

Виктор Арсланов



Теория и история искусствоведения

XX век

Постмодернизм

КОНЦЕПЦИИ

Российская академия художеств
НИИ теории и истории изобразительных искусств

Виктор
Арсланов

Теория и история
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

XX век

Постмодернизм

«Академический проект»
Москва, **2015**

УДК 7.0
ББК 85.1
А85

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России» 2012–2018 гг.

Печатается по решению Ученого совета
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств

Рецензенты:

А.Н. Столович, доктор философских наук,
почетный профессор Тартуского университета;
А.И. Тафуашивили, доктор искусствоведения, главный научный
сотрудник НИИ Российской академии художеств

Арсланов В.Г.

А85 Теория и история искусствознания. XX век. Постмодернизм: Учебное пособие для вузов. — М.: Академический проект, 2015. — 287 с. + цв. вкл. — (Концепции).

ISBN 978-5-8291-1803-7

Книга является завершающим томом пятитомного учебного пособия «Теория и история искусствознания». Первый том учебного пособия — «Античность. Средние века. Возрождение», второй — «Просвещение. Ф. Шеллинг и Г. Гегель», третий — «XX век. Формальная школа», четвертый — «XX век. Духовно-исторический метод. Социология искусства. Иконология». Автор исследует историю и теорию европейского искусствознания на основе методологии российского философско-эстетического «течения» 30-х гг. XX в., видевшего свою цель в возрождении наследия мировой классической культуры. Данный том посвящен искусствоведению второй половины XX в., эпохе постмодерна в европейском искусствоведении.

Материал излагается таким образом, чтобы издание могло послужить одним из учебных пособий для аспирантов, изучающих философию и историю науки по специальности «Искусствознание», и для студентов, слушающих курс лекций «Теория и история искусствознания».

УДК 7.0
ББК 85.1

ISBN 978-5-8291-1803-7

© Арсланов В.Г., 2014
© Оригинал-макет, оформление.
«Академический проект», 2015

ПОСТМОДЕРНИЗМ
ЗАПАДНОЕ
ИСКУССТВОЗНАНИЕ
КОНЦА XX В.

Введение

Движение «по кругу» западного теоретического искусствознания конца XIX, двух первых третей XX в. не привело к решению поставленных им проблем. Однако это движение не было пустым. Так, например, Зедльмайр не просто повторяет Фидлера.

Его критика современного западноевропейского искусствознания и модернизма имеет серьезное научное значение — сказанное справедливо в равной мере и по отношению к другим крупным теоретикам и историкам изобразительного искусства, концепции которых были рассмотрены в книгах «Формальная школа» и «Духовно-исторический метод. Социология искусства. Иконология». Однако эта критика нередко представляет собой саморазоблачение старого без приобретения нового. То «новое», что внес в искусствознание Зедльмайр, при ближайшем рассмотрении оказывается либо повторением некоторых идей классической эстетики (что само по себе вовсе не плохо), либо современной религиозной идеологии. Тенденциозность его метода такова, что она заставляет Зедльмайра в ряде случаев давать более ошибочные толкования художественных процессов и произведений искусства, чем те, что выдвигались его предшественниками, принадлежащими к формалистическому или духовно-историческому направлению. Таким образом, в развитии западной искусствоведческой мысли XX в. выделяются как бы два разных типа движения. Первый из них можно

назвать классическим, ибо он есть именно развитие, когда каждый последующий теоретик продолжает объективные достижения своего предшественника, обогащая их. Второй тип движения не представляет собой движения в прямом смысле слова, в нем нет передачи эстафетной палочки от одного теоретика к другому. И этот тип размышления, который можно условно назвать постклассическим, тоже представлен в западном искусствознании. Ни Фидлер, ни Ригль, ни Панофский не вышли за пределы соотношения, с одной стороны, зрительной ценности, с другой — смысла, они застыли у них в абстрактной противоположности. Хотя у всех этих теоретиков, в особенности у Зедльмайра и Кашница, есть глубокие мысли (они-то и образуют «передачу эстафетной палочки»), вместе с тем западное искусствознание XX в. в целом воспроизводит — в разных комбинациях и соотношениях — одну и ту же идею. По сути, она была сформулирована уже Фидлером: если изобразительное искусство имеет самостоятельную духовную ценность, не уступающую науке и философии, то эта зрительная духовная ценность есть «иное» по отношению к другим видам духовной деятельности человека — иной разум, не соприкасающийся с разумом понятийным, разумом мышления в собственном смысле этого слова.

После Зедльмайра и Кашница западное искусствознание оказалось на распутье: либо вернуться к классическому типу движения мысли (передача «эстафетной палочки»), либо окончательно отказаться от него, избрав постклассический тип размышления, когда различные идеи сосуществуют одна наряду с другой, не вступая в диалог между собой, практически не соприкасаясь и не взаимодействуя. Вместо противоречия, которое в классической мысли выступало как внутренний источник движения, развития — просто «различие» (философия так понятого «различия» сформулирована Жилем Делезом в его книге «Повторение и различие»).

Постмодернизм знает только различные точки зрения, не соединяемые в одно целое. Однако эта «мозаика» тоже представляет собой некую парадоксальную целостность, хотя совершенно иного типа, чем поступательное движение мысли от предшествующей ступени к последующим.

В настоящей книге «Постмодернизм» представлена картина западного искусствознания последней трети XX в. Эта картина мозаична по своему существу, ибо в искусствознании конца XX в. нет школ, нет отчетливо выраженных направлений — именно потому, что направлений слишком много: каждый из теоретиков мыслит как бы сам по себе, образуя свою собственную «школу». Однако при всем многообразии точек зрения и концепций, постмодернистское искусствознание имеет некие общие черты. Например, все искусствоведы и теоретики изобразительного искусства так или иначе отталкиваются от «классиков» искусствознания XX в., возвращаются к их идеям и пытаются каждый на свой лад выйти за пределы того круга мысли, что был очерчен в книгах «Формальная школа» и «Духовно-исторический метод...».

Книгу открывает очерк об искусствоведческой и философской концепции лидера постмодернизма Жака Деррида. И это не случайно, поскольку французский постструктурализм был предшественником теоретического постмодернизма. Однако к концу XX в. тон в теории изобразительного искусства стали задавать не столько французские, сколько англоязычные (преимущественно североамериканские) авторы. Постмодернизм (во всяком случае, в области теории изобразительного искусства) тяготеет к традициям английского эмпиризма, своеобразно сочетая их с крайне отвлеченным теоретизированием «сумрачного германского гения». И это тоже одна из общих черт, присущих калейдоскопу современных постмодернистских воззрений на методологию искусствознания и историю изобразительных искусств.

Выбор тех или иных авторов для того, чтобы дать более или менее объективную картину западного искусствознания конца XX в., не был совершенно случайным. Жак Деррида — не только признанный лидер постмодернизма, но еще и автор большой работы о живописи. Доналд Прециози, Норман Брайсон, У.Дж.Т. Митчелл — ведущие теоретики, работающие в области методологии изобразительного искусства. Разумеется, и без феминистского искусствознания (его в настоящей работе представляет Гризелда Поллок) картина современных исканий в сфере истории изобразительных искусств была бы неполной. И все же калейдоскопический характер современной мысли сказался и на структуре книги «Постмодернизм». Если в искусствознании конца XIX, двух первых третей XX в. выстраивается более или менее отчетливая логика (хотя и не столь безусловная и определенная, как, например, в движении классической немецкой философской мысли от Канта к Гегелю), то этого уже нельзя сказать о западном искусствознании конца XX в.

И еще одно уточнение. Под постмодернистским дискурсом в области западного искусствознания мы понимаем не только собственно постмодернизм, но и те ходы мысли, что ведут за пределы модернизма как господствующего течения в культуре XX в., включающего в себя и постмодернизм в общепринятом смысле этого термина. Таким образом, ситуация в западном искусствознании последних десятилетий XX в. может с известным правом рассматриваться как послепостмодернистская. Сказанное справедливо, по крайней мере, в отношении таких авторов, как, например, У.Дж.Т. Митчелл. В Заключении мы снова обращаемся к Ж. Деррида, поскольку он не только обосновывает главные идеи постмодернизма, но и невольно развенчивает его, демонстрируя глубокий смысл классической теории мимезиса.

Глава I

Деконструкция в теории и истории изобразительного искусства (Жак Деррида и его книга «Правда в живописи»)

Когда знакомишься с литературой о постмодернизме и деконструктивизме, то возникает впечатление, что разум в XX в. окончательно потерпел поражение. В самом деле, чем определяется чрезвычайная популярность этого ведущего направления современной философской, эстетической и искусствоведческой мысли? Основные характеристики постмодернизма в различных его проявлениях и направлениях примерно таковы: абсолютный релятивизм, нигилизм, отрицание истины как метафизической ложной ценности. Все эти черты были известны, разумеется, и раньше, но в постмодернизме они приобрели гипертрофированный характер.

Это ощущение не пропадает и тогда, когда читаешь авторов, относящихся к постмодернизму сочувственно или даже явно апологетически. По сути дела, они характеризуют постмодернизм точно так же, как и те, кто отрицает его, но только ставят перед этими характеристиками знак плюс вместо минуса. Абсолютный релятивизм и нигилизм? Да, но это вовсе не плохо, потому что современный мир закоснел в догмах, и его нужно «раскачать», устранив из сознания некритически принятые стандарты мышления. Отрицание объективной истины? Но ведь признание существования такой истины, единой для всех времен и народов, — основа тоталитарного типа личности и мышления.

Автор философского бестселлера 90-х гг. XX в. «Страсть¹ западного разума» Ричард Тарнас

характеризует постмодернизм как логически неизбежное и вполне оправданное завершение западной цивилизации в целом и свойственной ей культуры, образа мышления в частности. Вернее, речь у Тарнаса идет о том проекте цивилизации, что был в своих основных чертах сформулирован естественно-научным мышлением Нового времени. Хотя Коперник, Фрэнсис Бэкон, Галилей, Локк и Декарт воодушевлялись идеалами истины, безграничных возможностей человеческого сознания, в основе их представлений о мире лежал глубоко до времени скрытый пессимизм и релятивизм. Человек лишился центрального положения в мире. Он стал одним из бесчисленных — и случайных — проявлений бесконечной и равнодушной к нему природы. Последствия этого «коперниковского переворота» стали ясны только к началу XX в. Если в мире нет абсолютного центра, то не может быть и объективной истины. Человеку свойственно смотреть на мир со «своей колокольни»: зрение (и в более широком смысле — мировоззрение) предполагает рассматривание мира, исходя из определенной точки пространства, времени, оно предопределено множеством других условий, в том числе социальных. Но почему человек считает, что избранная им перспектива — абсолютна? Ведь его точка зрения на самом деле случайна, есть одна из бесконечного множества возможных, поскольку абсолютного центра не существует. В какой бы перспективе человек, определенный народ, нация и так далее ни рассматривали действительность, им всегда представлялось, что эта перспектива — единственно правильная. Разумеется, подобное представление — основа всех заблуждений.

Изложенная выше логика почти буквально совпадает с рассуждениями Арнольда Хаузера (см. книгу «Духовно-исторический метод. Социология искусства. Иконология»), представителя вульгарной социологии. Не случайно, что научный рейтинг социологов искусства 20-х гг. значительно повысился в современном российском искусствознании и эстетике — многие их положения действительно напоминают новейшие течения от деконструктивизма до феминизма. И социологи первой трети XX в., и постмодернисты конца его убеждены, что великие художники и философы открывают нам не мир, который перед нами, а темные, подсознательные инстинкты и намерения, что стоят за спиной человека, предопределяя его поведение и его произведения. Познание сводится, таким образом, к разоблачению скрытой лжи субъекта, а не к раскрытию бесконечного смысла бытия.

По словам Тарнаса, главная цель современного недогматического мышления — «критическая деконструкция традиционных допущений (assumptions) посредством различных перекрещивающихся типов анализа — социальных и политических, исторических и психологических, лингвистических и литературных»². Основы подобного деконструктивного анализа догматических предпосылок мышления (и цивилизации в целом), согласно почти общепризнанному сегодня на Западе мнению, заложили Маркс, Ницше и Фрейд³.

Деконструктивисты рассматривают анализируемый объект одновременно с самых различных — в идеале бесконечно многих — точек зрения, тем самым отрицая догматизм единственно правильного учения. При этом на Западе под, так сказать, «единственно правильным учением» понимается «весь западный интеллектуальный канон», точка зрения господствующих элит от античности до нашего времени, со свойственным им «колониализмом и империализмом», «экспансией и эксплуатацией», «рабством и геноцидом», их «антисемитизм, их подавление женщин, цветных, меньшинств, гомосексуалов, рабочего класса, бедных, их разрушение туземных обществ повсюду в мире, их надменность по отношению к другим культурным традициям и ценностям, их жестокие оскорбления других форм жизни, их слепое разрушение (*ravaging of virtually*) всей планеты»⁴. Такие понятия западного типа мышления, как «человек», «разум», «цивилизация» и «прогресс», — согласно излагаемой точке зрения — по сути дела представляют собой более или менее замаскированную защиту привилегий мужчины, белых, вообще европейской элиты. Эта «клоака западных ценностей» ныне осознается как потерпевшая интеллектуальное и моральное банкротство.

В изложении Ричарда Тарнаса, как и других современных западных авторов, деконструкция и постмодернизм приобретают более или менее выраженную политическую окраску, причем, явно левую. Однако столь же правомерно истолкование его в правом духе, как делает большинство пишущих о постмодернизме российских авторов. «Впрочем, политические симпатии в наше время — вещь довольно переменчивая и непостоянная, и не она определяет суть того нового, что происходило во всем постструктурализме в 80-е гг. ...»⁵. А что же происходило по сути? Если верить Энциклопедии Британника, то — разоблачение свойственной западной метафизике привилегированной точки зрения⁶. Пафос постмодернизма — в чрезвычайной осторожности по отношению ко всяким конечным выводам со свойственной им категоричностью суждений. Однако эта принципиальная «открытость и недетерминированность постмодернистского разума есть отсутствие какой-либо твердой почвы для мировоззрения (*world view*)»⁷. И хотя открытость, продолжает Тарнас, пробуждает творческий дух и смелость анализа, она же, по его мнению, становится неустойчивой и беспокойной перед лицом угрожающего постмодернистскому мышлению «беспредельного релятивизма».

Если подытожить сказанное выше о постмодернизме в целом и деконструкции в частности, то критика их представляется делом несложным: тотальный нигилизм и релятивизм действительно являются их первородным грехом. Принцип «подвергай все сомнению» приобретает в постмодернизме застылость *абсолютной* догмы. Таков парадокс постмодернистского мышления, который отмечают многие авторы, пишущие о нем. Как же отвечают на эту критику постмодернисты? Они, кажется, вообще не

замечают ее. Или отвечают столь многосложно, что читатель просто тонет в словах, не будучи способен добраться до сути. А может быть, и сути-то никакой нет?

1. МЕТОД ДЕКОНСТРУКЦИИ — «ФИЛОСОФИЯ НЕУДАЧИ»

Это сомнение забирается в душу неискушенного читателя, взявшего в руки труды деконструктивистов. Даже если речь в них идет не об отвлеченных материях, а об описании, например, какого-нибудь путешествия. Таково, например, опубликованное на русском языке произведение Жака Деррида, повествующее о его посещении Москвы в 1990 г. Подзаголовок текста гласит: «Деконструкция путешествия». Но на самом деле о реальном путешествии Деррида в Москву читатель практически ничего не узнает. Автор только обещает ему когда-нибудь потом рассказать о своем путешествии. Но это обещание скорее всего никогда не сбудется. Вместо рассказа о своих впечатлениях, о стране, городе и людях — кропотливый, детальный, может быть, даже утомительный анализ чужих текстов: «Возвращения из СССР» А. Жида, «Московского дневника» В. Беньямина, дневника о путешествии в СССР А. Этьембля. У читателя невольно возникает ощущение, что самому автору просто нечего рассказать о своих впечатлениях по очень простой причине — отсутствия каких-либо ярких впечатлений. И Деррида вовсе не стремится развеять эти сомнения, напротив, он идет им навстречу и подтверждает их.

«Я извлек — и вы, вероятно, извлечете — из моей поездки в Москву меньше, чем из чтения добротных книг, написанных журналистами, компетентными историками, подготовленными и хорошо информированными политологами», — сознается Деррида и продолжает: «И если бы даже я имел сообщить вам нечто весьма “личное” или очень “новое” в связи с недавней поездкой в Москву, я к этому, по всей вероятности, пока не готов. И скорее всего, я не владею такой формой (повествования)»⁸. Не смеется ли автор над читателем?

