам Джеймисона, отличительной чертой постмодернистской культуры являются бредовые пространства, и прекрасным примером таковых служат огромные атриумы отелей Джона Портманна, которые Гурски не раз изображал на своих фотографиях, опять-таки используя цифровой монтаж. В «Таймс-сквер» (1997), например, он смонтировал два вида одного из таких атриумов, снятые с противоположных точек на одной зрительной линии, что позволило передать его головокругительный объем. В этой фотографии вновь поднимается тема представимости постфордистского мирового порядка, где капитал пребывает в постоянном течении, а архитектурно-урбанистическая среда кажется переполненной образами — и где описанный Кракауэром «фотографический облик», присущий миру модерна, отступает перед «коммуникативными означающими» мира постмодерна, в котором медиа и пространственная среда часто становятся неразличимыми. Быть может, этот мир вообще невозможно представить старыми средствами живописи и фотографии, которые отводят зрителю определенное, точечное место. Быть может, тут действительно необходимо «компьютерное зрение», практикуемое Гурски и другими художниками наших дней, — именно в силу того, что оно превосходит любую человеческую перспективу, любое физическое местоположение. Однако есть опасность, что подобное зрение придает этому миру характер чего-то естественного и даже прекрасного или возвышенного, в фетишистской манере, заботящейся о внешности образа, но при этом игнорирующей реальность труда. (Здесь вспоминается сформулированная в 1931 году Вальтером Бенямином критика фотографов «новой вещественности», вроде Альберта Ренгер-Пацша, которые эстетизировали индустриальный мир.) Другими словами, эти прекрасные образы способствуют нашему примирению с обезличенным миром, где человек занимает ничтожное место. С этой точки зрения Гурски слишком поспешно аннулирует власть целостной субъективности, которую Уолл планировал — слишком легко — восстановить.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Amelunxen Hubertus von (ed.). *Photography After Photography*. Amsterdam: G&B Arts, 1996.
- Bracewell Michael et al. *Sam Taylor-Wood*. London: Hayward Gallery; and Göttingen: Steidl, 2002.
- Cotton Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009.
- Duval Thierry de et al. *Jeff Wall*. London: Phaidon Press, 1996.
- Galassi Peter. *Andreas Gursky*. New York: Museum of Modern Art, 2001.

Выставки «Станция Утопия» и «Зона неотложного», показанные в рамках Венецианской биеннале, становятся образцом неформального и дискурсивного подхода к художественной и кураторской практике в новейшем искусстве.

- ▲ последние десять лет в галереях современного искусства можно было наблюдать, например, такую картину: в углу пустого зала висится гора конфет в блестящих обертках, которые посетители могут свободно брать. Или такую: служебные помещения галереи выставлены на всеобщее обозрение, и озадаченным гостям остается только присесть, поболтать и под-
● крепиться предлагаемой им тут же тайской едой. Или такую: ряд информационных стендов, рабочих столов и дискуссионных платформ, посвященных, скажем, кому-то из героев недавнего
▲ прошлого (к примеру, Роберту Макнамаре, бывшему министром обороны США при Джоне Кеннеди и Линдоне Джонсоне), наводят на мысль о прерванной работе над сценарием документального фильма или о только что закончившемся историческом семинаре [1]. Или, наконец, взору представало нечто вроде временного алтаря, мемориала или киоска, наспех сооруженного из пакетов, картона и скотча, — своего рода импровизированное святилище, наполненное фотографиями и текстами какого-нибудь художника, писателя или философа (например, Пита Мондриана, Реймонда



1 • Лиам Гиллик. *Макнамара*. 1994. Телевизор Brionvega Algor TVC 11R. 35-миллиметровый фильм, переведенный в видеоформат. столик Florence Knoll (вариативно), копии набросков к фильму «Макнамара». Размеры варьируются

▲ 1987

● 1989, 2009a

▲ 1913, 1917a, 1930b, 1931b, 1944a



2 • Томас Хиршхорн. *Алтарь Реймонда Карвера*. 1998–1999

Инсталляция в галерее колледжа Мур, Филадельфия. Смешанная техника

Карвера или Жоржа Батая) [2]. Такие работы, существующие где-то на стыке инсталляции, странного перформанса и личного архива, могут располагаться и в местах, с искусством никак не связанных, что дополнительно усложняет их дешифровку в терминах эстетики; однако они отмечают важный поворот в искусстве недавнего времени. Работы кубинско-американского художника ▲ Феликса Гонсалес-Торреса и тайца Риркрита Тиравани, приведенные в пример в первых двух случаях, трактуют искусство как эфемерное подношение, неожиданный подарок; в двух других случаях — работах англичанина Лиамы Гиллика (род. 1964) и швейцарца Томаса Хиршхорна (род. 1957) — искусство понимается как неформальное расследование, посвященное той или иной фигуре или событию в истории или политике, литературе или философии. В первой паре присутствует также утопическое измерение, во второй — стремление к архивации.

Подобный подход к работе практикуют и другие заметные художники нашего времени: мексиканец Габриэль Ороско, шотландец ● Даглас Гордон, французы Пьер Юиг, Филипп Паррено (род. 1964) и Доминика Гонсалес-Фёрстер (род. 1965), американцы Рене Грин, ■ Марк Дион и Сэм Дюран, англичанка Тасита Дин. Их искусство отсылает и к перформативным объектам «Флюксуса», и к неприятным работам «арте повера», и к сайт-специфичной институциональной критике Марселя Бротарса, Майкла Ашера и Ханса Хааке. Кроме того, это поколение художников по-своему моди-

фицирует привычные техники реди-мейда, коллективной работы и инсталляции. Так, некоторые из них используют телешоу и голливудские фильмы как найденные объекты: Юиг в своей работе «Третья память» (2000) переснял отдельные эпизоды фильма «Собачий полдень» (1975) с реальным грабителем банка в главной роли вместо Аль Пачино [3], а Гордон трансформировал несколько фильмов Хичкока. По словам самого Гордона, эти работы являются «реди-мейдами времени» — готовыми историями, которые он сэмпляет в больших видеопроециях (один из главных медиумов современного искусства), тогда как французский критик Николя Буррио предпочитает именовать этот метод «постпродукцией». Этот термин акцентирует вторичные манипуляции (монтаж, спецэффекты и т. п.), которые в таком искусстве играют столь же заметную роль, как и в кино, а кроме того, указывает на изменение статуса «произведения искусства» в век информации. Как бы мы ни понимали этот век (если он вообще существует как отдельная эпоха), «информация» в нем часто оказывается своего рода предельным реди-мейдом — данными, подверженными переработке и ретрансляции, и некоторые из названных художников работают по принципу «каталогизации и отбора, пользования и загрузки» (Буррио), модифицируя не только найденные изображения и тексты, но и заданные способы экспонирования и распространения.

Один из возможных результатов такого подхода к работе — «промискуитет сотрудничества» (Гордон), в котором постмодернистская



3 • Пьер Юиг. *Третья память*. 1999

Цифровое видео. двойная проекция. 4 минуты 46 секунд

- ▲ проблематизация категорий оригинальности и авторства доведена до предела. Взять, к примеру, совместную работу Юига и Паррено «Доспехи без призрака» [«No Ghost Just a Shell» — обыгрывается название известного аниме «Призрак в доспехах» («Ghost in the Shell»). — Пер.] (1999–2002). Узнав, что одна японская анимационная компания выставила на продажу второстепенных персонажей, художники купили одного из них — девочку по имени ЭннЛи — и предложили своим коллегам использовать ее изображение в своих работах. Так произведение искусства становится «цепочкой» произведений: для Юига и Паррено работа «Доспехи без призрака» — это «динамическая структура, продуцирующая формы, которые являются частью ее самой», а также «история сообщества, которое обретает себя в образе». А вот другой совместный проект, приспособляющий реди-мейд к неожиданным целям: Гонсалес-Фёрстер, Гиллик, Тиравания и другие художники составили подробную инструкцию, как изготовить гроб из дешевой мебели «ИКЕА». Работа называется «Как убить себя где угодно меньше чем за \$399».
- Традиция реди-мейда от Марселя Дюшана до Дэмиена Хёрста часто высмеивала высокое искусство или массовую культуру, а иногда то и другое одновременно; в приведенных выше приме-

рах она отпускает язвительные комментарии и в адрес глобального капитализма. Но в целом искусство становится более чувственным, даже игривым, вновь предлагая себя зрителю в качестве подношения и/или открываясь новым дискурсам. Иногда картину дополняет положительный образ глобализации (без которой бы не было этой интернациональной группы художников), и здесь также не обходится без утопических мотивов. Например, Тиравания основал в тайландской провинции «Землю» — «масштабное пространство, руководимое художниками» и организованное как коллектив «социального взаимодействия». Если вкратце, художники решили превратить пассивных зрителей искусства в активных участников созданного ими временного сообщества. А Хиршхорн, которому, кстати, довелось работать в организованном на коммунистических принципах коллективе графических дизайнеров, видит в своих инсталляциях-временках, посвященных художникам, писателям и философам и немного напоминающих «агитустановки» конструктивиста Густава Клуциса и мани-

▲ 1977, 1980, 1984b ● 1914, 1986, 2007c

▲ 1989, 2009a

● 1920, 1926

комить свою аудиторию с альтернативной публичной культурой, но и сделать отношение к ней эмоционально заряженным. Другие художники — некоторые из них имеют научную подготовку, как бельгиец Карстен Хёллер (род. 1961), или архитектурное образование, как итальянец Стефано Боэри (род. 1956), — используют модель совместного исследования и эксперимента, более близкую научной лаборатории или дизайн-студии, чем традиционной художественной мастерской. «Я понимаю слово „студия“ в буквальном смысле, — говорит Ороско, — не как место производства, а как время познания» [англ. study — изучение, учеба; рабочий кабинет. — Пер.].

«Промискуитет сотрудничества» также означает и промискуитет инсталляций: для большей части современного искусства инсталляция является форматом по умолчанию, а выставка — общепринятым медиумом. (В какой-то мере эта тенденция вызвана возросшей ролью больших шоу: биеннале и триеннале в Венеции, Сан-Паулу, Стамбуле, Йоханнесбурге, Гуанчжоу, Сеуле, Йогогаме.) Часто коллективные выставки представляют собой беспорядочное нагромождение всевозможных произведений: фотографий и текстов, изображений и объектов, мониторов и проекций, так что порой хаос берет верх над коммуникацией: доходчивость художественного послания приносится в жертву без заметного выигрыша на других уровнях воздействия. И все же можно выделить основные черты нового искусства: это дискурсивность и социальная вовлеченность — как на уровне создания, так и на уровне рецепции. «Дискуссия становится важной частью работы над проектом», — говорит Юиг, а Тиравания называет свое искусство «местом социализации», сравнивая его с деревенским рынком или танцплощадкой.

Эстетика интерактивности

В эпоху больших арт-шоу художник нередко становится куратором. «Я главный игрок в команде, тренер, продюсер, организатор, деловой представитель, лидер группы поддержки, хозяин вечеринки, капитан корабля, — говорит Ороско. — А если коротко — активист, вдохновитель и акушер». Одновременно с фигурой художника-как-куратора на сцену выходит и куратор-как-художник: в последние десять лет организаторы больших выставок приобрели немалую славу. Например, несколько лет назад Тиравания, Ороско и другие художники начали называть выставочные проекты «платформами» и «площадками», «местами сбора и рассредоточения», тем самым подчеркивая неформальный характер создаваемых ими сообществ. «Документа 11» (2002), которую курировала международная команда во главе с нигерийцем Окуи Энвезором (род. 1963), также была задумана как серия дискуссионных «платформ», разбросанных по всему миру, — они назывались «Неосуществленная демократия», «Поиски правды и примирения», «Креольство и креолизация» и «Четыре африканских города», — и сама выставка в Касселе стала лишь последней в их числе. В 2003 году на Венецианской биеннале под началом еще одной международной группы во главе с итальянцем Франческо Бонами (род. 1955) были представлены две секции — «Станция Утопия» и «Зона неотложного», ставшие воплощением неформальной дискурсивности новейшей художественной и кураторской практики. Как и «киоск», «платформа» и «площадка» вызывают в памяти стремление художников-модернистов обновить культуру

в соответствии с запросами индустриального общества ▲ (Эль Лисицкий называл свои «проуны» «пересадочными станциями на пути между искусством и архитектурой»). Кроме того, эти понятия отсылают также к электронным сетям: многие кураторы и критики любят использовать интернет-риторику, говоря об «интерактивности», хотя обычно понимают под этим гораздо более непосредственные и чувственные способы взаимодействия, чем чат в сети.

Кроме дискурсивной и социальной направленности, особое значение придается этике и повседневности: искусство — это ● «способ открыть новые возможности обмена» (Юиг), модель «благополучия» (Тиравания), средство «единения в повседневности» (Ороско). «Отныне, — пишет Буррио, — группа выступает против массы, общительность против пропаганды, низкие технологии против высоких, тактильное — против визуального. А главное, повседневность оказывается куда более плодородной почвой, чем поп-культура». Возможности такой эстетики интерактивности, кажется, вполне ясны, но и здесь могут возникнуть проблемы. Нередко радикальные политические взгляды связывают с искусством на основании сомнительной аналогии между открытым произведением и открытым обществом, как если бы бессвязная работа создавала образ демократичного сообщества, а неиерархичная инсталляция предвещала всеобщее равенство. Хиршхорн называет свои проекты «бесконечными стройками», а Тиравания отвергает «необходимость зафиксировать момент окончания». Между тем одна из услуг, которые искусство все еще может оказать, заключается как раз в остановке, четком высказывании в конкретном регистре, объединяющем эстетику, познание и критику. Более того, в обществе бесформенность является, возможно, состоянием, которое искусству следует не прославлять, а оспаривать — превращая его в форму ради критики и сопротивления (к чему стремились некоторые живописцы-модернисты). Современные художники часто берут за образец критики ■ ситуационизм, но ситуационисты превыше всего ценили точные интервенции и жесткую организацию.

«Вопрос не в том, „что“, скорее — „для кого“, — говорит Юиг. — Вопрос в адресате». Буррио тоже видит в искусстве «ансамбль элементов, которые реактивирует зритель-манипулятор». Во многом такой подход наследует дюшановским провокациям, но как определить, когда подобная «реактивация» оказывается для зрителя неподъемной задачей? Как показывает опыт предыдущих попыток прямого вовлечения аудитории (например, в некоторых формах ◆ концептуального искусства), существует риск недопонимания, что возвращает художника на место основной фигуры и главного интерпретатора своего искусства. Следует признать, что порой «смерть автора» ведет не к «рождению читателя», как предсказывал Ролан Барт в одноименной статье 1968 года, а к недоумению зрителя. И к тому же разве искусство не было и раньше сопряжено с дискурсивностью и социальной вовлеченностью, по крайней мере со времен Ренессанса? Если продолжать отстаивать эти позиции, есть риск оказаться в странной ситуации, когда дискуссия и вовлеченность становятся самоцелью. Коллективное действие тоже часто рассматривается как благо само по себе. «Коллективное действие — это ответ, — сказал, усмехнувшись, странствующий куратор Ханс Ульрих Обрист. — Но в чем вопрос?»

Возможно, дискурсивности и социальной вовлеченности придается сегодня столь большое значение в искусстве из-за того, что их

недостает в других сферах жизни (по крайней мере в США). То же самое с полной уверенностью можно сказать об этике и повседневности: сама идея сообщества приобрела, как кажется, оттенок утопии. Искусство не может быть уверенным даже в своей аудитории и должно постоянно домогаться ее; может быть, поэтому выставки современного искусства порой напоминают коррекционный класс («Поиграй, — предлагается зрителю, — поговори, поучись вместе с нами»). А если соучастие исчезает из жизни, то ее почетное место в искусстве отчасти выполняет компенсаторную функцию. Буррио однажды сказал почти то же самое: «Малыми делами художники восполняют разрывы социальных связей». Но наиболее точен он, когда безжалостен: «Вслед за обществом „спектакля“ воцаряется общество бонусов, где все тешат себя иллюзией интерактивной демократии, пользуясь более или менее урезанными каналами коммуникации». Кажется, положение дел в глобальном арт-мире примерно такое же.

Страсть к архивации

Есть, впрочем, и обнадеживающие симптомы — не только в утопическом настрое новейшего искусства, но и в его архивистском импульсе, который можно считать негласной парадигмой современной художественной практики. Этот импульс, имеющий множество прецедентов в послевоенном искусстве, выражается в стремлении придать физический и пространственный — действительно интерактивный — характер исторической информации, часто забытой, маргинальной или подавленной, обычно посредством найденных фотографий, объектов и текстов, организованных в инсталляции. Как и в любом архиве, материалы в таком искусстве могут быть найденными и одновременно созданными, публичными и одновременно приватными, подлинными и одновременно вымышленными и, как правило, объединенными по какому-либо конкретному поводу. Часто такое искусство принимает форму своеобразной

- архивной архитектуры, физического информационного комплекса (как киоски Хиршхорна или платформы Гиллика), а также следует логике архива — концептуальной матрице цитирования и сопоставления. Хиршхорн говорит о процессе создания своих работ как о «разветвлении», и действительно, его искусство ветвится наподобие дерева, а скорее — корней сорняка или «ризомы» (этот термин, введенный философом Жилем Делёзом, используют и другие художники, включая Гиллика и Дюрана). Возможно, жизнь любого архива зависит от мутаций, сопровождающих его рост, от связей и расхождений, что справедливо и в отношении искусства. «Лаборатория, склад, мастерская — да, — говорит Хиршхорн. — Я хочу задействовать эти формы в своих работах, чтобы дать простор движению и бесконечности мысли...»

Архивный импульс силен у Таситы Дин, которая работает с разными медиумами: фотографией, рисунком и звуком, но преимущественно с короткими видео, снабженными текстами — в ее терминологии «ремарками». Дин притягивают люди, вещи и места, которые оказались так или иначе забыты, заброшены или отеснены на второй план. Обычно она начинает с одного подобного случая и следует за ним по мере того, как он ветвится будто сам по себе, превращаясь в архив. Рассмотрим «Безбилетную пассажирку» (1994) — восьмиминутный шестнадцатимиллиметровый цветной и черно-белый фильм с повествовательными «ремарками». Дин случайно нашла фотографию девушки по имени Джин Дженни,

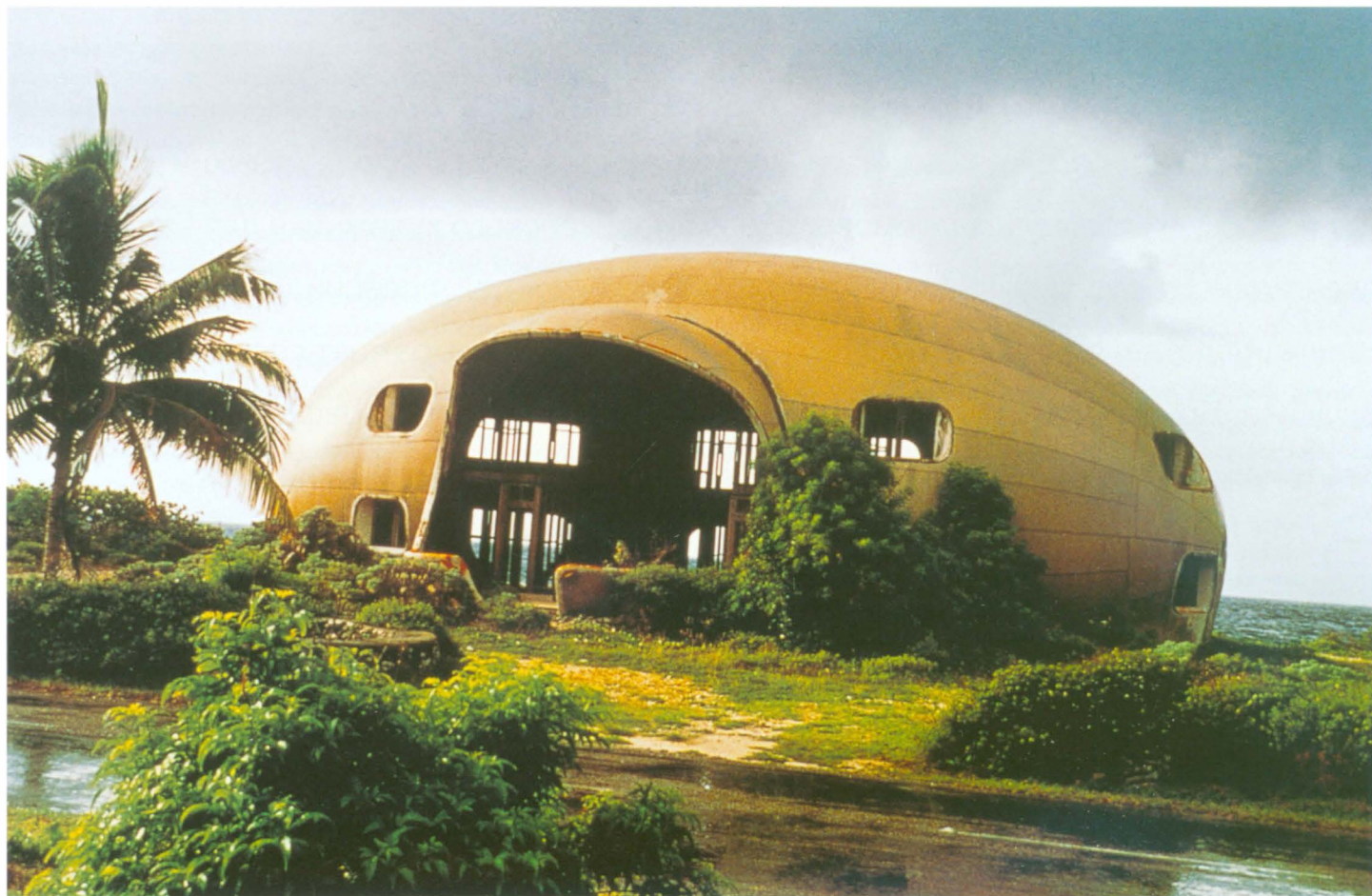
которая в 1928 году тайком проникла на корабль «Герцогиня Сесилия», отправлявшийся из Австралии в Англию. Несколько лет спустя корабль отбуксировали в бухту Стейрхоул у южного побережья графства Девоншир, где он окончательно пришел в негодность.

Сюжет «Безбилетной пассажирки» строится как череда совпадений. Сначала чемодан с фотографией по ошибке отправляют не тем рейсом из аэропорта Хитроу — это еще один «безбилетный пассажир», который только позднее в Дублине возвращается к художнице. Занятой поисками Джин Дженни Дин всюду мерещится звук ее имени, начиная с фамилии Жана Жене и заканчивая Джин Джини из песни Дэвида Боуи. Когда Дин отправляется в бухту Стейрхоул, чтобы навести справки о корабле, и остается там на ночь, на утесе над бухтой убивают девушку. Таким образом, художник-как-архивист становится частью своего архива. Дин пишет: «Ее путешествие из порта Линкольн в Фалмут имело начало и конец и представляет собой последовательность событий. Моя поездка, напротив, не может быть представлена как линейное повествование. Она началась в тот момент, когда я нашла фотографию, а затем мой путь затерялся в дебрях исследования без определенного пункта назначения. Я отправилась в прошлое вдоль границы между фактом и вымыслом, и это больше напоминает путешествие в сокровенный мир случайных происшествий и неожиданных встреч, чем в какое-то определенное место. Моя история — о совпадениях, ожидаемом и неожиданном». Таким образом, архивная работа становится собственной аллегорией.

Вещеодном фильме с текстовым комментарием Дин рассказывает историю другого потерявшегося персонажа. В 1968 году некий Дональд Краухерст, разорившийся бизнесмен из Тинмута — прибрежного городка в Англии, скукающего без туристов, — решает участвовать в кругосветной регате, чтобы стать первым человеком, прошедшим в одиночку по воде вокруг Земли без остановок.

Ни моряк, ни его тримаран «Тинмут Электрон» не были должным образом готовы к путешествию, и вскоре поведение Краухерста стало обнаруживать тревожные симптомы: он подделывал записи в бортовом журнале, затем оборвал радиосвязь. Судя по бессвязным записям, обращенным к Богу и Вселенной, у него началось душевное расстройство. В конце концов Краухерст выпрыгнул из судна вместе со своим хронометром, не дойдя до британского берега всего несколько сот миль.

Дин непрямо описывает эту историю в трех коротких фильмах. Съемки первых двух — «Исчезновение в море I» (1996) и «Исчезновение в море II» (1997) — происходили на маяках. В первом фильме, снятом неподалеку от Бервика, кадры с лампами маяка перемежаются пустынными видами моря, уходящего к горизонту и медленно погружающегося во тьму. Во втором, снятом в Нортумберленде, камера, установленная на вершине маяка, долгим планом фиксирует панораму моря, отнявшего человеческую жизнь. В третьем и самом большом фильме, «Тинмут Электрон» (2000), Дин путешествует на остров Кайман-Брак в Карибском море, чтобы снять остатки тримарана. Он «выглядит как танк, скелет животного или гигантский панцирь, сброшенный неведомым, ныне вымершим существом, — пишет Дин. — В любом случае его функция навсегда утрачена, он всеми позабыт и списан в прошлое». В этом фильме фамилия «Краухерст» становится архивом, объединяющим в себе несколько смыслов: тщеславие маленького городка, неудачная регата, морская болезнь метафизического свойства и загадочный реликт [возможный перевод фамилии Crowhurst —



4 • Тасита Дин. Дом-пузырь. 1999
Фотография. 99 x 147 см

«воронья отмель»; кроме того, глагол *crow* (about) имеет переносные значения «хвалиться», «злорадствовать». — Пер.]

Дин позволяет этому архиву ветвиться дальше. На Кайман-Брак она наталкивается на еще одно заброшенное сооружение, названное местными жителями «Домом-пузырем» [4], и посвящает этому «прекрасному компаньону» «Тинмута Электрона» короткометражный фильм и текст (1999). Созданный неким французом, осужденным за растрату, «Дом-пузырь» представляет собой «постройку, в которой можно прятаться в шторм, выполненную в форме яйца, поэтому хорошо сопротивляющуюся ветру, экстравагантную и смелую, с выходящими на море окнами в формате широкоформатного кино». Так и не законченный и давно заброшенный, теперь он стоит полуразвалившийся, «словно послание из другой эпохи». «Мне нравятся странные монолиты, разместившиеся в этом не-месте», — замечает Дин о другой «неудавшейся футуристической фантазии», использованной ею как архивный объект, прекрасно понимая, что «не-место» есть буквальное значение слова «утопия», которая предполагает также существование «вне времени». В каком-то смысле все работы Дин служат ковчегами неопределенных времен: здесь-и-сейчас произведения искусства оказывается в них пунктом на пересечении незавершенного прошлого и заново открытого будущего. Это и есть важнейшая черта архивного искусства — стремление превратить неудавшиеся фантазии прошлого в сценарий альтернативного будущего — словом, преобразовать не-место списанных в архив остатков в не-место утопической возможности.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Bishop Claire.** *Antagonism and Relational Aesthetics* // *October*. No. 110. Fall 2004.
Bossé Laurence et al. *Tacita Dean: 7 Books*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003.
Bourriaud Nicolas. *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2002; *Relational Aesthetics* [1998]. Dijon: Les Presses du Reel, 2002.
Enwezor Okwui (ed.). *Documenta 11: Platform 5*. Kassel: Hatje Cantz Verlag, 2002.
McDonough Tom. *No Ghost* // *October*. No. 110. Fall 2004.
Obrist Hans Ulrich. *Interviews. Volume I*. Milan: Edizioni Charta, 2003.

Большая ретроспектива Кристиана Маркли в парижском «Городе музыки» убеждает французскую столицу в значимости этого американского художника для будущего авангардного искусства; Министерство иностранных дел Франции, доверяя Софи Калль представлять страну на Венецианской биеннале, выражает свою веру в это будущее; Бруклинская музыкальная академия заказывает южноафриканцу Уильяму Кентриджу декорации к постановке «Волшебной флейты».

▲ В опубликованной в 1960 году статье «Модернистская живопись» Клемент Гринберг доказывал, что подлинно авторефлексивным, или, как он выражался, «самокритичным», авангардным художником является тот, кто соотносит произведение искусства с логикой его специфических условий и осознает традицию медиума, сверяясь, пусть имплицитно, с его историей. «Самокритика модернизма вытекает из критики Просвещения, но не совпадает с ней. Просвещение критиковало извне, практику критику в общераспространенном смысле слова; модернизм критикует изнутри, с помощью методов, которые сами относятся к объекту критики», — методов, именуемых Гринбергом «зоной компетенции» данного медиума. (Поэтому, писал он, «модернизм никогда не был просто разрывом с прошлым. Возможно, он означает перерождение, расторжение предшествующей традиции, но также и ее продолжение. Модернизм вытекает из прошлого без всякого зазора или разрыва, и, к чему бы он ни пришел в своем развитии, его смысл всегда будет определяться его отношением к прошлому».)

Можно сказать, что искусство раннего модернизма «тематизировало» носитель произведения — выдвигая его на поверхность как рефлексивный образ самой основы этого произведе-

ния: так, кубистская сетка представляет не только картинную плоскость в ее двумерности и прямоугольник рамы, но также имитирует — или «тематизирует» — переплетение нитей холста. Эти стратегии можно назвать «правилами» сетки. Подобным образом Пит Мондриан в серии работ «Пирс и океан» (1916) преобразовал мотив волн в перекрещивающиеся графемы, так что море «тематизирует» и перспективу визуального поля (линию горизонта, пересекаемую траекторией взгляда, проникающего пространство), и плоскостность и плетение холста. Исполнение этого эстетического обязательства привело кубизм и Мондриана в лагерь подлинного авангарда в понимании Гринберга. В противоположном лагере Гринберг поместил «китч»: это явление он подверг критике в ранней статье «Авангард и китч», определив его как суррогат искусства и добавив, что китч пропитал всю нашу культуру и стал тем загрязненным культурным воздухом, которым мы дышим. Суть китча в том, что, равнодушный к самой идее медиума, он, по мысли Гринберга, развращает вкус симуляцией тех или иных эффектов (как в пластиковой имитации дерева или мрамора), подменяющей «самокритику». Миссия авангарда, писал Гринберг, заключается в борьбе против всепроникающего распространения китча.



1 • Кристиан Маркли. *Видеоквартет*. 2002

Четырехканальная DVD-проекция, звук. 14 минут. Размер каждого экрана 243,8 × 304,8 см, общий размер 243,8 × 1219,2 см

▲ 1960b

▲ 1917a

● 1960b

Однако к семидесятым годам произошли три события, которые, казалось, отправили идею модернистского авангарда и медиум-специфичности на свалку истории: «дематериализация» эстетического объекта, появление концептуализма и выдвигание на роль главного художника XX века Дюшана, сместившего в этой роли Пикассо. В книге «Шесть лет дематериализации художественного объекта» (1973) Люси Липпард показала, как современное искусство (каковым для нее был постминимализм) отвергло неосознанный рыночный, товарный статус минималистского объекта, понятого как логическое продолжение гринберговской медиум-специфичности, и предложило взамен эфемерное искусство сайт-специфичных интервенций (вроде стенных рисунков Сола Левитта) и эфемерных перформансов (например, у Криса Бёрдена и Вито Аккончи).

Другой формой дематериализации стала трансформация объекта в «идею». Этот путь избрал Джозеф Кошут, провозгласив его в своем манифесте «Искусство после философии» (1968). Указывая на то, что с появлением работ Людвиг Витгенштейна, Уилларда Куайна и А. Дж. Айера западную трансцендентальную философию заменил (правда, в основном в Британии) анализ языка, Кошут проводил параллель между этой трансформацией философии и переворотом, произведенным реди-мейдом Дюшана — серийным коммерческим объектом, который необходимо понимать просто как утверждение «Это — искусство». Доказывая, что этот переворот дематериализует объект, превращая его в идею или эстетическое определение, Кошут пришел к выводу, что определить искусство как таковое значит преодолеть модернистскую доктрину специфического медиума:

Быть художником сегодня значит ставить вопрос о природе искусства. Если мы ставим вопрос о природе живописи, мы не можем поставить вопрос о природе искусства. Если художник принимает живопись (или скульптуру), он принимает и связанную с ней традицию. Поэтому, если вы делаете картины, вы тем самым принимаете природу искусства, не ставя вопрос о ней.

Обозначенное «Искусством после философии» преобладание Дюшана над непререкаемым, как казалось, авторитетом Пикассо

уже свидетельствовало о закате специфического медиума: так, Кошут отклонил модернистское требование «самокритичной» рефлексии о природе живописи или скульптуры, заявив, что трансформация Дюшаном объекта в утверждение сделала специфические медиумы ненужными. Еще до Кошута Рене Магритт своим «Это не трубка» подчинил изображение языку, а Марсель Бротарс, снабдив экспонаты своего «Отдела орлов» табличками с надписью «Это не произведение искусства», присоединился к нему в понимании произведения как утверждения. Сам Кошут в своей концептуалистской работе «Один и три стула» дополнил обычный стул — реди-мейд — его фотографическим изображением и стендом со словарным определением слова «стул». Это дюшановское вторжение языка в искусство, казалось, размыло парадигмы, введенные Пикассо. То, что осталось от коллажа, перешло в практику «деколлажа» и фотомонтажа, а кубистская сетка сохранилась лишь в виде вариаций монохромной живописи.

Искусство в эпоху постмедиальности

Жанр инсталляции — мультимедийной музейной или галерейной презентации, пренебрегающей идеей специфического медиума, — можно интерпретировать как итог этой критики медиум-специфичности, восходящей к дематериализации художественного объекта, концептуализму и Дюшану. В этом смысле инсталляция провозгласила то, что мы называем «постмедиальным состоянием» — характерной особенностью нашей эпохи художественного производства, сменившей эпоху «технической репродукции», о наступлении которой некогда объявил Вальтер Беньямин. Но хотя инсталляция может показаться доминирующей формой искусства последних лет, не все современные художники покорились этому состоянию. Некоторые из них работают с новыми медиумами, делая их основой или носителями своих репрезентаций и часто отсылая к истории этих медиумов, хотя и новых для искусства. Тем самым они по сути возвращаются к форме медиум-специфичности, даже если пути этого возвращения и отклоняются от первоначальной модернистской доктрины Гринберга. Художники наших дней, продолжающие дело подлинного авангарда и сопротивляющиеся постмедиальному состоянию





2 • Кристиан Маркли. *Телефоны*. 1995

Видео. 7 минут 30 секунд

китча, культивируют правила новых индивидуальных медиумов и ищут способы «тематизировать» свои носители (будем называть их «техническими носителями», чтобы отличать от традиционных художественных медиумов), позаимствованные ими из коммерческой продукции — журналистики, кино, анимации или PowerPoint-презентаций.

Тематизация носителей

Одним из предшественников этих оппозиционеров постмедиа-ального состояния был Эд Рушей, выпустивший в шестидесятых годах ряд небольших и недорогих книжек с фотографиями стереотипных лос-анджелесских сюжетов: пальмы, плавательные бассейны, автопарковки, бензоколонки. Выбор последнего из них Рушей объяснял так: «Раз в четыре или пять в год я ездил назад [в Оклахому, родной город художника] и в какой-то момент почувствовал, что между Лос-Анджелесом и Оклахемой так много пустырей, что кто-то должен сообщить об этом городу. Потом мне пришло в голову название книги — „Двадцать шесть заправок станций“, — и это стало чем-то вроде навязчивой идеи, правилом, которому, как я понимал, мне необходимо следо-

вать». Свои «Парковки» Рушей фотографировал из самолета, что сделало фотографии подчеркнуто плоскими, с пустыми местами для автомобилей, разделенными сеткой белых линий. Подобно модернистской сетке, повторяющиеся ячейки автопарковки подчеркивали идею автомобиля как серийного продукта, аналогичного самим книжкам, — оммаж Беньямину, утверждавшему, что мы живем в «эпоху технической воспроизводимости». Постоянные отсылки Рушея к автомобилю и автомобильной культуре указывают, что в данном случае «техническим носителем» является сам автомобиль, который, в свою очередь, определяет «правила» медиума, гарантирующие ему специфичность, подобно тому как кубистская сетка задавала «правила» модернистской живописи. Площадки «Парковок» покрыты лужами машинного масла — следами стоявших тут автомобилей. Отсюда Рушей вывел правило для следующей серии книг, названной «Пятна». Заявив, что традиционный медиум масляной живописи ему больше не интересен, он обратился к странным материалам — таким веществам, как экстракт голубики, карри, шоколадный сироп и икра, используя их как краску для нанесения на обивочные ткани (муаровый шелк, тафту). «Пятна» Рушея отсылают к одному из направлений модернистского искусства, известному как «живопись пятен» или «живопись цветового поля».

Если для Рушея «техническим носителем» стал автомобиль, то американский художник Кристиан Маркли (род. 1955) постоянно обращается к истории и культуре музыки и, шире, звука вообще. В «Видеоквартете», своем шедевре 2002 года, Маркли выстроил в ряд четыре DVD-экрана с проигрываемыми на них компиляциями фрагментов из известных фильмов. Сцена в душе из «Психо» с кричащей в ужасе Джанет Ли на одном экране соперничает со сценой из «Касабланки», где Ингрид Бергман задумчиво поет «Ты должен это помнить», на другом. Эти демонстрируемые одновременно отрывки, каждый из которых является образцом коммерческого кинематографического медиума синхронной звукозаписи, организованы так, что звуки в них накладываются друг на друга, создавая какофонию, одновременно раздражающую и волнующую. «Техническим носителем» для Маркли выступает синхронный звук кинематографа, образующий тот медиум, который художник стремится «тематизировать». В одном случае это кадр из «Вестсайдской истории», где пятеро членов банды в унисон щелкают пальцами. В другом — Мэрилин Монро в отрывке из фильма «Джентльмены предпочитают блондинок» с громким щелчком захлопывает свой веер в тот самый момент, когда гейша на соседнем экране складывает свой. В третьем, крайне напряженном, примере безмолвный Харпо Маркс сопоставлен с тараканами, которые неистово и бесшумно мечутся по клавишам пианино [1]. Эта последняя пара возвращает зрителя к ранней истории кино, к тому важному моменту, когда в 1929 году в кинематограф пришел синхронный звук. Можно сказать, что, давая нам увидеть почти невозможный образ звуковой дорожки, бегущей по краю киноплёнки, Маркли использует тишину, чтобы «тематизировать» звук.

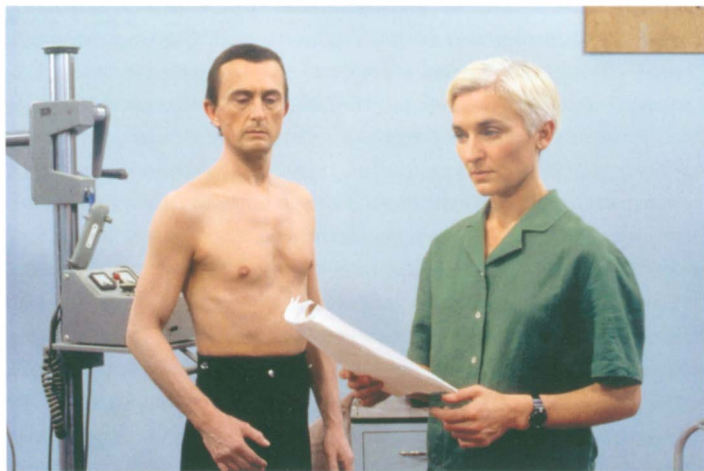
В «Видеоквартете» Ингрид Бергман задумчиво поет, глядя на свое отражение в зеркале, так же как Дорис Дей в другом отрывке. Хотя в обоих случаях певица и ее отражение соседствуют в одном кадре, здесь «тематизируется» монтажная техника смены точек зрения. Другой пример этого тропа мы находим в видео Маркли «Телефоны» (1995), где смена точек зрения определяет перемещение нашего взгляда между двумя беседующими персонажами:

▲ 1960с. 1967а. 1968b

мы концентрируемся на лице одного из них, затем перескакиваем на другого, чтобы посмотреть на его реакцию, и снова возвращаемся к первому, чтобы увидеть его ответную реакцию [2]. Эти челночные движения — один из способов придать непрерывность и плотность пространству фильма. Ничто не показывает смену точки зрения лучше, чем телефонный звонок, прерываемый рутинным: «Алло». — «Дорогая, это я...» — «Да, слушаю...». Можно сказать, что весь сюжет фильма Хичкока «В случае убийства набирайте „М“» вытекает из смены точек зрения, мотивированной телефонным звонком.

«I.N.I.T.I.A.L.S.» («И.Н.И.Ц.И.А.Л.Ы.») Джеймса Коулмена — мастерская работа, представляющая собой серию слайдов в сочетании со звуковой дорожкой (как в PowerPoint-презентации), — отсылает к тому же тропу, что и «Телефоны» Маркли. Разворачивая двух беседующих персонажей лицом к зрителю, а не друг к другу, Коулмен «тематизирует» неподвижность фотоснимка и, следовательно, невозможность сменить точку зрения в пределах одного слайда [3]. Рой Лихтенштейн в свое время демонстрировал то же ограничение, свойственное кадру комикса, когда, например, любовники обмениваются нежностями, будучи при этом развернуты лицом к зрителю. Самокритическое признание Коулменом этого «правила» технического носителя ясно звучит и в саундтреке «I.N.I.T.I.A.L.S.», цитирующем пьесу У. Б. Йейтса «Призраки прошлого», где рассказчик спрашивает: «Почему вы смотрите друг на друга, а потом отворачиваетесь?»

Французская художница Софи Калль (род. 1953) начинала как концептуальный фотограф, соединяя текст с изображением, но вскоре обратилась к новому «техническому носителю», чтобы создать на его основе свой медиум. Адаптировав жанр «журналистского расследования» (вспомним роль «Вашингтон Пост» в Уотергейтском деле [политический скандал, в котором были замешаны Республиканская партия и администрация президента Никсона; стал результатом расследования, проведенного журналистами газеты «Вашингтон Пост» Робертом Вудроу и Карлом Бернштейном. — Пер.]), Калль стала выступать в роли репортера, расследующего различные дела. Ее работа «Записная книжка» (1983) выросла из миниатюрной телефонной книжки, оброненной кем-то в парижском кафе. Калль подобрала ее и позвонила по всем номерам, какие там были, чтобы расспросить абонентов о владельце: проект состоял в том, чтобы выстроить идею человека,



3 • Джеймс Коулмен. I.N.I.T.I.A.L.S. 1993–1994

Слайд-проекция, аудиотекст



4 • Софи Калль. Береги себя. 2007. Деталь с Мирандой Ричардсон

Репродукция на алюминии, деревянная рама, стекло. 98 x 78,5 см

потерявшего книжку, на основе круга его знакомств. Доводя до логического конца идею журналистского расследования как «технического носителя» своей работы, Калль изо дня в день публиковала эти интервью и свои выводы относительно характера владельца записной книжки в газете «Либерасьон».

Более поздняя работа Калль «Женщина исчезает» представляет собой отчет о Бенедикт — смотрительнице, работавшей на ретро-спективе Калль под названием «Ты меня видел?» (Центр Жоржа Помпиду). Очарованная процессом работы художницы, смотрительница сопровождала посетителей и тайком их фотографировала. Случившийся позднее загадочный пожар на острове Сен-Луи, где жила Бенедикт, уничтожил ее квартиру. Полиция нашла обгоревшие негативы фотографий, но сама Бенедикт исчезла. Ежедневные отчеты о полицейском расследовании — обследовании дна Сены, опросах соседей, переснятые из газет и вошедшие в работу, позволили Калль «тематизировать» сам журналистский носитель.

В 2007 году, когда ее выбрали представительницей Франции на Венецианской биеннале, Калль отреагировала на это со свойственным ей юмором, поместив в газетах объявление о поиске куратора для своей выставки. Когда на объявление отозвался Даниэль Бюрен, Калль выбрала его. Содержанием созданной в итоге работы под названием «Береги себя» послужило электронное письмо, отправленное Калль ее любовником, решившим неожиданно и бесповоротно разорвать отношения. Это письмо завершалось в высшей степени лицемерными словами «Береги себя». Работа представляет собой серию экранов, на которых множество женщин, профессионалок в той или иной области, в том числе актрисы Катрин Денев, Жанна Моро и Миранда Ричардсон [4], вслух читают письмо, демонстрируя его жестокость. Другие исполнительницы поют текст письма, а одна показывает его жестами языка глухонемых. Как и в «Записной книжке», целью работы является портрет отправителя. Однако, в отличие от других близких работ Калль, «Береги себя» вызывает щекотливый вопрос, не является ли автором письма сама художница. Парадоксальным образом Калль, неизменно документировавшая неизвестного Другого, быть может, создала в итоге личную, «исповедальную» вещь, предоставив ее исполнение посторонним. Летом 2008 года проект «Береги себя»

В начале шестидесятых годов, когда абстрактный экспрессионизм уступил дорогу минимализму, центр нью-йоркского арт-мира сместился. Мастерские, до этого населявшие Восьмую улицу и Гринич-виллидж, переехали на юг города, в фабричный район, где ранее располагались предприятия легкой промышленности. Ярусы этих зданий, получившие название лофтов [англ. loft — чердак. — Пер.], предоставляли большие открытые пространства. За художниками последовали ведущие арт-дилеры, и в результате производство и демонстрация искусства сосредоточились в части города, именуемой Сохо. Выкрашенные в белый цвет и наполненные светом, лофты побуждали увеличивать размер произведений, а бывшее назначение этих помещений подталкивало к использованию индустриальных материалов. Работы Дональда Джадда и Роберта Морриса были бы немислимы без этих новых пространств, которые ирландский критик и художник Брайан О'Догерти назвал «белыми кубами».

Опубликованная первоначально в виде серии статей в журнале «Артфорум» в 1976 году, книга О'Догерти «Внутри белого куба: идеология галерейного пространства» пронизана радикальным неприятием модернистской доктрины. Выражение «белый куб» используется автором как насмешка над модернистскими правилами, обязывающими самокритически выявлять «сферу компетенции» каждого медиума: помимо прочего, это подтверждает значение дематериализованного искусства и концептуализма, отнюдь не случайно пришедших на смену минимализму. Согласно О'Догерти, «идеология» новых галерей основывается на гомологии пространства коммерции и пространства творчества — как лента Мёбиуса, в которой одна сторона неотличима от другой. Целью модернизма было упрочить автономию произведения искусства, его полную замкнутость в своих рамках, его *автореферентность*, в которую не может просочиться ничто внешнее. Автореферентность была другим определением авторепрезентации, которая как таковая является фундаментальным условием абстракции. Иммануил Кант в «Критике способности суждения» объявил условием красоты автономную «незаинтересованность», которая базируется на том, что произведение дистанцируется от любых внешних по отношению к нему явлений, будь то предмет изображения или любое другое «понятие». Наследник музеев с их белыми экспозиционными залами, «белый куб» должен был обеспечить «чистоту», то есть автономию произведения. Но как

только стала очевидна синонимичность галереи и лофта, «чистота» скрылась за стеной финансовой выгоды. Закат модернистской автономии стимулировал развитие постмедийного искусства инсталляции. Видеопроекции размыли непроницаемость картинной плоскости, превратив ее в призрачное подобие тумана или облака. Когда «белый куб» распался, напряжение между объективностью стены и субъективным опытом зрителя не оставило места для медиума, лишив его прочного основания.

Деятельность О'Догерти не исчерпывалась его провокативными текстами. В 1967 году он выступил редактором сдвоенного номера 5+6 «журнала» «Аспен», выпускавшегося художественным сообществом в Ред-Маунтин (Колорадо). Издание представляло собой квадратную снежно-белую коробку со стороной в двадцать и толщиной почти в восемь сантиметров, содержащую аудиозаписи (Ален Роб-Грийе читает фрагменты своего романа «Ревность»), бобины с киноплёнкой (танцевальный опус Роберта Морриса под названием «Место») и первую публикацию на английском статьи «Смерть автора» Ролана Барта. Кроме того, О'Догерти убедил Марселя Дюшана прочесть для этого проекта свой текст «Творческий акт». Это была не первая их встреча. Врач по образованию, О'Догерти ранее уговорил Дюшана сделать электрокардиограмму. Зрителю, который смотрит на эту вычерченную самописцем дадаистскую линию жизни, остается лишь гадать, следует ли видеть в ней реди-мейд или отображение творческой работы.

О'Догерти выступал и как художник, исследуя — под сильным влиянием Дюшана — художественные конвенции и допущения, на которых основывается наше эстетическое суждение. Среди результатов этой практики — «Веревочные работы», иронически обыгрывающие чистоту белого куба. Цветные веревки, переплетенные между собой и натянутые в зале музея или галереи, создают иллюзию подвешенной плоскости — оптический образ, который отменяет физические параметры помещения.

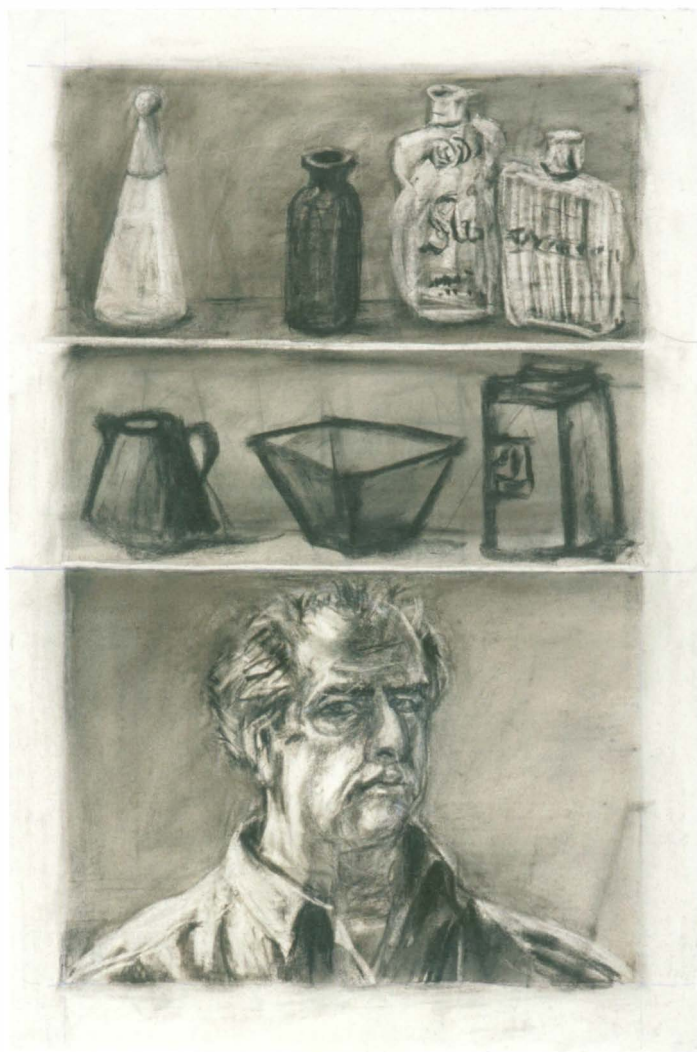
В 1972 году О'Догерти стал подписываться именем Патрик Ирландский в знак протеста против расстрела британскими войсками демонстрации в Дерри (Северная Ирландия) в день, именуемый с тех пор Кровавым воскресеньем. В 2007 году в галерее «Грей-арт» при Нью-Йоркском университете прошла ретроспектива О'Догерти / Патрика Ирландского, а через год он сам символически «похоронил» свое альтер эго на территории Ирландского музея современного искусства в Дублине в знак признания значительных успехов мирного процесса Ирландии.

был представлен в виде выставки в старом здании Национальной библиотеки в Париже. При входе в великолепный зал Лабруста (названный по имени архитектора, использовавшего в нем металлические конструкции и отделку) посетителю вручалась копия письма, а внутри на видеомониторах, расставленных на длинных столах, многочисленные участницы проекта читали его невидимой им аудитории. Разместившись в читальном зале в окружении стеллажей с переплетенными в кожу томами, выставка усилила эффект работы как серии текстовых декламаций.

Если Кристиан Маркли работает с синхронным звуком кино, Джеймс Коулмен — с презентациями PowerPoint, а Софи Калль — с методами журналистского расследования и письма, то южноафриканец Уильям Кентридж выбрал мультипликацию. Опираясь на технику коммерческой анимации, он делает рисунок углем, фотографирует его, стирает какие-то детали и делает следующий кадр, регистрирующий слегка измененное изображение: так

постепенно выстраивается целая кинолента. В 2000 году он создал работу «Домашняя аптечка» — фронтальное изображение полок с пузырьками, тюбиками и кисточками, демонстрируемое в виде рирпроекции на задней стенке настоящей аптечки с зеркалом на внутренней стороне открытой дверцы [5]. Фильм начинается с отражения самого Кентриджа, которое привносит в изображение пространственную двусмысленность: лицо располагается то ли по ту сторону фронтальной плоскости рисунка, то ли на ней. Эта двусмысленность не раз становилась предметом исследования в истории живописи, достаточно вспомнить «Чету Арнольфини» Яна ван Эйка и «Автопортрет в выпуклом зеркале» Пармиджанино.

В конце фильма позади художника пролетает стая ворон; их черные крылья вспенивают воздух, создавая призрачные фантомные формы стертых изображений, словно в подражание анимационной технике Кентриджа. Похожие пятна птичьих крыльев заполняют задник декорации в оформленной Кентриджем постановке «Вол-



5 • (слева) Уильям Кентридж. Кадр из «Домашней аптечки». 2000

6 • (справа) Уильям Кентридж. Кадр из «Истории тяжелобольного». 1996



2000–2010

шебной флейты» в Бруклинской музыкальной академии (2007). Другим, более ранним примером «тематизации» Кентриджем своей техники служит «История тяжелобольного» (1996). Когда герой фильма едет на машине сквозь дождь, стеклоочистители ритмично размазывают капли по стеклу, повторяя жест стирания [6]. Грязные следы от стирания технически сопоставимы с пятнами Рушея: и те, и другие отсылают к истории модернистской живописи, боровшейся с жесткостью конвенциональных контуров.

Кентридж, который родился в ЮАР в семье известного юриста, поддерживавшего Африканский национальный конгресс (партию Нельсона Манделы), переехал в Париж, где присоединился к театральной труппе, которая ставила модернистские пьесы, в частности Сэмюэла Беккета. Вернувшись в ЮАР, он занялся исследованием эстетического парадокса, который обнаруживается в политическом искусстве. «Два фактора — наша история и моральный императив, вытекающий из нее, — побуждают установить свой сигнальный огонь на незабываемой скале апартеида, — говорит Кентридж. — Задача же художника — бежать от этой скалы. Упомянутые мной факторы составляют тиранию нашей истории. А бежать необходимо, потому что, как я сказал, скала подавляет и не способствует хорошей работе. Я не говорю, что апартеид или избавление от него не заслуживают изображения, описания или исследования. Я говорю, что масштаб и тяжесть

этой скалы враждебны такой задаче. Невозможно соперничать со скалой, она всегда побеждает». Стремление Кентриджа «тематизировать» стирание, на котором основывается его медиум, — знак его собственного сопротивления этой «скале».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Baker George (ed.). *James Coleman*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

Calle Sophie. *Take Care of Yourself*. Paris: Dis Voir/Actes Sud, 2007.

Criqui Jean-Pierre (ed.). *Christian Marclay: Replay*. Zurich: JRP|Ringier, 2007.

Greenberg Clement. *Avant-garde and Kitsch* (1939); *Modernist Painting* (1960) // *Id.*

The Collected Essays and Criticism. Vols. 1, 4 / Ed. J. O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986, 1993.

Krauss Rosalind. *Perpetual Inventory*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Krauss Rosalind. *The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection* // *October*. Vol. 92. Spring 2000.

Ruscha Ed. *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

В нью-йоркском Новом музее открывается выставка «Немонументальное: объект в XXI веке», демонстрирующая интерес молодого поколения скульпторов к ассамбляжу и аккумуляциям.

В конце восьмидесятых — начале девяностых годов на сцену вышло поколение скульпторов, которые прямо противопоставили свою деятельность великому наследию минимализма (Дональду Джадду и Карлу Андре), постминимализма (Еве Хессе, Брюсу Науману и Ричарду Серре) и откровенно антискульптурным установкам концептуальных художников (Ханса Хааке, Дагласа Хьюблера и Лоренса Винера), заявивших об окончательном и бесповоротном упразднении материальных процедур лепки, резьбы и конструирования. Перечисленные позиции определяли восприятие скульптуры в шестидесятых — семидесятых годах, но в следующем десятилетии скульпторы начали исследовать другие парадигмы, и первыми в этом направлении двинулись Иза Генцкен (род. 1948), Томас Хиршхорн, Джон Миллер и Габриэль Ороско. Достигнув кульминации в более поздних работах перечисленных художников, эти поиски вызвали отклик со стороны скульпторов следующего поколения — Кэрол Бав (род. 1971), Тома Бёрра (род. 1966) и Рейчел Харрисон (род. 1966).

Новые мотивации, новые парадигмы, новые стратегии

За этим радикальным поколенческим сдвигом и сопряженной с ним сменой парадигм стоял целый ряд разнообразных факторов. Первым из них следует признать почти мазохистскую идентификацию скульпторов с дешевыми потребительскими товарами. На протяжении всей истории модернизма товар был той самой формой, которой скульптура (за исключением реди-мейда) противостояла, выдвигая в противовес недолговечности товара либо стойкость монумента, либо утопическую конструкцию. Новая скульптура, напротив, комбинирует доступные предметы массового потребления, аккумулирует дешевые, нестойкие и вульгарные материалы (пенопласт, штукатурку, клейкую ленту, алюминий, найденные отходы промышленного производства) и имитирует характерные для обычных вещей постоянно возобновляющиеся циклы, в начале которых — инновация и запланированное устаревание, а в конце — мусорная свалка и экологическая катастрофа. Как и реди-мейды Дюшана, скульптура, симулирующая условия существования обычного объекта — его вездесущность и скорый износ, не только отрицает транслисторические устремления данного медиума, но и в конечном счете ставит под сомнение эстетическую автономию как таковую. Но почву для этой «товарной скульптуры» (по определению Хэла Фостера) подготовил не

только Дюшан. Следует также назвать целый ряд источников середины пятидесятых — начала шестидесятых годов, связанных с радикальным обновлением эпистемологического радикализма реди-мейда — от «Комбинаций» Роберта Раушенберга, аккумуляций Армана и эффектных сочетаний пластиковых элементов у Марселя Рейса [1] до «Коробок „Брилло“» Энди Уорхола и критических семиологических конструкций Ханса Хааке. То, что эти практики угрожают скульптуре как таковой, ясно показала несовместимость иконографии поп-арта и феноменологических установок минимализма, появившихся почти одновременно. Эту несовместимость полемически выразил Карл Андре, подвергнув критике поп-артистов, запятнавших себя, по его мнению, связью с потребительской культурой.

Конфликт между предполагаемым сохранением дискурсивной автономии скульптуры и программным отрицанием ее конструктивных, минималистских и феноменологических устремлений диалектически пронизывает скульптуру на протяжении всего XX века, и начиная с восьмидесятых годов этот конфликт приобрел новую актуальность. Помимо фиксации на масскультурном объекте скульпторы этого поколения разделяют еще одну тенденцию, а именно стремление заменить пластические конвенции скульптуры широким спектром текстуальных стратегий, в диапазоне от имитации рекламы и товарной пропаганды до фотографически опосредованных мифов и икон массовой культуры (вроде «поп-звезд»). В результате включения опосредованного образа в тело скульптуры традиционные монолитные формы (например, почти универсальные кубы и квадраты минимализма) и структуры (например, редукционистские автореферентные поверхности, пусть и произведенные промышленным способом) вытесняются почти бесконечными комбинациями и сочетаниями объектов, текстур и изображений в пространстве. Все это свидетельствует о том, что восприятие скульптуры сегодня в значительной степени опосредовано теми силами, которые управляют современным публичным и приватным пространствами: рекламой, массовым производством, медиадизайном и демонстрационными технологиями.

Третий и связанный с предыдущим набор мотиваций, общих для обсуждаемого круга художников, подрывает традиционные представления о функции скульптуры в формировании опыта публичного пространства. Хотя скульптурные объекты XX века по-прежнему были рассчитаны на восприятие в публичной сфере и даже на участие в ее формировании (что проявлялось в вечном стремлении скульптуры выйти за рамки объекта навстречу



1 • Марсъяль Рейс. Витрина: гигиена зрения. 1960
Набор объектов. 210 x 70 см



2 • Иза Генцкен. *Игровой автомат*. 1999–2000

Смешанная техника. 160 × 65 × 50 см

монументу и архитектуре), в действительности восприятие публичной среды уже давно контролируется режимами медиа и товарного производства. Фотография, кино, видео играют куда более важную роль, чем скульптура, в распространении репрезентаций, которые стали неотъемлемой частью spectacularных или идеологических форм коллективной идентичности.

Таким образом, соревнование с вездесущим фотографическим опосредованием «спектакля» стало одной из задач современной скульптуры. Поэтому перечисленные художники используют в своих скульптурных конструкциях фотографические изображения. Некоторые включают фотографию напрямую, особенно активно — Хиршхорн в своих монументальных пространственных коллажах: его изобильные и хаотичные аккумуляции образов выглядят как исторически необходимое отрицание былых утопических надежд, воплощенных в крупномасштабных фотофресках ▲ и экспозиции советских, французских и испанских художников двадцатых — тридцатых годов. Другие художники создают обильную фотографическую документацию, используя ее наряду со своей предметной продукцией и даже в качестве ее эквивалента (как в работах Генцкен [2], Харрисон, Миллера и Ороско). Эти соче-

тания скульптурной формы и фотографии не только указывают на различные формы репрезентации, определяющие положение субъекта в публичной сфере, но и бросают вызов идее, согласно которой материальные конструкции сами по себе могут сегодня генерировать условия одновременного коллективного восприятия, традиционно составлявшего одну из основных целей скульптурной формы и одно из требований, предъявляемых к порождаемому ею опыту.

Постсюрреалистические ассамбляжи — в частности, ящики Джозефа Корнелла и ассамбляжи Роберта Раушенберга и Брюса Коннера — уже узаконили использование фотографий в скульптуре как альтернативу теории пластической скульптурной формы. Но если эти художники включали в свои работы фотографии прежде всего как мнемонические орудия, фотография как медиальное состояние категорически исключалась из практики послевоенной скульптуры вплоть до появления работ Брюса Наумана и концептуалистов. Так что неудивительно, что парадигмы коллажа, монтажа и ассамбляжа, а также пространственная экспансия ● и количественное разрастание этих парадигм в поп-арте и «новом реализме» стали ключевыми референциями для нового поколе-

▲ 1921, 1926, 1937a, 1937c

▲ 1931a, 1959b

● 1960a, 1964b

▲ ния художников. Комбинаторные перестановки пространственных и дискурсивных структур, найденных объектов и множества совершенно случайных на первый взгляд фотографических изображений подчеркивают, что формирование социальных идентичностей и пространств образования самости в прошлом и настоящем в равной, а то и в большей степени определяется дизайном и медиа, чем скульптурой в ее традиционном понимании как пространственной и пластической формы.

Дизайн, демонстрация и декорация

Отсроченная рецепция работ этой новой генерации скульпторов показывает, что, несмотря на столетнюю практику реди-мейда, наши ожидания, связанные со скульптурой, все еще не подверглись должному пересмотру. Иначе мы быстрее осознали бы, что скульптура сегодня, вероятно, должна быть ограничена метонимическими репрезентациями бесконечно расширяющихся и всепроникающих условий спектаклярного объекта потребления. Эти условия определяют современный скульптурный опыт столь же глубоко, как состояние индустриального производства и утопического конструирования определяло скульптуру большей части двадцатого столетия. Говорить о скульптуре как о производстве, то есть использовать понятие, имевшее ключевое значение для ее определения вплоть до минимализма или даже Ричарда Серры, уже невозможно, поскольку классический квартет из резьбы, ● высекания, литья и конструирования, подражающий ремесленным и индустриальным технологиям, к нынешнему моменту последовательно демонтирован. Прямо оппонируя маскулинистской мифологии индустриального труда и конструкции, работы молодых художников перенастраивают скульптурные тела и про-

странства в соответствии с неожиданными установками, весьма далекими от тех, к которым мы привыкли со времен минимализма и постминимализма.

Новые скульпторы часто организуют свои работы как наборы объектов, сочетание которых выглядит результатом чистой случайности, — как найденное множество вещей, в лучшем случае бессистемно смонтированных. Они прибегают к техникам, которые традиционно дисквалифицировались как эксцентричные или женские по своей природе: к расстановке, демонстрации и декорированию, тем самым актуализируя скрытую и разнообразную тактильность повседневности и указывая на альтернативные способы взаимодействия с миром материалов и вещей. Скульптура, таким образом, вновь открывается таким сферам опыта, которые раньше считались нежелательными и немислимыми в рамках скульптурной формы: моде, дизайну, домашнему быту и кустарной архитектуре.

Так, в работах Бав, Бёрра и Миллера мы наблюдаем почти меланхолическое устранение традиционных принципов скульптуры, тогда как Генцкен, Харрисон и Хиршхорн создают скорее психотически агрессивные или иронично полемические карикатуры на скульптурные традиции, категорически отрицая саму идею, что скульптура как публичная материальная конструкция и рациональная или аллегорическая критика по-прежнему способна изменить восприятие социальных структур и пространств, нас окружающих. Концепция публичного пространства Тома Бёрра, отчасти основанная на переосмыслении работ Дэна Грэма, Ханса Хааке и Дары Бирнбаум, отчетливо противостоит любому трансоисторическому определению феноменологического пространства; его конструкции показывают, что пространственный опыт как таковой всегда контролируется социальными интересами и идеологическими нагрузками. В то же время аллегорические аспекты его работ сопротивляются этому базовому режиму регуляции и контроля и отклоняют (*détourne*) его, предлагая альтернативные социальные и пространственные конфигурации критической мысли и желания.

Образцовым воплощением этих комплексных стратегий служит работа Бёрра «Ящик с креслом из кинотеатра» (1997) [3]. На первый взгляд она производит впечатление очередного минималистского куба, сделанного из фанеры и зеркал — фирменных материалов ▲ Джадда и Морриса. Но, как и в работах Евы Хессе, здесь важна не только и не столько внешняя оболочка классического куба, сколько ее наполнение. Внутри куба на застеленном ковром полустоит настоящее кресло из какого-то обветшалого кинотеатра. Этот реликт, вырванный из разрушенного пространства ритуалов массовой культуры, обит характерным красным бархатом, а на нижней стороне его сиденья видна тайком прилепленная зрителем жевательная резинка, похожая на «непроизвольные скульптуры» Брассая или на работы Ханны Вильке — крошечные пародии на скульптурную форму. Таким образом, скульптурная нейтральность классического куба нарушена вульгарным «просторечием» эротически нагруженных телесных текстур, поверхностей и материалов. В мгновенно считываемой, практически универсальной отсылке к масскультурному опыту это кресло не только вызывает ощущение странной интимности и воспоминания о дешевой магии киносеансов: тело оказывается здесь исторически опосредованным фрагментом, контролируемым невероятно мощной масскультурной институцией прошлого, которая ныне утратила почти все свое очарование. И эта ностальгия



3 • Том Бёрр. Ящик с креслом из кинотеатра. 1997. Дерево, плексигласовое зеркало, ковер, кресло, жевательная резинка. 107 × 91,5 × 91,5 см

быстро трансформируется в критическое разоблачение, как только мы понимаем, что столкновение куба и кресла в точности соответствует неразрешимому историческому конфликту между, с одной стороны, пластической формой и утопическими обещаниями скульптуры, а с другой — актуальной реальностью массмедиа — реальностью, в которой любые надежды на одновременную коллективную коммуникацию заведомо обречены.

Кэрл Бав не стремится к прямой критике нормативных общественно-идеологических установок, вписанных в архитектурную среду. Но предлагаемое ею определение скульптуры как серии объектов, организованных в манере дизайнера интерьеров, домохозяйки или музейного куратора (и тут Бав переносит ▲ фотографические стратегии Луизы Лоулер в скульптурные конструкции), безусловно, сопряжено с феминистской критикой прочно укорененных установок, приписывающих скульптурному преобразованию пространства гендерную маркировку. Как и Бёрр, Бав придает скульптуре аллегорическое измерение, сочетая, казалось бы, несовместимые предметы (сплавную древесину, черно-белые снимки фотомоделей, бетонные кубы, павлиньи перья, дизайнерскую мебель и т. д.) в таких комбинациях, логика которых поначалу кажется абсолютно не подлежащей рациональному пониманию или феноменологическому воспри-

ятию. Однако, как это было и в работах Корнелла, логика этих сочетаний немедленно проясняется в контексте бессознательного желания. Подобно своим соратникам по созданию скульптурных аллегорий, Бав принимает всеобщую заменимость объектов и spectacularное потребление в качестве латентных режимов своих работ. И поскольку в этой системе неизбежное устаревание и недолговечность любых объектов превращают воображаемую стабильность и прочность скульптуры в фарс, Бав исходит в выборе объектов не из их обещаний относительно будущего, а, напротив, из их обреченности на исчезновение. В результате устаревание медиума становится частью этих экспозиций старомодных вещей, где скульптура как таковая уравнивается в значении с другими входящими в них пластическими и дискурсивными структурами. Былой радикализм скульптуры, обнаруживающийся, например, в работе с почти программным названием «Утопия, или Забвение» (2002), включающей в себя натяжную модель Кеннета Снелсона [4], в буквальном смысле содержится в демонстрации неизбежного превращения скульптуры в дизайн. Два столика «Knoll» из дерева и хромированного металла, установленные один на другой наподобие минималистской скульптуры, образуют две кубические экспозиционные витрины: их внутренние и внешние стороны выступают одновременно как основание и обрамление для демонстрируемой на нижней столешнице модели Снелсона, а верхняя столешница служит также полкой для книг. Открытая страница одного из томов — фотографический реди-мейд — демонстрирует обнаженную модель как аллгорию истоков скульптурного желания. А в «Небе над Берлином: 2 марта 2006» база скульптуры (в других работах Бав представляющая собой столешницу, на которой расставлены разнообразные вещи) выделена прямо в пространстве галереи как некая архитектурно встроенная туда полка. Однако это удерживание сопоставлено с указанием на еще один канувший в прошлое момент радикальной утопической мысли — на эйфорически-технократическое растворение скульптурного тела в перцептивных и феноменологических элементах, предпринятое Хесусом-Рафаэлем Сото в работах конца пятидесятих годов, цитата из которых ▲ парит в «Небе» Бав наподобие кинетического потолка.

Рейчел Харрисон, напротив, с лукавством и юмором подрывает высокопарные претензии массивных конструкций (вроде последних работ Ричарда Серры) и гигантских предметных аккумуляций (вроде работ покойного Джейсона Роудса) на роль оппозиционной силы, действующей в публичной среде, тогда как в действительности они лишь воспроизводят пространства контроля, надзора и spectacularизации или слепое насилие со стороны объекта, какому все мы подвергаемся в повседневной жизни. Можно сказать, что комичные комбинации объектов у Харрисон доводят до абсурда саму идею критической функции аллегорических конструкций, которой добивался Хааке (и вслед за ним Бёрр), создававший свои ассамбляжи с просветительской, почти педагогической целью. В работу «Симпатичная стойка» (2006) [5] Харрисон даже включила прямую цитату из Хааке — фотографию фрагмента его инсталляции «Оммаж Марселю Бротарсу» (1986). Дополняют эту цитату столь же двусмысленная отсылка к дюшановскому реди-мейду «В предвидении сломанной руки» и дешевая бижутерия, развешанная на стойке для открыток «Hallmark», которую венчает надпись: «Поздравления с успехом». Однако остается неясным, пародирует ли цитата из Хааке критические устремления

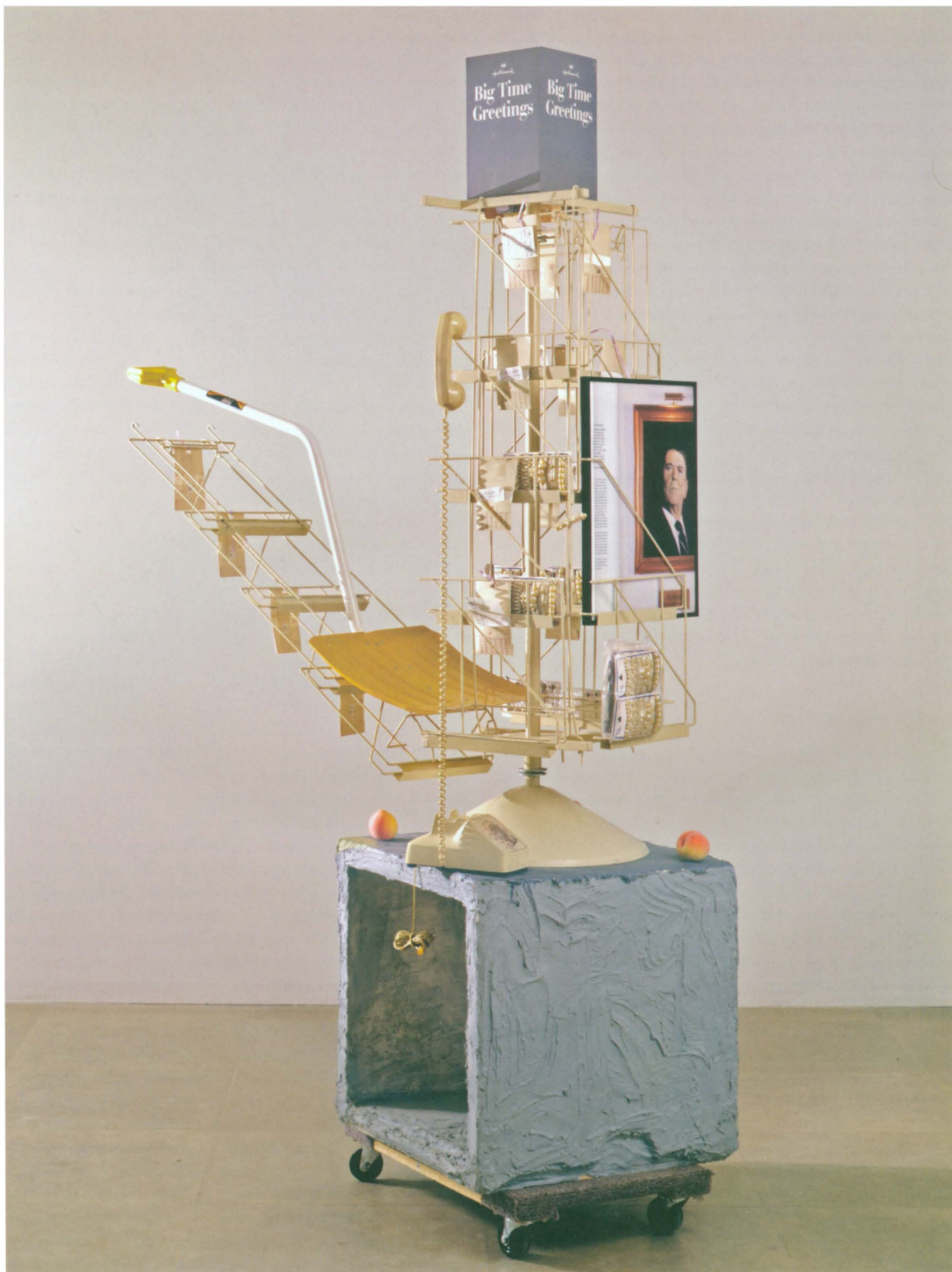


4 • Кэрл Бав. Утопия, или Забвение. 2002

Два столика, объект из дерева и шнуров, пять книг. 114 x 46 x 46 см

▲ 1977

▲ 1955b



5 • Рейчел Харрисон. *Симпатичная стойка*. 2006. Дерево, полистирол, цемент, штукатурка Parex, акрил, цифровая печать, тележка, стойка для открыток, лопата для снега, пластиковые персики, заколки для волос, дисковый телефон. 251,5 × 160 × 71,1 см

его версии ассамбляжа или меланхолически признает, что ныне скульптура лишилась всякого критического заряда.

Аккумуляции Хааке еще мотивировались просвещенческим разумом и диалектической критикой и создавались в расчете на диалогическую реакцию аудитории. Структуры Харрисон, напротив, предвосхищают насмешку, с какой встретит проект критического просвещения современная аудитория, и делают это презрение и безразличие своей интегральной частью. Однако, вставая на сторону цинического разума, Харрисон лишает скульптуру не только критических и утопических измерений, но и мнемонического потенциала. И поскольку любая скульптура, будь она продуктом или цитатой, заявляет о своем родстве и даже солидарности с объектами, материалами и пространствами, работы Харрисон неизбежно ставят перед нами вопрос о том, какая солидарность провозглашается ими. В конце концов, гротеск и комизм этих конструкций служат не только паллиативными формами примирения с неприемлемым. Любая шутка на кого-то направлена, и неясно, кто или что является ее предметом в данном случае: то ли мы, зрители, то ли наследие скульптуры, то ли отчаяние самой художницы, обреченной заниматься подобным цитированием. Быть может, именно в том, что субъект задыхается от утраты трансцендентальности, будучи приговорен к приватному объектному опыту и всеобщему уделу потребления, состоит главная тема этих скульптур, в которых метафизические горизонты возвышенно-мнемонического взывания к утраченным утопическим измерениям скульптуры у Серры или меланхолический критицизм аллегорических комбинаций у Бротарса и Хааке сводятся к аффирмативной структуре остроумной шутки как последней отсрочки тотальной аффирмации.

Статуи и манекены

Есть у описываемых здесь художников еще одна стилистическая особенность, на первый взгляд странная и неожиданная: во многих работах Генцкен, Хиршхорна, Харрисон и Миллера присутствуют манекены. Хотя манекены из швейных мастерских и витрин магазинов имеют давнюю историю в искусстве XX века — с момента появления в картинах Джорджо де Кирико и в образах овеществленного тела в Дада и сюрреализме, — их использование в современной скульптуре существенно отличается от этих ранних примеров. До недавнего времени наше привычное представление о реди-мейде исключало антропоморфную фигуративность и физиогномическую иконичность (за исключением фотографических версий этой стратегии). Однако ныне эти восставшие из мертвых изображения запросто смешиваются со всеми прочими реди-мейдами в бесконечных комбинациях индустриальных отходов и реликтов. Это порождает неожиданное, странное семейство гибридов: подвешенные между индексальностью и иконичностью, эти фигуры как объекты сравнимы с фотографическими изображениями и своим дискомфортным, раздражающим воздействием обязаны именно этой подвешенности. Кроме того, тревожное присутствие этих индустриальных статуй разрушает границы экспозиционных жанров и выставочных конвенций. Ведь в первую очередь они ассоциируются не с выставкой скульптуры, а с демонстрацией товаров и тем самым размывают категориальные барьеры между витриной магазина и музеем, между показом мод и произведениями скульптуры. То, что крушение этих барьеров, скорее всего, неизбежно,

предсказал еще Дюшан в одной из важнейших своих работ — дизайне «Сюрреалистической выставки» в Париже в 1938 году: эту работу можно было бы считать совершенно забытой и непонятой, если бы не ее воскресение в художественной практике наших дней. Переопределение Дюшаном реди-мейда как потенциально иконического было продиктовано протестом. Ничто не изобличало пагубность устремлений «призыва к порядку», оказавшегося сообщником фашизма, столь решительно, как расставленные им на выставке 1938 года манекены (по залам разносились звуки немецких маршей, а из подвешенных к потолку мешков с углем медленно высыпалась черная пыль). Однако художник не просто полемически отозвался на гуманистический «призыв к порядку», вторивший подъему фашизма в Европе. Неожиданное сочетание реди-мейда с фигуративностью указывало на немыслимое доселе состояние всеобщего овеществления, на принципиальную невозможность сохранить фундаментальное различие между субъектом и объектом. В эпоху позднего капитализма и его войн субъект оказался в полной власти двух параллельно действующих сил — потребления и разрушения, тогда как объект был возведен в некое немыслимое состояние идеологически симулируемой субъективности. Как и безумные манекены, выставленные Дюшаном (все они были оформлены разными художниками, и каждый по-своему демонтировал искусственно составленную идентичность субъекта), нынешние манекены поначалу могут удивить, показавшись новоявленными образами целостного человеческого тела, однако эта целостность подрывается с помощью коллекции одежды и бытовой утвари, размещенной как на самих фигурах, так и вокруг них. В недавних работах Генцкен, особенно начиная с серии «Империя/вампиры: кто убивает смерть» («Empire/Vampire: Who Kills Death», 2006) и инсталляции «OIL» для Венецианской биеннале 2007 года, а в еще большей степени в недавних инсталляциях Хиршхорна качественное и количественное расширение ассамбляжа, разрастающегося до состояния совершенно хаотичной и децентрированной сценической декорации, неизменно саботирует ожидания зрителя, рассчитывающего найти хоть какую-то связность или по крайней мере минимальные ориентиры в этих лабиринтах и завалах вещей, изображений, текстов и поверхностей.

Эти ожидания подрываются огромным объемом, бессвязностью и разнородностью экспонатов. Разрушение границ, традиционно разделявших частную жизнь и публичность, миметически вписано в эти беспорядки, регистрирующие тотальное подчинение всех сфер опыта требованиям спектакуляризации. В работах Генцкен и Хиршхорна — опять-таки как в организации выставочного пространства, разработанной в свое время Дюшаном, — эти вроде бы целые и невредимые статуи весьма убедительно размещены на пересечении моды и постоянно интенсифицирующегося потребления, функция которого — подавлять состояние перманентной войны. У Миллера фигуры (или пластиковые фрукты — еще один иконический реди-мейд, используемый также Харрисон) часто выступают на фоне аморфного задника энтропийной материи — куч отходов непонятного происхождения и назначения, окрашенных в цвет золота или экскрементов (что свидетельствует о незамечаемом обычно влиянии Дитера Рота) и указывающих на приближающийся экологический апокалипсис [6]. Осознание иллюзорности защитного барьера между сферой потребления, с одной стороны, и каждодневной экологической катастрофой и непрекращающейся войной, с другой, — одна из главных задач, которые берут на себя эти работы.

▲ 1909, 1916a, 1920, 1924, 1942b, 1966a

▲ 1942b



6 • Джон Миллер. Протянутая рука. 1998
Смешанная техника. 160 x 81,3 x 38,1 см

От композиции к навязчивому повторению

Полезно будет рассмотреть, что отличает работы Бав от работ Генцкен и Хиршхорна. Разница между ними — в оппозиции между аллегорическими и очевидно намеренными жестами выбора и размещения в первом случае и внешней ненамеренностью сплошной аккумуляции и произвольной комбинации во втором (где-то на полпути между этими полюсами располагаются работы Харрисон и Миллера). Другими словами, это разница между традиционными требованиями формального контроля над морфологией и материалами — и демонстративным отказом от подобного контроля со стороны субъекта, который в ответ на непрерывное разрушение потребительской стоимости и материальной специфичности симулирует навязанную извне бесформенность. В конце концов, как могут критерии материального отбора и формальной дифференциации устоять под непрерывным натиском равноценности вещей, структур и материалов?

То, что коллаж сделал с живописью, расщепив ее формальное, техническое и материальное единство, ассамбляж теперь проделывает с целостным скульптурным телом — вылепленным, отлитым или высеченным. Между тем на протяжении почти всего XX века принципы случайной аккумуляции и алеаторных комбинаций казались принципиально несовместимыми со скульптурой. Только

с появлением работ Армана, Раушенберга и Рейса стало ясно, что неуклонная экспансия вещей и условий общественного производства должна найти соответствие в значительном увеличении количества случайно объединенных элементов, репрезентирующих этот натиск вещей. Изолированность тщательно скомпонованных ящиков Корнелла должна была смениться армановскими аккумуляциями одинаковых вещей, порождающими очевидный конфликт между структурами композиционного объединения и структурами навязчивого повторения как альтернативными организующими принципами скульптуры. Поскольку выяснилось, что бесконечность повторения, непрерывное умножение того же самого и нескончаемый поток обесцененной материи и отходов стали новыми доминирующими режимами предметного опыта, скульптура уже не могла не признать за этими параметрами центральной роли в ряду своих формальных и технических принципов.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Blazwick Iwona, König Kasper, Bois Yve-Alain. *Isa Genzken: Open Sesame!* Cologne: Walther König, 2009.

Buchloh Benjamin H. D., Bussel David. *Isa Genzken: Ground Zero.* Göttingen: Steidl, 2008.

Derieux Florence. *Tom Burr: Extrospective: Works 1994–2006.* Zurich: JRP Editions, 2006.

Eccles Tom, Joselit David, Blazwick Iwona. *Rachel Harrison: Museum without Walls.* New York: Bard College Publications, 2010.

Flood Richard, Hoptman Laura, Gioni Massimiliano, Smith Trevor. *Unmonumental: The Object in the 21st Century.* London: Phaidon Press, 2007.

Robinson Julia (ed.). *New Realisms, 1957–1962: Object Strategies Between Readymade and Spectacle.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. and Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Работа Дэмиена Хёрста «Ради Бога» — инкрустированная бриллиантами платиновая отливка человеческого черепа себестоимостью 14 миллионов и рыночной ценой 50 миллионов фунтов стерлингов — выступает ярким примером искусства, делающего ставку на сенсацию и инвестиционный потенциал.

Как уже говорилось, в ситуации постмодерна большие сценарии модернизма, в том числе все возможные варианты прогрессивной истории искусства, лишились доверия, и абсолютная разнородность современной арт-сцены, кажется, подтверждает это мнение. Еще в 1975 году Энди Уорхол видел только один путь в будущее. «Бизнес — это следующая ступень после искусства», — писал он в «Философии Энди Уорхола», имея в виду не только стремление художника заработать, но и «зарабатывание денег как искусство» и «хороший бизнес как лучшее искусство». Это означало, помимо прочего, что художественное производство может строиться на бизнес-моделях (уже в 1957 году Уорхол учредил компанию «Andy Warhol Enterprises» и в последующие годы начал выпускать книги, фильмы, ТВ-программы и журнал «Интервью») и что любая авангардистская оппозиция этому экономическому порядку выглядит как нелепое подвижничество. Но в то же время предполагалось, что у послевоенного искусства остается по крайней мере один разумительный сценарий развития, предполагающий его постепенное слияние с индустрией моды, медиа, рынка и капиталовложений. И вот в двухтысячных годах, в условиях девальвации других способов суждения, художественная ценность произведения зачастую стала приравниваться к известности художника и его финансовому успеху.

Неолиберальные покровители

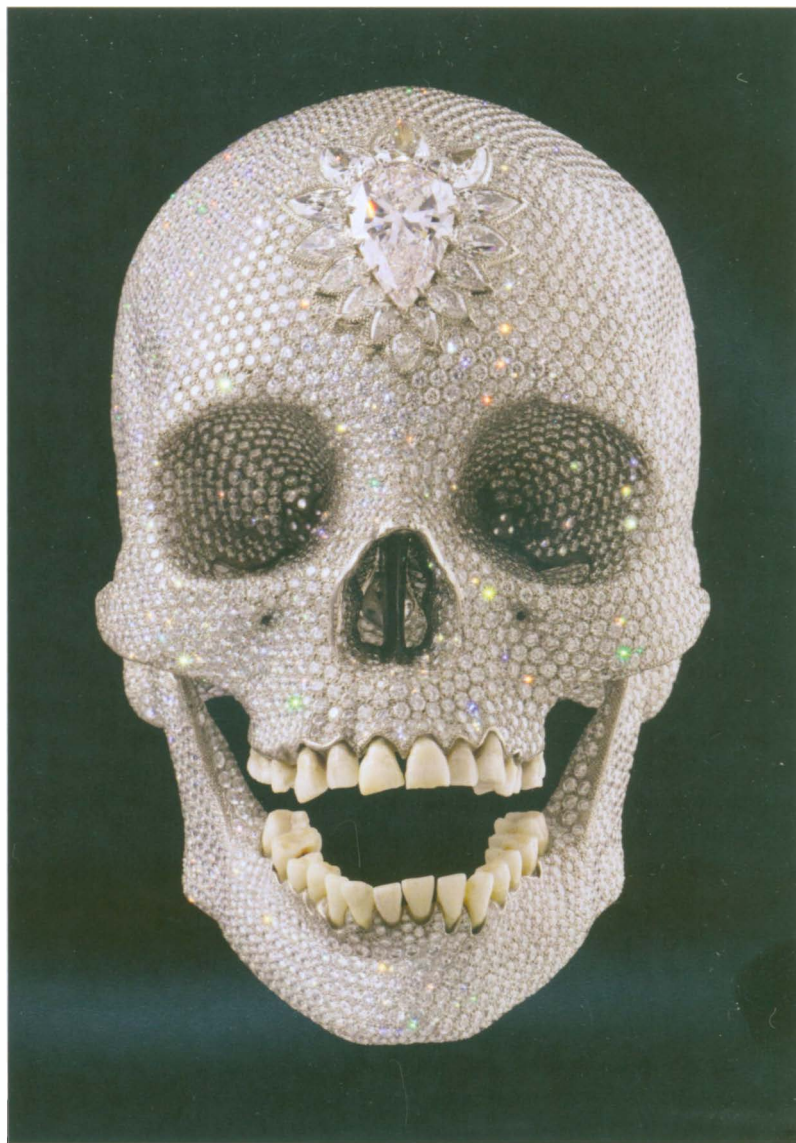
Производство для рынка стало фундаментальным состоянием искусства начиная с Ренессанса, предопределив характерные для него модели станковой живописи и скульптуры. Однако художественный рынок в нынешнем виде — совсем недавнее явление, порожденное интернациональной буржуазией, которая, восстановившись и окрепнув после Второй мировой войны, в пору экономического процветания шестидесятых годов пустилась закупать искусство, в особенности американский поп-арт, который, как выразился историк искусства Томас Кроу, «выглядит как товары и продается как товары». В это же время значительно увеличилось количество коммерческих галерей, возросло влияние арт-дилеров и коллекционеров. То, что современное искусство можно рассматривать в первую очередь как инвестицию, стало ясно с появлением высокодоходных аукционов. Один из самых громких состоялся в 1973 году, когда Роберт и Этель Скалл распродали свою коллекцию, львиную долю которой составлял поп-арт (разъяренные художники при этом остались ни с чем).

После экономического застоя семидесятых годов антирегуляционная политика Рейгана и Тэтчер вызвала к жизни новый сверхсостоятельный класс, давший и новых видных коллекционеров, которые, что вполне естественно, предпочитали критическим формам

концептуального, перформативного и сайт-специфичного искусства проверенную рынком живопись и скульптуру. Ведущей фигурой арт-бума восьмидесятых годов стал Чарльз Саатчи, глава рекламной империи, базирующейся в Лондоне, который чутко реагировал не только на новый инвестиционный потенциал современного искусства, но и на рекламную ценность его самых известных и скандальных представителей. (Саатчи был одним из первых покровителей «молодых британских художников» — таких, как Дэмиен Херст и Трейси Эмин.) Арт-рынок резко обрушился в 1990 году, через три года после падения рынка акций в 1987-м (художественный и финансовый рынки взаимосвязаны, но не синхронизированы), однако десятилетие спустя неолиберальная экономика породила индивидуальные капиталы, значительно превысившие капиталы восьмидесятых годов, и художественный рынок вновь расцвел буйным цветом.

Если знамя арт-бума восьмидесятых годов нес рекламист Чарльз Саатчи, то теперь инициативу захватил Стивен Коэн, инвестиционный менеджер, который использовал колоссальные прибыли учрежденного им фонда «SAC Capital», чтобы за короткое время создать обширную коллекцию послевоенного искусства. По словам Эми Каппеллаццо, заместителя главы аукционного дома «Christie's», коллекционеры нового типа рассматривают современное искусство как «актив, который можно использовать в качестве кредитного залога, для спекуляции или уменьшения налога на прирост капитала» и считают арт-рынок только ответвлением рынка ценных бумаг. Дополнительную привлекательность вложениям в искусство придает и то обстоятельство, что инсайдерская торговля [покупка акций компании лицом, обладающим конфиденциальной информацией о ее делах. — *Пер.*] и соглашение о фиксации цен, незаконные в других секторах капиталовложения, на арт-рынке являются обычной практикой. Используя лексику, ставшую обычной в художественном сообществе, весной 2008 года Каппеллаццо подвела итог сложившейся ситуации: «Финансовая привлекательность искусства сегодня основывается на идее, что первоклассные произведения в свое время были недооценены, и, так как за последние пять лет рынок стал поистине глобальным, их стоимость будет возрастать в результате (а) повышенного спроса на редкие вещи, (б) беспрецедентного притока частного капитала и (с) рыночной потребности в новом классе активов, которые могут стать предметом продажи для частных лиц по всему миру».

С началом финансового кризиса, разразившегося осенью 2008 года, ситуация изменилась, но не так кардинально, как можно было ожидать, и в любом случае рост арт-рынка вплоть до этого момента был наиболее впечатляющим, в особенности после того, как наряду с воротилами рекламного бизнеса и финансистами из Западной



Европы и Северной Америки активными игроками на этом поле стали нефтяные олигархи из России и с Ближнего Востока, а также новые коллекционеры из Азии и Индии. Интенсивный рост арт-рынка подтверждается более чем четырехкратным за период с 2002 по 2006 год увеличением оборота аукционов современного искусства. Только в 2007 году продажи обоих крупнейших аукционных домов, «Christie's» и «Sotheby's», достигли полутора миллиардов долларов. (Кстати, домом «Christie's» управляет Франсуа Пино, владелец музея в палаццо Грасси в Венеции и сети галерей «Хонч оф Венисон» в Лондоне, Берлине и Нью-Йорке; для столь крупного коллекционера, который среди прочего владеет брендом «Gucci», покупка, продвижение и продажа искусства являются, так сказать, делами внутриведомственными.) Но даже в хорошие времена современное искусство — не самое надежное вложение, и его привлекательность нельзя объяснить одними инвестиционными перспективами. «У этих покупателей есть гигантские излишки экономического капитала и столь же огромный дефицит капитала социального и культурного, — пишет Олаф Велтхейс, эксперт по арт-рынку. — Покупая современное искусство, они покупают доступ к общественному признанию». То есть мотивом коллекционера остается, как и прежде, престиж, положение в обществе и «удовольствие от причаст-

ности» (по выражению Кроу): «роскошные поездки на арт-ярмарки, публичные приемы, вечеринки „для своих“, уважение со стороны более мелких игроков, доступ к художникам и т. д.».

Влияние этого фактора на производство и рецепцию значительной части современного искусства заставляет отнести к нему серьезнее, чем к простому предмету социологического интереса. К примеру, стремление к демонстративности влечет за собой запрос на грандиозный масштаб и зрелищность, что повышает стоимость создания и экспонирования произведения, будь то массивные скульптуры Ричарда Серры, пышные перформансы, фильмы и инсталляции Мэтью Барни или экстравагантные энвайронменты Олафура Элиассона. Такие проекты требуют огромных затрат, поэтому и круг заказчиков у них, при своем международном охвате, невелик. В сущности, произошло возвращение к системе прямого патронажа со стороны немногих состоятельных меценатов, когда самые ожидаемые работы обычно делаются по заказу. Такое положение дел ведет к тому, что в общественном мнении искусство еще больше, чем прежде, считается делом частным, независимо от его содержания и направленности, и изобилие частных музеев в США, Европе и по всему миру укрепляет это мнение (как долго они смогут оставаться на плаву в финансовом плане, неизвестно).

Конечно, история знает много примеров, когда коллекции становились музеями, но случаев частичной приватизации публичной культуры известно не меньше. Иллюстрацией может послужить «предпринимательская филантропия» Эли Брода, нажившего миллиарды на строительстве недвижимости: он успешно устроил собственную коллекцию и даже учредил свой музей в рамках пользующегося налоговыми льготами комплекса Художественного музея округа Лос-Анджелес без каких-либо финансовых обязательств. Попечитель учреждения, действующий в своих собственных интересах, — явление отнюдь не редкое, однако симптоматичное для ситуации, которая привела многих директоров и кураторов музеев к тому, что они прежде всего выступают как слуги патронирующего класса и лишь затем — как хранители общественного достояния. Само по себе это положение еще ни к чему не обязывает, однако едва ли стоит рассчитывать на преданность локальным институтам со стороны бенефициаров глобальной экономики.

Слияние современного искусства с медиа и рынком имело для искусства еще одно последствие. Критик Джулиан Сталлабасс проводит ряд параллелей, свидетельствующих о сближении современного искусства с корпоративной массовой культурой: «Акцент на образе юности; предпочтение работ, которые хорошо репродуцируются на страницах журналов; культ художников-звезд; произведения, которые заигрывают с потребительской культурой и модной индустрией и служат доступной приманкой для спонсоров; отсутствие критики, за исключением той, которая имеет определенные и контролируемые последствия». Эти совпадения показательны, но есть и другие, на более структурном уровне. Так, художник, некогда считавшийся божественным аутсайдером, сегодня часто рассматривается как образец инновативного рабочего в системе постфордистской экономики. Как пишут социологи Люк Болтански и Эв Кьяпелло, менеджерский дискурс последних двадцати лет оперирует понятиями, которые раньше ассоциировались с артистической личностью: «Независимость, спонтанность, нелинейное мышление, полифункциональность (в противовес узкой специализации при прежнем разделении труда), коммуникабельность, открытость к окружающим и ко всему новому, неограниченная самоотдача, креативность, интуиция, воображение, чуткость к отличиям, умение извлекать уроки из опыта и восприимчивость к широкому спектру впечатлений, заинтересованность в неформальном общении и межличностных контактах».

Если менеджерский дискурс ассимилировал художнические качества, то некоторые художники начали, в свою очередь, копировать бизнес-модели, да так усердно, что Уорхол был бы посрамлен. «Полифункциональность» Хёрста доходит до безумия: он владеет издательским домом, линией одежды и рестораном, а его коллекция искусства и диковинных вещей под названием «Murderme» («Убий-меня») выставлена на обозрение в его викторианском готическом особняке в Котсуолд-Хиллс в Западной Англии. На него работает целая армия ассистентов, как и на Джеффа Кунса и Такаси Мураками — коллег Хёрста по бизнес-арту. До кризиса 2008 года Кунс заведовал мастерской-фабрикой в Челси, на которой трудились девяносто человек, а корпорация, принадлежащая Мураками и базирующаяся близ Токио и в Бруклине, насчитывала сотню рабочих. Работы, подписанные именем «Кунс» или «Мураками», по большей части проектируются на компьютерах ассистентами художников, а затем изготавливаются на фабриках. Порой подчеркивая слияние музейного искусства с массовой культурой, а порой используя раз-

ницу между ними с выгодой для себя, эти два художника наглядно представляют описываемую тенденцию. В обоих случаях художественная практика структурируется рынком: в каком-то смысле рынок стал медиумом искусства.

Рынок как медиум

▲ Как отмечалось выше, в своих работах восьмидесятых годов Кунс играл на отождествлении художественной выставки и торговой витрины, придавая этому тождеству оттенок двусмысленности: почему, к примеру, безупречные пылесосы помещены в ярко освещенные плексигласовые контейнеры, а новенькие баскетбольные мячи плавают в наполненных водой аквариумах? В новинку для художественного мира была и последовавшая затем серия его работ, представляющих собой реплики вещей из мира пригородного досуга: отлитые из нержавеющей стали барные аксессуары или вырезанные из дерева и окрашенные статуэтки забавных зверушек, которыми жители провинции украшают свои дома. Объектами в диапазоне от бюста Людовика XIV до статуэтки Боба Хоупа и от героя фольклора Кипенкерля (странствующего торговца в средневековой Германии) до героя поп-культуры Майкла Джексона и его питомца шимпанзе Баблза Кунс демонстрировал благопристойный уют — одну из многих сторон китча. Однако Кунс не стремился смутить зрителя намеренной демонстрацией дурного вкуса. Напротив, он, вполне в уорхоловском духе, настаивал на искренности своего посыла. «Статуэтка Хюммель [серия фарфоровых статуэток сказочных персонажей, которую начали производить в Германии в середине 1930-х годов по рисункам немецкой монахини и художницы Марии Хюммель (1909–1946). — Пер.] не кажется мне безвкусной, — комментировал он свою серию псевдонародного искусства. — Мне кажется, она красива, и я откликаюсь на ее сентиментальность своей работой». Поскольку авангард в свое время выступал в оппозиции к китчу, воссоединение с китчем еще способно слегка удивить, но в нем нет авангардистского вызова — как раз наоборот: «Я всегда стараюсь делать такие работы, которые не оттолкнут никого из зрителей, — заявляет Кунс. — Своими работами я побуждаю людей обратиться к своему прошлому, к самим себе». Если верить Кунсу, прошлое и идентичность зрителя определяются символами «истории массовой культуры», которую нам следует считать «совершенной, каковой она и является».

Самым подходящим здесь примером служит серия «Торжество» (1994–2006), включающая двадцать огромных скульптур: фигуры из надувных шаров, сердца-валентинки, кольца с бриллиантами и расколотые яйца. Скульптуры отлиты из высокохромистой нержавеющей стали, покрыты прозрачной краской и отполированы до блеска, как упаковка для дорогого подарка. Изготовление этих предметов оказалось делом непростым и очень затратным, поставив Кунса на грань банкротства. Но когда аукционные цены на его работы резко возросли, один из дилеров Кунса, Джеффри Дейч, сумел организовать консорциум галеристов и меценатов, чтобы те заранее, вслепую купили несколько еще не созданных произведений. (Показательно, что Дейч вскоре стал директором Музея современного искусства в Лос-Анджелесе.) Это оказалось разумным вложением: одна из этих работ, «Висящее сердце (Пурпур/золото)», была продана в 2007 году на «Sotheby's» за 23,6 миллиона долларов. Что же так привлекает спонсоров и публику в этих вещах? Рассмотрим работу «Собака-шарик» (1994–2000), которая существует в трех равно соблазнительных вариантах: желтом, оранжевом и пурпурном [2]. Вызывает легкий трепет



2000–2010

2 • Джефф Кунс. Собака-шарик (пурпурная). 1994–2000. Версаль (Франция). 2008
Высокохромистая нержавеющая сталь, прозрачная краска. 307,3 x 363,2 x 114,3 см



3 • Дэмиен Хёрст. Мечта. 2008. Выставка «Красива внутри моя голова навеки» перед проведением аукциона «Sotheby's», Лондон. Сентябрь 2008

сознание того, что маленькая, хрупкая, недолговечная игрушка стала огромной, прочной и обреченной на вечную жизнь, что ее производство стоило дорого, а сама она стоит еще дороже; вдобавок в ней прочитывается притягательная смесь общедоступности самого образа и эксклюзивности обладания. Некоторые полагают, что эта формула делает скульптуры Кунса идеальным публич-артом, а его поклонники говорят о «широкой панораме общества», которому адресованы эти работы. Критик Питер Шелдал точно подметил, из чего состоит эта «панорама»: Кунс «обращается к нашему времени плутократической демократии, готовый пустить кучу денег на жест солидарности со вкусами низших классов». Характерно, что осенью 2008 года Кунс устроил шоу во дворце Версаля — настоящей туристической Мекке.

Два года спустя там же состоялась выставка Мураками, вызвавшая большой фурор. Японский художник эксплуатирует конвергенцию искусства, медиа и рынка еще более последовательно, чем Кунс. Если последний оперирует умными выборками из репертуара западного китча, то Мураками создает собственные бренды, инспирированные японскими субкультурами: отаку («фанат») и кawaii («миленький»). Отаку — в основном юноши, безумно увлеченные каким-либо героем комиксов манга или фильмов аниме: это может быть герой-мужчина, с которым фанат себя идентифицирует, или девушка — покорная героиня сексуальных фантазий. Ранним опытом Мураками в этом духе была «Мисс Ко³» (1997), в которой соединились черты светловолосой феи и пышногрудой порнозвезды в откровенном костюме

официантки. «Мисс Ко³» не завоевала популярности среди отаку, вероятно, потому, что в ее образе не доставало покорности. Более успешными оказались мотивы, играющие на субкультуре кawaii, ориентированной в основном на женщин: забавные грибы, улыбающиеся цветы, малыши Каикаи и Кики (корпорация Мураками названа их именами) и особенно «Мистер DOB». Названный в честь героя манги, DOB очень напоминает Микки-Мауса, чья голова (из которой он, собственно, и состоит целиком) как бы произносит его имя (D и B вылезают из ушей, а его лицо — это O). Зубастый и зловещий в своем первом воплощении, DOB быстро преобразился в инфантильное и милое существо; между прочим, образ Микки-Мауса прошел такой же путь и, судя по всему, стал прототипом бренда DOB.

Хотя Япония и не знает такого жесткого разделения на высокую и низкую культуру, какое характерно для Запада новейшего времени, Мураками объединяет разные социоэкономические режимы в беспрецедентном масштабе. Его яркие мутанты, как тот же DOB, появляются в виде дорогих картин и скульптур и в то же время — в виде самых дешевых товаров (стикеров, значков, брелоков для ключей, кукол и т. д.); их можно увидеть в крупнейших музеях и в супермаркетах. У художника-граффитиста Кита Херинга в восьмидесятые годы была похожая линейка товаров: его фирменные фигуры «радиационного младенца» и «лающей собаки» тоже выставлялись как искусство и выпускались в качестве принтов на футболках. Но его «Pop Shop» — сущий пустяк по сравнению с корпорацией Мура-

ками, которая предлагает самые разные услуги: реклама, упаковка, анимация, организация выставок, создание веб-сайтов. А еще много-много Мураками устраивает карьеру семи молодых японских художников, руководит арт-ярмаркой, ведет радишоу и колонку в газете, работает бренд-консультантом на телеканале и у миллиардера Минору Мори и создает собственные мультфильмы. Возможно, самый большой всплеск его успеха на Западе случился в 2002 году, когда Марк Джейкобс нанял Мураками в качестве дизайнера одной из монограмм «Louis Vuitton». Только за первый год доход от продажи дамских сумочек с разработанным им новым символом — «глазом медузы» и мотивом цветущей вишни — составил триста миллионов долларов. То, что для Мураками подобная деятельность стоит в одном ряду с его художественной практикой, ясно показала его ретроспектива в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе, напоминавшая бутик «Louis Vuitton» и названная «©Murakami» (2007–2008), словно музей — лишь очередная торговая площадка.

- ▲ Вероятно, во времена Уорхола было нечто тревожное в этом смешении позиций и ценностей: художественного и коммерческого, высокого и низкого, редкого и массового, дорогого и дешевого. Теперь же, когда эти оппозиции схлопываются, это не вызывает ни беспокойства, ни внезапного прозрения — разве что нервную эйфорию, усталое отчаяние или маниакально-депрессивную смесь того и другого. «Мы достигаем успеха каждый раз, когда делаем что-то искреннее, — назидательно говорит Мураками. — Людям очень сложно понять, каково их самое искреннее желание. Энди Уорхолу это удалось». Однако за кажущейся прямоотой Мураками или наигранной веселостью Кунса порой проскальзывают зловещие или перверсивные ноты (которые бесспорны у Уорхола). Безобидная на первый взгляд, «Собака-шарик» наводит на мысль о полиморфной сексуальности: округлые формы пуделя превращаются в груди и пенисы. А первый вариант «Мистера DOB» делает явным оттенок садомазохизма, порой ощутимый в образах Микки-Мауса и Дональда Дака.
- Когда-то Вальтер Беньямин объяснял популярность ранних фильмов Диснея тем, что «публика узнает собственную жизнь» в злоключениях Микки и Дональда, главный урок которых — научить нас, как «выжить в цивилизации», ставшей варварской. В привлекательной примитивности, воплощаемой персонажами Кунса и Мураками, тоже различим этот странный призыв. Разумеется, Мураками понимает, что инфантилизм субкультур отaku и кawaii отчасти проистекает из травматичного опыта его страны: ядерного холокоста и послевоенного подчиненного положения Японии.

Эта темная сторона особенно заметна в работах Хёрста, который, намеренно провоцируя скандалы, бьет все рекорды по переводу медиашумихи вокруг себя в денежный эквивалент. Но еще до того, как он оставил коровью голову разлагаться на глазах у публики и погрузил свою знаменитую акулу в аквариум с формальдегидом, Хёрст понял, что «шокирующее больше не шокирует», что анестезия — это обратная сторона шока и что его истинная тема — апатия. В этом смысле его шедевром стала инкрустированная бриллиантами платиновая отливка человеческого черепа себестоимостью четырнадцать миллионов фунтов [1]. То ли сокровище пиратов, то ли королевская регалия, эта работа интерпретировалась некоторыми как *vanitas* или *memento mori*, но даже если и так, это слишком роскошное и вдобавок весьма прибыльное напоминание о смерти: оно пришло в этот мир с оценкой в пятьдесят миллионов фунтов. Сам Хёрст является держателем контрольного пакета акций: он владеет двумя третями этой работы, оставшаяся треть принадлежит консорциуму. Также

Хёрст стал героем передовиц 15 и 16 сентября 2008 года, когда сам, в обход двух своих основных дилеров, выставил на «Sotheby's» большой лот из числа своих новых работ (всего 223 предмета), с огромным отрывом побив и без того заоблачные эстимейты [3]. Продажи составили 200,7 миллиона долларов, в десять раз превзойдя предыдущий рекорд торгов произведениями одного художника, установленный в 1993 году, когда было продано восемьдесят восемь работ Пикассо. По иронии судьбы в те же самые дни обвалилась Нью-Йоркская фондовая биржа: именитые финансовые корпорации шли с молотка на распродажах, исчезали прямо на глазах или решали свои проблемы за счет налогоплательщиков. Быть может, памятником этому кризису станет бриллиантовый череп Хёрста.

В самые суровые годы депрессии тридцатых годов Беньямин писал, что антиобщественное поведение богемного художника (он подразумевал Бодлера) теперь, возможно, не так уж субверсивно, как многие из нас привыкли думать, и, имея в виду ожесточение реализма и бессилие сюрреализма своего времени, отмечал: «В XX веке буржуазия включила нигилизм в систему своего господства». Двусмысленное достижение Кунса, Мураками и Хёрста — продолжателей уорхоловской линии — состоит в отражении, обновлении и продолжении этого нигилизма.

Рецессивная эстетика?

После кризиса 2008 года остается неясным, как изменятся тенденции, описанные выше, поэтому уместным будет закончить эту главу рядом вопросов, ответить на которые наверняка пока невозможно. Как сказывается экономическая рецессия на роли художника? Ведет ли она к отмене некоторых ожиданий, связывающих искусство с развлечением и «спектаклем»? Может ли современное искусство вернуть себе какие-то из своих общественных функций? Сохранит ли музей неолиберальной эпохи жизнеспособность, или же провал (пусть и не сокрушительный) некоторых институтов (например, Музея современного искусства в Лос-Анджелесе) приведет к появлению новых моделей организации? Дает ли кризис шанс искусству, не связанному напрямую с капиталом, или, напротив, укрепится власть неолиберальных меценатов? Коль скоро современное искусство расцвело вместе с инвестиционными фондами и мегабанками и часто создавало свои продукты с помощью тех же самых рассеивающих стратегий, что наращивали виртуальное богатство этих финансовых систем, то какова его роль в этой системе? Насколько надежной остается экономическая модель локального развития и международной торговли, на которой базируются биеннале современного искусства? Возможен ли акцент на других аспектах глобализации, или же произойдет уход в локальный контекст — своего рода художественный протекционизм? Наконец, способна ли художественная критика, долгое время не имевшая влияния в системе арт-рынка, управляемой могущественными дилерами и коллекционерами, вновь обрести силу?

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Болтански Люк, Кьяпелло Эв.** *Новый дух капитализма* [1999] / Пер. С. Фокина, О. Волчек, Н. Калягиной, С. Рындиной. М: НЛО, 2011.
- Artforum.** Vol. XLVI. No. 8. April 2008 (special issue "Art and its Markets").
- Graw Isabelle.** *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture.* Berlin and New York: Sternberg Press, 2009.
- Stallabrass Julian.** *Art Incorporated.* London: Verso, 2004.
- Velthuis Olav.** *Talking Prices: Symbolic Meanings for Prices on the Market for Contemporary Art.* Princeton: Princeton University Press, 2005.

На мультимедиа-конференции «Наша буквальная скорость» Таня Бругера представляет «Типичный капитализм» — перформанс, который визуализирует исходные узы доверия и общности взглядов аудитории, представляющей арт-мир, путем нарушения этих уз.

На втором заседании многолетней экспериментальной научной конференции-фестиваля «Наша буквальная скорость» в 2009 году кубинская художница Таня Бругера (род. 1968) представила в качестве доклада свой проект «Типичный капитализм». Некоторые из присутствовавших на этом событии, которое проходило во время уикенда в Чикагском университете и Чикагском художественном институте, а также на других городских площадках, были удивлены тем, что Бругера вместо непосредственного участия скорее ассистировала процессу, ведь в восьмидесятые — девяностые годы она получила известность использованием своего тела как составной части произведений. Среди ранних работ Бругеры

можно отметить серию 1986 года, в которой она воспроизвела акции известной художницы-феминистки Аны Мендьеты, тоже кубинки по происхождению, жившей в США с 1961 года и вплоть до смерти в 1985-м. Наследие Мендьеты разнообразно: от работ, имитирующих травму, как, например, «Без названия (Пути тела)» 1974 года [1], где она водит руками, по локоть обмакнутыми в кровь или краску, по бумаге, натянутой ткани или прямо по белой стене, до квазиритуальных «Силуэтов» — маркирующих ландшафт антропоморфных фигур, которые она часто поджигала. Бругера, жившая тогда между Кубой и США, решила заново вписать Мендьету в историю искусства своей родной страны путем «реанимации» ее акций, инсценировав таким образом возвращение «изгнанницы» на родину. Это была первая из многих попыток Бругеры выяснить, каким образом такой эфемерный жанр, как перформанс, может быть восстановлен и представлен как в сознании зрителя, так и в музейной коллекции за счет приобретения архивов и инструкций по воссозданию.

«Типичный капитализм» [2] — работа совершенно иного рода. Она больше отвечает определению, которое придумала сама Бругера: «искусство поведения» — практика, которой она посвятила организованный ею коллективный исследовательский центр «Кафедра искусства поведения», действовавший в Гаване с 2003 по 2009 год. Цель «искусства поведения» — преодолеть границу, разделяющую жизнь и искусство, с помощью художественных акций, имеющих непосредственное общественное воздействие. В интервью 2004 года Роузли Голдберг, куратору и историку перформанса, художница так объясняла свои задачи: «Я хочу работать с реальностью. Не с репрезентацией реальности. Не хочу, чтобы мои работы что-то репрезентировали. Я хочу, чтобы публика не смотрела на мои работы со стороны, а была их непосредственной частью, порой даже не подозревая, что это искусство». В «Типичном капитализме» зрители были непосредственно включены в произведение в качестве наблюдателей панельной дискуссии между шестидесятилетними супругами Бернадиной Дорн и Биллом Эйрсом — активистами группы «Метеорологи» [«Weather Underground» — подпольная террористическая группа, созданная в 1969 году радикальными членами организации «Студенты за демократическое общество»; название взято из песни Боба Дилана «Не нужен метеоролог, чтобы определить, в какую сторону дует ветер». — Пер.]. В 2008 году о них снова заговорили в связи с предвыборной кампанией Республиканской партии, обвинявшей Барака Обаму в связях с Эйрсом, которого называли опасным радикалом. Выступление этой харизматичной и глубоко этически мотивированной пары перед преимущественно политически прогрессивной аудиторией (состоящей из участников конференции



1 • Ана Мендьета. Без названия (Кровавый знак № 2 / Следы тела). 1974
Восьмимиллиметровый немой цветной фильм

▲ 1975



2 • Таня Бругера. Типичный капитализм. Перформанс на конференции «Наша буквальная скорость». Чикаго. 2009

и представителей широкой публики) сулило, быть может, захватывающую встречу, но едва ли бросало вызов политическим установкам большинства собравшихся. Сегодня Дорн — профессор права и директор Детского и семейного центра правосудия Северо-Западного университета в Эванстоне (Иллинойс), а ее муж Эйрс — заслуженный профессор и преподаватель. Спокойствие было, однако, нарушено, когда кто-то из аудитории начал делать агрессивные выпады в адрес Дорн и Эйрса и, шире, в адрес политического единодушия, установившегося в аудитории. Одни обвиняли бывших радикалов в том, что они недостаточно радикальны, другие — в том, что они утратили связь с реальностью. Такая нехарактерная для арт-события вспышка подлинных разногласий сделала дискуссию на редкость оживленной и возбужденной и стала примером настоящих демократических дебатов в действии.

Позже выяснилось, что самые активные участники дискуссии были подставными лицами, которых Бругера пригласила без ведома Дорн и Эйрса, ошеломленных напористостью собеседников. То, что казалось спонтанной, пылкой дискуссией, оказалось срежиссировано заранее, но при этом спровоцировало другой, уже не запланированный, но не менее горячий спор на следующий день, когда некоторые участники открыто заподозрили, что предыдущая дискуссия была подстроена. В «Типичном капитализме» Бругера успешно сделала искусство частью жизни: не тем, что, пригласив в качестве «перформеров» Дорн и Эйрса, поместила внешнее, политическое содержание в контекст искусства, а скорее тем, что столкнула «инсайдерскую» аудиторию с двумя принципиальными установками, имплицитно ее связывающими: во-первых, с предполагаемым согласием по основным политическим вопросам, а во-вторых, с уверенностью в том, что обмен мнениями будет свободным и искренним, а ход дискуссии никем заранее не предопределен. Другими словами, вместо того, чтобы «ломиться в открытую дверь», подтверждая либеральные установки заведомо либеральной аудитории, Бругера сделала эти установки болезненно видимыми и в то же время ввела элемент манипуляции в ситуацию, якобы управляемую свободой слова. Возможно, именно присутствие манипуляции в этом «воображаемом сообществе» (термин политолога Бенедикта Андерсона) стало причиной, по которой Бругера назвала свою работу «Типичный капитализм»: ведь в рыночной экономике, где эфирное время на радио, телеви-

дении и даже пространство в интернете должно быть оплачено, речь оказывается уязвимой перед манипуляциями со стороны тех, кто способен это время купить.

«Узел отношений»

«Искусство поведения» Бругеры заметно отличается от модели соучастия или интерактивного взаимодействия между аудиторией и произведением искусства. Оно скорее обнаруживает связи между отдельными представителями аудитории, чем единовременный, но в каждом случае индивидуальный контакт зрителя с изображением, объектом или событием (последнее выступает в работе Бругеры не как самоцель, а как предлог для выяснения отношений между членами аудитории). Другими словами, работа Бругеры исследует природу социальных связей и объединений; в сущности, эта сеть взаимосвязей и составляет ее медиум. С этой точки зрения, хотя напрямую об этом еще никто не говорил, «искусство поведения» может быть понято через «эстетику взаимодействия» Николя Буррио. Эта тема была тщательно проработана Буррио в серии важных выставок и — особенно непосредственно — в его книге «Эстетика взаимодействия» («Esthétique relationnelle»), опубликованной по-французски в 1998 году и переведенной на английский в 2002-м. Соображения Буррио перекликаются с работой Бругеры: «Каждая отдельно взятая работа — это предложение жить в общем, разделяемом всеми мире, и работа каждого художника — это узел отношений, завязанных с миром, порождающий другие отношения, и так далее до бесконечности». Меткое выражение «узел отношений» помогает объяснить различие между заявившим о себе в начале девяностых годов поколением европейских и североамериканских художников, связанных с эстетикой взаимодействия: Пьера Юига, Филиппа Паррено, Лиамы Гиллика, Доминики Гонсалес-Фёрстер, Риркриты Тиравани и других, — и их предшественниками, пионерами перформанса и инсталляции.

Важно отметить, что произведения, основанные на соучастии, в том числе инсталляции, погружающие зрителя в мультимедийную среду, и акции, непосредственно сводящие его с телом художника и/или перформера, стали частью модернистского искусства по крайней мере с 1916 года, когда открыло свои двери дадаистское «Кабае Вольтер» в Цюрихе. Но в качестве медиумов эстетические



3 • Риркрит Тиравания. *Без названия (Бесплатно)*. 1992

Инсталляция и перформанс в «Галерее 303», Нью-Йорк. Столы, стул, еда, посуда, столовые приборы. Размеры варьируются

форматы инсталляции и перформанса утвердились в период между изобретением Алланом Капроу «хеппенинга» в 1959 году и широко-
▲ ким распространением боди-арта в Европе, Латинской Америке и США в течение семидесятих годов. Обе практики стремились сместить зрительское восприятие с объектов на среду и отношения. Работы, организованные по принципу инсталляции, заменили картины и дискретные скульптуры пространствами, открывшими путь широкому спектру так называемых постстудийных практик
● (post-studio practices) вроде лэнд-арта, в котором художники стремились обострить восприятие зрителем различных сред, порой ничем не примечательных, вроде пригородной застройки, а порой, напротив, грандиозных, как бескрайняя пустыня. Обычно хеппенинги и инсталляции организовывали одно или несколько взаимосвязанных представлений, часто вовлекающих аудиторию, но физическое взаимодействие, если оно и было, ограничивалось, как правило, манипуляциями в пределах заранее заданных схем или следованием определенным правилам и сценариям, установленным художником. В боди-арте, например в работах Аны Мендьеты, внимание зрителя концентрируется, с одной стороны, на личности перформера как объекте — объекте прежде всего гендерно маркированном, как и в большинстве важных феминист-
■ ских перформансов начиная с семидесятих годов, а с другой стороны, на этическом отношении между зрителем и перформером, особенно когда художник подвергает себя физическому или психологическому риску в присутствии аудитории.

Работы, относящиеся к эстетике взаимодействия, гораздо меньше продуманы заранее. Одной из любимых форм таких художников, как Гиллик, Паррено и Юиг, является «сценарий» — некий вербальный, текстовый, кинематографический или простран-

ственный каркас, открытый широкому спектру взаимодействий и интерпретаций. Таким образом, гравитационный центр работы смещается с одностороннего взаимодействия зрителя с инсталляцией или перформером на многостороннюю сеть отношений между зрителями, как в «Типичном капитализме» Бругеры. Многие художники, которых поддерживает Буррио, создают такие структуры через акты гостеприимства, в которых художник является инициатором ситуации, не стремясь при этом поместить в центр внимания собственную персону или свои произведения. Приготовление еды и организация трапезы, к примеру, — основа искусства
▲ Риркрита Тиравании. В своей ранней работе «Без названия (Бесплатно)» (1992) он перенес офис маленькой нью-йоркской «Галереи 303» в выставочный зал (включая рабочее место директора галереи), а в освободившемся помещении устроил кухню и закусочную, где посетители могли поесть карри [3]. Одна из наиболее интригующих сторон практики Тиравании состоит в том, что сам он называет «прекращением действия» («coming out of action»): когда, к примеру, в помещении ничего не готовят, но есть приметы, указывающие на то, что здесь готовили еду. Грязная кухонная утварь и остатки еды остались сохнуть или портиться, как некая аллегория разлагающейся публичной сферы.

Идея гостеприимства была буквально воплощена в работе Тиравании «Без названия (Завтра будет новый день)» (1997) — полномасштабной фанерной реплике квартиры, которую художник снимал в Нью-Йорке, со стандартно оборудованной кухней и ванной комнатой. Гостям предлагалось занимать этот «дом вне дома» и использовать его по своему усмотрению круглые сутки шесть дней в неделю, пока длилась эта выставка в здании кельнского Кунстфайна. Другими словами, произведение искусства



4 • Рикрит Тиравания. *Сецессион*. 2002
Инсталляция и перформанс в Венском Сецессионе

было предложено зрителям скорее как услуга, нежели как объект для созерцания. Но какую именно услугу предлагает художник? Невнимательный или непосвященный посетитель музея сталкивался с дилеммой: ему приходилось решать, может ли он нарушить «приватность» работы и разместиться в ней — совершив некую трансгрессию и испытав смущение, — в то время как инсайдеры, осведомленные о намерениях Тиравания, могли чувствовать себя более уверенно и обосноваться в работе, как у себя дома, но с риском лишиться произведения его публичности и превратить его в междусобойчик. Этой дилемме — колебаниям зрителя по поводу того, вправе ли он воспользоваться услугами художника, и степени возможной спонтанности подобного контакта — посвящены следующие проекты Тиравания, в том числе «Сецессион» 2002 года в Венском Сецессионе [4]. Как и большинство работ, созданных в девяностые годы и позднее, «Сецессион» включал в себя управляемый архитектурный фрагмент, внутри которого разворачивается какая-то активность. Некоторые работы Тиравания включают в себя почти полноразмерные копии ключевых произведений модернистского дизайна, созданных такими архитекторами, как Ле Корбюзье, Жан Пруве и Филип Джонсон, — цитаты из модернистской «открытой планировки», исторической и пространственной «предшественницы» открытого сценария, столь любимого сторонниками эстетики взаимодействия. В венскую инсталляцию Тиравания включил хромированную копию фрагмента лос-анджелесского дома венского архитектора-эмигранта Рудольфа Шиндлера (1922), организованного в виде серии открытых павильонов без жесткой структуры. Выставке сопутствовал ряд мероприятий — от барбекю и диджей-сетов до тайского массажа и кинопоказов. Тиравания, как и некоторые его коллеги, обычно дополняет свои архитектур-

ные цитаты медиапрезентациями, возможно, потому, что такая комбинация соединяет в себе пространства двух типов, в которых существует современный человек: реальное и виртуальное. Юига и Паррено, например, больше всего интересует, как пространство кинематографа может стать пространством объединения. Так, Юиг в одной из своих работ использовал «реальных» протагонистов, история которых положена в основу фильма «Собачий полдень» (1975), и переснял сцены из этого фильма для своей двухканальной видеоинсталляции «Третья память» (2000), смешав вымысел и документ, действие и его реконструкцию множеством разных способов. В интервью искусствоведа Джорджу Бейкеру, опубликованном в 2004 году, Юиг прокомментировал: «Фильм — это публичное пространство, общее место. Это не памятник, а пространство действия и дискуссии. Это экология».

Тиравания и Юиг разыгрывают ситуации. Подобно Тираванию с его готовкой Юиг организует события: к примеру, «День Стримсайда» — праздник в честь открытия нового поселка к северу от Нью-Йорка с парадом, костюмированным шествием и развлекательной программой. Выдумывая праздник для типичного престижного пригорода, Юиг попытался, быть может не без иронии, создать дух сообщества или символической идентичности для нового жилого района, расположенного среди сельской местности. Галерейную видеоинсталляцию «Веселый день в Стримсайте» (2003) [5], «документирующую» событие, показывали в кочующем павильоне, состоявшем из пяти подвижных стен, которые изначально располагались на солидном расстоянии друг от друга ровно по периметру зала, а затем начинали медленно сдвигаться с помощью креплений на потолке, создавая временное помещение в центре большой галереи. Дух гостеприимства и праздника,

▲ 1998, 2003



5 • Пьер Юнг. *Веселый день в Стримсайде*. 2003

Видеопроекция оцифрованного 16-миллиметрового цветного фильма, звук. 26 минут

воплощенный в работах Тиравании и Юнга и характерный для художников, связанных с эстетикой взаимодействия, пересекается с «искусством поведения» Бругеры. Если Тиравания и Юнг с оптимизмом утверждают способность искусства создавать новые и значимые коммунальные ассоциации, то Бругера отталкивается от визуализации негласных установок и неисследованных форм классовой солидарности, присущих ассоциации в ее более уто-
▲ пических формах.

Ассоциация как хостинг

Во всех этих работах ставится акцент на *хостинге* [англ. hosting — 1) прием гостей; 2) предоставление дисковой памяти для размещения веб-страниц. — Пер.] — будь то дискуссия, обед или парад, но при этом все они происходят в *актуальном пространстве*. В эпоху онлайн-социальных сетей перед художником открывается и другой тип пространства: Антон Видокль (род. 1965) и Хульета Аранда (род. 1975) использовали виртуальную среду для запуска «e-flux» — электронного почтово-информационного сервиса. На платформе «e-flux» информация размещается так же, как на компьютере или веб-сайте: он рассылает четыре уведомления в день по электронной почте [6], оповещая тысячи подписчиков по всему миру о выставках, событиях, конкурсах и новых вакансиях. Пожертвования «клиентов» сервиса дают возможность поддерживать деятельность «e-flux» в других областях: держать галерею в Нижнем Ист-Сайде Манхэттена, рассылать подписчикам электронный журнал и вести множество других проектов. Хотя Видокль и Аранда решительно настаивают, что во всех своих проектах выступают как художники, существует полемика относительно того, считать ли информационный сервис «e-flux» искусством: во-первых, потому, что он «всего лишь» пересылает уже

существующие пресс-релизы (хотя и делает это порой в серьезной и даже экспериментальной форме), и, во-вторых, потому, что его деятельность приносит прямой доход, как обыкновенный бизнес, в отличие от коммерческой деятельности художника, опосредованной галереями. Здесь уместно вспомнить принципиальную
▲ идею концептуального искусства, которая заключается в том, что информация заменяема на эквиваленты и постоянно меняет форму в зависимости от типа коммуникации и что искусство, если рассматривать его как особый род авторефлексивной информации, может артикулировать эти «формы» — от бюрократической рациональности (или псевдорациональности) до полного разлада в результате вторжения помех или «информационного шума».

Выступая как информационное бюро, открывающее для подписчиков свободный доступ к широкому разнообразию событий художественного мира, «e-flux», так же как и «искусство поведения» Бругеры, *погружает* пользователей в ситуацию (ситуацию информационной перегрузки), вместо того чтобы репрезентировать ее для них. В эпоху умножения больших международных выставок и «бума биеннале» представить полную картину современного искусства становится вдвойне невозможно: во-первых, физически и финансово затруднительно путешествовать повсюду, а во-вторых, важные международные выставки сегодня настолько огромны, что для их осмотра требуется несколько дней. «E-flux» дает подписчикам инструменты, необходимые для формирования того, что Фредерик Джеймисон назвал «когнитивной картой» арт-мира, — многоочаговой базы данных. Короче говоря, «e-flux» предлагает «поисковый алгоритм» для текущего арт-процесса, основанный на выборе Видокля и Аранды, а этот выбор, в свою очередь, основывается на ежедневно получаемой ими информации. Пользуясь даже этой усеченной подборкой, подписчик должен провести собственную селекцию, чтобы выбрать значимое и ценное для себя

в этом потоке информации. Другими словами, «e-flux» обнажает один из важнейших принципов, лежащих в основе современного искусства: его структура напоминает «обзор» или базу данных, что в значительной степени отличает его от классического модернизма, где стили или направления имели, как правило, исключительно эстетическое значение. Демонстрируя «информационное бессознательное» современного искусства, которое обеспечивает производство, хранение и поиск информации, «e-flux» продолжает традицию концептуального искусства, в особенности художников, связанных с институциональной критикой, — Ханса Хааке и Ханны Дарбовен, которые показали, что значение и ценность искусства в значительной степени обусловлены институциональными контекстами выставки, обмена и публикации.

Экономическая структура «e-flux» поднимает целый комплекс вопросов об экономической (и собственно эстетической) автономии художника в период тотальной экспансии арт-рынка. В результате стремительного роста числа галерей и коллекционеров в девяностых и двухтысячных годах перед некоторыми художниками открылись неожиданные возможности, в то время как для многих других, чье искусство не было (и порой не желало быть) рыночно «привлекательным», этот бум означал сужение перспектив и даже имел деморализующие последствия. Есть некий парадокс в том, что Видокль, Аранда и их коллеги буквально *заработали* себе независимость от арт-рынка с помощью изобретения — возможно, ненамеренного — прибыльной бизнес-платформы, каковой является «e-flux». Как заявил Видокль в 2009 году, «художник сегодня стремится к определенной независимости, а это значит, что, кроме производства искусства, он должен позаботиться об условиях, которые сделают возможным это производство и обеспечат его каналами распространения. Следовательно, производство этих условий может стать настолько принципиальным по отношению к производству самой работы, что станет формой самого произведения». Мысль Видокля о том, что произведение искусства само по себе есть *общественное производство условий*

своего существования, возвращает нас к вопросам о социальном взаимодействии или объединении, поднятым «искусством поведения» и эстетикой взаимодействия. Очевидно, что сущность этого искусства — не столько в изоляции и/или установлении отношений между зрителями или «пользователями» в качестве самоцели, сколько в *эстетическом* исследовании природы, значения и качества разного рода социальных связей. Для Бругеры это вопрос дальнейшей судьбы объединения граждан с их представлениями о коллективной идентичности и механизмах представительной демократии. Для Тиравани или Юнга это вопрос консолидации группы — порой скорее внутренней, чем публичной — с помощью современных ритуалов, праздников и проведения досуга. Наконец, для Видокля, Аранды и «e-flux» это вопрос понимания разных уровней информационной ассоциации — от антрепренерского до педагогического; аналогичным образом базы данных варьируются от электронной переписки до прямого личного общения. В каждом случае произведение искусства является не объектом, а сетью или рамкой для формирования сообщества, внутри которого может возникнуть та или иная форма коммуникации.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Baker George. An Interview with Pierre Huyghe // *October*. No. 110. Fall 2004.

Bourriaud Nicolas. *Relational Aesthetics* / Trans. S. Pleasance and F. Woods with the participation of M. Copeland. Les Presses du Réel, 2002.

Tania Bruguera. Venice: La Biennale di Venezia, 2005.

Lambert-Beatty Carrie. *Political People: Notes on Arte de Conducta* // *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*. Milan: Edizioni Charta; Purchase, New York: Neuberger Museum of Art, 2009.

Vidokle Anton. *Produce, Distribute, Discuss, Repeat*. New York: Lukas & Sternberg, 2009.

Vidokle Anton. Response to "A Questionnaire on 'The Contemporary'" // *October*. No. 130. Fall 2009.

The screenshot shows the e-flux website interface. At the top, there's a navigation bar with links: Clients, Archive, Projects, Journal, About, Subscribe, Contact, RSS. A search bar is on the right. The main content area is divided into two columns. The left column features a large image of a curved, metallic structure with text, titled "Mary Kelly" by Moderna Museet / Iaspis. Below it, there's a list of exhibitions with dates and titles. The right column features a smaller image of a person in a green suit, titled "e-flux journal" issue #18. Below it, there's a list of articles with authors and titles.

e-flux Clients Archive Projects Journal About Subscribe Contact RSS Search

Mary Kelly
Moderna Museet / Iaspis
By showing Mary Kelly's major projects from the 1970s together with works from the past decade, the exhibition seeks to engage us in a visual dialogue across generations that have been shaped by different cultural circumstances, but subject to the same historical events.
Continue reading

18 8th Shanghai Biennale • Rehearsal
Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art • 21st Century: Art in the First Decade
MAK Gallery • David Zink Yi
Moderna Museet / Iaspis • Mary Kelly

17 ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe • The Digital Oblivion • International symposium
Frederick Kiesler Prize for Architecture and the Arts • Awarded to an Austrian artist, Heimo Zobergh
Marres, centre for contemporary culture • Hygiene, the story of a museum at Marres

16 If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution • Iglu by Guy de Cointet
Bidoun • Immer, beware: # 22: LIBRARY
Behring Institute • Call for: Placebos for Art
Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland • Vibration

*Julietta Aranda, Brian Kuan
Wood, Anton Vidokle,
Editorial*

*Svetlana Boym, The Off-
Modern Mirror*

*Diedrich Diederichsen,
People of Intensity,
People of Power: The
Nietzsche Economy*

*Boris Groys, Marx After
Duchamp, or The Artist's
Two Bodies*

6 • Рассылка «e-flux». Октябрь 2010
Скриншот веб-сайта

Ютта Кётер представляет в галерее Рины Сполдинг в Нью-Йорке выставку «Свет внутри», в которой смысловым центром живописи становятся перформанс и инсталляция: влияние сетевых структур не обходит стороной даже такой традиционный медиум, как живопись, и распространяется среди художников Европы и США.

Немецкий художник Мартин Киппенбергер (1953–1997), со свойственной ему экстравагантностью сравнил картины с макаронами в интервью 1990–1991 годов, обозначил важнейшую со времен шелкографий Уорхола проблему живописи: «Просто повесить картину на стену и назвать это искусством — глупо. Важна вся сеть! Даже спагетти. <...> Говоря „искусство“, вы подразумеваете и все остальное. В галерее это и пол, и архитектура, и цвет стен». В работах Киппенбергера, среди которых — живопись, скульптура и множество гибридных практик, границы отдельного объекта всякий раз подвергались сомнению. Уже в своем первом живописном проекте 1976–1977 годов «Один из вас, немец во Флоренции» [1] Киппенбергер перенес фокус внимания с единичных произведений, наскоро создав сотню холстов одинакового размера, воспроизводящих в гризайли моментальные снимки или вырезки из газет. Он хотел сделать столько картин, чтобы, сложенные штабелем, они достигали его собственного роста. Живопись, таким образом, включалась в сетевые отношения нескольких типов: каждое отдельное полотно принадлежало своему «семейству»; все они тяготели к нестабильному состоянию фотографической информации, отсылая то к личному снимку, то к журналистскому

документу; объем серии был индексально обусловлен физическими характеристиками (ростом) самого художника и его повседневными занятиями, на что указывал выбор мотивов, которые могли бы быть зафиксированы всяким любознательным, хотя и чудаковатым немцем, оказавшимся во Флоренции.

Если принять слова Киппенбергера на веру, возникает важный вопрос: каким образом живопись может вобрать в себя все множество сетевых отношений, в которые она вписана? Эта проблема конца XX века, обострившаяся в начале XXI века с широчайшим распространением цифровых сетей, продолжает череду модернистских испытаний, выпавших на долю живописи. В начале прошлого века кубизм подошел к крайним пределам представления о связанном живописном знаке, продемонстрировав минимальные условия визуальной связности. Жестуальная абстракция середины XX века, характерным воплощением которой был абстрактный экспрессионизм, подняла вопрос о том, как репрезентация может достичь статуса чистой материи — обычной краски, нанесенной на холст. И наконец, на протяжении шестидесяти годов художники поп-арта и близких направлений в США и Европе использовали ряд фотомеханических техник (к которым позднее



1 • Мартин Киппенбергер. Без названия
(из серии «Один из вас, немец во Флоренции»)
1976–1977
Холст, масло. 50 × 60 см (каждая работа)

▲ 1911, 1913 ● 1947b, 1949, 1951 ■ 1960c, 1964b, 1967c



2000–2010

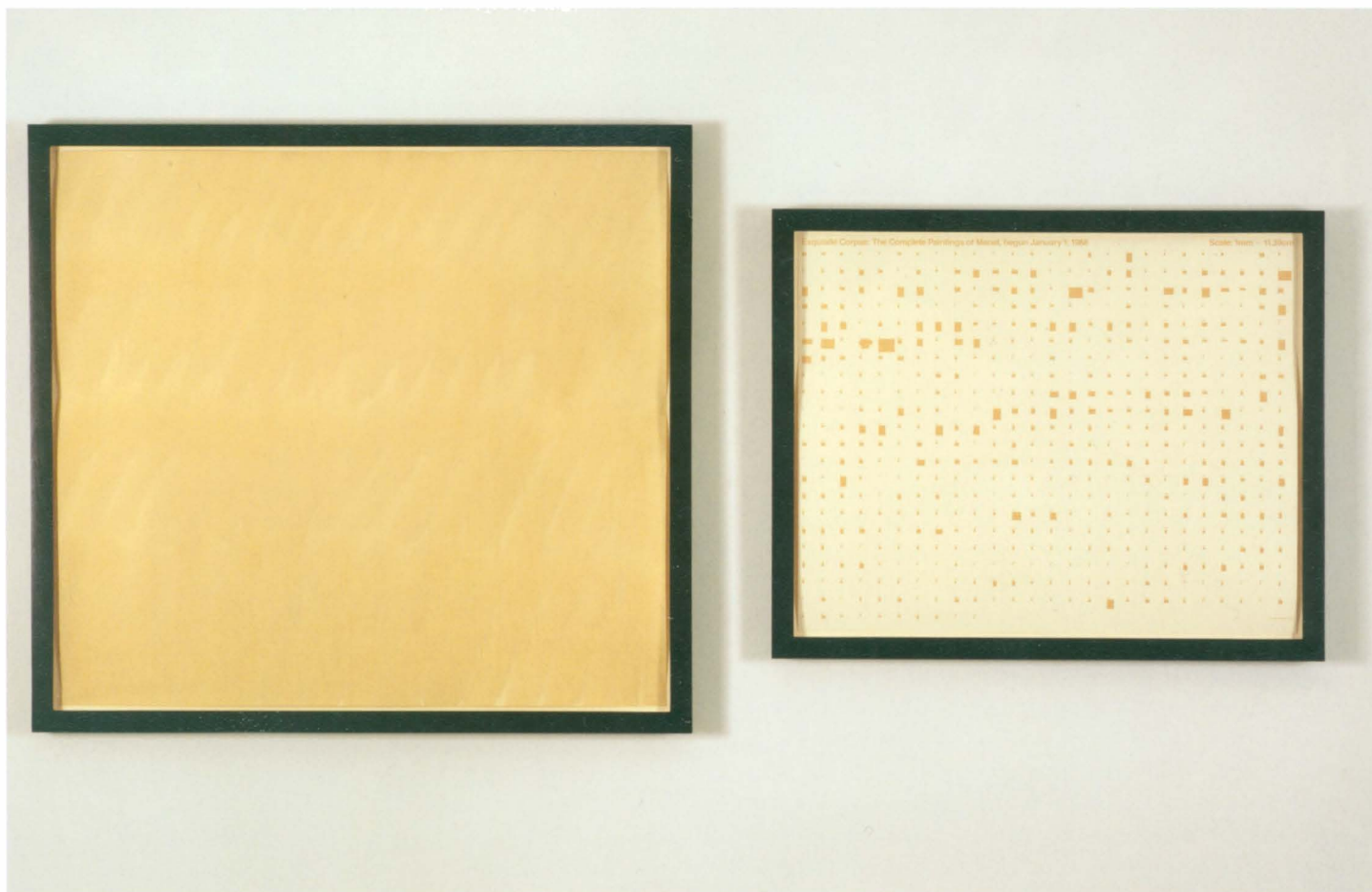
2 • Ютта Кётер. «Lux interior» в галерее Рины Споллингс, Нью-Йорк. 2009
Вид инсталляции

добавились видео и цифровая фотография), чтобы исследовать отношения между живописным изображением и механической репродукцией. Ни один из этих вопросов, предопределивших историю искусства XX века, не существует отдельно от другого и не теряет актуальности; происходит лишь смещение акцентов, в результате чего прежние эстетические вызовы или проблемы переформулируются посредством новых.

Переходная живопись

Разумеется, живопись всегда входила в сетевые структуры распространения и экспонирования, но Киппенбергер заявляет о большем: к началу девяностых годов отдельная картина должна была прямо *визуализировать* эти сетевые структуры и *инкорпорировать* их в свою объектную форму. И действительно, ассистенты и ближайшие сотрудники Киппенбергера (можно даже назвать их его соавторами) — Михаэль Креббер (род. 1954), Мерлин Карпентер (род. 1967) и интервьюировавшая его тогда, в 1990–1991 годах, Ютта Кётер (род. 1958) — дали начало практикам, в которых живопись связывает мир образов, существующий внутри холста, с внешней сетью, образуемой действующими лицами вокруг. Так, на выставке Кётер «Lux interior» (лат. «Свет внутри») в нью-йоркской галерее Рины Споллингс (2009) живопись существовала на стыке перформанса, инсталляции и собственно картины [2]. В центре выставки была одна-единственная работа на подвесной стене, напоминающей экран и расположенной под углом к остальным стенам; по задумке

Кётер, одна из стоек этой стены опиралась на пол, а другая — на установленную в пространстве галереи платформу, как будто всходя на сцену. Это впечатление усиливал направленный на картину свет винтажного прожектора из легендарного гей-клуба «The Saint», официально закрывшегося в 1988 году в основном из-за эпидемии СПИДа. Сам холст — «Хотрод (по Пуссену)» — представлял собой отдаленную монохромную реплику пуссеновского «Пейзажа с Пирамом и Фисбой» (1651), написанного на древнеримский сюжет об угасании любви (и жизни) из-за ложного прочтения визуальных свидетельств (Пирам находит порванное покрывало Фисбы и, решив, что ее убила львица, лишает жизни себя, а затем Фисба, найдя его мертвым, делает то же самое). В картине Кётер преобладает красный — цвет крови и ярости (а также СПИДа), и основное внимание сосредоточено на увеличенном фрагменте со вспышкой молнии — мотивом, который у Пуссена играет куда менее заметную роль. Эта зубчатая форма разделяет композицию подобно шраму, который притягивает удары кисти, как магнит — металлическую стружку. Мазки, то робкие, то уверенные, напоминают тревожные колебания перед сильным ударом. Вдохновляясь книгой Т. Дж. Кларка «Взгляд смерти» (2006) — развернутым прочтением двух картин Пуссена, Кётер совершает глубоко амбивалентный жест: объединяющие самоутверждение и интерпретацию, ее живописные знаки кажутся опустошенными временем, прошедшим между созданием картины Пуссена в 1651 году и ее реконструкцией в 2009-м. Выставку сопровождали три лекции-перформанса, во время которых Кётер двигалась вокруг стены с картиной и даже



3 • Стивен Прина. *Изысканный труп: полное собрание живописи Мане. Лист 207 из 556: Железная дорога. 1873.* Вашингтонская национальная галерея. 20 января 2004
 Левая панель: веленевая бумага, отмывка тушью. 93 × 112 см. Правая панель: бумага, офсетная печать. 66 × 83 см

под ней: ее тело и текстовый коллаж, который она с ожесточенной экспрессией читала, создавали обрамление холста. Эффект присутствия картины как самостоятельного персонажа — или собеседника — усиливали вспышки направленного на нее стробоскопа, принимавшие разные формы, будто картина и ее автор были парой на танцполе ночного клуба.

«Lux interior» предлагает замысловатый ответ на вопрос, как живопись может визуализировать и инкорпорировать сетевые отношения. Стоит задержаться на этом вопросе, чтобы понять, как сложно репрезентировать сетевые отношения, которые, охватывая в своем непредставимом масштабе и бесконечно малые микро-чипы, и бесконечно большой интернет, представляют собой не что иное, как современную версию возвышенного. Достаточно забить в поисковую строку «карты интернета», и перед нами предстанут изображения взаимосвязанных «солнечных систем», как в «Стартреке», которые мало объясняют принцип движения информационных потоков, но много говорят о связи между цифровыми мирами и древней традицией созерцания звезд. Кётер подходит к этому вопросу с другой стороны. Не пытаясь визуализировать контуры сетей во всей их полноте, она актуализирует *поведение объектов внутри них* наглядной демонстрацией их, скажем так, переходности. Оксфордский словарь английского языка дает единственное определение слову «переходный»: «выражающий действие, переходящее на объект». Термин «переход» вполне подходит для описания статуса объектов внутри сетей: определя-

ющими для этих объектов являются циркуляция (перемещение с места на место) и, как следствие, трансляция в новые контексты. В «Lux interior» Кётер устанавливает два вида такого перехода. Первый заключается в том, что каждый мазок в ее реконструкции пуссеновского «Пейзажа с Пирамом и Фисбой» передает промежуток времени, истекший между картиной Пуссена, выступающей в качестве образца, и ее собственной. К этой временной оси добавляется вторая, пространственная, — переход, ведущий за рамки картины в различные социальные сети, ее окружающие, на что указывает «поведение» картины как персонажа (она «выходит» на сцену, освещенная, как на дискотеке, и т. д.), а также три лекции-перформанса художницы, выступающей в качестве собеседницы своей работы.

Определяющим для переходной живописи (а Кётер представляет лишь одну из ее «тональностей») является, таким образом, ее способность удерживать в состоянии напряженного равновесия два типа *перехода*: один из них внутренний, другой — внешний для картины. В связи с этим живопись начиная с девяностых годов вобрала в себя так называемую «институциональную критику» — практики включения в произведение искусства конвенциональных ценностей и систем презентации арт-мира. Стивен Прина (род. 1954) создал ряд живописных проектов, которые более прямо, чем у Кётер, интегрируют темы институциональной критики и, соответственно, предлагают более холодную «тональность» переходной живописи. В 1988 году Прина начал долгосрочный

проект «Изысканный труп: полное собрание живописи Мане», в рамках которого офсетная литография с визуальным индекс-перечнем 556 работ, составляющих корпус живописи Эдуарда Мане (а здесь представленных в виде пропорционально, с сохранением формата и соотношения размеров, уменьшенных прямоугольных «значков»), экспонировалась поочередно с каждой из 556 монохромных сепиевых отмывок, выполненных Приной в размерах и форматах, на сей раз в точности соответствующих произведениям Мане [3]. При беглом осмотре эти листы могут показаться пустыми, однако художник справедливо настаивает на их позитивном визуальном воздействии. В интервью 1988 года он говорил:

Возможно, эти рисунки — наименьший общий знаменатель выразительности. Их поверхности покрыты сепией. Некоторым кажется, что они ничем не заняты или пусты. Они разреженные, но не пустые. В каком-то смысле они полны настолько, насколько это вообще возможно. От края до края — краска. Каждый квадратный дюйм учтен, включен в план и заполнен. И очевидно, что все сделано вручную.

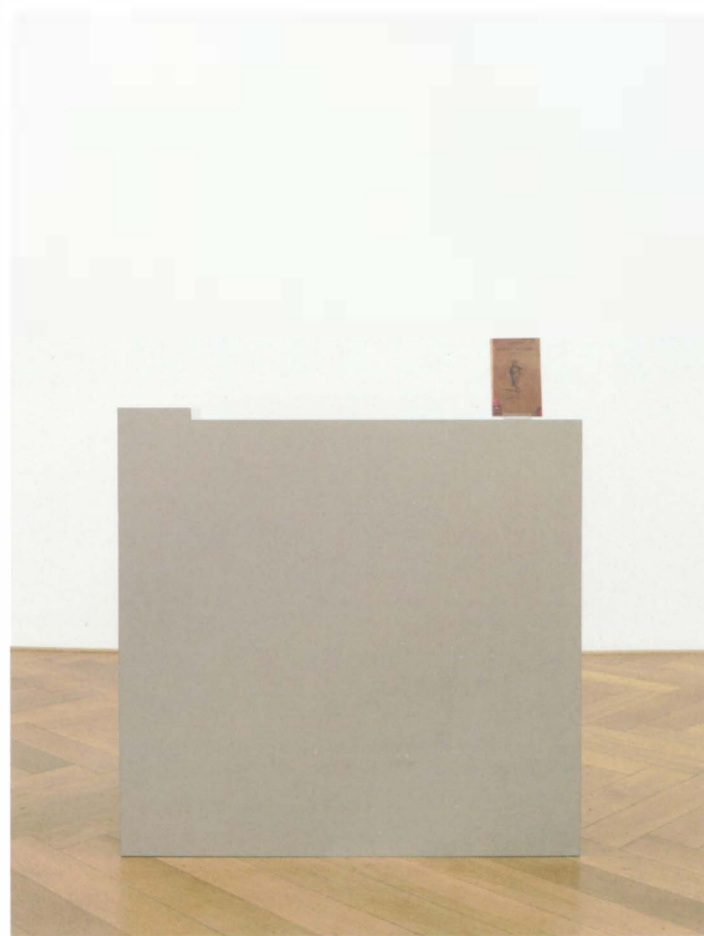
Если для Кётер картина — это узел, связывающий перформанс, инсталляцию и фигуративный стиль свободной жестуальной «реконструкции», то для Прины она отмечает пересечение полного наследия художника (представленного реестром всех картин Мане), формата отдельного объекта (его размеров и пропорций) и простого, депрофессионализованного метода нанесения одной краски на бумагу. Внешне «Изысканный труп» разительно отличается от «Lux interior», но Кётер и Прина стремятся к одной цели: визуализировать живопись в интегральной социальной сети — в расширенном поле, обусловленном личными, эстетическими, критическими и историческими обстоятельствами. В том же интервью 1988 года Прина признался: «Я назвал проект с Мане „Изысканный труп“, поскольку мне кажется необходимым увидеть тело работы во всей его целостности, в отношении к его телу и моему телу».

Переходная живопись, таким образом, поддерживает динамическое равновесие между переходами двух типов: теми, которые совершаются внутри самой картины, в том числе на уровне нанесения мазков и передачи мотивов, и теми, которые ведут вовне, охватывая размещение картины в пространстве, ее место в институциональном контексте, отношение к истории искусства и социальные связи, устанавливающиеся между автором и зрителями. Другими словами, для таких художников, как Киппенбергер, Кётер и Прина, структура картины в значительной степени определяется внешними условиями экспонирования и восприятия. В этом смысле можно связать эти стратегии переходности с художественными новациями середины XX века, в которых живописное изображение открылось внешним факторам. Картины с черными полосами, ▲ которые Фрэнк Стелла начал писать в 1958 году, воплощают, по словам Ива-Алена Буа, принцип некомпозиции, осуществляемый дедуктивно: вместо того чтобы руководствоваться в выборе мотива воображением или порождать его интуитивными актами дриппинга, нанесения красочных пятен или выливания краски на холст, Стелла выстраивал свои геометрические паттерны исходя из размера и очертаний холста, а также из простого набора правил, согласно которым он использовал обычную эмалевую краску и малярную кисть. Его полосы, кажется, движутся от краев холста к центру, как некое внутреннее эхо внешних границ картины, тем самым давая понять, что никакая картина не может быть полно-

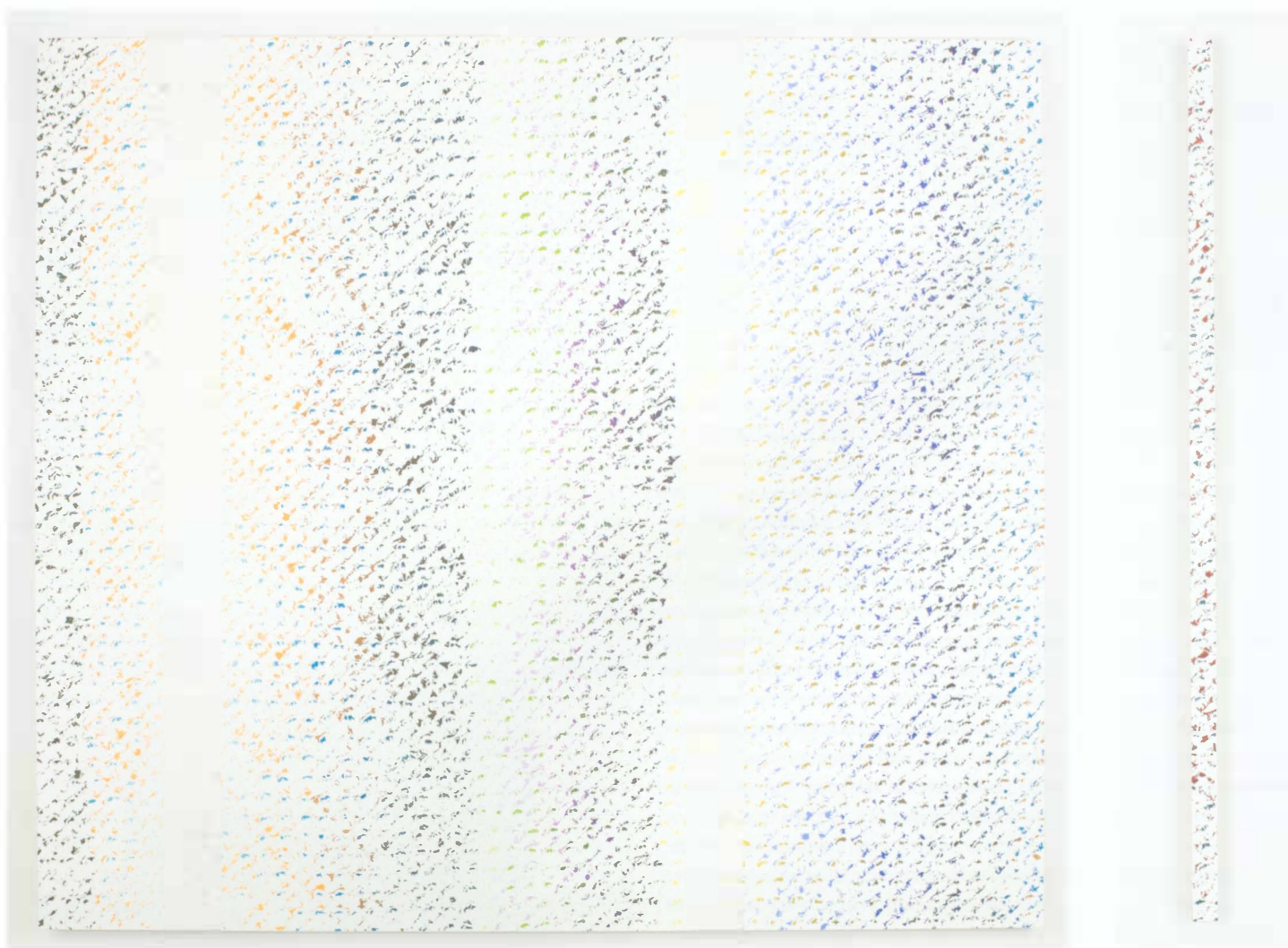
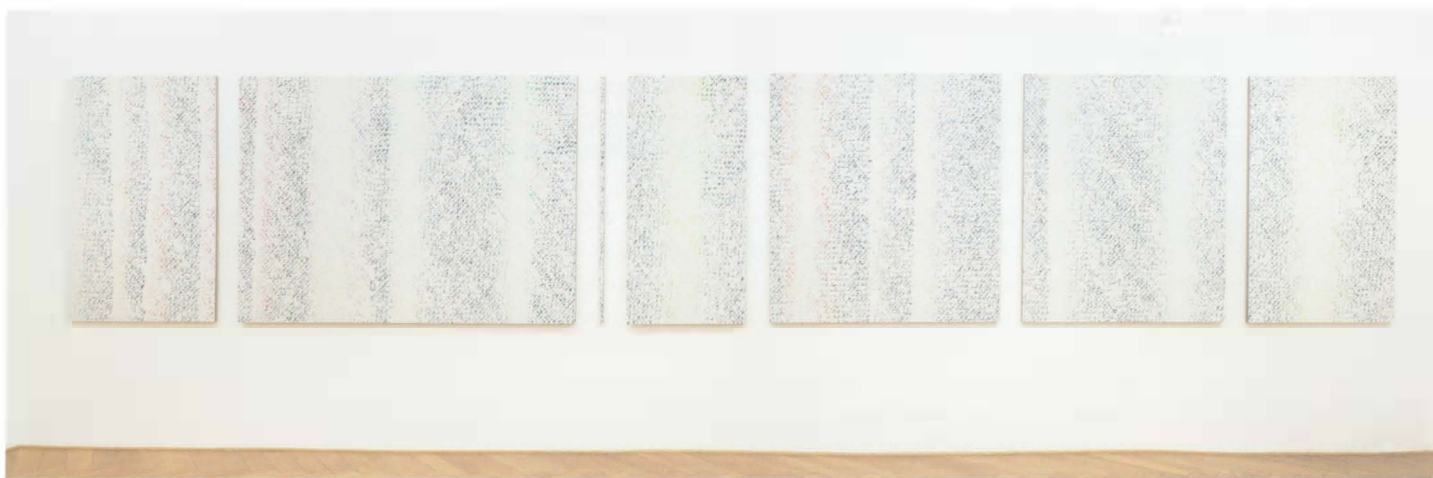
стью изолирована от своего окружения. Но у Стеллы демонстрация внешнего воздействия на внутреннюю композицию ограничена физическими границами холста, которые служат надежной оградой между картиной и внешним миром. Многие из молодых художников, исследующих транзитивное поведение живописи, усвоили принципы дедуктивной некомпозиционности, которая, однако, сопряжена в их версии с буквальной или концептуальной трансгрессией физических пределов холста. В их работах «внутреннее эхо» физических границ холста сопровождается «внешним эхом», с которым качества и аллюзии, пришедшие извне, проникают внутрь произведения.

Спектаклярная пустота

На двух близких по замыслу выставках 2009 года — «Хромахромы Робера Макера» в галерее Эндрю Крепса в Нью-Йорке и «Постаменты, косое сечение / Робер Макар / Хронохромы» в галерее Даниеля Буххольца в Берлине [4, 5] — Чейни Томпсон (род. 1975) представил две похожие серии работ, в которых абстрактный паттерн выведен из увеличенного цифрового скана плетения холста (в нью-йоркской версии ориентация нитей соответствует обычной, прямоугольной, а в берлинской идет «наискось»). В отличие от Стеллы, чья дедуктивная композиция диктовалась физическими пределами холста, Томпсон вводит промежуточный шаг — цифровую репродукцию, в которой фон картины преобразуется в ее



4 • Чейни Томпсон. Постамент IV. 2009
ДВП, пластик Resopal, бумага. 94,3 × 96,5 × 122 см

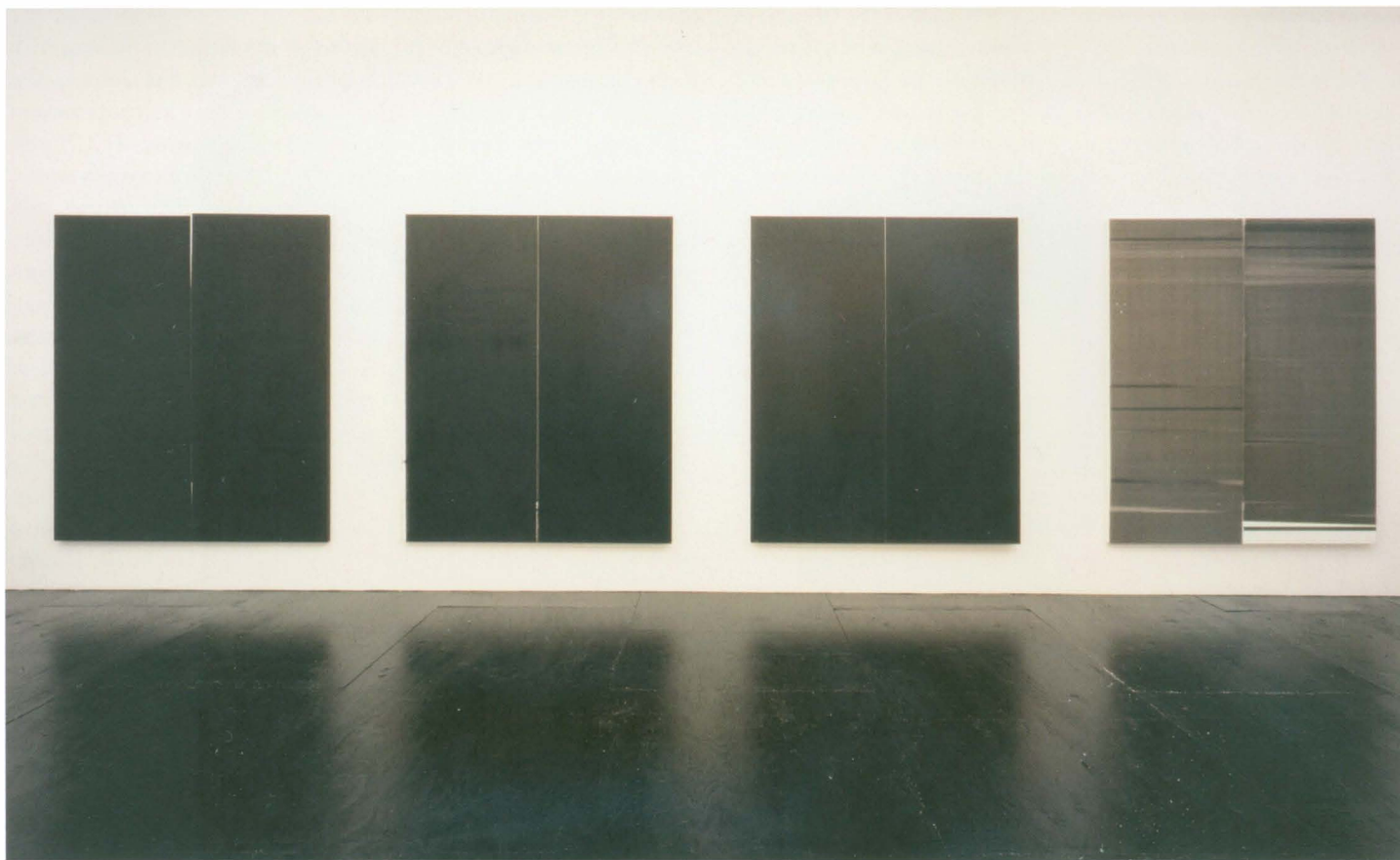


5 • Чейни Томпсон. Выставка «Постаменты, косое сечение / Робер Макер / Хронохромы» в галерее Даниеля Буххольца. Берлин. 2009

(вверху) Вид инсталляции

(внизу слева) *Хронохром V*. 2009. Холст, масло. 140 × 158 см

(внизу справа) *Хронохром X*. 2009. Холст, масло. 140 × 4 см



фигуру, или, если сформулировать это немного иначе, основа изображения (холст) сама становится изображением. Подобная спекуляризация пустоты (намекающая на то, что всё, включая самый нейтральный формат, становится теперь изображением) нашла другое воплощение на выставке Уэйда Гайтона (род. 1972) в галерее Фредерика Петцеля в 2007 году: Гайтон использовал готовый компьютерный формат — прямоугольники, вычерченные и «залитые» черным цветом в фотошопе, — как источник для серии монохромных картин, изготовленных на струйном принтере [6]. Беспредметность и строгая дедуктивность работ обоих художников на первый взгляд не вызывает сомнений, однако внешние обстоятельства, связанные с экономикой труда, полностью переиначили спекулярную пустоту выбранного ими формата. Если у Томпсона цвет и степень его насыщенности в работах берлинского цикла авторефлексивно индексируют время, затраченное на их изготовление, а также конкретный момент их создания, что приравнивает его живопись к хронометражным картам, то Гайтон, используя при создании своих работ всецело внешний компьютерный инструментарий, программное обеспечение и струйную печать, сделал их похожими на продукт сетевого корпоративного труда. Унаследовав дедуктивную тактику Стеллы, эти художники разделяют одновременно стремление Кётер и Прины инкорпорировать социальные сети в тело живописи, хотя и действуют гораздо мягче.