В ходе приведенного выше рассуждения Деррида несколько раз поменял свою точку зрения на прямо противоположную. То он хотел выглядеть очень скромным человеком, хорошо сознающим свою личную и исключительно личную ограниченность, неспособность что-нибудь дельное рассказать о стране, и поэтому советовал обратиться к книгам других авторов на ту же тему. Затем он намекает, что рассказать ему есть о чем, но он просто откладывает этот рассказ до лучших времен. Но выясняется, что любой рассказ, как бы ни был он хорош и совершенен, все-таки сообщает не правду, не истину, а содержит избирательный взгляд на вещи, которого Деррида по принципиальным причинам стремится избежать. Ибо молчание, конечно, лучше прямой неправды. А раз так, то не-рассказ Деррида лучше

любого повествования о путешествии в Москву. Зачем же тогда философ советует почитать другие книги о путешествии в Москву? Зачем он сообщает о том, что когда-нибудь сам напишет сочинение, более соответствующее традиционному жанру «путешествий в...»?

Сталкиваясь с подобными рассуждениями, «здравый смысл» буксует. Любая логическая система станет в тупик, откажется действовать, «заклинит», если получит команду типа «иди сюда и стой там». Совместить эти два действия невозможно. Так же невозможно совместить различные точки зрения Деррида, если руководствоваться тем рассудком, которому мы подчиняемся в реальной жизни. В самом деле, если попытаться уяснить себе смысл фундаментальной книги Деррида «Правда в живописи», то сделать это практически невозможно. Или вы погружаетесь в бесконечное море взаимоисключающих суждений, аллюзий, оговорок, оттенков, переходов и переливов, в которых растворяется какая-либо целостная непротиворечивая мысль, либо оказываетесь в полном плену у Деррида.

Читатели и почитатели Деррида — люди отнюдь не наивные, а как правило высокообразованные и искушенные в философских, литературоведческих, лингвистических и искусствоведческих тонкостях. Что привлекает их в его книгах? Изошренная софистика? Вероятно, в какой-то мере это так. Ведь недаром постструктурализм и постмодернизм сравнивают с упадочными периодами в истории культуры, а Деррида именуют мастером «риторической софистики».

Впрочем, такие софисты, как Зенон, сделали немало полезного для разработки диалектики. И потому Зенона, как и других выдающихся греческих софистов, нельзя отождествлять с теми софистами периода упадка, главная цель которых заключалась в бессовестном манипулировании сознанием сограждан. Если Деррида — мастер софистики, то к какому разряду софистов он ближе: продуктивных мыслителей или тех, кто искусно и не бескорыстно паразитировал на достижениях человеческого разума?

Продолжим чтение его «путешествия». Итак, автор объяснил нам, почему его книга не может быть «рассказом о путешествии в Москву». Но тут же Деррида снова меняет свою точку зрения, совмещая одновременно и отрицание и утверждение, и да и нет. Почему «нет», почему его книга не может быть рассказом о путешествии, мы вроде бы уже знаем, а почему «да»? «Да, — отвечает Деррида, — потому что в каком-то смысле, прямо или косвенно, у меня нет другого выбора»⁹.

Есть еще одна причина, по которой автор не рискует предложить читателю рассказ о своем путешествии в Москву — причина «менее общего порядка», то есть причина частная по сравнению с опасностью, заключенной в любой определенной, следовательно, избирательной, центральной и тоталитарной точке зрения. Что же это за причина?

Оказывается, жанр литературы, который Деррида определяет как «Возвращение из СССР», ныне просто уже невозможен. Почему? Потому

ли, что СССР практически в 1990 г. перестал существовать как государство, а в 1991 г. окончательно распался? Но тогда ведь можно писать «Возвращение из России», не так ли? Нет, не так, отвечает Деррида. Ибо СССР, по мнению философа, был вовсе не географическим понятием. Кстати, добавляет он, «само название СССР является единственным в мире названием государства, не содержащим в себе никакой отсылки к местности или нации»¹⁰. Наиболее близкое к СССР название другого государства, США, все же указывает на определенное место на земле — Америку. Случайно ли, что название СССР не привязывает нас к определенной местности и нации?

Нет, не случайно, по мнению Деррида. Но он далек от того, чтобы обвинить основателей советского государства в «безродном космополитизме». Да, название СССР — «чисто искусственное, техническое, концептуальное, абстрактное, конвенциональное и конституциональное название...»¹¹. Но за этой абстрактностью названия скрывается «географически и политически уникальное место». В чем же его уникальность? Те, кто возвращался в конце 20-х, 30-х гг. из Советской России, из Москвы (А. Жид, В. Беньямин, А. Этьембль и многие другие западные интеллектуалы) возвращались... куда? Из тоталитарного государства в свободный и демократический мир?

Деррида пользуется понятием «тоталитарное государство» в применении не только к Германии, но и к СССР. Однако жанр «возвращения из СССР» представляет собой «богатый, но кратковременный, интенсивный и насыщенный тип литературы ... Ничего подобного не было до Октябрьской революции, и (этот жанр) прекратит свое существование в ближайшее время: он станет невозможным после окончания борьбы и надежд, предвидений и дискуссий, повод к которым дала Революция...»¹².

Чем было путешествие А. Жида и В. Беньямина в Москву? Не просто переменой места, в духе современного туризма пресыщенных людей, бегущих от своей скуки. Беньямин и Жид едут в Советскую Россию для того, чтобы найти самих себя: «Жид отправляется *к себе*, его отправление есть уже возвращение (*back home*) к тому, что должно быть его «у себя»»¹³. Впрочем, таковы черты литературного путешествия классического типа, распространенного по крайней мере в Новое время. Достаточно вспомнить Робинзона Крузо, который обрел себя в далекой и неведомой стране.

Но все же путешествие А. Жида и В. Беньямина в СССР — не классическая литература: «речь идет о поиске в том же смысле, что и поиск Грааля, но в данном случае — это поиск всеобщего, всеобще-человеческого смысла...»¹⁴ Классическое искусство в широком смысле слова, а не только жанр литературных путешествий есть такой поиск всеобщего, который возвращает к конечному, конкретному, позволяет индивиду обрести свое действительное «я». И это «я» в той мере индивидуально, развито, богато конкретным содержанием, в том числе национальным, в какой оно — микрокосм. Разумеется, Деррида хорошо осведомлен о положениях клас-

сической эстетики, хотя и не упоминает о них в данном случае. Очевидно, однако, что А. Жид изначально ищет в СССР нечто подобное «стране обетованной», а это сближает его произведение с другим жанром, скорее религиозным, чем собственно художественным — жанром паломничества, путешествия к святым местам.

Стоит ли удивляться тому, что попытка А. Жида обрести святость, путешествуя в Россию, оказалась неудачной? И он, как несколько позднее и А. Этьембль, обвинил во всем страну, революцию, лично Сталина. Книга А. Этьембля была опубликована в 1990 г. под названием «Убийство папаши» (имеется в виду Сталин). Деррида осторожно, так осторожно, что это остается почти незамеченным читателем, вступает в спор с теми представлениями о сталинской России, что обрели ныне прочность непоколебимой догмы. «Мне меньше всего может прийти в голову преуменьшать преступления, совершенные Сталиным, и зло, причиненное явлением, которое сейчас с какой-то непринужденностью принято именовать сталинизмом. Но в один прекрасный день, — продолжает Деррида, — нужно проанализировать и ту процедуру, благодаря которой вся ответственность оказалась отныне сконцентрированной в личности “папаши”, т. е. вымарана, заклата, объективирована, удержана на расстоянии и тем самым нейтрализована, если не вообще уничтожена в теле деспота-фармакона»¹⁵. Московские издатели Деррида сообщают в примечании, что термин «фармакон» обозначает у него одновременно и *целительное средство, и яд*.

Кто же совершает процедуру «вымарывания» и «заклятия» истинной вины, кто вводит в заблуждение людей по этому кардинальному вопросу века, «объективируя» всю вину в Сталине? Деррида не отвечает прямо на вопрос, может быть, потому, что ответ на него совершенно очевиден: приоритет в совершении этой процедуры принадлежит нынешним «демократам», вернее, либералам, в том числе и либералам от марксизма — как в России, так и на Западе. И потому «демократизм» как перестройки в СССР, так и демократизм так называемых «западных демократий» представляется ему весьма проблематичным. Надо заметить, что сомнение Деррида в истинно демократическом характере перестройки относится, по крайней мере, к 1990 г., а не к более позднему времени, когда все вдруг снова «прозрели».

Французский философ советует читателю обратиться к описаниям путешествия в современную Россию, которые сделаны более компетентными людьми, чем он, — журналистами, политиками, экономистами. Но что же можно вычитать из этих авторитетных источников? «Уверенный в знании того, *какой должна быть и что есть* демократия, считая, что ему известна ее реализованная модель (это я и называю *самонадеянностью*; ныне она представляет серьезнейшую проблему для нас), подобный путешественник едет посмотреть, движется или нет тамошнее (fort) общество в нашем направлении с целью присоединиться или, по крайней мере, прибли-

зиться к нам»¹⁶. Как будто бы мы, Запад с нашей рыночной экономикой уже и есть реализованный идеал демократии! Как будто бы мы имеем право наблюдать с чувством превосходства человека, обладающего абсолютной истиной, «войдут ли они, наконец-то, в историю или, войдя, из нее выйдут, что тоже самое» — иронично замечает Деррида. Вот подобного-то дискурса «мне хотелось бы любой ценой избежать, как и дискурса, который он переворачивает»¹⁷.

Воспроизведенная выше цепочка рассуждений принадлежит французскому философу. Мы не придумали ее. Но у Деррида есть и противоположный ход мысли. Встав на точку зрения почти марксистскую, он тут же дает задний ход. И не только потому, что революция, которая столь много обещала, потерпела трагическое поражение. Поражение потерпела не только Октябрьская революция, а нечто гораздо большее. Западные путешественники типа А. Жида и В. Беньямина направлялись в Москву «в надежде на конец изгнания, но изгнания, которому подвергались у себя (da, at home)»¹⁸. О каком изгнании идет речь? Ни А. Жид, ни В. Беньямин (в 20-х гг., когда он предпринял путешествие в Россию) не подвергались политическим преследованиям. И тем не менее они у себя дома, на Западе, были изгнанниками. Не в политическом, а в гораздо более серьезном и глубоком смысле. Вальтер Беньямин отмечает в своем «Московском дневнике», что одной из причин, побудивших его поехать в Москву, было стремление «избежать смертельной меланхолии рождественских дней»¹⁹. Разумеется, у Беньямина речь идет не о той меланхолии пресыщенных людей, от которой можно избавиться в обычном туристическом турне по диковинным местам и странам. Эта меланхолия, в частности, порождена «конформизмом, который с самого начала внутренне присущ социал-демократии»²⁰ западного образца, виновной, по мнению Беньямина, в победе фашизма. И в более широком смысле меланхолия — продукт всей, до сих пор известной человечеству, цивилизации. Ее ложной культуры, скрывающей бесчеловечность и насилие, подавляющей разум — и не только разум, но самое существо человека, его суть, то, что образует основу человечности.

Путешествие в СССР было продиктовано надеждой на то, что возможна иная, действительная история, что так называемая цивилизация — это пусть до известной степени и необходимый, мучительный, но все же обходный путь, по которому человечество движется к самому себе, к своей действительной истории. Поэтому путешествие в Россию — это «конец мифа и начало... истории»²¹. В случае поражения революции в СССР разрушалась надежда на выход из порочного круга классовой цивилизации. Революция в СССР потерпела поражение. Но есть два типа поражения.

Поражение как свидетельство тупикового пути, который не имеет никакой ценности и смысла, вернее, ценность этого пути чисто отрицательная:

вот этой дорогой ходить не надо. И есть иное поражение, оно говорит о том, что путь в целом был верный, а неудача его вызвана привходящими, временными обстоятельствами, следовательно, нужно продолжать движение по этой же магистральной дороге, но только с новыми силами и опытом. В зависимости от характера ответа на этот вопрос человечество в XX в. делилось на два лагеря, один из них, марксистский, ныне потерял сколько-нибудь значимое массовое влияние.

К какому из этих лагерей принадлежит или хотя бы только примыкает Деррида? Московские друзья, рассказывает философ, переводили на русский язык его «деконструкцию» как «перестройку», явно намекая на процессы, совершавшиеся в то время в России. Однако сущность горбачевской «перестройки» остается, по мнению Деррида, предельно темной, в том числе и для самого Горбачева. «Сущностная непроясненность, которая целиком отдает ее на откуп будущему, — такова причина моей максимальной сдержанности по отношению к переводу слова “перестройка” термином “деконструкция”²². Напомню, это было начало 1990 г., когда весь либеральный Запад находился в эйфории от Горбачева, от «бархатных революций» в странах Восточной Европы.

Перед лицом всеобщей либеральной эйфории Деррида ставит вопрос: как «избежать необязательных разговоров вокруг да около?»²³ Слишком многое прикрывает на самом деле эта болтовня, она вовсе не безобидна. И противопоставить ей практически ничего невозможно. Она, эта болтовня, вездесуща и обладает дьявольской властью. Как только вы откроете рот и произнесете что-либо внятное о процессах, ныне совершающихся в СССР, то вольно или невольно будете отнесены к тому или иному лагерю. Но ни в одном из них философ не чувствует правды.

Тоталитарный характер того общества, который сформировался в СССР, для Деррида очевиден. Но он не спешит присоединяться к громогласному хору, упоенно провозглашающему анафему революции. Он понимает, что поражение ее вовсе не равнозначно победе подлинной демократии. Больше того, это поражение есть поражение великой надежды человечества когда-нибудь *обрести себя*²⁴, оказаться дома. Октябрь не был простым политическим переворотом, по своей значимости для мировоззрения, для понимания сути бытия он несравним даже с Великой французской революцией. Октябрь, в конечном счете, породил, или точнее, возродил жанр действительных путешествий в литературе. Ведь не считать же путешествиями те, пишет Деррида, «частные поездки», которые практически не имеют никакого отношения к истории и политике. А если и имеют, то в духе тех профессионалов от литературы, журналистики и политики, произведениями которых ныне наводнен западный и российский рынок.

Так может ли человечество когда-нибудь стать самим собой, обрести свою утраченную (отчужденную, как говорили философы лет 30–50

назад) сущность? Впрочем, Деррида не употребляет слово «отчуждение», ибо оно связано с либеральной болтовней тех философов, которые не так давно объявляли себя «истинными марксистами», а ныне с легкостью необыкновенно обратились, например, в христианство — чтобы на следующем повороте истории, когда изменится духовный климат, с тем же изумительным, но далеким от бескорыстия пафосом обрушиться и на христианство.

«Я никогда не был ни марксистом, ни коммунистом, — пишет Деррида, — но это не мешало мне в духе надежды и ностальгии разделять что-то от безоружной страсти или инфантильного воображаемого Этьембля, от его любовной привязанности к советской революции. Я ощущаю волнение, когда слышу “Интернационал”, я дрожу от возбуждения и всегда в таких случаях испытываю желание “выйти на улицу”, чтобы бороться с Реакцией»²⁵.

Трудно, конечно, предположить, что этот пассаж философа-деконструктивиста является трогательно-наивным признанием без всякой задней мысли, без попытки встать на совершенно другую точку зрения и взять признание в любви к революции и «Интернационалу» обратно. Ведь у этого изощренного софиста нет, кажется, ни одного суждения, которое бы он считал абсолютным, предпочтительным перед другим. Не так ли?

Можно, однако, с определенной уверенностью утверждать, что не так. На какую точку зрения он не хотел бы встать ни в каком случае? На точку зрения той профессиональной болтовни о СССР и современной России, что столь радикально отлична от классического и уникального жанра «путешествий в Москву». Деррида, без сомнения, постоянно меняет свои позиции, переходя от одной противоположности к другой и ставя в тупик читателя. Он даже примеривается и к точке зрения «профессиональной болтовни» — и вроде бы не против нее, предлагая читателю обратиться лучше к ней, вместо того, чтобы читать его книгу. Но эта деконструктивистская игра не отменяет главного: книга Деррида о его путешествии в Москву выпадает из ряда той литературы, что подменила жанр «путешествий» в духе Вальтера Беньямина. Потому что в отличие от авторов этой макулатуры он действительно понимает уникальность как прошлых «путешествий в Москву», так и самого СССР. Уникальность для судеб культуры и человечества.

Да, но авторы этих путешествий А. Жид, В. Беньямин и А. Этьембль «вернулись» все-таки от революции к ценностям западного мира, ибо поняли неизбежное поражение и утопичность революционного проекта. Но было ли это возвращением «к себе» или, напротив, утратой надежды на такое возвращение, поскольку возвращались они в мир, лишенный смысла, мир холодный, страшный, опустошенный? Где их ждала та всеисильная метафизическая меланхолия, которая, скорее всего, и заставила Вальтера Беньямина окончательно уйти от себя, совершив самоубийство.

А теперь такие путешествия «к себе» уже невозможны. Хотя бы потому, что они просто не позволены. Не полицией, а тираническим общественным мнением. «Я сам поехал в Москву в то время, — замечает в скобках Деррида, — когда уже никому не дозволялось не приходить от нее в себя, когда весь мир уже «пришел в себя» от революции, неизвестно, правда, в каком направлении»²⁶. Но сам Деррида не напишет книжонки, которая вполне бы удовлетворила вкусы тех многочисленных интеллектуалов, которые, например, видят в «бархатных революциях» Восточной Европы свидетельство подлинного культурного события первой величины.

«Культура», пишет философ, играла, видимо, решающую роль в движениях «демократизации». Он готов восхищаться спонтанными и ненасильственными революциями, лидерами которых были Вацлав Гавел и Андрей Сахаров. Однако, по мнению Деррида, не следует видеть в мирном характере этих революций безусловное превосходство над той, далеко не мирной, революцией, имя которой Деррида в отличие от событий, произошедших в Восточной Европе и СССР во время перестройки, неизменно пишет с большой буквы. Массовая спонтанность, именуемая революцией, предполагает беспримерную готовность к самопожертвованию, а не тайный сговор или договор. Эту жертвенность можно обнаружить у некоторых лидеров демократических движений конца 80-х гг., но массам в целом она была чужда. Ибо люди в большинстве своем не чувствовали, что совершается грандиозное возвращение человечества «к себе». Нет, не «к себе» возвращались Восточная Европа и СССР, они возвращались в старую цивилизацию, которая, в частности, делает уже более невозможным уникальный жанр классического путешествия. Так о какой «культуре» вы говорите? О той, что создается ныне журналистами, профессиональными экономистами и политиками?

Что же, читайте их книги, а меня от написания подобных «путешествий» избавьте, как бы говорит между строк Деррида. В его словах, впрочем, нельзя заметить и тени какого-либо обличительства, пафоса бескомпромиссной критики. Этот пафос смешон, ибо сегодня никто не сможет написать действительно рассказ о путешествии. После традиции подлинного путешествия, понимая ее значимость и уникальную ценность, «трудно без смеха или стыда писать свое собственное возвращение из СССР»²⁷.

И вместе с тем Деррида безусловно пишет свое «возвращение из Москвы». Понимая, что написать *путешествие* сегодня уже невозможно, как невозможно человечеству в ситуации конца истории вернуться к себе. Почему же все-таки пишет? «Да потому, что в каком-то смысле, прямо или косвенно, у меня нет другого выбора». Человек не может стать самим собой, не исключено, что он вообще исчез. Но у нас всех нет иного выбора, как продолжать жить, по возможности стремясь оставаться людьми.

Нет больше центра, твердой почвы под ногами, идеальной перспективы зрения. Это со всей остротой начинал чувствовать уже Бенямин в пери-

од создания своего «Московского дневника». Отправляясь «туда», в СССР, он отправлялся в идеальное будущее, в то место, где будет решена загадка истории, а обнаружил такую новую загадку русского революционного Сфинкса, которую до сих пор никто не может разгадать. Беньямин застывает в нерешительности перед этим Сфинксом, ибо для него, как и для Деррида, не годятся слишком поспешные решения, облегченные ответы, продиктованные конъюнктурой — левого ли, правого ли толка. Поэтому Беньямин так и не закончил свой Дневник. Это его творческая неудача, совершенно неизбежная в сложившихся обстоятельствах.

Но эта особая неудача, имеющая символический смысл. То, как характеризует Деррида неудачу Беньямина — «этой весьма удавшейся неудачи, этого выкидыша, обреченного на выживание»²⁸ — кажется привычной для него игрой словами, смыслами и значениями. Каким образом неудача в одно и то же время и в одном и том же отношении может быть охарактеризована как удача? Само по себе соединение и отождествление противоположных смыслов есть не диалектика, а софистика. В диалектику оно превращается тогда, когда выясняются конкретные условия, при которых возникает тождество противоположностей.

Подобная диалектика — не выдумка, ибо в жизни, философии и искусстве могут быть «весьма удавшиеся неудачи», поражения, превращенные в победу, но не переставшие от этого оставаться поражениями. Так, например, один из лучших фильмов Феллини, «8^{1/2}» — повествование о принципиальной невозможности сделать фильм, о творческом тупике. Причем, победа, одержанная в конце концов режиссером, не устраняет реальной ситуации безвыходности, творческого бесплодия, столь характерной для XX в. вообще и Феллини в частности.

Рассказ Деррида о его ненаписанной книге — метафора его деконструктивистского метода анализа культуры, философии и искусства. В классической традиции любое философское произведение или создание искусства было путешествием — в неизвестную страну, где обреталась не безликая информация, а Истина, не в последнюю очередь истина и о самом познающем человеке. Познание, открытие мира было одновременно открытием самого себя, возвращением к себе и обретением истинного «я». Подобные интеллектуальные путешествия стали в современном мире, по мнению Деррида, уже невозможны. Философ не ставит перед собой цели «открытия мира и человека». И все-таки он не замирает в молчании, а мыслит и творит — в надежде, что его труд, обреченный на неудачу, окажется все же весьма удавшейся неудачей.

«Деконструкция в этом качестве (т. е. в качестве «опыта невозможного». — В.А.), если это имеет место, случается, — пишет французский философ, — лишь в виде обещания и неудачи, обещания, которое *удается сдержать* тогда, когда ему повезет потерпеть неудачу»²⁹. Как можно понять процитированные выше слова?

Нужно особое везение для того, чтобы потерпеть неудачу. Разумеется, неудачу особого рода, равнозначную в определенных условиях победе. «Согресишь, избегая ошибки» — писал Гораций. На этот парадокс обратил внимание Монтень, процитировавший в своих «Опытах» приведенные выше слова Горация. Известна эта парадоксальная истина была и марксизму. Так, например, Ленин применил при анализе тактики Маркса и Энгельса в революции 1848 г. понятие «ошибка гигантов». В свою очередь М. Лифшиц в 1930 г. трактовал революционную стратегию Ленина и всю историю Октябрьской революции как грандиозную неудачу, поражение, стоящее выше возможных в данных обстоятельствах побед. Значит ли это, что Маркс, Ленин и Лифшиц были деконструктивистами еще до Деррида? Сходство формулировок — еще не достаточное основание для такого вывода. Тут, говоря словами Деррида, необходима крайняя сдержанность и осторожность.

Все дело в том, как отличать ошибку в собственном смысле слова — от неудачи, которая дает больше, чем иная победа. «Бывают ошибки формальные, — писал М. Лифшиц, — но бывают также ошибки, неотделимые от исторических завоеваний, имеющие, так сказать, более объективный статус чем ложные шаги обывателя, слишком поздно взявшегося за ум. Не устраняя различия между истиной и заблуждением, нужно признать, что иное заблуждение в тысячу раз выше множества мелких истин»³⁰. «Ошибки гигантов» не устраняют различия между истиной и заблуждением, а уточняют ее, позволяя нам более полно и всесторонне понимать объективную истину. Такова точка зрения М. Лифшица. А Деррида? Он более чем скептически относится к понятию истины вообще, а объективной истины тем более. Так что же, его метод деконструкции стирает разницу между истиной и заблуждением?

Не будем торопиться с окончательным суждением. Нам, например, уже ясно, как глубоко, тонко и верно Деррида разграничил образцы истинного «Путешествия в Москву» от болтовни по этому поводу. Неудача, которую потерпел Беньямин, — это высшее, может быть, в данных обстоятельствах везение, подарок судьбы, счастье, и к нему мыслитель был подготовлен всем своим предшествующим внутренним развитием. Он заслужил свою творческую неудачу, равнозначную необыкновенному везению. «Московский дневник» Беньямина находится в одном ряду с классическими образцами жанра путешествий, хотя и написан на границе той эпохи и тех обстоятельств, что делали этот жанр больше уже невозможным. Поэтому *везение* Беньямина и переходит в неудачу или, вернее, неудача становится основой необыкновенного творческого везения.

Но насколько самому Жаку Деррида везло в его, если следовать логике деконструкции, в целом неудачных произведениях — несостоявшихся интеллектуальных путешествиях за открытием «мира и человека»? Попытаемся ответить на этот вопрос, обратившись к его книге об истине в живописи.

2. КОНЦЕПЦИЯ ПАРЕРГОНА И ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ЦВЕТА И РИСУНКА В ЖИВОПИСИ

Философское основание классики в искусстве — диалектика сущности и явления, содержания и формы. Она, эта диалектика, проходит красной нитью через «Эстетику» Гегеля, которую Хайдеггер назвал самым всеобъемлющим, «какое только есть на Западе, размышлением о сущности искусства, продуманном на основе метафизики»³¹. Но не гегелевская, а кантовская эстетика находится в центре внимания Деррида. Теоретическая часть его «Правды в живописи» посвящена «Аналитике возвышенного» в кантовской «Критике способности суждения».

В «Критике способности суждения», главном произведении Канта по вопросам искусства, Деррида обращает внимание на рассуждение, мимо которого обычно проходят исследователи и читатели великого мыслителя, считая его эпизодическим и незначительным. Деррида, напротив, интересуют прежде всего детали и оттенки смысла, а именно: аргументы, приводимые Кантом в защиту своего тезиса, гласящие, что «в живописи, в ваянии да и во всех изобразительных искусствах» «самая суть — это рисунок»³². Краски в живописи, продолжает Кант, могут нравиться, они действуют на человеческие чувства возбуждающе. Но это возбуждение чувств само по себе не имеет отношения к прекрасному. Чувство прекрасного в душе зрителя пробуждает *рисунок*, который есть *форма* предметов. Но разве краски в живописи не играют никакой роли или роль их сугубо служебная, второстепенная?

Размышляя над этим вопросом, Кант полагает, что возбуждающее действие красок является *добавлением* к истинно прекрасному, к рисунку. Но что это за *добавление*? Дело в том, продолжает он, что есть добавление чисто внешнее, случайное, и есть добавление, которое позволяет более полно и всесторонне раскрыться сущности явления. Так краски в настоящей живописи радуют глаз «не столько потому, что они сами по себе приятны, сколько потому, что они делают форму более точной, более определенной и более наглядной и, кроме того, своей привлекательностью оживляют представление, возбуждая и поддерживая внимание к самому предмету»³³.

Итак, Кант знает, что цвет в живописи может быть не только добавлением к рисунку, то есть чем-то вспомогательным по отношению к предметной форме. Линия контура рождается из светотени, когда чисто количественные градации цвета приводят к новому качеству — возникновению зрительного впечатления линии. Таким образом, два полюса — цвет и рисунок — при всей противоположности имеют что-то общее, и это общее рождается из взаимоперехода и взаимопроникновения противоположностей. Причем, синтез отмеченных выше противоположностей как раз и образует суть живописи как вида изобразительных искусств. Впоследствии

мы еще вернемся к этому чрезвычайно важному вопросу, а пока ограничимся самой общей формулировкой.

И все-таки Кант в отличие от Гегеля склоняется к тому, что цвет в живописи есть главным образом добавление к форме, пусть и не всегда случайное, не всегда только внешнее. Он идет вслед за Локком, который, как известно, различал качества первичные, объективные, относящиеся к сути вещей, такие, как геометрическая форма предметов, и качества вторичные, чисто субъективные, к которым он относил цвет. Но Кант, в отличие от Локка, чувствует здесь проблему и потому проводит различие между добавлением внешним и добавлением, так сказать, более существенным, способствующим выявлению характерных свойств самих вещей.

Что отличает внешнее добавление, случайное, от более связанного с внутренним качеством? Опять-таки, продолжает Кант, только то, что в последнем более сильно выражен элемент *формы*. «Даже то, — пишет он, — что называют *убранством* (*parerga*), т. е. то, что к цельному представлению о предмете принадлежит не внутренне как составная часть, а только внешне как приправа, и что увеличивает удовольствие вкуса, делает это также только своей формой, например рамки картин, или драпировки на статуях, или колоннада вокруг великолепных зданий. Но если украшение само не заключается в великолепной форме, а служит как золотая рама, только для того, чтобы своей привлекательностью (*Reiz*) вызвать одобрение картины, то оно называется *прикрасой* и умаляет подлинную красоту»³⁴.

Деррида посвящает приведенному выше рассуждению об убранстве (*parerga*) пространную главу своей книги, которая называется *Parergon*. Парергон можно перевести как *дополнение* — одно из центральных понятий деконструкции Жака Деррида. Если попытаться адекватно передать смысл этого термина у французского философа, то вы становитесь заложником якобы абсолютно ненасильственной деконструкции. Деррида, как мы видели выше, постоянно меняет свою точку зрения, и никакой логики, кажется, в этих изменениях нет, есть только раскачивание разума, рассудка. Разум освобождается лишь посредством постижения разумного порядка вещей. Когда выявляется разумность мира, то разум обретает силы для своего свободного роста. Напротив, когда разум сталкивается с явной бессмыслицей и вынужден следовать за ней, то он теряет силы и падает обескровленный.

Будет ли буквальное воспроизведение рассуждений Деррида верным отражением его идей? Если бы в них содержалась только лишенная всякого смысла и логики перемена позиций, то разум должен был бы ограничить свой анализ указанием на то, что перед ним галиматья, не имеющая никакого смысла. Попытка шаг за шагом следовать за этой галиматей является не отражением идей, а калькой с бессмыслицы. Если же в том, что на первый взгляд представляется просто беспорядочной переменной позиций, есть объективная логика, то отражение ее предполагает, говоря языком самого Деррида,

деконструкцию отражаемого, в философском смысле этого слова, текста. Другими словами, действительно адекватное, с нашей точки зрения, понимание *идей* деконструктивиста Деррида требует не следования по пятам за его петляющими рассуждениями, а прочтение текста *по краям* его.

Точнее, правда, было бы выразиться, что главная задача при анализе текстов философа — поймать концы его рассуждений. Но эти концы Деррида прячет в воду. Он делает это демонстративно, буквально, зрительно. Текст разбит на множество фрагментов, каждый из которых не имеет ни начала, ни конца: начинаясь фразой, первая часть которой отсутствует, он заканчивается фразой, оборванной на полуслове. Начала и концы как бы уходят в бесконечность, в ничто. И это не внешнее, как сказал бы Кант, обрамление или *убранство*, оно имеет тесную связь с методом и содержанием идей философа.

Позднее Деррида в работе о Марксе («Призраки Маркса»³⁵) напишет, что мы живем в разорванное время, когда связать концы разорванной нити практически невозможно. Разорванное время, эпоха, мысль и чувство представлены в его тексте, так сказать, визуально. Однако мы не будем воспроизводить здесь принципиальную неуловимость мысли Деррида, поскольку эта задача представляется бесплодной. Мы попробуем все же поймать постоянно ускользающую в лабиринтах построений философа нить его рассуждений.

Как понять суть дополнения, парергона, убранства — понятий, всплывших у Канта при определении прекрасного вообще и роли цвета, в отличие от рисунка, в живописи в частности? Допустим, одежда — это нечто чисто внешнее для человека, украшающее его, или все же относящееся к сути? И ни то, и ни другое. Конечно, манера одеваться до некоторой и, может быть даже, существенной степени характеризует человека. И все-таки человек и его одежда — вещи разные. Недаром говорят: встречаются по одежке, проводят по уму. Таким образом, одежда находится в рассматриваемом нами отношении на грани: она и существенна и несущественна одновременно. То же самое можно сказать о раме и колонне. Колонна существенна для здания, но даже в классическом ордере, не говоря уже о классицизме и псевдоклассике, она — вне здания, есть, в определенном смысле, *другое* по отношению к зданию.

Гегелевская диалектика, если следовать логике Деррида, несколько спрямляет, упрощает отношение между вещью и ее *другим*. Гегеля интересует прежде всего такое «другое», которое есть *свое другое*. Допустим, смерть есть нечто прямо противоположное живому, его отрицание, то есть абсолютно другое по отношению к жизни. Но всякий организм включает в себя свое отрицание, он живет благодаря этому заключенному в нем отрицанию: хрестоматийный пример процессов ассимиляции и диссимиляции, происходящий в организме, подтверждает тезис гегелевской диалектики. Лишь когда организм умирает, он теряет *свою* смерть, *свое* другое. Эта

диалектика свойственна не только организмам, в ослабленном, так сказать, виде она характерна и для механических форм движения.

Деррида рассматривает случай, который казался Гегелю частным, несущественным и которым немецкий философ, кажется, просто пренебрег. Рама, колонна, одежда — нечто дополнительное к картине, зданию, человеку. Находящееся с ними, безусловно, в связи. О них тоже до известной степени можно сказать, что рама — *свое* другое картины, колонна — *свое* другое здания, одежда — *свое* другое человека. Но только до известной степени. Потому что одежда одновременно может и раскрывать сущность человека и скрывать ее, быть атрибутом внутреннего мира или внешним украшательством. И мы всегда в практической жизни делаем это различие, когда, например, выбираем себе платье или судим о том, со вкусом одевается тот или иной человек или, напротив, безвкусно. Деррида можно было бы упрекнуть в том, что он не делает этого различия. Между тем на нем, этом различии, и построена вся гегелевская диалектическая логика. В самом деле, есть атрибут существенный и есть несущественный, есть дополнение, относящееся к сути дела и не относящееся к ней, а раз так, то несущественное дополнение мы можем отбросить и просто не рассматривать его.