6 • Уэйд Гайтон. Выставка в галерее Фридриха Петцеля, Нью-Йорк. 2007
Виды инсталляции

Архив как медиум

Буквальное включение современных социальных условий в живопись (в отличие от историзации сетей у Кётер и Прины или



7 • Р. Х. Кузйтман. Выставка «От Одного О к другОму» в галерее «Орхард», Нью-Йорк. 2008
Вид инсталляции со стеллажом для картин

эстетизации труда у Томпсона и Гайтона) продемонстрировала выставка «От Одного О к другому» («From One O to the Other») в нью-йоркской галерее «Орхард» (2008). Это был совместный проект критика и искусствоведа Реи Анастас (род. 1969) и художниц Р. Х. Куэйтман (род. 1961) и Эми Силлман (род. 1954). Как и многие другие проекты в «Орхарде», который сам по себе является чем-то вроде коллективного произведения искусства, эта сложносоставная инсталляция была непосредственным размышлением над контекстом галереи и ее во многом неожиданной ролью в процессе благоустройства Нижнего Ист-Сайда. Анастас представила свою часть выставки в витринах с подборками вырезок из газет, писавших о галерее, а Силлман нарисовала на бумаге гуашью и чернилами замысловатые портреты (только лица) резидентов и друзей «Орхарда». Рисунки не висели на стенах, как обычно, а были разложены на длинном столе, так что любой желающий мог перебирать и просматривать их; рядом с этим столом посередине узкой передней части галереи стоял еще один такой же, со скамейкой для посетителей. Вклад Куэйтман состоял из трех частей. Наибольшее внимание привлекала серия картин на дереве под общим названием «Глава 10: Ковчег», созданная художницей в бытность директором «Орхарда». Некоторые доски серии привычно висели на стенах, а другие оставались в запасе, расставленные на стеллаже, как в фондах музея или галереи [7]. Работники галереи предлагали посетителям ознакомиться с этим открытым хранилищем: картины можно было вынимать по одной и ставить на верхнюю полку стеллажа для быстрого просмотра или вешать на специально отведенное место на стене рядом. Кроме того, Куэйтман вывесила в большом формате «Сводную ведомость „Орхарда“», описывающую деятельность галереи в финансовых терминах, и представила эффектный каталог «Аллегорические приманки», оформленный ею по идее Джеффа Каплана, меняющей местами внешнее и внутреннее: суперобложка раскладывалась в большой постер-архив с репродукциями произведений, тогда как страницы содержали только текст.

Выставка была посвящена этической проблеме: как и для кого создаются архивы и что позволяет им служить «медиумом» социальных сетей живописи. Представляется важным, в частности, что Силлман и Куэйтман настаивали на деятельном участии посетителей, призывали их «думать» руками и глазами одновременно. В работах обеих художниц зритель касался институциональной «материи» — лиц тех, кто делал и посещал программы «Орхарда», на рисунках Силлман и самого пространства «Орхарда» на шелкографических картинах Куэйтман, напечатанных с поляроидных снимков галереи — иногда пустой (как правило, в скошенной перспективе), иногда заполненной людьми: то ли членами коллектива «Орхард», то ли их друзьями. Этот вторичный фотографический материал на большинстве работ Куэйтман этого цикла покрыт частой шелкографической сеткой из горизонтальных линий, вызывающей оптическое раздражение, граничащее с болью. Связь, установленная между зрением и физическим соприкосновением, а также смешение оптической дезориентации с четким сознанием нахождения в определенном месте определенного города побуждали посетителей выставки занять позицию внутри зрительного опыта и в сети институционального объединения одновременно: внутренние переходы картин динамически уравнивались с внешним воздействием галереи (как в феноменологическом, пространственном аспекте, так и в социологическом, институци-

ональном), давая убедительный пример транзитивной живописи. Таким образом, работы Куэйтман и Силлман подталкивают зрителя к переходу от восприятия картины как таковой к внешним условиям ее существования — от якобы самодостаточного видения к теме утраты привычного района в процессе его благоустройства.

Картины могут служить архивами актуальных связей между глазом (человеком) и миром. У философа и историка Бруно Латура есть подходящий квазимузеологический термин для описания того, что, по его мнению, должны делать социологи: собирать социальное или, скорее, как сказано в названии его книги 2005 года, «заново собирать социальное». Этим и занимаются те, кто работает с архивами (в том числе художники, критики, историки искусства), и потому им требуется особая осторожность. Так, в живописном архиве Куэйтман соединены четыре условия: 1) зрительное восприятие порождает боль (оптическое раздражение); 2) картины накапливаются (как материальные ценности, на стеллажах); 3) зрители смотрят, потому что хотят осмысленно разместиться в архитектурном или городском пространстве; 4) никакое расположение картин не является конечным. Эти условия архивации составляют набор инструментов (один из многих, созданных «Орхардом» за его недолгую жизнь) для переосмысления *форм и задач ассоциации* — для новой сборки социального.

Различные переходные практики, о которых шла речь выше, получили распространение, поскольку они предлагают выход из тупика, в котором давно оказалась современная художественная критика. Как вид искусства, наиболее популярный среди коллекционеров, сочетающий максимальный престиж с удобством экспонирования (и для частных коллекционеров, и для институтов), живопись особенно часто уличают в тесной связи с товаризацией. Нет нужды говорить, что этот диагноз верен, и одно из последствий товаризации состоит в том, что она предполагает остановку циркуляции объекта внутри сетей: произведение завершают, продают, вешают на стену или отправляют в запасники, тем самым закрепляя определенный тип социальных отношений. Напротив, переходная живопись изобретает формы и структуры, цель которых — продемонстрировать, что, как только объект входит в сетевую структуру, он уже не может быть остановлен в процессе смены материальных состояний и скоростей циркуляции — от геологически медленной (консервация) до бесконечно быстрой. Пуссен может оказаться в руках Ютты Кётер, а Стивен Прина может завладеть всем наследием Мане.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Буа Ив-Ален. Живопись как модель [1993] / Пер. К. Саркисова. М.: V-A-C press. 2015.
 Burton Johanna. Rites of Silence: On the Art of Wade Guyton // *Artforum*. Vol. XLVI. No. 10. Summer 2008.
 Clark T. J. *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*. New Haven and London: Yale University Press. 2006.
 Goldstein Ann. *Martin Kippenberger: The Problem Perspective*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2008.
Textezur Kunst: The [Not] Painting Issue. March 2010.

Харун Фароки выставляет ряд работ на тему войны и видения в Музее Людвига в Кёльне и в выставочном пространстве «Raven Row» в Лондоне, показывая связь между развлекательными формами новых медиа, в частности видеоиграми, и современными методами войны.

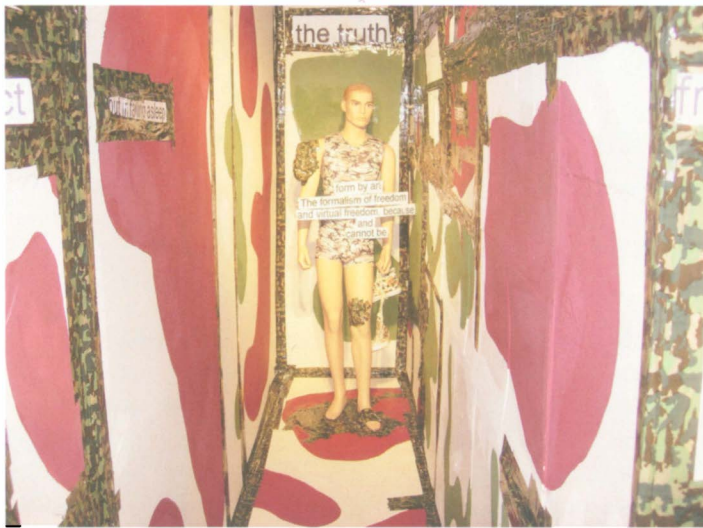
Самые странные кадры американского вторжения в Ирак в 2003 году были одновременно и самыми банальными: практически не меняющаяся панорама одной из улиц Багдада, снятая из окна отеля, где остановилось большинство западных журналистов. В качестве образа войны этот пустынный видеовзгляд мог конкурировать с пиротехнической графикой и грохотом военной музыки, открывавшими выпуски теленовостей в США. И все же неподвижный, будто снятый камерой наблюдения, пейзаж приковывал взгляд — отчасти из-за парадоксальности ситуации: представители (пусть неофициальные) атакующей стороны могут устроиться в отеле посреди осажденного города, чтобы наблюдать, как его забрасывают бомбами. Когда начались бомбардировки, из окон отеля они выглядели как праздничный фейерверк. Журналисты в Багдаде, как и их коллеги в лагере военных действий, сопровождавшие боевые подразделения, с началом наземной войны были, как говорят военные, *прикомандированы* к армии. И действительно, в силу того, что фронтовым репортерам было запрещено раскрывать свое местонахождение и разглашать любые сведения, касающиеся действий «своих» подразделений, все, что они, как и их коллеги, наблюдавшие за происходящим из окон багдадского отеля, могли сообщить домой, в значительной мере определялось военной точкой зрения.

Война в Ираке, как, пожалуй, никакой другой вооруженный конфликт в истории, следовала сценарию, рассчитанному на домашний просмотр. Поскольку признано, что отсутствие единого мнения по поводу войны во Вьетнаме — последней продолжительной военной кампании США — стало следствием ее освещения в вечерних теленовостях, разработчики иракского конфликта ужесточили контроль за его имиджем, пользуясь в основном двумя средствами. Во-первых, чтобы дистанцировать и «дезинфицировать» применение силы, упор делался на использование высокотехнологичного оружия, которое преподносилось как инструментальный, не уступающий в точности и благотворности медицинскому (отсюда постоянное использование формулировки «хирургически точный удар» [*surgical strike*] — военный термин, означающий «точный бомбовый удар», но *surgical* — также «хирургический». — *Пер.*] при описании первоначальных атак с воздуха). Во-вторых, жесткому контролю была подвергнута деятельность журналистов. Так, их прикрепление к конкретным боевым подразделениям, по сути, означало, что репортажи будут выражать точку зрения солдат, с которыми «прикомандированных» репортеров свяжет естественный дух солидарности. Обе стратегии структурно связаны с хорошо знакомыми Западу развлекательными жанрами: «хирургически

точный удар» высокотехнологичных бомб со встроенными видеокамерами переводит реальную войну в виртуальный эстетический режим видеоигр, которые, в свою очередь, тоже адаптируются для тренировок военных летчиков, а история, рассказанная от лица простого бойца, отражает повествовательные конвенции голливудского фильма (буквальность последнему сравнению придали бравурные рекламные ролики о Национальной гвардии, прославляющие героизм воинской службы, которые крутили во многих американских кинотеатрах перед началом сеансов).

Сила образа / образ силы

Официальная репрезентация войны в Ираке — один из самых показательных и самых трагических примеров начала XXI века, демонстрирующих, как образы приобретают власть, утверждая точку зрения, которая маргинализирует все прочие перспективы. Художники откликнулись на эту ситуацию по-разному: одни акцентировали внимание на том, как изображения устанавливают или, напротив, разрушают связи между гражданами; другие показывали, как новые технологии визуализации мигрируют из сферы развлечения в сферу войны; а третьи демонстрировали, что искусство можно использовать как относительно свободную трибуну для политического высказывания. Все художники, о которых пойдет речь ниже, исследуют образное преподнесение зрителю противоречивых и травматичных событий войны в Ираке, используя очень разные визуальные стратегии: создавая ощущение сопричастности (или, наоборот, отчуждения); классифицируя граждан и их реакции на происходящее; выявляя характер опосредования индивидуальной военной травмы. Первый из трех приемов использовал Томас Хиршхорн в двух концептуально взаимосвязанных выставках: «Утопия, утопия = один мир, одна война, одна армия, одно платье» (2005) в Бостонском институте современного искусства и «Поверхностная вовлеченность» (2006) в нью-йоркской галерее Барбары Глэдстоун. Хиршхорн известен своими киосками, витринами, монументами и многомерными инсталляциями, основным строительным материалом для которых служит огромное количество изображений, взятых из разных медиа — от книг до интернета — и соединенных в одну конструкцию с помощью дешевых материалов вроде картона и скотча. Его работы посвящены особому рода этике изображения: они исследуют влияние изображений на человеческие отношения и наше представление об общем мире. В рамках этой главной задачи искусства Хиршхорна его выставки в Бостоне и Нью-Йорке продемонстрировали два разных, но дополняющих друг друга подхода.



1 • Томас Хиршхорн. Выставка «Утопия, утопия = один мир, одна война, одна армия, одно платье». Институт современного искусства, Бостон. 2005
Виды экспозиции

Выставка «Утопия, утопия», темой которой было повсеместное распространение камуфляжа в качестве популярного декоративного мотива, утверждала, что, используя определенный абстрактный паттерн вроде цветомаскировки (в своей одежде или других предметах, купленных в магазине), каждый становится частью «одного мира» и «одной войны» в рамках глобального общества. Грубо говоря, Хиршхорн имеет в виду, что, надевая одежду защитного цвета, модники и поп-звезды Парижа, Лос-Анджелеса или Токио «записываются», пусть неосознанно, на «одну войну», примером которой служит иракский конфликт. «Утопия, утопия» включала так много предметов с использованием камуфляжной расцветки, от зажигалок до нижнего белья, что этот цветовой мотив терял значение символа или атрибута современной войны [1]: бесконечное повторение как будто очищало его, избавляя от прямых ассоциаций с насилием. Если эта всеобщая демонстрация одного знака и создает «сообщество», давал понять Хиршхорн, то это сообщество потребителей, в котором поп-культура и военная агрессия тесно (хотя и едва ли осознанно) переплетаются друг с другом, образуя мир, где модели носят камуфляж, а должностные лица ездят на «Хаммерах». Столь широкое перекодирование войны как модного стиля помогает достичь консенсуса в отноше-

нии текущего конфликта через его гламуризацию, причем даже в мирное время.

В «Поверхностной вовлеченности», напротив, этическую связь между гражданами, возникающую в процессе коллективного смотрения, создавал резкий контраст между ужасающими фотографиями с разорванными телами жертв военных действий, большинство из которых Хиршхорн скачал из интернета, и «спасительной» силой искусства. Фотографии были объединены без особого порядка в коллажи, образующие некую топографическую базу, представленную в виде диорам, которые заполняли галерею [2], а за «силу искусства» отвечали репродукции абстрактных картин (многие из них принадлежали кисти художницы-мистика Эммы Кунц), наклеенные на картон и парившие над ландшафтом кровавой бойни наподобие птиц или берниниевских лучей божественного света, то ли устремляясь ввысь, то ли, наоборот, снижаясь — в зависимости от точки зрения. «Поверхностная вовлеченность» устанавливает недвусмысленную оппозицию между способностью изображений ранить, отвращать, разъярять и претензией искусства (в особенности абстрактного) на функцию исцеления. Смотреть на вываливающиеся внутренности и размозженные черепа, представленные Хиршхорном, было настолько же сложной



2 • Томас Хиршхорн. Выставка «Поверхностная вовлеченность». Галерея Барбары Глэдстоун, Нью-Йорк. 2006
Виды экспозиции

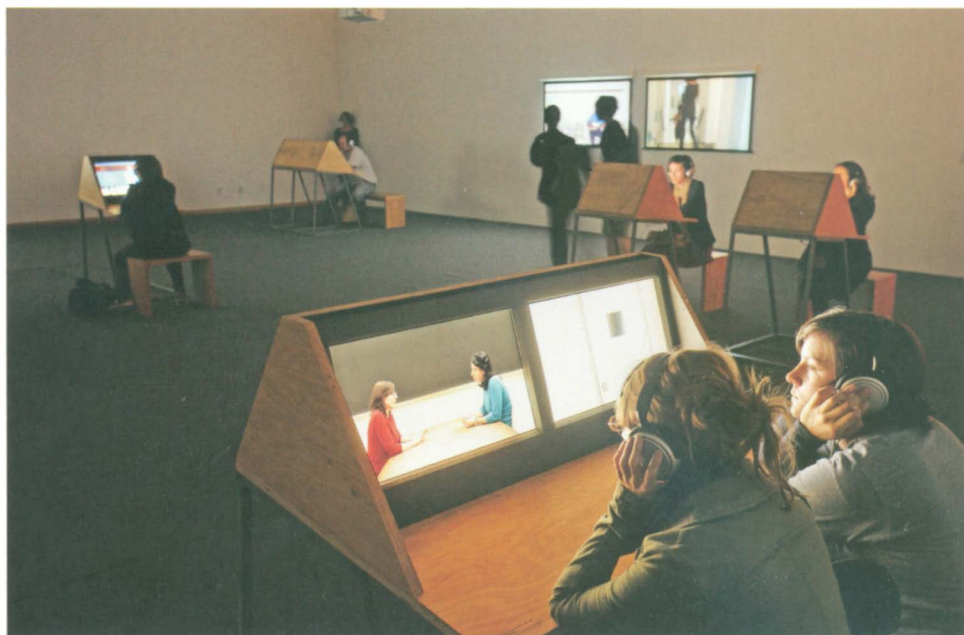
задачей, насколько смелым стало решение художника использовать изображения, намеренно вычеркнутые из официального сценария войны в Ираке, в котором опустошительные бомбардировки эвфемистически именовались «хирургически точными ударами». Разумеется, есть огромная разница между ношением камуфляжа как модной тенденцией и столкновением с прямой демонстрацией жертв войны, однако временная близость этих двух выставок указывает на связь между ними. Действительно, одомашнивание войны с помощью поп-культуры помогает гражданам закрыть глаза на ее реальные последствия и, следовательно, морально примириться с ней.

И в «Утопии, утопии», и в «Поверхностной вовлеченности» Хиршхорн применил композиционную стратегию, которая наглядно демонстрирует потенциальную опасность изображений; эту стратегию можно назвать «роем образов». Обе инсталляции представляют собой клаустрофобические ландшафты, замыкающие зрителя в дезориентирующей среде, переполненной картинками. Эти роящиеся образы блестяще показывают и то, как изображения циркулируют в сетевом пространстве, и то, что их избыточность порождает эффект интерференции или «информационного шума», в котором сложно найти ориентиры. Они насыщают про-

странство репрезентациями, что может иметь как благотворные, так и трагические последствия. В «Утопии, утопии» насыщение представляет поворотный пункт моды или стиля, в данном случае — помешательство на камуфляже. А в «Поверхностной вовлеченности», напротив, неуправляемый поток болезненных изображений войны предстает как «возвращение вытесненного». Примером скандального насыщения стала самая известная из незапланированных репрезентаций войны в Ираке: когда униженные фотографии пленников, сделанные группой американских солдат в Абу-Грейбе, увидели свет, их обращение в медиа вышло из-под контроля, и никакие усилия пиар-служб не смогли заглушить их эффект.

Размножение истин

Инсталляции Хиршхорна утвердили специфическую модель циркуляции изображений (или информации) в плотной и насыщенной медиасреде, работающей безостановочно двадцать четыре часа в сутки семь дней в неделю. Будь то внезапное появление модного тренда (как камуфляж) или скандала (как Абу-Грейб), сила образов возрастает пропорционально их способности к одновременному



заполнению множества медиаканалов: образы становятся *вирулентными*, если привлекают достаточно потребителей и/или зрителей, чтобы установить коллективную идентификацию. В каком-то смысле Хиршхорн позволяет изображениям вести себя «естественно»: они распространяются экспоненциально в физическом пространстве, как это происходит и в виртуальных сетях.

Десятиканальная видеоинсталляция «9 сценариев от воюющей нации» (2007), созданная группой художников — Андреа Гайер, Шарон Хейс, Эшли Хантом, Катей Сандер и Дэвидом Торном — и впервые представленная на «Документе 12» в Касселе, занимает противоположный полюс общего спектра. Если Хиршхорна интересует, как изображения *роются* и *насыщают* пространство, то «9 сценариев» демонстрируют, как разные люди, каждый из которых представляет опыт войны в Ираке с той или иной точки зрения, отфильтровывают свои образы войны. В центре каждого «сценария» — определенный типаж: Гражданин, Блогер, Корреспондент, Ветеран, Студент, Актер, Интервьюер, Юрист, Заключенный и Источник, и все они отвечают на вопрос: «Каким образом война конструирует определенные позиции, которые индивиды могут реализовать, представить, выразить или отвергнуть?» Другими словами, размножение персон в «9 сценариях» соответствует размножению изображений у Хиршхорна. В первой версии «9 сценариев», показанной на «Документе 12», все десять каналов видео были выведены на мониторы, встроенные по одному или несколько в парты, как в учебном классе [3]. Эти «парты» были выставлены в холлах, примыкающих к галереям с бесплатным входом. Использование небольших мониторов, наушников и отдельных мест способствовало — и даже требовало — уединенной формы внимательного просмотра, как в читальном зале библиотеки, что контрастировало с потоком посетителей, проходивших через холл. Такой квазипедagogический способ экспонирования, подразумевавший, что зрителями могут оказаться *прохожие*, направляющиеся, скажем, в кафе, примыкающее к холлу, корреспондировал со столь же педагогической нарративной структурой самой работы. Сценарии девяти из десяти персонажей, представленных на видео, были сняты так, чтобы привлечь внимание к присутствию или отсутствию публики. Короткая речь Ветерана/Ветеранов, основанная

на его/их личном опыте, обращена к большой пустой аудитории; Гражданин/Граждане пишет/пишут ряд предположений о том, что он/они будет/будут делать, когда наконец наступит демократия, на классной доске — словно для невидимой группы студентов (друг друга сменяют 248 предположений, каждое из которых стирается, чтобы освободить место для следующего); а Юрист говорит перед публикой, которая то появляется, то пропадает из кадра в результате перемещений камеры. Эти ролики поднимают вопрос, составляющий суть работы «9 сценариев от воюющей нации»: возможно ли дать правдивое и точное *изображение* войны в Ираке и как это можно сделать?

Исследование этого вопроса представляет собой несколько часов видеозаписи «показаний», которая ставит под сомнение авторитетность любой частной точки зрения и, что особенно важно, подсказывает, что эти мнения обусловлены социальными ролями, воплощенными в десяти типажах. Это сомнение представлено посредством тройного отстранения говорящих от их собственной речи. Во-первых, как гласят заголовки каждого видеоряда, отдельные люди группируются по типажам, «разделяющим» данный нарратив (то есть несколько человек с успехом произносят один и тот же монолог, и, скажем, интервьюер и интервьюируемый легко могут поменяться ролями). Это означает, что так называемая «субъективная позиция», особая социальная или психологическая установка, основанная на таких индивидуальных особенностях, как профессия, национальность, раса, пол и сексуальная ориентация, определяет точку зрения людей, которые просто «разыгрывают» данные им роли. Во-вторых, как я уже сказал, пустая аудитория или попеременное включение и исключение публики за счет изменения масштаба кадра вводят лауну между оратором и слушателями. Так или иначе, высказыванию не удается достичь своего предполагаемого или желаемого адресата. Наконец, в нескольких записях подлинная речь (в которой персонаж описывает свой жизненный опыт) оказывается оторванной от того, кто ее произносит. В сценарии «Юриста», например, актриса читает монолог, основанный на интервью с американским адвокатом, представлявшим интересы йеменских заключенных тюрьмы Гуантанамо; в сценарии «Актера» герои пытаются выучить свои роли,



4 • Харун Фароки. *Серьезные игры 1: Погружение*. 2009
Двухканальная видеоинсталляция. 20 минут (видео)

основанные на рассказах участников войны; и даже выступление Ветерана представляет собой лекцию, основанную на интервью, и хотя ее читают сами ветераны, жанр исповеди изменен на более формальный, что меняет и эмоциональную окраску. Этими тремя способами — идентификацией с коллективным типом, указанием на присутствие или отсутствие слушателей и демонстрацией того, что исповедь может быть перекодирована или даже подделана, — индивидуальные голоса, рассказывающие о войне в Ираке, денатурализируются, отделяются от конкретных людей и пропускаются сквозь фильтр ситуаций и типажей.

В отличие от Хиршхорна, который показывает, что изображение приобретает силу за счет количественного насыщения (как коммерческий тренд, захватывающий рынки, или как скандал, разжигаемый через медиаканалы), «9 сценариев» вращаются вокруг вопроса о том, как изображения получают силу иного рода — истинностную ценность документа. Такая сила зависит от авторитета говорящего: к примеру, степень доверия к словам юриста отличается от степени доверия к словам заключенного, а журналисту доверяют не так, как его источнику, если ограничиться двумя примерами комбинаций, которых в «9 сценариях» множество. В 2002 году Колин Пауэлл представил ООН зернистую и абсолютно неубедительную фотографию, сделанную в ходе разведывательной операции, как «доказательство» того, что Ирак скрывает оружие массового уничтожения. Ни один из эпизодов войны в Ираке не демонстрирует с большей наглядностью ключевую роль, которую играют подобные процедуры авторизации. Представленное Пауэллом «доказа-

тельство» (которое, как известно, оказалось ложным) было подкреплено честностью Пауэлла как бывшего генерала, его статусом государственного секретаря и обширными разведывательными источниками США, к которым он имел специальный доступ. Не будь авторитет Пауэлла так основательно подкреплён, представленный им документ еще в 2002 году был бы признан фикцией. Подобные механизмы авторизации и ранжирования истинностной ценности — от факта до фикции — и составляют тот самый образ или опыт, который демонстрируют «9 сценариев», рассказывая историю войны в Ираке множеством голосов, ни один из которых не имеет прочной связи с той или иной позицией.

Вовлечение зрителя

Немецкого режиссера и художника Харуна Фароки (1944–2014) эта подвижная граница между фактом и вымыслом в контексте ведения войны интересовала с конца шестидесятых годов. Как и Хиршхорн, Фароки прекрасно понимал, что, казалось бы, безобидное потребление военных символов в контексте моды или развлечений (исследуемых Фароки более пристально) неизбежно ведет к оправданию военного конфликта. Для Фароки этот «развлекательно-милитаристский» комплекс часто вращается вокруг компьютерных игр, в которых развлечение и война тесно связаны.

В работах «Утопия, утопия» и «Поверхностная вовлеченность» Хиршхорн демонстрирует силу, которую изображения приобретают за счет насыщения виртуального и физического простран-

ства, а «9 сценариев войны от воюющей нации» показывают, как изображения получают свое влияние за счет авторизации вне-эстетическими силами. Фароки же в своем «Погружении» (одной из частей серии «Серьезные игры 1»), как следует из названия, исследует третий тип силы, приобретаемой изображением: его способность *погружать* зрителя в виртуальные миры [4]. Сегодня видеоигры являются самым распространенным способом образного погружения, и Фароки исследует, как это развлечение может перемещаться в сферу войны. «Погружение» — это двухканальная видеопроекция, материал для которой был снят художником во время мастер-класса, демонстрирующего новый вид терапии (ее разработка спонсировалась Институтом креативных технологий Университета Северной Калифорнии) для ветеранов Ирака, страдающих посттравматическим синдромом. В ходе терапии солдаты рассказывали о травматических переживаниях, связанных, в частности, с гибелью однополчан, одновременно «оживляя» их с помощью программы, которая выводила симулируемые события на экраны дисплейных очков. На правом экране «Погружения» мы видим сменяющие друг друга кадры с солдатами в очках, которые рассказывают о своем опыте, а на левом экране попеременно демонстрируются цифровая симуляция, визуализирующая эти рассказы, но при этом не передающая их живые детали, и действия терапевта и техников, манипулирующих программой, чтобы привести ее в соответствие с тем, что мы слышим. Когда один из «солдат» распадается на части, вспоминая о своем командире, подорвавшемся на mine (для зрителя остается неясным, действительно ли это *его* история или солдат «разыгрывает» ее, как в действительности и происходит, поскольку на этой пленке представлена одна из тренировок, во время которых гражданские врачи тренировали военврачей, ставя их на место пациентов), работающий с ним психотерапевт заканчивает сеанс словами: «Я не смог удержать его в картинке».

Это заключение отражает суть этики образов в военное время: организаторы конфликта стараются изо всех сил, чтобы удержать мирных жителей и солдат *в картинке* (можно даже сказать, *поместить их в нее*). Консенсус требует утвердить в сознании достаточно позитивный образ войны — с помощью соблазна, принуждения, дисциплины или терапии. Со стороны художников одним из способов противостояния этим стратегиям насыщения, авторизации и погружения стало вынесение в относительно свободную

сферу арт-мира малоизвестной или труднодоступной информации о конфликте в Ираке. К примеру, на каждой выставке «9 сценариев» шли живые чтения расшифровок допросов заключенных, и некоторые из них длились по четыре часа. Подобным образом «редакторские картины» Дженни Хольцер (2005–2006) воспроизводят документы, касающиеся войны в Ираке, визуализируя информационную цензуру. Эти документы шокируют не только обилием вычеркнутых имен, фраз и предложений, но и тем бюрократическим языком, каким в них описываются чудовищные злодеяния: публичная демонстрация испещренных зачеркиваниями страниц (к тому же *в виде картин*) служит красноречивым напоминанием о том, что главный фронт любой современной войны — информационный. Самые интересные картины Хольцер — те, на которых купюры настолько велики, что холст (он же — страница) закрашен черным практически полностью [5]. Информация встречается здесь с монохромной живописью (картины выглядят как ▲ «незаконнорожденные» работы Марка Ротко или Эда Рейнхардта) в провокационной диалектике абстракции и дискурса. Следует ли понимать это указание Хольцер на то, что абстракция может явиться побочным продуктом цензуры, как осуждение современной живописи, или же перенос замалчиваемых и возмутительных документов в искусство есть способ вернуть ему статус публичного высказывания? Эти вопросы, как и более общая проблема участия изображений в укреплении политического консенсуса, являются ключевыми для понимания того, как искусство может противостоять ведению войны на домашнем фронте, подрывая ее тактики дезинформации.

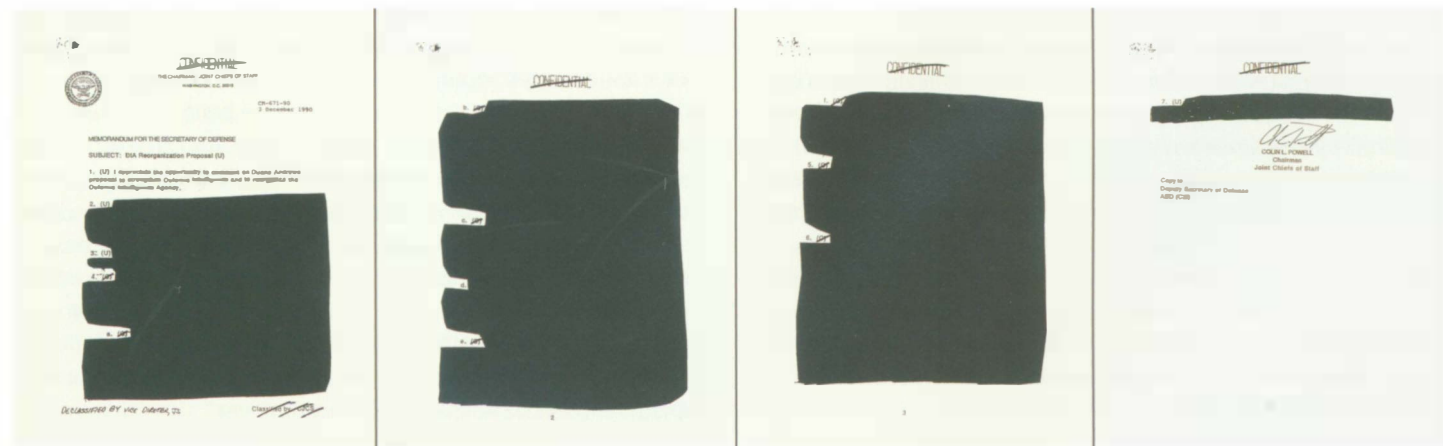
ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Borradori Giovanna. *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Ehmann Antje, Eshun Kodwo (eds). *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* London: Koenig Books, 2009.

Gingeras Alison M., Buchloh Benjamin H. D., Basualdo Carlos. *Thomas Hirschhorn*. London: Phaidon Press, 2004.

Storr Robert. *Jenny Holzer: Redaction Paintings*. New York: Cheim & Reid, 2006. <http://www.9scripts.info>



5 • Дженни Хольцер. *Коллин Паулл зеленый белый*. 2006

Холст, масло (четыре части). 83,8 × 64,8 × 3,8 см (каждая). Общий размер: 83,8 × 259,1 × 3,8 см

▲ 1947b, 1957b

В Турбинном зале лондонской галереи «Тейт Модерн» открывается масштабная инсталляция Ай Вэйвэя «Семена подсолнечника»: в ответ на стремительную модернизацию и экономический подъем своей страны китайские художники создают работы, которые затрагивают тему огромного рынка рабочей силы Китая и сами по себе превращаются в социальные проекты массового трудоустройства.

▲ Проект Ай Вэйвэя (род. 1957), представленный в 2007 году на «Документе 12», международной выставке современного искусства, каждые пять лет проходящей в Касселе (ФРГ), был очень точно назван «Сказка» [1]. Помимо прочего он включал организацию приезда в Кассель в качестве «туристов» 1001 гражданина Китая, большинство из которых впервые оказались за границей. Как по мановению волшебной палочки и практически бесплатно путешественники в сопровождении ассистентов Ая очутились в новом для них арт-мире. Только в эпоху глобализации такой сказочный проект оказался возможным: приглашение к участию в нем Ай вывесил в своем блоге и за три дня получил более трех тысяч откликов, так что художнику пришлось снять объявление во избежание недоразумений. Поездка в Кассель, организованная пятью потоками в течение лета, получила свой «фирменный стиль»: Ай разработал дизайн временных жилищ, чемоданов, платяных шкафов и футболок для путешественников — участников проекта, симулировавшего массовый туризм, который делает подобные путешествия доступными все большему числу людей, особенно в развитых странах. Однако, подобно страшным сказкам братьев Гримм, некогда живших в Касселе и, как говорят, послуживших источником вдохновения для Ая, «Сказка» обращается и к темной стороне глобальной мобильности.

Путешествие за границу — обычное дело для большей части жителей развитого мира, однако финансовая и политическая мобильность доступна далеко не всем. Как следует из интервью, данного Аем в 2007 году, одной из целей «Сказки» было акцентировать и преодолеть административные препятствия, которые встают перед жителями Китая, отправляющимися за границу: «Эти процедуры заставляют людей понять, что значит быть мужчиной или женщиной с определенной идентичностью и государственной принадлежностью: приходится пройти через систему, простую или довольно сложную. <...> Первым делом участники проекта задумались о получении визы, а виза — это ведь область внешней политики». Парадокс заключается в том, что предварительным условием для выезда за границу является наличие государственной принадлежности, политически подтвержденной и признанной желательной во всем мире. Сложности с получением визы, с которыми столкнулись многие туристы Ая (а некоторым в ней вообще было отказано), неявным образом указывали на то, что гражданство не является естественным или доступным всякому, кто проживает на той или иной территории (нелегальные мигранты, например, его лишены). Еще до прибытия китайских

туристов в Кассель «Сказка» четко выявила реальность, кроющуюся за видимостью всеобщей мобильности в условиях глобализации. Действительно, то, что «туристы» Ая были *организованы* как целая популяция, равно как и сам масштаб «миграции» — все это выходило за рамки обычной туристической поездки и скорее напоминало миграцию рабочих или беженцев. Более того, разместив своих гостей в общих спальнях, которые, несмотря на нарядный дизайн, неизбежно отсылали к палаточным лагерям [2], Ай внушал мысль о путешествии, предпринятом не для удовольствия, а из экономической или политической необходимости.

Всех путешественников — от топ-менеджеров до беженцев — объединяет то, что государственные и наднациональные негосударственные организации пытаются контролировать их перемещения, с одной стороны, отслеживая их паспорта, а с другой — собирая миграционную статистику. Ай установил в «Сказке» тесную связь между фактом гражданства и информацией, собрав — одновременно на микро- и макроуровне, — два типа данных о своих «туристах». Во-первых, перед поездкой каждый из них заполнил анкету из девяти вопросов, а во-вторых, до, во время и после путешествия велась обширная документация. Ай использовал двойную стратегию: суммируя собранные сведения, он стремился связать туристов в качестве группы и в то же время хотел подчеркнуть индивидуальный опыт каждого участника. Как отметил художник в интервью 2007 года, «что для нас действительно важно — так это „1“, а не „1001“. Каждый участник — это отдельная личность. <...> На самом деле это не один, а тысяча и один проект, потому что у каждого участника — свой независимый опыт». Это сопоставление «массы» (1001) и «индивида» (1) перекликается с концепцией «множества», которая стала важной частью дискуссий о глобализации после выхода в 2000 году влиятельной книги «Империя» Майкла Хардта и Антонио Негри. Авторы пишут: «Возможность перемещения товаров и в том числе такого особого товара, как рабочая сила, рассматривалась капитализмом с самого его зарождения в качестве важнейшего условия накопления. Однако те виды движения индивидов, групп и населения, которые мы обнаруживаем сегодня <...>, не могут быть полностью подчинены законам капиталистического накопления <...>. Передвижения множеств очерчивают новые пространства, а их маршруты создают новые места обитания».

В этом отрывке из «Империи» есть два важных для нас момента. Во-первых, Хардт и Негри проводят различие между креативной силой подвижных групп населения и их статусом рабочих — или



1 • Ай Вэйвэй. Сказка. Проект для «Документы 12». Кассель, Германия. 2007
1001 китайский гость

превращенной в товар рабочей силы. С одной стороны, остаточная свобода, которой обладает множество, может привести к появлению «новых пространств» и «новых мест обитания» (как в случае с 1001 китайцем, привезенным в Кассель). С другой стороны, международное разделение труда — фундаментальная особенность глобализации, когда транснациональные корпорации Запада с целью снижения затрат на производство переносят предприятия в развивающиеся страны, включая тот же Китай, — служит задачам «накопления», то есть грубого извлечения прибыли. Во-вторых, Хардт и Негри надеются использовать концепцию множества, чтобы преодолеть негативный и подчас трагичный образ беженца или рабочего мигранта (путешественника, лишенного поддержки со стороны национального государства), настаивая на креативном и освободительном потенциале таких групп. С этой точки зрения Ай не только «репрезентировал», но и учредил множество, собрав своих туристов в надежде на трансформацию их опыта.

Идея «множества» и подразумеваемый ею скачок масштаба между «одним» и «многими», принципиальный для любой дискуссии о глобализации, еще более явно выражен в работе Ая «Семена подсолнечника» [3], на сей раз в терминах труда. Работа состояла примерно из ста миллионов фарфоровых семечек в натуральную величину, рассыпанных на полу огромного Турбинного зала лондонской галереи «Тейт Модерн» наподобие песка или гравия (посетители могли гулять по этому хрусткому ковру, пока не выяснилось, что фарфоровая пыль может быть вредной для здоровья). Семена изготавливались вручную на протяжении нескольких лет рабочими в Цзиндэчжэне — когда-то мастерские этой провинции обеспечивали фарфором императорский двор Китая. Невообразимое количество — сто миллионов — выходит за рамки нашей способности представления (как земной шар), образуя своего рода «популяционное возвышенное»: это море семечек, образованное миллионами искусно изготовленных миниатюрных объектов, воспринимается как воплощенная метафора гигантских резервов рабочей силы — главного фактора экономического подъема Китая.

Как и многие другие важные проекты двухтысячных годов, «Сказка» и «Семена подсолнечника» (последний — в своем первоначальном виде ковра из мелких объектов под ногами) являются «композициями» человеческих отношений. Однако 1001 турист,



2 • Ай Вэйвэй. Сказка. Проект для «Документы 12». Кассель, Германия. 2007
Готтшальк-халлен: женское общежитие № 9

отправившийся из Китая в Германию, — это только часть работы: ее социальная композиция дополнена объектами, аналогичными семечкам на полу Турбинного зала. По всему выставочному пространству «Документы» Ай расставил в свободном порядке столько же — 1001 — антикварных стульев, созданных в период между концом правления династии Мин и падением династии Цин [примерно с начала XVII до начала XX века. — Пер.]. Зрители могли отдохнуть на любом из них и поболтать друг с другом посреди огромной экспозиции [4]. Ай часто использует китайские древности неожиданным образом, показывая, как стремительное экономическое развитие страны грозит уничтожить китайскую материальную культуру. Печально известным примером этой стратегии является проект 1995 года, в котором художник роняет урну династии Хань, и она разбивается о землю: маленькая трагедия потери и разрушения запечатлена в серии из трех фотографий. Также Ай расписывает старинную керамику: логотипом «Кока-колы» он украсил древний сосуд, а фигурку куртизанки эпохи династии Тан поместил в пустую бутылку из-под водки «Абсолют». Антикварные предметы из дерева он превращает в материал для своих скульптур, напоминающих паутину: некоторые из них заполняли целые комнаты сложной сетью взаимосвязанных ответвлений. Используя старинные изделия по-новому, Ай не только указывает на сомнительное происхождение антиквариата, наводнившего рынки Китая, но и дает остро почувствовать исчезновение ремесленных традиций таких городов, как Пекин.

Другими словами, использование (можно даже сказать, уничтожение) Аем старинных вещей привлекает внимание к глобальной экономике культурных ценностей в момент, когда правительство Китая проводит курс на превращение страны в мировой производственный цех. Оказавшиеся в Касселе по инициативе Ая 1001 человек и 1001 стул акцентируют один из важнейших структурных вопросов, касающихся глобализации: каким образом потоки объектов (и старых культурных ценностей, и новых предметов потребления) связаны с потоками людей (и в том числе рабочей силы)? Недаром большинство посетителей «Документы» никак не соприкасались с китайскими «туристами» и, возможно, даже не знали об их присутствии, но стулья — олицетворение «китайской идентичности» — заметили все, хотя транспортировать 1001 человека в Кассель было значительно сложнее, чем отправить туда 1001 стул.



3 • Ай Вэйвэй. Семена подсолнечника. Турбинный зал галереи «Тейт Модерн», Лондон. 2010
Вид с потолка



4 • Ай Вэйвэй. Сказка. Проект для «Документы 12». Кассель, Германия. 2007
Деревянные стулья династии Цин (1644–1911)

Отчасти сказка Ая — о том, как предметы выступают представителями отдельных людей или целых народов: трудно найти лучшее воплощение такой подмены, чем пустые стулья. «Сказка», таким образом, сопоставила две разные публики, рискующие полностью упустить друг друга из виду: китайских граждан, впервые оказавшихся в европейском городе, и преимущественно европейских и американских ценителей искусства, увидевших перед собой коллекцию старинной китайской мебели. У обеих групп, несомненно, были определенные планы и ожидания в отношении предстоящего опыта, и те и другие неизбежно отнеслись к нему с настороженностью, напрямую затрагивающие их самих и их встречи с чужим. Другими словами, «Сказка» предлагала нюансированный и многогранный образ глобализации — не как маленького, унифицированного мира, а как мира, где люди и вещи перемещаются с разной скоростью и где связи теряются так же часто, как возникают.

Своим пониманием произведения как композиции разных публик — китайцев, сталкивающихся с Западом, и жителей Запада, сталкивающихся с китайской материальной культурой, — Ай предлагает подходящее введение в современное искусство Китая, которое начиная с середины девяностых годов было предметом восхищения и купли-продажи на Западе. Ключ к пониманию современного китайского искусства, считает историк искусства У Хун, — это выставки, значение которых определяется их способностью создавать небольшие, временные, но порой взрывоопасные публичные сферы, за счет которых художники и интеллектуалы китайского авангарда постепенно расширяли границы артистической свободы и политического высказывания. Первым переломным моментом стала выставка, проведенная группой «Звёзды» в 1979 году, после окончившегося в 1976-м периода культурной революции Мао Цзедун — десятилетия, когда открытая интеллектуальная и культурная жизнь строго пресекалась, а художественное производство ограничивалось рамками официального социалистического реализма, подчиненного государственному диктату. В том же 1979 году китайский лидер Дэн Сяопин начал рыночные реформы, которые впоследствии привели к бурному росту китайской экономики. Члены «Звёзд» (в том числе Ай Вэйвэй) работали в разных стилях, но их главным коллективным достижением историки считают модель «неофициальной выставки»: такие выставки, как правило, были привязаны к экспозициям официального искусства, как бы «паразитируя» на них. Выставка 1979 года, к примеру, была организована за восточными воротами Наци-

ональной галереи искусств в Пекине во время проведения там Национальной художественной выставки, приуроченной к тридцатой годовщине основания КНР. Проект был закрыт властями, что привело к демонстрации у знаменитой «стены демократии» в Пекине, к появлению публикации на первой полосе «Нью-Йорк Таймс» и к смятению в высших кругах китайского руководства.

Десять лет спустя, в 1989 году, всего за несколько месяцев до того, как демократическое движение (известное в Китае как «движение 4 июня») было жестоко подавлено войсками на площади Тяньаньмэнь, была проведена еще одна важная выставка, «Китай/Авангард», которая дважды закрывалась за две недели своей работы. Она продемонстрировала широкий спектр художественных групп и экспериментальных практик (включая перформансы и инсталляцию), сложившихся между 1985 и 1989 годами в русле так называемой «новой волны». Отчасти подъем художественной активности был спровоцирован информацией о современном западном искусстве и критической теории, которая стала доступна в восьмидесятых годах, а отчасти — возникновением местной инфраструктуры неофициальных художественных журналов, таких как пекинский еженедельник «Искусство Китая» и «Тенденции художественной мысли», выходившие в Ухане четыре раза в год: эти издания связали между собой различные практики, развивавшиеся в разных местах Китая, заложив основу для формирования единого художественного пространства. Эстетические дискуссии велись параллельно растущим требованиям политической демократизации, трагически завершившимся событиями на площади Тяньаньмэнь, и отчасти были их отражением. Как ни странно, после 1989 года и попыток правительства подавить демократическое движение эта своеобразная публичная сфера, начало которой положили неофициальные выставки, стала получать финансовую поддержку: сначала из-за рубежа, а затем и из местных источников. Представители первого поколения китайских художников,



5 • Ван Гуан'и. Великий критицизм: Мальборо. 1992
Холст, масло. 175 × 175 см

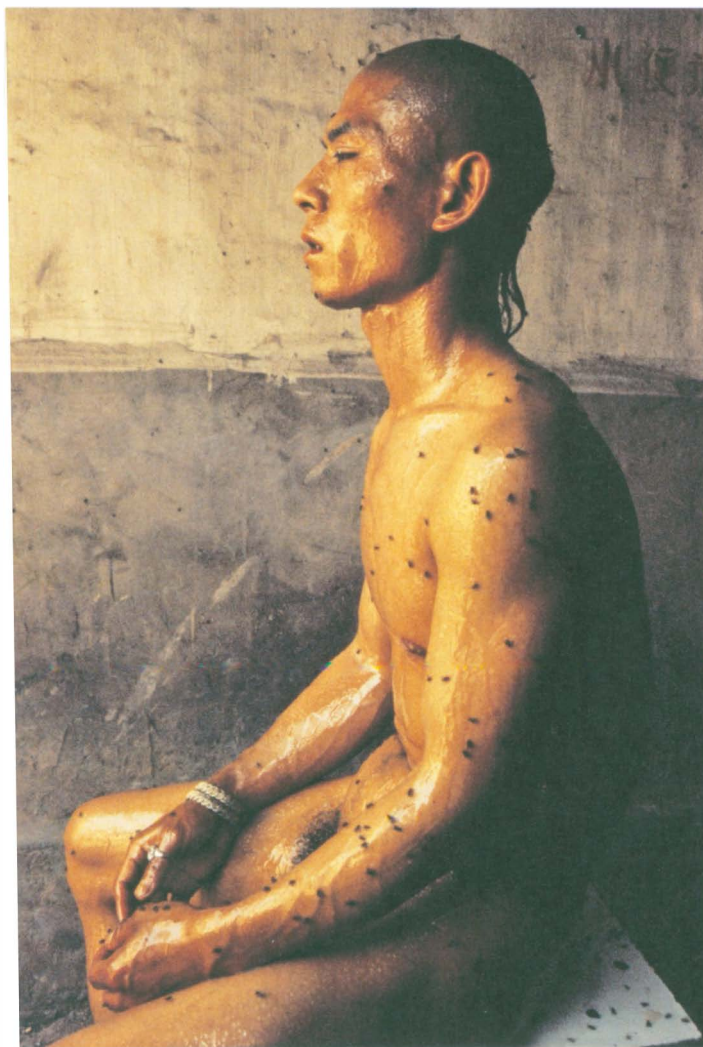
получивших международное признание, известны как «циничные реалисты» или «политические поп-артисты». Их искусство, характерным примером которого служат работы Ван Гуан'и (род. 1957), как правило, использовало язык соцреалистической политической пропаганды в саркастическом или ироническом ключе, часто соединяя его с символами охватившей Китай коммерциализации — например, с логотипами компаний [5].

Как отмечает У Хун, весь этот период, охватывающий выставку «Звёзд» 1979 года, проект «Китай/Авангард» 1989 года и возникновение новых форм иконоборческого реализма, направленных против официальной пропаганды как разновидности китча, был своеобразным «экзорцизмом» запретов и репрессий культурной революции. И если сначала главными инструментами расширения китайского арт-мира как новой публичной сферы были неофициальные выставки, журналы и художественные объединения, то уже в начале девяностых годов эту функцию взял на себя рынок, окончательно утвердившийся в этом качестве к 2006 году, когда в Нью-Йорке состоялся аукцион «Sotheby's», посвященный современному китайскому искусству. По столь поверхностному обзору вряд ли можно судить об истории всего современного китайского искусства, и за скобками остается множество интересных и важных китайских художников, работающих в своей стране и за рубежом. Однако этот краткий исторический экскурс позволяет взглянуть на «Сказку» Ай Вэйвэя с другой стороны. Из него видно, что с 1979 года китайское искусство было тесно связано с движением за политические свободы и использовало в качестве средства борьбы публичную репрезентацию, — эту практику Ай по-своему продолжил, создав блог в интернете, в котором обнародовал результаты своего смелого и разоблачительного расследования трагической гибели детей в результате обрушения построенных с нарушением стандартов школьных зданий во время землетрясения в Сычуани в 2008 году. Может показаться, что охотное включение китайского искусства в арт-рынок дисквалифицирует его как политическую силу, но в своей важной книге «Партия и искусство Китая: новая культурная политика» (2004) политолог Ричард Курт Краус утверждает обратное. По его мнению, успех китайских художников на международном арт-рынке привел к ослаблению запретов в сфере культуры и в целом способствовал большей политической открытости. «Несмотря на кровавые события 1989 года в Пекине, — пишет Краус, — политические реформы в Китае более глубоки, чем принято считать: художники (и другие интеллектуалы) установили с властью новые, более независимые отношения. Ценой возросшей независимости стала финансовая незащищенность, коммерциализация и угроза остаться без работы».

С коммерциализацией общественных отношений, о которой говорит Краус, непосредственно связан тематический сдвиг в китайском искусстве. К моменту выхода китайского искусства на международную сцену в середине девяностых годов наследие культурной революции было в значительной степени преодолено, и последовала новая серия вызовов. Сегодня художники имеют дело со стремительной модернизацией Китая, которая коренным образом трансформирует городской ландшафт и отрицательно сказывается на жизненном укладе значительной части населения страны. Фигурой, лучше всего иллюстрирующей изменение статуса художника и значительное расширение его возможностей в новых условиях, является Чжан Хуань (род. 1965). В середине девяностых годов он завоевал славу своими провокационными перформансами,

а в начале следующего десятилетия превратился в международную арт-звезду и начал делать крупномасштабные картины и скульптуры, подключив к работе впечатляющий штат ассистентов. Что объединяет эти два периода его деятельности, так это пристальное внимание Чжана, с одной стороны, к экономическому развитию, а с другой — к темпам памяти. Возможно, наибольший резонанс получил его перформанс «12 м²» (1994) [6]: в течение часа обнаженный художник сидел, обмазавшись медом и рыбьим жиром, в грязном общественном туалете в восточном районе Пекина, прозванном художниками Ист-Виллиджем в знак своего рода подношения одноименному кварталу Нью-Йорка. Несмотря на мух, роящихся вокруг него, и пристальные взгляды посетителей туалета, Чжан сохранял сосредоточенность и невозмутимость, подобно Крису Бёрдену или Марине Абрамович в их перформансах-испытаниях. По истечении часа он спокойно проследовал к ближайшему водоему, грязные воды которого смыли мух с его тела.

Работа «12 м²» иллюстрирует неравномерное развитие китайских городов, где примитивные бытовые условия могут соседствовать с современными небоскребами и обслуживающей их высокотехнологичной инфраструктурой. Чжан, чей перформанс снимался на фото и видео, открыто демонстрировал то, что модернизация пытается скрыть или облагородить: насущные потребности



6 • Чжан Хуань. 12 м². 1994

Перформанс: художник, покрытый медом, рыбьим жиром и мухами.



7 • Чжан Хуань. *Строительство канала*.
Галерея «Пейс», Нью-Йорк. 2008
Вид инсталляции

и ничтожную материальность человеческого тела. Управление отходами, осуществляемое в современных городах с помощью невидимых технологических систем, здесь встречается с возвращением вытесненного. Но в то же время работа Чжана является аллегорией отношений между физическим и эмоциональным настоящим и памятью о прошлом. «Во время перформанса я изо всех сил старался забыть о реальности и отделить сознание от тела, — говорил художник в 2008 году. — Но возвращался в настоящее снова и снова. Только после перформанса я осознал, что пережил».

В последнее время Чжан переключился на создание зрелищных картин и скульптур, как, например, «Строительство канала» (2008) — гибрид этих двух медиа [7]. Единственным, что открывалось взору зрителя, входившего в просторную галерею «Пейс» в Нью-Йорке, где демонстрировалась эта инсталляция, был огромный серый блок почти полтора метра в высоту, три с половиной метра в ширину и двадцать два метра в длину, пережваченный, как скобой, узким металлическим мостом. Когда зритель поднимался на этот мост по крутым ступенькам, выяснялось, что блок, сделанный из прессованного пепла, служит основой для гигантской картины — копии фотоснимка пятидесятых годов, документирующего масштабное строительство в период Большого скачка [предпринятая Мао Цзедунем экономическая и политическая кампания, направленная на форсированную индустриализацию Китая в 1958–1960 годах; привела к массовому голоду и гибели примерно сорока пяти миллионов жителей страны. — Пер.], — выполненной пеплом разных оттенков серого. Эта икона индустриализации, видимая только с мостика, является также продуктом современного культурного производства: в ходе экспонирования сверхсложную и кропотливую работу над картиной завершали ассистенты, размещенные на низких лесах и перемещавшиеся над ней, как живые сканеры. Труд ассистентов использовался и для того, чтобы рассортировать по оттенкам пепел, оставшийся после церемоний воскурения фимиама в храмах Шанхая. Иными словами, художник переработал отходы традиционной китайской религиозной церемонии (которая, как понимает Чжан, обречена на исчезновение), чтобы создать изображение индустриального строительства в проекте, принадлежащем постиндустриальной экономике глобального современного искусства. Акцент на

отходах и их переработке, а также выстраивание цепочки воспоминаний и остатков (Большой скачок, религиозные церемонии, современное художественное производство) связывают эту работу с ранними перформансами Чжана. И все же, как и многие китайские художники, включая Ай Вэйвэя с его «Семенами подсолнечника», Чжан предпочитает не *противостоять* огромному рынку рабочей силы, спровоцировавшему китайский экономический бум, а *работать с ним* — почти как владелец маленькой фабрики. И, несомненно, одной из характерных особенностей реакции китайского искусства на стремительную модернизацию является его масштаб. Благодаря таким художникам, как Ай и Чжан, произведение искусства становится настоящим социальным проектом: неофициальная публичная сфера, созданная художниками восьмидесятых — начала девяностых годов, превратилась в новую культурную индустрию Китая, способную организовывать значительные массы населения — «туристов», ассистентов и мировую аудиторию современного искусства.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Хардт Майкл, Негри Антонио. *Империя* [2004] / Пер. под ред. Г. Каменской. М.: Праксис, 2004.
- Dziewior Yilmaz et al. *Zhang Huan*. London: Phaidon Press, 2009.
- Gao Minglu. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.
- Kraus Richard Curt. *The Party and the Arts in China: The New Politics of Culture*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.
- Merewether Charles. *Ai Weiwei: Under Construction*. Sydney: University of New South Wales Press, 2008.
- Noth Jochen et al. *China Avant-Garde: Counter-currents in Art and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Wu Hung. *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century* / Revised edition. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art; University of Chicago Press, 2005.

Представленная в Музее современного искусства Северного Майами (Флорида) ретроспектива вымышленной французской художницы Клер Фонтен, «управление» которой, осуществляемое двумя реальными ассистентами, само по себе служит ярким выражением разделения труда, заостряет внимание на экономике искусства: выставка обозначает появление новой формы художественной субъективности — аватара.

С тех пор как Марсель Дюшан в десятых годах XX века выставил свои первые реди-мейды, использование в искусстве найденных объектов, часто представляющих собой предметы массового потребления, стало столь же распространенной практикой, как некогда рисунок с натуры. Чаше всего приводятся два обоснования подстановки на место искусства предмета

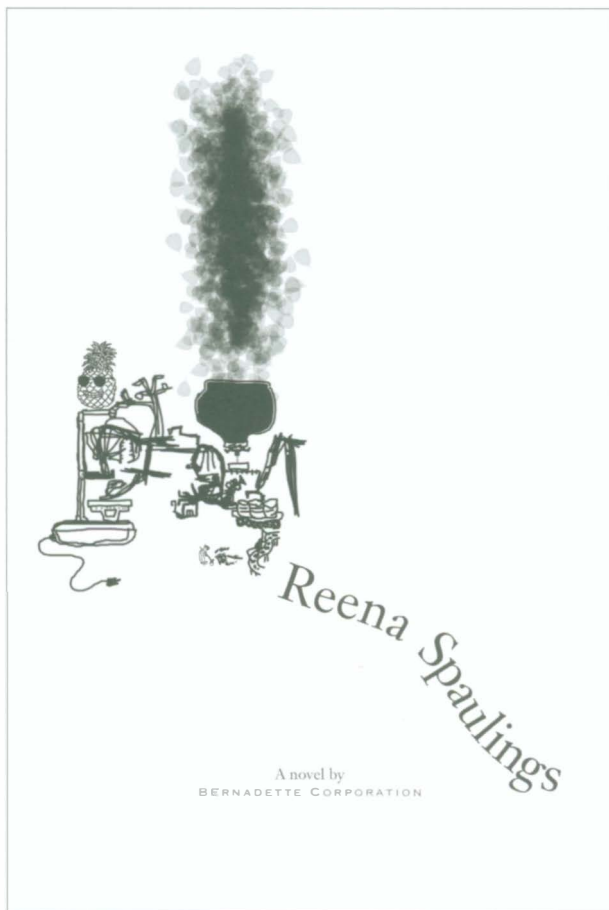
Дюшана, придающему предмету потребления статус произведения искусства через именование его таковым, большая часть искусства, связанного с политикой идентичности, базируется на *присвоении имени*, в данном случае — скорее имени идентичности, чем произведения искусства. Не так давно художниками, которые используют в качестве реди-мейдов — или *аватаров* — вымышленных героев, вводя их в реальную или воображаемую среду, была предложена противоположная стратегия персонификации. Подобно виртуальным действующим лицам видеоигр, также именуемым аватарами, эти придуманные художниками персонажи не имеют сущностной связи с реальной личностью или идентичностью. Они представляют собой дистанционно управляемые аватары, которые, подобно их виртуальным родственникам из игрового мира, могут отправляться в места или выражать значения, недоступные для существа из плоти и крови. Другими словами, аватары «освобождают» художников от их фактической идентичности, позволяя им выдвигать коллективные, воображаемые или утопические формы самости или субъективности.

Художник-корпорация

Термин «корпоративный», как правило, ассоциируется с промышленными и коммерческими предприятиями, но он может обозначать деятельность любой организованной группы. В условиях современного медийного общества корпорации каждого типа различаются эстетически — по принятым ими «визуальным идентичностям» (которые создаются с помощью брендинга, включающего разработку логотипа, характера демонстрации товара и рекламы) — и эмпатически — по представляющим их лидерам или оплаченным «лицам». Художники, желающие приглушить собственную индивидуальность и сопряженный с ней миф о художественной креативности, тоже создают корпорации, которые функционируют как своего рода антропоморфный бренд — или аватар. Например, «Корпорация Бернадетт» — это художественная группировка, основанная в 1994 году и известная своими вылазками на территорию индустрии моды, арт-дилерства и активизма; гибкая модель «холдинга» позволяет ей маневрировать между художественным миром и политикой, как это удавалось и коллективам, возникшим в восьмидесятых

- ▲ потребления. Первое, основанное на известных высказываниях Дюшана, гласит, что *выбор* объекта художником делает вещь произведением искусства: художники по определению уполномочены легитимировать в качестве искусства фактически что угодно, от велосипедного колеса до лопаты для уборки снега (если взять два примера из дюшановского наследия), — им достаточно назвать предмет таковым. Второе объяснение дополняет первое: предметы потребления сами по себе несут сильные визуальные сообщения, которыми можно манипулировать (и даже «говорить») как готовым к употреблению символическим языком, что и делали, например, Роберт Раушенберг или Энди Уорхол, апроприровавшие логотип «Кока-колы» как американскую икону. С конца семидесятых годов, когда художники, подобные Синди Шерман
- и Барбаре Крюгер, обратились к исследованию гендерных социальных кодов, возникло третье понимание реди-мейда: стереотипы были идентифицированы и ре-презентированы как выражение своего рода «человеческих реди-мейдов». Шерман, в частности, сама воплощала стереотипы голливудских героинь или исполнявших их роли актрис в своих «Кадрах из фильма», а Крюгер апроприировала аналогичные стереотипы, используя найденные фотографии как основу для хлестких графических текстов, выступавших в качестве обезоруживающих подписей. Обе художницы переосмыслили «человеческий реди-мейд» с тем, чтобы подвергнуть критике допущение, согласно которому женское определяется набором биологически обусловленных черт.

- В США споры вокруг политики идентичности, характерные для большей части искусства конца восьмидесятых — девяностых годов и многим обязанные стратегиям персонификации и апроприации, заданным такими художниками, как Шерман и Крюгер, в конце концов привели к стремлению присвоить и перекодировать подобные стереотипы или, наоборот, выразить чувство дискомфорта или негодования в связи с искажением или *отчуждением*, которые они несут. Так, работы Эдриан Пайпер и Лорны Симпсон сталкивают зрителя с его стереотипными установками по отношению к афро-американцам в попытке преодолеть подобные реди-мейд-представления. Другими словами, подобно так называемому номинализму
- ▲ годах: «ACT-UP» или «Guerilla Girls». В 2004 году «Корпорация Бернадетт» опубликовала роман «Рина Споллингс», ставший своего рода манифестом или общей теорией аватаров [1]. В нем



1 • (вверху) «Корпорация Бернадетт». Обложка книги «Рина Споллингс». 2004

2 • (справа, вверху и внизу) Рина Споллингс. *Единственная и неповторимая*. Галерея «Саттон Лейн», Лондон. 2005
Вид инсталляции

выдуманные приключения главной героини Рины Споллингс выявляют две разновидности силы изображения: его способность поглощать человеческое существо посредством *идентификации* и *проекции* действенных репрезентаций на реальные ситуации с целью влиять на события.

В первой главе «Рины Споллингс» Рина — смотрительница в музее Метрополитен — впадает в медитативное состояние перед знаменитой картиной Эдуарда Мане «Дама с попугаем» (1866), висящей в зале, где она работает. Снова и снова книга рассказывает о встречах людей и картин, в ходе которых различия между ними начинают размываться: «Она немного выпрямилась и устремила взгляд на работу Мане на стене напротив. Женщина на картине была такая же бледная и неприметная, как она сама. Рина могла бы быть работой Мане, одной из этих мыслящих картин, на которые сколько ни смотри, не сможешь увидеть их насквозь». Как раз такой «мыслящей картиной» и становится Рина, когда эксцентричный делец Марис Парингс угадывает в ней икону богемного шика и делает ее манекенщицей нижнего белья. Благодаря этому Рина приобретает социальную мобильность, попадает в круг знаменитостей (то есть людей-картин, или аватаров) и обретает способность создавать новые сообщества посредством немислимых смычек живых и опосредованных репрезентаций. Встретившись с полотном Мане, Рина, таким образом, встречает и узнает себя



в качестве картины, а затем *становится* картиной в результате превращения в манекенщицу. В третьей парадигме, исследуемой в романе, эти персонифицированные картины начинают действовать как агенты. Сдвиг в сторону действующего образа — или в область аватаров — ярче всего проявляется в мятеже, инсценированном компанией Парингса «Да здравствует труп!» и озаглавленном «Кино проклятых» (или «Битва на Бродвее»): этот спектакль с Риной в главной роли и с множеством уличных бунтарей в массовке перерастает в настоящий мятеж. Идея, проводимая «Риной Сполингс», заключается в том, что, когда изображения действуют, воображаемое вызывает реальные последствия, выступая как катализатор, и искусство приобретает значение политической силы — другими словами, аватара.

В том же 2004 году, когда роман был опубликован, его вымышленная героиня Рина Сполингс вошла в мир и начала, подобно аватару, действовать — как арт-дилер, хозяйка галереи Риной Сполингс в центре Нью-Йорка (основанной писателем Джоном Келси и художницей Эмили Сандблад) и одновременно как художница, участвующая в групповых проектах и устраивающая персональные выставки; ее работы даже попали в коллекцию МоМА. Некоторые арт-объекты Сполингс созданы в сотрудничестве с художниками галереи, а некоторые составлены из материала обычных галерейных «артефактов» — гостевых книг или скатертей, которыми накрывались столы во время вернисажей. На своей первой персональной выставке «Единственная и неповторимая» (2005) Рина Сполингс представила объекты большой иконической силы: разнообразные флаги на обыкновенных бытовых флажках [2]. Флаг представляет собой особый вид репрезентации: его функция — утверждать суверенность чего-либо. Представленное в виде флага, произведение искусства обнаруживает свой бессознательный империалистический импульс — притязание на территорию и требование признания. Этот импульс подчеркивало столь же «империалистическое» поглощение флагами Сполингс двух классических художественных медиа: живописи как окрашенной поверхности и скульптуры как трехмерного объекта (также работы Сполингс намекают на темпоральные медиа, поскольку флаг способен двигаться под действием ветра). Короче говоря, Рина Сполингс начала свою публичную карьеру художницы с водружения флага: она оккупировала физическое и информационное пространство арт-мира и охватила как можно больше медиа в полном соответствии с провозглашенным Розалинд Краусс «постмедиальным состоянием». Третий посыл, дополняющий первые два, заключается в стремлении Риной быть художницей и арт-дилером *одновременно*. Вместо того чтобы войти внутрь арт-мира, Рина Сполингс, если угодно, стала арт-миром.

Разбивая разделение

Начавшееся в шестидесятые годы стремительное умножение числа галерей, арт-ярмарок, биеннале и музеев (многие из которых построены по проектам именитых архитекторов) привело к разрастанию и spectacularизации арт-мира и сделало его частью индустрии развлечений и туризма. Таковы основные условия, на которые реагируют «Корпорация Бернадетт» и другие аватары — например, «парижанка» Клер Фонтен (ее «оперируют» два ассистента, Фульвия Карневале и Джеймс Торнхилл, а имя аватара позаимствовано у знаменитой марки записных книжек «Clairefontaine»



3 • Клер Фонтен. *Иностранцы повсюду (Цыгане)*. 2010

Изумрудно-зеленое аргонное стекло, каркас, электронный трансформатор и кабели. 10 × 228 × 5 см

[кроме того, буквальное значение этого имени, «чистый фонтан», отсылает к «Фонтану» Дюшана. — Пер.]). Для художника уже недостаточно просто делать объекты в студии и пассивно наблюдать за их вхождением в публичную сферу; пример Риной Сполингс предполагает, что вся система производства, распространения, продажи, экспонирования и критической рецепции, составляющая арт-мир, должна быть, как говорят экономисты, вертикально интегрирована. Действительно, Клер Фонтен, чьи работы зачастую отзываются на работы других художников (например, вслед за Риной Сполингс она сделала серию флагов), серьезно озадачена вопросами труда. В 2006 году в интервью Джону Келси она заявила: «Разделение труда и есть фундаментальная проблематика нашей работы. Сама суть проекта Клер Фонтен коренится в невозможности принять разделение между интеллектуальным и физическим трудом; арт-мир обладает наибольшей способностью ускользнуть от такого рода иерархии». Клер Фонтен позиционирует себя как реди-мейд-художник, но на еще более глубоком уровне она исследует разделение труда, которое все интенсивнее проявляет себя в глобализованных экономических системах: отрыв ручного производства, сосредоточенного в отдаленных от центра местах и культурах, от управляющего им из этого центра интеллектуального труда. Часто ее проекты указывают на более широкие геополитические условия глобального труда, который пересекает национальные границы за счет легальной и нелегальной миграции и корпоративного аутсорсинга. Работа «Иностранцы повсюду» [3], выставленная в окне дома в Восточном Иерусалиме в 2008 году, напрямую обращалась к подобному разделению по этническому/национальному признаку, о чем Клер Фонтен говорит в интервью 2008 года: «Переведенные на иврит и на арабский слова апостола Павла „разделяй разделение“ или „разделяй разделение“ поочередно загораются [в виде неоновых надписей] одна над другой. <...> В насильственном вторжении перевода и состоит суть нашего жесткого арабского текста, которая звучит скорее как „разбивая разделение“».

Коль скоро художники остались в числе тех немногих, кто объединяет ручной труд с интеллектуальным (корпоративно или другими способами), их «способ производства» может служить лабо-

раторией для исследования разделения труда, характерного для глобальной экономики. Ведь, как писал философ Бруно Латур, в сетевом мире локальное и глобальное напрямую связаны и, как правило, существуют бок о бок (он приводит железнодорожное сообщение как пример того, что даже удаленная сельская станция непосредственно связана с обширной транспортной инфраструктурой). «Корпорация Бернадетт» и Клер Фонтен отказываются переносить механизмы глобализации на силы или условия, внешние по отношению к ним: искусство не *отражает* глобальное разделение труда — скорее сам художник формируется подобными разделениями. Неудивительно поэтому, что обширная ретроспектива Клер Фонтен, состоявшаяся в 2010 году в Музее современного искусства Северного Майами (Флорида), называлась «Экономики» и включала работы, открыто подрывающие финансовые отношения между художницей и ее галереями. Подобно многим специализированным рынкам, чью основу составляют высокоперсонализированные товары, — таким, как индустрия моды или графический дизайн, — экономика арт-мира во многом базируется на доверии (вопреки общеизвестному «секрету», что галереи зачастую эксплуатируют труд своих художников, а коллекционеры не торопятся платить за произведения искусства). Выставка «Экономики» демонстрировала серию обрамленных чеков на предъявителя без указания суммы (в подписи к каждому значилось «Доверие», а в круглых скобках — имя подписавшегося), выписанных разными галереями, выставящими работы Клер Фонтен по всему миру. Если коллекционер «разобьет стекло» и заполнит чек, он уничтожит работу Фонтен, одновременно получив с этого прибыль и, возможно, обанкротив галерею. Разумеется, существует и сопутству-

ющая дилемма для арт-дилера, которому в этом случае предстоит решить, оплачивать ему чек или нет.

Успех аватара заключается в его способности действовать внутри определенного мира (в конце концов, невозможно «увидеть» все глобальные операции транснациональной корпорации одновременно, но проще простого понять аллегорию принципа «карт-бланш», предложенную Клер Фонтен). Создание успешного аватара, таким образом, подразумевает внедрение в определенный мир путем овладения его правилами поведения и демонстрации этих правил.

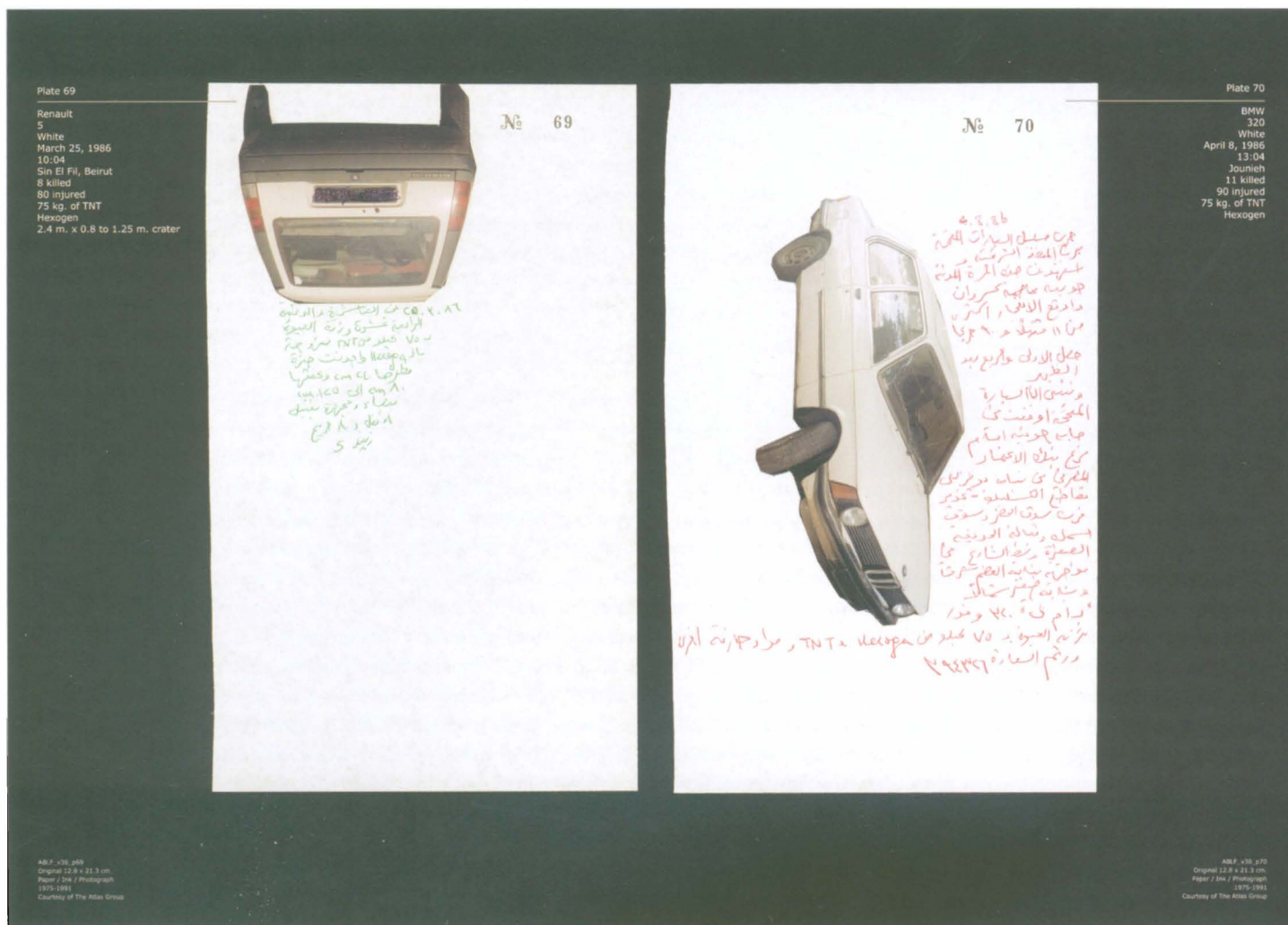
Войти в картину

Китайская художница Цао Фэй (род. 1978) сконструировала трехмерную симуляцию современного Китая — город под названием RMB — в созданном компанией «Linden Lab» в 2003 году комьюнити «Second Life», которое позволяет своим пользователям («резидентам») строить и населять широкий спектр виртуальных сред. Визуально насыщенная анимация элегических видео, созданных Цао в «Second Life» и напоминающих японское аниме и всемирную культуру графической литературы и мультипликации [4], эстетически сильно отличается от проектов «Корпорации Бернадетт» и Клер Фонтен, вдохновленных концептуальным искусством. Но главной отличительной особенностью проекта Цао является *погружение* зрителя в образ RMB-Сити. Привлекательность комьюнити «Second Life» заключается в возможности *коллективного входа в картину*: игра сама по себе есть социальный эксперимент, в ходе которого предлагается выяснить, как «резиденты» со всего мира

2000–2010



4 • Цао Фэй. Рождение города RMB. 2009
Среда «Second Life»



5 • Группа «Атлас» / Валид Раад. Записная книжка 38: Побывал на озере огня [Кат. А] Тетради Фахури_38_055-071. 1999/2003. Деталь

Набор из девяти пластин. 31,3 x 43,3 см (каждая). Тираж 1/7 + 1 авторский экземпляр

могут вместе обитать в одном виртуальном пространстве. Хотя в целом в мире «Second Life» преобладает атмосфера беззаботного эскапизма (будто его резиденты наслаждаются отпуском на островах), в нем находят свое место и бизнес, и художественная жизнь, и политические акции, а экономика базируется на игровой валюте — линденском долларе. Созданный Цао город включает несколько «фирменных знаков» Китая, от плывущей панды до подвесной модели здания штаб-квартиры Центрального телевидения Китая в Пекине, спроектированного Ремом Колхасом. Но в данном случае реди-мейд-стереотип, в отличие от тех, что предлагались художниками-апроприационистами и представителями политики идентичности, в буквальном смысле обитаем: внутри него, как в своеобразной среде, можно перемещаться, и Чайна Трейси — созданный Цао аватар — так и поступает, словно физически ведя своих зрителей через аллегию недавней истории Китая, физический облик которого меняется чуть ли не ежедневно, как радикально преобразуется и идентичность его граждан.

Видео, которые проводят нас через RMB-Сити, очень красивые, а аватары, встречаемые нами по пути, экзотичны: одни из них антропоморфны, другие нет, некоторые танцуют в одиночку, другие оживленно беседуют, разбившись на пары. Но, вероятно, самым важным аспектом проекта RMB-Сити является то, как он репрезентирует два вида движения, присущего виртуальным

мирам: с одной стороны, плавное скольжение, а с другой — резкие переходы из одной локации в другую. Каждый способ передвижения предлагает свой вариант навигации внутри картин: либо полное погружение, соответствующее фантазии о свободном интернет-серфинге и создающем эффект присутствия игровом процессе, либо мгновенные скачки, отрицающие гравитацию и пространство и позволяющие совершать внезапные перемещения с места на место, которые при этом никак друг с другом не связаны. В обоих случаях виртуальное пространство полагается миром неограниченных возможностей, которые в проекте Цао кажутся неразрывно связанными с манией строительства, охватившей города Китая: указанием на это состояние служат постоянно обновляющиеся объявления о продаже «земли» в «Second Life».

Авторитет визуальной информации

Важно исследовать и понять эти два столь знакомых типа виртуального перемещения: поскольку наша повседневная жизнь все больше протекает в различных дигитальных средах, вопрос о том, как сосуществовать внутри изображения, приобретает неотложность гражданского долга, придавая тем самым новый смысл традиционной искусствоведческой интерпретации визуальных кодов. В эпоху, когда фотографии могут быть предъявлены как

основание для объявления войны (что сделал госсекретарь США Колин Пауэлл на заседании ООН в 2002 году), а ученые делают открытия с помощью визуальных симуляторов, одной из важнейших задач становится толкование значения и достоверности изображений — развитие своего рода «визуальной грамотности». Историк искусства Кэрри Лэмберт-Битти использовала термин «парафикция» для описания различных художественных проектов, которые обращаются к этой проблеме, играя с разделением, часто очень напряженным, между фантазией и документализмом. К числу наиболее известных таких проектов принадлежат работы ливанского художника Валида Раада (род. 1967), работающего под видом группы «Атлас», целиком придуманной им самим и посвященной документации современной истории Ливана.

Группа «Атлас» продуцирует документы трех типов, как значится в ее онлайн-архиве: «Тип А — папки, содержащие документы, которые мы создали и приписали вымышленным людям или организациям, обладающим именами и названиями. Тип FD — файлы, содержащие документы, которые мы создали и приписали анонимным людям или организациям. Тип AGP — файлы, содержащие документы, которые мы создали и приписали группе „Атлас“». Другими словами, группа «Атлас» создала воображаемый архив, который имеет отношение к реальным историческим событиям. «Папка Фахури», к примеру, представляет собой серию из 226 тетрадей и двух фильмов, завещанных группе «Атлас» в 1994 году доктором Фади Фахури, «выдающимся историком ливанских войн». Эти документы одной рукой дают, а другой — забирают, как в разделе «Побывал на озере огня_Тетради_Фахури_38», который включает изящные коллажи с изображениями всех моделей автомобилей, использованных как бомбы в 1975–1991 годах, а также с детальными описаниями взрывов и их последствий [5]. Эти работы красивы и безумны одновременно: автомобили расположены в разных ракурсах, словно в качестве жестокой пародии на то, как они взлетят на воздух при взрыве. Но если факт заминированных автомобилей вполне реален, то этот странный «документ» фиктивен, что лишает его авторитета. История предстает в виде эстетической причуды, которая ставит перед зрителем щекотливый вопрос о достоверности архивов. И со всей ясностью подчеркивается тот факт, что изображения должны быть авторизованы, дабы подтвердить свою истинность.

Вопрос авторизации еще более остро поднят в работах «Yes Men» — дуэта художников-активистов, которые успешно выступают в качестве представителей корпораций, создавая симуляции официальных веб-сайтов, чтобы получить приглашение выступить на бизнес- и пресс-конференциях. Их самый впечатляющий на сегодняшний день проект — заявление «Джуда Финистерры» (одного из «Yes Men», назвавшегося представителем корпорации «Dow Chemical») на телеканале BBC: в этом заявлении говорилось, что корпорация берет на себя ответственность за опустошительный выброс химикатов компании «Union Carbide» в Бхопале (Индия) в 1984 году [6] (признать эту ответственность корпорация отказывалась начиная с 2001 года, когда купила «Union Carbide»). На несколько часов весь мир решил, что влиятельная корпорация поступила правильно: в Бхопале жертвы катастрофы ликовали, сохраняя (обоснованное) недоверие, а на Западе акции «Dow» резко упали в цене, поскольку рынок принял новость за чистую монету. В интегральной цепи медиа, где одни новостные репортажи делаются из других и воспроизводятся до бесконечности,



6 • Группа «Yes Men». Корпорация «Dow» поступает правильно. 2004
Перформанс

даже нескольких часов оказалось достаточно, чтобы история облетела весь мир, а когда обман раскрылся, ответная реакция была столь же быстрой и решительной. В качестве аватаров «Yes Men» не только буквально присвоили и изменили речь корпорации-гиганта (пусть ненадолго), но и продемонстрировали маниакально стремительную циркуляцию и рециркуляцию информации, характерную для современных медиа. Обе операции вращаются вокруг того, как легко, оказывается, можно авторизовать информацию.

Аватары, о которых шла речь выше, делятся на три категории: *корпоративные*, предназначение которых — исследовать, каким образом художники реорганизуют свой труд, выстраивая его как «вертикально интегрированный» арт-мир в миниатюре; *фантастические*, в которых виртуальные пространства предлагают мифические формы свободы передвижения и объединения; и *интервенционистские*, в которых парафиктивные «подделки», будь то архивы или герои, меняют ход реальных событий. И во всех этих случаях вопрос фактической идентичности художника отодвигается в сторону с целью вообразить такие формы активности, которые недостижимы для человека, действующего в одиночку.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

The Atlas Group. *The Truth Will Be Known When the Last Witness is Dead: Documents from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive.* Cologne: Walther König, 2004.

Bernadette Corporation. *Reena Spaulings.* New York: Semiotext(e), 2004.

Heartney Eleanor. *Life Like // Art in America.* Vol. 96. No. 5. May 2008.

Katib Ruba, McDonough Tom. *Claire Fontaine: Economies.* North Miami: Museum of Contemporary Art, 2010.

Lambert-Beatty Carrie. *Make-Believe: Parafiction and Plausibility // October.* No. 129. Summer 2009.

Крутий істор

РК: Мы писали статьи для этой книги об искусстве XX века, следуя предпочтительным для каждого из нас аналитическим подходам: Хэл — психоаналитическому, Бенджамин — социально-историческому, Ив-Ален — формалистическому и структуралистскому, я — постструктуралистскому. Теперь мы можем ретроспективно обозреть развитие послевоенного искусства, посмотрев, что произошло с этими методологическими инструментами, как и почему те или иные подходы обретали или теряли значимость.

ИАБ: При этом никто из нас не предан определенному методу фанатично.

ХФ: Именно. Моя приверженность психоанализу не так велика, как вы считаете. Искусство часто приводило меня к чему-то иному, в том числе и в методологическом плане. Но поставленный вопрос касается судьбы различных методов в искусстве и критике послевоенного времени. В том, что касается психоанализа, сюрреалистический интерес к бессознательному после Второй мировой войны сохранился, но приобрел скорее приватный, нежели политический характер. Многие художники, от абстрактных экспрессионистов до членов группы ▲ «Кобра», предпринимали попытки открыть это приватное бессознательное коллективному измерению, перенося, например, внимание с фрейдистского желания на юнгианские архетипы. Тем не менее вскоре эту тенденцию затмили, по крайней мере

в США, подъем эго-психологии и, как следствие, новая ответная реакция. Антипатия к личному Я как основе художественной практики ощутима в кругу, простирающемся от Джона Кейджа, ▲ Роберта Раушенберга, Джаспера Джонса до минималистов: все они в той или иной степени пытались депсихологизировать искусство, и, если мы вспомним пафосное искусство пятидесятих годов, их можно понять.

Ирония минимализма в том, что, несмотря на попытки сделать искусство более публичным по своему значению, более объективным по своему устройству, он в то же время возвращает субъекта в игру феноменологической формы, воплощенной ● в пространстве. Поэтому постминималисты, например Ева Хессе, решили усложнить это общее понимание субъекта, показав, как по-разному маркируют его фантазия, желание и смерть, то есть вновь обратившись к психоанализу. Это ярко выявилось в семидесятих годах, когда феминистские художницы и критики задумались о том, как половое различие расщепляет субъект и как оно влияет на создание и восприятие искусства.

Психоаналитический подход оказался очень продуктивным для феминисток, даже если они критиковали его исходные предпосылки; то же самое относится и к квир-художникам и теоретикам, и к некоторым критикам постколониального направления.

На более абстрактном уровне психоанализ предоставляет доступ к художественным формам, ускользающим от других моделей: взять хотя бы постоянные отсылки к «частичному

▲ 1947b, 1949a, 1957a, 1960b

▲ 1953, 1958, 1962d, 1965

● 1966b, 1969

объекту» от Дюшана, через Джаспера Джонса, Луиз Буржуа, Еву Хессе, Яёй Кусаму и вплоть до многих современных художников. Однако однозначной важностью психоанализ в послевоенный период не обладал: его влияние то росло, то уменьшалось по мере выхода на первый план и отступления вопросов субъективности и сексуальности.

ИАБ: Послевоенная судьба методологического инструментария формализма и структурализма частично обсуждена в моем введении. Я попытался проследить там трансформацию морфологической концепции формализма (той, которую до войны развивал Роджер Фрай, но и той, к которой после войны пришел

ного экспрессионизма, был главным пропагандистом Сартра в США). Мерло-Понти, напротив, хотя и не особенно следил за художественным авангардом своего времени (его лучшие тексты об искусстве посвящены Сезанну), касался вопросов, которые живо волновали художников шестидесятых годов.

РК: Хэл, в 1996 году мы с Ив-Аленом сделали выставку «Бесформенное: руководство пользователя» в Центре Помпиду, выдвинув на первый план работу «бесформенного» в самых разных художественных практиках, от Дюшана до Майка Келли. Чтобы понять это «бесформенное», мы обратились к оптике десублимации: таким образом, для нашей тогдашней работы психоанализ оставался актуальным и необходимым.

ИАБ: Это вопрос различных использований одной модели. Нашим ориентиром был Жорж Батай, у которого мы и взяли это антипонятие — «бесформенное» (informe). Батай отвергал буквальные приложения психоанализа в сюрреализме Бретона, сводившего динамический фрейдистский дискурс к сокровищнице мифов и символов. Для Батая символы и мифы как раз подлежали развенчанию как иллюзии, работающие в пользу доминирующей идеологии репрезентации. Средством, позволяющим их препарировать и развеять, и был психоанализ.

Наследие Батая заставило нас задуматься, какие именно аспекты психоанализа имеют отношение к интересующей нас художественной практике и как этот метод может быть применен, чтобы очертить комплекс объектов и идей, который оставался вне поля зрения иных прочтений — отчасти из-за того, что в нем использовалась десублимация. Такова же, возможно, была задача каждого из нас и в этой книге — предложить новые конфигурации.

С точки зрения Батая, одна и та же модель может использоваться как с консервативными, так и с революционными целями (хотя сегодня нам, боюсь, уже не стоит использовать этот термин). Он говорит об этом во всех своих текстах применительно не только к психоанализу, но и к марксизму, Ницше, де Саду, едва ли не к любой философской системе или модели интерпретации, какой бы ни касался. Как мне кажется, здесь есть родство с нашим подходом. Например, Хэл в одной из своих статей об искусстве начала восьмидесятых годов подчеркнул, что в искусстве есть два «постмодернизма» — авторитарный и прогрессивный. В том же духе он описывает и двойственное наследие таких направлений, как русский конструктивизм и минимализм. И я, говоря о двух видах формализма, морфологическом и структурном, имел в виду примерно то же.

ХФ: Возможно, тема десублимации позволит нам поставить вопрос о социальной истории искусства в послевоенное время. Батаевская критика овеществления формы и кодифицированных значений — лишь одна сторона этого процесса, ведь есть еще и «репрессивная десублимация» в марксистском смысле Герберта Маркузе. Какие социальные последствия может иметь десублимация художественных форм и культурных институтов, раскалываемых либидинальными энергиями? Это отнюдь не всегда освобождающий процесс: он также может открыть эти сферы деполитизирующему перенаправлению желания «культурной индустрией».

ББ: В своем введении я как раз провел мысль о том, что диалектика сублимации и десублимации играет необыкновенно важную роль в истории послевоенного искусства. Возможно, в ней даже заключено одно из главных напряжений этого периода; во всяком случае, она стала ощущаться куда острее, чем во времена довоенного авангарда. Теоретики расценивают десублимацию по-разному: то как авангардную стратегию подрыва, то как стремление культурной индустрии ко все большему охвату и господству. Особенно отчетливо эта диалектика проявилась после войны в отношении неоавангарда к неуклонному расширению аппарата доминирования культурной индустрии. Так, ▲ в пятидесятых годах «Независимая группа» в Англии и ранний ● поп-арт в США присваивали образы и структуры промышленного производства, пытаясь найти новую позицию между потерпевшей крах гуманистической моделью авангарда и зарождавшимся аппаратом культурной индустрии, чей тоталитарный потенциал поначалу был незаметен. В Англии десублимация служила радикальной стратегией, направленной на популяризацию культурной практики и в то же время на признание власти коллективного масскультурного опыта. У Энди Уорхола, напротив, десублимация связана скорее с проектом окончательного упразднения любых политических и культурных устремлений художников, еще сохранившихся в первые послевоенные годы.

Моя собственная работа методологически располагается, как бы схематично это ни звучало, между двумя текстами: первый из них — это «Диалектика Просвещения» (1947) Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера, в особенности глава «Культурная индустрия», второй — «Общество спектакля» (1967) Ги Дебора. Чем больше я думаю об этих текстах, тем очевиднее для меня точность данной ими исторической характеристики художественного производства последних пятидесяти лет. Они указали на постепенное разрушение, растворение или, попросту говоря, исчезновение автономных пространств культурной репрезентации — пространств подрыва, сопротивления, критики, утопических начинаний. Что и произошло в послевоенный период с трансформацией либеральных демократий в США и Европе: с моей точки зрения, оправдался — к великому сожалению — не только прогноз, сделанный в 1947 году Адорно и Хоркхаймером, но и еще более пессимистичная перспектива, нарисованная в 1967-м Дебором. Все оказалось даже хуже. Послевоенная ситуация может быть описана в терминах негативной телеологии: последовательный демонтаж автономных практик, пространств, культурных сфер и все нарастающая ассимиляция и гомогенизация вплоть до нынешнего момента, когда мы наблюдаем, по выражению Дебора, «всеобъемлющий спектакль». К чему это приводит современные художественные практики? И как нам, историкам искусства и критикам, с ними работать? Остались ли пространства, не включенные в единый гомогенный аппарат? Или же нам следует признать, что многие художники и сами не хотят оставаться за его пределами?

ХФ: Скажите, кого-то из присутствующих устраивает конец этого сценария?

ИАБ: Диагноз страшен (Дебор не просто так покончил с собой), однако я считаю, что до определенной степени мы все его разделяем.

ХФ: Да, но если вы полностью согласны с Адорно и/или Дебором, то дальнейший разговор едва ли имеет смысл.

ББ: Последнюю свою оговорку я сделал вполне обдуманно, так как не считаю, что все современные художники определяют свою работу как полностью интегрированную в систему и аффирмативную. Целью способности к искусству еще может быть не только рефлексия по поводу положения, занимаемого произведением в широкой системе бесконечно дифференцированных репрезентаций (моды, рекламы, развлечений и т. д.), но и выражение отношения к собственной интеграции в эти отрасли аппарата идеологического контроля. Но если еще существуют практики, которые стоят в стороне от этого процесса гомогенизации, я меньше чем когда-либо уверен, что им удастся выжить и что мы, критики и историки, в состоянии действительно помочь им удержаться от тотальной маргинализации.

ДД: Существует методологический подход, который рассматривает структуру «спектакля» как новую визуальную среду, в которой и нужно теперь действовать и в которой произведения искусства являются лишь одной из разновидностей образов наряду с другими — порождаемыми кино, телевидением, интернетом, мобильными телефонами. Этот подход, возникший под влиянием, с одной стороны, исследований медиа в работах таких авторов, как Лев Манович, а с другой — акторно-сетевой теории Бруно Латура, фокусируется уже не на критике как таковой, сопряженной с отрицанием, а на новых конфигурациях связей, продуцирующих ▲ новые сети или — в терминологии Дебора — новые ситуации. У Латура есть прекрасное выражение, напоминающее о музее: «собрать социальное заново». Тем самым он подчеркивает, что нет никакой целостной и стабильной формы социального, подлежащей выявлению и подрыву: нет никакого готового, реди-мейд, сообщества — только конфигурации связей, отношений, которые могут быть собраны или «смонтированы». Подобная перспектива может быть полезна при рассмотрении самых разных тенденций и произведений современного искусства. Многие художники на протяжении всего XX века, особенно начиная с шестидесятых годов, пытались сформировать средствами искусства альтернативные ● сообщества. Это очевидно в ранней истории видео-арта, который не только обещал альтернативу коммерческому телевидению или новый для зрителя феноменологический опыт, но и вдохновлял новое устройство жилых коммун и рабочих структур — своего рода клеточную организацию, структурно аналогичную медиасетям. В последнее время многие коллективные и экспериментальные художественные практики, иногда характеризующиеся формулой «эстетика взаимодействия», фокусируются на связи, ассоциации как эстетическом акте.

Так называемые новые медиа, предоставляющие, в частности, возможность цифрового размножения и переработки изображений, побуждают к пересмотру наших представлений о редкости, лежащей в основе ценности произведения искусства. Энди Уорхол или Мэтью Барни, выступая в качестве соперников культурной индустрии, научились придавать своим образам масштаб, близкий к поп-культурному. Сегодня, когда художник должен создать своего рода бренд, узнаваемый в глобальном мире искусства, стали особенно и по-новому важны распространение и насыщение рынка.

ХФ: Давайте оглянемся назад и посмотрим, какие критические альтернативы предлагались в течение нескольких минувших десятилетий. Найдя «незавершенные проекты», мы сможем с большей отчетливостью посмотреть в будущее.

ББ: Да, каково, например, сегодня место неоавангардной практики по сравнению с моментом 1968 года? Или даже по сравнению с семидесятыми годами, когда эта практика, сохраняя относительную автономию, очерчивала такую территорию в буржуазной публичной сфере, где еще была возможна дифференциация опыта и субъективности? Тогда ее поддерживали или, по крайней мере, воспринимали всерьез государство, музеи, университеты. В восьмидесятых же художественное производство влилось в более широкую сферу культурной индустрии, где и функционирует сейчас как производство потребительских товаров, инвестиционных портфелей и развлечений. Взять Мэтью Барни: он выразил, другими словами — использовал, эти тенденции даже более эффективно, чем Джефф Кунс. И в этом смысле для меня он — уменьшенное американское подобие Рихарда Вагнера, протототалитарный художник, мифологизирующий катастрофические условия существования при позднем капитализме.

ХФ: И все-таки, не можем ли мы усложнить позицию Адорно, согласно которой тоталитарная культурная сфера просто продолжается в американской культурной индустрии, полностью подчинившей себе искусство?

ИАБ: После 1968-го имели место очень энергичные проявления художественной свободы, точно так же как и до...

ББ: Разумеется. В послевоенных США была значительная художественная культура — от абстрактного экспрессионизма через поп-арт и минимализм до концептуализма. Ее нужно принять в расчет. Но что сделало ее возможной? То, что США были либеральной демократией на пике дифференциации. Однако больше они таковой не являются.

ХФ: Открывались новые возможности и в других частях мира, особенно в контакте с различными аспектами модернизма. Так, Ив-Ален пишет о разработке конструктивистского наследия бразильскими неоконкретистами, о вдохновленных Поллоком перформансах группы «Гутай» в Японии. Эти практики сами по себе усложняют старинную историю о простом переходе первенства от Европы к Северной Америке или даже уже — от Парижа к Нью-Йорку. Таков альтернативный сценарий культурного различия-сдвига (*différance*), возможности авангардных практик в других пространствах-временах.

ИАБ: Поначалу, однако, привычная парадигма почти не менялась: по крайней мере лет двадцать авангардные практики на разных континентах по-прежнему определяли себя через отношение к старым центрам. Бразильцы продолжали оглядываться на Париж, а группа «Гутай» — на Нью-Йорк, прежде всего на Поллока, усвоенного через фотографии Ханса Намута. Лишь спустя время, когда у тех и у других сложилась собственная традиция художественной деятельности, они начали выходить

из отношения соперничества со старыми центрами. В связи с этим очень важной датой стал 1968 год — год поразительной интернационализации не только политического протеста, но и его художественных отголосков на фоне общественных волнений по всей Европе, в США и во всем мире (Пражская весна, раздавленная СССР, бурные протесты во время съезда Демократической партии в Чикаго, также подавленные, и т. д.), на фоне, наконец, войны во Вьетнаме. Не стоит забывать, что эти события объединили людей передовых взглядов по всему миру; им в определенном смысле сродни нынешняя [на 2003 год. — *Пер.*] политическая ситуация: теперь администрация Джорджа Буша-младшего объединяет противников американского империализма по всему миру. Остается понять, есть ли в культурной сфере прямые следствия этого «негативного интернационализма».

ДД: Так называемая глобализация арт-мира сильно изменила механизмы «прямого» влияния в современном искусстве. С одной стороны, можно, думаю, смело утверждать, что сейчас существует единый интернациональный стиль, которому подходит характеристика «глобальный концептуализм», если вспомнить название выставки 1999 года в нью-йоркском Художественном музее Квинса. С другой стороны, ничто не мешает цинично заметить, что произведения концептуального искусства — текст, фотографии, видео — перевозить легче и дешевле, чем традиционные картины и скульптуры, как это раньше других понимал видный куратор и «импресарио» концептуалистов Сет Сигелауб. Но важно и то, что этот общий «язык» изобилует четко различающимися местными наречиями и акцентами. Как показали Джеймс Гилмор и Джозеф Пайн II в своей книге «Подлинность. Чего по-настоящему хотят потребители?», безжалостная стандартизация, насаждаемая культурной индустрией, создает компенсаторный запрос на «персонализацию», или «подлинность». По-моему, схожий эффект имеет место и в мире современного искусства. Например, когда два главных «социалистических» государства, СССР и Китай, начали встраиваться в глобальный капиталистический рынок (реставрированный в России в начале девяностых, а в Китае в конце девяностых — начале двухтысячных годов), возник настоящий ажиотаж вокруг искусства из этих стран и соответствующий бум на арт-рынке. С одной стороны, мы можем заклеить такую ситуацию как еще один пример того, что произведение искусства служит экономическим целям — создает новые культурные рынки для формирующихся экономических сверхдержав, но, с другой стороны, западный интерес к искусству из этих (и многих других) стран свидетельствует о совершенно искренней любознательности. Мне нравится думать об этих произведениях искусства как о своего рода послых. Они образуют своеобразный авангард культурного перевода, помогающий представить новые системы ценностей и значений при помощи уже привычной для нас риторики концептуального искусства.

ХФ: Задолго до 1968 года послевоенный мир наблюдал интернациональное возрождение движений, интернациональных уже по своим исходным устремлениям, — таких, как Дада, сюрреализм, конструктивизм. Один только Баухаус пережил после войны несколько реинкарнаций в разных местах. Процесс усложнялся

▲ 1986, 2007с ● 1947b, 1949a, 1951, 1960с, 1962d, 1964b, 1965, 1968b ■ 1921, 1928a, 1955a

▲ 1916a, 1920, 1921, 1924, 1928a, 1930b, 1931a

центробежным движением от Парижа и Нью-Йорка. В Европе сдвигу внимания от Парижа в сторону других городов способствовала группа «Кобра», затем, если взять другой пример, в Италии возникло «арте повера». Таким образом, культурная карта Европы менялась, и статус Парижа как культурной столицы ставился под сомнение, что поначалу было едва заметно, но важно. Менялась и карта США: статус Нью-Йорка тоже пересматривался, особенно с учетом Калифорнии — перформанса и ассамбляжа поколения битников в Сан-Франциско и Лос-Анджелесе, а позднее местных поп-арта и абстракционизма.

ББ: Да, но если мы вернемся к дню сегодняшнему — что мы видим? Взять хотя бы Майкла Ашера, который долго жил в Лос-Анджелесе и во многих отношениях был самым радикальным из художников, вовлеченных с конца шестидесятых и далее в движение институциональной критики. О большей части его работ сейчас никто не вспоминает, кажется забытым сам радикализм поднимавшихся ими вопросов. Очевидно, сложность искусства Ашера создает сегодня — более чем когда-либо — непреодолимое препятствие для его рецепции в контексте нынешнего арт-мира. В ситуации подавления социального в целом с производством искусства обходятся соответственно: оно просто стирается из исторической памяти, а его создатель изолируется и превращается в аутсайдера. В Европе аналогичный случай представляет Даниэль Бюрен, еще один радикальный представитель институциональной критики, — но он, чтобы избежать участия Ашера, добровольно превратился в аффирмативного, официального художника.

ХФ: Но опять-таки не стоит ли усложнить эту картину оттенками? Заложенная в ней телеология кажется упрощенной, даже пораженческой.

РК: Возможно, здесь может помочь другой сценарий, потенциально, впрочем, не более утешительный. С моей точки зрения, постмодернизм, понимаемый в постструктуралистском ключе, выстроил мощную систему критики эссенциализма, то есть чего бы то ни было, «присущего» определенной категории или деятельности. Он отверг саму идею самотождественности, и особенно досталось при этом понятию медиума (что очевидно в статье Жака Деррида «Закон жанра»). Таким образом, медиум подвергся яростной критике со стороны самых искушенных мыслителей шестидесятых — семидесятых годов, и эта критика сомкнулась со столь же мощной атакой концептуального искусства на медиум-специфичность в искусстве (идею о том, что предмет живописи должны быть только формы живописи и т. п.). Это презрение концептуалистов к медиуму нашло дополнительную опору в рецепции Дюшана. Затем в поле эстетической практики вошло видео, подорвавшее позиции медиума еще сильнее, так как определить специфичность видео крайне затруднительно. Итак, постструктурализм, концептуальное искусство, рецепция Дюшана и видео-арт общими усилиями не оставили от понятия «медиума» камня на камне.

Проблема в том, что распад медиума вскоре стал своего рода официальной позицией (одно из свидетельств тому — вездесущее распространение инсталляции), а теперь ее признание — общее место в искусстве и критике, она воспринимается как данность.

И если я как критик усматриваю на себе некую миссию в этой ситуации, то она заключается в том, чтобы размежеваться с атакой на медиум и отстаивать его важность, то есть, в сущности, важность продолжения модернизма. И я не уверена, поможет ли мне в этом постструктурализм, а потому не уверена и в том, сохраним ли ему прежнюю верность.

ХФ: Неожданное суждение из уст автора статьи «Скульптура в расширенном поле» и других работ, в которых теоретически обоснованы интермедийность и междисциплинарность постмодернизма. Что ты понимаешь под «медиумом» сейчас? Наверняка не медиум-специфичность в смысле Гринберга.

РК: Нет, я имею в виду технический носитель произведения, не обязательно традиционный, как холст в масляной живописи или металлический каркас в лепной скульптуре. Медиум — то, что лежит в основе художественного производства и регулирует его набором правил. Он может быть сложным, даже если кажется простым: так, Эд Рушей использовал в качестве своего рода медиума автомобиль — это постоянная основа его работ. Его ранняя фотокнижка «Двадцать шесть заправок станций» документирует бензоколонки на пути художника из Оклахомы в Лос-Анджелес и обратно; идея поездки дала ему принцип для создания книги. Повторю: медиум — это источник правил, которые направляют работу, но и ограничивают ее и в конечном счете возвращают производство к анализу этих правил как таковых.

ХФ: И все-таки эта трактовка медиума кажется мне несколько произвольной, почти лишенной исторической мотивации, не говоря уж о социальной привязке. А тогда непонятно, чем она может помочь в ситуации релятивизма современного искусства. Ведь медиум — это не только индивидуальный набор правил формообразования, но и общественный договор с аудиторией.

РК: Произвольность бывает лишь кажущейся. Рушей в один из периодов использовал в качестве носителя цвета почти любые вещества: черничный сироп, шоколадный крем, солидол, икру. То, что он делал с помощью этих съедобных и несъедобных субстанций, составило серию эстампов (на самом деле это просто испачканные листы бумаги) под названием «Пятна», которая отсылает к истории «живописи пятен» от Поллока до Хелен Франкенталер и «живописи цветового поля». В итоге произвольность исчезает и уступает место связи с недавней историей искусства.

ИАБ: Если я правильно понимаю, дело касается не столько материальности медиума, сколько его концепции. Медиум может меняться от одной серии работ к другой, но художник должен следовать определенному набору правил.

РК: Идея связного набора правил означает, что структура работы будет рекурсивной, то есть будет сама генерировать аналоги медиума.

ХФ: Теперь твоё определение медиума звучит не только произвольно, но к тому же и формалистически.

РК: Без логики медиума искусство рискует превратиться в китч. Именно вниманием к медиуму модернизм старался обезопасить себя от китча.

ХФ: Тут-то уж точно возвращается Гринберг.

ИАБ: Понятие китча кажется очень устаревшим; ему на смену пришел «спектакль».

РК: Думаю, оно вовсе не устарело. Китч — это все показное, и мы видим его повсюду. С другой стороны, Гринберг безоговорочно порицал китч, а между тем, как где-то писал Ив-Ален, некоторые китчевые практики, как, например, керамика Лучо

- ▲ Фонтаны или использование цвета у Жана Фотрие, исходят из предпосылки, что «передовое» искусство, в частности кубистские композиции или элегантные монохромные, стало воплощением хорошего вкуса. Поздние картины Франсиса Пикабиа — еще один случай мобилизации китча. А что мы можем сказать, не
- прибегая к понятию китча, о таком художнике, как Джефф Кунс?

ББ: Я не согласен со многим из того, что только что услышал. Я готов поддержать твой призыв к продолжению модернизма, это лучше, чем меланхолично наблюдать за его гибелью, но возможность сохранения модернистских практик не определяется волевыми решениями внутри культурной сферы. Не во власти критиков, историков, даже самих художников решать, что достижимо в эстетической области, а что нет, в противном случае художественная практика превращается в какую-то резервацию, пространство самосохранения. И даже в этом последнем случае проблемы не исчезают: можно сказать, что, допустим, Брайс Марден или Герхард Рихтер достаточно надежно сохраняют зону иммунитета живописи, что Ричард Серра делает то же самое для скульптуры. Но в момент, когда они формализуют свою позицию, они сразу окажутся близки к консервативной позиции, противоречащей их исходному проекту. И тогда возникает вопрос, желательна ли сохранение модернизма, даже если оно возможно.

ХФ: Меня тоже смущает этот сценарий: медиум-специфичный модернизм, затем постмедиальное состояние, затем каким-то образом возрождающийся, пусть и в расширительном значении, медиум. Многочисленные разрывы послевоенного периода не могут быть залатаны так просто. Напряжение между авангардом и китчем, на котором продолжает настаивать Розалинд, все же ослабло, и это должно вызвать какую-то трансформацию. Многие художники, особенно, быть может, те, которым еще нет пятидесяти лет, считают, что эта диалектика уже преодолена и теперь они вынуждены работать в условиях «спектакля». Не то чтобы они капитулируют перед ним, хотя экстравагантные примеры подобного единения тоже наблюдаются: «спектакль» составляет логику искусства Мэтью Барни, его «медиум», если хотите, и, по мнению многих, он обращает «спектакль» себе на пользу. Другие художники, наоборот, находят в состоянии «спектакля» продуктивные трещины; процесс идет не так равномерно, как представлял себе Беньямин.

ББ: Хотелось бы услышать пример.

▲ **ИАБ:** В свое время пример предоставил Уорхол. Одна из причин, по которым он стал настолько важен для последующих художников, заключается в том, что они поняли, как он работал со «спектаклем».

ББ: Да, он был оракулом надвигающихся событий.

ХФ: Надеюсь, ты не считаешь, что Уорхол был только агентом «спектакля». Можно ли найти более критическое указание на темную сторону «спектакля», чем его работы 1963 года, посвященные конsumerистской «смерти в Америке» — автокатастрофам и жертвам ботулизма? Или другой случай, который мы уже вспоминали, — фотокниги Эда Рушея шестидесятых годов: мне они не кажутся аффирмативными, утверждающими автомобильно-товарный ландшафт (как часто говорилось); они показывают нулевой аспект этого пространства, или документируют его как разграбленное на жилые ячейки, или делают и то и другое сразу. Еще один пример — Дэн Грэм, тоже сильно повлиявший на

- более молодых художников: его «Дома для Америки» (1966–1967), в частности, показали, что сериальная логика, действующая в минимализме и поп-арте, уже работает и в капиталистическом обществе в целом, в том числе в загородной типовой застройке. Обнаружив это родство производственной логики авангардного искусства и капиталистического освоения территории, Грэм сумел наметить возможность критического исследования и в то же время художественной новации. Можно привести и многие
- другие примеры — скажем, из «Флюксуса» или из более близкого к нам искусства. Синди Шерман положила в основу своих работ амбивалентную игру на ограниченном наборе женских типов, предоставляемых «спектаклем». Майк Келли увлеченно исследовал непокорные субкультуры «неблагополучных взрослых», то и дело прорывающиеся из-за завесы «спектакля». Томас
- ◆ Хиршхорн в своих инсталляциях, забитых приставшими к ним, словно к клейкой бумаге, китчевыми поделками, фанатскими фотографиями и обертками из фольги, всеми силами старается (если вспомнить великую формулу Маркса) «заставить плясать эти окаменелые порядки, напевая им их собственные мелодии». И так далее. Поэтому нельзя сказать, что художники не замечают проблему и не обращаются к ней в своих работах.

ИАБ: Но сейчас, возможно, условия изменились снова, и вместо адорнианской полярной оппозиции высокого искусства и мусора массовой культуры мы имеем дело с контекстом глобальных медиа, в котором оба эти термина сосуществуют наряду со многими другими ячейками планетарной сети. Парадигма «сопротивление против растворения» осталась в прошлом: в нынешней ситуации сопротивление растворено без остатка. Но не все молодые художники впадают по этому поводу в отчаяние (тут я согласен); некоторые пытаются что-то сделать.

ДД: Возможно, вместо подрыва системы художники могут обыграть, в некотором роде прокрутить ее [англ. to leverage — здесь: пускать свободные средства в оборот. — Пер.]. Многие современные перформативные стратегии дают очень скудный товарный выход, если вообще его дают, и при этом порывают с этическими установками, которые разделяют институты

▼ и зрители. Так., в работах Тани Бругеры или Тино Сегала,

который взял за правило, что его «ситуации», часто базирующиеся на полузапланированных-полуимпровизированных столкновениях зрителей с кем-либо в пространстве галереи (иногда с музейными служащими, например охранниками, иногда — с «перформерами»), не подлежат документации. Он дошел до того, что продает работы в музее уровня MoMA путем устной договоренности. Подобные стратегии фокусируются на этическом и юридическом аспектах ассоциации, о которой я говорил выше, с помощью искусства, всецело сводящегося к установке связей, коннективности, если использовать термин, закрепившийся в интернет-общении. Можно ли представить себе лучший ответ на вопрос о судьбе музея — печальной или счастливой, — чем постановка его в такие условия, когда он вынужден приобретать то, что ему нужно, практически без всяких юридических гарантий!

Многих художников возмутило то, что Марина Абрамович на своей ретроспективе 2010 года в MoMA повторила ряд классических перформансов, а другие представила в виде документации. Резкая поляризация реакции на эту выставку меня озадачила: среди широкой публики она вызвала ажиотаж, близкий к идолопоклонству, а среди более подготовленных зрителей — откровенное раздражение. В итоге я пришел к выводу, что посетители были по-настоящему тронуты физическим присутствием Абрамович в атриуме MoMA на всем протяжении работы выставки — то есть тем, что она была готова общаться с любым, кто взял на себя труд отстоять очередь в музей. Те же, кто более или менее вовлечен в арт-мир, увидели в том, что она активно строит галерейную карьеру на базе своих перформансов, проявление предательства или лицемерия.

Тем не менее я считаю возможным для художников создавать «события» внутри «спектакля»: взять хотя бы плакат группы «ACT-UP» с перевернутым розовым треугольником или запуск дезинформации в медиа, произведенный группой «Yes Men» с целью разоблачить лицемерие и трусость корпораций, преданных двойным стандартам. Эти работы (как и работы Уорхола до них) доказывают способность искусства инфицировать систему.

ББ: Несомненно, такие разные художники, как Аллан Секула, Марк Ломбарди или Хиршхорн, обращаются к условиям художественного производства под властью предельно агрессивной формы позднекапиталистического корпоративного империализма, которую ныне принято обозначать безобидным и бессмысленным термином «глобализация». Все они с успехом показывают, что идеология национального государства и традиционные модели конвенционального построения идентичности утратили релевантность для культурного производства, поскольку интернационализация корпоративного капитализма требует реконструкции мифических моделей компенсаторных идентичностных образований лишь на уровне культуры. В то же время одним из приоритетов этих и близких им художников является проработка крайне сложных сетей политических, идеологических и экономических процессов, воплощающих якобы освободительный смысл глобализации. Тем самым они осуществляют критический анализ явлений, которым средства массовой информации, а также культурные организации и функционеры приписывают освободительную, почти утопическую миссию.

Но глобализация — сегодня только один из решающих факторов. Есть еще два других. Во-первых, технологическое развитие, которое сводит художников, историков и критиков лицом к лицу с проблемами, которые в шестидесятых и семидесятых годах никто из нас не воспринимал всерьез. И во-вторых, нечто более сложное, говоря о чем трудно избежать заговорщического тона: само построение некоего оппозиционного сообщества художников и интеллектуалов кажется сегодня невозможным, во всяком случае в области культурного производства, которая гомогенизировалась как одна из областей экономики, то есть инвестиций и спекуляций. Антиномия между художниками и интеллектуалами с одной стороны и капиталистическим производством с другой оказалась снята или стерта. Сегодня мы пребываем в такой политической и идеологической ситуации, которая, будучи лишена тоталитарных примет, тем не менее стремится к полному исключению противоречий и конфликтов, что заставляет вновь задуматься о том, какой может быть культурная практика в тотализирующих условиях высоко-развитой капиталистической организации.

ХФ: Ускорение развития новых технологий после войны стало очевидным уже в начале шестидесятых годов, и его принимали в расчет не только медиагуру вроде Маршалла Маклюэна, но и художники минимализма, поп-арта и других направлений. Эти художники использовали новые и/или нехудожественные материалы и техники (Дональд Джадд — плексиглас, Дэн Флавин — флуоресцентные лампы, Уорхол — шелкографию) в традиционных формах скульптуры и живописи, чтобы ярче продемонстрировать их эффект. Эти примеры (даже если оставить за скобками видео) ясно свидетельствуют о том, что «новые медиа» имеют в послевоенном искусстве давнюю и сложную историю или даже что вся история этого периода ими пронизана. Поэтому так ли уж однозначны последствия «новых медиа» сегодня? Нет ли здесь, в частности, некоей диалектики, пусть очень слабо, но все же проявляющейся в том, что «новые медиа» порождают в качестве побочного продукта устаревшие формы, служащие — в руках художников, которые их критически возрождают, — шифром преодоленных или подавленных эстетических и социальных опытов? Наряду с приятием «новых медиа» происходит возрождение вытесненных техник, разрабатываемых как своего рода архив форм субъективности и социальности, оставшихся в прошлом.

Согласен, эти попытки разобраться в культурной истории через старые медиа довольно робки, и, конечно, они теряются за единодушным вниманием институтов к «новым медиа». Говоря об этом внимании, я имею в виду, в частности, технофильские феерии вроде недавних инсталляций Билла Виолы, который словно бы решил осуществить то, что Вальтер Беньямин в тридцатых годах применительно к кино назвал «голубым цветком в стране техники», — то есть эффект духовной непосредственности, достигнутый с помощью интенсивного опосредования, медиации. Это некое техновозвышенное, превосходящее возможности и тела, и пространства, но сегодня уже не просто отвлекающее зрителя (как это констатировал в свое время Беньямин), а полностью поглощающее его. Захватывающий, даже гипнотический опыт является, судя по всему, желанной целью многих совре-

менных художников (это заметно и в цифровой фотографии). Причина его популярности отчасти в том, что он эстетизирует, «оухудожествляет» опыт уже привычный — головокружительные видения, порождаемые медиакультурой в целом. В искусстве, о котором я говорю, мы получаем удовольствие от спецэффектов и плюс к тому эстетическую прибавку.

ДД: Как человек, живо интересующийся медиа, в том числе теми, которые принято называть «новыми», я склонен согласиться с Хэлом в том, что заявления о новизне «новых медиа» часто бывают слишком простодушными и преувеличенными. Работая на телевидении, я пришел к выводу, что история радио, телевидения (включая первые кабельные каналы) и интернета шла во многом по одной и той же схеме: сначала — развитие технологии для военных нужд, без всякого потребительского рынка; затем — ее постепенная популяризация в среде энтузиастов и любителей; и наконец — достижение определенного порога насыщения, когда образованная этой технологией сеть становится настолько густой, настолько важной для всех, кто хочет оставаться на связи, что она покоряет массовую публику. Этот общий сценарий привлек мое внимание к процессам насыщения (противоположным редкости, обычно связываемой с искусством), а также к тому, что я называю форматами — вместо медиумов, то есть к конфигурациям связей, а не материальных субстратов или, согласно данному Розалинд усложненному определению медиума, рекурсивных корпусов правил. Как в компьютерном мире: любое содержание — контент — может быть передано во множестве различных форматов. Важно не упускать из виду, что некоторые эстетические возможности, весьма почтенные и практикуемые с первых шагов модернизма, как, например, коллаж, сегодня настолько ускорились и распространились, что любой обладатель компьютера может сделать коллаж за несколько минут. Факторы насыщения, количества и скорости определяют различные условия, в которых действуют по сути одни и те же коммуникативные и репрезентативные импульсы.

ХФ: И все-таки есть художники, которые пытаются идти в другом направлении. Они занимаются своего рода археологией устаревших форм и, что интересно, часто выбирают в качестве медиума кино, которое сейчас уже не медиум будущего или даже настоящего, а медиум в какой-то мере архаичный...

ББ: Кого ты имеешь в виду?

▲ **ХФ:** ...Стэна Дагласа, Таситу Дин, Мэтью Бакингема, если назвать лишь несколько имен.

● **РК:** Уильям Кентридж тоже работает с вышедшим из моды.

■ **ХФ:** Верно. И, скажем, Джеймс Коулмен так интересен молодым художникам не в последнюю очередь потому, что он последовательно изучал социальные ареалы устаревших медиа. Можно согласиться с тем, что обособленность этих ареалов иллюзорна, что культурная индустрия всегда стремится вновь поглотить их, и все же ничто не позволяет говорить, что они никогда не существовали сами по себе.

ББ: Случай подобного освоения дает уже сюрреализм, работавший со старыми рекламами.

ХФ: Разумеется. Но мы не можем заявить, что эта диалектика прекратилась раз и навсегда.

ИАБ: Устаревшее упорствует лишь до некоторой степени и лишь некоторое время. Я с удивлением узнал, что радикальные кинематографисты Жан-Мари Штроб и Даниэль Юйе не признают видео и DVD: они хотят, чтобы их фильмы демонстрировались только на большом экране. Как долго можно оставаться на подобной позиции, прежде чем тебя забудут? В этом отношении они — в области кино — подобны Майклу Ашеру.

РК: Еще одна причина, по которой устаревшее работает, — то, что новые технологии (может быть, даже DVD) тоже сдадутся или, во всяком случае, будут превзойдены, перейдут в разряд старых. Что, например, будет делать Коулмен, когда Kodak прекратит выпуск диапроекторов? Они уже вытесняются цифровой проекцией и программой «PowerPoint».

ИАБ: Цифровое изображение становится эсперанто эпохи глобализации. Идет унификация формата на уровне производства и распространения одновременно. И конечно, молодые художники участвуют в этом процессе.

ББ: Я хотел бы ненадолго вернуться к оппозиции Билла Виолы и Джеймса Коулмена. Они выявляют две очень сложно взаимодействующие тенденции. Первая из них — это усиление потребности в мифе: таков секрет успеха Виолы. Ему удалось вернуть в технологическую репрезентацию мифологическую образность, даже религиозный опыт...

ХФ: Это «новообращение» заявляет о себе в «новых медиа» всюду. Бенямин видел в подобной управляемой непосредственности фашистское измерение, и, возможно, его суждение остается в силе.

РК: Виола использует видеомонитор как своего рода черный ящик, призванный быть аналогом собственной головы зрителя: психическое пространство «овнешняется» в виде физического окружения. И как только физическое пространство превращается таким образом в пространство психологическое (заметьте, что я не говорю: в феноменологическое), всякая связь с реальностью его художественных средств исчезает.

ХФ: Правильно: это «псевдофеноменологический» опыт — опыт переработанный, настроенный, возвращаемый нам глубоко опосредованным путем в качестве непосредственного, духовного, абсолютного.

РК: И в этом отношении понятие китча вновь представляется уместным.

ББ: Это коварная стратегия. Коулмен, в противоположность ей, объединяет две на первый взгляд взаимоисключающие вещи: мнемоническое измерение искусства и технологиче-

ский формат репрезентации. Сегодня это крайне важно. И еще, как уже было подмечено, возможность выследить мнемоническое в старомодном очень призрачна. Сил сопротивления в мнемоническом не больше, чем в старомодном: и то и другое очень непрочное. Мнемоническое измерение в искусстве (присущее модернизму со времен Бодлера) в высшей степени уязвимо для фетишизации и спекуляризации, это ярко продемонстрировали работы таких художников, как Ансельм Кифер. С одной стороны, стремление сохранить или восстановить способность помнить, мыслить исторически — один из немногих путей сопротивления квазитоталитарному насаждению универсальных законов потребления. С другой стороны, как показывают художники вроде Виолы или Барни, постановка эстетической способности создавать мнемонические образы на службу аппарату, начисто лишенному дара памяти и исторического мышления и потому ненасытно жаждущему этих образов, причем постановка в виде возрожденного мифа, — это почти гарантированный путь к успеху в нынешнем искусстве, особенно с появлением в нем новой отрасли «индустрии памяти».

ХФ: Здесь есть и другая опасность. Как ты намекал, мнемоническое часто оборачивается увековечением, то есть стремлением превратить историю в монумент, причем сегодня предметом этой монументализации часто становится травматический опыт. Ключевым примером среди множества других служит здесь новый проект Центра мировой торговли, созданный Даниэлем Либескиндом, с его большой мемориальной зоной, не занятой ничем, и огромным стеклянным шпилем. Исторической травме приданы здесь не просто монументальные, но спекуляционные и триумфальные черты. Довольно парадоксальна возможность бесконфликтного сосуществования слепой фиксации на исторической травме и культурной индустрии, вызывающей в качестве предпосылки всеобновляющегося потребления историческую амнезию (сосуществовать с мемориалом будут обычные «Gap», «Starbucks» и т. д.). Эта ситуация резко контрастирует с большей частью модернистского искусства и архитектуры раннего XX века, тоже пережившего сильнейшую травму: теперь мы, кажется, живем в культуре, не устремленной к преображенному будущему, а одержимой страшным прошлым. По-моему, политические последствия этого катастрофичны: мы живем под грузом давящего страха антидемократического шантажа (11 сентября, война с терроризмом и т. д.).

РК: Начиная с девяностых годов вопрос о травме вошел в интеллектуальную моду. В сущности, это попытка вернуть в исторический и культурный дискурсы субъект. Дискурс травмы действительно восстанавливает субъект — пусть даже это субъект в некотором смысле отрешенный, по определению не готовый к травматическому событию. Такой способ поддержки субъекта в который раз соскальзывает к восстановлению в правах субъекта биографического, что весьма подозрительно с постструктуралистской точки зрения.

ХФ: А ведь в некотором смысле постструктуралистская критика биографического субъекта смыкается с пониманием травмированного субъекта в психоанализе, причем как раз

в момент, когда оно тоже вышло на первый план, правда в другом контексте. Я не считаю, что два эти дискурса так несовместимы, как кажется тебе: оба сосредоточены на пробуксовках и сбоях — на апориях — и в результате иногда напоминают еще одну современную версию возвышенного.

ББ: Но зачем сейчас держаться постструктуралистской критики субъекта, да и зачем было делать это раньше? Разве не выяснилось, что эта критика мешает не только осмыслению исторических оснований послевоенной культуры, но и пониманию их травматических предпосылок?

ИАБ: Что ты имеешь в виду? Как, например, Мишель Фуко мешает этому пониманию?

ББ: Насколько я знаю, Фуко не размышлял об этих условиях послевоенной культуры, как это делал, скажем, Адорно с сороковых годов и далее. Критика Адорно всегда была направлена одновременно на культурную практику и на субъект в европейском и американском обществах после Холокоста.

ИАБ: Критика субъективности со стороны Фуко вовсе не подразумевает отвлечения от исторических конфликтов. Он, как ты знаешь, был очень политически ангажирован, особенно в период, когда писал «Надзирать и наказывать» и размышлял о природе власти. И политическая активность, в частности участие в борьбе за права заключенных, придала ему особую чуткость к тому, как коллективная память — «народная память», как он сам ее называл, — безжалостно стирается государством и средствами массовой информации. Возможно, поэтому он, в отличие от Адорно, колебался в отношении признания Холокоста абсолютным пределом зла. Что, в свою очередь, не позволило ему, опять-таки не в пример Адорно, пропустить мимо ушей студенческие волнения 1968 года.

ХФ: Я согласен, однако постструктуралистская критика субъекта оспаривалась и с других сторон. Так, отмечалось, что она касается лишь определенного типа субъекта: этот вопрос был поднят в феминистской теории и углублен постколониальным дискурсом. В обоих случаях утверждалось, что многие группы никогда не были допущены к тем привилегиям, которые постструктурализм ставил под сомнение или стремился вообще ликвидировать. Какой смысл критиковать субъектность, утверждали эти группы, если она уже отрицалась до этого?

ББ: Этот был веский довод.

ХФ: Да, но у постструктуралистской критики субъекта была и другая проблема: иногда она демонстрировала штампованное представление о построении субъекта — будто бы мы все, от начала и до конца, сформированы обществом. Эта суженная версия постструктуралистской критики оказалась располагающей к конюмеристской трактовке образования субъекта, согласно которой мы можем постоянно переделываться, как новые вещи, машины или кухни — и искусство в том числе. Постмодернизм для многих и есть не более чем такое вот щегольство — просвещенный конюмеризм.

ДД: Фуко, безусловно, был невероятно важен для цветных художников и феминисток, даже если они не соглашались со многими из его аргументов. Дело в том, что он разработал модель продуктивной субъективности. Иными словами, его работы позволяют осмыслить личность как не только являющуюся пассивным объектом дисциплины, но и обладающую собственной способностью воздействовать на регулятивное поведение — путем его утрирования (примером могут быть работы таких разных художниц, как Кара Уокер и Синди Шерман) или перенаправления. Тезис Фуко о том, что дисциплина — или подавление — постоянно запускается заново, что, соответственно, социальные дискурсы должны постоянно заявляться вновь, чтобы выжить, и что в промежутках между этими заявлениями они становятся особенно уязвимы, нашел полное выражение во влиятельной модели перформативности, предложенной Джудит Батлер. Как четко осознавала и подчеркивала Батлер, крайне опрометчиво считать, будто идентичность немногим отличается от «костюма», который может быть надет по чьей-то воле. Согласно тезису, развитому ею вслед за Фуко, самые принудительные нормы должны быть воплощены и запущены самими объектами контроля, что дает последним пространство эффективного действия. Полагаю, как раз поэтому психоаналитические перспективы были «переоткрыты» путями, о которых говорил Хэл. И поэтому же заявили о себе столь многочисленные стратегии перезапуска и реконтекстуализации, начиная с первого важного применения этой стратегии в апроприации конца семидесятых — восьмидесятых годов.

ББ: В пользу этой схемы говорит, скажем, рецепция Синди Шерман.

ХФ: На мой взгляд, возникший в девяностых годах интерес к травмированному субъекту — к субъекту, зафиксированному на травме, погрязшему в ничтожестве, — был отчасти реакцией на консюмеристскую версию искусственного субъекта. Это пошатнуло идею, согласно которой мы просто парим в невесомости как некие изменчивые комбинации знаков и товаров. Поэтому дискурс травмы, каким бы редуктивным и в то же время жестоким он ни казался сегодня, был во многом верен и даже, может быть, политичен, и Синди Шерман здесь также сыграла важную роль (то есть она, скорее всего, учитывала то, как будут приняты ее работы).

ББ: Твой первый аргумент, касающийся постколониальной оговорки в отношении постструктуралистской критики, позволяет нам вернуться к вопросу глобализации. Расширение поля зрения художественных практик и институтов Западной Европы и США заставило их признать, что культурная репрезентация может быть формой репрезентации политической. С каким-то миссионерским усердием арт-мир бросился предоставлять всем культурам, всем странам, всем сценам доступ к современным художественным практикам. В этом содержался политический прогресс, даже радикализм, но в то же время и наивность, и, иногда, определенные проблемы: одна из них заключается в том, что глобализация культуры предполагает игнорирование диалектики диссеминации, то есть игнорирование того факта, что в диссеминации заложена возможность как новых форм

самоконституции и саморепрезентации, так и новых форм товаризации и блокировки субъекта.

ХФ: Чтобы уточнить этот пункт, мы можем обсудить то, что произошло между выставкой 1989 года «Маги Земли» в Центре Помпиду и нынешним расцветом интернациональных биеннале, когда круг форматов произведений одновременно четко ограничен и общедоступен (в нем преобладают модели инсталляции, проекционного изображения и видео, больших картинных фотографий и фотосерий, а также дискуссионного зала, насплигованного всевозможными текстами, документами, изображениями). «Маги» были красноречивой попыткой открыть центр перифериям, пусть даже противопоставление между тем и другим уже стало к этому времени невозможным. Там было представлено величайшее многообразие работ с подчеркнутым вниманием к местным традициям. Это произошло совсем недавно — в 1989 году, но уже сегодня интернациональные выставки — «Документа», биеннале в Венеции, Йоханнесбурге, Кванджу, Стамбуле и т. д. — стали совсем иными.

ИАБ: «Маги Земли» не так уж далеко ушли от обычной модели колониальной выставки. Сейчас все изменилось отчасти потому, что рынок стал двусторонним. Например, к нам приходят работы из Южной Африки, но в то же время часть арт-мира сама отправляется туда, и эта сеть способна вобрать в себя все без исключения. Речь идет уже не об экзотике, а о насыщении сети рынков.

ББ: Куратор, подобный Окуи Энвезору, сказал бы, что мы воспринимаем это явление однобоко, с точки зрения западной гегемонии, и не видим, что развитие культурных практик в этих странах имеет огромные последствия как для создателей, так и для потребителей искусства. Эти практики становятся формами репрезентации, коммуникации, взаимодействия, которые просто не прижились бы без глобализации культуры.

ИАБ: В ЮАР всплеск художественной активности начался после отмены апартеида: альтернативные пространства растут как грибы, а с ними и число художников.

ББ: Но мы пока еще не знаем, даст ли этот численный рост желаемый эффект сам по себе. В нынешнем арт-мире, перенасыщенном как никогда, отмеченном невероятным перепроизводством, простое умножение художественных практик и альтернативных пространств едва ли желательно, если оно не сопряжено с выдвижением новых форм политического выражения средствами культуры.

ИАБ: Говорить об этом еще рано. Сейчас мы можем лишь констатировать, что глобализация вызвала потрясающее ускорение производства и рецепции искусства во многих странах.

ДД: Думаю, стоит вспомнить, что строгое определение глобализации предполагает не только равную отзывчивость ко всем другим частям света и, скажем так, постколониальную всеосведомленность, но также и абсолютно глобализованное разделение труда. Иными словами, благодаря развитой

логистике, программно управляемой рациональной сети контейнерных перевозок, столицы финансового мира превращаются в центры информационного управления, координирующие производство в нескольких отдаленных друг от друга регионах мира. И это касается не только производства как такового: глобализация позволила децентрализовать в мировом масштабе и рынок услуг. Взять хотя бы такой общераспространенный ныне опыт, когда вы звоните в клиентский сервис какой-либо компании из США или Европы и попадаете на оператора в Индии. Подобным образом индийские IT-инженеры сплошь и рядом работают на компании Силиконовой долины, а китайцы финансируют дефицит американского бюджета. И в арт-мире тоже действует «массовая адаптация под потребителя», которую сделали возможной глобальная децентрализация и дистрибуция. Это не значит, что произведения искусства товаризируются теперь в большей или меньшей степени, чем в восьмидесятых или шестидесятых годах. Отличие в том, что, как я уже говорил, «интернациональный стиль» концептуальных языков искусства подстраивается сегодня под отдельные регионы, получая в итоге глобальное хождение по всему миру. По-моему, этот взрыв общедоступности располагает скорее к поиску новых инструментов критики, чем к тотальному пессимизму.

РК: Одним из возможных позитивных следствий глобализации является интернационализм сегодняшнего арт-мира. Ведь это было так важно для устремлений раннего авангарда — уйти от национальной культуры в сторону интернациональных связей.

ХФ: Но это устремление направлялось верой в социалистическую революцию — мы говорили об этом на нашем первом круглом столе. Какие социальные проекты направляют нынешний интернационализм?

ББ: Корпоративная культура.

ХФ: Хорошо, какие другие социальные проекты его направляют? Противодействие корпоративной культуре, американской империи есть, даже если оно кажется в обсуждаемом контексте достаточно романтическим (как то, которое выражено, например, Тони Негри и Майклом Хардтом). Однако никто из нас не информирован в достаточной степени о том, какие проекты появляются сегодня в других частях мира. Например, есть большой интерес к современному искусству Китая: какую роль оно может сыграть в интернациональном масштабе? Или искусство индийского субконтинента, у которого есть своя новейшая история национальных форм и интернациональных переключек. А современное искусство исламского мира? И так далее. Постколониальный дискурс дал нам ряд концептуальных орудий для изучения этих формаций — гибридных пространств и сложных времен, но как связать эти практики с теми, которые более привычны для нас, избежав как ограничительного, так и поспешно-синтетического подхода?

Это приводит нас к вопросу, который мы не затрагивали, но который между тем является центральным не только для нашего двойственного статуса историков модернизма и современных арт-критиков, но и для всей второй части этой книги. Есть ли убедительные способы рассказать о бесчисленных практиках

современного искусства последних по крайней мере двадцати лет? Я не случайно выбрал этот период: за последние годы две основные модели, с помощью которых мы описывали послевоенное искусство, утратили свою действенность. Я имею в виду, с одной стороны, модель медиум-специфичного модернизма, позиции которой подорвал междисциплинарный постмодернизм, а с другой — модель исторического авангарда, выступавшего с критикой старого, буржуазного института искусства, как Дада и конструктивизм, и неоавангарда, конкретизировавшего эту критику (обе эти модели мы обсуждали на первом круглом столе). Сегодня рекурсивная стратегия «нео-» выглядит столь же шаткой, сколь противостоящая ей логика «пост-» — исчерпавшей себя: ни та ни другая не годится на роль парадигмы художественной или культурной практики, и никакие другие модели не пришли им на смену; или, если посмотреть с другой стороны, множество локальных моделей конкурируют друг с другом, но ни одна не тянет на парадигму. И надо заметить, что положение методов, которых мы придерживались, — психоанализа, марксистской социальной истории, структурализма и постструктурализма — тоже отнюдь не процветающее. С точки зрения многих, такое состояние благоприятно: оно способствует художественной свободе и критическому плюрализму. Но в то же время парадигма отсутствия парадигмы чревата монотонным однообразием, застойным равноправием, потребительско-туристической системой искусства на выбор, — и чем в конечном счете этот постисторический дефолт современного искусства лучше старого исторического детерминизма Гринберга и компании? Для нас эта проблема осложняется задачей построения нарратива искусства в глобальном контексте.

Вопрос вовсе не праздный: он поднимается здесь, в музейных залах (но, как ни странно, не поднимается в залах аукционов). О нем явственно свидетельствует умножение музеев одного художника или периода: «Dia:Beacon», это святилище минимализма и постминимализма, — только один пример. Он проявляется в сравнительно-соревновательных темах выставок «Тейт Модерн», где произведения последней сотни лет группируются вокруг иконографических осей вроде «Нагота / Действие / Тело» или «Натюрморт / Объект / Реальность». Это чувство постистории, что кажется довольно парадоксальным, является сегодня стандартным институциональным эффектом: мы с любопытством бродим по музейным пространствам, словно после конца времен.

ББ: Большинство участников нынешнего арт-мира (включая нас с вами) еще не выработало системного представления о том, почему все связующие буржуазной публичной сферы (будь то институт авангарда или институт музея) бесследно исчезли. Им на смену пришли социальные и институциональные формации, для которых мы не просто не имеем подходящих понятий — само их функционирование остается для большинства из нас закрытым и непостижимым. Так, сейчас перед нами больше художников, галерей и организаторов выставок, чем когда-либо в послевоенный период, причем все они работают иначе, чем их предшественники в сороковых — девяностых годах. Сплошь и рядом появляются как никогда большие и впечатляющие музейные здания и институты, но их социальные функции, по которым прежде они были сравнимы с образовательными учреждениями, университетами, стали расплывчатыми: теперь они работают во множестве ролей — от роли, родственной банку,

где хранится если не золотой запас, то по крайней мере некие эталоны качества и ценности для инвесторов и спекулянтов арт-рынка, до роли коммунального, полупубличного пространства проведения обрядов, призванных компенсировать (или даже стереть из памяти) потерянное нами чувство желания и требования политического и социального самоопределения.

ИАБ: Но можем ли мы сказать, что описанная тенденция к амнезии — главное, что побудило нас написать эту книгу? Я не думаю, что нам стоит тешиться надеждой как-то повлиять на глобальную колонизацию культуры «спектаклем», но в то же время не стоит и отчаиваться. В конце концов, мы сошлись в желании пересдать карты: не только подвергнуть пересмотру классические моменты модернизма и «постмодернизма», но и вернуть из забвения многие аспекты культурного производства минувших ста с небольшим лет, которые упускались из виду или сознательно замалчивались. И, как мне кажется, нам удалось представить куда более сложную картину, чем та, которой пользовались мы сами, когда были студентами. Как знать, возможно, это принесет некий освобождающий эффект.

Круглый стол состоялся в декабре 2003 года. Участники: Ив-Ален Буа, Бенджамин Бухло, Розалинд Краусс и Хэл Фостер. Дэвид Джослит присоединился к дискуссии заочно в сентябре 2010 года.





гlossарий

Слова, набранные прописными буквами, отсылают к другим статьям глоссария.

АВАТАР

Первоначально обозначавшее в индуизме земное воплощение бога, ныне это слово чаще всего ассоциируется с графическим изображением условной идентичности в онлайн-играх и социальных сетях. В контексте современного искусства наиболее важной особенностью аватара — создаваемого художником персонажа — является прежде всего то, что, как и условные действующие лица видеоигр, также называемые этим именем, он никак по существу не связан с некоей реальной личностью или идентичностью. Напротив, аватар представляет собой дистанционно управляемый субститут, способный, подобно его виртуальным тезкам из мира игр, попадать в места или выражать значения, которые для простого смертного были бы недоступны. Иначе говоря, аватар «освобождает» художника от «необходимости» демонстрировать конкретную идентичность и тем самым позволяет ему выступать в виде коллективных, воображаемых или утопических Я или субъективностей.

АЛЕКСАНДРИЗМ

Авангард на протяжении своей истории занимал различные позиции: противостоял академизму, занимался политической критикой, обращался внутрь себя, к своим специфическим материалам, или, наоборот, вовне — к массовой культуре и т. д. Однако общим для всех этих позиций был императив движения вперед, «развития культуры в условиях идеологического смятения и насилия», как подчеркнул Клемент Гринберг в написанной на пороге Второй мировой войны статье «Авангард и китч» (1939). Парадоксальным образом в обществе, пребывающем в состоянии трансформации или смятения, когда «истины» традиции оказываются под сомнением, культурную практику может поразить «застывший александризм, академизм, в котором, во избежание полемики, подлинно важные проблемы остаются обойденными, а творчество сводится к виртуозному исполнению формальных частностей, тогда как более существенные вопросы решаются с опорой на прецеденты, заданные старыми мастерами». Согласно Гринбергу, именно в ответ на такую ситуацию, сложившуюся в середине XIX века, впервые возник авангард. Между тем александризм — вовсе не однократное явление. В капиталистическом обществе иллюзия активного движения, маскирующая реальность гнетущего застоя, является скорее правилом, чем исключением. И если это так, если проблема александризма не исчезла, то, по всей видимости, не исчезла и потребность в авангарде.

АЛОГИЗМ

Предложенный в 1913–1914 годах Казимиром Малевичем, этот термин отсылает к корпусу произведений, созданных им в период, когда он трансформировал язык синтетического кубизма в собственную специфическую версию абстракции — супрематизм, который был представлен публике в 1915 году. Объединяя в «алогичных» картинах несочетающиеся друг с другом фигуры, изображенные в манере иллюстрированного словаря и резко расходящиеся в масштабе, так что они не могли составить единую композицию, Малевич стремился найти в живописи эквивалент поэтической ЗАУМИ его друзей — Алексея Кручёных и Велимира Хлебникова.

АНОМИЯ, АНОМИЧЕСКОЕ

Определенные в 1894 году французским социологом Эмилем Дюркгеймом (1858–1917), эти понятия обычно использовались в социальной истории и теории для описания особых исторических формаций, отмеченных общественным разладом, — периодов, когда разрываются фундаментальные этические договоры, традиционная регулирующая взаимодействие между субъектами в обществе, а также между этими субъектами и государством. В настоящее время типичные примеры социальной аномии можно усмотреть в таких повсеместных проявлениях капиталистического неолиберализма, как систематическое разрушение фундаментальных социальных институтов — образования, здравоохранения и других, а также элементарных средств политического участия и представления (например, профсоюзов). Перенесенный в эстетические и искусствоведческие дебаты, термин «аномия» применяется к условиям работы культурных производителей, для которых утопические чаяния авангарда и даже желание минимальной общественно-политической значимости утратили всякую силу. Отсутствие социополитического измерения в художественной продукции неизбежно ведет к аномизации культуры в целом (примеры — Джефф Кунс, Мэтью Барни), когда политика художников, коллекционеров и институтов определяется неолиберальными принципами спекуляции и инвестиционной конъюнктуры, в свою очередь послушными максимизации прибыли. Культура в условиях аномии приобретает в лучшем случае черты СИМУЛЯЦИИ легитимности и престижа, а в худшем — замкнутой системы инвестиционного консалтинга.

АПОРИЯ, АПОРИЧЕСКОЕ

Возникший в философии и риторике, термин «апория» характеризует практически неизбывное свойство произведения искусства — то, что оно порождает внутренне неразрешимые структуры парадоксального противоречия: например, является

одновременно репрезентативным и автореферентным; утверждает свою автономию, будучи полностью подчинено идеологическим интересам; проповедует свободу от инструментализации и тем не менее определяется рамками массовой культуры и жесткими экономическими интересами, — и это лишь несколько наиболее очевидных художественных апорий современности. Среди более тонких апорических структур — утверждения универсальной значимости эстетического, между тем всегда неразрывно связывающие его с определенными условиями восприятия и понимания. Также апорическим является стремление произведения расширить свою аудиторию, нацеленное на распространение критической рефлексии, но на деле оборачивающееся экспансионистской стратегией культуры спектакля, ненасытно всасывающей в себя все. Можно, таким образом, утверждать, что апория стала одним из фундаментальных риторических ТРОПОВ современной эстетики. Остается неясным, реактивна ли она в том смысле, что каждое произведение искусства обречено упираться в неразрешимые противоречия, или проактивна в том смысле, что произведение как раз и призвано подрывать или выворачивать наизнанку штампы и предассудки поведенческих и перцептивных структур повседневной жизни, подвергая их беспорывной бомбардировке неразрешимыми противоречиями.

АТАВИЗМ

Происходящее от латинского atavus — «прадед», понятие «атавизм» обозначает большее сходство человека — по какой-либо определенной черте — с далекими предками, чем с родителями. В XIX веке, когда приобрела широкое хождение расистская биология, «атавизм» дополнился патологическим оттенком: подобное сходство стало признаком возврата болезни, дремавшей на протяжении одного или двух поколений. В таком значении термин подразумевал регрессию к некоему примитивному или дегенеративному состоянию: физическому, психологическому или тому и другому одновременно. Эта негативная коннотация сохраняется в сегодняшнем употреблении понятия «атавизм» в художественной критике и культурном дискурсе.

АФФИРМАТИВНАЯ КУЛЬТУРА

Это понятие ввел в своей статье «Об аффирмативном характере культуры» философ Герберт Маркузе, утверждавший, что культурное производство заведомо поддерживает политические, экономические и идеологические структуры существующей власти в силу того, что оно от природы наделено легитимирующей функцией. Это означает, что культурное производство не только придает любой данной политической системе мнимую неопровержимую очевидность социальной и субъективной автономии, но и исключает возможность протеста и изменения, утверждая статус-кво в качестве действенного и продуктивного на основании самого факта его существования. Иными словами, как сказал однажды Теодор Адорно, «самим фактом своего существования культура запрещает те самые общественно-политические перемены, которые обещает». Начиная с шестидесятых годов художники стремились преодолеть пессимистический диагноз Маркузе (лучшим подтверждением которого служит тотальная аффирмативность у Энди Уорхола), отвечая на него самыми разнообразными попытками направленной критики и протеста. И действительно, можно сказать, что точечные успехи таких художественных практик, как институциональная критика семидесятых, феминистские интервенции восьмидесятых или гей-активизм девяностых годов, доказали, что культурная оппозиция может эффективно затронуть гражданскую и политическую сознательность. Вместе с тем постоянно расширяющийся арсенал средств мгновенного перехвата, то есть преобразования культурной оппозиции в обыкновенный рыночный (в частности, музейный) товар, снова и снова обращается к художникам с вызовом и требует от них постоянного изменения стратегий.

БЕСФОРМЕННОЕ

Жорж Батай, бросивший вызов опеке Андре Бретона над художниками и писателями-сюрреалистами, возглавлял в 1929–1931 годах собственный журнал под названием «Документы». В этом журнале публиковался, помимо прочего, словарь определений для таких слов, как «плевок», «глаз» и другие. Среди этих слов было и «бесформенное», которое, как писал Батай, не может иметь определения, а может иметь только работу, поскольку работает над разрушением мира классификаций, «декласируя» язык, низвергая его на землю. Сниженные таким образом слова, по Батаю, уже ни на что не похожи: оставаясь бесформенными, они действуют подобно пауку или плевку. В тех же тридцатых годах стратегии бесформенного следовал, в частности, Альберто Джакометти, спутывая в таких работах, как «Подвешенный шар», различия между мужским и женским, на которых основывается понятие пола.

БИОГРАФИЗМ

С общим заклатом модернизма в семидесятых годах начала сдавать позиции и формальная логика абстрактного искусства, теснимая распространившимся мнением, что истинное значение авангардистского произведения следует искать в жизни художника, события которой могут фиксироваться в объектах искусства, словно в эмблемах. В это же время биографизм попал под огонь резкой критики, например в статьях Ролана Барта («Смерть автора» [1968]) и Мишеля Фуко («Что такое автор?» [1969]).

Историки искусства и художественные критики, по примеру работы Фрейда «Одно детское воспоминание Леонардо да Винчи», искали в биографиях художников символические детали, способные «расшифровать» их произведения. Определенный вес этому подходу придавала привычка Пикассо подписывать свои картины и рисунки не только именем, но и точной датой, а иногда и часом их исполнения. Хайме Сабар-тес, секретарь художника, предсказывал, что, когда кто-то заинтересуется этими «ключами», «мы откроем в работах Пикассо его душевные муки, удары судьбы, удовлетворения и раздражения, радость, наслаждение или боль, которые он испытывал в определенный день или в определенный период определенного года».

гегельянство

Этот условный термин отсылает к идеям выдающегося немецкого философа Георга Вильгельма Фридриха Гегеля (1770–1831). Его концепция, сохранявшая важность для многих художников и критиков век спустя, утверждает, что история развивается диалектическими стадиями, проходя через противоречия ступенями тезиса, антитезиса и синтеза, ведущими к самосознанию Духа. С точки зрения Гегеля, в это движение Духа к свободе вовлечены все аспекты общества и культуры, и судить о них следует по вкладу, который они вносят в общее развитие. Эта схема предполагает естественную иерархию искусств по шкале, идущей от наиболее материального к наиболее духовному, то есть от архитектуры через скульптуру и живопись (в которых вещественность и бестелесность достигают равновесия), затем поэзию и музыку — к чистому умозрению философии. Гегелевский идеализм с его уверенностью в поступательности художественного очищения и культурного прогресса повлиял на многих модернистов, особенно на абстрактных живописцев, подобных Казимиру Малевичу и Питу Мондриану с их трансцендентальными устремлениями.

гегемония, гегемонное

Встречающийся в работах Ленина и Мао Цзедунa термин «гегемония» прежде всего ассоциируется с идеями итальянского марксиста Антонио Грамши (1891–1937). В своих «Тюремных тетрадях», написанных в фашистском заключении, Грамши утверждал, что современная власть не ограничивается прямым политическим управлением и действует также через косвенную систему социальных институтов и культурных дискурсов, которые преподносят идеологию господствующих классов в качестве естественной, нормальной, общепринятой, обыденной. Эта дискурсивная власть может казаться более мягкой, чем непосредственное принуждение, но в то же время она более изощрена, и сопротивление ей должно это учитывать: таким образом, «революция» состоит уже не только в захвате экономической и политической власти, но и в изменении форм сознания и опыта. В политике, по-новому определенной Грамши как борьба за гегемонию, искусство и культура приобретают особую важность, так как перерастают статус обычной «надстройки» экономики. Эта концепция предполагает — с известной долей романтизма, — что критические интервенции в искусство и культуру способны привести к политическим переменам.

герменевтика

Первое значение этого термина, образованного от греческого глагола «толковать», отсылает к толкованию исторически сложившегося библейского текста, не подлежащий буквальному прочтению. В расширительном смысле герменевтикой со временем начали называть любой метод интерпретации текста, ищущий скрытое в нем значение. В конце XIX века немецкий философ Вильгельм Дильтей (1833–1911) принял исследование связи между историей как научной практикой и герменевтикой. Постулировав коренное различие между гуманитарными науками, которые работают с фактами, постигаемыми исключительно путем интерпретации, и естественными науками, чьи факты можно проверить на опыте, Дильтей резко разошелся с позитивистским представлением о том, что идеальной моделью знания является физика. Исследование истории, анализ исторической оценки и причинного соотношения фактов привели философа к формулировке «герменевтического круга», согласно которому, чтобы истолковать некий документ, мы должны понять не только сам этот документ, но и культуру, к которой он принадлежит (жанр, примером которого он является, замысел его автора), притом что понимание этого широкого контекста зависит как раз от знания документов, подобных исходному.

гештальтпсихология

Это научное направление, возникшее в тридцатых годах в работах Вольфганга Кёлера и Курта Коффки, направлялось стремлением опровергнуть бихевиоризм — господствовавшую в то время теорию ментальной деятельности человека. Бихевиористы представляли поведение (англ. behavior — отсюда название) человека и животных в виде серии заученных, автоматических ответов на повторяющиеся стимулы (вроде сиюминутного деления собаки, которое звон колокольчика, обычно сопровождавший выдачу корма, начинала формулировать и без корма). Эта трактовка человеческого состояния как совершенно пассивного и, хуже того, неспособного противостоять злонамеренной муштре возмущала гештальтпсихологов, и они искали в человеческом субъекте активность, необходимую для понимания стимулов извне и творческого ответа на них. Сосредоточившись на перцептивном аппарате, которым наделен каждый человек, они отвергли чисто эмпиристскую концепцию восприятия, согласно которой человеческое зрение формирует картину мира в результате пассивно-

го усвоения визуальных стимулов, попавших в поле сетчатки. По их мнению, напротив, человек с младенчества овладевает этим полем, выстраивая гипотезы, в которых элементы сетчаточного паттерна объединяются друг с другом, образуя «фигуру», тогда как все, что ее окружает, становится «фоном». Эта активно сформированная фигура и получила название «гештальта», то есть формы с добавочным значением объединяющей силы, которая сама по себе именовалась в терминологии гештальт-психологов «прегнантностью». Учитывая период, когда формировалась гештальт-психология, понятно, какую актуальность придавало ей восхождение фашизма.

графема

В обычном значении графема — это мельчайшая единица письменного языка, неразложимый на меньшие значимые частицы элемент письма. Даже до того, как встать на службу изображению чего-либо, любая линейная метка уже ассоциируется с каким-либо из миров рисунка или значения, будь то скованная механическая линия чертежника, беглый росчерк рисовальщика комиксов или приторная обводка рекламного иллюстратора. Эта ассоциативная идентификация представляет собой работу графемы, или начертания, в котором берет начало любой рисунок.

дедуктивная структура

Кубистская модульная сетка стала, возможно, первым примером той живописной композиции, которая позднее получила последовательное развитие в картинах Фрэнка Стеллы. Основанная на форме холста и повторяющая его вертикальные и горизонтальные границы в рядах параллельных линий, сетка выступила вариантом рисунка, который уже не ограничивает никакой изображаемый объект, а, отражая поверхность своей основы, «изображает» только саму эту поверхность и ничего больше. Стелла сделал это «отражение» еще более красноречивым, когда начал придавать своим картинам необычные формы — например, букв V или U. Параллельный край этих картин рисунок, образующий серию концентрических полос, окончательно подтвердил не только то, что в них не изображено ничего, кроме самой формы, но и то, что невозможно прочесть «глубину», или иллюзорное пространство, на поверхности, которая туго, как кожа барабана, стянута постоянной самореферентностью. Этот прием критик Майкл Фрид, рассуждая о живописи Стеллы, и назвал «дедуктивной структурой».

деколлаж

Практика деколлажа (от франц. *décoller* — отклеивать) была предначертана в 1936 году французским писателем, поздним сюрреалистом Лео Мале, который предположил, что в будущем коллаж перейдет от работы в малом масштабе и сбора приватных коллекций отходов повседневности, найденных и прикрепленных к какой-либо основе (как у Курта Швиттерса), к агрессивной экспансии в сферу больших рекламных плакатов, которые все больше подчинили своему контролю публичное городское пространство. Но только в первые послевоенные годы прогноз Мале был осуществлен в Париже группой молодых художников, разочарованных как в сюрреализме, так и в ар-брют и ДРУГОМ ИСКУССТВЕ. Жак де ла Вильегле и Раймон Эн начали делать деколлажи в 1946 году: они собирали сорванные плакаты и переносили их обрывки в картинный формат, представляя полученные таким образом произведения как сознательные акты солидарности с анонимными вандалами, противостоящими власти тотальной пропаганды. Это измерение сотрудничества, заложенное в деколлаже, а также абсолютно случайный характер сбора обрывков составляли важные аспекты описываемой практики. Кроме того, деколлаж сразу вступил в сложный диалог с культом «ковровой» живописи Поллока, на которую французские художники отвечали ковровой структурой текста. Наконец, деколлаж явился первой послевоенной практикой, перенесшей художественное производство на пересечение городского архитектурного пространства, рекламы и условий текста и чтения, продиктованных установившимися в этот период режимами развитой потребительской культуры.

десублимация

Понятие десублимации фигурирует в художественной критике и психоаналитической ориентированной истории искусства в двух полярных вариантах. В качестве контрмодели, прямо отвечающей фрейдовской модели СУБЛИМАЦИИ как необходимой предпосылки всякой художественной продукции, она характеризует прежде всего социальные условия, мешающие способностям субъекта сублимировать импульсы либидо и дифференцировать опыт путем создания все усложняющихся форм общественных отношений, знания и производства. Характерным примером такой трактовки является высказанная Теодором Адорно критика десублимации, которой подвергают слушание музыки технологии музыкальной репродукции — радио и граммофон. В данном случае десублимация рассматривается как определяющий социально и исторически фактор культурного упадка под действием формаций массовой культуры. В противоположном варианте десублимация приобретает значение стратегии выявления конфликтующих импульсов внутри самого эстетического объекта. Социальное давление сублимации оспаривается антиэстетическими жестами, процессами или материалами, развешивающими сублимационное торжество произведений высокого искусства. Десублимация проявляется в диалектическом противостоянии искусства и массовой культуры, не раз в XX веке приобретавшем характер контридентификации с иконографиями и технологиями массовой культуры ради разоблачения необоснованных претензий на автономию,

которыми подкреплял свои мифы модернизм. В то же время эти антиэстетические жесты подчеркивают, что любой акт сублимации всегда является вместе с тем актом подавления либидо и что произведение искусства, эмфатически указывающее на телесные корни художественной продукции, — единственное место, где это противоречие может быть обнаружено.

диалогизм, диалогическое

Работы Михаила Бахтина (1895–1975) вошли в поле зрения структурализма в шестидесятых годах, когда группа восточноевропейцев, эмигрировавших во Францию, в частности болгары Цветан Тодоров и Юлия Кристева, познакомила Запад с достижениями русского языкознания. Книги Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (1929) и «Проблемы стилистики романа» (1934) стали важными источниками для усвоения созданной им автором концепции диалогизма, или диалогического принципа. Романы Достоевского, по мысли Бахтина, полифоничны, то есть в них действует «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний». «Не множество судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, — пишет далее Бахтин, — но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события». Конвенциональный роман, которому подобная техника противостоит, стремится синтезировать эти голоса в некое единое — авторское — сознание, создавая тем самым монологический мир. Диалогический принцип распространяется у Бахтина и на понимание высказывания, которое структурализм представлял себе как кодированное сообщение, передаваемое отправителем получателю. По Бахтину, напротив, любое такое сообщение всегда уже принимает в расчет позицию получателя и, таким образом, обуславливается его позицией, то есть обращается с просьбой, опровержением, успокоением, обольщением и т. п.

диахронное

Хотя этот термин, восходящий к древнегреческому языку, существовал и до швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра, свое современное значение он приобрел в его посмертно опубликованном в 1916 году «Курсе общей лингвистики», где диахронное строго противопоставляется СИНХРОННОМУ. Диахронное, то есть «длящееся во времени», характеризует любой процесс, наблюдаемый в его историческом развитии. Так, диахронное изучение языка имеет дело исключительно с его эволюцией (например, от староанглийского к современному английскому).

длительность

Французский философ Анри Бергсон (1859–1941), работы которого оказали большое влияние на итальянских футуристов, противопоставлял «объективное время» и «субъективное время», называвшееся им длительностью (*durée*). Если «объективное время» — это, согласно Бергсону, лишь иное выражение пространства (потому его можно измерить и представить с помощью пространственных средств — соответственно часов и стрелы), то «субъективное время» представляет собой неразделимый поток, и его интуитивное постижение открывает сознанию человека один из путей доступа к его сущностному единству. Концепция Бергсона, имевшая огромный успех в десятых — двадцатых годах (в 1927 году философ удостоился Нобелевской премии по литературе), была затем оттеснена психоанализом, усмотревшим в человеческой душе поле, которое делят между собой конфликтные силы, но в шестидесятых годах вновь привлекла внимание — главным образом благодаря работам Жюль Делёза.