К тому же Гегель не игнорирует случайное. Напротив, диалектика устанавливает относительность грани между существенным и несущественным, но не для того, чтобы вообще устранить эту грань, а для того, напротив, чтобы понять эти грани, уточнить их, принять во внимание. Цвет, например, Кант определяет как нечто дополнительное к рисунку, почти случайное, но есть живописный стиль, в котором цвет выходит по своей значимости практически на первый план, оттесняя собственно рисунок. Диалектика как раз и определяет условия, при которых второстепенное, дополнительное становится в высшей степени существенным.

Все это азбука, и ее Деррида, конечно, должен знать. Но он концентрирует внимание на другом. Например, на том, что некоторые статуи даже в античности, когда так ценилось обнаженное тело, облачены в одежды. Причем, как правило, именно те статуи, которые выполняют функцию колонн, то есть кариакиды. Это, так сказать, дополнительность дополнительности. Зачем она? На этот вопрос можно было бы сказать, что в данном конкретном случае одетая статуя приобретает особую *художественную* выразительность. Такие особые случаи многообразны и заслуживают самого серьезного внимания. Например, аллегорическое изображение справедливо расценивается как нечто дополнительное к собственно живописи, к ее чисто художественным достоинствам. Но это дополнительное качество в определенные эпохи истории искусств и для некоторых художественных стилей, как, например, в ранней нидерландской живописи, становится основой чисто визуальных достижений нидерландских мастеров, на что обратил внимание Э. Панофский.

Но бывает, правда, и так, что дополнение как бы застревает между внешним и внутренним, существенным и несущественным, не в силах преодолеть границы между ними. Деррида ссылается на картину «Лукреция» Кранаха, одеяние которой представляет абсолютно прозрачный покров, который не скрывает наготы тела³⁶.

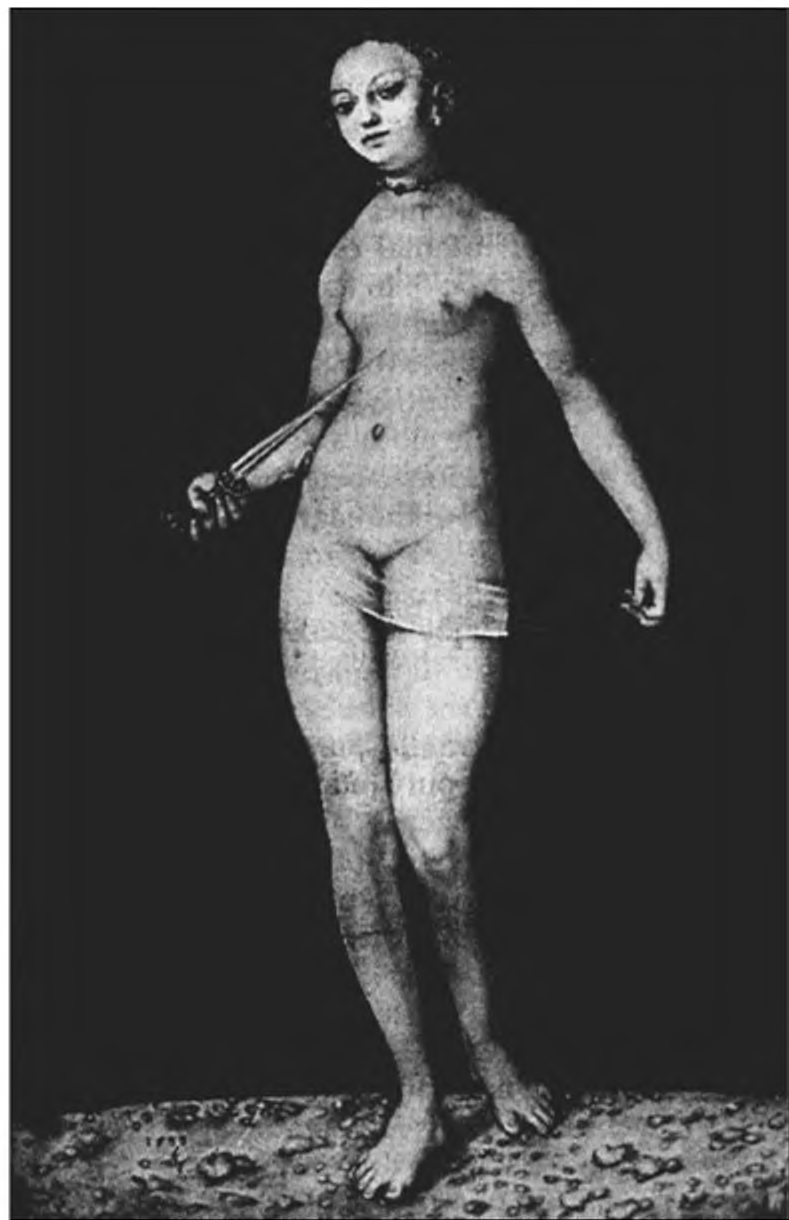
Что это — дополнение или нет? Такое одеяние находится как бы на границе между одеждой и ее отсутствием, оно застревает в этой границе, в своем промежуточном положении.

То же самое можно сказать и о роли *примера* в теоретических рассуждениях и философских конструкциях. Собственно говоря, пример не является доказательством, он служит всего лишь поясняющим дополнением к нему. Правда, опять-таки следует заметить, что есть примеры, относящиеся к делу и такие *примеры*, которые только запутывают его. Вообще говоря, замечает Деррида, философское рассуждение всегда против парергона, против доказательств посредством примеров³⁷. Однако Кант, продолжает он, очень часто прибегает именно к примерам — он «использует *parergon* везде: контекст весьма различен, но структура употребления одинакова и как правило проблематична»³⁸. Таково очень большое дополнение ко второму изданию работы «Религия в границах только разума». Это дополнение — одновременно и неотъемлемая часть работы Канта, и совершенно внешняя для нее, утверждает французский философ.

Каждая из четырех частей «Религии...» сопровождается «Общим замечанием». Ими, продолжает Деррида, книга *обрамлена*, но также и *четвертована*, ибо четыре «Общие замечания» Канта ни вне, ни внутри. Почему же Кант так любит примеры, ремарки, дополнения, несмотря на их внефилософский характер? К примерам, отвечает на этот вопрос Деррида, Кант прибегает тогда, когда сталкивается с затруднениями в своих рассуждениях. Парергон как бы заполняет лакуны в этих рассуждениях. Так, одно из главных положений всей философской системы Канта заключается в том, что разум сознает свою неспособность удовлетворить моральную потребность, объяснить реальный источник нравственности — и потому обращается к помощи парергона. Дополнением к разуму становится религия.

Но здесь, пожалуй, уместно вспомнить, что вся философская система самого Деррида может рассматриваться — и рассматривается им — как одно грандиозное дополнение. Не потому ли, что Деррида сталкивается с совершенно непреодолимыми трудностями? О том, каков их характер, мы поговорим несколько позднее. Но очевидно, что Деррида как в случае со своей собственной философией, так и по отношению к системе Канта, имеет в виду трудности не чисто субъективного порядка, проистекающие, допустим, из логических ошибок.

Прибавление, о котором здесь идет речь, то есть парергон — не «интегральная часть целостной репрезентации объекта»³⁹, а нечто внешнее по отношению к нему. Но если парергон есть только прибавление по причине



1. Лукас Кранах.
Лукреция. 1533.
Государственный музей
прусского культурного
достояния. Картинная
галерея. Берлин

внутренней лакуны, недостатка в философской системе (как это было в случае с *религией* у Канта), что же тогда недостает в изображении тела, обуславливая дополнения его одеждой?⁴⁰ Ведь в изобразительном искусстве эти дополнения одеждой вызваны не требованиями приличия, во всяком случае, не только ими. Парергон имеет отношение к искусству потому, что как-то связан с его собственно изобразительным качеством.

Это становится еще более ясным, если от одежды мы обратимся к другому типу парерга, приводимому в качестве примера Кантом, — колонне здания. Где точный, абсолютно достоверный критерий, который позволял бы считать колонну классического ордера всего лишь дополнением к зда-

нию, а не его существенной частью? Дело еще более усложняется, продолжает Деррида, если мы вспомним, что здание, собственно говоря, ничего не изображает, оно *прибавлено* к природе⁴¹. Колонна есть прибавление к тому, что уже прибавлено. О каком же внутреннем неустранимом недостатке классического ордера свидетельствует наличие в нем парерга, колонны? Напротив, недостаток возник бы только тогда, если бы мы убрали колонны: они в здании храма совершенно естественны и необходимы. И все же колонна — один из трех примеров парерга (то есть чего-то дополнительно, внешнего) наряду с одеждой и рамой картины, которые приводит Кант в своем рассуждении.

Деррида, кажется, подводит читателя к выводу, что лакуны и провалы в системе Канта, которые заставили его обратиться к парерга, столь же естественны, как колонна в классической архитектуре. Учтем это и двинемся дальше, вслед за автором «Правды в живописи». Но, собственно говоря, движения вперед не происходит, Деррида с разных сторон и различными способами обосновывает практически один и тот же тезис, согласно которому парергон не есть ни внутреннее, ни внешнее, ни случайное, ни необходимое. Он вообще вне этих противоположностей. Вернее, он не просто *вне* или *внутри*.

Надо сказать, что эта тема не была обойдена классической философией. Сказанное Кантом о колонне и парергоне нашло продолжение у Шеллинга в его концепции архитектуры и далее — у Гегеля.

Для Шеллинга несомненно, что архитектура не есть непосредственное изображение мира, что она служебна, должна выполнять полезную для человека функцию, быть жилищем. При этом, продолжает Шеллинг, архитектура является искусством «только тогда, когда сделается независимой от такого исключительного служения пользе; и коль скоро она не может стать абсолютно независимой, ибо в конечном счете всегда опять-таки соприкасается с пользой, она станет изящным искусством только в том случае, если вместе с тем окажется независимой *от самой себя*, как бы *потенцией* и свободной имитацией *себя самой*»⁴².

Архитектура достигает свойственной ей изобразительности, когда как бы проходит в узкую щель между двумя полюсами. Один полюс заключается в том, чтобы быть полезным предметом, жилищем, другой — в том, чтобы, как и всякое искусство, изображать весь мир, целое в его полноте и истине. Для выполнения последней, собственно изобразительной задачи архитектура должна стать независимой от себя самой, от своей служебной роли (то есть — парерга), должна забыть о том, что она — здание, как полотно или дерево у живописца забывают о том, что они — полотно или дерево. Но если в живописи полотно оказывается носителем чего-то совершенно другого, то есть изображением жизни, а не полотна, то архитектура по необходимости должна остаться только жилищем. Что же она в таком случае изображает? Прежде всего — самоё себя.

Правда, вопрос как раз и заключается, по мнению Шеллинга, в том, каким способом архитектура, изображая саму себя, вместе с тем становится *художественным образом*. Ибо образ, по определению, есть изображение вовсе не только вот этого конкретного человека, растения или здания, а тем более — его тектоники, а является воссозданием целого, космоса в частном, конкретно-чувственном явлении. «Ответ на этот вопрос, — продолжает Шеллинг, — нужно искать гораздо глубже, ибо, конечно, невозможно утверждение, будто всякая обусловленная житейской нуждой форма может превратиться в изящную форму единственно потому, что ей подражают, там, где этой нужды нет... Итак, здесь нужен более высокий принцип...»⁴³.

Деррида фиксирует сформулированную выше задачу, вернее, он постоянно кружит вокруг нее, делая своей центральной темой. Как изобразительные дополнения к строению (колонна) в то же время не подчиняют себе это строение, а остаются всего лишь частью конструкции постройки, необходимым дополнением к ней, не более того — и при этом превращают постройку, жилище в художественный образ? Для классической традиции решение этого вопроса заключается в очень точном определении *границ* или полюсов, между которыми проходит, как между Сциллой и Харибдой, архитектурный художественный образ. Для Деррида, напротив, рассматриваемая проблема оказывается поводом для того, чтобы размыть границы и заменить точные научные определения остроумными, но необязательными, то есть совершенно произвольными переходами от одного полюса к другому, от одной противоположности к другой. В результате вместо диалектики мы имеем перед собой нечто, напоминающее остроумную беседу в аристократическом салоне — изящную и утонченную, но весьма далекую от дельности, то есть реального содержания. Как же конкретно это происходит у Деррида?

3. ГРАНИЦА, РАМА И «ДОПОЛНЕНИЕ»

Пытаясь приблизиться к пониманию сути парергона, Деррида обращается к этимологии слова «граница». Нужно заметить, что это один из излюбленных приемов Деррида, который зачастую превращает многие страницы его произведений, по замечанию критиков французского философа, в утомительное цитирование этимологических и иных словарей. В данном случае, правда, анализ слова «граница» скорее забавен, чем утомителен.

Если мы хотим немножко поиграть в этимологию, пишет Деррида, то должны вспомнить, что немецкое слово *bord* (одно из значений которого — борт, край) отсылает нас к слову *bort* (стол, доска, планка, палуба корабля) в немецком языке позднего Средневековья. Дальнейшие изыска-

ния приводят философа к ассоциациям со словом «бордель» (brothel — англ., bordel — фр., Bordell — нем.), имеющему ту же самую этимологию, ибо первые публичные дома представляли собой маленькие лачуги, сделанные из деревянных планок.

Деревянный борт корабля, деревянная рама живописных полотен, ограничение между внутренним и внешним... Как относится материал (дерево) к раме, к границе? Ограничивает ли материал, из которого изготовлена рама, а если ограничивает, то каким образом, внутренним, существенным — или чисто внешним? Эти вопросы, обычно остающиеся за пределами рассуждений о серьезных материях, за скобками их, в маргиналиях, дополнениях, где-то смыкаются между собой...

Приведенное выше рассуждение Деррида уводит в бесконечность бесплодной рефлексии. Философ постоянно указывает на нее, намечает эти бездны, но сам удерживается на их краю. Понятие «бездна», впрочем, является одним из лейтмотивов всей его книги «Правда в живописи».

Для Гегеля граница связана со своей противоположностью — с тем, что соединяет, а не разграничивает. В самом деле, всякая граница, не переставая быть границей, есть то место, где разное имеет общую точку или линию, где два государства, например, непосредственно соприкасаются между собой. Разумеется, в каждом конкретном случае разграничения необходимо исследовать конкретное единство противоположностей, связь внутреннего и внешнего: скажем, граница между двумя государствами качественно отличается от границы, отделяющей художественное пространство от реального — функция, которая свойственна раме живописного полотна.

Но Деррида явно не удовлетворен гегелевской диалектикой границы. Вместо диалектического понятия границы он уже в ранних своих произведениях дает особое толкование Различия. Поскольку это толкование принципиально значимо, в том числе и для выяснения разницы между рисунком и цветом, с которого мы начали наш разговор о книге Деррида «Правда в живописи», мы вынуждены уделить ему особое внимание, оно того заслуживает.

Гегелевское толкование границы заключало в себе колоссальный мировоззренческий смысл, ибо разрушало основы трансцендентности — веры в существование потустороннего мира. Религия устанавливает между нашим земным и потусторонним, трансцендентным миром непреходимую, абсолютную границу. «Тот», потусторонний мир не имеет ничего общего с нашим, реальным, как дух абсолютно противоположен материи. На это Гегель возражает, что если есть граница между двумя мирами, то она не только отделяет их друг от друга, но и связывает. Определив границу между ними, мы тем самым уже нашли и ту точку, в которой эти два мира тождественны. А если они могут быть тождественными хотя бы в одной точке, то разница между ними не абсолютна, границу между реальным и трансцендентным в принципе можно пересечь, как и всякую границу. Следова-

тельно, тот, потусторонний, трансцендентный мир, доступен нам, нашему опыту и знанию. Кант, например, установил абсолютно непреходимую границу между реальным миром феноменов и трансцендентным миром ноуменов, вещей в себе, недоступных ни человеческому чувству, ни разуму. Но если он действительно нашел реально существующую границу между ними, возражает на это Гегель, то тем самым он уже перешел через нее или хотя бы указал, каким образом она в принципе может быть перейдена. Разум, устанавливающий верные границы, разум, способный к правильному дифференцированию, глубокому и точному различению демонстрирует тем самым, что для него нет границ, его познавательные возможности бесконечны.

Вера в безграничные возможности разума была существенно поколеблена уже в XIX в., а сегодня она кажется просто наивной. Но как вернуться после Гегеля к Канту? Различные варианты этого возвращения богато представлены в истории философии. Они не удовлетворяют Деррида. Поэтому он дает свое толкование различия, границы, которое отличается и от гегелевского и от кантовского.

Имеет ли какой-нибудь реальный смысл эта игра со смыслами, эта рефлексия по поводу рефлексии? По всей вероятности, Деррида не вполне удовлетворен тем толкованием *различия и различения*, которое он дал в своей работе о Гуссерле. В других работах, в том числе и в «Правде в живописи», философ прибегает к совершенно иному способу аргументации, обращаясь, как мы видели, к этимологии слова «граница», «край» в различных европейских языках. Но излюбленным способом обоснования своей позиции у Деррида остаются многостраничные «дополнения» — в «Правде о живописи» это, главным образом, дополнения к «Критике способности суждения» Канта. Разумеется, у критически настроенного читателя эти дополнения могут вызвать ощущение, что Деррида не столько дополняет Канта, сколько «четвертует» смысл его эстетики, если здесь воспользоваться собственным выражением Деррида.