другое искусство

Французский критик Мишель Тапье использовал это выражение (*франц. art autre*) в 1952 году, чтобы объединить под одной крышей искусство Жана Дюбуаффе, Жана Фотрие и Вольса (умершего годом ранее) с продукцией их подражателей, а также эклектичной компании художников абстрактно-экспрессионистского и неосюрреалистического направлений. Вскоре Тапье заменил «другое искусство» формулой «неформальное искусство» (*art informel* — см. ИНФОРМЕЛЬ), прижившейся лучше, хотя Дюбуаффе и Фотрие отвергли этот второй ярлык так же, как и первый.

заумь

Этим словом, образованным от прилагательного «заумное» (выходящее за границы разума), русские футуристы Алексей Кручёных и Велимир Хлебников назвали в 1913 году изобретавший ими новый поэтический язык, в котором изобиловали лишённые значения неологизмы и нерепрезентативные звуки (или, в письменной форме, группы букв). Провозглашая, что слово-как-такое прямо воздействует на наши чувства и обладает смыслом вне зависимости от значения, которое ему приписывается, поэты-заумники стремились отказаться от рационального использования языка и акцентировали звуковую материальность языковых высказываний.

идеограмма

Отвергаемый современными лингвистами, которые считают его нерелевантным, этот термин был введен в XIX веке для обозначения символа, непосредственно изображающего некую идею, а не ее имя. Долгое время бесспорными идеограммами или даже пиктограммами считались знаки китайской письменности и египетские иероглифы, однако сейчас мы знаем, что их сложное происхождение отнюдь не сводится к про-

стому соответствию между идеей и ее образным выражением. В 1947 году Барнетт Ньюман использовал термин «идеограмма», чтобы охарактеризовать способ означивания, который пытались привить в своем искусстве он сам и близкие к нему художники, в частности Марк Ротко и Клиффорд Стилл. Отвергая модели сюрреализма (с его почерпнутой во фрейдистском психоанализе символикой) и абстракционизма (воспринимавшегося им как формалистическая игра), Ньюман ориентировался на искусство индейцев северо-западного берега Северной Америки, которое характеризовал как «идеографические картины». Для художника-квакиутля, писал Ньюман, «форма была живым объектом, носителем некоего абстрактного комплекса мыслей, проводником трепета, который вселял в него ужас непознаваемого». Хотя некоторые критики подхватили термин и продолжали говорить об идеограмме применительно к псевдоиероглифическим знакам на холстах, которые создавал в середине пятидесятых годов друг Ньюмана Адольф Готтлиб, из словаря самого Ньюмана этот термин исчез так же стремительно, как и появился в нем. Дело не только в том, что Ньюман осознал необходимость выработки кода, которым владели бы как отправители, так и получатели сообщений в рамках идеографической коммуникации: с 1948 года он вообще утратил стремление изображать средствами своего искусства «чистые идеи» и даже не считал это возможным.

изотропия

Это понятие, используемое в физике, обозначает «распространение одинаковых физических свойств во всех направлениях». Так, например, изотропна толща чистой воды. С двадцатых годов к понятию изотропии часто прибегали архитекторы-модернисты, характеризуя свою концепцию неиерархического пространства и свое стремление создавать здания, в которых не было бы ни центра, ни узловой точки (для их проектирования использовалась изометрическая проекция — способ изображения, при котором масштабное сокращение в каждом из трех направлений пространства неизменно). Также об изотропии говорят применительно к «ковровым» картинам Джексона Поллока в технике дриппинга.

иконическое

Американский философ Чарльз Сандерс Пирс (1839–1914), поставивший перед собой задачу проанализировать работу знаков, оказался перед необходимостью разделить все их многообразие на обозримое число связанных друг с другом типов. Трём выделенным с этой целью типам он дал названия символов, икон и индексов. Знаки каждого из этих типов, согласно Пирсу, по-разному соотносятся со своим референтом (с вещью, вместо которой они выступают): в случае символов это отношение чисто конвенционально (то есть определяется соглашением), примером чего являются слова языка; индексы связаны с референтом причинным отношением, будучи продуктами или следами породившей их причины, подобно тому как отпечатки ступней на песке или сломанные ветки в лесу являются следами прошедшего этой дорогой; и наконец, иконы поддерживают с референтом не причинное и не конвенциональное отношение, а отношение сходства: они выглядят так же, как их референт, поскольку перенимают его форму (как изображения на географической карте) или запечатлевают его облик (как фотографии). Изъян этой довольно убедительной семиологии (науки о типах знаков) в том, что ее типы чаще смешиваются, чем существуют в чистом виде: например, фотографии имеют черты как икон, так и индексов, а местоимения сочетают особенности символов и индексов (референт местоимения «я» меняется вместе с источником высказывания — говорящим — по ходу беседы).

иконография

Называемый так подход к изучению образов и объектов сосредоточен на значении (а, скажем, не на формальных или стилистических особенностях), в поиске которого он часто обращается к текстам-источникам, находимым за пределами анализируемого произведения. Термин ассоциируется главным образом с трудами историка искусства, немца по рождению Эрвина Панофского (1892–1968), который обосновал иконографию в качестве базового метода своей дисциплины вскоре после эмиграции из нацистской Германии в США в начале тридцатых годов. В этот период становления истории искусства как академической науки иконография способствовала ее укреплению в таком качестве, будучи техникой, подходящей для преподавания и воспроизводства — то есть для профессионального использования. Панофский выделил три уровня значения в искусстве: «первичный, или естественный, сюжет», доступный «доиконографическому описанию» произведения; «вторичный, или конвенциональный, сюжет», который может быть соотнесен с известными темами культуры в целом (чем, собственно, и занимается иконография); и «внутреннее значение, или содержание», связанное с «базовым воззрением нации, периода, класса, религиозного или философского направления — с воззрением, которое характеризуется одной личностью или сжато выражается в одном произведении» (этот уровень значения, переключаясь с ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВОЛЕЙ, Панофский сделал предметом отдельного метода — «иконологии»). К античным, средневековым и ренессансным искусству и архитектуре, пронизанным классической мифологией и христианской доктриной, иконографический анализ подошел лучше, чем к модернистским практикам, часто подрывающим различными способами (среди них абстракция, случайность, использование найденных или промышленно изготовленных объектов) господство иллюстративного отношения между изображением и текстом.

ИНАКОВСТЬ

Этот термин образован от прилагательного «иной», или «другой», которое долгое время служило одним из лозунгов модернизма (напомним известную фразу, брошенную в 1871 году молодым французским поэтом Артюром Рембо: «Я — это другой»). Другое часто разыскивалось в далеких от Запада местах: самый известный пример такого поиска — Поль Гоген, уехавший в Полинезию в надежде открыть там новые пути не только для искусства, но и для жизни. Другие источники обновления обнаруживались прямо под рукой — в местных традициях, фольклоре, крестьянской культуре и т. д. Наконец, признаки инаковости, ничуть не менее чужие и странные, открывались еще ближе — в бессознательном, в загадочных сновидениях и смутных желаниях, которые изучались главным образом сюрреалистами, подобными Максусу Эрнсту. Таким образом, инаковость, к подрывному потенциалу которой обращались многие модернисты, никогда не имела устойчивой локализации. Актуальность термина вновь возросла с зарождением феминистской теории и постколониального дискурса: теперь инаковость стала не столько местом романтического бегства от доминирующей культуры, сколько тем, что эта культура не в состоянии помыслить, к чему она не может обратиться и чего поэтому не допускает, — наиболее удачной позицией для ее радикальной критики.

ИНТЕРТЕКСТ

Введенное Михаилом Бахтиным понятие диалога (см. ДИАЛОГИЗМ) изменило структуралистское представление о высказывании, показав, что сообщение говорящего всегда уже обусловлено ожидаемым ответом собеседника. Следующая модификация этой схемы затронула канал передачи — рецепции, который структуралисты называли «контактом», как если бы высказывание шло по телеграфному проводу. Юлия Кристева, опираясь на работы Бахтина, дала этому каналу иное название — «интертекст», ибо речь, с ее точки зрения, шла не о нейтральном проводнике «контакта», а о целом мире ассоциативных взаимоотношений, передаваемом самим отправителем сообщения.

ИНФОРМЕЛЬ

К моменту выхода в 1962 году книги французского писателя Жана Полана «Неформальное искусство» («L'Art informel») эта характеристика, предложенная Мишелем Тапье десятилетиями ранее, не стала яснее. Теперь она обозначала посткубистскую живописную (реже скульптурную) манеру, в которой фигуры, абстрактные или предметные, не узнавались сразу, но постепенно открывались сознанию зрителя в клубке жестуальных росчерков или в толще материи. Большинство художников, принявших это определение, также могут быть отнесены к ТАШИЗМУ.

КАЛЛИГРАММА, КАЛЛИГРАММАТИЧЕСКОЕ

В 1918 году Гийом Аполлинер выпустил сборник «каллиграмм», написанных им в перерывах между боями Первой мировой войны. Так он назвал стихотворения, в которых слова составляли форму объектов, указанных в названии. Например, в стихотворении «Идет дождь» буквы спускаются вниз вертикальными линиями, напоминая дождь, а в «Галстук и карманных часов» с помощью слов изображены эти предметы. Подобные комбинации слова и изображения, например в кубистских коллажах или в картинах Джаспера Джонса и Эда Рушея, тоже могут быть охарактеризованы как «каллиграмматические».

КИТЧ

Китчем называется сокрытие природы материала, из которого сделан объект, как одно из следствий промышленного производства. Так, после того, как ручная обработка серебра путем прессования и придания рельефа уступает место простой штамповке металла пуансонами мощных станков, при разработке форм изделий уже не требуется учитывать естественное сопротивление материала воздействию, и для его украшения начинают заимствовать любые орнаменты — цветочные гирлянды или каннелюры ионических колонн. В этой вульгарной имитации, которую стали называть китчем, Клемент Гринберг на страницах своей статьи «Авангард и китч» (1939) усмотрел естественного врага авангарда. Милан Кундера в романе «Невыносимая легкость бытия» дал более жесткое определение китча: по его словам, китч превращает безвкусицу в предмет всеобщего одобрения и «абсолютно отрицает говно в дословном и переносном смысле слова, <...> исключает из своего поля зрения все, что в человеческом существовании по сути своей неприемлемо». В таком варианте китч — это глупое принятие штампов как защиты от тяжести человеческой действительности. В результате такой защиты, пишет Кундера, «человеческое существование утрачивает свои размеры и становится невыносимо легким».

КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ

Исторически конкретная поэзия обозначает послевоенное возрождение и академизацию языковых и поэтических экспериментов радикального авангарда десятилетиями — двадцатых годов, предпринятых в рамках русского футуризма и интернационального дадаизма в Берлине, Ганновере и Париже. Если художники и поэты Дада (например, Хуго Балль и Рауль Хаусман) выступали в радикальной оппозиции традиционному живописному и поэтическому языку (например, берлинская звуковая поэзия пародировала установившийся в Германии культ Райнера Марии Рильке и поэтов-экспрес-

сионистов), то русская и советская звуковая поэзия (в частности, ЗАУМЬ Велимира Хлебникова) развивала теорию поэтических процессов и функций, соответствующих новой концепции функций языка, разработанной русскими формалистами. В послевоенный период конкретная поэзия заявляла о себе главным образом в местах, отдаленных и защищенных от катаклизмов Второй мировой войны, и ее представители находились одновременно в привилегированном и ущербном положении по отношению к наивности открытых ими заново авангардных проектов. Первые реинкарнации конкретной поэзии, встречаемые нами в сороковых годах в странах Латинской Америки и в Швейцарии, часто развивались параллельно академизации абстракционизма (характерная пара — швейцарцы поэт Ойген Гомрингер и живописец Макс Билль). Таким образом, политическую, графическую и семиологическую радикальность ранней конкретной поэзии сменило после войны упоение игровой бесосновностью и типографическим трюкачеством.

ЛОГОЦЕНТРИЗМ, ЛОГОЦЕНТРИЧЕСКИЙ

Французский философ Жак Деррида (1930–2004) в своей диссертации, опубликованной в 1973 году под названием «Голос и феномен», подверг исследованию теорию языка Эдмунда Гуссерля, в которой речи отдается превосходство над всеми прочими, вторичными, по Гуссерлю, проводниками значения, будь то письмо или даже память. Для того, кто говорит, подчеркивал Гуссерль, значение должно быть непосредственным, оно должно отзвучивать в сознании говорящего, даже когда тот производит или высказывает его. Все вторичные проводники сбивают клин в эту непосредственность, либо предвзято значение его замыслом — вводя временной промежуток, «отсрочку», как говорит Деррида, — либо отклоняясь от него и тем самым его искажая. Это двойное искажение Деррида назвал различием (différance — французский неологизм, звучащий точно так же, как différence — «различие» и потому отличный от него лишь на письме). В гуссерлевском принижении письма перед речью, логосом (здесь этот греческий термин обозначает «живое присутствие» слова) Деррида усмотрел логоцентризм — идеологию логоса и осуждение ГРАФЕМЫ.

МАТРИЦА

Гештальт, или фигура, определяется отличием от фона. Это отличие предполагает, что всякая фигура отделена как от соседних с нею фигур, так и от пространства, в котором она существует. Размышляя об этом строе визуального, французский философ Жан-Франсуа Лиотар (1924–1998) предложил третью возможность — «матрицу», описывающую такую пространственность, которая не читается в координатах внешнего пространства и не содержит в себе промежуток и различий, позволяющих опознавать и наблюдать внешний мир в виде объектов. Подобно фрейдовскому бессознательному, эта матрица включает несовместимые фигуры, занимающие одно и то же место в одно и то же время и враждебные как друг другу, так и сознательному опыту. Таким образом, в матрице можно усмотреть иное воплощение БЕСФОРМЕННОГО Жоржа Батая.

МЕДИУМ-СПЕЦИФИЧНОСТЬ

Когда с началом Второй мировой войны многие сюрреалисты эмигрировали в США, их работы, которые критик Клемент Гринберг считал легковесно-литературными, принесли с собой, по его словам, угрозу слияния «искусства с обыкновенным развлечением». Чтобы избежать этой печальной участи, искусства, считал Гринберг, должны были взять за образец просвещенческую философию Иммануила Канта, который «первым подверг критике сами средства критики». Коль скоро задачей живописцев и скульпторов стала подобная «самокритика», тем и другим понадобилось выяснить, что «специфично» для их вида искусства, медиума: «Продемонстрировать нужно было не только то, что безусловно присуще искусству в целом, — писал Гринберг в статье «Модернистская живопись», — но и то, что безусловно присуще каждому искусству в отдельности». Суть модернизма заключена, согласно Гринбергу, «в использовании характерных методов той или иной дисциплины для критики этой же дисциплины, но не с целью подорвать ее основы, а с целью более прочно утвердить ее в области собственной компетенции. <...> Каждое искусство должно было установить при помощи собственных операций и производений, какие эффекты свойственны именно ему. Тем самым оно, конечно, сужало свою область компетенции, но в то же самое время могло овладеть этой областью куда надежнее. Быстро выяснилось, что собственная и уникальная область компетенции каждого искусства совпадает с тем, что уникально в медиуме этого искусства. Задача самокритики свелась к тому, чтобы исключить из числа специфических эффектов каждого искусства все без исключения эффекты, которые могли быть заимствованы из медиума другого искусства или, наоборот, заимствованы другим искусством у данного. Это должно было сделать каждое искусство «чистым» и позволить ему найти в этой чистоте гарантию своих стандартов качества и своей независимости. <...> Модернизм использовал искусство, чтобы привлечь внимание к искусству. Ограничения, которые конституируют медиум живописи, — это плоская поверхность, форма основы, особенности красочного пигмента». Если старые мастера стремились сделать эти ограничения незаметными, то для модернизма они стали позитивными факторами, заслуживающими признания как раз в силу их специфичности для медиума живописи и только для него.

МЕТОНИМИЯ

Так называется фигура речи, с помощью которой понятие выражается словом, отсылающим к другому понятию, которое по существу связано с первым. Наиболее распространенной формой метонимии является синекдоха, в которой часть выступает в качестве целого (когда, говоря «парус», имеют в виду корабль) или целое — в качестве части (когда, говоря «Китай проигрывает», имеют в виду, что проигрывает китайская футбольная сборная). Русский лингвист и филолог Роман Якобсон усмотрел в метонимии одну из двух (наряду с метафорой) главных осей языка, которые он сравнивал с оппозициями СИНТАГМЫ/ПАРАДИГМЫ Фердинанда де Соссюра и СМЕЩЕНИЯ/СГУЩЕНИЯ Зигмунда Фрейда. Хотя позднее Якобсон признал, что граница между метонимией и метафорой иногда размывается, он постоянно пользовался обоими понятиями применительно к широкому спектру явлений, определяя, например, сюрреализм через метафору, а кубистский и дадаистский коллаж — через метонимию. Оппозиция двух этих осевых фигур получила наиболее четкую разработку в его исследовании афазии (неспособности к языковому выражению), где различаются два типа расстройств: согласно выводам Якобсона, пациенты с нарушением метонимической функции не могут комбинировать языковые единицы и составлять предложения, тогда как пациенты с нарушением метафорической функции не могут выбрать нужное слово и различить омонимы или синонимы.

МИМЕСИС, МИМЕТИЧЕСКОЕ

Греческое слово «мимесис», обозначающее подражание, связано с идеей, согласно которой подражание должно воспроизводить единичный или простой объект, существующий до него, а благодаря ему — удваиваемый. Жак Деррида в работе «Двойной сеанс» (1981) анализирует эту традиционную концепцию репрезентации как подражания, отталкиваясь от прозаической фантазии Стефана Малларме «Мимика», в которой автор характеризует с помощью формулы «обманчивая видимость настоящего» изображение мимом идей, отсылающих к невозможному объекту, — таких, как расхожее выражение «умереть со смеху», говорящее о том, чего быть не может. Таким образом, мим в данном случае не имитирует, а скорее инициирует, порождает нечто. По словам Малларме, «сцена иллюстрирует только идею, а не настоящее действие, в союзе (гимен) <...>, порочном, но священном, между желанием и его утолением, между преступным шагом и воспоминанием о нем: тут опережая, там припоминая, в будущем, в прошедшем, под обманчивой видимостью настоящего».

НАЙДЕННЫЙ ОБЪЕКТ

Наряду с реди-мейдом, конструкцией и ассамбляжем найденный объект (*франц.* objet trouvé) является одной из критических альтернатив традиционной скульптуры, основанной на идеалистическом моделировании человеческой фигуры. В том виде, в каком он практиковался сюрреалистами — например, Андре Бретоном и Сальвадором Дали, — найденный объект лучше всего определить через противопоставление ближайшей к нему по характеру технике — реди-мейду. Введенный в оборот Марселем Дюшаном, реди-мейд представляет собой обычный продукт промышленного производства — велосипедное колесо, сушилку для бутылок, писсуар, — который при перенесении в сферу искусства ставит под вопрос базовые положения, касающиеся искусства и художника. Реди-мейд стремится быть анонимным, не затронутым субъективностью и полом, не отмеченным признаками человеческого труда. Не таков найденный объект, по крайней мере у сюрреалистов, которые предпочитали старые и странные вещи, часто отыскивая их в окраинных лавках и на блошиных рынках, — вещи, отражавшие подавленное желание художника и/или ушедший в прошлое способ общественного производства. Примером такого объекта, сочетающим оба эти таинственных импульса, является «ложка-туфелька», которую Бретон однажды нашел на блошином рынке на окраине Парижа (история находки изложена в его романе 1937 года «Безумная любовь»). В этой деревянной ложке, сработанной безвестным крестьянином, который вырезал башмачок на ее ручке, Бретону открылся знак его былого желания и будущей любви.

ОЗНАЧАЕМОЕ И ОЗНАЧАЮЩЕЕ

Фердинанд де Соссюр, стремясь подчеркнуть нематериальность референта, разделил знак на две части: концептуальную область означаемого, или значения, и материальную область означающего, или значащего хранилища, письменного или звукового.

ОНТОЛОГИЯ, ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ

Понятие «онтология» было образовано из греческих слов «онтос» (сущий — причастие настоящего времени от глагола «быть») и «логос» (изучение, рассуждение) в XVII веке для обозначения раздела философии, занимающегося «бытием самим по себе», или «сущностью бытия», — центральной темой метафизики со времен Аристотеля. В расширительном смысле прилагательное «онтологический» означает «относящийся к сущности». Положение Клемента Гринберга, согласно которому история каждого искусства представляет собой поиск или собственной сущности, можно охарактеризовать как одновременно ТЕЛЕОЛОГИЧЕСКИЙ и онтологический аргумент.

ОСТРАНЕНИЕ

Часто неверно переводимый с русского или немецкого языков как *alienation* (отчуждение), этот термин возник в теории литературы русских формалистов и впослед-

ствии занял центральное место в театральной практике и теории Бертольта Брехта (1898–1956). Русские формалисты видели в острании (в приемах и процессах придания чему-либо странности) одну из фундаментальных особенностей эстетической деятельности. Главная цель этого художественного острания — привлечь внимание зрителя или читателя к иному восприятию мира, пресечь механические повторы обыденной речи, оторвать смыслы от их конвенциональных выражений и тем самым их обновить. В то же время острание привлекает внимание к формальным приемам и материальным орудиям языка, заставляя увидеть в них полноценные факторы процессов смыслообразования. Повинуясь собственным принципам, собственной внутренней логике, эти приемы и орудия могут даже вытеснить более традиционные элементы значения — нарратив, семантику или референты в мире объектов. Теория эффекта острания, выдвинутая Брехтом, перенесла понятие острания из анализа языка в область общественно-политического существования субъекта. Побуждая зрителя к участию в своих спектаклях, Брехт стремился вызвать активную трансформацию когнитивных и поведенческих структур, которые, как скажет впоследствии Ролан Барт, натурализовались и стали невидимыми для субъекта. Таким образом, у Брехта острание диаметрально противоположно отчуждению, ибо задача острания — вернуть субъекта к пониманию социально-политического детерминизма, который внезапно является зрителям как «искусственный», а вовсе не «сужденный роком» и тем самым побуждает их взять дело политических перемен в свои руки.

ОТКЛОНЕНИЕ

Французское слово *détournement*, обозначающее отклонение, отвлечение, злоупотребление, совращение, незаконное присвоение, угон или любое другое нарушение нормального хода или целенаправленности чего-либо, послужило названием техники, развитой в пятидесятых годах ситуационистами. В третьем номере журнала «Ситуационистский интернационал» (1959) отклонение определялось как «в первую очередь отрицание ценности прежней организации выражения». Как правило, отклонение заключалось в переработке художественного или нехудожественного продукта — произведения искусства, фильма, газетной фотографии, плаката, рекламного объявления, текста, речи или другой разновидности визуального или вербального выражения, в результате которой новая версия этого продукта приобретала значение, antagonistic или antithetic оригинальному. В раннем теоретическом обзоре понятия, статье «Отклонение: руководство пользователя» (1956), Ги Дебор и Жиль Ж. Вольман разделили отклонения двух видов: малые и извращающие. «Малое отклонение», говорилось в этом тексте, — это отклонение элемента, не обладающего самостоятельным значением и получающего весь свой смысл от характера представления: таковы, например, газетные вырезки, нейтральные фразы, банальные фотографии. Извращающее отклонение <...> — это, напротив, отклонение элемента, который значим сам по себе и в случае перемещения в иной контекст меняет направленность: это может быть лозунг Сен-Жюста или киноэпизод Эйзенштейна. Ситуационисты признавали, что их применение техники отклонения имело предшественников или испытало ряд влияний, в том числе со стороны сюрреалистов с их использованием коллажа и практикой комбинации несовместимых объектов. «Отклонение, использование существующих художественных элементов в новом сочетании, является постоянной особенностью современного авангарда, существовавшей и до образования Ситуационистского интернационала», — говорилось в уже цитированном выше третьем номере одноименного журнала. В то же время участники движения не преминули подчеркнуть, что в их практике отклонение вторглось в повседневную жизнь: «Примеры отклоненного выражения включают модифицированные картины Йорна; «составленную из готовых элементов» книгу Дебора и Йорна «Воспоминания» (на каждой ее странице строки расходятся в разных направлениях, и связь между фразами всегда остается незавершенной); проекты отклоненных скульптур Констан; в кино — отклоненный документальный фильм Дебора «О переходе нескольких людей через довольно короткий промежуток времени». Среди различных примеров того, что «Руководство пользователя» называет «ультраотклонением, то есть попытками осуществить отклонение в повседневной общественной жизни» (например, это использование паролей или переодевания, взятых из области игры), нужно указать индустриальную живопись Галлицио; предложенный Виккертом «оркестровый проект» конвейерной живописи, основанной на разделении труда по цвету; многочисленные отклонения зданий, призванные составить основу унитарного урбанизма. Также здесь следует упомянуть сами формы организации Ситуационистского интернационала, а также его средства пропаганды». Последние примеры подчеркивают веру ситуационистов в революционный потенциал отклонения, обращающего выражения капиталистической системы против нее самой. Согласно «Руководству пользователя», «отклонение не только ведет к открытию новых сторон таланта, но и, выступая с прямой атакой на все социальные и юридические конвенции, неизбежно становится мощным культурным орудием правильно понятой классовой борьбы. Дешевизна отклоненной продукции — это тяжелая артиллерия, пробивающая все китайские стены разума. Вот реальное средство пролетарского художественного просвещения, первый шаг к литературному коммунизму».

ПАРАДИГМА, ПАРАДИГМАТИЧЕСКОЕ

Хотя Фердинанд де Соссюр использовал только прилагательное «парадигматическое», оппозиция парадигмы и СИНТАГМЫ занимает центральное положение в его лингвистике, а через нее — и в СЕМИОЛОГИИ, и в структурализме. Посту-

лировав, что в языке «все основано на отношениях». Соссюр провел различие между двумя типами отношений: синтагматические отношения объединяют дискретные языковые единицы и порождают элементы речи (слово «перечитать» — это синтагма, состоящая из двух семантических единиц: приставки «пере-», обозначающей повторение, и глагола «читать»; предложение «Бог творит благо» — синтагма, состоящая из трех единиц), а парадигматические отношения объединяют *in absentia* [лат. заочно. — Пер.] каждую единицу синтагмы с другими единицами, принадлежащими к той же системе. Так, слово «революция» «бессознательно» наводит на мысль о множестве других слов: революционный, революционер, но также — возвращение, разворот, переворот, реорганизация, а еще — эволюция, да и все слова, оканчивающиеся на «-юция»: резолюция, инволюция — и начинающиеся на «ре-»: реакция и т. д. Эта группа возможных ассоциаций, обусловленных определенными закономерностями (фонетическими и/или семантическими), но неопределенных в числе и порядке появления (тогда как последовательность единиц в синтагме упорядочена), и есть парадигма. Впрочем, в последнее время этот термин приобрел новое значение в истории науки, после того как его использовал Томас Кун в книге «Структура научных революций» (1962). В данном варианте парадигма почти синонимична ЭПИСТЕМЕ у Мишеля Фуко и обозначает интеллектуальный горизонт науки в определенный период — горизонт, за которым начинается область, недоступная науке без коренного переворота в ее принципах и методах (так, например, ньютоновская парадигма физики была окончательно отвергнута только парадигмой Эйнштейна).

перформатив, перформативность

Британский философ Джон Лэнгшо Остин (1911–1960) в своей книге «Слово как действие» выделил в языке два модуса: констатив — описание вещей (представитель структурной лингвистики Эмиль Бенвенист называл этот же модус нарративом, напоминая, что в нем используется третье лицо и прошедшее, историческое время) и перформатив — осуществление вещей, как, например, когда судья говорит: «Я приговариваю тебя к пяти годам тюрьмы», или жених на свадьбе: «Я беру [невесту в жены]», или обычный человек: «Я обещаю» (в терминологии Бенвениста это — дискурс, использующий местоимения первого и второго лица и настоящее время).

позитивизм

Термин «позитивизм», или «позитивная философия», впервые использовал французский философ Огюст Конт (1798–1857), чтобы охарактеризовать свое учение, радикально противопоставив его метафизике. Вместо того чтобы искать сущность вещей, считал Конт, философия должна отвергнуть все априорные принципы и попытаться дать систематический синтез всех наблюдаемых (позитивных) фактов. Эмпирическая теория познания, основанная Контом на чувственном опыте, подчеркивала, что между общественными и физическими науками нет принципиального различия методов (резким контраргументом в адрес этой идеи стала теория ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО круга Вильгельма Дильтея). Хотя философы и математики венского кружка, группировавшиеся вокруг Рудольфа Карнапа (1891–1970) и Отто Нойрата (1882–1945), а вслед за ними Людвиг Витгенштейн снабдили аргумент Конта солидным фундаментом в виде логического позитивизма, большинство мыслителей — и все истории искусства, во всяком случае принимаемые в расчет авторами настоящей книги, — критиковали позитивистские положения.

полисемия, полисемичное

Полисемичными называются слова (и — в расширительном смысле — любые знаки, в том числе визуальные), имеющие несколько различных значений. Полисемии часто путают с двусмысленностью, хотя в отличие от последней она не подразумевает расплывчатости. Полисемичных слов намного больше, чем мы обычно полагаем (как легко убедиться, заглянув в любой толковый словарь): на этом факте основано большинство каламбуров.

постколониальный дискурс

Наследие колониализма, пронизывающее западные вербальные, визуальные и прочие репрезентации, попало во второй половине XX века под огонь междисциплинарной критики, получившей название постколониального дискурса. Эклектичный по своим теоретическим источникам, этот дискурс использует марксистские и фрейдистские методы, в частности в версиях Мишеля Фуко, Жака Деррида и Жака Лакана, а также разрабатывает более антропологические по характеру формы мысли, как, например, «исследования низших» («subaltern studies») в Индии и «исследования культуры» («cultural studies») в Великобритании. Выявляя культурно-политические пережитки колониализма, постколониальный дискурс вместе с тем ищет концептуальный подход к ситуации настоящего времени, когда старые координаты колониального мира — центр и периферия, метрополия и провинция, «первый», «второй» и «третий» миры — выходят из употребления. Громким манифестом постколониального дискурса стала книга Эдварда Саида «Ориентализм» (1978) — критический анализ «воображаемой географии» Ближнего Востока. Дальнейшее развитие направления связано с именами Гаятри Спивак, Хоми Бабы и многих других.

постмедиаальное состояние

В шестидесятых — семидесятых годах пять самостоятельных, но связанных друг с другом явлений, казалось, отправили центральный для модернизма императив МЕДИУМ-СПЕЦИФИЧНОСТИ в прошлое. Первым из этих явлений был постминимализм, заявивший разными способами — карандашными рисунками на стенах, фотофиксацией прогулок по английским ландшафтам, сливом асфальта с косого ра — о дематериализации художественного объекта. Вторым было концептуальное искусство, родственное постминимализму в приверженности фотографии и в пренебрежении материальным объектом, ибо, по словам Джозефа Кошута, одного из основателей этого направления, единственным предметом его интереса было голое словесное определение самого слова «искусство». Третьим важным явлением был рост влияния Марселя Дюшана, который, казалось, обошел Пабло Пикассо в роли наиболее выдающегося художника своего столетия. Четвертым в ряду этих явлений был постмодернизм — тенденция в живописи, скульптуре и архитектуре, резко разошедшаяся со всеми чаяниями модернизма. Модернистская архитектура Баухауса и Миса ван дер Роэ следовала правилу «форма подчиняется функции» и создавала пространственные объемы, которые отражали конструктивные принципы, лежащие в их основе, и потому тяготели к абстракции. Архитекторы-постмодернисты, в частности Майкл Грейвз и Чарльз У. Мур, отбросили эту абстрактность и превратили архитектуру в разновидность декорации, имитируя неоклассические колоннады зданий банков или фахверковую конструкцию садовых павильонов и прочих «причуд» XVIII века. В живописи и скульптуре итальянские художники, объединенные затем в категорию «трансавангарда», отвергли конструкционную скульптуру ради возврата к бронзовому литью, а монохромии и другие формы абстракции — ради переделки академических нуд фашистского реализма. Наконец, пятым элементом описываемой смеси была «деконструкция», интеллектуальная мода конца шестидесятых — семидесятых годов, возникшая вокруг работ французского философа Жака Деррида. Императив МЕДИУМ-СПЕЦИФИЧНОСТИ, как определял его Клемент Гринберг, требовал, чтобы авторефлексивный — или «самокритичный» — художник-модернист определил «собственную и уникальную область компетенции своего искусства, совпадающую с областью того, что уникально в медиуме этого искусства». Задачей этой «самокритики» было изъять «из числа специфических эффектов каждого искусства все без исключения эффекты, которые могли быть заимствованы из медиума другого искусства или, наоборот, заимствованы другим искусством у данного». Это, по словам Гринберга, «должно было сделать каждое искусство „чистым“ и позволить ему найти в этой чистоте гарантии своих стандартов качества и своей независимости» (курсив наш. — Сост.). Использованные Гринбергом понятия «собственное» и «чистота» отсылают к французскому слову *propre*, объединяющему оба эти значения, которые деконструктивисты объявили метафизическими иллюзиями. Собственное, или самость, вращается вокруг сознания субъекта, рефлексирующего над своим самоприсутствием под защитой уверенности в уникальности своего специфического бытия — уверенности, которую Деррида высмеивал под именем «метафизики присутствия». Эти, как кажется, согласованные атаки на все, что бы ни гарантировало «специфичность» медиума, привели к ситуации, названной рядом арт-критиков «постмедиаальным состоянием», в котором современные живописцы и скульпторы чувствуют непреодолимый запрет на возвращение к практикам, сметенным лавиной постмодернистских теорий.

работа сновидения

В психоанализе этим термином объединяются все операции, с помощью которых сновидение претворяет свой многообразный материал (телесные стимулы во время сна, следы дневных событий, старые воспоминания и т. д.) в визуальные нарративы. Два главных процесса работы сновидения — СГУЩЕНИЕ и СМЕЩЕНИЕ, но важную роль играют в ней и два других механизма: учет образности и вторичная переработка. Учет образности отбирает из числа поступающих в сновидение мыслей те, которые могут быть представлены в образах, и соответственно их перерабатывает. Затем вторичная переработка организует получившиеся образы в достаточно связный для постановки сновидения сценарий. В определенном смысле обе эти операции — скажем так, «приведение к изобразимости» и «пересмотр» — сродни этапам создания картины, и поэтому они могут достаточно прямо использоваться в искусстве. Однако в этом родстве есть и опасность: живопись, избирающая своей моделью сновидение (как это невяно делали, например, Поль Гоген или Джексон Поллок и вполне откровенно — некоторые сюрреалисты), рискует попасть в замкнутый круг, в котором картина иллюстрирует сновидение, а то, в свою очередь, объясняет картину.

референт

Важным положением структурной лингвистики было различие между идеей, к которой отсылает знак, и называемым им объектом. Вот почему, как учил основатель этой дисциплины Фердинанд де Соссюр, «значение оппозитивно, соотносительно и негативно». Иными словами, значение организуется вокруг оппозиций, которые структуралисты называли парами или ПАРАДИГМАМИ: смысл чего-либо определяется контрастом с тем, чем это что-то не является, — например, «высокое» отличает себя от «низкого», а «черное» — от «белого». Референт и есть это «соотносительное и негативное» следствие оппозиции — не объект, а концепт.

сгущение

Зигмунд Фрейд активно использовал этот термин в своем толковании сновидений, но он обозначает процесс, базовый для бессознательного вообще, когда простая идея — изображение и/или слово — нагружается посредством ассоциации множеством значений. Она стягивает к себе нити смежных значений, конденсирует, «сгущает» их в себе и в результате приобретает особую интенсивность (а одновременно и особую темноту). С этой точки зрения понятны функции сгущения в сновидении, чье «явное содержание» (наблюдаемый нами, как нам кажется, нарратив) более концентрировано и запутанно, чем его «скрытое значение» (смысл, который мы можем из этого нарратива вычленишь). Кроме того, сгущение действует в образовании симптомов, тоже комбинирующих различные желания в каком-то одном внешнем признаке или действии. В меру ограниченной аналогии между, с одной стороны, изображениями, а с другой — сновидениями и симптомами термин «сгущение» получил широкое хождение в художественной критике. Его дополнением в психоаналитическом описании фундаментальных бессознательных процессов является СМЕЩЕНИЕ, а его параллелью в лингвистике — метафора, характеризующая наложение ассоциативных значений (см. МЕТОНИМИЯ).

семиология, семиотика

На страницах «Курса общей лингвистики», вышедшего в свет в 1916 году, уже после смерти автора, Фердинанде де Соссюр предвидел возникновение «науки, изучающей жизнь знаков в рамках жизни общества» и даже дал ей имя — семиология (от греч. «семейон» — знак). Эта наука, согласно Соссюру, должна была «показать, в чем заключаются знаки, какими законами они управляются», причем эти законы должны были быть применимы и к лингвистике, которой предстояло войти в состав семиологии на правах науки об одной, особой системе знаков — языке. Приблизительно в это же время американский философ Чарльз Сандерс Пирс разрабатывал независимо от Соссюра собственную науку о знаках, названную им — на основе того же греческого слова — семиотикой. Ныне понятия «семиология» и «семиотика» часто используются как взаимозаменяемые, несмотря на то что между концепциями Соссюра и Пирса имеются серьезные различия. Хотя Соссюр подчеркивал, что лингвистика будет лишь частью будущей семиологии, пусть и привилегированной частью, семиология парадоксальным образом стала строиться — уже после Второй мировой войны — по модели лингвистики, так что структурлист Ролан Барт в книге «Основы семиологии» (1964) имел все основания перевернуть конструкцию Соссюра и заявить, что на самом деле семиология является частью лингвистики, а не наоборот. В свою очередь, это утверждение подогрело критику семиологии как ЛОГОЦЕНТРИЧЕСКОЙ дисциплины со стороны Жака Деррида. Напротив, Пирсова семиотика, во многом сводящаяся к ТАКСОНОМИИ знаков по характерному для них способу референции, зависела от лингвистической модели куда меньше. Пирс подразделял знаки на три категории: символы, в которых отношение между знаком и его референтом производилось, индексы, в которых это отношение определяется смежностью или соприсутствием (отпечаток ступни на песке — это индексальный знак ноги, дым — индексальный знак огня и т. д.), и иконы, в которых знак и референт соотносятся через сходство (как живописный портрет). Эти категории проницаемы: например, фотография — это и индекс, и икона одновременно, а среди языковых знаков, по большей части принадлежащих к числу символов, встречаются слова-индексы (значение этих слов, называемых деиктиками, меняется согласно контексту: среди них «я», «ты», «сейчас», «здесь» и т. д.) и слова-иконы (например, онomatopoeia: коровье «му», петушиное «кукареку»).

Символическое

Написанное с прописной буквы, это понятие отсылает к специфическому значению, которое придал ему в своих работах французский психоаналитик Жак Лакан. В его по сей день вызывающей споры теории Символическое обозначает все психические феномены, структурируемые как язык, то есть не являющиеся образами (последние составляют, по Лакану, смежную с Символическим область Воображаемого). В числе этих феноменов, помимо прочего, сновидения и симптомы (см. СГУЩЕНИЕ, СМЕЩЕНИЕ). Лакан переосмыслил фрейдистскую концепцию бессознательного с точки зрения структурной лингвистики Фердинанда де Соссюра и Романа Якобсона (Фрейду работы их обоих были неизвестны). В то же время, вводя понятие Символического, Лакан подразумевал (под влиянием своего современника антрополога Клода Леви-Строса), что языковые операции бессознательного действуют также во всех сферах жизни общества: субъект встраивается в общество как в язык, и общество таким же образом встраивается в него. В этом смысле Символическое отсылает к целой системе идентификаций и запретов — законов, которые каждый из нас должен усвоить, чтобы стать функциональным членом общества. Трудности вхождения в этот порядок часто выражаются, по Лакану, в неврозах, а всякое прямое его отрицание означает психоз. Вдохновлявшая некоторых художников и многих теоретиков, эта модель вместе с тем дает основания для глубоко консервативного отношения к социальному порядку, который в ее оптике кажется абсолютным.

симулякр

В античной философии симулякром называли изображение, не имеющее необходимой связи с объектом в реальном мире. В этом смысле копии без «оригинала» (под

которым здесь понимается и физический референт, и первая версия) понятие «симулякр» часто использовалось в культурной критике для характеристики статуса изображения в обществе СПЕКТАКЛЯ, массмедийного консюмеризма. Постструктуралистская теория обращалась к тому же понятию для того, чтобы пошатнуть платоновскую иерархию образов, различающую «хорошие» и «плохие» копии на основании их относительной истинности или, наоборот, лишь кажущегося подобия моделям в реальном мире (точнее, согласно Платону, моделям по ту сторону этого мира). Этот вызов платонизму периодически исходил и от искусства XX века, например от фантастических картин Рене Магритта или серийных шелкографий Энди Уорхола — от изображений, которые кажутся репрезентациями, но при этом развенчивают претензию большинства репрезентаций на истинность. В итоге симулякр сыграл ключевую роль в понимании сюрреализма и поп-арта, как свидетельствуют об этом влиятельные работы Жюль Делёза, Мишеля Фуко, Ролана Барта и Жана Бодрийяра.

синекдоха

Речь можно понимать в буквальном или в фигуральном смысле, и фигуры речи относятся от буквального именования вещей ради образного намека на них. Итальянский философ Джамбаттиста Вико (1668–1744) в трактате «Новая наука» задался вопросом о том, как возможно иное приобретение знания, нежели через откровение Бога человеку. Представив себе первобытного человека, Вико решил, что единственным средством познания для него было сравнение неизвестного с известным, каковым является для дикаря его собственное тело. Услышав гром, дикарь уподоблял его — по аналогии с тем, что он знает, — громкому голосу: этот акт уподобления создал поэтическую фигуру метафоры. Затем дикарь заинтересовался причиной грома и вообразил огромное тело, способное издавать столь громкий голос, — тело бога, решил он: это причинное умозаключение создало поэтическую фигуру МЕТОНИМИИ. Наконец дикарь спросил себя, зачем богу понадобилось шуметь, и решил, что бог разгневан: это понятийное обоснование создало поэтическую фигуру синекдохи. Недаром Вико назвал этот прогресс от неизвестного к известному «поэтическим познанием». Это поэтическое познание задало структуру книги Мишеля Фуко «Слова и вещи» (1970), выдающегося исследования периодов истории Запада, в котором эти периоды были определены как отдельные эпистемы (см. ЭПИСТЕМОЛОГИЯ). Ренессанс, утверждает Фуко, представлял себе познание на основе сходства, или метафоры. Семнадцатое — восемнадцатое столетия, называемые им классической эпохой, мыслили познание исходя из тождества и различия, или метонимии; XIX век, когда сформировались современные науки, усмотрел в познании аналогию и последовательность, или синекдоху.

синкретизм

Происходящий от греческого слова, обозначающего «союз всех критян», этот термин был введен для характеристики трудов Прокла (410–485), последнего значительного философа античной Греции, стремившегося синтезировать все предшествующие философские и научные доктрины. Хотя первоначально понятие синкретизма не имело негативного подтекста и по сей день иногда употребляется в позитивном смысле, чаще всего оно используется применительно к любой беспорядочной комбинации разнородных учений или систем.

СИНТАГМА, СИНТАГМАТИЧЕСКОЕ

Синтагма, служащая, согласно Фердинанду де Соссюру, одним из главных структурных элементов языка, представляет собой любую последовательность в речевой цепи из двух и более семантических единиц, элементы которой нельзя заменить другими или переставить местами, не затронув значения или понятии высказывания. Синтагмами могут быть слова (например, слово «перечитать», состоящее из двух единиц — «пере-» и «читать»), словосочетания («жизнь человека») или целые предложения («Бог творит благо»). Синтагматические отношения, которые Соссюр противопоставлял ПАРАДИГМАТИЧЕСКИМ, имели для него особую важность, так как в них наименее выражено различие между коллективным и индивидуальным использованием языка (который интересовал Соссюра в первую очередь как социальное явление). Сравнительно прост в этом смысле случай разговорных синтагм, которые относятся к общепотребительной сфере, что и объясняет их устойчивость к изменению; однако образование новых слов (неологизмов) тоже регулируется правилами, передаваемыми в рамках традиции и, следовательно, общепотребительными. Позднее Роман Якобсон соотносил между собой, как две главные оси языка, соответствующие концепции синтагматических и парадигматических отношений у Соссюра, МЕТОНИМИЮ и метафору.

синхронное

Сформировавшись в рамках сравнительного языкознания, основатель структурной лингвистики Фердинанд де Соссюр затем пришел к выводу, что изучение сущности структуры языка (во всяком случае, той, которая свойственна всем языкам индоевропейской семьи) требует отвлечься от процессов исторической эволюции и сосредоточить внимание на «сечении» языка в данный момент, прошлый или настоящий, подобно тому как биолог исследует клеточную структуру ткани, рассматривая ее образец под микроскопом. Это гипотетическое сечение Соссюр назвал синхронным, так как все его элементы остановлены во времени. Противоположно синхронному в терминологии Соссюра ДИАХРОННОЕ.

смещение

Дополняющее в психоанализе понятие СГУЩЕНИЯ, смещение характеризует другой действующий в сновидении процесс, другой аспект РАБОТЫ СНОВИДЕНИЯ, в терминологии Фрейда. Смещение уже не наслаивает значения вертикально (или метафорически), как сгущение, а связывает их горизонтальной (или МЕТОНИМИЧЕСКОЙ) связью. Таким образом, под действием смещения какая-либо идея — слово и/или изображение, получившая в результате вложения (*Besetzung*, тж. катексис) или нагрузки особую энергию или значение, передает часть этой нагрузки смежной идее, которая, как и при сгущении, приобретает большую интенсивность и темноту. Опять-таки, подобно сгущению, смещение часто действует в образовании симптомов и других продуктов бессознательного и может с осторожностью применяться в интерпретации произведений искусства, коль скоро бессознательные процессы задействованы как в их создании, так и в их восприятии.

спектакль

Возникшее в ходе критических дебатов, шедших в рамках европейского движения «Ситуационистский интернационал» (1957–1972), понятие «спектакль» [*франц. spectacle* — букв. зрелище. — *Пер.*] обозначало там новую, в полную силу проявившуюся в период реконструкции после Второй мировой войны стадию развитого капитализма, на которой потребление, досуг и образ (или СИМУЛЯКР) приобрели невиданное ранее значение в устройстве социальной и политической жизни. Для лидера ситуационистского движения Ги Дебора «спектакль» был территорией новых форм власти и в то же время — как раз поэтому — территорией новых подрывных стратегий, которые ситуационисты разрабатывали в теории и на практике. Тяготая к марксистским понятиям ФЕТИШИЗМА и «овеществления», Дебор заявил в своей книге «Общество спектакля» (1967), что товар и образ стали структурно неразличимы («Спектакль, — гласит знаменитая фраза из этой книги, — это капитал, достигший такой стадии накопления, когда он становится образом») и что вследствие этого произошел качественный скачок контроля, который средствами потребления повергает своих объектов в политически пассивное и социально изолированное состояние. Упавали ситуационисты только на то, что, коль скоро власть существует отныне за счет спектакля, там, на территории спектакля, ей может быть брошен вызов.

сублимация

В психоанализе сублимация остается достаточно туманным понятием, которому ни Фрейд, ни кто-либо из его последователей нигде не дает определения. Оно касается переноса инстинктов с сексуального предмета на несексуальный: влечения «сублимируются» — то есть одновременно облагораживаются и канализируются, получая более высокие или, во всяком случае, менее подрывные в общественном плане задачи, нежели сексуальная активность: интеллектуальные, художественные (об этих двух каналах сублимации говорит Фрейд), а также юридические, спортивные, развлекательные и т. д. Энергия совершаемой таким образом работы остается сексуальной, но задачи ее становятся социальными: сублимация, наряду с подавлением, является, по Фрейду, непременным условием цивилизации. Однако четкой разделительной линии между эротическим и эстетическим нет, и многие художники XX века — особенно прославившиеся среди них Марсель Дюшан — любили подчеркивать пересечения двух этих областей. Другие, в частности дадаисты, стремились — с большей агрессией — повернуть процесс сублимации вспять, открыв эстетические формы либидинальным энергиям. Эта стратегия часто именуется ДЕСУБЛИМАЦИЕЙ.

таксономия

Образованный от греческого слова «таксис» (строй, порядок), этот термин обозначает практику или принцип классификации или группировки. В XVIII веке шведский ботаник Карл Линней предложил таблицу, позволяющую разделить порядки живых существ: в головные ячейки этой таблицы он вписал большие категории (например, «животное») и назвал каждую из них царством (*лат. regnum*); ниже они делились на подкатегории — классы, порядки, роды и, наконец, виды (*лат. species*: «собака», «кошка» и т. п.). Подобная инклюзивная таблица и называется таксономией.

ташизм

Смягченная европейская версия абстрактного экспрессионизма, ташизм (от *франц. tache* — пятно) именовался также «лирической абстракцией». Главное, что отличает ташистские произведения от их американских аналогов, — это меньший размер и переключки с фигуративной традицией пейзажной живописи. Вопреки интересу, проявлявшемуся некоторыми ташистами к автоматической технике Поллока, их искусство остается подчиненным композиции и в этом смысле зависимым от кубистской концепции картины как гармоничного целого. См. ИНФОРМЕЛЬ.

телос, телеология, телеологическое

По-гречески «телос» означает «цель» или «конец», и первоначально понятие «телеология» обозначало исследование целесообразности. Первый серьезный телеологический аргумент, заключающий из закономерности природных процессов, что у всего во вселенной есть своя цель, был выдвинут в Средние века как доказательство бытия Бога. В эпоху Просвещения этот аргумент был решительно отвергнут — сначала Дэвидом Юмом в его «Диалогах о естественной религии» (1751), а затем

Иммануилом Кантом в его «Критике чистого разума» (1781). В наши дни как «телеологию» характеризуют любую теорию, которая либо допускает или постулирует целенаправленность (как в прямом смысле, так и в смысле конечности — согласно двум значениям телоса) того или иного процесса, либо задним числом интерпретирует процесс как подчиненный его цели. Телеологическими принято считать сегодня эволюционную теорию Дарвина, хотя она подвергалась нападкам со стороны Церкви, и историческую теорию Маркса.

троп

Так называют фигуру речи — слово, словосочетание или выражение, используемое фигурально ради, как правило, риторического эффекта. «Поэтическое познание» Джамбаттисты Вико (см. СИНЕКДОХА) строилось на фигуральном потенциале языка, на его отклонении от буквальности в пользу сравнений и противопоставлений. Это отклонение — образец тропа. Наиболее распространенным тропом является метафора.

фактура

В этом слове сосуществуют два тесно переплетенных значения, разделяемые, однако, важным сдвигом в отношении к ремесленному мастерству и профессионализму художника в исполнении картин или скульптур. Фактура играла значительную роль в оценке живописной техники вплоть до конца XIX века, когда ее позиции пошатнуло механическое нанесение краски в дивизионизме Сёра, или даже до начала XX века, когда она окончательно утратила статус критерия с появлением кубистской эстетики коллажа. Впрочем, и во времена господства фактуры представление о ней драматически менялось на пути от концепции живописи как показательного выступления мастера, демонстрирующего виртуозные ручные навыки, к модернистской (возникшей у Сезанна в дошедшей до предела в кубизме) заботе о том, чтобы сделать живописное исполнение в каждой его детали и в каждом его переходе прозрачным по отношению к тому, как и куда кладется краска, чуть ли не до молекулярного уровня. Но с появлением коллажа картина превратилась из субстрата иллюзионистских и перспективных конвенций в вещь, присягнув эстетике, родственной технологическо-индустриальному монтажу и резко распровавшей с якобы священными устоями рукотворной живописи. Теперь фактура стала означать степень откровенности, с какой живописный или скульптурный объект демонстрирует свои статус и состояние как объекта сделанного (*лат. factura* — от *facio*, делать), авторефлексивно выявляя принципы своего изготовления, процессы своего производства (а не стремясь, как прежде, убедить, будто он рожден трансцендентальным вдохновением или сверхъестественным талантом). Художники, которые делали ставку на фактуру в таком понимании, добивались демифологизации творческого процесса и самого художественного объекта, который она обнажает как вовсе не автономный и тем более не трансцендентальный, а всецело зависящий от обстоятельств.

фаллоготризм

Феминистский словарь усложнил созданное Жаком Деррида понятие ЛОГОЦЕНТРИЗМА, объединив его с понятием Жака Лакана «фаллос». Если «логоцентризм» обозначает постоянное преимущество, отдаваемое в западной культуре речи, «самому присутствию» изреченного слова (как в Слове, или Логосе, Бога), то добавленное к нему «фал-» указывает, что это преимущество поддерживается символической властью, которой в той же западной традиции наделен фаллос как первичное означающее всякого различия — первичное, так как ему выпало означать самое фундаментальное из всех различий — различие между полами. С точки зрения художниц и теоретиков феминистского направления это преимущество является идеологией и в качестве идеологии — как бы глубоко ни была она укоренена в субъектном и культурном формировании человека — подлежит радикальной деконструкции.

феноменология

В шестидесятых годах трактат Мориса Мерло-Понти «Феноменология восприятия» (1945) был переведен на английский язык и, став доступным британским и американским художникам, побудил их к коллективному исследованию того, как пространственные координаты зрительного восприятия влияют на значение объектов. Поскольку индивид переживает свое тело исходя из его ориентации в пространстве: голова вверх, ноги вниз, передняя сторона принципиально отлична от задней, человеку невидимой, — тело порождает «дообъектное» значение, которое предопределяет гештальты, формируемые этим индивидом. Разумеется, дообъектное значение оказалось не чем иным, как еще одним именем абстракции, и поэтому феноменология рассматривалась как еще один довод в пользу абстрактного искусства.

фетиш, фетишизм

В антропологии фетишем называют любой объект, наделенный культовой ценностью или особой собственной силой, часто воспринимаемый как магическое или божественное орудие, каким с рациональной точки зрения он быть не может. Термин запутанного происхождения: португальские и голландские торговцы называли так вещи, которые африканские племена отказывались продавать (по мнению европейцев, без всяких разумных оснований), — фетиш приобрел в различных теориях религии (в частности, у Гегеля) значение низшего проявления спиритуализма, примитивного суеверия, согласно которому простейшая вещь принимается за некую священ-

ную сущность. В этом представлении о фетише как объекте, который его изготовители переоценивают, в итоге сами оказываясь в его власти, обнаружили критический потенциал Карл Маркс и Зигмунд Фрейд. Так, Маркс в известном пассаже из первого тома «Капитала» (1867) утверждал, что разделение труда в капиталистическом производстве заставляет нас забыть о том, как делаются товары, в результате чего мы «фетишизируем» их — приписываем им самостоятельную магическую власть. Фрейд через несколько десятилетий предположил, что всякая эротическая жизнь предполагает некий фетишизм, нагрузку неодушевленной вещи либидинальной энергией. Иначе говоря, и Маркс, и Фрейд считали, что мы, просвещенные современные люди, временами оказываемся суверенными фетишистами. Вобрав в себя все три определения — антропологическое, марксистское и фрейдистское, фетишизм стал одним из центральных понятий культурной критики и многозначной категорией объектов, к которым модернисты обращались вновь и вновь, чтобы подвергнуть испытанию заданные параметры производства искусства — культурные, экономические и сексуальные.

Фонема

Мельчайшие различимые единицы устной речи, своего рода атомы языка, фонемы представляют собой голосовые звуки, которые нельзя разложить на более мелкие элементы. Однако не каждый такой голосовой звук — фонема. Например, придыхание, неизбежно сопровождающее в английской речи звуки «р» или «т», не является фонемой, так как оно не имеет различительной (дифференциальной) функции. Но то же самое придыхание в начале слова «hair» является фонемой, так как оно отличает «hair» от «heir», произносимого так же, только без придыхания.

Художественная воля

Понятие *Kunstwollen*, введенное венским историком искусства Алоизом Риглем (1858–1905), обычно переводится как «художественная воля» и предполагает, в гегелевской традиции, что определенную культуру или определенный период всеобщее — от «низких» ремесел вроде обработки текстиля (Ригль служил хранителем в Австрийском музее декоративно-прикладного искусства) до «высоких» искусств вроде станковой живописи — пронизывает особая воля-к-форме, одновременно духовная и эстетическая по своей природе. Но Ригль, в отличие от Гегеля, утверждал, что ни одну из таких форм или эпох нельзя считать второстепенной, и его собственные труды были посвящены практикам и периодам, которые долгое время недооценивались: групповому портрету эпохи барокко и «позднеримской художественной промышленности». Направленный против теории архитектора Готфрида Земпера, придававшего решающее значение материалу, технике и функции, идеализм Ригля, согласно которому воля-к-форме вдохновляет все произведения своего времени, оказался притягательным для ряда художников начала XX века, в частности для представителей Венского Сецессиона, чей девиз выражал посыл художественной воли: «Каждой эпохе — свое искусство, искусству — его свободу».

Эдипов комплекс

Это фундаментальное понятие психоанализа Фрейда описывает переплетение острых желаний, страхов и запретов, пронизывающих психологическую жизнь маленького ребенка, как мальчика, так и девочки. Названный по имени героя трагедии Софокла «Эдип-царь», комплекс подразумевает сексуальное влечение к родителю противоположного пола и желание смерти родителя своего пола. Особенно интенсивен эдипов комплекс в возрасте трех — пяти лет, а затем возвращается после латентного периода, в момент наступления половой зрелости, когда он обычно разрешается выбором сексуального объекта за пределами своей семьи (выбором, который, однако, может переносить на этот объект предпочтения, выработанные в рамках комплекса: у мальчика — в пользу матери, у девочки — в пользу отца). Согласно Фрейду, сын вытесняет эдипов комплекс под влиянием угрозы со стороны отца — обычно угрозы кастрации, буквальной или иносказательной. Дочь не сталкивается со страхом кастрации, поэтому у девочек, с точки зрения Фрейда, эдипов комплекс не столь выражен. В искусстве к эдипову комплексу проявляли понятный интерес сюрреалисты, а ныне он остается предметом внимания художниц и теоретиков феминистского направления.

Энтропия

Закон энтропии, или второй закон термодинамики, один из главных постулатов физики, установленный в XIX веке, гласит о неизбежности падения энергии в любой данной системе и, следовательно, о необратимом распаде любой организации и ее возвращении в недифференцированное состояние. Понятие энтропии оказало непосредственное и колоссальное воздействие на воображение людей, особенно благодаря тому, что Сади Карно, один из первооткрывателей закона, указал в качестве его иллюстрации на то, что Солнечная система неизбежно остынет и погибнет. Вскоре об энтропии заговорили во множестве областей знания, не только в точных науках, но и в гуманитарных: понятие привлекало интерес таких разных авторов, как Зигмунд Фрейд в психологии, Клод Леви-Строс в антропологии, Умберто Эко в эстетике. Хотя как энтропийный процесс может быть охарактеризована постепенная утрата значений словами, превращающимися в клише, — одна из центральных тем размышлений писателей-модернистов начиная со Стефана Малларме, — понятие энтропии получило прямое приложение в области коммуникации только в конце сороковых годов

XX века, когда его взяли на вооружение теоретики информации Клод Шеннон и Норберт Винер. В их трактовке чем меньше в сообщении доля информационного содержания, тем более оно энтропийно: например, если бы все американские президенты умерли от рук убийц, то сообщение о смерти одного из них было бы подвержено энтропии в очень высокой степени; и наоборот, поскольку убийство президента США является редкостью, убийство Джона Кеннеди приобрело для средств массовой информации исключительную ценность. Энтропия воспринималась как неотвратимое проклятие вплоть до того момента, когда ее в шестидесятых годах сделал своим девизом скульптор Роберт Смитсон. Зачарованный неизбежностью и устойчивостью энтропии в любом процессе, Смитсон рассматривал ее позитивно — как своего рода критику человечества с его претензией на роль единственного универсального условия всех вещей и живых существ.

Эпистемология

Образованный от греческих слов «эпистеме» (наука, знание) и «логос» (изучение, рассуждение), этот термин поначалу обозначал теорию знания или науки. Но в начале XX века глубокий кризис оснований математики и физики перенес эпистемологические исследования, то есть критический анализ общих принципов и методов науки, в область чистой логики. В англосаксонской эпистемологии это направление остается доминирующим по сей день. Другая тенденция, особенно ярко проявившаяся в послевоенной Франции (в работах Гастона Башляра, Александра Койре, Жоржа Кангилема), а в США представленная Томасом Куном, фокусируется на формировании научных дисциплин и внутренней эволюции теорий. Именно из этой ветви эпистемологии вышло использование понятия «эпистема» Мишелем Фуко, который в книге «Слова и вещи» обозначил им определенную конфигурацию, приобретаемую знанием в различных науках или, точнее, дискурсивных практиках в определенный период и устанавливающую поле мыслимого в данный период. В то время как исторический переход от одной эпистемы к другой всегда сопровождается разрывом, каждая эпистема характеризуется определенной группировкой нескольких доминирующих дискурсивных практик, повинующихся общей модели. В «Словах и вещах» Фуко выделил и описал три эпистемы, сменявшие друг друга в западной мысли последних пятисот лет: эпистему Ренессанса, одержимую сходством, эпистему классической эпохи, сосредоточенную на представлении, и современную эпистему, придающую ключевое значение гуманитарным наукам.

Эстетика взаимодействия

Этот художественно-критический термин ввел в оборот французский куратор и критик Николь Буррио, используя его в ряде своих выставок и статей. Последние были собраны им в книгу под названием «Эстетика взаимодействия» [*Esthétique relationnelle* — букв. соотносительная или реляционная эстетика, от *франц. relation* — отношение. — Пер.], опубликованную на французском языке в 1998 году и переведенную на английский в 2002-м. Термин, заявленный в названии этой влиятельной книги, обозначает искусство, создающее пространство, ситуации или «платформы» для многообразных социальных практик — часто самых обыкновенных, вроде питания или просмотра фильмов, а иногда выходящих за рамки обыденности, например шествий или музыкальных перформансов. Некоторые художники, связанные с эстетикой взаимодействия: Пьер Юиг, Филипп Паррено, Лиам Гиллик, Доминика Гонсалес-Ферстер, Рикрит Тиравания — называют своей целью создание «открытых сценариев», в которые могут вступать или не вступать другие, в результате чего социальные взаимодействия и приобретают статус эстетических актов — актов эстетики взаимодействия. Иногда подобные практики осуществляются «живую», как часть выставки; в других вариантах они демонстрируются в виде той или иной документации — например, как кино- или видеофильм.

Gesamtkunstwerk

Это немецкое слово, которое можно перевести как «тотальное (или всеобъемлющее) произведение искусства», композитор Рихард Вагнер (1813–1883) выбрал для характеристики художественного замысла своих больших опер — объединения всех искусств в рамках музыкального театра ради того, чтобы делать эстетический опыт максимально мощным по своему воздействию: если не искупительным, то по крайней мере ритуальным. С тех пор понятие *Gesamtkunstwerk* зажило собственной жизнью (став в этом смысле ФЕТИШЕМ художников) и вскоре заняло центральное место во многих проектах, которые ратовали за трансцендентальную или тотализирующую роль искусства, назначая то или иное отдельное искусство на должность главного, объединяющего под своей сенью остальные. Так, в ар-нуво эту доминирующую функцию выполнял дизайн; в движении «Де Стейл» — картина; в Баухаусе — здание (на обложке брошюры с первой программой этой школы дизайна был изображен — в ксилографии — готический собор, под крышей которого нашли, аллегорически говоря, приют все искусства и ремесла). Однако стремление объединить все искусства диаметрально развело *Gesamtkunstwerk* с другим императивом модернизма — МЕДИУМ-СПЕЦИФИЧНОСТЬЮ, определявшей каждое искусство как раз через его отличие от остальных. Хотя сегодня вагнерианское понятие кажется архаичным, оно вовсе не исчезло: возродившись в хеппенингах и перформансах после Второй мировой войны, *Gesamtkunstwerk* заявляло о себе в некоторых акциях «нового реализма» и поп-арта, а сегодня то и дело узнается в искусстве инсталляции.

дополнительная литература

ОБЩИЕ ОБОЗРЕНИЯ И СБОРНИКИ ИСТОЧНИКОВ

- Archer Michael.** *Art Since 1960.* London and New York: Thames & Hudson, 1997.
- Chipp Herschel.** *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics.* Berkeley: University of California Press, 1968.
- Frascina Francis, Harris Jonathan (eds).** *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts.* London: Phaidon Press, 1992; *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology.* New York: Harper and Row, 1982.
- Gaiger Jason, Wood Paul (eds).** *Art of the Twentieth Century: A Reader.* New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- Hamilton George Heard.** *Painting and Sculpture in Europe, 1880–1940.* New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- Harrison Charles, Frascina Francis, Perry Gill.** *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century.* New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- Harrison Charles, Wood Paul (eds).** *Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas.* Cambridge: Blackwell, 2003.
- Hughes Robert.** *The Shock of the New.* London: Thames & Hudson, 1991.
- Joselit David.** *American Art Since 1945.* London: Thames & Hudson, 2003.
- Krauss Rosalind.** *Passages in Modern Sculpture.* New York: Viking Press, 1977; переизд. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981.
- Phillips Christopher.** *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940.* New York: Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989.
- Potts Alex.** *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist.* New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Rorimer Anne.** *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality.* London: Thames & Hudson, 2001.
- Stiles Kristin, Selz Peter (eds).** *Theories and Documents of Contemporary Art.* Berkeley: University of California Press, 1996.
- Wood Paul et al.** *Modernism in Dispute: Art Since the Forties.* New Haven and London: Yale University Press, 1993; *Realism, Rationalism, Surrealism: Art Between the Wars.* New Haven and London: Yale University Press, 1993.

ОБЩИЕ РАБОТЫ: АВАНГАРД, МОДЕРНИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ

- Бюрер Петер.** *Теория авангарда* [1974] / Пер. С. Ташкенова. М.: V-A-C press, 2014.
- Buchloh Benjamin H. D., Guilbaut Serge, Solkin David (eds).** *Modernism and Modernity.* Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- Crimp Douglas.** *Pictures* // *October*. No. 8. Spring 1979.
- Foster Hal (ed.).** *Discussions in Contemporary Culture.* Seattle: Bay Press, 1987; *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture.* Seattle: Bay Press, 1983.
- Guilbaut Serge (ed.).** *Reconstructing Modernism.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- Huyssen Andreas.** *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism.* Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Krauss Rosalind.** *"A Voyage on the North Sea": Art in the Age of the Post-Medium Condition.* London: Thames & Hudson, 1999.
- Owens Craig.** *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism* // *October*. Nos 12 and 13. Spring and Summer 1980.
- Wallis Brian (ed.).** *Art After Modernism: Rethinking Representation.* New York: New Museum of Contemporary Art, 1994.

СБОРНИКИ СТАТЕЙ

- Буа Ив-Ален.** *Живопись как модель* [1991] / Пер. К. Саркисова. М.: V-A-C press, 2015.
- Бухло Бенджамин Х. Д.** *Неоавангард и культурная индустрия: статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов* [2000] / Пер. Д. Потемкина. М.: V-A-C press, 2015.
- Краусс Розалинд.** *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы* [1985] / Пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М.: Художественный журнал, 2003; *Холостяки* [1999] / Пер. С. Дубина. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind.** *Formless: A User's Guide.* New York: Zone Books, 1997.
- Clark T. J.** *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism.* New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- Crow Thomas.** *Modern Art in the Common Culture.* New Haven and London: Yale University Press, 1996.
- Duve Thierry de.** *Kant after Duchamp.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- Fer Briony.** *On Abstract Art.* New Haven and London: Yale University Press, 1997.
- Foster Hal.** *Prosthetic Gods.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004; *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- Fried Michael.** *Art and Objecthood: Essays and Reviews.* Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.
- Greenberg Clement.** *Art and Culture: Critical Essays.* Boston: Beacon Press, 1961; *The Collected Essays and Criticism.* Vols 1 and 4 / Ed. John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986 and 1993; *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste.* Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Krauss Rosalind.** *The Optical Unconscious.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993; *Perpetual Inventory.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.
- Schapiro Meyer.** *Modern Art: 19th and 20th Century, Selected Papers.* Vol. 2. New York: George Braziller, 1978.

- Steinberg Leo.** *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art.* London, Oxford, and New York: Oxford University Press, 1972.
- Wagner Anne M.** *Three Artists (Three Women): Georgia O'Keeffe, Lee Krasner, Eva Hesse.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Wollen Peter.** *Raiding the Ice Box: Reflections on Twentieth-Century Culture.* London: Verso, 1993.

ОБЩИЕ РАБОТЫ: ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ

- Барт Ролан.** *Избранные работы: семиотика, поэтика* / Пер. под ред. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989; переизд. 1994; *Мифологии* [1957] / Пер. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008.
- Беньямин Вальтер.** *Маски времени. Эссе о культуре и литературе* / Сост., предисл. и прим. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004; *Озарения* / Пер. Н. Берновской, Ю. Данилова, С. Ромашко. М.: Мартис, 2000; *Учение о подобию. Медиаэстетические произведения* / Сост. И. Чубаров, И. Болдырев. М.: Изд-во РГГУ, 2012.
- Деррида Жак.** *Двойной сеанс* // *Id. Диссеминация* [1972] / Пер. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007; *О грамматологии* [1967] / Пер. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.
- Лапланш Жан, Понталис Жан-Бертран.** *Словарь по психоанализу* [1967] / Пер. Н. Автономовой. М.: Высшая школа, 1996.
- Соссюр Фердинанд де.** *Курс общей лингвистики* [1916] / Пер. А. Сухотина, переработанный А. Холодовичем // *Id. Труды по языкознанию.* М.: Прогресс, 1977.
- Фрейд Зигмунд.** *Художник и фантазирование* / Сб. под ред. Р. Додельцева и К. Долгова. М.: Республика, 1995.
- Фуко Мишель.** *Археология знания* [1969] / Пер. М. Раковой, А. Серебрянниковой. СПб.: ИЦ "Гуманитарная академия"; Университетская книга, 2004; *Что такое автор?* [1969] // *Id. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет* / Пер. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996.
- Antal Frederick.** *Classicism and Romanticism.* London: Routledge & Kegan Paul, 1966.
- Barthes Roland.** *Image, Music, Text* / Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bersani Leo.** *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art.* New York: Columbia University Press, 1986.
- Clark T. J.** *Image of the People: Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848–1851.* London: Thames & Hudson, 1973; *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851.* London: Thames & Hudson, 1973; *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers.* London: Thames & Hudson, 1984; *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing.* New Haven and London: Yale University Press, 2006.
- Crow Thomas.** *Painters and Public Life in 18th-Century Paris.* New Haven and London: Yale University Press, 1985; *The Intelligence of Art.* Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1999.
- Derrida Jacques.** *Parergon* // *Id. The Truth in Painting* [1978] / Trans. Geoff Bennington. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.
- Hadjinicolaou Nicos.** *Art History and Class Struggle.* London: Pluto Press, 1978.
- Hauser Arnold.** *The Social History of Art* [1951]. 4 vols. London: Routledge, 1999.
- Jameson Fredric.** *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism.* Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Jameson Fredric (ed.).** *Aesthetics and Politics.* London: New Left Books, 1977.
- Kearney Richard, Rasmussen David.** *Continental Aesthetics — Romanticism to Postmodernism: An Anthology.* Malden, Mass. and Oxford: Blackwell, 2001.
- Klingender Francis.** *Art and the Industrial Revolution* [1947]. London: Paladin Press, 1975.
- Kofman Sarah.** *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics* [1970] / Trans. Winifred Woodhull. New York: Columbia University Press, 1988.
- Levin Thomas.** *Walter Benjamin and the Theory of Art History* // *October*. No. 47. Winter 1988.
- Rose Jacqueline.** *Sexuality in the Field of Vision.* London: Verso, 1986.
- Schapiro Meyer.** *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, Selected Papers.* Vol. 4. New York: George Braziller, 1994.

МАТИССИ И ФОВИЗМ

- Barr Alfred H., Jr.** *Matisse: His Art and His Public.* New York: Museum of Modern Art, 1951.
- Benjamin Roger.** *Matisse's "Notes of a Painter": Criticism, Theory, and Context, 1891–1908.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.
- Bois Yve-Alain.** *Matisse and Arche-drawing* // *Id. Painting as Model.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990; *Matisse and Picasso.* New York: Flammarion Press, 1998; *On Matisse: The Blinding* // *October*. No. 68. Spring 1994.
- Brennan Marcia.** *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.
- Elderfield John.** *Describing Matisse* // *Id. Henri Matisse: A Retrospective.* New York: Museum of Modern Art, 1992; *The "Wild Beasts": Fauvism and its Affinities.* New York: Museum of Modern Art, 1976.
- Fiam Jack D.** *Matisse: The Man and His Art, 1869–1918.* Ithaca, New York and London: Cornell University Press, 1986.
- Fiam Jack D. (ed.).** *Matisse on Art.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Freeman Judi (ed.).** *The Fauve Landscape.* New York: Abbeville Press, 1990.
- Gowing Lawrence.** *Matisse.* London: Thames & Hudson, 1976.
- Herbert James D.** *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics.* New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- Klein John.** *Matisse Portraits.* New Haven and London: Yale University Press, 2001.

O'Brian John. *Ruthless Hedonism: The American Reception of Matisse.* Chicago and London: Chicago University Press, 1999.

Werth Margaret. *The Joy of Life: The Idyllic in French Art, Circa 1900.* Berkeley: University of California Press, 2002.

Wright Alastair. *Matisse and the Subject of Modernism.* Princeton: Princeton University Press, 2004.

ПРИМИТИВИЗМ

Clifford James. *Histories of the Tribal and the Modern* // Id. *The Predicament of Culture.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

Foster Hal. The "Primitive" Unconscious of Modern Art // *October.* No. 34. Fall 1985.

Fiam Jack D. (ed.). *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History.* Berkeley: University of California Press, 2003.

Goldberg Robert. *Primitivism in Modern Art* [1938]. New York: Vintage Books, 1967.

Rhodes Colin. *Primitivism and Modern Art.* London: Thames & Hudson, 1994.

Rubin William (ed.). *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.* New York: Museum of Modern Art, 1984.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Кандинский Василий. О духовном в искусстве (живопись) [1911] // Id. *Избранные труды по теории искусства в 2 томах* / Ред.-сост. Н. Автономова, Д. Сарабянов, В. Турчин. Т. 1. М.: Гилея, 2001.

Кандинский Василий, Марк Франц (ред.). *Синий всадник* [1912] / Пер. З. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996.

Кракауэр Зигфрид. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино [1947] / Общ. ред. и комм. Н. Абрамова. М.: Искусство, 1977.

Aesthetics and Politics: Debates about Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno. London: New Left Review Books, 1977.

Barron Stephanie. *German Expressionism: Art and Society.* New York: Rizzoli, 1997.

Gordon Donald. *Expressionism: Art and Idea.* New Haven and London: Yale, 1987; On the Origin of the Word "Expressionism" // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* Vol. 29. 1966.

Haxthausen Charles. "A New Beauty": Ernst Ludwig Kirchner's Images of Berlin // Haxthausen Charles, Heidrun Suhr (eds). *Berlin: Culture and Metropolis.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

Heibel Yule. They danced on Volcanoes: Kandinsky's Breakthrough to Abstraction, the German Avant-Garde and the Eve of the First World War // *Art History.* Vol. 12. Issue 3. September 1989.

Lanchner Carolyn (ed.). *Paul Klee.* New York: Museum of Modern Art, 1987.

Lloyd Jill. *German Expressionism: Primitivism and Modernity.* New Haven and London: Yale University Press, 1991.

Long Rose-Carol Washton. *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism.* New York: Macmillan International, 1993.

Weinstein Joan. *The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918–1919.* Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Werckmeister O. K. *The Making of Paul Klee's Career 1914–1920.* Chicago and London: Chicago University Press, 1988.

КУБИЗМ И ПИКАССО

Краусс Розалинд. Во имя Пикассо [1980] / Пер. А. Матвеевой // Id. *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы.* М.: Художественный журнал, 2003.

Antliff Mark, Leighton Patricia. *Cubism and Culture.* London: Thames & Hudson, 2001.

Barr Alfred H., Jr. *Cubism and Abstract Art.* New York: Museum of Modern Art, 1936.

Bois Yve-Alain. Kahnweiler's Lesson // Id. *Painting as Model.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990; The Semiology of Cubism // Zelevansky Lynn (ed.). *Picasso and Braque: A Symposium.* New York: Museum of Modern Art, 1992.

Cottington David. *Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905–1914.* New Haven and London: Yale University Press, 1998.

Florman Lisa. *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

Fry Edward. *Cubism.* London: Thames & Hudson, 1966.

Golding John. *Cubism: A History and an Analysis, 1907–1914.* New York: G. Wittenborn, 1959.

Green Christopher. *Juan Gris.* New Haven and London: Yale University Press, 1992.

Green Christopher (ed.). *Picasso's Les Femmes d'Alger.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Greenberg Clement. The Pasted Paper Revolution [1958] // *The Collected Essays and Criticism.* Vol. 4 / Ed. John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Kahnweiler Daniel-Henry. *The Rise of Cubism* / Trans. Henry Aronson. New York: Wittenborn; Schultz, 1949.

Krauss Rosalind. Re-Presenting Picasso // *Art in America.* Vol. 67. No. 10. December 1980; The Motivation of the Sign // Lynn Zelevansky (ed.). *Picasso and Braque: A Symposium.* New York: Museum of Modern Art, 1992; *The Picasso Papers.* New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998.

Léger Fernand. *Functions of Painting* [1970] / Ed. Edward Fry. London: Thames & Hudson, 1973.

Leighton Patricia. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914.* Princeton: Princeton University Press, 1989.

McCully Marilyn (ed.). *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences.* Princeton: Princeton University Press, 1982.

Poggi Christine. *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage.* New Haven and London: Yale University Press, 1992.

Rosenblum Robert. *Cubism and Twentieth-Century Art.* New York: Harry N. Abrams, 1960; nepe-изд. 1977.

Rubin William. Cezannism and the Beginnings of Cubism // Id. *Cezanne: The Late Work.* New York: Museum of Modern Art, 1977; From Narrative to Iconic: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a Table* and the Role of *Les Femmes d'Alger* // *Art Bulletin.* Vol. 65. December 1983; Pablo and Georges and Leo and Bill // *Art in America.* Vol. 67. March — April 1979; *Picasso and Braque: Pioneering Cubism.* New York: Museum of Modern Art, 1989; The Genesis of Les Femmes d'Alger // *Studies in Modern Art (special Les Femmes d'Alger issue).* Museum of Modern Art, New York. No. 3. 1994 (chronology by Judith Cousins and Hélène Seckel, critical anthology of early commentaries by Hélène Seckel).

Steinberg Leo. Resisting Cezanne: Picasso's Three Women // *Art in America.* Vol. 66. No. 6. November — December 1978; The Algerian Women and Picasso at Large // Id. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art.* London, Oxford, and New York: Oxford University Press, 1972; The Philosophical Brothel [1972] // *October.* No. 44. Spring 1988; The Polemical Part // *Art in America.* Vol. 67. March — April 1979.

Weiss Jeffrey (ed.). *Picasso: The Cubist Portraits of Fernand Olivier.* Washington, D. C.: National Gallery of Art; and Princeton: Princeton University Press, 2003.

Zelevansky Lynn (ed.). *Picasso and Braque: A Symposium.* New York: Museum of Modern Art, 1992.

ФУТУРИЗМ И ВОРТИЦИЗМ

Celant Germano. *Futurism and the International Avant-Garde.* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1980.

Foster Hal. *Prosthetic Gods.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Hanson Anne Coffin. *The Futurist Imagination.* New Haven and London: Yale University Press, 1983.

Hulsten Pontus (ed.). *Futurism and Futurisms.* New York: Abbeville Press; and London: Thames & Hudson, 1986.

Lewis Wyndham (ed.). *Blast* [1914–1915]. London: Thames & Hudson, 2009.

Martin Marianne W. *Futurist Art and Theory 1909–1915.* Oxford: Clarendon Press, 1968.

Perloff Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Umbro Apollonio (ed.). *Futurist Manifestoes.* London: Thames & Hudson, 1973.

ДАДАИЗМ

Ades Dawn (ed.). *Dada and Surrealism Reviewed.* London: Arts Council of Great Britain, 1978.

Baker George. *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Ball Hugo. *Flight Out of Time: A Dada Diary.* New York: Viking Press, 1974.

Camfield William. *Francis Picabia: His Art, Life, and Times.* Princeton: Princeton University Press, 1979.

Dickerman Leah (ed.). *Dada.* Washington: National Gallery of Art, 2005.

Doherty Brigid. *Montage: The Body and the Work of Art in Dada, Brecht, and Benjamin.* Berkeley: University of California Press, 2004.

Elderfield John. *Kurt Schwitters.* London: Thames & Hudson, 1985.

Foster Hal. *Prosthetic Gods.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Lavin Maud. *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch.* New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Marti Andreas (ed.). *Paul Klee: Hand Puppets.* Bern: Zentrum Paul Klee, 2006.

Motherwell Robert. *The Dada Painters and Poets: An Anthology.* New York: Wittenborn, Schultz, 1951.

Naumann Francis. *New York Dada, 1915–1923.* New York: Abrams, 1994.

Rabinbach Anson. *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment.* Berkeley: University of California Press, 1997.

Ruth Hemus. *Dada's Women.* New Haven and London: Yale University Press, 2009.

Richter Hans. *Dada: Art and Anti-Art.* New York: McGraw-Hill, 1965.

Rubin William S. *Dada, Surrealism, and Their Heritage.* New York: Museum of Modern Art, 1968.

Schulz Isabel (ed.). *Kurt Schwitters: Color and Collage.* New Haven and London: Yale University Press, 2010.

Sheppard Richard. *Modernism — Dada — Postmodernism.* Chicago: Northwestern University Press, 1999.

Umland Anne and Sudhalter Adrian (eds). *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art.* New York: Museum of Modern Art, 2008.