И все-таки эти «добавления» и «прибавления» Деррида к различным философским системам и литературным текстам — тогда, когда они выходят за границы простой игры, — далеко не безынтересны. В нашем случае комментарий Деррида к нескольким фразам Канта о парерга, колонне, одежде и раме перерос в огромную книгу «Правда в живописи» (впрочем, формально, а может быть, и не вполне формально, эта книга — разросшееся дополнение к одной-единственной фразе Сезанна⁴⁴). Конечно, дело не в объеме. И даже не в том, что, как отмечают исследователи, комментарии Деррида по большей части остроумны, неожиданны, позволяют увидеть дополняемый предмет с новой, ранее не известной стороны.

Вообще-то страсть к комментированию, переросшая в манию, — характерная черта нетворческих эпох⁴⁵. Деррида это прекрасно понимает. Но что прикажите делать? Постоянно повторять одно и то же, обвиняя совре-

менную эпоху в эклектике и духовном паразитизме? Увы, подобные обвинения, страстные, иронические или циничные давно уже стали всего лишь приложением и дополнением к эпохе, однако далеко не лучшим среди других ее «дополнений». При том, что «обвинители» и «обличители» сохраняют вроде бы здравый смысл и даже иногда ориентируются на лучшие традиции мировой мысли и культуры, они большей частью не выходят за пределы обыкновенного пустословия.

Деррида тоже не может выскочить из своей эпохи, он тоже не может преодолеть бесплодной рефлексии. Но в его дополнениях просвечивает — иногда, подчеркиваем это — все же что-то существенное.

Нельзя сказать, что Деррида представил вполне убедительную концепцию различия или различения, сравнимую с гегелевским толкованием границы. Да он, собственно, и не претендует на это. Он просто, по-видимому, сознает, что гегелевское определение больше не «работает». Впрочем, кто только, начиная с Шопенгауэра и Кьеркегора, не опровергал Гегеля! Ибо вера в разумную основу реального бытия давно утрачена. Но если мелкие умы современности вполне удовлетворены своим отказом от пресловутого «панлогизма» немецкого диалектика, то Деррида явно не относится к их числу. Тема различия, границы, дополнения прямо-таки заворожила его, и он постоянно возвращается к ней. В кружении вокруг да около немало, вернее, очень даже много пустой рефлексии, но сказано уже об этом достаточно.

Есть рефлексия и есть рефлексия. Одна из них — свидетельство самодовольной ограниченности, бурной имитации умственной деятельности. Другая возникает как следствие невозможности решить задачу колоссальной трудности, может быть, в определенных обстоятельствах даже практически вовсе не решаемую задачу.

Важнейшее свойство интеллекта, без которого он перестает быть мышлением, — способность различать, дифференцировать. Когда человек почувствовал, что его глаза потеряли способность различать, он понимает, что ослеп. Это трагедия. А когда глаза способны различать, но ничего не видят, значит, мир потух вокруг вас.

В XX в. ситуация иная: и глаза способны видеть, и мир сияет всеми красками. Но самое главное, от чего зависит все остальное на свете, больше уже не различимо.

В 1968 г. Теодор Адорно написал статью «Поздний капитализм или индустриальное общество?» (вступительный доклад к XVI конгрессу немецких социологов во Франкфурте-на-Майне). Современный Запад, констатирует он, это уже не традиционный капитализм. Законы, которые, по мнению Маркса, должны были привести капитализм к своему собственному устранению, больше не действуют: ни об абсолютном, ни даже об относительном обнищании пролетариата нельзя говорить серьезно, закон тенденции нормы прибыли к понижению, которому автор «Капитала» придавал

решающее значение, вовсе не проявляет себя. Пролетарское классовое сознание у современного рабочего класса отсутствует, да и вообще, есть ли сегодня так называемый пролетариат? Но, продолжает Адорно, с другой стороны приведенному выше мнению противостоят многочисленные факты, и они не могут быть удовлетворительно объяснены без обращения к «ключевым понятиям капитализма»⁴⁶. По-прежнему господство над людьми осуществляется посредством экономического процесса. Угнетение отдельных индивидов и целых народов — реальность, только ныне оно осуществляется анонимно. «Ставшая притчей во языцех инфантильность масс есть выражение того факта, что они не могут быть действительными хозяевами своей судьбы»⁴⁷. Роль государства как всеобщего капиталиста даже возросла, да и теория империализма вовсе не устарела.

Но что же тогда за общество перед нами, какова его подлинная сущность? Капитализм, безусловно, качественно изменился, он победил анархию товарного производства. Но за счет чего это произошло? За счет вторжения в него того, что не является свойственным капитализму (*die Invasion des nicht Systemimmanenten*)⁴⁸, что чуждо его природе — прежде всего это планирование общественного производства.

Вот этому внедрению в систему того, что ей совершенно чуждо, следует уделить самое пристальное внимание. Государственное регулирование экономики (посредством национализации или фискальной политики) есть *дополнение* к капиталистическому способу производства, причем такое, которое не свойственно капитализму, находится вне него. Однако если бы оно являлось обыкновенным чужеродным телом — и только, то отторглось бы от капитала, или капиталистическое общество погибло от внедрения чужеродного, как Рим от вторжения варваров. Но на протяжении длительного периода не наблюдается явных признаков ни первого, ни второго. Капитализм, подчеркивает Адорно, не только не разрушился от интеграции в него того, что является его прямой противоположностью, но значительно улучшил свои дела. О чем говорит этот реальный факт? О том, что чуждое системе, находящееся вне нее — не вполне чуждо ей, если может быть усвоено системой и пойти ей на пользу.

И все же есть факты, которые убеждают в том, что капитализм, так сказать, заглотнул то, что он не может, не должен переварить, что, в конце концов, приведет к его гибели. Правда, эти тенденции проявляются не столько в собственно экономической области, сколько кажутся явлениями чисто психологического порядка. Так, общественная судьба индивидов в современном индустриальном обществе, подчеркивает Адорно, столь же случайна, как и раньше. Самая суть индивидуальности начинает разрушаться, человек исчезает. Причем эта регрессия людей совершается на фоне объективных возможностей освобождения, а они, кажется, даже возросли.

Разложение и гибель индивидуальности, бессилие и неразвитость масс, спасение системы посредством обращения к тому, что чуждо ей, — все это

свидетельствует о том, что капиталистические общественные отношения должны быть расценены «как объективно анахроничные, глубоко больные, прогнившие, продырявленные (*durchlöchert*)»⁴⁹.

Какой же вывод должен из сказанного последовать? Очевидно, тот, что нынешнее процветание капитализма — временное, представляет собой то, что Адорно называет «необходимой видимостью». И какими бы объективными и самыми серьезными причинами ни обуславливалась эта видимость (*Schein*), она остается все же видимостью, а не сущностью. А сущность, если следовать законам диалектической логики, рано или поздно выйдет на поверхность, и тогда дни капитализма будут сочтены.

Однако Адорно почему-то воздерживается от этого конечного вывода. Больше того, он в самом начале своей статьи констатирует, что «капитализм обнаружил в самом себе ресурсы, которые отсрочивают его крушение до греческих календ», иными словами, делают всякие разговоры о революционном снятии этого общества бессмысленными. А раз так, то какое же все-таки общество перед нами, капиталистическое или новое индустриальное (а теперь уже — постиндустриальное)? Индустриальное (в духе распространенных технократических концепций) по своим производительным силам, но капиталистическое по производственным отношениям — таков ответ Адорно, однако его он сам же считает предварительным и очень абстрактным. А от более конкретного ответа философ воздерживается, вернее, полагает, что в сложившихся ныне особых условиях ответ *по-необходимости* является абстрактным.

Статья Адорно, о которой идет речь, была написана в самый разгар студенческого антикапиталистического движения в странах Запада, и она несет на себе отблеск этого бунта, хотя немецкий философ относился к нему критически. В статье проблема, которая находится на заднем плане в других произведениях представителей Франкфуртской школы, предельно заострена и выражена открыто, непосредственно. Обычно же и Адорно, и Хоркхаймер не склонны к прямой речи, они опасаются ее как неправды. Вообще все, что непосредственно проявляется, открывает себя в этом превратном, извращенном мире, представляет собой «обманчивую непосредственность» (*trügerische Unmittelbarkeit*). Если вы не хотите обмануться или быть обманщиком, то следует избегать такой непосредственности. А иной в современном обществе, судя по всему, не дано.

Так что же, ограничиваться крайне общими и абстрактными ответами? Но это явно не творческая позиция, она замораживает мысль в догматической неподвижности. Если невозможен прямой ответ, пусть дается хотя бы косвенный. В любом случае мысль должна работать над тем, чтобы, как говорит Адорно, «чары развеялись» (*der Bann sich löse*). Однако результат усилий развеять чары оказался плачевным — диалектическое мышление в произведениях Адорно и других представителей Франкфуртской школы

трансформировалось, сознательно или бессознательно, в мышление игровое. Суть дела тонула в бесконечных оттенках мысли, парадоксальность стала самоцелью, и если что-нибудь философия Франкфуртской школы и утверждала безусловно, то, пожалуй, единственное — тотальную непрозрачность и иррациональность современного мира, его заколдованность и всеислие «идеологического тумана».

Однако проблема, сформулированная Адорно, осталась. Ни Деррида, ни другие крупные западные мыслители современности по сути дела ничего не могли прибавить к тому, что уже сказал Адорно. Но и удовлетвориться псевдорешением в духе распространенных концепций постиндустриального, информационного общества, которое якобы раз и навсегда излечило свойственные прежнему капитализму болезни, порядочный человек, не желающий участвовать в кампаниях по созданию «идеологического тумана», тоже не может. Что же остается? Нерешенная проблема вытесняется из сознания на задний план, но не исчезает, а мучит подобно кошмару и нечистой теоретической совести.

В многочисленных и многостраничных произведениях Деррида можно обнаружить только следы главной теоретической и практической проблемы века, а непосредственным предметом обсуждения у него постоянно оказывается что-то другое. Что именно? Например, природа и сущность «следа» как такового. Если главное, существенное, определяющее, центральное поймать сегодня просто нельзя, оно исчезло из сознания (а может быть, и из самой реальности), оставив после себя только мало различимые следы, по которым нельзя восстановить его, то чем может занять себя мыслящее существо? Оно создает концепцию «следа».

Природа и судьба колоссальной надстройки к современному капитализму, «дополнительности» к нему, неясна. Повторять то, что уже было сказано Адорно (и другими задолго до него), — скучно и бесперспективно. Не лучше ли выяснить природу дополнительности как таковой? Может быть, проблема не решается потому, что сама природа «дополнения», «границы», «различия» нами понимается неверно?

Деррида не ставит проблему в таком обнаженно-заостренном виде. В приличном обществе не принято говорить о некоторых вещах. То, что мог себе позволить Адорно в 1968 г., уже не позволено для Деррида в 70-х и 80-х гг. Он занимается только мелочами, частностями (слово *parerga*, напомним, в буквальном переводе означает второстепенные украшения, мелочи), избегая глобальных обобщений. Осторожность и, так сказать, деликатность в обращении с общими, а тем более метафизическими проблемами — один из главных принципов деконструктивизма⁵⁰. И это понятно: «идеологический туман» столь густ и всепроникающ, что любое слово, сказанное в этой атмосфере, прозвучит ложно. Лучше всего было бы молчать. Впрочем, и молчание стало слишком выразительным и открытым жестом. На смену молчанию модернизма пришли говорливость и многословие

постмодернизма. Многословие Деррида, по сути дела, еще более «молчаливо», чем отсутствие каких-либо слов.

Чтобы не быть — надо напрягаться, заметил как-то Адорно. Чтобы уйти в бесконечность молчания, нужно находить не пустые слова. Комментированию нескольких фраз Канта о колонне, одежде и раме Деррида посвящает первую, весьма объемистую часть своей книги о правде в живописи. Причем он, как правило, не повторяется, постоянно находя новые повороты мысли, неожиданные ассоциации, демонстрируя бесконечные грани понятий, слов и их значений.

Parergon, продолжает Деррида, есть дополнение к ergon, которое переводится как труд, действие, произведение. Без колонн здание классического ордера незаконченно, несовершенно, неполноценно. Поэтому парергон — не просто внешнее дополнение, он есть выражение внутреннего недостатка эргона, его неполноты⁵¹. В свою очередь недостаток эргона, произведения (искусства, например) вовсе не свидетельствует о его недостаточности в обычном смысле слова, то есть о неумении художника, его неспособности создать целостное, завершённое произведение. Напротив, здание классического ордера нуждается в колонне именно потому, что оно совершенно, целостно, завершено. В этом смысле недостаток, который выражает парергон, есть конститутивный, как выражается Деррида, момент внутреннего единства и совершенства произведения. И все-таки этому единству, законченности и совершенству чего-то недостает, если произведение нуждается в парергоне, раме, одежде, украшении. Парергон и является внешним выражением, воплощением, материализацией этого внутреннего недостатка совершенного и законченного произведения. В парергоне внутренний недостаток произведения выводится за его пределы и сохраняется вне него⁵².

Всякий, хоть сколько-нибудь знающий философию человек сообразит, что Деррида соприкасается здесь с темой *отчуждения* — центральной для Гегеля и молодого Маркса. Дух сам по себе совершенен, но он нуждается в материализации, в отчужденном состоянии. Капиталистический способ производства в экономическом смысле эффективен, но он производит и воспроизводит также и пролетариат, который является материальным воплощением отчуждения, в том числе отчуждения пролетария от мира в целом и от собственно человеческих качеств в частности.

В одежде, этом парергоне человеческого тела, овеществляется его недостаток — незащищенность от внешних условий существования. И до известной степени эта незащищенность получила независимое, отчужденное от человека существование. Больше того, одежда подчинила себе человека. Причем не только в том смысле, что в умении одеваться многие дамы (да и мужчины тоже) видят главный смысл своего существования. Производство одежды — важная отрасль общественного производства, которой посвящают себя большие массы людей, отдавая ему свою умственную и физическую силу.

В то же время одежда есть очеловеченная природа, материя. В одежде воплощается и репрезентируется суть человека. Она поднимается до высокого искусства. Но и в этом качестве искусства одежда остается выражением и материализацией человеческого недостатка. Значит ли это, что недостаток и высшее совершенство есть одно и то же? Нет, между ними сложное и очень содержательное взаимодействие, его-то и раскрывает диалектика.

Что такое рама? Ограничение, отделяющее художественное полотно от остального мира. Но одновременно и выделение искусства из действительности, поднимающее произведение до идеальной квинтэссенции реальности. Все, что выделяется из природы, несет на себе вину — главная тема древней мифологии. За выделение из действительности, за возвышение над элементарными силами материи надо платить. Деятельность человека неразрывно связана с его *искуплением*.

Почему же, задаемся вопросом вместе с Кантом, иная золотая рама умаляет подлинную красоту произведения? Потому что она сама чрезмерно выделяется, вместо того чтобы быть искуплением. Рама служит средством выделения произведения, но она же своей простотой (элементарная четырехугольная конструкция) искупает вину искусства, как и всякого возвышения. Точно так же серьезный человек строг в своей одежде (монахи, цель жизни которых — искупление вины человечества, доводят эту строгость до предела), а великое произведение человеческого духа не рядится в крикливый, пестрый переплет.

Кант дает отмеченному им феномену другое объяснение. Согласно ему рама, как и всякое оформление, должна быть формальна. Конечно, драпировка на статуях, роскошная рама, колоннада вокруг великолепных зданий — все это, согласно Канту, внешняя приправа к подлинной красоте искусства. Как и возбуждающие чувство зрения краски по отношению к рисунку, главная художественная ценность которого — в воспроизведении формы тел. Но и эти увеличивающие удовольствие вкуса приправы делают «это также только своей формой», заключает Кант.

Оппозиция форма/материя пронизывает всю «Критику способности суждения» немецкого философа, отмечает Деррида. В конечном счете эта оппозиция восходит к более общей, главной философской оппозиции — субъект/объект. В концепции Канта субъект, мышление, человек — есть универсальная форма всех вещей, мира в целом, так сказать, оформление действительности. Но между мышлением, этой универсальной формой, и объективной действительностью главное философское произведение Канта «Критика чистого разума» констатирует практически непроходимую пропасть. Эту пропасть и должна, полагает Деррида, заполнить эстетика Канта, проложить мост между субъектом и объектом, чистыми категориями мышления и действительностью, чувственностью и разумом. Однако «Критика способности суждения» не справляется с поставленной задачей. Имен-

но тогда, когда необходимо тщательно и детально возводить над пропастью, разделяющей человека и мир, теоретический мост, рассуждения Канта становятся какими-то обрывочными, лакунарными. Он обращается к примерам. Но дело в том, что сами эти примеры вовсе не очевидны. Они ничего не доказывают. Напротив, порождают вопросы и вопросы, как это продемонстрировал Деррида, анализируя примеры Канта — колонны, раму, драпировку статуй (он столь же подробно рассматривает и другие примеры, к которым обращается Кант).