ДЮШАН

Дюв, Тьерри де. *Живописный минимализм: Марсель Дюшан, живопись и современность* [1984] / Пер. А. Шестакова. М.: Институт Гайдара, 2013; Кант по Дюшану и после Дюшана // Id. *Именем искусства: к археологии современности* [1989] / Пер. А. Шестакова. М.: Изд-во Высшей школы экономики, 2014.

Ades Dawn, Cox Neil, Hopkins David. *Marcel Duchamp.* London: Thames & Hudson, 1999.

Buskirk Martha, Nixon Mignon (eds). *The Duchamp Effect.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

Cabanne Pierre. *Dialogues with Duchamp* [1967]. New York: Da Capo Press, 1979.

Demos T. J. *The Exiles of Marcel Duchamp.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Duve Thierry de. *Kant After Duchamp.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Duve Thierry de (ed.). *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp.* Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1991.

Henderson Linda Dalrymple. *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works.* Princeton: Princeton University Press, 1998.

Joselit David. *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910–1914.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

Kuenzli Rudolf, Naumann Francis M. (eds). *Marcel Duchamp: Artist of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

Lebel Robert. *Marcel Duchamp* / Trans. George Heard Hamilton. New York: Grove Press, 1959.

Naumann Francis M., Obalk Hector (eds). *Affect t | Marcel.: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson, 2000.

Nesbitt Molly. *Their Common Sense*. London: Black Dog Publishing, 2001.

Schwarz Arturo. *Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenridge Editions, 2000.

МОНДРИАН И «ДЕ СТЕЙЛ»

Blotkamp Carel. *Mondrian: The Art of Destruction*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Blotkamp Carel et al. *De Stijl: The Formative Years*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

Bois Yve-Alain. Mondrian and the Theory of Architecture // *Assemblage*. No. 4. October 1987; "The De Stijl Idea" and "Piet Mondrian: New York City" // *Id. Painting as Model*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Bois Yve-Alain, Joosten Joop, Rudenstine Angelica. *Piet Mondrian*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1994.

Cooper Harry. *Mondrian: The Transatlantic Paintings*. Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums, 2001.

Fabre Gladys, Hötte Doris Wintgens (eds). *Van Doesburg and the International Avant-Garde*. London: Tate Publishing, 2009.

Jaffé Hans L. C. (ed.). *De Stijl*. London: Thames & Hudson, 1970.

Joosten Joop. Mondrian: Between Cubism and Abstraction // *Piet Mondrian Centennial Exhibition*. New York: Guggenheim, 1971.

Joosten Joop, Welsh Robert P. *Piet Mondrian*. Catalogue raisonné. 2 vols. New York: Harry N. Abrams, 1998.

Michelson Annette. De Stijl, It's Other Face: Abstraction and Cacophony, Or What Was the Matter with Hegel? // *October*. No. 22. Fall 1982.

Mondrian Piet. *The New Art — The New Life: The Collected Works of Piet Mondrian* / Ed. and trans. Harry Holtzman and Martin S. James. Boston: G. K. Hall and Co., 1986.

Troy Nancy. *The De Stijl Environment*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

White Michael. *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003.

РУССКИЙ АВАНГАРД, СУПРЕМАТИЗМ И КОНСТРУКТИВИЗМ

Кручёных Алексей. Победа над солнцем [1914] // *Id. Стихотворения, поэмы, романы, опера* [«Новая библиотека поэта»]. СПб.: Академический проект, 2001.

Andersen Troels. *Malevich*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.

Andrews Richard, Kalinovska Milena (eds). *Art into Life: Russian Constructivism 1914–32*. Seattle: Henry Art Gallery; and New York: Rizzoli, 1990.

Bann Stephen (ed.). *The Tradition of Constructivism*. London: Thames & Hudson, 1974.

Bois Yve-Alain. El Lissitzky: Radical Reversibility // *Art in America*. Vol. 76. No. 4. April 1988.

Bois Yve-Alain, Shatskikh Aleksandra, Dabrowski Magdalena. *Malevich and the American Legacy*. London and New York: Prestel, 2011.

Bowlt John (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*. London: Thames & Hudson, 1988.

Buchloh Benjamin H. D. Cold War Constructivism // Serge Guilbaut (ed.). *Reconstructing Modernism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990; From Faktura to Factography // *October*. No. 30. Fall 1984.

Dabrowski Magdalena, Dickerman Leah, Galassi Peter. *Aleksandr Rodchenko*. New York: Museum of Modern Art, 1998.

Douglas Charlotte. Birth of a "Royal Infant": Malevich and "Victory Over the Sun" // *Art in America*. Vol. 62. No. 2. March/April 1974.

Druitt Matthew (ed.). *Kasimir Malevich: Suprematism*. New York: Guggenheim Museum, 2003.

Foster Hal. Some Uses and Abuses of Russian Constructivism // *Art into Life: Russian Constructivism, 1914–1932*. Seattle: Henry Art Gallery; and New York: Rizzoli, 1990.

Gassner Hubertus. Analytical Sequences // David Elliot (ed.). *Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia*. New York: Pantheon, 1979.

Gassner Hubertus. John Heartfield in the USSR // *John Heartfield*. New York: Museum of Modern Art, 1992; The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization // *The Great Utopia*. New York: Guggenheim Museum, 1992.

Gough Maria. In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures // *October*. No. 84. Spring 1998; Tarabukin, Spengler, and the Art of Production // *October*. No. 93. Summer 2000.

Gray Camilla. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*. New York: Harry N. Abrams, 1962; переклад, *The Russian Experiment in Art 1863–1922*. London: Thames & Hudson, 1986.

Khan-Magomedov Selim O. *Rodchenko: The Complete Work*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

Klaier Christina. Rodchenko in Paris // *October*. No. 75. Winter 1996; *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

Lissitzky-Küppers Sophie (ed.). *El Lissitzky: Life-Letters-Texts*. London: Thames & Hudson, 1968.

Lodder Christina. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

Perloff Nancy, Reed Brian (eds). *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2003.

Rowell Margit. Vladimir Tatlin: Form / Faktura // *October*. No. 7. Winter 1978.

Rowell Margit, Wye Deborah (eds). *The Russian Avant-Garde Book 1910–1934*. New York: Museum of Modern Art, 2002.

Spencer Herbert. *Pioneers of Modern Typography*; переклад, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Tupitsyn Margarita. From the Politics of Montage to the Montage of Politics: Soviet Practice, 1919 through 1937 // Matthew Teitelbaum (ed.). *Montage and Modern Life, 1919–1942*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

Tupitsyn Margarita et al. *El Lissitzky — Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

Zhadova Larisa. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910–1930*. New York: Thames & Hudson, 1982.

Zhadova Larisa (ed.). *Tatlin* [1983]. New York: Rizzoli, 1988.

ПУРИЗМ, ПРЕЦИЗИОНИЗМ, «НОВАЯ ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ», «ПРИЗЫВ К ПОРЯДКУ»

Boehm Gottfried, Mosch Ulrich, Schmidt Katharina (eds). *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music, 1914–1945*. Basel: Kunstmuseum, 1996.

Buchloh Benjamin H. D. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting // *October*. No. 16. Spring 1981.

Elie Carol S. *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris 1918–1925*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Abrams, 2001.

Golan Romy. *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

Green Christopher. *Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916–1928*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.

Hert Jeffrey. *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Kaes Anton, Jay Martin, Dimendberg Edward (eds). *Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Rawlinson Mark. *Charles Sheeler: Modernism, Precisionism and the Borders of Abstraction*. London: I. B. Tauris, 2007.

Rosenblatt Nina. Empathy and Anaesthesia: On the Origins of a French Machine Aesthetic // *Grey Room*. No. 2. Winter 2001.

Silver Kenneth. *Esprit de Corps*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Smith Terry. *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

БАУХАУС И МЕЖВОЕННЫЙ НЕМЕЦКИЙ МОДЕРНИЗМ

Bayer Herbert, Gropius Walter, Gropius Ise. *Bauhaus 1919–1928*. New York: Museum of Modern Art, 1938.

Burke Christopher. *Active Literature: Jan Tschichold and New Typography*. London: Hyphen Press, 2007.

Cohen Arthur A. Herbert Bayer: *The Complete Work*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984.

Forgács Éva. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press, 1995.

Harris Mary Emma. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

Kentgens-Craig Margret. *The Bauhaus and America: First Contacts 1919–1936*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996; *The Bauhaus and America: First Contacts 1919–1936* / Trans. Lynette Widder. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Kostelanetz Richard (ed.). *Moholy-Nagy*. London: Allen Lane, 1971.

McLean Ruari. *Jan Tschichold: Typographer*. Boston: David R. Godine, 1975.

Moholy-Nagy László. *An Anthology* / Ed. Richard Kostelanetz. New York: Da Capo Press, 1970; *Painting, Photography, Film* [1927] / Trans. Janet Seligman. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969; *The New Vision*. New York: Wittenborn, Schultz, 1947.

Spencer Herbert. *Pioneers of Modern Typography*; переклад, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Whitford Frank. *Bauhaus*. New York: Thames & Hudson, 1984.

Whitford Frank (ed.). *The Bauhaus: Masters and Students by Themselves*. Woodstock, N.Y.: The Overlook Press, 1992.

Wingler Hans. *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969.

СЮРРЕАЛИЗМ

Бретон Андре. *Безумная любовь* [1937] / Пер. Т. Балаховой. М.: Текст, 2006;

Манифест сюрреализма [1924] // Андреев Леонид (ред.). *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века* / Пер. Л. Андреева и Г. Косикова. М.: Прогресс, 1986; Надя [1928] / Пер. Е. Гальцовой // *Антология французского сюрреализма. 20-е годы* / Сост., пер. и комм. С. Исаева и Е. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994.

Фуко Мишель. *Это не трубка* [1968] / Пер. И. Кулик. М.: Художественный журнал, 1999.

Ades Dawn (ed.). *Dada and Surrealism Reviewed*. London: Arts Council of Great Britain, 1978.

Ades Dawn, Baker Simon. *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

Balakin Anna. *Surrealism: The Road to the Absolute*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.

Breton André. Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality [1927] // *October*. No. 69. Summer 1994; *Manifestoes of Surrealism* / Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972; *What is Surrealism?* [1934] / Trans. David Gascoyne. New York: Haskell House Publishers, 1974.

Camfield William. *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*. Munich: Prestel, 1993.

Caws Mary Ann (ed.). *Surrealist Painters and Poets: An Anthology*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

Chenieux-Gendron Jacqueline. *Surrealism*. New York: Columbia University Press, 1990.

Chipp Herschel B. *Picasso's Guernica: History, Transformations, Meaning*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

Foster Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

Frascina Francis. *Picasso, Surrealism and Politics in 1937* // Silvano Levy (ed.). *Surrealism: Surrealist Visuality*. New York: New York University Press, 1997.

Ginzburg Carlo. The Sword and the Lightbulb: A Reading of *Guernica* // Michael S. Roth, Charles G. Salas (eds). *Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2001.

Held Jutta. How do the political effects of pictures come about? The case of Picasso's *Guernica* // *Oxford Art Journal*. Vol. 11. No. 1. 1988.

Hensbergen Gijs van. *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. London and New York: Bloomsbury, 2004.

Hollier Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* / Trans. Betsy Wing. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989; *Absent Without Leave: French Literature Under the Threat of War* / Trans. Catherine Porter. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

Krauss Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

Krauss Rosalind, Livingston Jane. *L'Amour fou: Surrealism and Photography*. New York: Abbeville Press, 1986.

Mahon Alyce. *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*. London: Thames & Hudson, 2005.

Mundy Jennifer (ed.). *Surrealism: Desire Unbound*. London: Tate Publishing, 2001.

Nadeau Maurice. *History of Surrealism* [1945]. New York: Macmillan, 1965.

Stich Sidra. Picasso's Art and Politics in 1936 // *Arts Magazine*. Vol. 58. October 1983.

Tashjian Dickran. *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920–1950*. London: Thames & Hudson, 2002.

Warren Lynne. *Alexander Calder and Contemporary Art: Form, Balance, Joy*. London: Thames & Hudson, 2010.

МЕКСИКАНСКИЕ МУРАЛИСТЫ

Angeus Alejandro. *Orozco in Gringoland: The Years in New York*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.

Barnitz Jacqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2001.

Downs Linda. *Diego Rivera: A Retrospective*. New York and London: Founders Society, Detroit Institute of Arts in association with W. W. Norton & Company, 1986.

Rochfort Desmond. *Mexican Muralists*. London: Laurence King Publishing, 1993.

Rodriguez Antonio. *A History of Mexican Mural Painting*. London: Thames & Hudson, 1969.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Жданов Андрей. Речь на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей // *Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет*. М., 1934.

Bown Matthew Cullerne. *Socialist Realist Painting*. London and New Haven: Yale University Press, 1998.

Dickerman Leah. *Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography* // *October*. No. 93. Summer 2000.

Elliott David (ed.). *Engineers of the Human Soul: Soviet Socialist Realist Painting 1930s–1960s*. Oxford: Museum of Modern Art, 1992.

Guenther Hans (ed.). *The Culture of the Stalin Period*. New York and London: St. Martin's Press, 1990.

Lahusen Thomas, Dobrenko Evgeny (eds). *Socialist Realism without Shores*. Durham, N. C. and London: Duke University Press, 1997.

Taylor Brandon. Photo Power: Painting and Iconicity in the First Five Year Plan // Dawn Ades and Tim Benton (eds). *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939–1945*. London: Thames & Hudson, 1995.

«ГАРЛЕМСКИЙ РЕНЕССАНС»

Campbell M. S. et al. *Harlem Renaissance: Art of Black America*. New York: Studio Museum in Harlem; Harry N. Abrams, 1987.

Driskell David C. *Two Centuries of Black American Art*. New York: Alfred A. Knopf and Los Angeles County Museum of Art, 1976.

Locke Alain (ed.). *The New Negro: An Interpretation* [1925]. New York: Atheneum, 1968.

McElroy Guy C., Powell Richard J., Patton Sharon A. *African-American Artists 1880–1987: Selections from the Evans-Tibbs Collection*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1989.

Porter James A. *Modern Negro Art* [1943]. Washington, D.C.: Howard University Press, 1992.

Skipworth Joanna (ed.). *Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance*. London: Hayward Gallery, 1997.

АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Anfam David (ed.). *Mark Rothko: The Works on Canvas*. Catalogue raisonné. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

Brennan Marcia. *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Clark T. J. "The Unhappy Consciousness" and "In Defense of Abstract Expressionism" // *Id. Farewell to an Idea*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

Frascina Francis (ed.). *Pollock and After: The Critical Debate*. New York: Harper & Row, 1985.

Guilbaut Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Ho Melissa. *Reconsidering Barnett Newman*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

Landau Ellen G. *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

Leja Michael. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Newman Barnett. *Selected Writings and Interviews* / Ed. John O'Neill. Berkeley: University of California Press, 1992.

O'Connor Francis, Thaw Eugene (eds). *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*. New Haven and London: Yale University Press, 1977.

Reinhardt Ad. *Art as Art: Selected Writings of Ad Reinhardt* / Ed. Barbara Rose. Berkeley: University of California Press, 1991.

Rosenberg Harold. *The Tradition of the New*. New York: Horizon Press, 1959.

Sandler Irving. *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting*. London: Pall Mall, 1970.

Shapiro David, Shapiro Cecile. *Abstract Expressionism: A Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Varndoe Kirk, Karmel Pepe. *Jackson Pollock*. New York: Museum of Modern Art, 1998.

ДЮБЮФФЕ, ФОТРИЕ, КЛЕЙН И «НОВЫЙ РЕАЛИЗМ»

Ameline Jean-Paul. *Les Nouveaux Réalistes*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992.

Buchloh Benjamin H. D. From Detail to Fragment: *Décollage/Affichiste* // *Décollage: Les Affichistes*. New York and Paris: Virginia Zabriskie Gallery, 1990.

Carter Curtis L., Butler Karen L. (eds). *Jean Fautrier*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

Contenou Bernadette (ed.). 1960: *Les Nouveaux Réalistes*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.

Damisch Hubert. The Real Robinson // *October*. No. 85. Summer 1998.

Dubuffet Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*. 4 vols / Ed. Hubert Damisch. Paris: Gallimard, 1967–1991; Notes for the well read [1945] / Trans. Mildred Glimcher // *Jean Dubuffet: Towards an Alternative Reality*. New York: Pace Publications; Abbeville Press, 1987.

Francblin Catherine. *Les Nouveaux Réalistes*. Paris: Editions du Regard, 1997.

McDonough Thomas F. "The Beautiful Language of My Century": *Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945–1968*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Perry Rachel. Jean Fautrier's *Jolies Juives* // *October*. No. 108. Spring 2004.

Ponge Francis. *L'Atelier contemporain*. Paris: Gallimard, 1977.

Sartre Jean-Paul. Fingers and Non-Fingers [1963] // Werner Haftmann (ed.). *Wols*. New York: Harry N. Abrams, 1965.

РАУШЕНБЕРГ, ДЖОНС И ДРУГИЕ

Bois Yve-Alain. *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948–1955*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

Ferguson Russell (ed.). *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955–62*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1993.

Hopps Walter. *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*. Houston: Menil Collection, 1991.

Hopps Walter, Davidson Susan et al. *Robert Rauschenberg: A Retrospective*. New York: Guggenheim Museum, 1997.

Ikegami Hiroko. *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Johns Jasper. *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*. New York: Museum of Modern Art; Harry N. Abrams, 1996.

Joseph Brandon W. *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

Joseph Brandon W. (ed.). *Robert Rauschenberg* (October Files 4). Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Orton Fred. *Figuring Jasper Johns*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

Rondeau James. *Jasper Johns: Gray*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2007.

Steinberg Leo. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1972.

Varndoe Kirk. *Jasper Johns: A Retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 1996.

Weiss Jeffrey. *Jasper Johns: An Allegory of Painting, 1955–1965*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

ФОНТАНА, МАНДЗОНИ И «АРТЕ ПОВЕРА»

Bois Yve-Alain. Fontana's Base Materialism // *Art in America*. Vol. 77. No. 4. April 1989.

Celant Germano. *Arte Povera*. Milan: Gabriele Mazzotta; New York: Praeger; London: Studio Vista, 1969; *The Knot: Arte Povera*. New York: P.S.1; Turin: Umberto Allemandi, 1985.

Celant Germano (ed.). *Piero Manzoni*. London: Serpentine Gallery, 1998.

Christov-Bakargiev Carolyn (ed.). *Arte Povera*. London: Phaidon Press, 1999.

Flood Richard, Morris Frances (eds). *Zero to Infinity: Arte Povera 1962–1972*. Minneapolis: Walker Art Gallery; London: Tate Gallery, 2002.

Mansoor Jaleh. Piero Manzoni: "We Want to Organize Disintegration" // *October*. No. 95. Winter 2001.

Thompson Jon (ed.). *Gravity and Grace: Arte povera/Post Minimalism*. London: Hayward Gallery, 1993.

White Anthony. Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch // *Grey Room*. No. 5. Fall 2001.

Whitfield Sarah. *Lucio Fontana*. London: Hayward Gallery, 1999.

«КОБРА» И СИТУАЦИОНИЗМ

Дебор Г. *Общество спектакля* [1967] / Пер. С. Офортаса и М. Якубович. М.: Логос, 2000.

Blazwick Iwona (ed.). *An Endless Adventure — An Endless Passion — An Endless Banquet: A Situationist Scrapbook*. London: Verso, 1989.

Knabb Ken (ed.). *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981.

McDonough Thomas F. (ed.). *Guy Debord and the Situationist International*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Stokvis Willemijn. *Cobra: The Last Avant-Garde Movement of the Twentieth Century.* Aldershot: Lund Humphries, 2004.

Sussman Elisabeth (ed.). *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957–1972.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

ПОП-АРТ

Alloway Lawrence. *American Pop Art.* New York: Collier Books, 1974.

Bader Graham. *Roy Lichtenstein* (October Files 7). Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009; *Hall of Mirrors: Roy Lichtenstein and the Face of Painting in the 1960s.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Bois Yve-Alain. *Edward Ruscha, Romance with Liquids.* New York: Gagosian Gallery, 1993.

Buchloh Benjamin H. D. *Andy Warhol: Shadows and Other Signs of Life.* Cologne: Walther König, 2008.

Crow Thomas. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent.* New York: Abrams, 1996.

Foster Hal (ed.). *Richard Hamilton* (October Files 10). Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Foster Hal, Francis Mark. *Pop Art.* London: Phaidon Press, 2005.

Lippard Lucy R. *Pop Art.* London: Thames & Hudson, 1966.

Livingstone Marco. *Pop Art: A Continuing History.* London: Thames & Hudson, 2000.

Lobel Michael. *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art.* New Haven: Yale University Press, 2002.

Madoff Steven Henry. *Pop Art: A Critical History.* Berkeley: University of California Press, 1997.

McShine Kynaston (ed.). *Andy Warhol: A Retrospective.* New York: Museum of Modern Art, 1989.

Michelson Annette (ed.). *Andy Warhol* (October Files 2). Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

Robbins David (ed.). *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Ruscha Ed. *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Russell John, Gablik Suzi. *Pop Art Redefined.* New York: Praeger, 1969.

Schwartz Alexandra. *Ed Ruscha's Los Angeles.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Taylor Paul. *Post-Pop Art.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

Whiting Cecile. *A Taste for Pop: Pop Art, Gender, and Consumer Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

КЕЙДЖ, КАПРОУ И «ФЛЮКСУС»

Кейдж Джон. Тишина [1938] // Id. Тишина. Лекции и статьи / Пер. Г. Дурново, В. Когана, Е. Миллер, М. Переверзевой, М. Сапонова, Д. Ухова, М. Фадеевой. М.: Полиграф-Книга, 2013.

Armstrong Elizabeth. *In the Spirit of Fluxus.* Minneapolis: Walker Art Center, 1993.

Buchloh Benjamin H. D., Rodenbeck Judith (eds). *Experiments in the Everyday: Allan Kaprow and Robert Watts — Events, Objects, Documents.* New York: Wallach Gallery, Columbia University, 1999.

Frieling Rudolf, Groys Boris. *The Art of Participation: 1950 to Now.* London: Thames & Hudson, 2008.

Hendricks Jon (ed.). *Fluxus Codex.* Detroit: Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 1988.

Joseph Branden W. *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage.* New York: Zone Books, 2008.

Kaprow Allan. *Assemblage, Environments & Happenings.* New York: Abrams, 1966; *Essays on the Blurring of Art and Life.* Berkeley: University of California Press, 1993.

Kotz Liz. Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score // *October.* No. 95. Winter 2001.

ПОСЛЕВОЕННОЕ НЕМЕЦКОЕ ИСКУССТВО

Adler Dan. *Hanne Darboven: Cultural History 1880–1983.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

Baselitz Georg, Eugen Schönebeck. *Pandämonium Manifestoes* [1962] // Andreas Papadakis (ed.). *German Art Now.* Vol. 5. No. 9–10. 1989.

Beuys Joseph. *Where Would I Have Got If I Had Been Intelligent?* New York: Dia Center for the Arts, 1994.

Buchloh Benjamin H. D. *Gerhard Richter, 18 Oktober 1977.* London: Institute of Contemporary Arts, 1989; *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive* // *October.* No. 88. Spring 1999; *Joseph Beuys at the Guggenheim* // *October.* No. 12. Spring 1980.

Buchloh Benjamin H. D. (ed.). *Gerhard Richter* (October Files 8). Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

Cooke Lynne, Kelly Karen, Schröde Barbara (eds). *Blinky Palermo: Retrospective 1964–1977.* New Haven and London: Yale University Press, 2010.

Germer Stefan. Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Baselitz, Kiefer, Immendorf und Richter // Julia Bernard (Hg.). *Germeriana: Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer.* Köln: Oktagon Verlag, 1999.

Gohr Siegfried. In the Absence of Heroes: The Early Work of Georg Baselitz // *Artforum.* Vol. 20. No. 10. Summer 1982.

Holert Tom. Bei Sich, über allem: Der symptomatische Baselitz // *Texte zur Kunst.* Bd. 3. Nr. 9. März 1993.

Huyssen Andreas. Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth // *October.* No. 48. Spring 1989.

Power Kevin. Existential Ornament // Maria Corral (ed.). *Georg Baselitz.* Madrid: Fundacion Caja de Pensiones, 1990.

Richter Gerhard. *The Daily Practice of Painting: Writings 1960–1993.* London: Thames & Hudson, 1995; *Text: Writings, Interviews and Letters 1961–2007* / Ed. Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist. London: Thames & Hudson, 2009.

Rowell Margit. *Sigmar Polke: Works on Paper, 1963–1974.* New York: Museum of Modern Art, 1999.

Tisdall Caroline. *Joseph Beuys: Coyote.* London: Thames & Hudson, 2008.

МИНИМАЛИЗМ, ПОСТМИНИМАЛИЗМ И ПОСЛЕВОЕННАЯ СКУЛЬПТУРА

Andre Carl. *Cuts: Texts 1959–2004* / Ed. James Meyer. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

Andre Carl, Frampton Hollis. *12 Dialogues, 1962–1963.* Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981.

Battcock Gregory. *Minimal Art: A Critical Anthology.* New York: E.P. Dutton, 1968.

Berger Maurice. *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s.* New York: Harper & Row, 1989.

Cooke Lynne, Kelly Karen (eds). *Agnes Martin.* New Haven and London: Yale University Press, 2011.

Foster Hal (ed.). *Richard Serra* (October Files 1). Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

Gimenez Carmen, Foster Hal et al. *Richard Serra: The Matter of Time.* Göttingen: Steidl, 2005.

Goldstein Ann (ed.). *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968.* Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2004.

Hudson Suzanne P. *Robert Ryman: Used Paint.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

Judd Donald. *Donald Judd, Complete Writings, 1959–1975.* Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.

Krauss Rosalind. *Passages in Modern Sculpture.* New York: Viking Press, 1977; *The Sculpture of David Smith: A Catalogue Raisonné.* New York: Garland Publishing, 1977.

Lippard Lucy. *Eva Hesse.* New York: Da Capo Press, 1992.

Meyer James. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties.* New Haven and London: Yale University Press, 2001.

Morris Robert. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

Nixon Mignon. *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

Nixon Mignon (ed.). *Eva Hesse* (October Files 3). Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Robinson Julia (ed.). *New Realisms, 1957–1962: Object Strategies Between Readymade and Spectacle.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Thierolf Corinna, Vogt Johannes. *Dan Flavin: Icons.* London: Thames & Hudson, 2009.

Weyergraf-Serra Clara, Buskirk Martha (eds). *The Destruction of Tilted Arc: Documents.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

«ЗЕМЛЯНЫЕ РАБОТЫ», ПРОЦЕСС-АРТ И ЭНТРОПИЯ

Crow Thomas et al. *Gordon Matta Clark.* London: Phaidon Press, 2003.

Hobbs Robert. *Robert Smithson: Sculpture.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.

Jenkins Bruce. *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.

Lee Pamela. *Chronophobia.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004; *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

Reynolds Ann. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

Roberts Jennifer L. *Mirror-Travels: Robert Smithson and History.* New Haven: Yale University Press, 2004.

Smithson Robert. *The Collected Writings* / Ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.

Tsai Eugenie (ed.). *Robert Smithson.* Berkeley: University of California Press, 2004.

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Alberro Alexander, Blake Stimson (eds). *Conceptual Art and the Politics of Publicity.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

Alberro Alexander, Sabeth Buchmann (eds). *Art After Conceptual Art.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Bochner Mel. *Solar System & Rest Rooms: Writings and Interviews, 1965–2007* / Foreword by Yve-Alain Bois. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

Buchloh Benjamin H. D. *Conceptual Art 1962–1969: From an Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions* // *October.* No. 55. Winter 1990.

Goldstein Ann (ed.). *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975.* Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995.

Kosuth Joseph. *Art After Philosophy and After: Collected Writing 1966–1990.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

Kotz Liz. *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Lippard Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966–1972.* Berkeley: University of California Press, 1973.

McShine Kynaston. *Information.* New York: MoMA, 1970.

Meyer Ursula. *Conceptual Art.* New York: Dutton, 1972.

Rorimer Anne. *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality.* New York: Thames & Hudson, 2001.

Stimson Blake, Alberro Alexander (eds). *Conceptual Art: An Anthology of Critical Writings and Documents.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

ИНСТАЛЛЯЦИЯ, ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ КРИТИКА И САЙТ-СПЕЦИФИЧНОЕ ИСКУССТВО

О'Догерти Брайан. *Внутри белого куба* [1976] / Пер. Д. Прохоровой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

Alberro Alexander (ed.). *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser.* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005).

Alberro Alexander, Blake Stimson (eds). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

Asher Michael. *Writings 1973–1983 on Works 1969–1979.* Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

Broodthaers Marcel. *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

Bryan-Wilson Julia. *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era.* Berkeley: University of California Press, 2009.

Buren Daniel. *Daniel Buren: Les Couleurs, Sculptures, Les Formes, Peintures.* Paris: Centre Georges Pompidou, 1981.

Burgin Victor. *Situational Aesthetics // StudioInternational.* Vol. 178. No. 915. October 1969.

Deutsche Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Graham Dan. *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999; *Video, Architecture, Television: Writings on Video and Video Works, 1970–1978.* Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1979.

Haacke Hans. *Unfinished Business.* Cambridge, Mass.: 1986.

Haidu Rachel. *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964–1976.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.

Kitnick Alex (ed.). *Dan Graham (October Files 11).* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.

Krauss Rosalind. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // October.* No. 54. Fall 1990.

Kwon Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Licht Jennifer. *Spaces.* New York: Museum of Modern Art, 1969.

Peltomäki Kirsii. *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Pelzer Birgit, Francis Mark, Colomina Beatriz. *Dan Graham.* London: Phaidon Press, 2001.

Sudenburg Erica (ed.). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Tucker Marsha. *Anti-Illusion: Procedures/Materials.* New York: Whitney Museum of American Art, 1969.

Wilson Fred. *Mining the Museum.* Baltimore: Museum of Contemporary Art, 1994.

ПЕРФОРМАНС И БОДИ-АРТ

Голдберг Роузли. *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней [1979] / Пер. А. Асланян. М.: Ад Маргинем пресс, 2014.*

Banes Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964.* Durham, N.C.: Duke University Press, 1993.

Bryan-Wilson Julia. *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era.* Berkeley: University of California Press, 2009.

Frieling Rudolf, Groys Boris. *The Art of Participation: 1950 to Now.* London: Thames & Hudson, 2008.

Goldberg Rose Lee. *Performance: Live Art Since the 60s.* London: Thames & Hudson, 2004.

Heathfield Adrian, Hsieh Tehching. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

Hoffman Fred et al. *Chris Burden.* London: Thames & Hudson, 2007.

Jones Amelia. *Body Art: Performing the Subject.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Jones Amelia, Stephenson Andrew (eds). *Performing the Body/Performing the Text.* London and New York: Routledge, 1999.

Lambert-Beatty Carrie. *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

O'Reilly Sally. *The Body in Contemporary Art.* London: Thames & Hudson, 2009.

Schimmel Paul, Ferguson Russell (eds). *Out of Actions: Between Performance and the Object: 1949–1979.* Los Angeles: Museum of Contemporary Art, New York, 1998.

Stiles Kristine. *Uncorrupted Joy: International Art Actions // Paul Schimmel and Russell Ferguson (eds). Out of Actions: Between Performance and the Object 1949–1979.* London: Thames & Hudson, 1998.

Wagner Anne. *Performance, Video, and the Rhetoric of Presence // October.* No. 91. Winter 2000.

Ward Frazer. *Some Relations Between Conceptual and Performance Art // Art Journal.* Vol. 56. No. 4. Winter 1997.

ФЕМИНИЗМ, ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ИСКУССТВО ИДЕНТИЧНОСТИ, ПОЛИТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Armstrong Carol, Zegher Catherine de (eds). *Women Artists at the Millennium.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

Bhabha Homi. *The Location of Culture.* London: Routledge, 1994.

Bordowitz Gregg. *General Idea: Imagevirus (The AIDS Project).* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Bryan-Wilson Julia. *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era.* Berkeley: University of California Press, 2009.

Butler Cornelia H., Mark Lisa Gabrielle (eds). *WACK!: Art and the Feminist Revolution.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Butler Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 1989.

Chicago Judy. *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist.* New York: Viking, 1996.

Crimp Douglas (ed.). *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

Crimp Douglas, Rolston Adam (eds). *AIDS DEMOgraphics.* Seattle: Bay Press, 1990.

Debroise Olivier (ed.). *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico 1968–1997.* Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México; Madrid: Turner, 2006.

English Darby. *How to See a Work of Art in Total Darkness.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Erjavac Ales (ed.). *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism.* Berkeley: University of California Press, 2003.

Fernandes Sujatha. *Cuba Represented: Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures.* Durham, N. C.: Duke University Press, 2006.

Frueh Joanna, Langer Cassandra L., Raven Arlene (eds). *New Feminist Art Criticism: Art, Identity, Action.* New York: HarperCollins, 1994.

Fusco Coco. *The Bodies That Were Not Ours.* New York: Routledge, 2001.

Golden Thelma. *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary Art.* New York: Whitney Museum of American Art, 1994.

González Jennifer A. *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

Hall Stuart, Mark Sealy. *Different: Contemporary Photography and Black Identity.* London: Phaidon Press, 2001.

Harney Elizabeth. *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960–1995.* Durham, N. C.: Duke University Press, 2004.

Kelly Mary. *Imaging Desire.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.

Kocur Zoya (ed.). *Global Visual Cultures: An Anthology.* Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

Lippard Lucy R. *Get the Message? A Decade of Social Change.* New York: Dutton, 1984; *The Pink Glass Swan: Selected Essays in Feminist Art.* New York: New Press, 1995.

Martin Jean-Hubert et al. *Les Magiciens de la terre.* Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

Mercer Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Cultural Studies.* New York: Routledge, 1994.

Mosquera Gerardo, Jean Fisher. *Over Here: International Perspectives on Art and Culture.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

Nochlin Linda. *Women, Art and Power: And Other Essays.* New York: Harper & Row, 1988; London: Thames & Hudson, 1989.

Parker Roszika, Pollock Griselda. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985.* London: Pandora, 1987.

Pollock Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art.* New York: Routledge, 1988.

Posner Helaine (ed.). *Corporal Politics.* Cambridge, Mass.: MIT List Visual Arts Center, 1992.

Stimson Blake, Sholette Gregory (eds). *The Art of Social Imagination after 1945.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Zegher Catherine de (ed.). *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century Art.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

ФОТОГРАФИЯ, КИНО, ВИДЕО И ПРОЕКЦИОННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

Базен Андре. *Что такое кино? Ч. 1: Онтология и язык [1958] / Пер. В. Божовича // Id. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.*

Балаш Бела. *Кино: Становление и сущность нового искусства [1948] / Пер. М. Брандес. М.: Прогресс, 1968.*

Барт Ролан. *Риторика образа [1964] // Id. Избранные работы: семиотика, поэтика / Пер. под ред. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989; переизд. 1994; Фотографическое сообщение [1961] // Id. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003; Camera lucida: комментарий к фотографии [1980] / Пер. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997; переизд. 2011.*

Вертов Дзига. *Статьи, дневники, замыслы / Ред.-сост. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966.*

Сонтаг Сьюзен. *О фотографии [1977] / Пер. В. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.*

Эйзенштейн Сергей. *Монтаж. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2000.*

Round Table: Independence in the Cinema // October. No. 91. Winter 2000.

Round Table: The Projected Image in Contemporary Art // October. No. 104. Spring 2003.

Ades Dawn. *Photomontage.* London: Thames & Hudson, 1976.

Armstrong Carol. *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

Baker George (ed.). *James Coleman.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

Batchen Geoffrey. *Photography Degree Zero.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

Berger John. *Another Way of Telling.* New York: Pantheon, 1982.

Bochner Jay. *An American Lens: Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

Brakhage Stan. *The Essential Brakhage.* Kingston, N. Y.: McPherson & Company, 2001.

Buchloh Benjamin H. D. *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art // Artforum.* Vol. 21. No. 1. September 1982.

Burton Johanna (ed.). *Cindy Sherman (October Files 6).* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

Burch Noel. *Theory of Film Practice / Trans. Helen R. Lane.* New York: Praeger, 1973.

Cavell Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film.* Cambridge: Harvard University Press, 1971.

Costello Diarmuid, Margaret Iversen (eds). *Photography After Conceptual Art (Art History Special Issues).* Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

Cotton Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art.* London: Thames & Hudson, 2009.

Daniel Malcolm. *Stieglitz, Steichen, Strand.* New Haven and London: Yale University Press, 2010.

Doane Mary Ann. *Information, Crisis, Catastrophe // Patricia Mellencamp (ed.). Logics of Television: Essays in Cultural Criticism.* Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Hirsch Robert. *Seizing the Light: A History of Photography.* Boston: McGraw-Hill, 2000.

Iles Chrissie. *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964–1977.* New York: Whitney Museum of American Art, 2001.

Joselit David. *Feedback: Television against Democracy.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Kittler Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter [1986].* Stanford: Stanford University Press, 1999.

McCauley Elizabeth Ann. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris 1848–1871.* New Haven and London: Yale University Press, 1994.

Newhall Beaumont. *The History of Photography: From 1839 to the Present.* Boston: Little, Brown and Company, 1999.

Panofsky Erwin. *Style and Medium in the Motion Pictures* // Gerald Mast and Marshall Cohen (eds). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. London: Oxford University Press, 1974.

Phillips Christopher. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1989.

Rosenblum Naomi. *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1984.

Rush Michael. *Video Art*. London: Thames & Hudson, 2007.

Sekula Allan. On the Invention of Photographic Meaning // *Artforum*. Vol. 13. No. 5. January 1975; The Traffic in Photographs // *Art Journal*. Vol. 41. No. 1. Spring 1981.

Sitney P. Adams. *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. New York: Columbia University Press, 1990; *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: New York University Press, 1978; *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Solomon-Godeau Abigail. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Spielmann Yvonne. *Video: The Reflexive Medium*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

Tagg John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1988.

Teitelbaum Matthew (ed.). *Montage and Modern Life: 1919–1942*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

Townsend Chris (ed.). *The Art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson, 2004.

Trachtenberg Alan (ed.). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

Turvey Malcolm. Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye // *October*. No. 83. Winter 1998.

Turvey Malcolm. *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Walley Jonathan. The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film // *October*. No. 103. Winter 2003.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Tania Bruguera. Venice: La Biennale di Venezia, 2005.

Texte zur Kunst: The [Not] Painting Issue. March 2010.

The Atlas Group. *The Truth Will Be Known When the Last Witness is Dead: Documents from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive*. Cologne: Walther König, 2004.

Baker George. An Interview with Pierre Huyghe // *October*. No. 110. Fall 2004.

Baker George (ed.). *James Coleman*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

Blais Joline, Ippolito Jon. *At the Edge of Art*. London: Thames & Hudson, 2006.

Blazwick Iwona, König Kasper, Bois Yve-Alain. *Isa Genzken: Open Sesame!* Cologne: Walther König, 2009.

Bois Yve-Alain (ed.). *Gabriel Orozco* (October Files 9). Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin H. D. *Gabriel Orozco*. London: Thames & Hudson, 2007.

Bourriaud Nicolas. *Relational Aesthetics* [1998] / Trans. Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland. Dijon: Les Presses du Réel, 2002.

Buchloh Benjamin H. D. *Raymond Pettibon: Here's Your Irony Back*. Göttingen: Steidl, 2011.

Buchloh Benjamin H. D., David Bussell. *Isa Genzken: Ground Zero*. Göttingen: Steidl, 2008.

Burton Johanna. Rites of Silence: On the Art of Wade Guyton // *Artforum*. Vol. XLVI. No. 10. Summer 2008.

Calle Sophie. *Take Care of Yourself*. Paris: Dis Voir; Actes Sud, 2007.

Chiu Melissa, Genocchio Benjamin. *Contemporary Asian Art*. London: Thames & Hudson, 2009.

Corporation Bernadette. *Reena Spaulings*. New York: Semiotext(e), 2004.

Cotton Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009.

Criqui Jean-Pierre (ed.). *Christian Marclay: Replay*. Zürich: JRP|Ringier, 2007.

Derieux Florence. *Tom Burr: Extrospective: Works 1994–2006*. Zürich: JRP Editions, 2006.

Dziewior Yilmaz et al. *Zhang Huan*. London: Phaidon Press, 2009.

Eccles Tom, Joselit David, Blazwick Iwona. *Rachel Harrison: Museum without Walls*. New York: Bard College Publications, 2010.

Ehmann Antje, Eshun Kodwo (eds). *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* London: König Books, 2009.

Flood Richard, Hoptman Laura, Gioni Massimiliano, Smith Trevor. *Unmonumental: The Object in the 21st Century*. London: Phaidon Press, 2007.

Gingeras Alison M., Buchloh Benjamin H.D., Basualdo Carlos, Thomas Hirschhorn. London: Phaidon Press, 2004.

Goldberg Rose Lee. *Performance: Live Art Since the 60s*. London: Thames & Hudson, 2004.

Goldstein Ann. *Martin Kippenberger: The Problem Perspective*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

Greene Rachel. *Internet Art*. London: Thames & Hudson, 2004.

Heartney Eleanor. *Life Like // Art in America*. Vol. 96. No. 5. May 2008.

Katrib Ruba, Thomas F. McDonough. *Claire Fontaine: Economies*. North Miami: Museum of Contemporary Art, 2010.

Krauss Rosalind. The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection // *October*. Vol. 92. Spring 2000.

Lambert-Beatty Carrie. Political People: Notes on Arte de Conducta // *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*. Milan: Edizioni Charta; Purchase, NY: Neuberger Museum of Art, 2009; Make-Believe: Parafiction and Plausibility // *October*. No. 129. Summer 2009.

Merewether Charles. *Ai Weiwei: Under Construction*. Sydney: University of New South Wales Press, 2008.

Minglu Gao. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.

Noth Jochen et al. *China Avant-Garde: Counter-Currents in Art and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

O'Reilly Sally. *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009.

Paul Christiane. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2008.

Rush Michael. *New Media in Art*. London: Thames & Hudson, 2005; *Video Art*. London: Thames & Hudson, 2007.

Smith Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

Storr Robert. *Jenny Holzer: Redaction Paintings*. New York: Cheim & Reid, 2006.

Townsend Chris (ed.). *The Art of Rachel Whiteread*. London: Thames & Hudson, 2004; *The Art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson, 2004.

Vidokle Anton. *Produce, Distribute, Discuss, Repeat*. New York: Lukas & Stenberg, 2009; Response to "A Questionnaire on 'The Contemporary'" // *October*. No. 130. Fall 2009.

Wu Hung. *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1999; переизд. 2004.

Wu Hung (ed.). *Contemporary Chinese Art: Primary Documents* / With the assistance of Peggy Wang. New York: Museum of Modern Art; Durham, N.C.: Duke University Press, 2010.

РАЗНОЕ

Агамбен Джорджо. Открытое: Человек и животное [2002] / Пер. Б. Скуратова. М.: Изд-во РГГУ, 2012.

Болтански Люк, Кьяпелло Эв. *Новый дух капитализма* [1999] / Пер. С. Фокина, О. Волчек, Н. Калягиной, С. Рындиной. М.: НЛО, 2011.

Хардт Майкл, Негри Антонио. *Империя* [2000] / Пер. под ред. Г. Каменской. М.: Праксис, 2004.

Artforum. Vol. XLVI. No. 8. April 2008 (special issue on "Art and its Markets").

Adamson Walter L. *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

Allen Gwen. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.

Armstrong Philip, Lisbon Laura, Melville Stephen (eds). *As Painting: Division and Displacement*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

Borradori Giovanna. *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Golan Romy. *Muralnomads: The Paradox of Wall Painting Europe 1927–1957*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.

Graw Isabelle. *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlin and New York: Stenberg Press, 2009.

Groys Boris. *Art Power*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008; *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

Koss Juliet. *Modernism After Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Kraus Richard Curt. *The Party and the Arty in China: The New Politics of Culture*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.

Lichtenstein Claude, Schregenerberger Thomas (eds). *As Found: The Discovery of the Ordinary*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2001.

Pérez-Barreiro Gabriel (ed.). *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps Cisneros Collection*. Austin: Blanton Museum of Art and Fundación Cisneros, 2006.

Puchner Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes (Translation/Transnation)*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Santner Eric S. *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Schneider Arnd, Wright Christopher (eds). *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford: Berg, 2010.

Shanken Edward A. (ed.). *Art and Electronic Media*. London: Phaidon Press, 2009.

Stallabrass Julian. *Art Incorporated*. London: Verso, 2004.

Vanderlinden Barbara, Filipovic Elena. *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

Velthuis Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings for Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Wagner Anne M. *Mother Stone: The Vitality of Modern British Sculpture*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

полезные интернет-сайты

Ниже приведены некоторые из множества сайтов, посвященных новому и новейшему искусству. На каждом из них желающие продолжить изучение той или иной темы смогут найти ссылки на другие близкие по профилю ресурсы.

ОБЩАЯ ИНФОРМАЦИЯ, ПОИСКОВЫЕ РЕСУРСЫ, ПОДБОРКИ ССЫЛОК

<http://americanhistory.si.edu/archives/ac-i.htm> — Крупнейший в США электронный архив первичных источников по визуальному искусству.
<http://artcyclopedia.com> — Ссылки на сайты художников и арт-группировок.
<http://the-artists.org> — Ссылки на электронные публикации произведений, текстов, биографий и изображений художников, а также на их сайты и на сайты музеев.
<http://witcombe.sbc.edu/ARTH20thcentury.html> — Ссылки на электронные публикации произведений, текстов, биографий художников, а также на их сайты и на сайты музеев.
<http://www.abcgallery.com> — «Olga's Gallery» — краткая история направлений, биографии художников, репродукции произведений, многочисленные ссылки на другие сайты.
<http://www.artic.edu/research/> — Исследовательский портал Художественного института Чикаго; ссылки на различные информационные ресурсы.
<http://www.art-online.com> — Ссылки на сайты галерей, библиотек и банков изображений.
http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/links/art_19th20th.html — Большая подборка ссылок на сайты, посвященные отдельным периодам, направлениям и художникам.
<http://www.boisestate.edu/art/artiflux/intro.html> — Большая подборка сайтов, посвященных теории и методологии искусства, теоретикам, художникам, арт-группировкам и музеям.
<http://www.huntfor.com/arthistory> — Ссылки на сайты, посвященные художникам и направлениям.

БАНКИ ИЗОБРАЖЕНИЙ

<http://www.artstor.org> — Некоммерческая инициатива Фонда Эндрю У. Меллона — архив, насчитывающий сотни тысяч цифровых изображений и связанных с ними данных.
<http://www.guggenheimcollection.org> — Визуальный архив группы музеев Гуггенхайма.
<http://www.photo.mn.fr> — Визуальный архив французского Национального объединения музеев.
<http://www.videomuseum.fr> — Визуальный архив по новому и новейшему искусству.

МУЗЕИ И ДРУГИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНСТИТУТЫ

<http://www.artic.edu> — Художественный институт, Чикаго.
<http://www.berlinbiennale.de> — Берлинская биеннале современного искусства.
<http://www.cnac-gp.fr/> — Центр Жоржа Помпиду, Париж.
<http://www.documenta.de> — Выставка «Документа».
<http://www.guggenheim.org> — Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк.
<http://www.gb.or.kr> — Биеннале современного искусства в Кванджу (Корея).
<http://www.icaboston.org/> — Институт современного искусства, Бостон.
<http://www.icp.org/> — Международный центр фотографии, Нью-Йорк.
<http://www.istanbulmodern.org> — Музей современного искусства, Стамбул.
<http://www.lacma.org/> — Окружной музей искусств, Лос-Анджелес (LACMA).
<http://www.manifesta.org/> — Европейская биеннале современного искусства «Манифеста».
<http://www.metmuseum.org/> — Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
<http://www.mcachicago.org/> — Музей современного искусства, Чикаго.
<http://moma.org> — Музей современного искусства, Нью-Йорк (MoMA).
<http://www.newmuseum.org/> — Новый музей современного искусства, Нью-Йорк.
<http://www.nga.gov/home.htm> — Национальная галерея искусств, Вашингтон.
<http://www.sfmoma.org> — Музей современного искусства, Сан-Франциско.
<http://www.stedelijk.nl/> — Городской музей (музей Стеделек), Амстердам.
<http://www.biennaleofsydney.com.au/> — Биеннале современного искусства в Сиднее.
<http://www.tate.org.uk> — Группа галерей Тейт, Лондон.
<http://www.whitney.org> — Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк.
<http://www.labiennale.org> — Венецианская биеннале.
<http://on1.zkm.de/zkm/e/> — Центр искусства и медиа, Карлсруэ (ZKM).

САЙТЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ХУДОЖНИКАМ И НАПРАВЛЕНИЯМ

<http://www.artsmia.org/modernism> — Основные вехи модернизма 1880–1940 годов.
<http://www.fundaciomiro-bcn.org/> — Фонд Жоана Миро, Барселона.
<http://www.iniva.org/harleml/> — Институт мировых визуальных искусств: электронный архив, посвященный «гарлемскому ренессансу».
<http://www.lib.uiowa.edu/dada/index.html> — Международный архив Дада.
<http://www.luxonline.org.uk/> — Сайт и электронный архив, посвященный британскому искусству, основанному на кино и видео.
<http://www.moma.org/brucke/> — Музей современного искусства, Нью-Йорк: электронный архив, посвященный группе «Мост».

<http://www.musee-picasso.fr/> — Национальный музей Пикассо, Париж.
<http://www.museupicasso.bcn.es/en/> — Музей Пикассо, Барселона.
<http://www.okeeffemuseum.org/index1.html> — Музей Джорджии О'Кифф, Санта-Фе (США).
<http://www.pkf.org/> — Фонд Поллока — Краснер, Нью-Йорк.
<http://www.surrealismcentre.ac.uk/> — Центр изучения сюрреализма и его наследия.
<http://www.tamu.edu/mocl/picasso> — Обширный электронный архив произведений Пикассо в хронологическом порядке.
<http://www.usc.edu/dept/architecture/slide/babcock> — Электронный архив, посвященный кубизму.
<http://www.warhol.org/> — Музей Энди Уорхола, Питтсбург (Пенсильвания, США).

СЕТЕВЫЕ СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

<http://www.artlex.com> — Словарь основных терминов по искусству.
<http://www.arts.ouc.bc.ca/fina/glossary/gloshome.html> — Словарь основных терминов по искусству.
<http://www.dictionaryofarthistorians.org/> — Биографический словарь историков и теоретиков искусства, а также музейных хранителей.
<http://www.oxfordartonline.com/public/> — Электронная версия оксфордского «Словаря по искусству», авторитетного справочника по искусству и художникам; включает более 45 000 статей по визуальному и декоративному искусству, а также по архитектуре, написанных более чем 6000 исследователей из разных стран мира, 130 000 изображений, а также ссылки на сайты музеев и галерей всего мира; предоставляется (по подписке) доступ к полным текстам оксфордских «Энциклопедии по эстетике», «Справочника по западному искусству» и «Краткого словаря художественных терминов».

СЕТЕВАЯ ПЕРИОДИКА И САЙТЫ ЖУРНАЛОВ

<http://artcritical.com/> Online magazine of art and ideas — Сетевой журнал по искусству и теории.
<http://www.artfagcity.com/> — Новости искусства, рецензии на выставки, блог комментариев на культурные события.
<http://www.artforum.com> — Электронная версия журнала «Артфорум»: дайджест интернациональных новостей, основные материалы последнего номера и подборка статей из предшествующих номеров, ссылки на сайты галерей новейшего и современного искусства.
<http://www.artinfo.com/> — Сетевой журнал новостей интернационального искусства и культуры.
<http://artlog.com/> — Сетевой журнал и арт-гид.
<http://www.artmonthly.co.uk/> — Электронная версия журнала «Арт Мансли»: архив предшествующих номеров.
<http://www.artsjournal.com/> — Электронный дайджест интернациональных новостей по искусству, культуре и теории.
<http://www.caareviews.org> — Сайт Ассоциации художественных колледжей: обширный архив рецензий на книги и каталоги.
<http://canopycanopycanopy.com/> — Сетевой журнал и рабочая платформа издательских и кураторских инициатив.
<http://www.cia.edu/administrative/academicaffairs/library/cai.asp> — Обширная библиография каталогов выставок нового и новейшего искусства.
<http://www.e-flux.com/> — Интернациональная сеть, охватывающая более 50 000 профессионалов в области визуального искусства посредством ежедневно обновляемого сайта, почтовой рассылки и специальных проектов; дайджест новостей «e-flux announcements» — информация о наиболее важных выставках, публикациях и конференциях по всему миру.
<http://www.frieze.com/magazine/> — Электронная версия журнала «Фриз»: архив предшествующих номеров.
<http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?tid=18&tttype=4> — Подборка статей из предшествующих номеров журнала «Октябрь».
<http://newsgrist.typepad.com/> — Блог кратких рецензий на выставки, полемических суждений и комментариев.
<http://www.textezurkunst.de/> — Электронная версия журнала «Тексте цур кунст»: архив предшествующих номеров, ссылки на сайты галерей нового и новейшего искусства.
<http://www.thameshudson.co.uk> and <http://www.thamesandhudsonusa.com/> — Широкий выбор книг по новому и новейшему искусству, ссылки на смежные ресурсы.
<http://www.theartnewspaper.com/> — Электронная версия еженедельной газеты «Арт-нюспейпер»; ссылки на сайты галерей нового и новейшего искусства.
<http://www.twocoatsofpaint.com/> — Статьи, обзоры и исследования по живописи.
<http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/> — Электронная версия журнала «Критикал Инкуайри»: подборка статей из предшествующих номеров, ссылки на сайты художественной критики.

источники и правообладатели иллюстраций

С. 4 (сверху вниз): Эрнст Людвиг Кирхнер. *Улица. Дрезден*. 1908. Холст, масло. 150,5 × 200 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern; Франц Марк. *Судьба животных*. 1913. Холст, масло. 194,3 × 261,6 см. Государственный музей, Базель; Казимир Малевич. *Солдат первой дивизии*. 1914. Холст, масло, коллаж. 53,6 × 44,8 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк; Карл Блоссфельдт *Impatiens Glandulifera (Недотрога)*. 1927. Серебряная печать. С разрешения галереи Вильде, Кёльн; Густав Клуцис. *Выполним план великих работ!* 1930. Фотомонтаж. Глубокая печать. Российская государственная библиотека, Москва; **с. 6 (сверху вниз):** Барбара Хепуорт. *Большая и малая формы*. 1934. Алебастр. 23 × 37 × 18 см. Галерея Пизар, Стромнесс (Шотландия). © Bowness, Herworth Estate; Вольфганг Паален. *Небо осьминога*. 1938. Холст, масло, фюмаж. 97 × 130 см. Частное собрание, с разрешения Архива Паалена, Берлин; Франц Клайн. *Кардинал*. 1950. 197 × 144 см. Частное собрание. © ARS, NY and DACS, London 2004; Эллсворт Келли. *Цветы для большой стены*. 1951. Холст (64 отдельные секции), масло. 243,8 × 243 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. © Ellsworth Kelly; Моррис Луис. *Бета Калпа*. 1961. Холст, акриловый лак. 262,3 × 429,4 см. Национальная галерея искусств, Вашингтон © 1961 Morris Louis; **с. 8 (сверху вниз):** Марио Мерц. *Objet caché*. 1968–1977. Металлические трубки, стекло, соединительные детали, проволока, сетка, неоновые лампы. 185 × 365 см. С разрешения Архива Мерца, Турин; Бернд и Хилла Бехер. *Восемь видов дома*. 1962–1971. Черно-белые фотографии. С разрешения галереи «Sonnenabend», Нью-Йорк; Крис Бёрден. *Привлеченный*. 1974. Перформанс. Венеция, Калифорния. С разрешения автора; Рейчел Уайтред. *(Без названия)*. Дом. 1993. Произведение уничтожено. Создано по заказу агентства «Artangel», при финансовой поддержке компании «Besck's». Фото Сью Ормера. С разрешения Рейчел Уайтред и галереи Гагоса-на, Лондон; С разрешения галереи «Глэдстоун», Нью-Йорк; Томас Хиршхорн. Выставка «Утопия, утопия = один мир, одна война, одна армия, одно платье». Институт современного искусства, Бостон, 2005. Вид экспозиции; **с. 10:** Мартин Киппенбергер. Без названия (из серии «Один из вас, немец во Флоренции»). 1976–1977. Холст, масло. 50 × 60 см (каждая работа); **с. 11:** Ман Рэй. *Роза Селави*. Около 1920–1921. Серебряно-желатиновая печать. 21 × 17,3 см. Музей искусств, Филадельфия. Собрание Сэмюэла С. Уайта 3-го и Веры Уайт. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **Введение 1:** 1 • Музей Фолькванга, Эссен; 2 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © DACS 2004; 3 • Собрание Уильяма Рубина, Бронксвилл, штат Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 4 • Галерея Крикхаара, Амстердам. © Karel Appel Foundation/DACS, London 2004; 5 • С разрешения Художественного фонда Идессы Хенделесс, Торонто; 6 • © DACS, London/VAGA, New York 2004; 7 • © Lee Miller Archives, Chiddingfold, England, 2004. Все права защищены; **Введение 2:** 1 • Фото Берлинской академии художеств. © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; 2 • Из книги: Bojko Szymon. *New Graphic Designs in Revolutionary Russia*. London: Lund Humphries, 1972. Лисцицкий. © DACS 2004; 4 • Марта Рослер. © Martha Rosler, 1969–1972. С разрешения автора и галереи «Gorney, Bravin + Lee», Нью-Йорк; 5 • Фото Дэйва Моргана, Лондон. С разрешения галереи Лиссона, Лондон; 6 • С разрешения автора. © DACS 2004; 7 • Фото Райнера Рутенбека. С разрешения галереи Конрада Фишера. © Gerhard Richter; **Введение 3:** 1 • Художественный музей, Базель. Дар Рауля Лароша, 1952. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Музей Пикассо, Париж. © Succession Picasso/DACS 2004; 3 • Пабло Пикассо, Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар автора. © Succession Picasso/DACS 2004; 4 • Муниципальный музей, Гаага.

© 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; **Введение 4:** 1 • Городской художественный музей (Кунстхалле), Дюссельдорф. Фото © Gilissen. © DACS 2004; 2 • © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Музей современного искусства, Чикаго. Дар Люиса и Сьюзен Манилоу. © Estate of Robert Smithson/VAGA, New York/DACS, London 2004; 4 • © the artist; 5 • © 1981 by The University of Chicago; © 1981 by Continuum; 6 • С разрешения автора и галереи «Metro Pictures»; **1900:** 1 • Фото дра Ф. Штёттера; 4 • Музей Леопольда, Вена; 5 • Фото Йорга П. Андерса. Государственные музеи Фонда прусского культурного наследия, Национальная галерея, Берлин. © DACS 2004; **1900b:** 1 • Музей искусств, Балтимор. Собрание Коун, составленное д-ром Кларибел Коун и Эттой Коун в Балтиморе, Мэриленд. 50.422. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 2 • Собрание Б. Джеральда и Айрис Картер, Беверли-Хиллз, Калифорния; 3 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию Лилли П. Блисс. Фото Соичи Сунами. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 6 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 7 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 8 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 9 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 10 • Музей искусств, Балтимор. Собрание Коун, составленное д-ром Кларибел Коун и Эттой Коун в Балтиморе, Мэриленд. © Succession H. Matisse/DACS 2004; **1903:** 1 • Частное собрание. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Частное собрание; 3 • Художественная галерея Олбрайта — Нокса, Баффало, штат Нью-Йорк. Собрание Э. Конгера Гудьера, 1965; 4 • Художественное собрание земли Северный Рейн — Вестфалия, Дюссельдорф. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern; 5 • Музей искусств, Балтимор. Собрание Коун, составленное д-ром Кларибел Коун и Эттой Коун в Балтиморе, Мэриленд. © Succession H. Matisse/DACS 2004; **1906:** 1 • Музей Орсе, Париж. © Succession H. Matisse/DACS 2004; *врезка* Роджер Фрай. *Автопортрет*. 1918. Холст, масло. 79,8 × 59,3 см. С разрешения ректора и совета Королевского колледжа, Кембридж. Фото Fine Art Photography; 2 • Музей современного искусства Сан-Франциско. По завещанию Элизы С. Хаас. © 2004 Succession H. Matisse/DACS 2004; 3 • Музей Матисса, Ницца. © Succession H. Matisse/DACS 2007; 4 • Национальная галерея искусств, Вашингтон © Succession H. Matisse/DACS 2004; 5 • Фонд Барнса, Меримон, Пенсильвания / Художественная библиотека Бриджмена, Лондон. © Succession H. Matisse/DACS 2004; **1907:** 1 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию Лилли П. Блисс. © Succession Picasso/DACS 2004; 2 • Музей Метрополитен, Нью-Йорк. По завещанию Гертруды Стайн, 1946. © Succession Picasso/DACS 2004; 3 • Художественный музей, Базель. © Succession Picasso/DACS 2004; 4 • Фотография, подаренная Джелету Бёрджессу, 1908; 5 • Музей Пикассо, Париж. © Succession Picasso/DACS 2004; 6 • Сергей Панкеев, рисунок из книги: *The Wolf-Man & Sigmund Freud* (Ed. Muriel Gardiner. London: Hogarth Press, 1972). P. 174; 7 • Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Succession Picasso/DACS 2004; **1908:** 1 • Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. GMS 153. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern; 4 • Художественный музей, Базель; 5 • © Wyndham Lewis and the Estate of the

late Mrs G. A. Wyndham Lewis by kind permission of the Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity); **1909:** 2 • Муниципальная галерея современного искусства, Милан. © DACS 2004; 3 • Художественная галерея Олбрайта — Нокса, Баффало, штат Нью-Йорк. Собрание Э. Конгера Гудьера и дар Джорджа Ф. Гудьера, 1964. © DACS 2004; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретено по завещанию Лилли П. Блисс; *врезка:* Эдвард Майбридж. *Стадии движения скачущей лошади*. 1884–1885. Фототипия; Этьен-Жюль Маре. *Исследование ходьбы*. Около 1884. Геометрическая хронография (с оригинальной фотографии). Архив Коллеж де Франс, Париж; 5 • Собрание Пегги Гуггенхайм, Венеция; 6 • Собрание Маттёоли, Милан. © DACS 2004; 7 • Национальная галерея современного искусства, Рим. Дар Изабеллы Пакшвер де Кирико. © DACS 2004; 8 • Пинакотекка Брера, Милан. Фото © Scala, Florence/Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 1990. © DACS 2004; **1910:** 1 • Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 2 • Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 3 • Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 4 • Художественный музей, Сент-Луис. Дар г-на и г-жи Джозеф Пулитцер. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 5 • Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 6 • Музей Гренобля. Дар автора в память о его семье. © Succession H. Matisse/DACS 2004; *врезка:* Пабло Пикассо. *Раненый Аполлинер*. 1916. Бумага, карандаш. 48,8 × 30,5 см. © Succession Picasso/DACS 2004; **1911:** 1 • Художественный институт, Чикаго. Дар г-жи Гилберт У. Чепмен в память о Чарльзе Б. Гудспиде. © Succession Picasso/DACS 2004; 2 • Художественный музей, Базель. Дар Рауля Лароша. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию Нельсона Э. Рокфеллера. © Succession Picasso/DACS 2004; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию Нельсона Э. Рокфеллера. © Succession Picasso/DACS 2004; 5 • Музей Пикассо, Париж. Фото © RMN – R. G. Ojeda. © Succession Picasso/DACS 2004; **1912:** 1 • Частное собрание. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Дар Анри Ложье. © Succession Picasso/DACS 2004; 3 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Дар Анри Ложье. © Succession Picasso/DACS 2004; 4 • Художественный музей Милдред Лейн Кемпер, Вашингтонский университет, Сент-Луис. Приобретено университетом на средства Фонда Кенде, 1946. © Succession Picasso/DACS 2004; 5 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Дар Анри Ложье. © Succession Picasso/DACS 2004; 6 • Художественный музей Марион Куглер Макней, Сан-Антонио. © Succession Picasso/DACS 2004; 7 • Фото Пабло Пикассо. © Succession Picasso/DACS 2004; 8 • Гийом Аполлинер, *Галстук и часы*. 1914. Из сборника «Каллиграммы. Поэмы мира и войны», часть I «Волны» (Paris: Editions Gallimard, 1925); **1913:** 1 • Частное собрание. © DACS 2004; 2 • Народная галерея, Прага. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Музей искусств, Филадельфия. Собрание Уолтера и Луизы Аренсберг. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 4 • Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; 5 • © L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 6 • © L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 7 • © L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 8 • Музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург; **1914:** 1 • Музей искусств, Филадельфия. Собрание Уолтера и Луизы Аренсберг. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Местонахождение неизвестно. © DACS 2004; 3 • Российский государственный архив кино-, фото- и фонодокументов, Санкт-Петербург. © DACS 2004; 4 • Музей земли Гессен,

Дармштадт. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **5** • Фото галереи «Тейт», Лондон 2004. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1915: 1** • Музей современного искусства, Нью-Йорк; **3** • Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; **4** • Городской музей, Амстердам; **5** • Музей современного искусства, Нью-Йорк; **1916a: 2** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Частное собрание. © DACS 2004; **4** • Художественный музей, Берн. Фонд Пауля Клее. © DACS 2004; **5** • Музей Израиля, Иерусалим. Дар Гершома и Фани Шолем, Джона и Пола Херрингов, Рональда и Джо Карол Лаудер. Фото Давида Харриса, Музей Израиля. © DACS 2004; **1916b: 1** • Музей Метрополитен, Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2004; **3** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Перепечатано с разрешения Джозанны Т. Стайхен; **4** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2004; **5** • © 1971 Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive; **6** • Музей искусств, Филадельфия. Собрание Альфреда Стиглица. © ARS, NY and DACS, London 2004; **1917a: 1** • Королевский музей Крёллера-Мюллера, Оттерло (Нидерланды). © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; **2** • Королевский музей Крёллера-Мюллера, Оттерло (Нидерланды). © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; **3** • Муниципальный музей, Гаага. © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; **4** • Городской музей, Амстердам. © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; **5** • Городской музей, Амстердам. © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; **1917b: 1** • Королевское собрание изобразительного искусства / Муниципальный музей, Гаага. © DACS 2011; **2** • Муниципальный музей, Гаага; **3** • Нидерландский архитектурный институт, Роттердам — Амстердам; **4** • Британская архитектурная библиотека, Лондон. © DACS, London 2004; **6** • Городской музей, Амстердам. © DACS 2011; **1918: 1** • Музей искусств, Филадельфия. Собрание Уолтера и Луизы Аренсберг. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию Катерины С. Дрейер. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © DACS 2004; **4** • Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, Коннектикут. Дар Катерины С. Дрейер. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **5** • Частное собрание, Париж. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; врезка: Man Ray. Ман Рэй. *Роза Селвы*. Около 1920–1921. Серебряно-желатиновая печать. 21 x 17,3 см. Музей искусств, Филадельфия. Собрание Сэмюэла С. Уайта 3-го и Веры Уайт. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1919: 1** • Музей Пикассо, Париж. © Succession Picasso/DACS 2004; врезка: Пабло Пикассо. *Портрет Сергея Дягилева и Альфреда Зелигсберга*. 1919. Уголь, черный карандаш. 65 x 55 см. Музей Пикассо, Париж. © Succession Picasso/DACS 2004; **2** • Частное собрание. © Succession Picasso/DACS 2004; **3** • © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Музей Пикассо, Париж. © Succession Picasso/DACS 2004; **5** • Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, Коннектикут. Дар из собрания Анонимного общества; **1920: 2** • Государственные музеи, Берлин. © DACS 2004; **3** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Фото Берлинской академии художеств. Гросс © DACS, 2004. Хартфильд © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; **5** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **6** • Берлинская академия художеств. © The Heartfield Community of Heirs/

VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; **7** • Российская национальная библиотека, Москва; **1921: 1** • Национальный музей, Стокгольм. © DACS 2004; **4** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © DACS 2004; **5** • Архив Александра Родченко и Варвары Степановой, Москва. © DACS 2004; **1922: 1** • © DACS 2004; **2** • Архив Пауля Клее в Художественном музее, Берн (инв. № G62). © DACS 2004; **3** • Частное собрание. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Собрание Принцхорна в психиатрической клинике Гейдельбергского университета, Германия; **5** • Собрание Эдвина и Линди Бергман. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1923: 2** • Архив Баухауса — Музей оформления, Берлин. © DACS 2004; **3** • Художественный музей Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс. Дар Сибил Мохой-Надь. С разрешения президента и совета Гарвардского колледжа. © DACS 2004; **4** • Архив Баухауса — Музей оформления, Берлин. © DACS 2004; **5** • © Dr Franz Stödtner, Düsseldorf; **6** • Компания «Barry Friedman Ltd», Нью-Йорк; **7** • Архив Баухауса — Музей оформления, Берлин. Брандт © DACS 2004; **1924: 1** • Фото Пера-Андерса Аллстена, Музей современного искусства, Стокгольм. © DACS 2004; **2** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Анонимный дар. © Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation, DACS, London 2004; **4** • Собрание Хоце Муграби. © Successió Miró — ADAGP, Paris, DACS, London 2004; **5** • © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; врезка: Ман Рэй. Обложка журнала «Сюрреалистическая революция». Черно-белая фотография. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **6** • © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **7** • Частное собрание, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1925a: 1** • © FLC/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Photo © CNAC/MNAM Dist. RMN/ © Jacqueline Hyde. © FLC/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм, 1942. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **5** • © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **7** • © DACS 2004; **1925b: 1** • Национальная галерея, Берлин. © DACS 2004; **2** • Художественное собрание земли Северный Рейн — Вестфалия, Дюссельдорф. © DACS 2004; **3** • Частное собрание. © Christian Schaf Stiftung Aschaffenburg/ VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; **4** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © DACS 2004; **5** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Purchase 49.52. © DACS 2004; **1925c: 2** • © DACS 2011; **3** • © DACS 2011; **4** • © DACS 2011; **5** • Музей Ара — Собрание земли Рейнланд-Пфальц, Роландзек, Германия. © DACS 2011; **6** • Центр Пауля Клее, Берн. Дар Ливии Клее; **7** • Художественный музей Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс. Фото Архива К. Рамана Шлеммера, 28824 Оджеббьо, Италия. © 2011 The Oskar Schlemmer Theatre Estate and Archive, Bühnen Archiv Oskar Schlemmer, Secretariat: 28824 Oggebbio, Italy, www.schlemmer.org; **1926: 1** • С разрешения Рональда С. Лаудера. © DACS 2004; **2** • Городская библиотека, Ганновер. Архив Швиттерса. © DACS 2004; **3** • Городской музей Ван Аббе, Эйндховен (Нидерланды). © DACS 2004; **4** • Городской музей Ван Аббе, Эйндховен (Нидерланды). © DACS 2004; **5** • © DACS 2004; **1927a: 1** • Окружной музей искусств, Лос-Анджелес. Приобретено в составе части собрания г-на и г-жи Уильям Харрисон. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Частное собрание. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1927b: 1** • Музей искусств, Филадельфия. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Нацио-

нальная галерея искусств, Вашингтон. Дар Риты Шрайбер в память ее мужа, Тафта Шрайбера. 1989. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **5** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1927c: 1** • Художественный музей Милдред Лейн Кемпер, Вашингтонский университет, Сент-Луис. Приобретено на средства Фонда Биксби, 1952; врезка: Схема Альфреда Барра «Развитие абстрактного искусства», подготовленная для воспроизведения на обложке каталога «Кубизм и абстрактное искусство», выпущенного Музеем современного искусства в Нью-Йорке в 1936 году; **2** • Музей Ньюарка, Нью-Джерси; **3** • Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк; **4** • Музей современного искусства, Нью-Йорк; **5** • Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Приобретение 41.3. © Estate of Stuart Davis/VAGA, New York/DACS, London 2004; **6** • Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Собрание Альфреда Стиглица 1969 (69.278.1). © ARS, NY and DACS, London 2004; **1928a: 1** • © DACS 2004; **3** • Галерея Вольфганга Вернера, Бремен; **4** • Музей Шпренгеля, Ганновер. © DACS 2004; **5** • Художественный музей, Лодзь (Польша). Фото Мариуша Лукавского; **6** • Художественный музей, Лодзь (Польша). Фото Петра Томчика; **1928b: 1** • © DACS 2011; **2** • © DACS 2011; **3** • © Hattula Moholy-Nagy/DACS 2011; **4** • © DACS 2011; **5** • © DACS 2011; **6** • © DACS 2011; **1929: 2** • Фото © The Lane Collection; **3** • Художественная библиотека Фонда прусского культурного наследия; **5** • © Albert Renger-Patzsch-Archiv/Ann und Jürgen Wilde, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; **6** • Архив Баухауса — Музей оформления, Берлин. © DACS 2004; **7** • С разрешения галереи Вильде, Кёльн; **1930a: 1** • Собрание Юргена и Анны Вильде, Цюльпих/Кёльн. Фонд наследия Жермены Круль в фотографическом собрании Музея Фолькванга, Эссен (Германия); **2** • Собрание Лотты Якоби в Нью-Гэмпширском университете, Дарем; **3** • Музей Фолькванга, Эссен; **4** • Музей современного искусства, Франкфурт-на-Майне. © Gisèle Freund/Agency Nina Beskow; **5** • Собрание Лотты Якоби в Нью-Гэмпширском университете, Дарем; **1930b: 1** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретение музея. © Succession Miró, DACS, 2004; **2** • Фонд Альберто Джакометти, Цюрих. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Частное собрание, Париж. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Фонд наследия Брассая Национального объединения музеев Франции © CNAC/Mnam. Dist RMN Jacques Faujour; **5** • Собрание Манукяна, Париж. © Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation, DACS, London 2004; **1931a: 1** • Собрание Люсьена Трейяра, Париж. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Фото Пера-Андерса Аллстена, Музей современного искусства, Стокгольм. © DACS 2004; **4** • Национальная галерея искусств, Вашингтон. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **5** • Собрание Роберта Лермана, Вашингтон. © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/VAGA, New York/DACS, London 2004; **1931b: 1** • Частное собрание. © Succession Miró/ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **2** • Национальная галерея искусств, Вашингтон. Дар попечительского совета, 1981. © Succession Miró/ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **3** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © Succession Miró/ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **4** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар галереи Пьера Матисса. © Succession Miró/ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **5** • Спроектировано для Испанского павильона на Всемирной выставке в Париже (июль 1937). С разрешения Art Resource, Нью-Йорк. © 2011 Calder Foundation, New York/DACS London; **6** • Частное собрание. С разрешения Art Resource, Нью-Йорк. © 2011 Calder Foundation, New York/DACS London; **7** • Площадь Колдера в Ванденбергском центре, Гранд-Рэпидс, Мичиган. Фото © Joel Zatz/Alamy. © 2011 Calder Foundation, New York/DACS London; **8** • Галерея Тейт, Лондон. Фото Галереи Тейт, 2010. © Succession Picasso/DACS, London 2011; **1933: 1** • © DACS 2004; **2** • Фото Боба Схалквейка, Мехико.

С. 4 (сверху вниз): Эрнст Людвиг Кирхнер. *Улица. Дрезден*. 1908. Холст, масло. 150,5 x 200 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Henze-Ketterer, Wichttrach/Bern; Франц Марк. *Судьба животных*. 1913. Холст, масло. 194,3 x 261,6 см. Художественный музей, Базель; Казимир Малевич. *Солдат первой дивизии*. 1914. Холст, масло, коллаж. 53,6 x 44,8 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк; Карл Блоссфельдт *Impatiens Glandulifera (Недотрога)*. 1927. Серебряная печать. С разрешения галереи Вильде, Кёльн; Густав Клуцис. *Выполним план великих работ!* 1930. Фотомонтаж. Глубокая печать. Российская государственная библиотека, Москва; **с. 6 (сверху вниз):** Барбара Хепуорт. *Большая и малая формы*. 1934. Алебастр. 23 x 37 x 18 см. Галерея Пиэр, Стромснес (Шотландия). © Bowness, Newworth Estate; Вольфганг Паален. *Небо осмيينга*. 1938. Холст, масло, фюмаж. 97 x 130 см. Частное собрание, с разрешения Архива Паалена, Берлин; Франц Клайн. *Кардинал*. 1950. 197 x 144 см. Частное собрание. © ARS, NY and DACS, London 2004; Элсворт Келли. *Цвета для большой стены*. 1951. Холст (64 отдельные секции), масло. 243,8 x 243 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. © Ellsworth Kelly; Моррис Луис. *Бета Капта*. 1961. Холст, акриловый лак. 262,3 x 429,4 см. Национальная галерея искусств, Вашингтон © 1961 Morris Louis; **с. 8 (сверху вниз):** Марио Мерц. *Objet caché-toi*. 1968–1977. Металлические трубки, стекло, соединительные детали, проволоочная сетка, неоновые лампы. 185 x 365 см. С разрешения Архива Мерца, Турин; Бернд и Хилла Бехер. *Восемь видов дома*. 1962–1971. Черно-белые фотографии. С разрешения галереи «Sonnabend», Нью-Йорк; Крис Берден. *Приглаженный*. 1974. Перформанс. Венеция, Калифорния. С разрешения автора; Рейчел Уайтред. *(Без названия)*. Дом. 1993. Произведение уничтожено. Создано по заказу агентства «Artangel», при финансовой поддержке компании «Beck's», Фото Сью Ормера. С разрешения Рейчел Уайтред и галереи Гагоса-на, Лондон; С разрешения галереи «Глэдстоун», Нью-Йорк; Томас Хиршхорн. Выватка «Утопия, утопия = один мир, одна война, одна армия, одна платье». Институт современного искусства, Бостон, 2005. Вид экспозиции; **с. 10:** Мартин Киппенбергер. Без названия (из серии «Один из вас, немец во Флоренции»). 1976–1977. Холст, масло. 50 x 60 см (каждая работа); **с. 11:** Ман Рэй. *Роза Селяви*. Около 1920–1921. Серебряно-желатиновая печать. 21 x 17,3 см. Музей искусств, Филадельфия. Собрание Сэмюэла С. Уайта 3-го и Веры Уайт. © Map Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **Введение 1:** 1 • Музей Фолькванга, Эссен; 2 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © DACS 2004; 3 • Собрание Уильяма Рубина, Бронксвилл, штат Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 4 • Галерея Крикхаара, Амстердам. © Karel Appel Foundation/DACS, London 2004; 5 • С разрешения Художественного фонда Идессы Хенделесс, Торонто; 6 • © DACS, London/VAGA, New York 2004; 7 • © Lee Miller Archives, Chiddingly, England, 2004. Все права защищены; **Введение 2:** 1 • Фото Берлинской академии художеств. © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; 2 • Из книги: Wojko Szymon. *New Graphic Designs in Revolutionary Russia*. London: Lund Humphries, 1972. Лисицкий. © DACS 2004; 4 • Марта Рослер. © Martha Rosler, 1969–1972. С разрешения автора и галереи «Gorney, Bravin + Lee», Нью-Йорк; 5 • Фото Дейва Моргана, Лондон. С разрешения галереи Лиссона, Лондон; 6 • С разрешения автора. © DACS 2004; 7 • Фото Райнера Рутенбека. С разрешения галереи Конрада Фишера. © Gerhard Richter; **Введение 3:** 1 • Художественный музей, Базель. Дар Рауля Лароша, 1952. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Музей Пикассо, Париж. © Succession Picasso/DACS 2004; 3 • Пабло Пикассо, Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар автора. © Succession Picasso/DACS 2004; 4 • Муниципальный музей, Гаага.