Кант, впрочем, вполне сознает недостаточность своей аргументации. Он ссылается на возраст, что заставляет его поспешить с возведением теоретической конструкции. Но подобная оговорка и оправдание несерьезны для столь крупного мыслителя. Вероятно, он столкнулся с великим затруднением, которое просто не в силах был преодолеть. На этом основании обычно историки философии делают вывод, что исходные позиции немецкого мыслителя были неверны.

Деррида предлагает совершенно другой ход мысли. А что, если лакуны и провалы в аргументации Канта были оформлением, рамой? Что, если недостаток оформляет раму теории? В этом случае, «недостаток был не только недостатком теории рамы, но местом недостатка в теории рамы (оформления)»⁵³. Как недостаток мы воспринимаем парергон, то, что не внутри и не вне, что не заполняет пропасть между человеком и миром, чувством и разумом, не перекидывает мост между ними, а находится между тем и другим. Не соединяя их, но и не разграничивая. Это такая граница, что, в отличие от границы в гегелевском понимании, соединяет, не соединяя. Разграничивает, не разграничивая⁵⁴.

Значит, недостаток на самом деле оказывается достоинством? Нет, и этого не утверждает Деррида. Недостаток есть недостаток, лакуны в доказательстве остаются лакунами, а примеры, приводимые немецким мыслителем, не облегчают понимания и не проясняют суть дела, а свидетельствуют о «великом затруднении», так и не преодоленном. Примеры должны были помочь, и в какой-то мере действительно помогают, но по сути дела оказываются костылями, без которых не может передвигаться инвалид.

Но скорее всего, продолжает Деррида, мы имеем дело не с костылями, а с инвалидными колясками. В них все мчится вперед без оглядки. Не потому, что дела идут хорошо, а потому, что очень плохо. Уж лучше были бы костыли. Они по крайней мере ясно дают знать о затруднениях, обращают на них внимание. А инвалидные коляски мчат вперед именно потому, что сидящие на них не имеют силы встать на ноги, что они лишены способности к самостоятельному передвижению. Ведь оформление всегда поддерживает то, что само по себе коллапсирует немедленно...

А в инвалидных колясках, этих машинах на колесах, возятся те, кто не имеет способности к суждению, чье мышление ограничивается аналогиями и примерами, — дети и сумасшедшие. Инвалидные коляски не могут,

конечно, заменить способности к суждению, его недостаток не возмещается школой. Но, как и все примеры, заметил Гегель, они играют, в них есть игра, они открывают свободное пространство для игры. «Они могут повернуть, разбалансировать, склонить естественное движение в парергональное, отклонить энергию *эргона*, вставить шанс и бездну в необходимость *Mutterwitz*»⁵⁵ — того, что Кант называл природным умом, здравым смыслом, смекалкой. Это парергональное движение не ведет к какому-нибудь новому порядку, противоположному естественному, это тот случайный шаг в сторону, что может привести к потере головы, а игра обернуться русской рулеткой...

К концу главы Деррида о парергоне речь становится все отрывочнее, рассуждения прерываются на полуслове и начинаются снова с полуслова, маленькие параграфы текста иногда состоят из обрывков фразы, смысл свободно и произвольно играет, логика рассуждений дополняется и сменяется игрой воображения. Читатель впадает, если воспользоваться выражением самого автора, «в игру удовольствия без суждения, стремление к смерти и скорби (рыдание) работы в опыте прекрасного»⁵⁶. И возникает почти художественный образ мира, не способного встать на свои ноги, потерявшего способность к самовосстановлению и потому мчащегося куда-то с сумасшедшей скоростью. А в этих колясках сидят сумасшедшие, которые вместе с детьми на их складных стульчиках на колесах ищут шанс свободы в «парергональном» мышлении и воображении, тот шанс, что граничит с самоубийством. Ибо парергональное движение, которое изменяет естественный порядок вещей, есть движение на краю пропасти, через которую не выстроен мост — ни теоретически, ни, тем более, практически.

Созданный Деррида образ вызывает много ассоциаций. Непосредственно речь у него идет о «Критике способности суждения» Канта, но это тоже только пример, парергон, порожденный «великим затруднением» в концепции мира, а ее отчаялись создать философы после Гегеля и Маркса. Этот пример есть образ западного мира, нашедшего выход из своих «великих затруднений» начала 30-х гг. в парергоне, чуждом системе капитала «дополнении», и мчащегося вперед с безумием идиота или несмышленного ребенка. Мира, который, однако, не утратил шанс свободы, хотя этот шанс нарушения фатально сложившегося порядка вещей может оказаться шагом в пропасть, что дышит под ногами как, может быть, единственно по-настоящему живая реальность.

Такое толкование «парергона» возможно, но сам Деррида, по крайней мере в 80-е гг., когда писалась его книга о правде в живописи, воздерживался от него. Его рассуждения не претендуют на большее, чем быть «дополнением», это не объективная картина мира и не интерпретация его, а всего лишь нечто, граничащее с истиной, причем «граница» и не соединяет и не разъединяет с тем, что именуют «объективной правдой», а существует как бы между истиной и заблуждением, остерегаясь впасть как в первую, так и во вторую.

Найти чисто логические доводы против Деррида не так уж трудно, указав на два типа парергона, дополнения, рамы, оформления. Собственно, и сам философ упоминает о двух типах дополнения, хотя и не развивает эту тему. Между тем диалектика собственно и начинается с раздвоения всех вещей и далее выясняет судьбу раздвоившегося. Всякое дополнение, как об этом верно писал французский философ, свидетельствует о внутреннем недостатке системы и является вынесением этого недостатка вовне, то есть недостаток *отчуждается* и приобретает относительно самостоятельную жизнь, развитие. Гегелевская концепция отчуждения имела продолжение в философии Маркса, для которого капитализм в целом — грандиозное явление самоотчуждения человеческого рода, загадка его истории.

Когда мы не можем ясно изъяснить какую-то сложную мысль, то обращаемся к *примерам, дополнениям*. Происходит это как правило тогда, когда излагаемая мысль недостаточно ясна и нам самим, то есть внутренне непряяснена (как толкование религии у Канта). Причем, дополнение может остаться всего лишь частным примером, а может приобрести собственную жизнь, развиваться относительно самостоятельно от того, частным дополнением к которому являлось изначально. И здесь опять-таки нужно провести различие, чего, на наш взгляд, не делает создатель философии *различия и различения*.

Есть случай, когда пример и дополнение *не четвертуют* то, что дополняют, то есть не свидетельствуют о внутреннем недостатке дополняемого. Напротив, они гармонически *завершают* дополняемое, образуя вместе с ним некое подобие целого, абсолюта. Такова колонна в классической архитектуре, такова сама классическая архитектура по отношению к ландшафту, из которого она как бы вырастает — и завершает его⁵⁷. И в рассуждениях удачный пример может разъяснять суть дела, а не свидетельствовать о ее недостатке, внутренней непряясненности и необходимости дальнейшей разработки темы. Бывает даже такая разновидность *примера*, что в известном смысле превосходит логику, то есть дискурсивное мышление, представляя собой — опять-таки в известном смысле — более широкое и глубокое проникновение в сущность бытия. Таким примером по сути является изобразительное искусство вообще, скульптура в особенности, воссоздающая, как правило, одно или несколько тел в качестве *примерных*, идеальных.

Деррида, однако, этот классический случай обходит стороной, он как бы для него вовсе не существует. Он слишком увлекается своей мыслью и принимает во внимание только такое дополнение, которое внутренне чуждо тому, что оно дополняет. Другими словами, ситуацию современного капитализма — с его системочуждыми дополнениями — он превращает в общую судьбу не только человека, а мира в целом.

Но и тогда, когда Деррида рассматривает неклассическую ситуацию, при которой дополнение указывает на непряясненность истолковываемо-

го, он не достаточно различает, вернее, снова смешивает два принципиально различных варианта. Одно дело — мифологическое мышление древних, и совсем другое — тот аллегоризм, который, согласно Беньямину, присущ авангардистскому искусству. Формально и тот и другой — иносказания. Но иносказания древних — это не прямой, окольный путь для *объяснения* мира, и на этом пути человечество достигает огромных успехов, в том числе и художественных. Совершенно иным является иносказание авангарда. Оно ничего не объясняет, оно, как правило, является только симптомом принципиальной непроясненности ситуации, ее радикальной темноты и безвыходности. Это *не путь*, не движение, аллегория авангарда статична.

Гегелевская (и за ней марксистская) концепция отчуждения рассматривают неклассический вариант, то есть такую ситуацию, при которой истина не может быть явлена непосредственно — она достигается в результате сложного обходного пути. Такова история человечества в целом, и она завершается обретением *непосредственной истины*, то есть, говоря языком Гегеля и Маркса, — снятием отчуждения, возрождением классической ситуации.

Но ссылка на гегелевскую (или марксистскую) логику работает только тогда, когда последняя живет в том, что именуют реальностью. Однако кто может похвастаться, что обнаружил несомненные следы гегелевско-марксистского Разума в современном мире? Тогда как следы чего-то реального, и очень существенного реального, угадываются в деконструктивизме Деррида.

Это реальное — мир, сошедший с петель, и в нем порвалась связь времен. Как жить и мыслить в такой ситуации? Гамлет пытается связать концы разорванной нити — и гибнет. Деррида воссоздает эту разорванность непосредственно, она отражается, если можно так сказать, в каждой его фразе. И отражается даже слишком непосредственно. В этом и сила его, и слабость. Гегелевский разум возвышается над ситуацией разорванного сознания, а Деррида живет внутри нее. В этом смысле он более конкретен. Однако не следует забывать слова Адорно о ложной, вторичной непосредственности этого мира. Может ли быть слишком буквальное выражение этой непосредственности преимуществом над отстранением от нее как воплощением неистинности?

Вопрос о соотношении цвета и рисунка имел после Канта богатую историю. Гегелевская эстетика дала развернутый ответ на него. Совершенно другие, качественно отличные от гегелевского ответы представлены формальной школой в искусствознании конца XIX — начала XX в. Бросим на них беглый взгляд.

Одной из главных идей формальной школы является различение так называемого осязательного и оптического зрения. Осязательное зрение ближе к рисунку, оптическое — цвету. Двум типам зрения соответствуют у Вельфлина два главных стиля в мировом искусстве — линейный и живо-

писный, и три стиля у Ригля (осязательный, осязательно-оптический и собственно оптический). Все художественные стили у представителей формальной школы практически равноценны. Преобладание рисунка над цветом свойственно, согласно Риглю, классике, преобладание цветовых ощущений над осязательной линией — импрессионизму и вообще искусству Нового времени. Почему это так — ни Ригль, ни Вельфлин ответа не дают, если не считать ответом апелляцию к внеисторическому художественному «видению».

Различие рисунка и цвета у Канта восходит, как мы уже о том упоминали, к локковской концепции первичных и вторичных качеств. Геометрические формы предметов, согласно Локку, есть качества первичные, поскольку они соответствуют реальной форме предмета. Цвет — это вторичное, дополнительное качество, оно выражает скорее свойства субъекта, чем объекта. Оптическое искусство, продолжает локковскую идею Ригль, есть искусство настроения, то есть оно субъективно, тогда как осязательное выражает свойства материальной предметной формы, и потому оно, естественно, более объективно. Но значит ли это, что объективное, осязательное искусство более правильно, более художественно, чем субъективное, оптическое? Согласно формальной школе — нет, не значит. Ибо и то и другое — в равной мере есть следствие «видения», двух его типов, но оба эти типа видения — свойство субъекта, а не объекта.

У Канта, пишет Деррида, пропасть между субъектом и объектом не преодолена, мост над нею не проложен, но все же и субъект и объект реально существуют, объект еще не превратился в фантом субъекта. И между чувством и разумом тоже пропасть, поэтому чисто чувственные цветовые ощущения могут быть всего лишь внешним дополнением к рисунку, который более близок к разумной деятельности, чем колорит.

Что привнес в эту схему Деррида? Если следовать его логике «дополнения», то цвет и вне, и не вне рисунка, граница между ними существует, но она соединяет, не соединяя. Распространяется ли теория парергона Деррида на все мировое искусство, или она имеет отношение только к современному, постмодернистскому? На этот вопрос ясного ответа у Деррида нет. Во всяком случае, к гегелевской концепции границы и вытекающей из нее версии классической эстетики он находится в полемическом отношении. В конечном счете, несмотря на все свои очень интересные добавления, Деррида остается все же теоретиком постмодернистского искусства. Почему? Не в последнюю очередь потому, что его взгляд заморожен тем типом дополнения, который господствует в современном мире. Однако является ли этот тип дополнения, парергона, единственно возможным?

Мы уже упоминали о том, что, согласно Деррида, есть два вида парергона. Однако эту тему он не развивает. Практически у Деррида дополнение — это вторжение в систему чуждого ей, враждебного, однако такого чуждого, которое ассимилируется системой, не переставая быть внеполож-

ной, даже враждебной ей. Но во что при этом превращается сама система, идет ли речь о системе современного постиндустриального капитализма или постмодернистского искусства? Последняя ассимилирует все — от самых невероятных хеппенингов до формально точного воспроизведения художественной классики. Сохраняется ли при этом искусство в собственном смысле слова? Нет, это *другое* искусство, то есть, вернее говоря, вообще не искусство.

В отличие от постмодернизма современный капитализм сохраняет пока еще основы человеческого общежития и в некоторых отношениях даже улучшает их. Системочуждое выступает в этом случае скорее как костыль, с помощью которого можно ходить, хотя он и имеет тенденцию превратиться в сумасшедшую инвалидную коляску — на это различие Деррида обращает внимание. Иное происходит, как правило, в постмодернизме: он пожирает все другое без остатка. Он демонстрирует то, к чему стремится современный капитализм, а именно: полностью интегрировать все элементы чуждого себе, того, что по сути дела позаимствовано у социализма. До определенной степени это удастся, но только до определенной степени. Капитализм выживает и даже процветает, в какой-то и даже значительной мере *подчиняясь* новым требованиям. Современное авангардное (постмодернистское) искусство не подчиняется требованиям классического искусства, напротив, оно полностью подчиняет его себе. Когда этого удастся достигнуть — искусство в собственном смысле слова исчезает, появляется *другое* искусство. А вот когда традиции высокого искусства еще не растоптаны, когда художественное чутье оказывается сильнее настроений времени — тогда мы имеем такой синтез искусства и декадентства, который, как и современный капитализм, имеет новое, и не только отрицательное, качество. Таково искусство Ван Гога, Врубеля, Петрова-Водкина.

Постмодернизм, таким образом, выражает *идеал* (вернее, антиидеал) современного капитализма: поглотить все системочуждое таким образом, чтобы оно полностью — и навсегда — потеряло свое качество. Но если бы этот идеал был достигнут на практике, то человеческое общество превратилось бы в нечто, совершенно чуждое себе, в тот кошмарный мир, который рисуется современными романами-антиутопиями, от Замятина до Хаксли. К счастью, этого не происходит. И не произойдет до тех пор, пока человечество сохранит способность к самовоспроизведению.

Поэтому постмодернизм выражает, строго говоря, не идеал действительности, а ее антиидеал: то, осуществление чего привело бы к гибели человечество. Деррида, будучи крупным мыслителем, чувствует эту опасность, поэтому он с известной осторожностью относится и к собственной концепции деконструкции. И все же вырваться за ее пределы он тоже не может: антиидеал реальности производит на него большее впечатление, чем еще не сформировавшийся, вообще еще практически не заметный идеал. Да и есть ли он как таковой?

Не претендуя на то, чтобы ответить на этот вопрос, попытаемся хотя бы в общих чертах обрисовать тот идеал, о котором идет речь. В применении к конкретному вопросу — соотношению рисунка и цвета в живописи.

Почему цвет выступает как нечто внешнее к рисунку, дополнительное к нему? Потому что он действительно больше принадлежит к субъективному полюсу, чем к объективному. Однако между субъективным полюсом и объективным *в идеале* нет той непроходимой границы, той пропасти, которая так пугала Канта и через которую он безуспешно пытался проложить мостки. Причем, этот идеал, согласно принципам классической эстетики, — реальность.

«В случае цвета и звука, когда ощущения “не похожи” на их внешнюю причину, — писал Мих. Лифшиц, — мы имеем преобладание наших собственных органов, внутренней мути над отчетливостью как назначением ощущения. Но — и это заложено в учении Лейбница — именно эта сложность, эта игра, это проникновение в нас и создает всю прелесть чувственного мира, радостное чувство нашего единства с ним, тогда как в тех пунктах, где ощущение дает нам более отчетливое изображение реальности, которое мы переносим на объект нашего ощущения цвета, звука, запаха, представляет собой абстрактный, механически отрешенный мир. Но это и не истина в ее полноте. Это ее *второй полюс* только, формальное внешнее значение. Первый же полюс дает ощущение более диффузное, размытое, при участии субъекта, но и более *как ощущение субстанции через внутренний мир*, какого-то соответствия ей»⁵⁸.