© 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; **Введение 4:** 1 • Городской художественный музей (Кунстхалле), Дюссельдорф. Фото © Gilissen. © DACS 2004; 2 • © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Музей современного искусства, Чикаго. Дар Льюиса и Сьюзен Манилло. © Estate of Robert Smithson/VAGA, New York/DACS, London 2004; 4 • © the artist; 5 • © 1981 by The University of Chicago; © 1981 by Continuum; 6 • С разрешения автора и галереи «Metro Pictures»; **1900:** 1 • Фото д-ра Ф. Штёдтера; 4 • Музей Леопольда, Вена; 5 • Фото Йорга П. Андерса. Государственные музеи Фонда прусского культурного наследия, Национальная галерея, Берлин. © DACS 2004; **1900b:** 1 • Музей искусств, Балтимор. Собрание Коун, составленное д-ром Кларибел Коун и Эттой Коун в Балтиморе, Мэриленд. 50.422. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 2 • Собрание Б. Джеральда и Айрис Картер, Беверли-Хиллз, Калифорния; 3 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию Лилли П. Блисс. Фото Соичи Сунами. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар Стивена К. Кларка. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 5 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 6 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 7 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 8 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 9 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 10 • Музей искусств, Балтимор. Собрание Коун, составленное д-ром Кларибел Коун и Эттой Коун в Балтиморе, Мэриленд. © Succession H. Matisse/DACS 2004; **1903:** 1 • Частное собрание. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Частное собрание; 3 • Художественная галерея Олбрайта — Нокса, Баффало, штат Нью-Йорк. Собрание Э. Конгера Гудьера, 1965; 4 • Художественное собрание земли Северный Рейн — Вестфалия, Дюссельдорф. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Henze-Ketterer, Wichttrach/Bern; 5 • Музей искусств, Балтимор. Собрание Коун, составленное д-ром Кларибел Коун и Эттой Коун в Балтиморе, Мэриленд. © Succession H. Matisse/DACS 2004; **1906:** 1 • Музей Орсе, Париж. © Succession H. Matisse/DACS 2004; врезка Роджер Фрай. *Автопортрет*. 1918. Холст, масло. 79,8 x 59,3 см. С разрешения ректора и совета Королевского колледжа, Кембридж. Фото Fine Art Photography; 2 • Музей современного искусства Сан-Франциско. По завещанию Элизы С. Хаас. © 2004 Succession H. Matisse/DACS 2004; 3 • Музей Матисса, Ницца. © Succession H. Matisse/DACS 2007; 4 • Национальная галерея искусств, Вашингтон © Succession H. Matisse/DACS 2004; 5 • Фонд Барнса, Мерион, Пенсильвания / Художественная библиотека Бриджмена, Лондон. © Succession H. Matisse/DACS 2004; **1907:** 1 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию Лилли П. Блисс. © Succession Picasso/DACS 2004; 2 • Музей Метрополитен, Нью-Йорк. По завещанию Гертруды Стайн, 1946. © Succession Picasso/DACS 2004; 3 • Художественный музей, Базель. © Succession Picasso/DACS 2004; 4 • Фотография, подаренная Джелету Бёрджессу, 1908; 5 • Музей Пикассо, Париж. © Succession Picasso/DACS 2004; 6 • Сергей Панкеев, рисунок из книги: *The Wolf-Man & Sigmund Freud* (Ed. Muriel Gardiner. London: Hogarth Press, 1972). P. 174; 7 • Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Succession Picasso/DACS 2004; **1908:** 1 • Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. GMS 153. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Henze-Ketterer, Wichttrach/Bern; 4 • Художественный музей, Базель; 5 • © Wyndham Lewis and the Estate of the

late Mrs G. A. Wyndham Lewis by kind permission of the Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity); **1909:** 2 • Муниципальная галерея современного искусства, Милан. © DACS 2004; 3 • Художественная галерея Олбрайта — Нокса, Баффало, штат Нью-Йорк. Собрание Э. Конгера Гудьера и дар Джорджа Ф. Гудьера, 1964. © DACS 2004; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретено по завещанию Лилли П. Блисс; врезка: Эдвард Майбридж. *Стадии движения скачущей лошади*. 1884–1885. Фототипия; Этьен-Жюль Маре. *Исследование ходьбы*. Около 1884. Геометрическая хронография (с оригинальной фотографии). Архив Коллеж де Франс, Париж; 5 • Собрание Пегги Гуггенхайм, Венеция; 6 • Собрание Маттёоли, Милан. © DACS 2004; 7 • Национальная галерея современного искусства, Рим. Дар Изабеллы Пакшвер де Кирико. © DACS 2004; 8 • Пинакотека Брера, Милан. Фото © Scala, Florence/Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali 1990. © DACS 2004; **1910:** 1 • Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 2 • Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 3 • Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 4 • Художественный музей, Сент-Луис. Дар г-на и г-жи Джозеф Пулитцер. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 5 • Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 6 • Музей Гренобля. Дар автора в память о его семье. © Succession H. Matisse/DACS 2004; врезка: Пабло Пикассо. *Раненый Аполлинер*. 1916. Бумага, карандаш. 48,8 x 30,5 см. © Succession Picasso/DACS 2004; **1911:** 1 • Художественный институт, Чикаго. Дар г-жи Гилберт У. Чепмен в память о Чарльзе Б. Гудспиде. © Succession Picasso/DACS 2004; 2 • Художественный музей, Базель. Дар Рауля Лароша. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию Нельсона Э. Рокфеллера. © Succession Picasso/DACS 2004; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию Нельсона Э. Рокфеллера. © Succession Picasso/DACS 2004; 5 • Музей Пикассо, Париж. Фото © RMN — R. G. Ojeda. © Succession Picasso/DACS 2004; **1912:** 1 • Частное собрание. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Дар Анри Ложье. © Succession Picasso/DACS 2004; 3 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Дар Анри Ложье. © Succession Picasso/DACS 2004; 4 • Художественный музей Милдред Лейн Кемпел, Вашингтонский университет, Сент-Луис. Приобретено университетом на средства Фонда Кенде, 1946. © Succession Picasso/DACS 2004; 5 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Дар Анри Ложье. © Succession Picasso/DACS 2004; 6 • Художественный музей Марион Куглер Макней, Сан-Антонио. © Succession Picasso/DACS 2004; 7 • Фото Пабло Пикассо. © Succession Picasso/DACS 2004; 8 • Гийом Аполлинер, *Галстук и часы*. 1914. Из сборника «Каллиграммы. Поэмы мира и войны», часть 1 «Волны» (Paris: Editions Gallimard, 1925); **1913:** 1 • Частное собрание. © DACS 2004; 2 • Народная галерея, Прага. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Музей искусств, Филадельфия. Собрание Уолтера и Луизы Аренсберг. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 4 • Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; 5 • © L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 6 • © L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 7 • © L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 8 • Музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург; **1914:** 1 • Музей искусств, Филадельфия. Собрание Уолтера и Луизы Аренсберг. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Место нахождения неизвестно. © DACS 2004; 3 • Российский государственный архив кино-, фото- и фонодокументов, Санкт-Петербург. © DACS 2004; 4 • Музей земли Гессен,

Дармштадт. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **5** • Фото галереи «Тейт», Лондон 2004. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1915: 1** • Музей современного искусства, Нью-Йорк; **3** • Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; **4** • Городской музей, Амстердам; **5** • Музей современного искусства, Нью-Йорк; **1916a: 2** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Частное собрание. © DACS 2004; **4** • Художественный музей, Берн. Фонд Пауля Клее. © DACS 2004; **5** • Музей Израиля, Иерусалим. Дар Гершома и Фани Шолем, Джона и Пола Херрингов, Рональда и Джо Карол Лаудер. Фото Давида Харриса, Музей Израиля. © DACS 2004; **1916b: 1** • Музей Метрополитен, Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2004; **3** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Перепечатано с разрешения Джоханны Т. Стайхен; **4** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2004; **5** • © 1971 Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive; **6** • Музей искусств, Филадельфия. Собрание Альфреда Стиглица. © ARS, NY and DACS, London 2004; **1917a: 1** • Королевский музей Крёллера-Мюллера, Оттерло (Нидерланды). © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; **2** • Королевский музей Крёллера-Мюллера, Оттерло (Нидерланды). © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; **3** • Муниципальный музей, Гаага. © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; **4** • Городской музей, Амстердам. © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; **5** • Городской музей, Амстердам. © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; **1917b: 1** • Королевское собрание изобразительного искусства / Муниципальный музей, Гаага. © DACS 2011; **2** • Муниципальный музей, Гаага; **3** • Нидерландский архитектурный институт, Роттердам — Амстердам; **4** • Британская архитектурная библиотека, Лондон. © DACS, London 2004; **6** • Городской музей, Амстердам. © DACS 2011; **1918: 1** • Музей искусств, Филадельфия. Собрание Уолтера и Луизы Аренсберг. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию Катерины С. Дрейер. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © DACS 2004; **4** • Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, Коннектикут. Дар Катерины С. Дрейер. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **5** • Частное собрание, Париж. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; врезка: Man Ray. Ман Рэй. *Проза Селвы*. Около 1920–1921. Серебряно-желатиновая печать. 21 x 17,3 см. Музей искусств, Филадельфия. Собрание Сэмюэла С. Уайта 3-го и Веры Уайт. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1919: 1** • Музей Пикассо, Париж. © Succession Picasso/DACS 2004; врезка: Пабло Пикассо. *Портрет Сергея Дягилева и Альфреда Зелигсберга*. 1919. Уголь, черный карандаш. 65 x 55 см. Музей Пикассо, Париж. © Succession Picasso/DACS 2004; **2** • Частное собрание. © Succession Picasso/DACS 2004; **3** • © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Музей Пикассо, Париж. © Succession Picasso/DACS 2004; **5** • Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, Коннектикут. Дар из собрания Анонимного общества; **1920: 2** • Государственные музеи, Берлин. © DACS 2004; **3** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Фото Берлинской академии художеств. Гросс © DACS, 2004. Хартфильд © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; **5** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **6** • Берлинская академия художеств. © The Heartfield Community of Heirs/

VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; **7** • Российская национальная библиотека, Москва; **1921: 1** • Национальный музей, Стокгольм. © DACS 2004; **4** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © DACS 2004; **5** • Архив Александра Родченко и Варвары Степановой, Москва. © DACS 2004; **1922: 1** • © DACS 2004; **2** • Архив Пауля Клее в Художественном музее, Берн (инв. № G62). © DACS 2004; **3** • Частное собрание. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Собрание Принцхорна в психиатрической клинике Гейдельбергского университета, Германия; **5** • Собрание Эдвина и Линди Бергман. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1923: 2** • Архив Баухауса — Музей оформления, Берлин. © DACS 2004; **3** • Художественный музей Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс. Дар Сибил Мохой-Надь. С разрешения президента и совета Гарвардского колледжа. © DACS 2004; **4** • Архив Баухауса — Музей оформления, Берлин. © DACS 2004; **5** • © Dr Franz Stödtner, Düsseldorf; **6** • Компания «Barry Friedman Ltd», Нью-Йорк; **7** • Архив Баухауса — Музей оформления, Берлин. Брандт © DACS 2004; **1924: 1** • Фото Пера-Андерса Аллстена, Музей современного искусства, Стокгольм. © DACS 2004; **2** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Анонимный дар. © Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation. DACS, London 2004; **4** • Собрание Хосе Муграби. © Successió Miró — ADAGP, Paris, DACS, London 2004; **5** • © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; врезка: Ман Рэй. Обложка журнала «Сюрреалистическая революция». Черно-белая фотография. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **6** • © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **7** • Частное собрание, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1925a: 1** • © FLC/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Photo © CNAC/MNAM Dist. RMN/ © Jacqueline Hyde. © FLC/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда г-жи Саймон Гуггенхайм, 1942. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **5** • © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **7** • © DACS 2004; **1925b: 1** • Национальная галерея, Берлин. © DACS 2004; **2** • Художественное собрание земли Северный Рейн — Вестфалия, Дюссельдорф. © DACS 2004; **3** • Частное собрание. © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; **4** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © DACS 2004; **5** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Purchase 49.52. © DACS 2004; **1925c: 2** • © DACS 2011; **3** • © DACS 2011; **4** • © DACS 2011; **5** • Музей Арпа — Собрание земли Рейнланд-Пфальц, Роландзек, Германия. © DACS 2011; **6** • Центр Пауля Клее, Берн. Дар Ливии Клее; **7** • Художественный музей Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс. Фото Архива К. Рамана Шлеммера, 28824 Оджеббьо, Италия. © 2011 The Oskar Schlemmer Theatre Estate and Archive, Bühnen Archiv Oskar Schlemmer, Secretariat: 28824 Oggebbio, Italy, www.schlemmer.org; **1926: 1** • С разрешения Рональда С. Лаудера. © DACS 2004; **2** • Городская библиотека, Ганновер. Архив Швиттерса. © DACS 2004; **3** • Городской музей Ван Аббе, Эйндховен (Нидерланды). © DACS 2004; **4** • Городской музей Ван Аббе, Эйндховен (Нидерланды). © DACS 2004; **5** • © DACS 2004; **1927a: 1** • Окружной музей искусств, Лос-Анджелес. Приобретено в составе части собрания г-на и г-жи Уильям Харрисон. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Частное собрание. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1927b: 1** • Музей искусств, Филадельфия. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Нацио-

нальная галерея искусств, Вашингтон. Дар Риты Шрайбер в память ее мужа, Тафта Шрайбера. 1989. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **5** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **1927c: 1** • Художественный музей Милдред Лейн Кемпер, Вашингтонский университет, Сент-Луис. Приобретено на средства Фонда Биксби, 1952; врезка: Схема Альфреда Барра «Развитие абстрактного искусства», подготовленная для воспроизведения на обложке каталога «Кубизм и абстрактное искусство», выпущенного Музеем современного искусства в Нью-Йорке в 1936 году; **2** • Музей Ньюарка, Нью-Джерси; **3** • Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк; **4** • Музей современного искусства, Нью-Йорк; **5** • Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Приобретение 41.3. © Estate of Stuart Davis/VAGA, New York/DACS, London 2004; **6** • Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Собрание Альфреда Стиглица 1969 (69.278.1). © ARS, NY and DACS, London 2004; **1928a: 1** • © DACS 2004; **3** • Галерея Вольфганга Вернера, Бремен; **4** • Музей Шпренгеля, Ганновер. © DACS 2004; **5** • Художественный музей, Лодзь (Польша). Фото Мариуша Лукавского; **6** • Художественный музей, Лодзь (Польша). Фото Петра Томчика; **1928b: 1** • © DACS 2011; **2** • © DACS 2011; **3** • Hattula Moholy-Nagy/DACS 2011; **4** • © DACS 2011; **5** • © DACS 2011; **6** • © DACS 2011; **1929: 2** • Фото © The Lane Collection; **3** • Художественная библиотека Фонда прусского культурного наследия; **5** • © Albert Renger-Patzsch-Archiv/Ann und Jürgen Wilde, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; **6** • Архив Баухауса — Музей оформления, Берлин. © DACS 2004; **7** • С разрешения галереи Вильде, Кёльн; **1930a: 1** • Собрание Юргена и Анны Вильде, Цюльпих/Кёльн. Фонд наследия Жермены Круль в фотографическом собрании Музея Фолькванга, Эссен (Германия); **2** • Собрание Лотты Якоби в Нью-Гэмпширском университете, Дарем; **3** • Музей Фолькванга, Эссен; **4** • Музей современного искусства, Франкфурт-на-Майне. © Gisèle Freund/Agency Nina Beskow; **5** • Собрание Лотты Якоби в Нью-Гэмпширском университете, Дарем; **1930b: 1** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретение музея. © Succession Miró, DACS, 2004; **2** • Фонд Альберто Джакометти, Цюрих. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Частное собрание, Париж. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **4** • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Фонд наследия Брассая Национального объединения музеев Франции © CNAC/Mnam. Dist RMN Jacques Faujour; **5** • Собрание Манукяна, Париж. © Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation, DACS, London 2004; **1931a: 1** • Собрание Люсьена Трейяра, Париж. © ManRay Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **3** • Фото Пера-Андерса Аллстена, Музей современного искусства, Стокгольм. © DACS 2004; **4** • Национальная галерея искусств, Вашингтон. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **5** • Собрание Роберта Лермана, Вашингтон. © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/VAGA, New York/DACS, London 2004; **1931b: 1** • Частное собрание. © Succession Miró/ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **2** • Национальная галерея искусств, Вашингтон. Дар попечительского совета, 1981. © Succession Miró/ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **3** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © Succession Miró/ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **4** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар галереи Пьера Матисса. © Succession Miró/ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **5** • Спроектировано для Испанского павильона на Всемирной выставке в Париже (июль 1937). С разрешения Art Resource, Нью-Йорк. © 2011 Calder Foundation, New York/DACS London; **6** • Частное собрание. С разрешения Art Resource, Нью-Йорк. © 2011 Calder Foundation, New York/DACS London; **7** • Площадь Колдера в Ванденбергском центре, Гранд-Рэпидс, Мичиган. Фото © Joel Zatz/Alamy. © 2011 Calder Foundation, New York/DACS London; **8** • Галерея Тейт, Лондон. Фото Галереи Тейт, 2010. © Succession Picasso/DACS, London 2011; **1933: 1** • © DACS 2004; **2** • Фото Боба Схалквейка, Мехико.

© 2004 Banco de México, Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.; 3 • Мексиканский профсоюз электриков, Мехико. С разрешения Лоренса П. Хёрлберта, Миддлтон, Висконсин. © DACS 2004; 4 • © 2004 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No.2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.; 1934a: 1 • © DACS 2004; 2 • Государственный исторический музей, Москва. © DACS 2004; 3 • Государственная Третьяковская галерея, Москва. © DACS 2004; 4 • Государственная Третьяковская галерея, Москва; 1934b: 1 • Кладбище Пер-Лашез, Париж. Фото Франтишека Стауда/www.phototravels.net. © Tate, London 2004; 2 • Музей и художественная галерея Бирмингема. © Tate, London 2004; 3 • Фото Дэвида Куинна, Галерея Тейт, Лондон, 2004; 4 • Фото Галереи Тейт, Лондон, 2004. Воспроизведено с разрешения Фонда Генри Мура; 5 • Галерея Пизар, Стромнесс (Шотландия). © Bowness, Herworth Estate; 1935: 1 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретено на пожертвования г-на и г-жи Джон Спенсер. © DACS 2004; 2 • Фотографическое собрание — Архив Августа Зандера в составе Культурного архива, Кёльн/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; 3 • Фотографическое собрание — Архив Августа Зандера в составе Культурного архива, Кёльн/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; 5 • Музей искусств, Филадельфия. Собрание Уолтера и Луизы Аренсберг. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 1936: 1 • С разрешения собрания Доротеи Ланг в Музее Калифорнии, Окленд; 2 • Библиотека Конгресса США, Вашингтон, LC-USF342-T01-008057; 3 • Библиотека Конгресса США, Вашингтон, LC-USZ62-103098; 4 • Фотографический архив, Париж; 5 • Библиотека Конгресса США Вашингтон, LC-USZ62-34372; 1937a: 1 • Фото архива изображений Фонда прусского культурного наследия, Берлин; 2 • Собрание Меррилла К. Бермана. © Schawinsky Family; 3 • Территория бывшего комплекса съездов НСДАП, Нюрнберг — Музей Брекера/Marco-VG; 5 • Музей Прадо, Мадрид, на постоянном хранении в Национальном центре искусств королевы Софии, Мадрид. © Succession Picasso/DACS 2004; 1937b: 1 • Фото Галереи Тейт, Лондон, 2004. © Angela Verren-Taunt 2004. All Rights Reserved, DACS; 2 • Кунстхалле, Гамбург/Архив изображений Фонда прусского культурного наследия, Берлин. Фото Эльке Вальфорд. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Феликс Витцингер, Швейцария/Художественная библиотека Бриджмена, Лондон; 1937c: 1 • Частное собрание. © Succession Picasso/DACS, London 2011; 2 • © Fundacio Josep Renau; 3 • © 2010 Calder Foundation, New York/DACS London and © Succession Picasso/DACS, London 2011; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © Succession Picasso/DACS, London 2011; 5 • © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2011; 6 • Частное собрание. © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2011; 1942a: 1 • Частное собрание. С разрешения Архива Паалена, Берлин; 2 • Фонд наследия Уильяма Базотиса. Собрание Мэри Джейн Камровски. Поллок. © ARS, NY and DACS, London 2004; 3 • Бывшее собрание Симоны Коллине, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 4 • Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 5 • Художественная галерея Олбрайт — Нокса, Баффало, штат Нью-Йорк. Дар Сеймура Х. Нокса, 1956. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 6 • Художественный музей, Сизтл. Дар г-на и г-жи Бэгли Райт. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 1942b: 2 • Собрание Мортон Нойманна, Чикаго. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 4 • С разрешения г-жи Фредерик Кислер, Нью-Йорк; 5 • Музей искусств, Филадельфия. Дар Поля, Пьера и Жаклин Матисс в память их матери Александины Дюшан. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 1943: 1 • Собрание Шомбургского центра изучения негритянской культуры в Публичной библиотеке, Нью-Йорк. Приобретено на пожертвования Астора, Ленкса и Тилдена. С разрешения Фонда насле-

дия Меты В. У. Фуллер; 2 • © Donna Mussenden VanDerZee; 3 • Галерея искусств Ховардского университета, Вашингтон. Приобретено на пожертвование Аарона и Альты Соьер Даглас; 4 • Национальный музей американского искусства — Смитсоновский институт. Приобретено музеем при поддержке г-жи Н. Х. Грин, д-ра Р. Харлана и Фрэнсиса Масгрейва. © Lois Mailou Jones Pierre-Noel Trust; 5 • Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Приобретено на пожертвование Артура Хоппока Харна, 1942, 42.167. © ARS, NY and DACS, London 2004; 6 • Фонд наследия Реджинальда Льюиса. С разрешения landor Fine Arts, Ньюарк, Нью-Джерси. Фото Фрэнка Стюарта; 7 • Галерея искусств Ховардского университета, Вашингтон. © DACS, London/VAGA, New York 2004; 1944a: 1 • Частное собрание. Фото Института нидерландского культурного наследия, Амстердам. © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; 2 • Частное собрание, Базель. © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; 3 • Собрание Филлипса, Вашингтон. © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; 4 • Художественное собрание земли Северный Рейн — Вестфалия, Дюссельдорф. © 2011 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Virginia; 1944b: 1 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 2 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 3 • UCLA Art Galleries, LA. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 4 • Частное собрание. © Succession Picasso/DACS 2004; 5 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 6 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 7 • Частное собрание. © DACS 2004; 1945: 1 • Музей искусств Университета Индианы, Блумингтон. Фото Майкла Каванаха и Кевина Монтего, IUAM #69.151. © Estate of David Smith/VAGA, New York/DACS, London 2004; 2 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар фонда-жи Саймон Гуггенхайм. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Музей Пикассо, Париж. Фото © RMN Béatrice Hatala. © Succession Picasso/DACS 2004; 4 • Частное собрание. Фото Дэвида Смита. © Estate of David Smith/VAGA, New York/DACS, London 2004; 5 • Частное собрание. Фото Роберта Лоренцсона. © Estate of David Smith/VAGA, New York/DACS, London 2004; 6 • Фото Сигео Анзаи. © Sir Anthony Caro; 7 • Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Дар семьи Альберта Э. Листа, 70.1579a–b. © ARS, NY and DACS, London 2004; 1946: 1 • Музей Коломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Собрание Менил, Хьюстон, Техас; 3 • Галерея Лиммера, Фрайбург-им-Брайсгау (Германия). © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 4 • Городской музей современного искусства, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 5 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Фото Жака Фожура. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 1947a: 1 • © DACS 2004; 2 • © The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; 3 • Фото Тима Найсундера. © The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2004; 1947b: 1 • Нина Лин/Getty Images; 2 • Художественный институт, Чикаго. Собрание Эрла и Мэри Ладжин. © Willem de Kooning Revocable Trust/ARS, NY and DACS, London 2004; 3 • Частное собрание. © Dedalus Foundation, Inc/VAGA, New York/DACS, London 2004; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. По завещанию г-жи Марк Ротко и с разрешения Фонда Марка Ротко, 428.81. © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/DACS 2004; 5 • Частное собрание. © ARS, NY and DACS, London 2004; 1949a: 1 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Получено из собрания Сидни и Харриет Дженис (по обмену). Фото Scala, Флоренция/The Museum of Modern Art, New York. © ARS, NY and DACS, London 2004; 2 • Фото Галереи Тейт, Лондон, 2004. © ARS, NY and DACS, London 2004; 3 • Фото Национального музея современного искусства — Центра Жоржа Помпиду, Париж. © ARS, NY

and DACS, London 2000; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2004; 5 • Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Приобретено на пожертвование Джорджа Э. Харна, 1957 (57.92). © ARS, NY and DACS, London 2004; 1949b: 1 • © Karel Appel Foundation; 2 • Фото Тома Хаарстена. © Constant Nieuwenhuys, c/o Pictoright Amsterdam; 3, 4 • Собрание Колина Сент-Джона Уилсона. © The Estate of Nigel Henderson; 5 • © The Estate of Nigel Henderson; 6 • Галерея «Паллант-Хаус», Чичестер (Великобритания). Дар Уилсона при содействии The Art Fund и Художественной библиотеки Бриджмена, Лондон. © Trustees of the Paolozzi Foundation, licensed by DACS 2011; 1951: 1 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. С разрешения Фонда Барнетта Ньюмана. © ARS, NY and DACS, London 2004; 2 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. С разрешения Фонда Барнетта Ньюмана. © ARS, NY and DACS, London 2004; 3 • С разрешения Фонда Барнетта Ньюмана. Фото Ханса Намута. © Hans Namuth Ltd. Pollock © ARS, NY and DACS, London 2004; 4 • С разрешения Фонда Барнетта Ньюмана. © ARS, NY and DACS, London 2004; 5 • Собрание Дэвида Геффена, Лос-Анджелес. С разрешения Фонда Барнетта Ньюмана. © ARS, NY and DACS, London 2004; 1953: 1 • Музей современного искусства, Сан-Франциско. Приобретено благодаря дару Филлиса Уоттиса. © Robert Rauschenberg/VAGA, New York/DACS, London 2004; 2 • Собрание автора. © Robert Rauschenberg/VAGA, New York/DACS, London 2004; 3 • Частное собрание. © Ellsworth Kelly; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © Ellsworth Kelly; 5 • Собрание Маркса, Берлин; 1955a: 1 • Фото Ханса Намута. © Hans Namuth Ltd. Поллок © ARS, NY and DACS, London 2004; 2 • Музей современного искусства префектуры Хёго, Кобе. С разрешения Matsumoto Co. Ltd; 3 • С разрешения Matsumoto Co. Ltd; 4 • © Makiko Murakami; 5 • Фото Гая Бретта. © Cultural Association 'The World of Lygia Clark'. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 6 • Собрание семьи Кларк. Фото Марселу Корреа. С разрешения культурной ассоциации «Мир Лигии Кларк». © Paris and DACS, London 2004; 1955b: 1 • Фото галереи Дениз Рене, Париж; 2 • Фото Галереи Тейт, Лондон, 2004. Наум Габо © Nina Williams; 3 • Частное собрание. © ARS, NY and DACS, London 2004; 5 • Собрание автора. Фото Клея Перри; 1956: 1 • Фото Галереи Тейт, Лондон, 2004. © Eduardo Paolozzi 2004. All Rights Reserved, DACS; 2 • Частное собрание. © Richard Hamilton 2004. All Rights Reserved, DACS; 3 • © The Estate of Nigel Henderson, courtesy of the Mayor Gallery, London; 4 • © The Estate of Nigel Henderson. Courtesy of the Mayor Gallery, London; 5 • С разрешения Ричарда Гамильтона. © Richard Hamilton 2004. All Rights Reserved, DACS; 6 • Кунстхалле, Тюбинген. Собрание профессора д-ра Георга Цунделля. © Richard Hamilton 2004. All Rights Reserved, DACS; 1957a: 1 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Йорн © Asger Jorn/DACS 2004; 2 • Кабинет графики Музея современного искусства, Страсбург. Фото А. Плиссона. © Alice Debord, 2004; 3 • Выставка в Историческом музее, Амстердам. Фото Рышарда Касевича. © documenta Archiv; 4 • С разрешения Архива Галлицио, Турин; 5 • С разрешения Архива Галлицио, Турин; 6 • Собрание Пьера Алешински, Буживаль. Фото Андре Морена, Париж. © Asger Jorn/DACS 2004; 7 • Собрание Пьера Алешински, Буживаль. Фото Андре Морена, Париж. © Asger Jorn/DACS 2004; 1957b: 1 • Фото Галереи Тейт, Лондон, 2004. © ARS, NY and DACS, London 2004; 2 • Музей современного искусства, Форт-Уорт, Техас. Приобретение музея на средства целого гранта Фонда Сиди У. Ричардсона. © Agnes Martin; 3 • Собрание фонда «The Greenwich Collection Ltd», Нью-Йорк. © Robert Ryman; 4 • Городской музей, Амстердам. © Robert Ryman; 1958: 1 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар г-на и г-жи Роберт К. Скалл. Фото Scala, Флоренция/Музей современного искусства, Нью-Йорк, 2003. © Jasper Johns/VAGA, New York/DACS, London 2004; 2 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар Филипа Джонсона в честь Альфреда Барра. © Jasper Johns/VAGA, New York/DACS, London 2004;

3 • Собрание автора. © Jasper Johns/VAGA, New York/DACS, London 2004; 4 • Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Дар г-на и г-жи Юджин М. Шварц. © ARS, NY and DACS, London 2004; 5 • Собрание Менил, Хьюстон, Техас. © ARS, NY and DACS, London 2004; 1959a: 1 • Галерея Бруно Бишофбергер, Цюрих. © Фонд Лучо Фонтаны, Милан; 2 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © Fondazione Lucio Fontana, Milan; 3 • Частное собрание, Милан. © Fondazione Lucio Fontana, Milan; 4 • Archivio Opera Piero Manzoni, Milan. © DACS 2004; 5 • Художественный музей, Хернинг (Дания). © DACS 2004; 1959b: 1 • Фото Чарльза Бриттина. © The Wallace Berman Estate; 2 • Фото «Ребенка» — с разрешения Брюса Коннера. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар Филипа Джонсона; 3 • Фото © MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; 4 • Музей современного искусства, Вена. © Nancy Reddin Kienholz; 5 • Музей Людвиг, Кёльн. © Nancy Reddin Kienholz; 1959c: 1 • Частное собрание. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Кунстхаус — Фонд Альберто Джакометти, Цюрих. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Собрание Натана Эмори Коффина в Художественном центре Де-Муан, Айова. Приобретено на средства Coffin Fine Arts Trust, 1980. Фото Майкла Тропеа, Чикаго. © Estate of Francis Bacon 2004. All rights reserved, DACS; 4 • Музей Хиршхорна и Сад скульптуры Смитсоновского института, Вашингтон. Дар Джозефа Х. Хиршхорна, 1966. © Willem de Kooning Revocable Trust/ARS, NY and DACS, London 2004; 1959d: 1 • С разрешения Мишеля Бродовича; 2 • С разрешения галереи Лоренса Миллера, Нью-Йорк. © Helen Levitt; 3 • С разрешения Бодуэна Лебона, Париж; 4 • Weegee (Arthur Fellig)/International Centre of Photography/Getty Images; 5 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © 1971 The Estate of Diane Arbus; 6 • С разрешения галереи Пейса — Макгила, Нью-Йорк. © Robert Frank; 1960a: 1 • Фото © David Gahr, 1960. © DACS 2004; 2 • Фото Жан-Доминика Лажу. © 1962 Christo; 3 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Фото Андре Морена. С разрешения Жинетт Дюрен, Париж. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 4 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. Вилгльм © ADAGP, Paris and DACS, London 2004. Эн © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 5 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото Scala, Флоренция/Музей современного искусства, Нью-Йорк, 2003. © DACS 2004; 6 • © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 1960b: 1 • Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен. По завещанию Ричарда Брауна Бейкера. © ARS, NY and DACS, London 2004; 2 • Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. © 1959 Morris Louis; 3 • Национальная галерея искусств, Вашингтон. Дар Марселлы Луис Бреннер. © 1961 Morris Louis; 4 • Собрание Натана Эмори Коффина в Художественном центре Де-Муан, Айова. Приобретено на средства Coffin Fine Arts Trust, 1974. © Kenneth Noland/VAGA, New York/DACS, London 2004; 5 • Собрание автора. На постоянном хранении в Национальной галерее искусств, Вашингтон. © Helen Frankenthaler; 1960c: 1 • Частное собрание. © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2004; 2 • Национальная галерея современного искусства Шотландии, Эдинбург. © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2004; 3 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © James Rosenquist/VAGA, New York/DACS, London 2004; 4 • Собрание Элая и Эдит Л. Брод. © Ed Ruscha; 5 • Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Приобретено на пожертвование г-жи Перси Юрис, 85.41. © Ed Ruscha; 6 • Частное собрание. © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2004; 1961: 1 • Фото © Robert R. McElroy/VAGA, New York/DACS, London 2004. © Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen; 2 • Исследовательская библиотека Института Гетти, Лос-Анджелес (980063). Фото © Robert R. McElroy/VAGA, New York/DACS, London 2004; 3 • С разрешения Исследовательской библиотеки Института Гетти, Лос-Анджелес (980063). Фото © Sol Goldberg; 4 • Фото Марты Холмс. © Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen; 5 • Музей американ-

ского искусства Уитни, Нью-Йорк. Дар к 50-летию музея от г-на и г-жи Виктор У. Ганц, 79.83a–b. Фото Джерри Л. Томпсона, Нью-Йорк. © Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen; 1962a: 1 • С разрешения «Собрания „Флюксуса“» Гилберта и Лилы Силверман, Детройт. Фото Джорджа Мачюнаса; 2 • С разрешения автора; 3a • Фото © дра. © Nam June Paik; 3b • С разрешения Музея Висбадена. © Nam June Paik; 4 • С разрешения «Собрания „Флюксуса“» Гилберта и Лилы Силверман, Детройт. Фото Джорджа Мачюнаса; 5 • С разрешения «Собрания „Флюксуса“» Гилберта и Лилы Силверман, Детройт. Фото Пола Силвермана; 6 • С разрешения Студии-архива Роберта Уоттса, Нью-Йорк. Фото Ларри Миллера; 7 • С разрешения «Собрания „Флюксуса“» Гилберта и Лилы Силверман, Детройт. Фото Р. Х. Хенсли; 8 • С разрешения «Собрания „Флюксуса“» Гилберта и Лилы Силверман, Детройт. Фото Р. Х. Хенсли; 1962b: 1 • С разрешения галереи Кринцингера, Вена; 2 • С разрешения Германа Нитча. Фото Л. Хоффенрайха. © DACS 2004; 3 • Национальная галерея современного искусства Шотландии, Эдинбург. © The artist; 4 • © The artist; 5 • С разрешения автора. Фото Вернера Шульца. © DACS 2004; 1962c: 1 • Фото Кэти Карвер © Dia Art Foundation. Estate of Dan Flavin. © ARS, NY and DACS, London 2004; 2 • Бывшее собрание Саатчи, Лондон. © ARS, NY and DACS, London 2004; 3 • С разрешения галереи Полы Купер, Нью-Йорк. © Carl Andre/VAGA, New York/DACS, London 2004; 4 • Фото Галереи Тейт, Лондон, 2004. © Carl Andre/VAGA, New York/DACS, London 2004; 5 • © Sol LeWitt. © ARS, NY and DACS, London 2004; 6 • Новый музей, Веймар (Германия). © Sol LeWitt. © ARS, NY and DACS, London 2004; 1962d: 1 • Собрание автора. © Jasper Johns/VAGA, New York/DACS, London 2011; 2 • Собрание Салли Ганц, Нью-Йорк. © Jasper Johns/VAGA, New York/DACS, London 2011; 3 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2011; 4 • Зал Ричмонда в Собрании Менил, Хьюстон, Техас, 1987–1988. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York/DACS, London 2011; 5 • С разрешения Томаса Амманна, Цюрих. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York/DACS, London 2011; 6 • Частное собрание. © ADAGP, Paris and DACS, London 2011; 1963: 1 • Музей Людвиг, Кёльн. © Georg Baselitz; 2 • Собрание издательства «Gachnang und Springer», Берн — Берлин. © DACS 2004; 3 • Музей современного искусства, Вена. Собрание Людвиг. © Georg Baselitz; 1964a: 1 • Фото Генриха Рибесхле. © DACS 2004; 2 • Фото Генриха Рибесхле. © DACS 2004; 3 • Музей замка Мойланд, Бедбург-Хау. Собрание ван дер Гринтена, MSM 03087. © DACS 2004; 4 • Музей замка Мойланд, Бедбург-Хау. Фото Вальтера Кляйна, Дюссельдорф. © DACS 2004; 5 • Музей земли Гессен, Дармштадт. © DACS 2004; 1964b: 1 • Фонд «Dia Art», Нью-Йорк. Собрание Менил, Хьюстон, Техас. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY and DACS, London 2004; 2 • Фото Галереи Тейт, Лондон, 2004. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY and DACS, London 2004; 3 • Собрание Менил, Хьюстон, Техас. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY and DACS, London 2004; 4 • © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY and DACS, London 2004; 1965: 1 • © Judd Foundation. Licensed by VAGA, New York/DACS, London 2004; 2 • © ARS, NY and DACS, London 2004; 3. © ARS, NY and DACS, London 2004; 1966a: 1 • Музей Хиршхорна и Сад скульптуры Смитсоновского института, Вашингтон. Приобретено на пожертвования Фонда Джозефа Х. Хиршхорна и фонда «Холениа», а также на средства музея, 1993. С разрешения галереи «Спероне — Вестутер», Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2004; 2 • Собрание Джаспера Джонса, Нью-Йорк. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Музей искусств, Филадельфия. Дар фонда «Кассандра». © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 1966b: 1 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/

DACS, London 2004. © Louise Bourgeois/VAGA, New York/DACS, London 2004; 2 • С разрешения Cheim & Read, Нью-Йорк. Фото Рафаэля Лобато. © Louise Bourgeois/VAGA, New York/DACS, London 2004; 3 • С разрешения автора; 4 • Национальная галерея Австралии, Канберра, 1974. © The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Zürich and London; 5 • Собрание «Дарос», Швейцария. © The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth; 1967a: 1 • The Estate of Robert Smithson/VAGA, New York/DACS, London 2004; 2 • Собрание Геерт Яна Виссера. С разрешения галереи «Спероне — Вестутер», Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2004; 3 • С разрешения галереи Гарогсяна, Лондон. © Ed Ruscha; 4 • Частное собрание. © ARS, NY and DACS, London 2004; 5 • С разрешения Фонда наследия Гордона Матты-Кларка, а также Давида Цвириера, Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2004; 1967b: 1 • С разрешения Архива Мерца, Турин; 2 • С разрешения автора. Фото Клаудео Абате; 3 • © the artist; 4 • Инсталляция «Двенадцать лошадей» в Центре Жоржа Помпиду, Париж, 1972. Фото © Giorgio Colombo, Milan; 5 • С разрешения автора; 6 • Муниципальная галерея современного искусства — Фонд Де Форнариса, Турин. С разрешения фотографического архива Фонда музеев Турина; 7 • Фото автора; 8 • Собрание Аннмари Созо Боэтти, Париж. © DACS 2004; 1967c: 1 • Собрание Манфреда Ванделя в составе Архива конкретного искусства, Ройтлинген, Германия, инв. № 58005/1–4. С разрешения Франсуа Морелле. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 2 • Фото Музея современного искусства, Стокгольм. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Частное собрание. Фото Андре Морена. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 4 • © Photo CNAC/MNAM Dist. RMN; 5 • © D.B. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 1968a: 1 • С разрешения галереи Соннабенда, Нью-Йорк; 2 • С разрешения галереи Соннабенда, Нью-Йорк; 3 • С разрешения автора и галереи Мэриан Гудман, Нью-Йорк; 4 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретено на средства фонда пожертвований на фотографию. © DACS 2004; 5 • © DACS 2004; 6 • С разрешения галереи Моника Спруэт и Филомены Магерс, Лондон — Берлин. © DACS, London 2004; 1968b: 1 • С разрешения галереи Гарогсяна, Лондон. © Ed Ruscha; 2 • Музей Людвиг, Кёльн. С разрешения Рейнского архива изображений, Кёльн. © Sol LeWitt. © ARS, NY and DACS, London 2004; 3 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2004; 4 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. © ARS, NY and DACS, London 2004; 5 • © ARS, NY and DACS, London 2004; 6 • С разрешения галереи Лиссона, Лондон; 7 • Городской музей Ван Аббе, Эйндховен (Нидерланды). © ARS, NY and DACS, London 2004; 8 • С разрешения Джона Балдессари; 1969: 1 • Бывшее собрание Саатчи, Лондон. © ARS, NY and DACS, London 2004; 2 • С разрешения автора. Фото © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, London 2004; 3 • Музей современного искусства, Нью-Йорк. С разрешения автора. Фото © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, London 2004; 4 • Художественный институт, Чикаго. Приобретено благодаря пожертвованиям Артура Китинга, г-на и г-жи Эдвард Моррис. © The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Zürich and London; 1970: 1 • Фото © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, London 2004; 2a • Рисунок Лоренса Кенни. С разрешения автора; 2b • Фото Фрэнка Томаса. С разрешения автора; 2c • Фото Фрэнка Томаса. С разрешения автора; 3 • Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. Собрание Панцы. С разрешения автора. Фото © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, London 2004; 4 • © Estate of Robert Smithson/VAGA, New York/DACS, London 2004; 1971: 1 • Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж. С разрешения автора. © DACS 2004; 2 • © D.B. © ADAGP, Paris and DACS, London 2004; 3 • Собрание Дале, Брюссель. С разрешения автора. © DACS 2004; 1972a: 1 • Собрание Бенямины Катца. © DACS 2004; 2 • Собрание Стефана и Анн-Мари Рона. © DACS 2004; 3 • Галерея Михаэля Вернера, Кёльн. © DACS 2004; 4 • Рут Кайзер. С разрешения Йоханнеса Каддерса. © DACS 2004; 5 • Городской музей

Ван Аббе, Эйндховен (Нидерланды). © DACS 2004; **6** • © DACS 2004; **7** • © DACS 2004; **1972b**: **1** • Музей Людвига, Кёльн. С разрешения Рейнского архива изображений, Кёльн; **2** • С разрешения автора. © DACS 2004; **3** • Художественный институт, Чикаго. Приобретено на средства пожертвования в память Барбары Нефф Смит из фонда Барбары Нефф Смит и Соломона Х. Смита, 1977. 600a-h. С разрешения галереи «Спероне — Вестуотер», Нью-Йорк; **4** • С разрешения автора. © DACS 2004; **5** • Художественный музей, Бонн. © DACS 2004; **6** • Собрание Спекса, Кёльн. С разрешения автора; **1973**: **1** • Фото © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, London 2004. © Nam June Paik; **2** • С разрешения Electronic Arts Intermix (EAI), Нью-Йорк; **3** • С разрешения Electronic Arts Intermix (EAI), Нью-Йорк; **4** • © ARS, NY and DACS, London 2004; **5** • С разрешения Electronic Arts Intermix (EAI), Нью-Йорк; **1974**: **1** • Фото Эрро. С разрешения автора. © ARS, NY and DACS, London 2004; **2** • Фото Миноры Нидзумы. © Yoko Ono; **3** • Фото Билла Бекли. С разрешения автора; **3a**, **3b** • Фото Билла Бекли. С разрешения автора; **4** • Фото Кэти Диллон. С разрешения автора; **5** • С разрешения автора; **6** • Музей современного искусства, Сан-Франциско. © ARS, NY and DACS, London 2004; **1975**: **1** • © Judy Chicago 1972. © ARS, NY and DACS, London 2004; **2** • Собрание Philip Morris Companies, Inc. Фейт Рингголд © 1980; **3** • Бруклинский музей искусств. Дар Фонда Элизабет Э. Саклер. Фото © Donald Woodman. © Judy Chicago 1979. © ARS, NY and DACS, London 2004; **4** • Фото Дэвида Рейнолдса. С разрешения автора; **5** • С разрешения Фонда наследия Аны Мендэты и галереи Лелона, Нью-Йорк; **6** • Совет искусств Великобритании, Лондон. С разрешения автора; **1976**: **1** • Фото Э. Ли Уайта, Нью-Йорк, 1978. С разрешения автора и пространства «Кухня», Нью-Йорк; **2** • Фото © Christopher Reenie/Robert Harding; **3** • Собрание Фонда Чинати, Марфа, Техас. Фото Флориана Хольцхерра. Произведение © Judd Foundation. Licensed by VAGA, New York/DACS, London 2004; **1977**: **1** • С разрешения автора; **2** • С разрешения автора и галереи «Metro Pictures»; **3** • С разрешения автора и галереи «Metro Pictures»; **4** • С разрешения автора и галереи «Metro Pictures»; **5** • С разрешения Художественного фонда Идессы Хенделес, Торонто; **1980**: **1** • С разрешения автора и галереи «Gorney, Bravin + Lee», Нью-Йорк. © Sarah Charlesworth, 1978; **2** • С разрешения галереи Барбары Глэдстоун, Нью-Йорк; **3** • С разрешения автора; **4** • С разрешения галереи Шона Келли, Нью-Йорк; **1984a**: **1** • С разрешения автора; **2** • © ARS, NY and DACS, London 2004; **2** • © ARS, NY and DACS, London 2004; **3** • Собрание автора. Фред Лонидье, факультет визуальных искусств Калифорнийского университета, Сан-Диего; **4** • С разрешения автора и галереи «Gorney Bravin, + Lee», Нью-Йорк. © Martha Rosler, 1967–1972; **5** • С разрешения автора и галереи Кристофера Граймса, Санта-Моника, Калифорния; **6** • С разрешения автора и галереи «Gorney, Bravin + Lee», Нью-Йорк © Martha Rosler, 1974–1975; **1984b**: **1** • Собрание Барбары Шварц. Фото — с разрешения галереи Гагосяна, Нью-Йорк; **2** • Фото Джени Хольцер. © ARS, NY and DACS, London 2004; **3** • С разрешения Canal ST Communications; **1986**: **1** • © Jeff Koons; **2** • С разрешения автора и Джея Джоплина, галерея «Белый куб», Лондон. © The artist; **3** • С разрешения автора; **4** • С разрешения автора; **5** • С разрешения автора и галереи «Gorney Bravin, + Lee», Нью-Йорк. © Barbara Bloom, 1989; **1987**: **1** • С разрешения группы «Group Material»; **2** • Собрание Ульриха и Харриет Майер. Фото Джеймса Ди. © DACS, London/VAGA, New York 2004; **3** • С разрешения галереи Лелона, Нью-Йорк. © Krzysztof Wodiczko; **4** • Публичная библиотека, Нью-Йорк; врезка: Ричард Серра. *Наклонная дуга*. 1981 (уничтожена). Кортеновая сталь. 365,8 x 3657,6 x 6,4 см. Федеральная пло-

щадь, Нью-Йорк. Фото Анн Шове, Париж; **5** • Фонд Вернера и Элен Даннхайссер, Нью-Йорк. С разрешения галереи Андреа Розен, Нью-Йорк. © The Felix Gonzalez-Torres Foundation; **6** • Фонд Вернера и Элен Даннхайссер, Нью-Йорк. На долговременном хранении в Музее современного искусства, Нью-Йорк. С разрешения галереи Андреа Рослер, Нью-Йорк. © The Felix Gonzalez-Torres Foundation; **7** • Музей искусств, Филадельфия. С разрешения автора; **1988**: **1** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото Акселя Шнайдера, Франфурт-на-Майне. © Gerhard Richter; **2** • Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото Фридриха Розенштиля, Кёльн. © Gerhard Richter; **3** • Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. © Gerhard Richter; **4** • С разрешения автора; **1989**: **1** • С разрешения автора; **2** • Фото Давуда Бея. С разрешения галереи Джека Тилтона и Анны Кустеры, Нью-Йорк; **3** • С разрешения галереи Джека Тилтона, Нью-Йорк; **4** • С разрешения галереи Мэриан Гудман, Нью-Йорк; **5** • С разрешения Gavin Brown's Enterprise, Нью-Йорк; **1992**: **1** • С разрешения Архива «Документы». © DACS 2004; **2** • С разрешения автора и галереи «Metro Pictures», Нью-Йорк; **3a** • С разрешения галереи Эми Фонтана, Милан. Фото Роберто Маросси, Милан; **3b** • С разрешения автора. Фото Нины Мёнтман; **4** • Фото — с разрешения Де Влеесхала, Миддельберг; American Fine Arts, Co., Нью-Йорк; и галереи Тани Бонакдар, Нью-Йорк; **1993a**: **1** • Собрание Алексини Дюшан, Франция. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2004; **2** • С разрешения автора. © ARS, NY and DACS, London 2004; **3** • С разрешения Джеймса Колумна и галереи Мэриан Гудман, Нью-Йорк. © James Coleman; **4** • С разрешения автора и галереи «Metro Pictures», Нью-Йорк; **5** • С разрешения автора и галереи «Metro Pictures», Нью-Йорк; **1993b**: **1** • Частное собрание. С разрешения галереи Полы Купер, Нью-Йорк; **2** • Совет искусств Великобритании, Лондон. Фото Эдварда Вудмана. С разрешения автора и Джея Джоплина, галерея «Белый куб», Лондон. © The artist; **3** • С разрешения автора; **4** • Создано по заказу агентства «Artangel», при финансовой поддержке компании «Веск's». Фото Сью Ормера. С разрешения Рейчел Уайтред и галереи Гагосяна, Лондон; С разрешения галереи «Глэдстоун», Нью-Йорк; **1993c**: **1** • С разрешения галереи Полы Купер, Нью-Йорк; **2** • С разрешения автора и галереи «P.P.O.W.», Нью-Йорк; **3** • С разрешения галереи Шона Келли, Нью-Йорк; **4** • Фото © Rotimi Fani-Kayode/Autograph ABP; **5** • С разрешения галереи Стивена Фридмана, Лондон; **6** • С разрешения автора и Брента Сикмаса, Нью-Йорк; **7** • С разрешения автора и Hauser & Wirth. Фото — с разрешения галереи Гагосяна, Нью-Йорк; **6** • © 2004 Glenn Ligon; **1994a**: **1** • С разрешения галереи «Sonabend», Нью-Йорк; **2** • Собрание автора. Фото Эллен Пейдж Уилсон. С разрешения галереи «Пейс Вильденштайн», Нью-Йорк. © Kiki Smith; **3** • С разрешения автора и галереи Мэтью Маркса. Фото К. Игнатидиса для галереи «Жё де Пом», Париж; **4** • С разрешения автора; **5** • Частное собрание / С разрешения галереи Яблонки, Кёльн. Фото Ника Тенвингенхорна, Дюссельдорф; **1994b**: **1** • Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. © Sol LeWitt. © ARS, NY and DACS, London 2004; **2** • С разрешения Regen Projects, Лос-Анджелес; **3** • С разрешения автора; **4** • С разрешения автора; **1996**: **1** • Фото Флориана Хольцхерра. © James Turrell; **2** • С разрешения автора. Фото © 1997 Fotoworks Benny Chan; **3** • С разрешения галереи Лиссона, Лондон; **4** • С разрешения Давида Цвириера, Нью-Йорк; **1999**: **1** • С разрешения автора и галереи Мэриан Гудман, Нью-Йорк; **2** • С разрешения автора и Джея Джоплина, галерея «Белый куб», Лондон. © the artist; **3** • Собрание автора. С разрешения галереи Монки Спруэт и Филомены Магерс. © DACS, London 2004; **2003**:

1 • С разрешения автора и Corvi-Mora, Лондон; **2** • С разрешения автора и галереи Стивена Фридмана, Лондон; **3** • С разрешения галереи Мэриан Гудман, Нью-Йорк; **4** • С разрешения автора, галереи «Фрит-стрит», Лондон, и галереи Мэриан Гудман, Нью-Йорк и Париж; **2007a**: **1** • С разрешения галереи Полы Купер, Нью-Йорк. © Christian Marclay; **2** • С разрешения галереи Полы Купер, Нью-Йорк. © Christian Marclay; **3** • Фото — с разрешения автора и галереи Мэриан Гудман, Нью-Йорк. © James Coleman; **4** • С разрешения галереи Полы Купер, Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **5** • Фото — с разрешения автора и галереи Мэриан Гудман, Нью-Йорк. © William Kentridge; **6** • Photo С разрешения автора и галереи Мэриан Гудман, Нью-Йорк. © William Kentridge; **2007b**: **1** • © ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **2** • С разрешения автора и галереи Даниэля Буххольца, Кёльн — Берлин; **3** • С разрешения Стюарта Шейва, Modern Art, Лондон. © Tom Burr; **4** • С разрешения автора и галереи Киммериха, Нью-Йорк; **5** • С разрешения автора и галереи Грин Нафтали, Нью-Йорк; **6** • С разрешения автора и галереи «Metro Pictures», Нью-Йорк; **2007c**: **1** • © Hirst Holdings Limited and Damien Hirst. All rights reserved, DACS 2011; **2** • Фото Лорана Лека. © Jeff Koons; **3** • Фото © Andy Rain/epa/Corbis. © Hirst Holdings Limited and Damien Hirst. All rights reserved, DACS 2011; **2009a**: **1** • С разрешения галереи Лелона, Нью-Йорк. © The Estate of Ana Mendieta Collection; **2** • С разрешения Студии Тани Бругеры; **3** • С разрешения Gavin Brown Enterprise, Нью-Йорк © Rirkrit Tiravanija; **4** • С разрешения Gavin Brown Enterprise, Нью-Йорк © Rirkrit Tiravanija; **5** • С разрешения галерей Мэриан Гудман, Париж и Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2011; **6** • С разрешения Антона Видокля; **2009b**: **1** • Вид экспозиции «Мартин Киппенбергер», Городской музей Ван Аббе, Эйндховен (Нидерланды), 2003. © Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne; **2** • С разрешения автора, галереи Рины Споллингс, Нью-Йорк, и галереи Даниэля Буххольца, Кёльн — Берлин; **3** • Национальная галерея искусств, Вашингтон, 20 января 2004. Изображение — с разрешения галереи Фридриха Петцеля, Нью-Йорк. Фото Lammy Photo; **4** • С разрешения автора и галереи Даниэля Буххольца, Кёльн — Берлин; **5** • С разрешения автора и галереи Даниэля Буххольца, Кёльн — Берлин; **6** • Изображение — с разрешения галереи Фридриха Петцеля, Нью-Йорк. Фото Томаса Мюллера; **7** • Фото Джеффри Стёрджеса; **2009c**: **1** • С разрешения галереи Барбары Глэдстоун, Нью-Йорк; **2** • С разрешения галереи Барбары Глэдстоун, Нью-Йорк; **3** • С разрешения Андреа Гайер; **4** • © Harun Farocki 2009; **5** • С разрешения галереи «Чайм и Рид», Нью-Йорк © ARS, NY and DACS, London 2011; **2010a**: **1** • С разрешения автора: Фонда Ляйстера, Швейцария; архива Эрленмайера, Швейцария; и галереи Урса Майле, Пекин — Люцерн; **2** • С разрешения автора: Фонда Ляйстера, Швейцария; архива Эрленмайера, Швейцария; и галереи Урса Майле, Пекин — Люцерн; **3** • Фото Галереи Тейт, Лондон, 2011. © Ai Weiwei; **4** • С разрешения автора: Фонда Ляйстера, Швейцария; архива Эрленмайера, Швейцария; и галереи Урса Майле, Пекин — Люцерн. Фото Франка Шински; **5** • © Wang Guangyi; **6** • © Zhang Huan; **7** • С разрешения галереи «Пейс», Нью-Йорк. © Zhang Huan; **2010b**: **1** • С разрешения Корпорации Бернадэт; **2** • С разрешения Джона Келси; **3** • Изображение из передвижной выставки музея «Омекс» (Мехико) «Незванные гости (Иностранцы повсюду)» (2004–2010, куратор Адриано Педросса), 2010, с разрешения автора и Gaga Arte Contemporanea, Мехико, и галереи «Metro Pictures», Нью-Йорк; **4** • С разрешения Lombard Fried Projects, Нью-Йорк © 2010 Cao Fei; **5** • С разрешения галереи Энтони Рейнолдса, Лондон. © the Artist; **6** • С разрешения www.theysmen.org

- аборигенов искусство 662
Абрамович, Марина 610, 612, 762, 777
абстрактный экспрессионизм 17, 262, 274, 282, 325, 327, 328, 331, 338, 352–356, 358, 377, 380–391, 400–405, 406, 408–413, 411, 429, 435, 442, 445, 459, 462, 477–481, 483–486, 488, 493, 495, 499, 508, 510, 513, 517, 521, 536–537, 549, 550, 562, 566, 573, 579, 600, 609, 722, 744, 772–774, 783, 792
абстракционизм, абстракция 28, 31, 34, 39, 53, 85–89, 95, 118–124, 125, 128, 130–134, 137–138, 141, 145–153, 154–159, 169–170, 174, 177, 184–185, 193, 205, 207, 218, 223, 235, 246, 278, 290–294, 310–313, 340–344, 351–352, 355, 358, 365–366, 369, 378–379, 380–391, 400–405, 406–410, 414–416, 418–421, 436–441, 437, 439–441, 442–444, 447–448, 450–452, 456, 459, 462, 474–482, 485–487, 513–518, 519, 522, 525, 544–548, 559–564, 598, 601–603, 602, 614, 640, 647, 680, 688, 694, 697, 748–749, 753, 757, 783–784, 788, 790–791
«Абстракция и вчувствование», книга Воррингера 85–89, 235, 291
«Абстракция — Творчество», журнал 311, 313, 418, 436
Аватары, их использование художниками 764–769, 785
Аведон, Ричард 464–467, 469
«Авланч», журнал 573, 609
автоматизм 16, 16, 137, 196–201, 264, 324, 324, 327, 346, 352, 381–382, 534, 541, 600
автоматизм психический 16, 196–201; см. также: автоматизм автоматы 214–219
автономия, эстетика автономии 22–25, 40, 45–46, 53, 129, 170, 188, 210, 357, 475–476, 541–543, 555, 571–573, 596–597, 602, 625, 640, 676, 722, 724, 743, 762, 783, 785
авторство, авторитет, их критика 20, 48, 128, 138, 190, 303–304, 410, 419, 499, 537–538, 558, 624–627, 640–641, 661, 713, 715, 755–757, 764, 769, 784
Агам, Яков 417, 419–420
Агамбен, Джордж 394
агитпроп 134, 284, 532, 638, 649–655, 714
Адамс, Ансель 302–303
Адамс, Генри 234
Адамс, Деннис 651
Адорно, Теодор Визенгрунд 25, 29–31, 129, 262, 265, 314, 321, 352, 354, 358, 428, 449, 451, 455, 469, 529, 615, 627, 659, 708, 772–773, 776, 779, 783, 785
Ай Вэйвэй 758–763, 759–761
Айер, Альфред Джулс 519
Айзенштедт, Альфред 260
Айнс, Стефан 650
Ай-О 496
Аккончи, Вито 606, 608, 610–612, 620, 621, 680, 719
активистское искусство 649–655
акционизм венский 502–507, 609
александризм 29, 785
Алешински, Пьер 393, 429
Альберс, Анни 331, 376, 378
Альберс, Йозеф 193, 331, 375–379, 377, 379, 415, 418, 436, 674
альтернативные пространства 604–608, 614–616, 620–623, 621
Альтюссер, Луи 29, 591, 615, 674
Американская ассоциация абстракционистов (ААА) 313, 436
американский модернизм (ранний) 142–147, 232–237, 360
американский регионализм 282, 381
Анастас, Рея 751
Андерсон, Бенедикт 739
Андерсон, Лори 642–643
Андре, Карл 184, 447–448, 508–512, 511, 536, 538, 565, 567, 573, 580, 592, 599, 679, 724
аномия 785
Анри, Флоранс 258–259
Ансельмо, Джованни 556, 557
Антай, Симон 563–564
Антал, Фредерик 22
Антейл, Джордж 154
антииллюзионизм 33, 61, 219, 367, 389, 508, 537, 578–581
«Антииллюзия: процедуры/материалы», выставка 439, 578–581
антиимпрессионизм 70, 285
антилексический/антисемантический язык 35–36, 95–96, 127, 130–134, 136, 176–178, 177, 221, 793
антимодернизм 55, 96–97, 134, 166–171, 204, 208–213, 235, 284–289, 305–309, 331, 345, 351, 449, 553, 555–556, 569–570, 576, 596, 627, 640–643, 657
антитрадиционализм 53, 96, 559, 640–643
Антони, Жанин 679
Антропологические модели 668–673; см. также: этнография, искусство как антиэстетика, антиискусство 25, 138, 174–179, 264–265, 274–275, 277, 422, 487, 505, 515, 577, 785
Аполлинер, Гийом 66, 78, 95, 100, 106–107, 112, 114, 116, 117, 122, 141, 166, 226, 247–248, 273, 784
апотропеизм 82, 104
Аппел, Карел 17, 392, 393, 429, 459
апроприации искусство 18, 47, 48, 58, 534, 624–627, 631–632, 700–701, 780
Арагон, Луи 316
Араин, Рашид 661
Аранда, Хульета 742–743
«Арбайтер Иллюстрирте Цайтунг» («AIZ»), газета 177, 178, 259, 261, 319, 358, 467
ар-брют 188, 354, 371, 392, 429, 522, 785
Арбус, Диана 464–465, 467, 468, 469
Арватов, Борис 180, 185
ар-деко 59, 158, 202–207, 217, 229, 263, 312, 336, 357, 449
Аренсберг, Луиза 232, 509, 541
Аренсберг, Уолтер 160, 232, 233, 509, 541
Арман (Арман Пьер Фернандес) 368, 472, 476, 526, 528, 540, 724, 731
Арнольд, Ева 465
Арнольд, Мартин 701
ар-нуво 52–56, 53, 87, 118, 168, 191, 204, 266, 347, 787; см. также: югендстиль
Арнц, Герд 211
Арп, Ханс (Жан) 118–119, 136–138, 137, 154, 163, 200, 216–218, 217, 276, 292, 311, 333, 349, 382, 422, 528, 559, 675
Арсенальная выставка, Нью-Йорк (1913) 142–143, 145, 160, 232–233
«арте повера» 553, 554–558, 578, 662, 668, 682, 713, 775
«Арт-Лэнгвич», журнал 573, 634
«Артньюс», журнал 436, 442, 456, 488, 510, 559
Арто, Антонен 275, 503–504, 522, 616, 617
«Артфорум», журнал 456, 510, 538–539, 573
«Арт энд Лэнгвич», группа 598, 630, 634
архива эстетика 565–569, 701, 712–717, 751, 768, 769
Архипенко, Александр 375, 449
архитектура 24, 52–53, 134, 153, 156–159, 157–158, 206–207, 220–223, 234–235, 243, 307–308, 332–333, 395, 423, 426, 512, 552, 576, 584–585, 602–603, 635, 640–641, 648, 711, 726, 741, 751
Асава, Рут 377
ассамбляж 131, 220, 272, 299, 448, 453–458, 497, 504, 508, 528, 540, 542–543, 546, 642, 662, 663, 724–731, 775, 789
атавизм 195, 290, 307, 337, 450, 785
Атже, Эжен 250, 253–255, 295, 302–304, 303, 396, 467, 565
«Атлас» — см. Раад, Валид
Ауд, Якоб Йоханнес Петер 154, 157
аура 25, 224, 228, 296, 298, 368, 538, 625, 635, 644, 659, 661
Ауэрбах, Эллен 259, 260, 262; см. также: Рингль + Пит
афазия 36, 789
африканское искусство 16, 37, 65–67, 79–84, 81, 85, 106, 116–118, 126, 145, 228–229, 263, 265, 291, 298, 334, 337, 339
афроамериканское искусство 334–339, 615, 616, 663, 664, 670, 683–688, 764
аффирмативная культура 26, 359, 472, 785
Ахарн, Джон 650
АХРР 181, 285–287, 289
Ашер, Майкл 543, 584–586, 585, 597, 630, 645, 648, 668, 713, 775
Баадер, Андреас 659
Баадера — Майнхоф, группа 656, 658–659
Баба, Хоми 661–662, 673, 790
Бав, Кэррол 724–731, 728
Базелиц, Георг 519–523, 568, 596, 656–657
Базен, Жан 562
Базиотис, Уильям 326–327, 332, 380–382
Байер, Герберт 194–195, 244–246, 248–249, 375, 465
Байль, Фриц 85
Бакингем, Мэтью 700–701, 778
Бакст, Лев 168
Бакунин, Михаил 404
Балдессари, Джон 576, 577, 630, 636
Балла, Джакомо 90–93, 118, 333, 559, 674
Балль, Хуго 135–137, 154, 216–217, 784
Бари, Антуан-Луи 59
Барни, Мэтью 680, 702, 734, 773–774, 779, 783
Барнс, Альберт Кумс и его фонд 63, 104, 233, 345–346
Барре, Мартен 561–564, 563
Барри, Джудит 648
Барри, Роберт 556, 571, 599
Барр-младший, Альфред Гамильтон 78–83, 233, 312, 319, 325, 329, 351, 359, 376, 442, 508
Барт, Ролан 32–39, 36, 38, 48, 162, 265, 275, 530–534, 543, 591, 615, 630–633, 635, 641–642, 671, 707, 715, 722, 771, 784, 791
Баския, Жан-Мишель 661
Батай, Жорж 200, 263–236, 273, 275–278, 321, 359, 371, 374, 450–451, 504, 674–675, 712, 772, 789
Батлер, Джудит 780
Баумгартен, Лотар 669
Баухаус 12, 27, 181, 189, 191–195, 202, 214, 218–219, 222–223, 233, 234, 244–249, 259–260, 262, 277, 306, 310, 331, 351, 375–379, 418, 428–429, 436, 601, 645, 647, 674, 774, 787, 791
Баухаус Новый (Чикаго) 310, 375–379, 428, 436
Бахтин, Михаил 787, 788
Башляр, Гастон 393, 793
Беар, Лайза 573
«Безумная любовь», роман Бретона 198–200, 199, 268
Бейкер, Джордж 741
Бейкер, Жозефина 206, 663, 670
Беккет, Сэмюэл 333, 505
Бекман, Макс 208, 210, 211
Белл, Ванесса 73, 396
Белл, Клайв 33, 294, 485
Беллмер, Ханс 198, 201, 214, 216
Бенвенист, Эмиль 41–42, 44, 627, 790
Бенглис, Линда 19, 578, 606, 608
Бенн, Готфрид 212, 522
Бентли, Эрик 376
Бентон, Томас Харт 282, 360, 381, 388
Бенуа, Александр 289
Беньямин, Вальтер 23–24, 44, 53, 141, 188, 209, 214, 224, 228, 252–253, 255, 261, 265, 268, 295–299, 308, 321, 355, 392, 455, 467, 499, 527, 595, 615, 625, 644, 647, 697, 700, 702, 711, 719–720, 737, 776–778
Бергамин, Хосе 318
Бергман-Михель, Элла 261
Бергсон, Анри 494, 674, 787
Бёрден, Крис 609–610, 612, 690, 719, 762
Берден, Ромаре 339
Берджин, Виктор 618, 634–635
Беренс, Петер 245
Берлеви, Хенрик 418
«Берлинер Иллюстрирте Цайтунг» («BIZ»), газета 177, 250, 259
Берман, Уоллес 453–458
Берн, Изн 575
Бернар, Эмиль 70–71
Берроуз, Уильям 422
Берсани, Лео 21
Бескин, Осип 288
бесформенное 200, 263–266, 273–278, 359, 450–451, 772, 785; см.: Батай, Жорж

Бехер, Бернд и Хилла 253, 565–570, 566–567, 598, 610, 711	Браун, Байрон 301	Ван Гуан'и 761, 762	«Вог», журнал 354, 465, 530	Генцкен, Иза 724–731, 726
Бехер, Йоханнес Роберт 212	Браун, Триша 609	Вандербик, Стэн 377	Водичко, Кишиштоф 651	геометрическая абстракция 39, 86, 89, 119, 122, 130–134, 148–159, 193, 246, 310–313, 340–344, 351–352, 378–379, 408–409, 414–416, 420–421, 436–439, 447, 450, 549, 559–560, 571, 602, 674
Бёрджесс, Джелет 78	Браунтач, Трой 624	Вантонгерло, Жорж 154, 408, 560	Вожель, Люсьен 260	Герасимов, Александр 285–289, 286, 519
Бёрк, Эдмунд 353, 403–404	Брейер, Йозеф 20	Васконселос, Хосе 279–280	возвышенное 141, 353, 403–404, 438, 537, 562, 700	Гери, Фрэнк О. 621, 622, 700
Бёрк-Уайт, Маргарет 259, 464	Брекер, Арно 305–307, 312	Васулка, Вуди и Стейна 605, 606	«Возможности», журнал 382, 384, 573	гештальт 133, 263, 366, 372, 378, 390–391, 537–539, 786
Бёрр, Том 724–731, 727	Бретон, Андре 16–17, 78, 104, 190, 196–201, 224, 263–266, 268–272, 273, 275, 324–330, 331, 332, 333, 352, 359, 371, 381, 393, 429, 501, 503, 551, 563, 573, 772, 785, 789	Вачон, Джон 304	«Возможности», журнал 382, 384, 573	гештальтпсихология 368, 391, 539, 786, 788
бидермайер 220, 244–245	Брехт, Дордж 490, 494, 497–499, 500	Ваше, Жак 196	Войнарович, Дэвид 652, 655	Гёте, Иоганн Вольфганг фон 120, 150
Бидл, Джордж 282–283	Бридендик, Хайн 195	Вегман, Уильям 620	Воксель, Луи 107	Гётц, Карл Отто 519, 656
Бикертон, Эшли 645	Брик, Осип 180	Вейл, Сьюзен 377	Волкер, Джон 426	гибридность 661–662, 671
Билле, Эйлер 392	Брод, Эли 734	Велде, Анри ван де 53, 191, 194	Воллар, Амбруаз 70, 143, 166	Гидион, Зигфрид 425
Билль, Макс 152, 249, 313, 375, 408, 414, 416, 429, 436, 559–561, 563, 784	Бродович, Алексей 464–465, 467–469	Велде, Брам ван 562	Вольман, Жиль Жозеф 789	Гиллик, Лиам 712–714, 716, 739–740, 793
биографизм 19–20, 32, 130, 166–171, 389, 779, 785	Брехт, Дордж 490, 494, 497–499, 500	«Великое немецкое искусство», выставка 305–306	Вольс (Альфред Отто Вольфганг Шульце) 372, 787	Гильдебранд, Адольф фон 60–63
Бирман, Энне 250, 252	Бридендик, Хайн 195	Велтхейс, Олаф 733	Вольфрадт, Вилли 209	Гимар, Эктор 266
Бирнбаум, Дара 605, 727	Брик, Осип 180	Венецианская биеннале 345–349, 388, 415, 419, 712–717, 721	воображаемый музей 294–299, 297; см. также: Мальро, Андре	Гинзбург, Карло 314, 320
Бишоп, Джеймс 517	Бродский, Исаак 286–288	Венская группа 502, 506; см.: Винер, Освальд	Вордемберге-Гильдевард, Фридрих 154, 311	Гинсберг, Аллен 453
Блант, Энтони 314, 318	Бройер, Марсель 195, 331	Венский Сецессион 52–56, 741, 793	Ворошилов, Климент 287–289, 288	Гинхук 134
«Бласт», журнал 89, 291	Брольо, Марио 208	Вентури, Роберт 641	Воррингер, Вильгельм 85–89, 235, 291	Гитлер, Адольф 177–178, 191, 208, 243, 249, 305–309, 326, 331, 353, 591, 656
Блейк, Питер 424	Бротарс, Марсель 40–41, 42, 48, 227, 356, 543, 592, 593–599, 645, 647, 668, 671, 713, 719, 730	Вертов, Дзига 701	«Восьмерка», группа 143	Глез, Альбер 107, 109, 127, 171, 204
Блейлер, Ойген 186	Бругера, Таня 738–743, 739, 776	Вессельман, Том 428	Всемирная выставка в Париже (1889) 64	Глэдстоун, Барбары (галерея) 752, 754
Блоссфельдт, Карл 252–253, 255, 310	Брус, Гюнтер 502–507, 506, 609	Вестон, Бретт 250	Всемирная выставка в Париже (1900) 57	Гобер, Роберт 652, 655, 689–691
Блох, Эрнст 210, 355	Брэнгвин, Фрэнк 282	Вестон, Эдвард 26, 47, 250, 303, 624–625	Всемирная выставка в Париже (1937) 276, 305–309, 308, 314–321, 316–317	Гоген, Поль 15, 55, 64–74, 67, 76, 79, 86–87, 228, 233, 450, 788, 790
Блум, Барбара 647, 648	Буаффар, Жак-Андре 264	«Вещь/Gegenstand/Objet», журнал 238–239, 246	Вуд, Беатрис 129	Годье-Бжеска, Анри 59, 88, 358, 365–367, 418, 419, 508
Блумсбери, группа 73	«Бубновый валет», выставка и группа 181	Вёльфлин, Генрих 34–35, 265, 298, 586	Вулф, Вирджиния 318, 396	Говер, Роберт 652, 655, 689–691
Блэк-Маунтин, колледж 375–379, 406, 409, 502, 671	Булез, Пьер 408	взаимодействия эстетика 739–743, 773, 793	Вхутемас 181, 286	Гоген, Поль 15, 55, 64–74, 67, 76, 79, 86–87, 228, 233, 450, 788, 790
Блюм, Леон 307	Бунюэль, Луис 265, 314, 675	взгляд 17, 48, 82–84, 544–545, 580, 616–618, 626–627, 647, 654–655, 674–678	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Годье-Бжеска, Анри 59, 88, 358, 365–367, 418, 419, 508
Блюхова, Ирена 259	Бурдюк, Пьер 642, 671	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	Габо, Наум 294, 310–313, 340, 358, 365–367, 418, 419, 508	Гоития, Франсиско 279
«БМПТ», группа 518, 559–564	Буржуа, Луиз 544–548, 578, 580, 689–690, 772	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	Гаварни, Поль 467	Гойя, Франсиско 317–318
Бовуар, Симона де 539, 610	Бурлюк, Давид 88, 130	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	Вуд, Беатрис 129	Голан, Роми 319–320
Богданов, Александр 181, 284–285	Бурри, Альберто 395–396, 451, 502, 553, 555	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	Вулф, Вирджиния 318, 396	Голдберг, Роузли 738
боди-арт 411–414, 488–492, 494–501, 495–496, 502–507, 524–525, 605, 609–613, 668, 674, 683, 707, 738, 740	Буррио, Николя 713–716, 739–740, 793	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	Вхутемас 181, 286	Голдстейн, Джек 624
Бодлер, Шарль 71, 85, 129, 214, 404, 432, 455, 527–528, 595, 779	Бурхардт, Руди 411	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Голуб, Леон 459, 650, 651
Бодрийяр, Жан 475, 530–532, 630–631, 644–645, 647, 791	Бурри, Альберто 395–396, 451, 502, 553, 555	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Голыц, Ханс 208
Бойс, Йозеф 495, 524–529, 573, 598, 601, 609, 662	Бурри, Альберто 395–396, 451, 502, 553, 555	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Гомбрих, Эрнст 486
Бойс, Соня 686	Буррио, Николя 713–716, 739–740, 793	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Гонзик, Карел 310
Болотовский, Илья 301, 376	Бурхардт, Руди 411	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Гонсалес, Хулио 276, 364, 365, 316, 473, 508
Болтански, Люк 734	Бурри, Альберто 395–396, 451, 502, 553, 555	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Гонсалес-Торрес, Феликс 652, 654–655, 713
большевики 133, 181	Буррио, Николя 713–716, 739–740, 793	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Гонсалес-Фёрстер, Доминика 713–714, 739, 793
Бомберг, Дэвид 88	Бурхардт, Руди 411	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Гончарова, Наталья 118
Бомбар, Пьер 345, 347–349	Бурри, Альберто 395–396, 451, 502, 553, 555	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Гордон, Даглас 700–702, 701, 713
Бортник, Шандор 418	Буррио, Николя 713–716, 739–740, 793	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Горки, Аршил 274, 301, 319, 321, 325, 327–328, 352, 355, 360, 380–381, 388, 391
Борхес, Хорхе Луис 422, 596	Бурхардт, Руди 411	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Горький, Максим 284, 287
Бохнер, Мел 447, 581	Бурри, Альберто 395–396, 451, 502, 553, 555	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Готтлиб, Адольф 326, 353, 380–382, 384, 499, 787
Боччони, Умберто 90–96, 93, 95	Буррио, Николя 713–716, 739–740, 793	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Готье, Теофиль 23
Бошир, Дерек 424	Бурхардт, Руди 411	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Гофман, Эрнст Теодор Амадей 214, 219
Бозэри, Стефано 715	Бурри, Альберто 395–396, 451, 502, 553, 555	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	Грабарь, Игорь 285
Бозэти, Алигьеро 557–558	Буррио, Николя 713–716, 739–740, 793	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	
Брагалья, Антон Джулио 90	Бурхардт, Руди 411	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	
Брак, Жорж 33, 34, 72, 106–113, 148, 166, 168, 171, 204, 311, 333, 345, 347–348, 402, 418	Бурри, Альберто 395–396, 451, 502, 553, 555	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	
Брандт, Марианна 195, 195	Буррио, Николя 713–716, 739–740, 793	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	
Бранкузи, Константин 59, 127, 142–143, 154, 206, 228–231, 234, 290–291, 294, 311, 333, 452, 509, 587	Бурхардт, Руди 411	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	
Брассай 266, 727	Бурри, Альберто 395–396, 451, 502, 553, 555	видео-арт 604–608, 610–611, 620, 671, 679, 683, 698–702, 709, 714, 718–722, 741–742, 755, 756–757, 773–775, 777–778, 793	«Вью», журнал 327, 331, 540, 573	

- грамматология 45, 410; см.: Деррида, Жак
- Грамши, Антонио 25, 208, 786
- Гранвиль, Жан-Жак 467
- Грант, Данкан 73
- «Гран Фьюри», коллектив 651–652
- графема 177, 600, 694–697, 786
- Грей, Камила 508
- Грей, Эйлин 202, 357
- Грейвз, Майкл 641, 790
- Грефф, Вернер 154
- Грин, Рене 662, 670–673, 672, 713
- Гринберг, Клемент 23, 31, 33, 109, 122, 131, 277, 314, 324–328, 348, 351–360, 367–377, 380, 387–390, 428, 445, 449, 451, 462, 477–482, 485, 488, 508–510, 513, 517, 549, 562, 578, 634, 668, 675, 718–720, 772, 776, 781, 785, 788–790
- Гриоль, Марсель 264
- Грис, Хуан 171, 204, 311, 333
- Гройс, Борис 307
- Гронский, Иван 289
- Гропиус, Вальтер 191–195, 194, 235, 245, 249, 310, 331, 375, 376
- Гросс, Джордж (Георг) 138, 174–176, 208–213, 245, 331, 467
- Гросвенор, Роберт 536–537
- Гроссман, Сид 464
- Грумс, Ред 490
- «Группа 1» («Unit One») 292–294
- Грэм, Дэн 28–29, 565, 568, 571, 576, 576, 608, 630, 635–636, 668, 679, 727, 776
- Гугенхайм, Пегги 319, 327, 331–333, 342, 352, 381, 396, 573
- Гудман, Пол 377
- Гуллар, Феррейра 415
- Гурски, Андреас 569, 570, 707–711, 710
- Гуссерль, Эдмунд 45, 460, 772, 788
- «Гутай», группа 388, 411–416, 412–414, 609, 774
- Гуттузо, Ренато 519
- Гуэль, Ева 166
- Дав, Артур 118, 232
- Даврингхаузен, Генрих Мария 208
- Даглас, Аарон 336–337, 336
- Даглас, Стэн 700–703, 778
- Дада, дадаизм 15, 23, 25, 31, 96, 126–127, 130, 135–141, 154, 163, 174–179, 188–189, 196, 208, 210, 214–218, 215–217, 220–221, 232, 234–235, 237–239, 245–247, 269, 329, 351–352, 356–360, 369, 378, 406, 413, 429, 431, 433, 435, 442, 445, 475, 490, 494–501, 505, 509, 525–526, 534, 538, 640, 656, 671, 707, 714, 722, 730, 739, 774, 781, 784, 788–789, 792
- Дайн, Джим 467, 490, 492, 502–503
- Дали, Сальвадор 197–198, 265–267, 271–272, 325, 327, 330, 332–333, 352, 354, 364–365, 675, 789
- Данкан, Роберт 376
- Дарбовен, Ханна 598–603, 600, 743
- Дарем, Джимми 662–665, 663
- «Движение», выставка 417–419; см. также: кинетизм
- Дебор, Ги 355, 394, 429–435, 430, 432, 472, 501, 620, 700, 773, 789, 792
- «Дегенеративное „искусство“», выставка 12, 17, 56, 186, 187, 223, 244, 305–309, 329, 331, 342, 392, 519, 522
- дедуктивные структуры 132–133, 150, 182, 184, 242, 313, 379, 447, 448, 559, 747–749, 786
- Дейнека, Александр 286–287, 348
- Дейч, Джеффри 734
- Декарава, Рой 464, 466–467, 684
- деконструкция 32, 40–48, 642, 790–791
- Делакруа, Эжен 71, 122, 278, 284, 347, 694, 708
- Делёз, Жиль 530, 630, 665, 716, 787, 791
- Делоне, Робер 87–88, 118–124, 122–123, 138, 169, 674
- Делоне-Терк, Соня 118, 122–124
- Демос, Т. Дж. 137, 332–333
- Демут, Чарльз 232, 234, 235
- Дени, Морис 70–71, 76, 394
- депрофессионализация 30, 163, 369–371, 421–422, 482, 522, 541, 564, 568, 575–576, 635, 696
- Дерен, Андре 64–66, 65, 72, 345
- Деррида, Жак 32, 44–47, 46, 410, 543, 615, 671, 674, 775, 788–791
- Деснос, Робер 264
- Дессау, Пауль 321
- «Де Стейл», группа 26, 154–159, 191, 202, 206, 233, 239, 313, 332, 356, 393, 512, 560, 598, 601, 793
- «Де Стейл», журнал 148, 154–159, 156, 244–245, 341
- десублимация 20, 30–31, 190, 357, 499, 501, 772–773, 786, 792; см. также: сублимация
- детское творчество 15, 17, 85, 186, 263, 305, 354, 425
- Дешан, Жерар 472
- Деббин, Альфред 210, 255
- Джэдд, Дональд 43, 133, 184, 355, 368, 400, 451, 508–510, 536–539, 536, 546, 549, 557, 559, 571, 573, 578, 590–591, 622, 623, 644, 681, 722, 724, 727, 777
- Джэдсон — см.: Танцевальный театр Джэдсона
- Джакометти, Альберто 199, 264–266, 265, 268–272, 270, 272, 291, 333, 393, 397, 459–462, 460–461, 508, 545, 785
- Джей, Мартин 674
- Джеймисон, Фредрик 33, 268, 622, 623, 625, 640–643, 674, 711, 742
- Дженис, Сидни 332, 340, 354, 388, 444
- Джиллет, Фрэнк 606
- Джойс, Джеймс 33, 110, 136, 262
- Джонос, Джоан 580, 606, 608
- Джонс, Аллен 424
- Джонс, Джаспер 331, 354, 359, 384–386, 400, 409, 442–448, 443–444, 446, 477, 480–481, 485, 487, 488, 502, 513–517, 530, 537, 540, 571, 592, 600, 603, 688, 771, 788
- Джонс, Лоис Мейло 337
- Джонсон, Рэй 377
- Джонсон, Филип 376, 535, 641, 741
- диалектика гегелевская 34, 148–149, 324
- диалектический материализм 184, 324
- диалогизм 787, 788
- Дибенкорн, Ричард 459
- дивизионизм 28, 71, 74, 90, 93, 96
- Дидро, Дени 64
- дизайн 191–195, 221, 244–249, 223, 378, 423–424, 647–648
- Дикс, Отто 208–210, 212
- Диллер, Бергойн 301
- Дин, Тасита 702, 711, 713–717, 778
- Дион, Марк 671–673, 713
- Дисней, Уолт 320–321, 327, 487, 737
- длительность 674, 787; см.: Бергсон, Анри
- Доктор Атль (Херардо Мурильо Корнадо) 279
- «Документа», выставка 462, 524, 592, 596–603, 646, 669, 715, 755, 758–761, 780
- «Документы», журнал 200, 263–267, 275–278, 450–451, 785; см. также: Батай, Жорж
- Домела, Сезар 154
- Домье, Оноре 26, 28, 284, 467, 695
- Донген, Кес ван 74, 345
- Дорн, Бернадина 738–739
- Дорнер, Александр 221
- Дорнер, Эрхард 250
- Дотремон, Кристиан 227, 393, 429
- Дрейер, Катерина 160, 163, 183, 381
- дрейф 432–433, 474; см.: ситуационизм
- «другое искусство» 372, 395, 787
- Дусбург, Тео ван 149, 154–159, 191, 206, 239, 240, 244–246, 313, 333, 341, 357, 376, 560
- Дусе, Жак 78, 196, 329
- душевнобольных искусство 16–17, 186–190, 187, 189, 305, 354, 371
- Дьюи, Джон 325, 377
- Дьюнай, Шерил 655
- Дэвис, Даглас 604
- Дэвис, Стюарт 236, 237, 301, 325–326
- Дюбуа, Уильям Эдуард
- Бёркхардт 334–335
- Дюбюффе, Жан 16, 188, 354, 369–374, 389, 392, 395, 419, 421, 425, 429, 459–462, 480, 492, 522, 563, 662, 787
- Дюкро, Освальд 41
- Дюран, Сэм 648, 713
- Дюфи, Рауль 74, 345, 374
- Дюфрен, Франсуа 472–474, 518, 562
- Дюшан, Марсель 23, 31, 37, 41, 94, 119, 125–129, 137–138, 143, 147, 160–165, 169, 174, 189, 204, 216, 227, 230–232, 234, 268–269, 290, 295–299, 311, 327, 329–333, 331, 333, 358–359, 381, 393, 406, 408, 418–419, 426, 435, 442, 445, 448, 452, 476, 480, 483, 495–499, 509, 511, 526, 530, 537, 540–543, 541–543, 544, 564, 571–572, 573, 575–578, 578, 604, 675, 692, 698, 702, 714–715, 719, 722, 724, 730–731, 764, 766, 771–772, 775, 789, 790–792
- Дюшан-Вийон, Раймон 59, 127, 204
- Дягилев, Сергей 118, 166, 168, 464; см. также: «Русские балеты»
- Ениш, Ханс 519
- Жакоб, Макс 107, 166, 169
- Жан, Марсель 329, 330, 333
- Жаннере, Шарль-Эдуар — см.: Ле Корбюзье
- Жарри, Альфред 107
- Жданов, Андрей 32, 284–289, 307
- «Женский дом», выставочное пространство (Лос-Анджелес) 614–616
- живопись действия 382, 386, 406–408, 410, 412–413, 433, 462, 477, 503–505, 517, 579, 610
- Жид, Андре 112, 138
- Жорж, Вальдемар 202
- журналы 89, 138, 154–159, 200, 240, 291, 392–393, 573, 615
- жуткое (Фрейд) 201, 214, 224–227, 272, 332, 358, 421, 633, 676–667, 681
- Жюльен, Айзек 661, 686
- Зайас, Мариус де 169, 232, 235
- Зайферт, Франц Вильгельм 210, 255
- Заломон, Эрих 260
- Зандер, Август 212, 255, 295, 296, 467, 469, 565, 567–569, 625
- заумь 35, 126–127, 130–134, 785–787
- Заварт, Пит 250
- «Звезды», выставка (Пекин, 1979) 761–762
- Зее, Джеймс ван дер 335
- Зелигман, Курт 326–327, 352
- «земляные работы» 44, 266, 510, 539, 550, 573, 586–588, 587, 621, 668; см. также: лэнд-арт; сайт-специфичное искусство
- Зервос, Кристиан 79, 250, 317–318
- «Зеро», группа 421
- Зиберберг, Ханс Юрген 659
- Зиммель, Георг 85–87, 234
- Зиттель, Андреа 647
- знак лингвистический 36–38, 44–45, 112–116, 130, 162–165, 183, 199–200, 247, 403, 592, 596, 631, 671, 789, 790, 791
- Зоммерфельд, Адольф 194
- зрелище — см.: спектакль, спекуляризация
- зритель и его опыт 18–19, 29, 164–165, 526–527, 601, 604, 647, 698–702, 753
- иберийское искусство 66, 79–80, 106
- Изо, отдел Наркомпроса 180–181, 286
- Изу, Исидор 429
- «изысканный труп» 196–197, 329–330, 746–747
- икона (русская) 118, 126, 132
- иконическое 112, 116, 162–165, 176, 730, 786–787
- иконография, иконографическая интерпретация 19, 26, 30, 38, 76, 183, 197–198, 208–209, 210, 212, 355, 438, 522, 596, 791
- «Имажинистский Баухаус», группа 429
- импрессионизм 28, 58, 64, 71, 73, 96, 118, 131, 134, 143, 284–285, 383, 442, 575, 674, 694
- индекс 27, 132, 160–165, 161–162, 164, 197, 227, 358, 389–390, 406–410, 407, 409, 541, 562–563, 613, 635–636, 638, 730, 772, 787, 791
- Индиана, Роберт 652
- инсталляция 29, 41, 165, 331, 333, 422, 426, 432, 433, 489, 528, 529, 542–543, 553–554, 556, 578, 590, 596–597, 599, 610, 614, 617, 620, 621, 644–645, 648, 654, 665, 669, 670–673, 679, 680, 681, 686, 689, 690–693, 698–700, 707, 712–716, 719–720, 722, 730, 734, 739–741, 740, 744–750, 752–755, 758, 765–777, 780, 793
- Институт современного искусства (Бостон) 752–753
- Институт современного искусства (Лондон) 397, 423–428, 425, 499, 578