Цвет — не просто более субъективен, как думал Локк, а вслед за ним Кант, Ригль, Вельфлин. Оставаясь субъективным чувством, в некоторых отношениях он даже гораздо более объективен, чем так называемые «первичные» качества, в том числе воспринимаемые посредством осязания. «По существу всякий чувственный образ есть иллюзорное изображение, разница только в том, что иллюзорное изображение первичных качеств имеет *четкие, конечные, раздельные* границы, не уходит в бесконечность, не причастно ей, но потому оно и более абстрактно и в пределе лишено чувственности»⁵⁹. Игра цвета может быть *непосредственным* единством субъекта и объекта, человека и мира, конечного и бесконечного, чувственности и разума. Ощущение радости, которое в этом случае дает цвет, не просто субъективно, оно вызвано тем, что в данное время и в данном месте возникло действительное единство человека и мира, что это место и это мгновение — в определенном отношении центр бытия, достигнутый абсолютом.

Значит, цвет, будучи дополнением, имеет и самостоятельный смысл — при условии, что не нарушает границу, где становится самодовлеющей игрой. Иное во втором типе парергона, том, что представлен у Деррида. Правда, и у него, в отличие от большинства последователей французского философа, угадывается какое-то серьезное содержание — та нерешенная проблема современности, о которой писал Адорно и которая лежит гигант-

ским грузом на дне сознания. В результате изысканные, хитроумные, а нередко и очень громоздкие, утомительные конструкции Деррида превращаются в огромную башню, напоминающую символические постройки древней архитектуры. Последняя предстает загадкой, на которую просто нет и не может быть ответа.

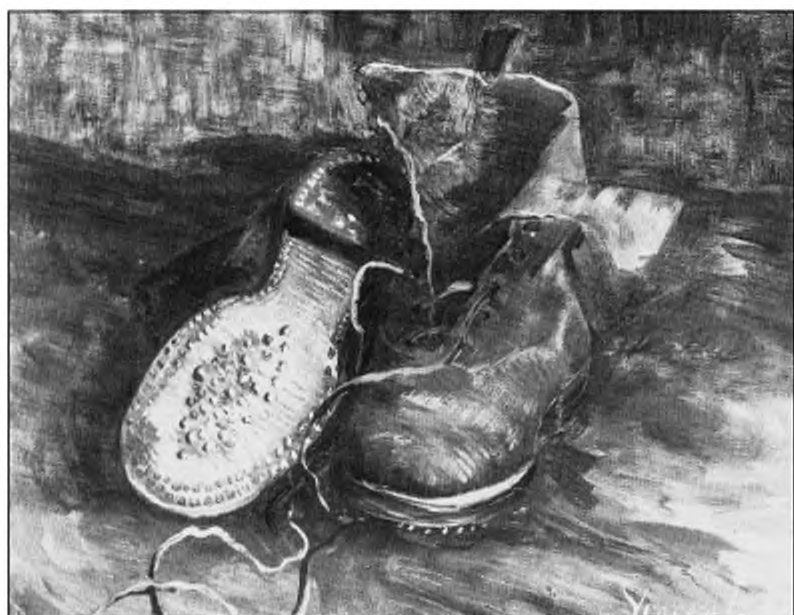
4. ФАБУЛА, СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ (ПОЛЕМИКА ВОКРУГ «БАШМАКОВ» ВАН ГОГА)

При каких условиях игра цвета из произвольной, чисто субъективной становится достигнутым идеалом? Когда цвет находится в счастливом единстве со своей противоположностью — рисунком. Собственно, реальное зрительное восприятие — всегда единство цвета и формы. Что же делает единство цвета и формы не формальным, а таким, в котором осуществляется центральность человека? Ответ заключен в самом вопросе. Художник ищет такой зрительно представленной фабулы бытия, в которой осуществляется абсолютное начало мира. Эта фабула может раскрыться и в совершенно незначительном на первый взгляд явлении — паре стоптанных башмаков на картине Ван Гога. Чистый же цвет вне этой фабулы или цвет как внешнее дополнение к рисунку есть абстракция. Абстрактность и формальность цвета задолго до собственно абстракционизма проявилась в той живописи, что справедливо расценивалась позднее как раскрашенная фотография. Абстракционизм в живописи специализируется на зрительном воплощении цвета как «дополнения» — в том смысле, который этому слову придал Деррида.

В заключительной части своего сочинения о «Правде в живописи» Деррида обращается к исследованию фабулы изобразительного искусства, предмет его анализа — знаменитые «Башмаки» Ван Гога.

Разумеется, речь опять-таки идет не столько о картине голландского художника, сколько об истолковании ее другими авторами, прежде всего Мартином Хайдеггером и известным американским искусствоведом Мейером Шапиро.

Кому принадлежали изображенные Ван Гогом башмаки? Ответ на этот вопрос предопределяет то или иное истолкование картины. Хайдеггер исходит из того, что башмаки — крестьянские. Вернее, они принадлежали крестьянке, которая много потрудилась на своем веку. «Из темного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядит на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Тяжелая и грубая прочность башмаков собрала в себе все упорство неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий резкий ветер. На этой коже осталась сытая сырость почвы.



2. Винсент Ван Гог.
Крестьянские
башмаки. 1887.
Балтиморский музей
искусства. Мэриленд

Одиночество забилося под подошвы этих башмаков, одинокий путь с поля домой вечернею порою /.../. Дельность изделия хотя и состоит в его служебности, но сама служебность покоится в полноте существенного бытия изделия. Мы это бытие именуем надежностью. В силу этой надежности крестьянка приобщена к немолчающему зову земли, в силу этой надежности она твердо уверена в своем мире»⁶⁰.

Мейер Шапиро, либерал, испытавший определенное воздействие марксизма, находит хайдеггеровскую интерпретацию картины Ван Гога явно надуманной и даже смешной. Откуда Хайдеггер взял, что изображенные на полотне башмаки принадлежат крестьянке? Всякий, кто хоть сколько-нибудь знаком с творчеством Ван Гога, знает, что художник изображал крестьян, обутом в деревянные башмаки. А на картине мы видим кожаные, вовсе не крестьянские. Кому же принадлежат эти башмаки?

Да самому художнику, отвечает Шапиро. Перед зрителем — натюр-морт-автопортрет, столь характерный для творчества Ван Гога (вспомним в этой связи хотя бы знаменитый «Стул»). От этих башмаков действительно веет одиночеством. Но не крестьянки, привязанной к земле с ее пресловутой «надежностью». А одиночеством городского жителя, затерянного в толпе таких же одиноких, как и он сам. Это одиночество чужака, изгоя. Может быть, даже эмигранта.

Разумеется, шапировская «иконография» совершенно меняет смысл произведения. Если у Хайдеггера, констатирует Деррида, картина предстает как носительница консервативного крестьянского мироощущения, то в интерпретации Шапиро она выражает мировоззрение и умонастроение выбитого из колеи человека, его беспочвенность, отказ от традиционных ценностей, поиск личной свободы, может быть, даже анархизм.

В споре Шапиро с Хайдеггером, а его очень подробно и детально рассматривает Деррида, речь идет не только о разных политических ориентациях — консервативно-«почвенных» у Хайдеггера (сотрудничавшего с нацизмом) и либеральных у американского автора. Перед нами две совершенно различные философии изобразительного искусства.

Шапиро, отмечает Деррида, постоянно говорит о картине Ван Гога как выражении *самосознания* художника, его *самочувствия*, его собственного мироотношения⁶¹. Шапиро, как это вообще свойственно либерализму, делает упор на личностном, субъективном моменте. Художник, согласно американскому искусствоведу, *привносит* содержание в изображенный предмет, он вкладывает свою личность в изображение. И только благодаря отображению личности художника, его субъективного «видения» полотно поднимается до высокого искусства.

Для Хайдеггера, продолжает Деррида, подобная мировоззренческая установка — свидетельство ложного метафизического мышления, которое укрепилось в западном сознании, начиная с Декарта и его знаменитого: «Я мыслю, следовательно, я существую». Для Хайдеггера не субъект с его «я» есть основание всего, не субъективность есть исток художественного творчества, а «бытие» в том особом истолковании этого понятия, что дает немецкий философ. В искусстве ценно не то, что вкладывает в произведение субъект, а раскрытие истины «бытия». «Самым дурным самообманом было бы, — подчеркивает Хайдеггер, — если бы мы сочли, что наше описание, нечто лишь субъективное, все расписало нам так, как это мы представили себе, а затем мы только вложили все это в изделие /.../. Картина Ван Гога есть раскрытие, растворение того, что поистине есть это изделие, крестьянские башмаки. Сущее вступает в несокрытость своего бытия. Несокрытость бытия греки именовали словом «алетейя». Мы же говорим «истина» и не задумываемся над этим словом. В творении, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего для бытия его тем-то и таким-то сущим, творится совершение истины»⁶².

Для Шапиро, комментирует Деррида, ценность художественного творчества состоит «в правдивости и миметической репрезентации, которая верна постольку, поскольку адекватна объекту»⁶³. Но адекватность объекту вовсе не равнозначна истине как алетейе. Алетейя у греков (например, у Парменида) есть не просто истина, а выражение *истинного бытия*. Наше воспроизведение объекта может быть совершенно адекватным ему, но оно не будет истиной в смысле алетейя, если объект сам по себе не истинен. Но разве объективное бытие может быть истинным или неистинным? Оно — просто объективное бытие и только. Обладать же истиной или ложно воспринимать реальность — свойство человека, художника, субъекта.

Последнего мнения, согласно Деррида, придерживается Шапиро и вместе с ним — весь западный либерализм. Истина в этом случае субъективизируется, становится всего лишь мнением. А мнения, разумеется, мно-

жественны, и ни одно из них принципиально ничем не лучше и не хуже, чем другое. Отсюда идея множественности истин и разумов, идея плюрализма — основа либеральной политики и идеологии.

Для Хайдеггера «сущность искусства вот что: истина сущего, полагающаяся в творение»⁶⁴. Означает ли сказанное, продолжает он, «возрождение отжившего теперь, к счастью, мнения, будто искусство есть подражание действительному, списывание действительного?» Нет, мы так не думаем, отвечает он, и продолжает: «в творении речь идет не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей»⁶⁵.

Приведенное выше определение художественного творения выглядит у Хайдеггера очень схожим с классической эстетикой и даже с соответствующими высказываниями нашего Белинского. Но это только видимость, на деле эстетику Хайдеггера и эстетику классическую разделяет пропасть. Тогда как между либералом Шапиро и «почвенником» Хайдеггером действительно есть общее и очень существенное общее, которое выявляет в своем анализе Деррида.

Шапиро в полемике с Хайдеггером обращается к словам Кнута Гамсуна, сказанным по поводу своих ботинок: они производили на норвежского писателя впечатление, что он имеет дело не с ботинками, а с самим собой, но со своим другим «я». Картина Ван Гога в интерпретации американского искусствоведа предстает, замечает Деррида, как изображение такого «я» художника, которое раздваивается, одна часть личности преследует другую, есть чуждая собственному «я» Ван Гога, фантом, дух другого и т. д. И все это вместе создает впечатление бездомности (*Unheimlichkeit*) вещи, изображенной художником⁶⁶.

Однако бездомность, *Unheimlichkeit* — термин Хайдеггера, который, кстати, замечает Деррида, тоже обращается к Гамсуну в своем «Введении в метафизику». Правда, слова норвежского писателя, которые цитирует в этом произведении Хайдеггер, не имеют прямого отношения к картине Ван Гога. Но они тем не менее тесно связаны с направлением мысли немецкого философа, которое выразилось в его интерпретации «Башмаков». Во «Введении» Хайдеггер ставит вопрос о том, что же такое это самое *бытие*, об истине которого он постоянно говорит. Что же это за истинное бытие, раскрывающее само себя в своей истине? По сути дела, отвечает Хайдеггер, — ничто. Мышление ничто, небытие враждебно науке, ведь она, продолжает немецкий экзистенциалист, имеет дело только с существующим, налично данным. Оно, это мышление, принадлежит философии или поэзии. Гамсун возникает в тексте Хайдеггера как поэт, открывающий себя мышлению ничто, «истинной речи о ничто» /*wahre Rede vom Nichts*/, что «всегда сохраняет в себе странность, чужеродность». Гамсун у Хайдеггера, таким образом, предстает, как и у Шапиро, поэтом странности, отчужденности, инородности. А в книге Хайдеггера «Время и бытие», когда возникает

вопрос о бытии-в-пути как о движении к ничто, всплывает понятие «бездомности» — но ведь именно неприкаянность и бездомность изгоя, по мнению Шапира, изображены в картине Ван Гога⁶⁷.

А как же быть с ощущением «надежности» бытия, свойственным, согласно Хайдеггеру, крестьянскому отношению к миру? Деррида не задается этим вопросом, но он стоит того, чтобы обратить на него внимание. Крестьянское мироощущение действительно консервативно, Ленин даже подчеркивал наличие в нем явно черносотенных черт. Но он же отмечал, что в ином черносотенном крестьянине может скрываться демократизм — самый грубый, но и самый глубокий. Поэтому главный вопрос российской крестьянской революции, согласно Ленину, заключался в том, чтобы *отделить* крестьянский глубинный демократизм от черносотенства, которое по сути является не крестьянским мировоззрением и движением, а служит целям сохранения самодержавия и косного государственно-бюрократического аппарата.

Патетические, по определению Деррида, пассажи Хайдеггера о крестьянстве и «надежности» его бытия, почвы, земли *не различают* в крестьянском мироощущении двух противоположных тенденций — демократической и реакционной (черносотенной, националистической). Главный вопрос, таким образом, оказывается *сокрытым* у этого философа открытости, непотаенности бытия. Именно сокрытым, потому что косвенно Хайдеггер высказывается по его поводу. Он, например, пишет: «Другой способ, каким бытийствует истина, есть деяние, закладывающее основы государства»⁶⁸. Какого государства — демократического или бюрократически-реакционного — Хайдеггер не уточняет. Он не хочет раскрываться в ответе на этот принципиальной важности вопрос. Однако ответ уже содержится в его высказывании. Во все времена поклонниками государственности как таковой, без уточнения, о каком же собственно государстве идет речь, являлись именно державники-почвенники, экстремальным крылом которых были черносотенцы в России и национал-социалисты в Германии.

Западная либеральная идеология традиционно стремилась свести роль государства к минимуму, к «ночному сторожу» при капиталистическом способе производства. Но в позднем капитализме управление над людьми не уменьшилось, а, по наблюдению Адорно и Хоркхаймера, даже увеличилось. Только это управление приняло неявные, скрытые формы манипуляции сознанием людей, которая осуществляется не только средствами масс-медиа, но прежде всего самим производственным процессом. Техника, материальные отношения производства стали непосредственно самой могущественной из всех идеологий — полагают теоретики Франкфуртской школы. Либеральное американское общество, согласно их наблюдению, в послевоенный период приобрело безусловно фашизоидные черты, склонность к массовой истерии, подавляющей любое мнение, сколько-нибудь отличное от господствующего — угрожающее явление, свойственное американской демократии, если верить Алексису Токвилю, еще на заре ее истории.

Разумеется, при этом было бы непростительной ошибкой уравнивать западные демократии с откровенной диктатурой (и эту ошибку, к сожалению, делают слишком радикально настроенные представители Франкфуртской школы). Нет, либерализм и фашизм — без всякого сомнения, идеологии разные, во многих отношениях противоположные. Эта противоположность вылилась в страшное противоборство периода Второй мировой войны. Другое дело, что противоположность, о которой идет речь, не исключает глубинного родства, а оно проявляется, когда главные вопросы выступают в обнаженном виде.

Деррида выявляет общую мировоззренческую глубинную основу «почвенника»-консерватора Хайдеггера и либерала Шапиро с остроумием и блеском литературно-философской эрудиции. Она, эта общая основа, согласно французскому автору, во внутреннем неискоренимом нигилизме и того и другого. Пусть Хайдеггер говорит о «надежности» крестьянского мировосприятия, а Шапиро о бездомности, чужеродности, неуверенности в себе скитающегося по белому свету горожанина, представителя современной цивилизации, а может быть, имея в виду судьбу подобных себе, и эмигранта, еврея — оба они, по сути дела, ощущают пропасть «ничто» под своими ногами. Пропадь, бездна, абсолютная пустота — ключевые образы экзистенциалистской философии Хайдеггера, они характеризуют у него действительную сущность бытия. Ощущение богооставленности этого мира, его случайности, потерянности в пространстве и времени есть характерная черта, как отмечает цитированный выше Ричард Тарнас, всей европейской цивилизации Нового времени, начиная с «коперниковского поворота». Либерализм, согласно его представителям, имеет исток в прагматической и рационалистической философии Локка, для него в реальном мире нет ничего, кроме бессмысленного и случайного движения физических тел. Что касается более консервативных, даже открыто реакционных направлений мысли, то и для них, как было провозглашено Ницше, «Бог умер». Разница лишь в том, что одни более откровенны в своем нигилизме, а другие либо лицемерно провозглашают веру в абсолютное творческое начало бытия, либо, как Хайдеггер, скорее невольно, чем вольно, выражают нигилистическую подкладку той «надежности» мировоззрения, что характерна для современного консерватизма.