институциональная критика 28–29, 41–43, 48, 128, 227, 494–499, 543, 564, 585–586, 589–599, 601, 603, 615, 618, 630, 646, 648, 664, 668–673, 669–670, 713, 743, 746–747, 775, 773, 785	683, 700, 722, 792, 788	«Китай/Авангард», выставка (Пекин, 1989) 761–762	коммунизм 30, 125, 127, 129, 180–185, 195, 284–289, 307–308, 317, 326, 353, 358, 428, 508, 519, 525, 601	Креббер, Михаэль 745
интернациональный стиль (архитектура) 134, 158, 331, 640	Каплан, Джефф 751	Киттлер, Фридрих 702	коммунистическая партия 174, 177, 178, 200, 212, 250, 261, 280, 282, 284–289, 310, 325, 347–348, 369, 381, 393, 429, 462	Крейн, Харт 232, 234
интернет 640, 702, 707, 715, 742–743, 746, 752–753, 755, 768–769, 773, 778	Каппеллаццо, Эми 732	Кифер, Ансельм 641, 656–660	компьютерные игры 756–757, 767–768	Кренс, Томас 621–622
интерпретация	Капроу, Аллан 413, 488–492, 490–491, 502, 504, 525, 579, 636, 740	китч 64, 202, 206, 255, 307, 331, 374, 392, 433–435, 449–452, 479, 534–535, 644, 654, 718–720, 734, 736, 776, 778, 788	Конгресс американских художников 325–326	Крепелин, Эмиль 186, 188
психоаналитическая 12, 15–21, 82, 170–171, 201, 271, 352, 389, 534, 544–548, 771, 780	Кардифф, Джанет 700–702	Кия, Сандро 627	«Конец игры», выставка 644–648	Крепса Эндрю галерея, Нью-Йорк 747–749, 748
информель 17, 369–374, 413, 519, 525, 656, 672, 788	Карневале, Фульвия 766	Клайн, Франц 376–377, 380, 384, 386	конкретное искусство 119, 137–138, 313, 414	Кречмер, Аннелиза 261
Инхук 180–184, 192, 286, 313	Карро, Карло 90, 95–97, 208, 212–213, 349	Кларк, Кеннет 423	Коннер, Брюс 453–458, 454–455, 502, 726	Кримп, Даглас 47–48, 624–627, 651–652
Иогансон, Борис 285–286	«Картинки» («Pictures»), выставка 47, 624–627	Кларк, Лигия 414–416, 422	Констан (Нивенхёйс) 392–394, 429, 432, 789	Кристева, Юлия 18, 509, 615, 692, 787
Иогансон, Карл 182–184	Картье-Брессон, Анри 260, 396, 466	Кларк, Тимоти Дж. 24–26, 28–29, 31, 352, 353, 382, 389–391, 431, 745	конструктивизм 25, 121, 125–129, 154, 180–185, 192–195, 207, 214, 220–223, 222, 233, 235, 238–243, 244–248, 280, 284–286, 290–294, 307–308, 310, 312–313, 329, 351, 356–359, 366–367, 378, 392, 423, 425–426, 429, 447–448, 475, 494, 504, 508–512, 525, 538, 580, 598, 601, 671, 707, 714, 724, 772–774, 781	Кристо и Жанны-Клод 44, 472–473, 586
Иофан, Борис 307, 308, 314	Кассак, Лайош 240	Клее, Пауль 16, 66, 118, 119, 122, 138, 139–140, 141, 186–190, 187, 192, 214, 218, 258, 331, 332–333, 371–372, 392, 562, 675	Круль, Жермена 258–262, 259	Кронер, Тэд 465
Ирвин, Роберт 378	Кассу, Жан 317	Клейн, Феликс, и его группа 588	Кручёных, Алексей 35, 126, 130–131, 247–248, 785, 787	Кроу, Томас 28, 31, 114, 530–532, 732, 733
Иригарей, Люс 615–616, 674	Катлетт, Элизабет 339, 339	Клейст, Генрих фон 214, 219	Крюгер, Барбара 18, 47, 48, 616, 624–627, 630, 632, 642, 651, 661, 764	Кроуфорд, Рэлстон 235
«Искусства и ремесла», общество 191, 194, 244, 376	Кафка, Франц 394, 665	Клементе, Франческо 641	Куайн, Уиллард 719	«Круг», альманах 294, 310–313
«Искусство коммуны», журнал 180, 286, 289	Кацман, Евгений 286–287	Климит, Густав 15, 52–56, 53–54	Кубелка, Петер 701	«Круг и квадрат», журнал 311, 418
«искусство поведения» 738–743	Кейдж, Джон 331, 333, 376–377, 382, 406–409, 407, 442, 490–492, 497–499, 502, 540, 604, 620, 671, 771	Клинггендер, Фрэнсис 22, 47–48	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
«Искусство этого века», музей (Нью-Йорк) 327, 331–333, 381, 573	Кейнс, Джон Мейнард 73	Клоссовски, Пьер 506	кубистский коллаж; кубистская скульптура; кубофутуризм; синтетический	Кручёных, Алексей 35, 126, 130–131, 247–248, 785, 787
исследования культуры 30, 642, 668–669, 790	Кейсбир, Джеймс 630, 632–633	Клуцис, Густав 176, 178–179, 714	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Крюгер, Барбара 18, 47, 48, 616, 624–627, 630, 632, 642, 651, 661, 764
Иттен, Йоханнес 191–194, 675	Келли, Майк 689–693, 772, 776	Кляйн, Ив 354, 420, 421, 437–438, 449, 451–452, 472–476, 502, 504, 521, 525, 561, 562, 564, 574, 598, 601–602, 690	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
Йорн, Асгер 392–394, 429–435, 789	Келли, Мэри 48, 614, 616–618, 619, 634–635, 669	Кляйн, Мелани 18, 294, 545, 689	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Кручёных, Алексей 35, 126, 130–131, 247–248, 785, 787
Йосида, Тосио 412	Келли, Элсворт 406, 408–409, 419, 510, 513, 515, 517, 536, 560–562, 564, 601–602	Кнюппер, Йохан 189	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Крюгер, Барбара 18, 47, 48, 616, 624–627, 630, 632, 642, 651, 661, 764
Йосихара, Дзиро 411, 413	Келли, Пол 336	«Кобра», группа 17, 354, 392–395, 393–394, 429, 433, 472, 771, 775	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
Йосихара, Митио 413	Келси, Джон 766	Кобро, Катаржина 238, 240–243, 312, 418, 450	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
«Кабаре Вольтер» 135, 136, 138, 176, 196, 216–217, 526, 739	Кено, Раймон 461	Коваррубьяс, Мигель 336	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
Кайуа, Роже 225, 266, 627, 677	Кентридж, Уильям 694, 696–697, 718, 722–723, 778	ковровость 33, 61, 100–105, 150, 387–391, 396, 419, 477, 480, 560, 563, 786–787; см. также: Поллок, Джексон	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
Каллахан, Гарри 377	Кепес, Дьёрдь 375, 378, 436	«Когда отношения становятся формой», выставка 439, 550, 575, 578–581, 598	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
каллиграммы 95, 107, 116, 117, 141, 226–227, 247–248, 264, 273, 788	Керуак, Джек 469	Когельник, Кики 504	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
Калль, Софи 718, 721–722	«Кёльнская прогрессивная группа» 209, 210, 255	Кок, Энтони 154	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
Кало, Фрида 326	Кёльнский Кунстфериайн 740–741	Кокошка, Оскар 15, 53–56, 186, 216, 503, 519	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
«Камера Ворк», журнал 142–147, 573	Кётер, Ютта 744–751, 745	Кокто, Жан 168, 171, 333	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
Кампус, Питер 608, 699	кинестезия 90–95	Колбовский, Сильвия 616, 630, 668	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
Камровски, Джером 326, 326	кинетизм 193, 193, 312, 378, 417–422, 472–473, 562, 599	Колдер, Александр 153, 273, 276–277, 312, 316, 317, 333, 418, 420, 450	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 156, 160, 164, 166–171, 174–176, 192, 196–197, 204, 210, 232, 234, 237, 240, 252, 265, 274, 278, 279, 292–293, 298, 310–311, 314, 317, 325, 329, 347–348, 351, 357, 392, 402, 418, 447–448, 475, 481, 486–487, 508, 517, 540, 560, 562, 694, 718–720, 785–786, 788, 789 792; см. также: аналитический	Круль, Жермена 258–262, 259
Камуэн, Шарль 70–72	кино 165, 206, 206, 234, 265, 295, 307, 418, 433, 605–606, 610–611, 616–618, 655, 676–677, 686, 696–697, 699–703, 716, 720–721, 752	Колдуэлл, Эрскин 464	кубизм 25–31, 33–38, 59, 61–62, 66, 78–84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106–111, 112–122, 113–117, 125–128, 130–131, 133, 136, 143	

- Кунинг, Виллем де 274, 319, 321, 355, 376–377, 380–381, 383, 383, 387–388, 391, 406–410, 407, 459–462, 463, 477, 517
- Кунинг, Элен де 377
- Кунс, Джефф 644–645, 654, 734–736, 735, 774, 776, 785
- «Кунстблатт», газета 208, 212–213
- Кунц, Эмма 753
- Купер, Даглас 318
- Купка, Франтишек 118–120, 169
- Курбе, Гюстав 26, 29, 70, 129, 284, 347
- Курелла, Альфред 286
- Кусам, Яёй 544–548, 546, 772
- «Кухня», арт-центр (Нью-Йорк) 604–608, 620–621
- Куэйтман, Р. Х. 750, 751
- Кшенек, Эрнст 376
- Кьяпелло, Ив 734
- Кэшил, Холджер 301
- Ладовский, Николай 182
- лайт-арт (световое искусство) 378, 698–699
- «Лайф», журнал 177, 250, 259, 262, 300, 354, 380, 387–388, 462, 468, 480, 483
- Лакан, Жак 17–18, 20–21, 32, 200, 271, 354, 608, 615–616, 627, 634–635, 674, 677, 790–792
- Ланг, Фриц 215
- Ларионов, Михаил 118
- Ластиг, Элвин 376
- Латур, Бруно 751, 766–767, 773
- Ле Ва, Барри 579
- Ле Корбюзье (Шарль-Эдуард Жаннере) 171, 202–207, 203–204, 232, 235, 309–311, 314, 332, 392–393, 395, 429, 450, 567, 670, 741
- Ле Парк, Хулио 419, 422
- Левель, Андре 128
- Левин, Шерри 47, 48, 624–627, 630, 642
- Левин-Стросс, Клод 32, 39, 438, 772, 792, 793
- Левитт, Сол 447, 508–512, 512, 537–539, 551, 571–572, 574, 578, 586, 592, 599–602, 694–695, 719
- Левитт, Хелен 464, 466
- Леже, Фернан 118–120, 168, 205–206, 230, 263, 311, 331, 348–349, 381, 393, 414, 429, 487, 544
- Лейси, Сюзанна 615
- Лейтер, Сол 465
- Лек, Барт ван дер 154–157, 155
- Лембрук, Вильгельм 59
- Лендвай-Дирксен, Эрна 261
- Ленин (Ульянов), Владимир 134, 136, 180–181, 184, 210, 239, 279, 282–283, 285–289, 288, 358, 786
- Леонард, Зои 652, 654–655
- Лерис, Мишель 264–265, 274–275, 317
- Лерски, Хельмар 261
- Лесли, Альфред 406
- Лессинг, Готхольд Эфраим 122, 352, 479
- Леттристская группа 429
- Леттристский интернационал 429, 431, 472, 474
- Леф, группа 284, 495
- Ли, Рассел 464
- Либерман, Александр 465
- Либерман, Макс 591
- Либкнехт, Карл 176, 210, 238
- Лига кино и фото (Нью-Йорк) 464–466, 636–637
- Лигон, Гленн 688
- Лимбур, Жорж 275
- Лин, Нина 380
- лингвистика 20, 30, 32–39, 40–42, 44–45, 48, 112–116, 130, 162–165, 356, 403, 627, 787, 789, 790, 791
- лингвистические модели 162–165, 199–200, 224–227, 298, 445, 475–476, 494, 496–499, 540, 556, 571–577, 592, 596, 627, 634, 638–639, 791
- Линд, Роберт 300
- Лиотар, Жан-Франсуа 542, 615, 640, 643, 788
- Липпард, Люси 544, 578–579, 581, 719
- Липпс, Теодор 86
- Липшиц, Жак 59, 206, 333, 508
- Лисицкая-Кюпперс, София 246
- Лисицкий, Эль (Лазарь) 23–24, 134, 154, 191, 195, 207, 220–223, 221–222, 233, 238–241, 240–241, 244–249, 246–247, 250, 276, 307, 310–311, 329, 357, 420, 465, 502, 715
- Лихтенштейн, Рой 321, 321, 483–484, 487, 517, 530, 549, 562, 695–696, 721
- логос 45, 136, 788, 789, 793
- логоцентризм 790–792; см. также: фаллогосцентризм
- Ломбарди, Марк 777
- Лонг, Ричард 44, 586, 590
- Лонго, Роберт 47, 624
- Лонидье, Фред 636
- Лоос, Адольф 56, 248, 392, 506
- Лоранс, Анри 59–60, 333
- Лоренц, Пейр 300
- Лотреамон (Изидор Люсьен Дюкасс) 190, 269, 272, 431, 522
- Лоулер, Луиза 47, 624–627, 625, 630, 642, 668, 728
- Лоуренс, Джейкоб 337–338, 376
- Лоуэлл, Роберт 422
- лубок 118, 130, 286
- Лувр (Париж) 106
- Луис, Моррис 478–479, 481, 488, 510
- Лукач, Дьёрдь 27–28, 29, 33, 237, 285, 431
- Лум, Кен 646
- Луна, Джеймс 663
- Луначарский, Анатолий 181, 238, 285–287, 358
- лучизм 118
- Льюис, Джо 650
- Льюис, Норман Уилфред 338, 339
- Льюис, Уиндем 88–89, 118, 291–292, 294
- Лэмберт-Битти, Кэрри 769
- Лэнг, Доротея 300–301, 464, 637
- лэнд-арт 505, 550, 586–588, 587; см. также: земляные работы; сайт-специфичное искусство
- Льюг/Фишер, Конрад 30
- Люке, Жорж 263
- Люксембург, Роза 176, 210, 238
- Люперц, Маркус 657
- Маар, Дора 314, 316
- Мавинье, Алмир 599
- «Маги Земли», выставка 661–665, 780
- Магритт, Рене 41–42, 197, 201, 224–227, 333, 360, 444–445, 719, 791
- Мазеруэлл, Роберт 326–327, 332–333, 376–377, 380–382, 384, 400, 406, 462, 495, 573
- Майбридж, Эдвард 94, 215
- Майднер, Людвиг 519
- Майер, Адольф 194
- Майер, Ханнес 191, 249, 259
- Майнхоф, Ульрика 656–659
- Майоль, Аристид 59, 312, 449
- Макк, Хайнц 421
- Макдональд-Райт, Стэнтон 118, 122
- Маккарти, Пол 690–693, 692
- Макке, Август 138
- Макколлум, Алан 645, 646
- Маккосленд, Элизабет 319
- Маккуин, Стив 686, 700–701
- Маклоу, Джексон 498
- Маклэун, Маршалл 604, 702, 777
- Макхейл, Джон 395, 397, 423–424, 426
- Малви, Лора 17, 48, 614, 616–618, 626–627
- Мале, Лео 786
- Малевич, Казимир 35, 66, 118, 119, 121–124, 127, 130–134, 169, 181, 184, 240–241, 286, 311, 418, 559, 561, 601
- Малларме, Стефан 23, 24, 45–47, 46, 95–96, 104, 107, 112, 113–114, 116, 130, 248, 596, 786, 789, 793
- Малле-Стевенс, Робер 202, 206, 230
- Мальро, Андре 294, 295–299, 297, 372–374, 473
- Мамфорд, Льюис 310, 312, 422
- Ман, Феликс 260
- Мангейм, Карл 262
- Манген, Анри 72
- Мандзони, Пьеро 30, 354, 388, 422, 449, 451–452, 521, 553–556, 561, 662, 682, 692
- Мане, Эдуард 23–24, 67, 72, 79, 87, 245, 271, 348, 478, 591, 668, 708–709, 746, 747, 765
- манекены, их использование в искусстве 97, 208, 214–219, 330, 730–731
- Манесье, Альфред 562
- манифесты художников 16–17, 90, 91, 96, 101–102, 136–137, 154, 196, 200, 247–248, 280, 290–294, 312, 324, 327, 358, 393, 417, 450, 472, 501–502, 519–523, 560, 567, 573
- Манн, Томас 253
- Манович, Лев 773
- Манц, Вернер 566
- Мао Цзедун 761
- Марден, Брайс 514–515, 517, 776
- Маре, Этьен-Жюль 92–94, 215
- Мариен, Марсель 224, 227
- Марин, Джон 232
- Маринетти, Филиппо Томмазо 90–96, 91, 136–138, 215, 245, 247–248, 349, 357–358
- марионетки — см.: куклы
- Марк, Франц 85–88, 138, 234
- Марке, Альбер 71–72, 345
- Маркис, Джейн Слейтер 377
- Маркли, Кристиан 718–722
- Марков, Владимир 126
- Маркс, Герхард 192
- Маркс, Карл 268, 279–280, 324, 404, 431, 459, 693, 776, 792, 793
- марксизм 22–31, 90, 185, 249, 268, 279, 284–285, 295–299, 319, 324–328, 352–353, 356, 358, 429–431, 499, 598, 615, 640, 772, 781, 786, 792, 793
- Маркузе, Герберт 30–31, 326, 359, 772, 785
- Мартин, Агнес 436–441, 439, 686
- Мартин, Лесли 310
- массмедиа 12, 23, 28, 32, 48, 66, 90, 177, 193, 211, 300, 307, 381, 388, 397, 428, 431, 433, 455–456, 458, 462, 473–474, 480, 521, 530, 532, 535, 540, 549, 604–605, 608, 625–627, 630–632, 642, 644, 651–652, 657, 668, 700, 702, 711, 732–737, 754–757, 764–769, 773; см. также: спектакль и спекуляризация
- Массон, Андре 16, 196–198, 200, 264–265, 275, 326–327, 330, 352, 359
- Матисс, Анри 16, 57–63, 59–63, 64–69, 70–77, 72, 74–76, 78–80, 82–84, 87, 100–105, 118, 128, 133, 142, 143, 197, 291, 328, 345–348, 359, 403, 487, 564, 620, 694, 696
- матрица 694, 696, 788
- Матта, Роберто 326–328, 327, 332, 352, 359, 573
- Матта-Кларк, Гордон 552, 620, 648, 682
- Маттхойер, Вольфганг 519
- Матулка, Ян 301
- Матьё, Жорж 502, 504, 562, 564
- Матюшин, Михаил 123
- Мах, Эрнст 285, 505
- Мачюнас, Джордж 494–501, 525
- Машков, Илья 286
- Маяковский, Владимир 130, 182, 246, 248, 358, 521
- Медалла, Дэвид 421–422
- «Медвежья шкура», консорциум 128, 357
- медиум-специфичность 23, 109, 132, 169, 242–243, 248, 251, 368, 376, 477–482, 490, 509, 542–543, 555, 578–579, 604–608, 624, 630, 640, 642, 668, 671, 702, 718–723, 775–776, 778, 788, 790, 793
- Медунецкий, Константин 183–184, 311
- междисциплинарность 671
- Международная выставка декоративных и промышленных искусств в Париже (выставка «Ар-Деко») 202–207, 357
- Международная выставка сюрреализма 324, 329–331, 730
- Международная фракция конструктивистов 239–241
- Международный конгресс прогрессивных художников 239–240, 357
- Мейерхольд, Всеволод 219
- Мелгар, Франческо 274
- Меллор, Дэвид 397
- Мельников, Константин 202, 206–207
- Мендьета, Ана 616, 618, 738, 740
- Мензе, Карло 208, 210
- меновая стоимость 25, 128, 493, 549, 625, 631, 647
- меновая стоимость знака 475, 625, 631
- Менье, Поль (Марсель Режа) 186
- Мерло-Понти, Морис 374, 403, 415, 538–539, 580, 772, 792
- Мерц 220–223; см. также: Швиттерс, Курт
- «Мерц», журнал 138, 221, 245–247
- Мерц, Марио 553, 554, 557, 592
- Месанс, Эдуард Леон Теодор 318
- метафизическая живопись 96–97, 126, 171, 208–210, 349, 553, 557
- метафора 20, 36–37, 84, 371–372, 374, 390, 467, 493, 536, 548, 592, 680, 789–791, 792
- метонимия 20, 36–37, 59, 178–179, 258, 727, 789, 790, 792
- «Метро Пикчерс», галерея (Нью-Йорк) 630–633
- Метцгер, Густав 421, 609
- Метценже, Жан 107, 109, 127
- механоморфы 142, 169, 170, 171, 220–221, 237, 258

Мёрфи, Дадли 206	Моррис, Уильям 244–245	Мюнценберг, Вилли 177, 251, 259, 467	Ниро, Роберт де 377	Окружной музей современного искусства, Лос-Анджелес 734
Мийо, Дариус 168, 263	Мортон, Ри 679	Мясин, Леонид 168, 310	Ницше, Фридрих 86, 461, 772	«Октябрь», журнал 510, 615
Милларес, Маноло 502	Мосбахер, Энне 250, 252	Навиль, Пьер 196–197, 200	Нитч, Герман 502–507, 505, 609–610	Олденбург, Клас 360, 467, 473, 488–493, 497, 499, 502–503, 662
Миллер, Джон 691–693, 724–731	Московский лингвистический кружок 130	Надар (Гаспар Феликс Турнашон) 94, 261	ничтожество 18, 31, 528, 534, 689–693, 780	Оливье, Фернандо 116
Миллер, Ли 21	Мосс, Марсель 269	«Надя», роман Бретона 197–198, 201	«новая вещественность», живопись 135, 208–213, 214, 235, 284, 287	Олицки, Жюль 510
Миллер, Тим 653	Моссе, Оливье 564, 564	«Надя», роман Бретона 197–198, 201	«новая вещественность», фотография 213, 215, 251–255, 260, 296, 303, 466, 565–570, 711	Олсон, Чарльз 376–377
мимесис, миметическая репрезентация 45–47, 78–84, 92, 112–117, 119, 134, 204, 224–227, 247–248, 263, 272, 284, 521–522, 601, 647, 789	«Мост», группа 85–89, 519	наивное искусство 66, 341	«новая женщина» 15, 212, 212, 258–262	Ольбрих, Йозеф Мария 52, 53, 191
минимализм 17, 19, 28, 43, 133, 150, 155, 184, 355, 367–368, 378, 400, 403–404, 409, 412, 445, 447–448, 474, 482, 488, 492, 494, 505, 508–512, 536–539, 544, 546, 549–550, 553–557, 559, 565, 567, 571–573, 575–576, 578–581, 584–588, 590, 598, 602, 606, 614, 622–623, 623, 644, 652, 659, 679–681, 698, 707, 719, 724, 727, 771–773, 776–777, 781	Мотли, Арчибальд Дж. 337	Найф, Джон 646, 647	«новая объективность» — см.: «новая вещественность», живопись; «новая вещественность», фотография	Олье, Дени 264–265, 460, 518
«Минотавр», журнал 200, 266, 332, 360	Мотомага, Садамаса 413	Намут, Ханс 388, 411, 465, 490, 517, 774	«Новые образы человека», выставка 459	Оно, Йоко 496, 610
Миро, Жоан 196–201, 199, 264–265, 273–277, 297, 309, 314, 327–328, 330, 333, 348, 359, 381–383, 392, 487, 515, 675	Моффет, Дональд 652	Наркомпрос 180–181, 183, 238, 285–286	«Новый негр», движение 334–335	онтология 128, 154–155, 251–253, 450, 605, 707, 789
Мис ван дер Роз, Людвиг 191, 331, 790	Мохой, Люция 259	народное искусство, фольклор 85, 118, 130, 214, 218–219, 371, 392–393, 735	«Новый брутализм» 392, 395–397	оп-арт 378, 419–422, 559–560
Митчелл, Джоан 406	Мохой-Надь, Ласло 191–195, 193, 215, 218, 240, 244–246, 248, 250–253, 254, 258–259, 310–311, 331, 355, 375–379, 376, 418, 419, 425, 436, 605	Науман, Брюс 540, 541, 550–552, 551, 556, 578, 584–585, 606–608, 607, 611–613, 675, 682, 690, 699, 724, 726	«Новый негр», движение 334–335	Опияз 130–131, 180
Модель, Лизетт 259, 464, 466–469, 467	Музей беспредметной живописи, Нью-Йорк 233, 313, 381; см. также: Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк	нацизм, нацисты 17, 56, 178, 186–187, 191, 195, 244, 249, 255, 259, 261, 265, 284, 305–309, 314, 320, 329–331, 342, 352, 354, 369, 373, 375, 392, 394, 447, 476, 504, 519, 522, 525, 546, 592, 651, 657–659, 788	«Новый негр», движение 334–335	Оппенгейм, Деннис 586
Модильяни, Амедео 291, 339	Музей современного искусства, Нью-Йорк 233, 381, 424, 537, 589–592, 590, 621–622, 669, 700; см. также: Музей беспредметной живописи, Нью-Йорк	Национальная галерея искусств, Пекин 761	«Новый негр», движение 334–335	Оппенгейм, Мэрет 16, 270–271, 329
Модотти, Тина 26	Музей живоного искусства, Нью-Йорк 313, 381	Небель, Кай Генрих 208	«Новый негр», движение 334–335	оптичность 367–368, 389, 391, 480–482, 543, 571, 671, 675
Молодая парижская школа (JEP) 560–563	Музей искусств Филадельфии 442, 509, 540–543	Негри, Антонио 758–759	«Новый негр», движение 334–335	Орджел, Сандра 615
Мондриан, Пит 38–39, 109, 118–122, 121, 124, 134, 138, 148–153, 151–153, 154–157, 169, 242, 301, 311, 313, 331, 333, 340–344, 355, 359, 381, 393, 404, 408, 418, 436, 447, 485–487, 488, 559, 601, 694, 712, 718, 786	Музей современного искусства, Лос-Анджелес (MoCA) 735, 737	«Негритуд», движение 334	«Новый негр», движение 334–335	ориентализм 66, 68–69
монохромия 122, 147, 184–185, 242–243, 406, 436–441, 451–452, 472, 474–475, 481, 487, 504, 513, 515, 518, 546, 555, 562, 602, 679, 719, 746–749, 757, 772, 787, 790	Музей современного искусства, Нью-Йорк (MoMA) 78, 233, 260, 282, 302–304, 319, 325, 329, 331, 344, 351, 359, 360, 376, 381, 388, 419–420, 423, 442, 447, 456, 459, 462, 464–465, 480, 508, 537, 546, 578, 620, 638, 671, 664, 669, 707, 766, 777	Независимая группа 354, 396–397, 423–429, 472, 483, 604, 671, 773	«Новый негр», движение 334–335	Ортис, Рафаэль Монтаньес 609
монтаж 33, 174, 176–177, 246, 253, 261, 285–286, 303, 456, 467, 565, 606, 630, 636, 707, 711, 726; см. также: фотомонтаж	Мунк, Эдвард 55, 87	незаинтересованности эстетика 23, 40, 45, 540–543; см. также: автономии эстетика	«Новый негр», движение 334–335	«Орхард», галерея (Нью-Йорк) 750, 751
Монтано, Линда 612	Мур, Генри 18, 290–294, 292, 312, 333, 528	«Немецкая фотография», журнал 251	«Новый негр», движение 334–335	Осенний салон (Париж) 65, 70–72, 74, 76, 84, 100–105, 120, 202, 204
Монтреле, Мишель 615–616	Мур, Чарльз Уиллард 641, 791	Немецкий Веркбунд 191, 194, 202, 250	«Новый негр», движение 334–335	«Ослиный хвост», выставка и группа 181
Моранди, Джорджо 208, 349	«Муравьиная ферма» («Ant Farm»), группа 605	неоавангард 29–31, 356–359, 425, 472–476, 487, 494–501, 502, 508, 521, 525–526, 541, 555, 565, 568, 601, 656, 682, 772–774; см.: Бюргер, Петер	«Новый негр», движение 334–335	«Основы/поверхности» («Surports/Surfaces»), группа 518
Моргенштерн, Кристиан 141, 221	Мураками, Сабуро 412–413	неоимпрессионизм 28, 64, 70–77, 85, 90, 122	«Новый негр», движение 334–335	ОСТ (Общество станковистов) 286, 289
Морелле, Франсуа 419, 560–564, 561	Мураками, Такаси 734, 736–737	неоклассицизм 150, 166–171, 167, 208–209, 278, 279, 284, 306–308, 418, 466, 641	«Новый негр», движение 334–335	отстранение 33, 35, 131–133, 786, 788
Морис, Шарль 70, 375	мурализм мексиканский 279–283, 280–282, 326, 381, 388	неоконкретизм 411, 413–416, 671, 774	«Новый негр», движение 334–335	отклонение 432–433, 474, 501, 651, 788; см. также: ситуационизм
Моро, Гюстав 71	Мурман, Шарлотта 604, 605	неопластицизм 38–39, 150–151, 152–153, 155–156, 233, 246, 313, 340–344	«Новый негр», движение 334–335	Оулсер, Тони 700
Моррис, Роберт 43, 378, 386, 390–391, 447, 492, 497, 510, 536–540, 537–538, 549, 571–575, 578–581, 579, 584, 654, 698, 722, 727, 772	Муссолини, Бенито 96, 177, 284, 306–309, 345, 349, 449	неоэкспрессионизм 519–523, 630, 642, 656–660	«Новый негр», движение 334–335	Офили, Крис 661, 686
	Мутеизус, Герман 194	Нижинский, Вацлав 168	«Новый негр», движение 334–335	Паален, Вольфганг 324–328
	Мухе, Георг 194	Николсон, Бен 293, 310, 311	«Новый негр», движение 334–335	Пазолини, Пьер Паоло 555
	Мухина, Вера 308	Николсон-Смит, Дональд 431	«Новый негр», движение 334–335	Пайк, Нам Джун 495, 496, 604, 605, 608, 700
	Мэпплторп, Роберт 545, 653, 685	Нин, Анаис 333	«Новый негр», движение 334–335	Пайпер, Джон 311
	Мюль, Отто 502–507, 503, 609	Нирендорф, Карл 253	«Новый негр», движение 334–335	Пайпер, Кит 661, 686
	Мюнтер, Габриэла 85		«Новый негр», движение 334–335	Пайпер, Эдриан 662, 683–685, 764

- Пардо, Хорхе 647–648
 «Пари-Матч», журнал 177, 250
 Паркер, Корнелия 679
 Паркер, Раймонд 406
 Пармантье, Даниэль 564
 Паррено, Филипп 713–714, 739–741, 793
 «Партизан Ревью», журнал 324–326, 352, 353
 Паскали, Пино 553, 555–556
 Паслоф, Пэт 377
 пастиш 64–65, 134, 158, 166, 169–170, 204, 308, 448, 641–643
 Паттерсон, Бенджамин 496–497
 Паунд, Эзра 88, 229, 291
 Певзнер, Антон 311, 333, 508, 509
 Певзнер, Николаус 395
 Педерсен, Карл-Хеннинг 392
 Пейн, Джина 612
 «Пейс», галерея (Нью-Йорк) 763
 Пенк А. Р. (Ральф Винклер) 519
 Пенн, Ирвинг 465–467
 Пеноне, Джузеппе 556–557
 Пенроуз, Роланд 318, 423
 «Первая русская художественная выставка» (Берлин) 238, 239
 «Первичные структуры», выставка 536, 538, 578
 первичные сцены («первосцены») 21, 82, 190
 «Первые документы сюрреализма», выставка 327, 331–333
 «передвижники» 284–285
 Пери, Ласло 240
 Перманьер, Луис 314
 Перре, Гюстав 202
 перформанс 17, 30, 136–137, 411–413, 414, 474, 492, 494, 495, 496, 498, 502, 504, 505–506, 507, 524, 526, 528, 578–579, 600, 604, 605, 606, 608, 609, 610–612, 613–614, 615, 620, 624, 642, 643, 651, 653, 662–663, 665, 671, 674, 679–680, 683, 690–692, 698, 702, 713, 719, 733, 738, 739–741, 744–746, 761–762, 763, 769, 774–775, 777, 793, 799
 перформативность, лингвистическая 41, 494, 498, 527, 572, 627
 Петерханс, Вальтер 259
 Петтибон, Раймонд 694–697, 696
 Пехштейн, Макс 64, 186
 Пикабия, Франсис 127, 135, 137–138, 142, 163, 168–169, 170, 171, 174, 189, 216, 220, 232, 234, 237, 333, 413, 776
 Пикассо, Пабло 15, 35, 37–38, 59, 63, 68–69, 78–84, 79–81, 83, 87–88, 102–104, 106–111, 112–117, 118, 121, 125–126, 128, 142, 148, 150, 160, 166–171, 167–170, 174, 196, 200, 204–205, 208, 231, 270–271, 273, 276–278, 290, 291, 309, 309, 311, 314–320, 315, 318, 327–329, 333, 339, 345–349, 347, 355, 359, 364, 365, 369, 381, 392, 402, 418, 425, 450, 465, 473, 487, 508, 521, 540, 620, 662, 719, 737, 786, 790
 пикториализм 143, 145, 245, 253, 707
 Пименов, Юрий 286
 Пине, Отто 421
 Пино, Франсуа 733
 Пирс, Чарльз Сандерс 32, 787, 791
 Пирсон, Джек 652
 Пистолетто, Микеланджело 556
 планшетная плоскость картины 480
 Плейне, Марселен 517
 племенное искусство 64–66, 68–69, 85, 116, 196, 206, 216, 263, 329, 371, 392–393, 661
 Плеханов, Георгий 284
 плоскостность живописи 124, 132, 150, 242, 478, 480–481, 485
 позитивизм 130, 440, 529, 577, 790
 Полан, Жан 371–372, 374, 788
 Поллард, Ингрид 686
 Поллок, Джексон 17, 33, 47, 61, 274, 282, 319, 321, 326, 333, 342, 347–348, 352–355, 360, 380–383, 387–391, 395–396, 400–401, 403, 409, 411–412, 428, 445, 448, 456, 459, 462, 465, 477, 481, 483, 486, 488, 490, 495–496, 499, 502, 504, 514–515, 517, 546, 563, 573, 579, 610, 625, 630, 694, 696, 774–775, 786–787, 790, 792
 Польке, Зигмар 483, 485, 519, 521, 601, 603
 Поляков, Серж 562
 Помона, колледж 282, 584–586, 588
 Пондик, Рона 689–690
 Понж, Франсис 372–374, 461
 поп-арт 17, 28, 237, 283, 353–354, 360, 378, 384, 423–424, 428, 433, 445, 447, 449, 455, 459, 462, 475, 483, 485–488, 494, 499, 505, 513, 517, 521, 525–526, 530, 534, 531–533, 535, 540, 546, 549, 553, 555, 571, 573, 576, 598, 612, 630–631, 635–636, 638, 644, 651, 654, 656, 659, 695, 724, 726, 732, 744, 762, 773–777, 787
 Попова, Любовь 121, 184, 219
 Порстманн, Вальтер 248
 Портер, Джеймс Эймс 334, 338
 Портер, Эллиот 48
 Посада, Хосе Гуадалупе 279
 постживописная абстракция 481
 постимпрессионизм 70–74, 101, 104, 118, 131, 143, 279, 284–285, 578
 постколониализм 668
 постмедиальное состояние 578, 719, 766, 776, 790
 постминимализм 556–557, 578–579, 613, 634, 719, 724, 727, 781, 790
 постмодернизм 48, 624–625, 627, 634, 640–643, 671, 674, 684, 772, 775, 781, 782, 790
 постструктурализм 13, 32, 39, 40, 44, 46, 530, 671, 772, 775, 781
 потребительная стоимость 26, 295–296, 493, 549, 645, 647, 731
 Пражский лингвистический кружок 32
 Прателла, Баллила 90
 прегнантность 368, 391, 786; см. также: гештальтпсихология
 прецизионизм 235, 303, 336, 539
 «призыв к порядку» 97, 134, 166, 170–171, 203–205, 208, 210, 235, 284, 289, 308, 310, 345, 411, 418, 730
 примитивизм 15, 64–69, 102, 106, 228–229, 263, 265, 268, 337, 392–393, 395, 435, 519, 544, 558, 661, 663, 671
 Прина, Стивен 746–747, 751
 Принс, Ричард 630–632
 Принцхорн, Ханс 16, 186–189, 371, 522
 Притцель, Лотта 214, 216
 проекционное изображение 676, 780
 производственное искусство (в Советской России) 25, 26, 180, 184–185, 221, 237, 239–240, 286, 351, 356, 496
 произвольность 36, 183, 192, 242, 513, 549
 см. также: лингвистика, знак языковой
 Пролеткульт 181, 284
 «Пространство художников» (Нью-Йорк) 621
 процесс-арт 390, 440, 445, 447, 578–580, 606, 609, 671, 680, 707
 Пруве, Жан 206, 230, 741
 прямая резьба 228, 290, 292–294
 психоанализ 15–22, 52, 56, 138, 170, 186, 196, 217, 269, 275, 324, 352, 354–355, 359, 381–382, 493, 503, 544, 580, 615, 616, 669, 772, 779, 787, 790 792–793; см. также: интерпретация психоаналитическая
 психобиография — см.: биографизм
 психогеография 432
 Пудовкин, Всеволод 636
 Пуни, Иван 131
 Пунин, Николай 181–182
 пунктум 534
 пуризм 171, 233, 235, 311
 Пфайффер, Пол 700–701
 Пьере, Жери 106
 Пюви де Шаванн, Пьер 76, 100, 103–104
 Пюто, группа 127
 Раад, Валид 768, 769
 работа сновидения 20, 52, 790
 Рав, Филип 325
 различае 45 см. также: Деррида, Жак
 Райли, Бриджит 378, 418–419, 620
 Райман, Роберт 436, 438–440, 441, 603, 688
 Райнер, Арнульф 506
 Райнер, Ивонн 580, 609
 Райс, Винольд 336
 Райт, Фрэнк Ллойд 158, 590, 669
 Рамани, Авива 615
 Рассел, Морган 118, 122
 расширенное поле 539, 586, 588, 606, 608, 648, 671, 700, 747, 775
 Раушенберг, Роберт 331, 359, 377, 384, 386, 396, 406–409, 407, 442, 445, 451–452, 455, 480, 487, 502, 509, 540, 562, 565, 635, 671, 724, 726, 731, 764
 Рафаэль, Макс 319
 Рашид, Карим 647–648
 «Регар», журнал 259
 регионализм американский 282, 381, 388
 реди-мейд 37, 41–42, 125–127, 129, 131, 137 147, 160, 163, 169, 218, 220, 227, 230–231, 234–235, 268–269, 290, 294, 298–299, 355, 397 406, 408–409, 418, 452, 472, 476, 481–483, 487, 495–496, 509, 512–513, 525–526, 528, 537–538, 540–541, 543, 553, 560, 564, 571–572, 575–576, 578, 587, 601–602, 625, 630, 645, 654, 713–714, 719, 722, 724, 727–728, 730, 764, 766, 768, 773, 789
 Редон, Одилон 143
 Редько, Климент 286
 Режа, Марсель — см. Менье, Поль
 Рейналь, Морис 107, 110
 Рейнхардт, Эд 150, 349, 436–438, 518, 571, 573, 576, 757
 Рейс, Марсьяль 472, 724, 725, 731
 Рембо, Артур 165, 190, 788
 Ренау, Жузеп 314, 316
 Ренгер-Пацш, Альберт 26, 251, 253, 260, 565, 566, 711
 Рене, Дениз и ее галерея 417–422, 421, 560
 Ренцио, Тони дель 423–424, 428
 репрезентации критика 630, 633, 640, 642–643, 649, 651, 661, 698
 Рестани, Пьер 472, 561–562
 Рёль, Карл Петер 193
 Рёскин, Джон 87, 191
 Риве, Поль 264
 Ривера, Диего 279–283, 282, 325–326
 Ривьер, Жорж-Анри 264
 Ригль, Алоиз 34–35, 86, 477, 793
 Рид, Герберт 318, 333, 423–424
 Рильке, Райнер Мария 214, 394, 788
 Рингголд, Фейт 615, 616, 685
 Рингль + Пит (Эллен Ауэрбах и Грета Штерн) 260
 Рины Сполдингс галерея (Нью-Йорк) 744, 745, 764, 765, 766
 Рист, Пипилотти 700
 рисунок 169, 694–696, 695
 Ритвельд, Геррит 154, 157–159
 Рифеншаль, Лени 307
 Рихтер, Герхард 30, 483, 485, 519, 521–522, 566, 569, 596, 598–599, 601, 656–660, 658, 776
 Рихтер, Ханс 136–138, 154, 239, 357
 Ричардс, Мэри Кэролайн 502
 Роб-Грийе, Аллен 722
 Роден, Огюст 57–63, 58, 145, 228–229, 290, 335, 587
 Родченко, Александр 176, 180–184, 202, 206–207, 240, 242, 246, 261, 294–295, 307, 312–313, 351, 367, 415, 436–437, 451, 465, 508, 511–512, 559
 Розанова, Ольга 130
 Розенберг, Гарольд 353, 356, 382, 406, 412–413, 416, 462, 477–478, 517, 579, 772
 Розенберг, Леонс 158–159
 Розенберг-Эррель, Лотта 260
 Розенквист, Джеймс 428, 483–485, 484
 Розенталь, Рейчел 442
 рой образов 754–755
 Рокберн, Доротея 377, 679
 Рокфеллер, Нельсон 282, 535
 Рослер, Марта 26–27, 605, 634–639, 668
 Россо, Медардо 58
 Рот, Дитер 730
 Ротелла, Миммо 472
 Ротко, Марк 104, 326, 333, 348, 353, 380–382, 384, 385, 438, 486, 515, 573, 602, 757, 787
 Ротштейн, Артур 304
 Роудс, Джейсон 728
 Роуз, Бен 465
 Рох, Франц 208–209, 245, 253
 Роше, Анри-Пьер 231, 371
 Рроза Селяви 165, 540
 Рубин, Уильям 82, 359–360, 661
 Руге, Вилли 250
 Рудофски, Бернард 376
 Рузвельт, Франклин Делано 282–283, 300–301
 Руссель, Раймон 127, 226
 «Русский балет», труппа 118, 166, 168, 310, 464, 469
 Руссо, Анри (Таможенник) 66, 96, 186
 Руссоло, Луиджи 90

- Руфф, Томас 569–570, 711
 Рушей, Эд 483, 485, 486, 551
 565, 568, 571, 573–574, 598, 635–
 636, 720, 723, 775–776, 788
 рынок — см.: товар, искусство
 как
 Рэй, Ман 138, 164, 165, 197,
 199, 200, 201, 232, 266, 269, 330–
 331, 573
 Саар, Бетай 685
 Саатчи, Чарльз 645, 650, 732
 Саид, Эдвард 66, 661, 790
 Саймондс, Чарльз 620
 сайт-специфичное искусство
 448, 507, 578, 580, 584–588, 592,
 620, 634, 647–648, 651, 653, 668–
 670, 673, 679, 713, 719, 732, 799
 Салле, Дэвид 47, 627, 641
 Салон Независимых (Париж)
 68, 70–71, 76, 80, 103, 125, 231
 Сальмон, Андре 78, 107
 Сандблад, Эмили 766
 Сандер, Катя 755, 755
 Сандрар, Блез 122, 124
 Сантнер, Эрик 394
 Сант'Элиа, Антонио 90, 96
 Санчес, Альберто 314
 Сартр, Жан-Поль 372, 394, 418,
 431, 459–462, 539, 674, 772
 Сати, Эрик 168, 269
 «Свириная киска», коллектив
 651
 Свомас 181, 240
 слушание, психическое 20,
 789–792
 Северини, Джино 90, 96–97,
 118, 154, 171, 333
 Сегал, Тино 776
 Сезанн, Поль 23, 64, 66, 70–71,
 73–75, 78–80, 90, 109–110, 118,
 204, 233, 245, 248, 284, 483, 620,
 772, 792
 Сезар (Сезар Бальдаччини)
 368, 459, 472–473
 Сейдж, Кей 332
 Секлер, Джером 319
 Секула, Аллан 26, 634–638, 777
 семиология, семиотика 28, 32,
 84, 112–113, 162, 183, 210, 298,
 543, 598, 634, 642, 724, 787–
 789, 791
 «Семья людей», выставка 260,
 464–465, 468
 Сент-Джон Уилсон, Колин
 424, 426
 Сен-Фалль, Ники де 472, 474
 Сенькин, Сергей 24
 серийность и повторение 26, 28,
 47, 80, 93, 138, 150, 156–157, 169,
 230, 462, 512, 530, 534, 539, 541,
 548–549, 567–568, 600–601, 623,
 625, 632, 638–639, 644–646, 675–
 676, 681, 686, 701–702, 731, 753
 Серра, Ричард 48, 403, 514–515,
 517, 539, 556, 578–580, 581, 584–
 586, 605–606, 623, 653–654, 675,
 676, 724, 727–728, 730, 733, 776
 Серрано, Андрес 653
 Серт, Жузе Мария 282
 Серт, Жузе Луис 309, 314
 сети 739–740, 742–747, 749, 751,
 754, 767, 773
 сетка модульная 106, 112, 122,
 147–148, 150–153, 155–156, 171,
 184, 204, 244, 246, 266, 273, 287,
 409, 419, 436–438, 452, 476, 487,
 512, 513, 517–518, 548, 679, 718–
 720, 772, 786
 Сефор, Мишель 418
 Сешенс, Роджер 376
 Сёра, Жорж 64, 70–71, 73–74,
 122, 168, 248, 575, 668, 685, 694
 Сигал, Джордж 604
 Сиглауб, Сет 571, 573–574,
 576, 598–599, 774
 «Сигналы», галерея («Лондон»)
 421–422
 Сикейрос, Давид Альфаро
 279–281
 Сильвестр, Дэвид 360, 404
 Силлман, Эми 751
 Симамото, Сёдзо 412–413
 символизм 35, 38, 71, 90, 112,
 123, 130–131, 325, 377
 символистская поэзия 95–96,
 112, 130
 Символическое (Лакан) 792
 символическое 112–114, 791
 Симмонс, Лори 630
 Симпсон, Лорна 662, 684–685,
 764
 симулякр, симуляция 46–47,
 143, 190, 225, 227, 260, 304, 317,
 473, 487, 530, 532, 534, 549, 551,
 623, 630–633, 644–645, 674, 718,
 757, 767, 769, 785, 791, 795
 синекдоха 36, 789, 791
 синестезия 90
 «Синий всадник», группа
 и журнал 85–89, 122, 138, 186,
 188, 218
 синтагма 36, 789–791
 синтетический кубизм 38, 121,
 131, 166, 237, 785
 синхронисты американские
 118
 Синьяк, Поль 71, 74–75, 694
 Сиоми, Миеко 496
 Сипорин, Митчел 282
 Сирага, Кадзуо 412–413
 Сискинд, Аарон 377, 632
 Ситор, Гленн 648
 ситуационизм,
 Ситуационистский
 интернационал 428, 429–435,
 472, 474, 501, 789, 792
 Скиапарелли, Эльза 332
 Скотт, Тим 536
 «Скрино», журнал 615, 634
 Слефогт, Макс 521
 «слова на свободе» 95–96, 136
 случайность 137, 160–165, 161,
 163, 198, 201, 490, 491, 499, 501,
 540, 560
 смещение, психическое 20, 36,
 789, 791, 792
 Смит, Дэвид 277, 364–368, 380,
 481, 504, 508, 566
 Смит, Кики 689–690
 Смит, Ричард 424
 Смит, Тони 536
 Смит, Филип 624
 Смит, Фрэнк Юджин 258
 Смитсон, Питер 395–397, 423,
 425
 Смитсон, Роберт 43–44, 43, 510,
 536–539, 549–552, 550, 573, 580,
 585–588, 648, 668, 772, 793
 Смитсон, Элисон 395–397,
 423, 425
 Снелсон, Кеннет 185, 377, 728
 сновидения 15–16, 19–20, 52,
 196–201, 264, 277, 327, 330, 427,
 459, 491, 580, 788, 790–792
 Сноу, Майкл 605
 советские институты 181
 Соннир, Кит 578
 Сонтаг, Сьюзен 491
 Соссюр, Фердинанд де 22,
 32–39, 247, 298, 772, 787, 789–
 791
 Сото, Хесус Рафаэль 417, 419–
 422, 421, 728
 социалистический реализм
 181, 240, 284–289, 286–288, 309,
 369, 411, 429, 761–762
 социальная история искусства
 22–31, 772, 781
 социальный реализм в США 284
 Союз Спартака — см.:
 Либкнехт, Карл; Люксембург,
 Роза
 спектакль (зрелище),
 спекуляризация 354, 395,
 412, 426–435, 437, 452, 464, 466–
 469, 472–476, 492, 498, 502, 504,
 507, 526–527, 534–535, 555, 598,
 601, 604–605, 640, 675–676, 680,
 682, 699–700, 726–728, 730, 737,
 747–749, 776, 779, 782, 785, 789,
 791–792; см.
 также: Дебор, Ги; «Общество
 спектакля»; ситуационизм,
 Ситуационистский
 интернационал
 Сперо, Нэнси 616, 617
 Спивак, Гаятри 661, 790
 СПИДа эпидемия 18, 359, 649–
 655, 668, 689–690
 Сполдинг, Рина 764–766, 765;
 см. также: Галерея Рины
 Сполдинг (Нью-Йорк)
 Споэрри, Даниэль 456, 472–
 475, 496
 «СССР на стройке», журнал
 259, 465
 стадия зеркала 21
 Стайн, Гертруда 72, 78, 79, 80,
 82, 84, 106, 110, 143, 145, 497
 Стайн, Лео 72, 80, 82, 84, 145
 Стайхен, Эдвард 143, 145, 230,
 250, 260, 464–465, 468
 Сталин (Джугашвили), Иосиф
 134, 183, 243, 284–289, 307–308,
 324–326, 465
 сталинизм 27, 32, 181, 183, 306,
 353, 355, 358, 449
 Сталлабасс, Джулиан 734
 Стамос, Теодор 377
 Станкевич, Ричард 504
 Стейнбах, Хаим 644–645
 Стейнберг, Лео 57–58, 78–84,
 104, 109, 387, 442, 444–445, 480,
 485, 487
 Стелла, Джозеф 232, 234
 Стелла, Фрэнк 132, 242, 378,
 400, 404, 442, 447–448, 488, 508,
 513, 530, 537, 559–560, 564, 571,
 747, 749, 784–785
 Стенберг, Владимир 182–183
 Стенберг, Георгий 183
 Степанова, Варвара 180, 183–
 184, 202, 219
 Стербак, Яна 689
 Стерн, Роберт 641
 Стиглиц, Альфред 142–143,
 144–145, 147, 169, 232–233, 352,
 360, 573
 Стилл, Клиффорд 333, 380, 382,
 384, 787
 Стич, Сидра 316
 Стокле, дворец (Брюссель) 53
 Стоукс, Эдриан 18, 294
 Стоунволлский бунт 652–653
 Стравинский, Игорь 168, 170
 Страйкер, Рой Эмерсон 300–
 304, 637
 Стржеминский, Владислав 238,
 240–243, 242, 248, 313, 418, 559
 Структурализм 13, 32–39,
 44–45, 96, 112–116, 130, 304,
 347, 438–439, 543, 549, 556, 587–
 588, 592, 627, 634, 771–772, 781,
 785, 787–791
 Стрэнд, Пол 142–146, 234–235,
 303, 635
 сублимация 15, 20, 30, 499, 518,
 655, 678, 691–693, 772, 786, 792;
 см. также: десублимация
 субъективность, субъектность
 15, 17–18, 21–23, 27, 30–31, 47,
 56, 96, 127, 164–165, 179, 186,
 190, 210, 212–213, 234, 237,
 240–242, 261–262, 268, 272, 306,
 312–313, 321, 352, 357, 367, 377,
 382, 389, 419, 429–430, 445, 454,
 461, 466–467, 469, 476, 485, 495,
 497, 499–500, 503–507, 521–523,
 526–528, 530–535, 546, 558, 595,
 610–613, 643, 647, 654, 694–697,
 702, 711, 730–731, 755, 764, 779–
 780, 787; см. также: авторство
 и авторитет, их критика
 Суверо, Марк ди 508
 Сулаж, Пьер 562
 Суми, Ясуо 412
 Супо, Филипп 196, 275
 супрематизм 123, 130–134, 240,
 357, 598, 601, 603, 785
 Суттер, Луи 522
 Сэрет, Алан 579
 сюрреализм 15–17, 16, 21, 25,
 27, 66, 107, 135, 137, 189–190,
 196–201, 214, 224–227, 232–
 233, 253, 263–269, 264–267,
 268–272, 270, 273–278, 279–
 280, 290–294, 303, 314, 316, 321,
 324–333, 327, 329–333, 337, 349,
 351–352, 354, 356, 358–360,
 364–365, 368–369, 381, 392–
 393, 397, 418, 423, 425–426, 429,
 431, 433, 435, 444, 450, 459, 461,
 466, 475, 497, 499–501, 504, 508,
 540, 544–545, 553, 563, 600, 640,
 644–645, 671, 674–675, 689,
 707, 726, 730, 771–772, 774, 778,
 785–790, 793
 «Сюрреализм на службе
 революции», журнал 200, 270,
 272
 «Сюрреалистическая
 революция», журнал 78, 196–
 201, 269
 Сюрреалистическая выставка
 объектов 270, 271, 329
 сюрреалистическая эстетика
 189–190, 196–201, 224–227,
 263–266
 сюрреалистические журналы
 200
 сюрреалистические объекты
 16, 265, 268–272, 329, 330, 364–
 365, 368, 476, 528, 544–545,
 553, 663
 Такер, Уильям 536
 Такис, Василиакис 418, 421–422
 Танака, Ацуко 413
 Танги, Ив 326–327, 330, 333,
 352, 573
 Танцевальный театр Джадсона
 492, 609
 Тапье, Мишель 371–372, 395,
 413, 787–788
 Тапье, Антони 396
 Тарабукин, Николай 126, 184–
 185, 436
 Таррелл, Джеймс 378, 698–
 700, 698
 Татлин, Владимир 66, 95, 121,
 125–129, 126–127, 131–132,
 180–185, 181, 290, 308, 311–312,
 365–366, 415, 508–512, 587
 Таттл, Ричард 602
 ташизм 418, 503–503–504, 519,
 525, 560, 562, 792
 Твомбли, Сай 377, 409–410,
 502, 600, 694
 Творков, Джек 376, 406
 Тейлор, Фредерик Уинслоу,
 и тейлоризм 203–204, 207,
 219, 237
 Тейлор-Вуд, Сэм 709–711
 «Тейт Модерн», галерея
 (Лондон) 700, 758, 760
 тектоника конструктивистская
 127, 182
 «Телевидение бумажного
 тигра» 605
 Тенгли, Жан 417, 419–421, 472–
 474, 473, 504, 562, 566
 Тённис, Фердинанд 209
 теоретические журналы 615
 теософия 119, 148
 типографика 122, 221, 244–249,
 310, 422, 496–497, 499–501

- Тиравания, Риркрит 662–664, 665, 713–715, 739, 740–743, 793
Тоби, Марк 349
товар и товарная культура 25–26, 47, 114, 120, 125–129, 176, 216, 224, 237, 250–253, 260, 298, 303, 428, 491–493, 496–499, 525–526, 530–535, 553, 611, 623, 630–631, 644–648, 711, 719, 724, 730, 732–737, 759, 764, 792
товар, искусство как 25, 47, 125, 127–129, 174, 493, 496–497, 585, 593–597, 598, 644–648, 732–737, 742, 774, 781
Тойбер-Арп, София 118, 119, 136–138, 215–218, 216–217, 311, 559
Томпсон, Чейни 747–751
Торак, Йозеф 305, 308
Торн, Дэвид 755
Торнхилл, Джеймс 766
Торони, Ньеле 564
Торрес, Ригоберто 650
«Трамвай В», выставка 181
трансрациональная поэзия — см.: заумь
Трофель, Розмари 700
Трир, Ханн 519, 656
Тернбулл, Уильям 395, 423, 428
Трой, Нэнси 156
Трокадеро, этнографический музей в Париже 69, 79
Троост, Пауль 308
Троцкий, Лев 196, 285, 325–326, 353
Трутт, Энн 536
Трэвис, Джордж 620
Тугендхольд, Яков 104
Тулуз-Лотрек, Анри де 114
Тцара, Тристан 135–138, 196, 245, 332, 501
Тышлер, Александр 286
Тюбке, Вернер 519
Тюдор, Дэвид 376–377, 406
У Хун 761–762
Уайлдинг, Фейт 615
Уайт, Кларенс 143
Уайтред, Рейчел 679–682
Убак, Рауль 198
Уде, Вильгельм 166
Уилсон, Фред 668, 670
Уильямс, Реймонд 29–30
Уильямс, Эммет 496–497
Уимс, Кэрри Мэй 662, 683–685, 684
Уиринг, Джиллиан 679, 700
Уитмен, Роберт 490
Уитни, музей искусств 233, 439–440, 578, 683
Улай (Франк Уве Лайзипп) 610, 612
Уманский, Константин 239, 351
Умланд, Анна 217
унизм 242–243
Уновис 134, 181, 240
Уокер, Кара 662–663, 686, 687, 780
Уолл, Джефф 707, 708, 709
Уоллен, Петер 433, 616, 661
Уорхол, Энди 296, 330, 445, 454, 467, 469, 475, 483–487, 516–517, 525–526, 530–535, 531–533, 535, 549, 551, 571, 574, 576, 625, 630, 635, 644, 653, 656, 695, 701, 724, 732, 734, 737, 764, 772–773, 776–777, 785, 791
Уоттс, Роберт 497–498, 500–501
Управление общественных работ (WPA) 301, 325, 337, 352, 381, 464
Управление по защите фермерских хозяйств (FSA) 300–304, 464, 467, 576, 635, 637
Утрилло, Морис 345
Уэллинг, Джеймс 630, 632, 633
Уабро, Лучано 556
Файнингер, Лионель 192, 194, 331, 376
фактура 126–127, 182, 184, 792
фаллоготризм 674, 792
Фани-Кайоде, Ротими 685–686
Фанон, Франц 662–663, 688
Фароки, Харун 752, 756–757
Фаурер, Луис 464
фашизм 23, 25, 27, 31, 90–97, 177, 208–210, 255, 261–262, 276, 284, 294, 305–309, 314–321, 345, 347, 349, 352–353, 356–358, 449, 459, 502, 504, 522, 525–526, 657–659, 786
Фельс, Флоран 259
феминизм 15, 17–19, 22, 48, 545–546, 581, 614–619, 626, 630, 635, 647, 668, 671, 683, 698, 738, 740, 783, 790
феминистское искусство 17–19, 21, 48, 544, 608, 611, 614–619, 627, 642, 651, 680, 689, 764, 783, 790
феноменология 17, 122, 258, 378, 391, 393, 403, 415, 438–439, 460, 480–481, 538–539, 555, 580–581, 585–586, 590, 601–603, 608, 610, 613, 618, 680–681, 698–700, 724, 728, 772, 791, 792
Фермижье, Андре 168
Феррара, Джеки 679
фетиш, фетишизм 15, 16, 69, 184, 197, 210, 232, 253, 260, 268–272, 275, 337, 428, 508–509, 526, 545, 552, 618, 626–627, 631, 644–647, 663, 676, 689, 779, 792
фигура — фон, отношение 112, 150–151, 155–156, 184, 188, 242, 248, 340–344, 436, 447, 486, 518, 564, 579–580, 584, 602, 688, 694, 749, 787
Филд, Гамильтон Истер 160
Филю, Роберт 496–497, 500
Фишер, Эрнст 27
Флавин, Дэн 400, 508–512, 509–510, 536, 538, 549, 590–591, 681, 777
«Флюксус», движение 490, 494–501, 521, 525–528, 540, 571, 573, 604, 609, 671, 713, 776
фовизм 66, 65, 67, 70–77, 72, 74–76, 90, 101–104, 118, 128, 164, 197, 345, 347, 369
«Фокс», журнал 573, 630
фонема 127, 155, 177, 221, 793
Фонтана, Лучо 354, 421, 437, 449–452, 450–451, 502, 553–555, 561, 776
Фонтен, Клер 764–767, 766
Форд, Генри, и фордизм 195, 203–204, 209, 215, 237, 376, 428, 711, 734
Форд, Гордон Онслоу 326
Форд, Чарльз Генри 327, 331
формализм 22, 32–39, 771–772, 784–785
формализм русский 22, 32–39, 130–134, 184, 634, 787
Форстер, Эдвард Морган 318
Форти, Симоне 609
Фостель, Вольф 604
«Фотоглаз», выставка 209, 253
фотограмма 193, 244, 251–262, 375, 396, 397, 605
фотография 18–19, 21, 24, 26–27, 47, 90, 94, 142–147, 160–165, 169, 196–201, 199–201, 209, 250–255, 258–262, 266–267, 285, 295–299, 300–304, 359, 375, 418, 464–469, 534, 551, 553, 565–577, 566–571, 610, 624–627, 630–639, 654, 658, 659, 678, 684, 707–711, 708–710, 717, 726, 774
фотокоцептуализм 266, 570–577, 589–591, 634–639, 659, 684
фотомотаж 15, 23–24, 27, 138, 174–179, 193, 210, 246, 251, 267, 286, 314–316, 319–320, 351, 359, 375, 475, 565, 635–637, 707, 719
Фотосессиион (Нью-Йорк) 142–147
Фотри, Жан 349, 353–354, 372–374, 373, 392, 421, 521, 776, 787
Фрай, Вэриан 326
Фрай, Роджер 23, 33, 73, 143, 485, 771
Франк, Роберт 464, 467–469
Франке, Эльза 259
Франкенталер, Хелен 481, 482, 488, 775
франкфуртская школа 265, 358, 428, 591, 598, 615, 659, 696
Фрасина, Фрэнсис 314, 316, 321
Фрейд, Зигмунд 15–22, 35–36, 46, 52–56, 77, 82, 104, 170, 186, 200, 201, 214, 217, 224, 269–271, 277, 299, 324, 346, 389, 391, 421, 503, 506, 518, 534, 545, 613, 616–18, 634, 692, 771–772, 784–792
Фрейд, Люсьен 521
фрейд-марксизм 30, 326, 356
Фрейзер, Андреа 670, 673
Фрид, Майкл 31, 122, 132, 242, 353, 355, 356, 368, 389–390, 447–448, 481–482, 510, 539, 578, 671, 694, 785
Фридман, Бернард Харпер 411
Фридрих, Каспар Давид 515
Фриез, Отон 72
Фройнд, Жизель 260–262, 261
Фронет, Адольф 502, 505
Фрэмpton, Холлис 508, 605, 701
Фужерон, Андре 519
Фуко, Мишель 32, 35, 42, 44, 48, 124, 225–227, 304, 530, 543, 591–592, 596, 615, 630, 635, 642, 671–673, 674, 681, 779, 780, 784, 786, 790–792
Фуллер, Бакминстер 185, 376
Фуллер, Мета Во Уоррик 334–335, 337
Фултон, Хеймиш 586
футуризм 87, 90–97, 91–93, 95, 118, 120, 127, 131, 135–138, 154, 174, 214–215, 220, 239, 245, 247, 279, 292, 307, 349, 352, 356–358, 418, 505, 674, 784, 786
Хааке, Ханс 26, 29, 48, 356, 543, 576, 589–593, 598–599, 601, 603, 636, 645, 668, 713, 724, 727, 728–730, 743
Хаар, Альфредо 651
Хабермас, Юрген 22, 357, 521, 591, 627, 659
Хайдеггер, Мартин 394, 461, 659
Хайзе, Карл Георг 253
Хайзер, Майкл 44, 573, 586
Хайзиг, Бернхард 519
Хайн, Льюис 27, 467
Хайстейн, Джин 620
Хансен, Мириам 321
Хант, Эшли 755
Хардт, Майкл 758–759
Харрисон, Рейчел 724–731, 729
Хартлауб, Густав Фридрих 208–209
Хартли, Марсден 232
Хартунг, Ханс 349, 562
Хартфильд, Джон (Хельмут Херцфельде) 23–27, 174–179, 176, 178, 210, 245, 251, 320, 331, 358–359, 636–637, 651
Хатум, Мона 679–682, 680
Хаузер, Арнольд 27
Хаусман, Рауль 174–175, 176–177, 216, 221, 245, 247, 784
Хвойник, Игнатий 287
Хееруп, Хенри 392
Хейден, Палмер Коул 337
Хейс, Шарон 755
Хеккель, Эрих 64, 85, 186
«Хельхестен», группа и журнал 392
Хендерсон, Найджел 396–397, 423, 425–426
Хеннингс, Эмми 136, 214–216, 215
хеппенинги 413, 488–493, 490–492, 502–504, 525, 579, 604, 609, 740, 787
Хепуорт, Барбара 18, 292–294, 293, 312
Хесс, Томас Б. 384, 400, 402, 510
Хессе, Ева 544–548, 556, 578–581, 679, 689, 724, 727, 771
Хёллер, Карстен 714
Хёме, Герхард 519, 656
Хёрле, Генрих 209
Хёрст, Дэмиен 644, 645, 654, 714, 732–737
Хёфер, Кандида 569, 570, 711
Хёх, Ханна 15, 15, 175, 176, 215–216
Хиггинс, Дик 490, 497–498
Хилл, Гэри 605–606, 699
Хилл, Фредерик 522
Хиллер, Сьюзен 669
Хиршхорн, Томас 713–716, 724–731, 752–756, 753–754, 776–777
Хлебников, Велимир (Виктор) 35, 126–127, 130, 247–248, 782–784, 793
Ходлер, Фердинанд 55, 287
Хокни, Дэвид 424
Холл, Стюарт 30, 661
холодная война, связь с ней искусства 387–388, 462
Хольцер, Джени 642, 642, 757
Хольцман, Гарри 301, 340
«Хонч оф Венисон», галерея (Лондон) 734
Хоппе, Эдвард 424
Хоркхаймер, Макс 529, 773
Хофман, Ханс 380
Хофф, Роберт ван'т 154, 158
Хоффман, Йозеф 52, 53
Хохлова, Ольга 166
хронофотография 90–94
художественная воля (Kunstswollen) 53, 86, 790
«Художественное творчество душевнобольных», книга Принцхорна 16, 186–190, 371
Хусар, Вильмош 154–156, 244
Хьюблер, Даглас 557, 565, 571, 576, 599, 630, 635–636, 638, 724
Хьюз, Лэнгстон 337, 466, 686
Хьюз, Холли 653
Хьюм, Томас Эрнест 88–89, 290, 292
Хэммонс, Дэвид 662–664, 685
Хэр, Дэвид 324, 327, 332, 382
Хюльзенбек, Рихард 136–138, 176, 220, 245, 497
Цадкин, Осип 376
Цао Фэй 767–768
цветового поля живопись 481–482, 478–479, 481–482, 517, 543, 675, 720, 775
Центр Жоржа Помпиду (Париж) 449, 661–665, 721, 772, 780
цифровые (дигитальные) технологии 702, 707–711, 714, 742–743, 746, 748–749, 767–768
Чапек, Карел 214
Чарльзурт, Сара 630–632, 631
частичный объект 462, 544–548, 581, 675, 690, 771

- Че, Точин 612
 Челант, Джермано 553, 556
 Чемберлен, Джон 368, 376, 504
 чернокожих искусство 235, 334–339, 683–688; см. также: афроамериканское искусство
 Чжан Хуань 762–763
 Чикаго, Джуди 614–616, 615, 617
 Чилида, Эдуардо 349
 Чихольд, Ян 244–249, 250, 310
 «Чума», коллектив 652
 Шавинский, Александр (Ксанти) 306, 375–376
 Шагал, Марк 134, 331
 Шад, Кристиан 210–212, 252
 Шамберг, Мортон 232
 Шан, Бен 282, 283, 360, 376, 464
 Шапиро, Мейер 28, 152, 325–328, 353, 382–383, 488
 Шапиро, Мириам 614
 Шаритс, Пол 606, 701
 Шарко, Жан-Мартен 19, 20, 186, 200
 Шарло, Жан 279
 Шаро, Пьер 202
 Шарп, Уиллоуби 573, 609
 Шварц, Артуро 333
 Шварцкоглер, Рудольф 609, 612
 «Шведский балет», труппа 168
 Швиттерс, Курт 136, 138, 220–223, 244–246, 245, 331, 355, 359, 397, 473, 504, 526, 714, 784
 Шелдал, Питер 735–736
 Шепер, Лу 258
 Шерман, Синди 47–48, 616, 624–623, 626, 630, 676–678, 764, 776, 780
 Шессак, Гастон 522
 Шеффнер, Андре 264
 Шёнберг, Арнольд 56, 120
 Шёнебек, Ойген 519–523, 521
 Шёффер, Николас 419
 шизофреников искусство 16, 186–190, 371
 Шиле, Эгон 15, 46, 49, 52–56, 55, 503
 Шилер, Чарльз 232–237, 236, 250, 251
 шифтеры лингвистические 41, 164–165, 402
 Шкловский, Виктор 35, 131
 Школа изящных искусств, Париж 57, 71, 77, 228
 Шлеммер, Оскар 189, 192, 194, 214, 218–219
 Шмидт, Йоост 193, 194, 245
 Шмидт-Ротлуф, Карл 85
 Шнабель, Джулиан 641–643
 Шнайдер, Айра 606, 606
 Шнееман, Кароли 492, 609, 610, 612
 Шольц, Георг 208
 Шонибаре, Йинка 661, 685–687
 Шоу, Джим 691
 Шпеер, Альберт 307–308, 314
 Шрайер, Лотар 189
 Шримпф, Георг 208
 Штёльцль, Гунта 191
 Штеренберг 181, 286
 Штерн, Грета 259–260, 262; см. также: Рингль + Пит
 Штоц, Густав 250
 Штрут, Томас 568, 569, 711
 Щукин, Сергей и его коллекция 100–105, 118, 126, 130, 133
 Эббот, Беренис 464, 469
 Эберт, Фридрих 176
 Эванс, Уокер 48, 302–304, 396, 464–468, 635, 637, 638
 Эггелинг, Викинг 136, 418
 Эджи, Джеймс 464, 466
 эдипов комплекс 15–16, 18, 20, 68, 77, 84, 519, 791
 Эйзенштейн, Сергей 33, 295, 321, 510, 636, 701
 Эйнштейн, Карл 106, 265
 Эйрс, Билл 738–739
 экзистенциализм 459–462
 Эко, Умберто 786
 Экспорт, Вали 506, 507
 Экспрессионизм 52–56, 64, 66, 85–89, 135–136, 186–187, 188, 208, 210, 218, 234, 253, 279–280, 306, 329, 392, 435, 519–523; см. также: немецкий экспрессионизм
 экспрессионизм венский 52–56, 503
 экспрессионизм немецкий 68, 85–88, 174, 186–188, 208, 210, 218, 220, 234, 253, 306, 335, 519–522, 568, 656–658, 784
 Экстер, Александра 219
 «Эксцентрическая абстракция», выставка 544–548, 578; см. также: Липпард, Люси
 Элиассон, Олафур 734
 Элион, Жан 311–312, 375
 Эллоуэй, Лоренс 423–424, 428, 477, 482, 510
 Элюар, Поль 190, 314, 329
 Эмин, Треиси 732
 Эн, Раймон 472–476, 474, 518, 562, 604, 784
 Энвайронмент 153, 420–422, 425, 433, 453–458, 488–493, 489, 545–546, 610, 648, 671, 733, 767–768; см. также: инсталляция
 Энвезор, Окуи 715, 780
 Энгельс, Фридрих 285, 324
 Энгр, Жан-Огюст-Доминик 77, 84, 166, 685, 694
 Энсор, Джеймс 186, 393
 Энтин, Дэвид 605, 636
 энтропия 454, 510, 549–552, 579, 786
 эпистема 529, 592, 786, 790, 792
 эпистемология 19, 128, 358, 506, 521, 527, 599, 788
 Эпстайн, Джейкоб 59, 88, 290–291, 339, 397
 Эренбург, Илья 238, 320
 Эрнцвейг, Антон 18, 580
 Эрни, Ханс 311
 Эрнст, Макс 16, 138, 186–190, 196–197, 200, 208, 215, 217, 326–327, 330–333, 349, 352, 381, 397, 499, 573, 783
 Эрран, Сатурнино 279
 «Эспри Нуво», журнал 235, 310, 567
 Эстев, Жан 562
 Эстерен, Корнелис ван 154, 157–159
 этнография, искусство как 618, 619, 668–673
 «Это — завтра», выставка 138, 397, 423–428, 426
 Этьен, Шарль 418
 югендстиль 52, 87, 244–245
 Юнг, Пьер 700–701, 713–715, 714, 739, 741–743, 742, 791
 Юккер, Гюнтер 421
 Юнг, Карл Густав 17, 22, 217, 382, 389, 503, 771
 Якоби, Лотта 258–262
 Якобсен, Эгиль 392
 Якобсон, Роман 32–39, 36, 113, 130–131, 789, 792
 Янг, Ла Монте 495, 500
 Янко, Марсель 135–137, 217
 японизм 66, 85
 «0,10: Последняя футуристическая выставка картин» 127, 130, 131–132
 «291», галерея и журнал (Нью-Йорк) 142–145, 169, 170, 232, 573
 «303», галерея (Нью-Йорк) 664, 665, 740
 «ACT-UP» 649–654, 764, 777
 «Border Art Ensemble», коллектив 650
 «Christie's», аукционный дом 732, 734
 «COLAB», коллектив 650
 e-flux 742–743
 FSA — см.: Управление по защите фермерских хозяйств
 «Gang», коллектив 652
 Gesamtkunstwerk 53, 168, 191, 193, 222, 498, 504–505, 539, 700, 788
 GRAV («Группа исследователей визуального искусства») 422, 559–560
 «Group Material», коллектив 649, 650–652
 «Guerrilla Girls», группа 652, 764
 «P.S.1», выставочное пространство (Нью-Йорк) 620–621
 «REPOhistory», коллектив 651
 «Sotheby's», аукционный дом 734–737, 736, 762
 «UNU», журнал 250
 «VVV», журнал 324, 331, 573
 «Yes Men», коллектив 777

Авторитетная история современного искусства
Второе издание, уточненное и дополненное

«Эта книга ценна не тем, что она дает точные ответы, а тем, что она поднимает вопросы» — Николас Серота, директор галереи Тейт

«Отложите в сторону журналы по искусству и критические альманахи и прочтите эту книгу. Она ясно выстроена и дает подробный отчет о том, что происходило год за годом. Она предлагает факты и даты, но также — философию. Она стремится перенести прошлое в настоящее» — Мэтью Коллингс, The Guardian

«Это общее обозрение сделано с блестящим пониманием того, что задача общего обозрения — не дать беглый очерк территории, а предоставить карту, пользуясь которой, другие смогут исследовать эту территорию своими курсами» — Том Мортон, Blueprint

«Значение „Искусства с 1900 года“ трудно переоценить: психоанализ и постструктурализм являются сегодня методологиями, без которых не может обойтись даже традиционная история искусства» — Клер Бишоп, Artforum

«Итоговая история искусства XX века, впечатляющая и тщательно выстроенная» — Гэби Вуд, The Observer

«Перспектива, которую задает эта книга, гораздо интереснее, чем в любом другом общем обозрении искусства XX века» — Норман Брайсон, Калифорнийский университет

«Это не простой обзор. Он подвергает искусство XX века теоретическому и историческому анализу с блестящей ясностью, которую оценит каждый читатель» — Миньон Никсон, Институт Курто, Лондон

«Превосходная коллективная работа. Весь XX век обзревается в ней сложными и захватывающими путями. Написанная четырьмя самыми смелыми историками новейшего искусства, эта книга является вехой» — Брайони Фер, Университетский колледж, Лондон

GARAGE

www.garagemca.org

Ad**M**arginem

www.admarginem.ru

RDI. Culture

www.rdigroup.ru



9 785911 032326

ИСКУС-
СТВО
С 1900
ГОДА

Модернизм
антимодернизм
постмодернизм