5. «ДОПОЛНЕНИЕ» К КЛАССИКЕ ИЛИ «ПРОСКАЛЬЗЫВАНИЕ» МЫСЛИ?

Но какой точки зрения придерживается сам Деррида? Выявление оттенков мысли Хайдеггера, Шапиро, Гамсуна, Панофского, Канта, Гегеля и других, менее известных авторов уводит его в бесконечность смыслов. Бесконечность, в которой все кошки становятся серы, а Хайдеггер отождеств-

ляется с Шапиро. В конце концов возникает впечатление каких-то пустых, необязательных разговоров вокруг картины Ван Гога, которые практически не имеют к ней никакого отношения. Что же в таком случае остается? Покинув и Хайдеггера и Шапиро, Деррида в конце своего сочинения прислушивается к голосу другого автора, А. Арто⁶⁹, а он ищет в картине Ван Гога какую-то особую правду, без субъекта и без объекта, то есть правду, в которой не отражается ни личность художника, ни истина реального мира. Нужно забыть обо всем этом и «слушать живопись»: в ней якобы нет ни духа, ни драмы, ни объекта, а звучит лейтмотив темы, теряющей свой собственный предмет, сюжет, мотив⁷⁰. Это образ голой природы и чистого света — и никакая апокалипсическая, иероглифическая, фантомная или патетическая живопись не может дать такого ощущения оккультной странности, бесполезного герметизма, как картина Ван Гога. Истолковывание ее оказывается равнозначным «истолковыванию бесполезного шифра»⁷¹. Если смысл в его классическом понимании есть связывание концов разорванной нити, то у Ван Гога он подобен шнуркам его башмаков, ведь они то идут внутрь них, то выходят наружу, но башмаки при этом зияют черной ямой «ничто»⁷². На этой ноте, кажется, заканчивается книга Деррида о правде в живописи. По мнению М. Бела и Н. Брайсона, Деррида тем самым «открывает новый путь — семиозиса, основанного на разрушении рамки; речь идет о бесконечном рассеивании смысла...»⁷³.

Есть реальные основания, однако, для предположения, что сам Деррида довольно скептически относится к тому «новому пути», открытие которого ему приписывается: философ понимает убогость болтовни о невыразимости на человеческом языке сущности живописи и искусства вообще. Этой болтовне уже почти два века, она началась с романтиков, если не раньше, и выродилась ныне в такое общее место, что говорить и писать о чем-то подобном просто стыдно.

Заключительные строки книги Деррида можно истолковать так, что начать надо все сначала. Для чего? Для обретения действительной правды о живописи и в живописи? На этот вопрос Деррида не дает ответа. Он замечает, что надо бы, мол, снова начать с глубины, с самого основания. Но это движение уже утомило его своей бесперспективной бесконечностью. И он бросает мимоходом фразу: «Мы никогда не сможем закончить»⁷⁴. Потому что перед нами движение в порочном круге. Образ дурной, бессмысленной бесконечности. Той пропасти, которая так пугает своим вечным молчанием.

Но этим мотивом заканчивалось так много книг в истории мировой мысли, и в особенности в XX в., что Деррида не может и к нему относиться с полной серьезностью. Во всяком случае этот мотив абсолютного молчания мира и искусства не является его изобретением, как и изобретением Адорно, у которого тема молчания выражена очень рельефно. Что же в таком случае привнес в эту вечную тему Деррида? Абсолютная герметич-

ность его философии создана особыми, действительно оригинальными средствами. Она порождена не обыкновенным многословием, а множественностью точек зрения, их абсолютной изменчивостью, подвижностью. Причем бесконечно меняющиеся образы философии Деррида способны принимать обличье самой бесконечной и вечно изменчивой истины, никогда не становясь ею.

Выходит, что мы пришли к тому неутешительному выводу, с которого начали, а именно: философия Деррида — всего лишь софизм и ничего более. Так ли это? Да, можно снова убедиться в том, что философия деконструктивизма — это поражение разума. Но все же разума, а не банальности, которая выдает себя за истину. От банальности Деррида спасает то, что истину он хотя и не видит (а кто ее видит сегодня?), но возможность ее присутствия философ все же как-то ощущает. Она ходит где-то рядом, неуловимая и невидимая. Схватить ее Деррида не в состоянии, это он сознает достаточно отчетливо. Но пусть его философия будет хотя бы дополнением, комментарием к непознанной и, может быть, еще просто даже и не родившейся истине. Парергоном, который не может выразить суть вещей, находится вне истины, но все же и не вполне вне, а в некоторой степени и внутри. Как колонна классического здания. Как рама прекрасной картины, которая, однако, не является безвкусным украшением. Рама прекрасной картины, остающейся, однако, невидимой для нашего глаза.

Но как мы можем судить о том, что рама отвечает характеру изображения, если изображения видеть нельзя? Нельзя, и все-таки до известной степени можно. Потому что произведения Деррида иногда неожиданно оказываются *парергональными* по отношению к истине, которую можно увидеть. Это истина классической философии и классического искусства. Ее французский философ держит в уме, способен отличать от необязательного базара современных мнений, выдаваемых за оригинальную философию.

Далеко не всегда парергональность философии Деррида приводит его к успеху. Очень часто — это рама без картины, это цвет, который имеет отдаленное отношение к классическому, совершенному рисунку. Одним словом, не колонна классического здания, а инвариант постмодернизма. Но иначе и быть не может, ибо это философия, потерявшая точку отсчета, абсолютный критерий. В свою очередь, философия Деррида не имеет критерия потому, что сам мир утратил объективную фабулу. Поэтому для Деррида невозможен уже и *обходный путь*, то есть отчуждение в гегелевском смысле этого слова — движение вперед через свое другое и последующее возвращение к себе через снятие отчуждения. Такое движение — основа литературы, фабульности, возвращающей, согласно Лессингу, к непосредственной изобразительности, чувственному образу посредством условных знаков, каким является слово.

Парергон Деррида, как об этом говорилось выше, — противоположность гегелевского отчуждения. Его дополнения к неистинному бытию не выводят за пределы его, не порождают движение к истине, а замораживают состояние тотальной неистинности. Так почему же тогда Деррида оказывается — пусть далеко не всегда — в отношении некоторой дополнительной к классике, в отличие от многих тех, кто берет на себя право говорить от ее имени? Скорее всего, потому, что он до известной степени видит взаимосвязанные полюсы современности, Сциллу и Харибду наших дней — и не хочет присоединяться ни к одному из них. Однако сил и возможностей для того, чтобы пройти *в щель* между полюсами современности, у него нет. Хотя нельзя сказать, что таких попыток он вовсе не делает. Но они, как правило, заканчиваются не исследованием истинного положения дел, не истиной, а философией некоей дополнительной к ней. Вместо того, чтобы разработать методологию прохождения *в щель* между Сциллой и Харибдой, Деррида создает свою философию *щели*, и она в его интерпретации оказывается не дорогой в бесконечность смысла, а местом, идентичным хайдеггеровскому понятию «бездны», то есть тотальным нигилизмом⁷⁵.

Книга «Правда в живописи» была написана в 1978 г. и в общем соответствовала мировой духовной ситуации того времени. К концу восьмидесятих годов положение стало меняться. Поражение Октябрьской революции, констатировал Юрген Хабермас, в соответствии с точкой зрения постмодернизма есть поражение того проекта развития цивилизации, который нашел классическое воплощение в гегелевской идее мирового разума — идее, возникшей под влиянием событий Великой французской революции⁷⁶. У Деррида российская контрреволюция 1991 г. тоже вызвала сдвиг, но несколько отличный от того, что зафиксировал Хабермас. Этот сдвиг заметен уже в его тексте о путешествии в «перестроечную», горбачевскую Москву. Еще более очевиден он в книге Деррида «Призраки (спектры) Маркса» (1993 г.).

Эта книга философа тоже представляет собой опыт деконструкции, но теперь уже не идеалистической метафизики с ее концепцией наличия смысла в истории⁷⁷, а, напротив, идеи «конца истории» (в том числе, как отмечает Деррида, «конца человека, философии, Гегеля, Маркса, Ницше, Хайдеггера...»⁷⁸). Сегодня нужно говорить не о конце истории, пишет французский философ, а о конце определенной концепции истории. Какой же? На этот вопрос, как и на многие другие, Деррида вполне определенного ответа не дает. Но для него очевидно, что не может быть «будущего без Маркса, без памяти о Марксе и его наследии: во всяком случае, определенного Маркса, его гения, по крайней мере, одного из его призраков (спектров)»⁷⁹. Призраки марксизма бродят ныне по всему свету, и, как тень отца Гамлета, взывают — нет, не к отмщению, а, скорее всего, к пониманию. Таков лейтмотив книги Деррида о призраках, духах, спектрах Маркса и марксизма.

Что это, типично игровая логика софиста, бравада человека, всегда мыслящего «от обратного»? В не малой, может быть, даже очень значительной степени — да. И все же в словах Деррида о торжествующей современной либеральной демократии, о «нео-либеральной риторике, одновременно ликующей и беспокояно-тревожной, маниакальной и растерянной, часто непристойной в своей эйфории»⁸⁰ — чувствуется нечто подлинное, не игровое. Разве «террор, подавление, репрессии, уничтожение, геноцид»⁸¹, которыми полон современный мир — это только чисто эмпирические явления, не имеющие отношения к миру идей? — вопрошает Деррида. Так почему же концепция «конца истории» (искусства, философии, человека) выпускает их из поля своего внимания как нечто совершенно несущественное?

Если история все еще продолжается, тогда, возможно, из разрозненных, хаотичных кусков, обрывков, эпизодов, кажущихся бессмысленными, сложится объективная фабула бытия. И наряду с деловыми поездками, экскурсиями, турне, гастролями реальностью снова станет Путешествие. Кстати, текст Деррида о его поездке в Москву называется «Back from Moscow, in the USSR» («Возвращение из Москвы, в СССР»). И пусть Деррида пытается смягчить слишком для него открытый символизм этого названия ссылкой на то, что оно рождено ассоциацией с песней «Битлз», в которой обыгрывается сходство звучаний US и USSR, — все равно уйти от него ему не удастся. Распаковывая свои чемоданы в Соединенных Штатах, философ думал о возвращении в СССР. Не в тот перестроечный, распадающийся, практически уже не существующий Советский Союз, попытка воскресить который является реакционной утопией. А в тот Советский Союз, что породил у Бенямина и многих других западных интеллектуалов надежду на возрождение литературного жанра «Путешествий». Последние становятся возможными тогда — в литературе и жизни, — когда соединяются разорванные нити, возобновляется связь времен и мир обретает фабулу. Но пока, пока еще всякое непосредственное слово о возвращении в утраченный Советский Союз, всякие намеки на Путешествие — либо льют воду на мельницу тех сил, что должны безвозвратно уйти в прошлое, либо отдают явной пошлостью, а скорее всего, являются и тем и другим одновременно. Потому одинаково стыдно писать о путешествии в *демократическую Россию* и о возвращении в Советский Союз.

Деррида очень подробно объясняет своему читателю, почему он не написал и не может написать книгу о путешествии в Россию. Собственно, содержанием его других книг является столь же детальное объяснение, почему они остаются практически ненаписанными. Ведь «Правда в живописи» — это рассказ о том, почему сегодня нельзя всерьез судить об этой правде. Однако не менее существенным содержанием произведений Деррида является попытка если не найти объективную правду-алетейю, то хотя бы наметить ее контуры, обосновать принципиальную возможность ее су-

ществования. Его обещания когда-нибудь написать книгу о своем Путешествии в СССР в этом контексте приобретают смысл, выходящий за пределы софистики.

Однако в поисках Фабулы Деррида деконструирует ее в такой степени, что она полностью исчезает со страниц его книг. «Различение» оказывается в конечном итоге отсутствием каких-либо различий. И этот бесфабульный мир произведений Деррида, где цвет отделился от рисунка и приобрел совершенно самостоятельное существование — что угодно, но не та реальность, с которой имела дело классическая живопись. Перед нами скорее те ослепительно-завораживающие краски супермаркета или обложки журнала, производившие на Адорно ужасающее впечатление «ложной маски счастья», поскольку за ней скрывается перманентная катастрофа, бездна.

Философия Деррида — и не апологетика, и не разоблачение. И то и другое сегодня, по убеждению философа, ложно. Она — дополнение к чему-то неведомому и следы его. Чего же? Ответ на этот вопрос становится возможным тогда, когда мы обретаем твердую почву под ногами, когда цвет, проникая в нас, создает всю прелесть чувственного мира, «радостное чувство нашего единства с ним».

Существует ли этот цвет и свет сегодня? Да, существует. По крайней мере, в музеях, где выставлены произведения мировой классики. Хотя и этот вывод не бесспорен (как мы увидим из главы, посвященной теории музейного дела Доналда Прециози). Вот почему так не просто быть дополнением к классике. Она может быть только живой, не музейной. Тогда как книги Деррида очень часто — дополнения к мертвой музейности культуры, которые принимают в современном мире самую агрессивную форму, вплоть до терроризма, левого, религиозного или, что вовсе не лучше, государственного. В таком случае «парергоны» современной философии становятся языком страшного мертвого бытия, они «проскальзывают» мимо реальности и мчат, как инвалидные коляски, в пропасть безумия. Таков в целом постмодернизм, и философия Деррида не отменяет, а подтверждает этот вывод.

Но Деррида пытается занять какое-то особое место⁸² в таком мире, где истина, фабула не рождаются или еще пока не родились. Найти это особое место, конечно, невозможно. Однако читать мораль таким мыслителям, как Деррида, апеллируя к хорошо ему известным идеям классической философии, конечно, несерьезно. И хотя напоминание об этих идеях в известных пределах тоже необходимо — все же ограничиться им недостаточно.

В своих многочисленных колебаниях Деррида то удаляется от истины, то приближается к ней. Читатель может чувствовать это, даже не зная, в чем же заключается истина современности. Ибо только благодаря тому,

что Деррида все же приближается к ней — не к мертвой музейной ценности, а к живой реальности — его философия обретает то качество, что заставляет выделить ее из моря литературы, именуемой постмодернизмом. Оставаясь при этом, вне всякого сомнения, классикой постмодернизма.

В целом философия и эстетика Деррида — «рассеивание смысла»: не посев его, а утрата. Но иногда философ — сознательно или бессознательно — подает нам знаки, свидетельствующие о том, что он еще жив, и разум не исчез бесследно в современном мире — вопреки тем, кто бесстрастно констатируют его смерть (и конец искусства, личности, истории) как нечто самоочевидное и не подлежащее обсуждению в приличном обществе.

Во всяком случае, у Деррида немало идей, которые вызывают ассоциации и пробуждают мысль. Не исключением являются и его рассуждения о границе, раме и дополнении. Они имеют, в частности, отношение к такому актуальному и живо обсуждавшемуся в XX в. вопросу, как проблема художественного музея и музейности искусства.

Любой предмет, как бы пошл и безобразен он ни был, вплоть до экспонатов, превращается — согласно распространенному мнению — в искусство, если он помещен в рамку художественного музея. Граница в этом случае демонстрирует свою практически безграничную власть. Творцы современного искусства испытывают художественную границу на прочность и пока она, кажется, с честью выдерживает это испытание — даже явные акты вандализма превращаются чудесным образом во что-то совершенно иное, если они в «раме». Однако является ли рама авангардистского и постмодернистского искусства художественной в собственном смысле слова или природа ее уже иная?

Очевидно, что художественный музей — это не просто здание, где хранятся произведения искусства. И здания как таковые, и произведения искусства существовали задолго до возникновения феномена художественного музея — последний, по верному определению Зедльмайра, продукт XIX в. Именно тогда, когда, по мнению того же Зедльмайра, искусство стало умирать — стены здания, где выставлены произведения искусства, обрели почти магическую художественную силу *рамы*. Наиболее простой, лобовой ход — объяснить возникновение феномена художественной границы необходимостью отгородить шедевры от прозы и пошлости жизни и тем самым спасти их. Но есть и еще одно, не менее важное обстоятельство, которое не учитывается Зедльмайром. Искусство само очертило свои границы, достигло ступени понятия, если выразиться гегелевским языком, именно ко второй половине XVIII — началу XIX в., когда, собственно, и возникло искусствоведение как самостоятельная наука. Обрамление искусства посредством феномена художественного музея было материализацией логического самозавершения истории искусства — не только в смысле конца его, но и в смысле достижения очерченности и зрелости. Толь-

ко с этого исторического рубежа искусство стало восприниматься и цениться именно как искусство, а не как часть религиозного ритуала.

Но можно обратить внимание и на другую сторону дела: обретение завершенности, оформленности есть, до известной степени, продукт саморазложения искусства, его смерти. Однако при рассмотрении подобных пограничных феноменов надо быть чрезвычайно осторожным, чтобы не перейти границу, отделяющую жизнь от смерти. Постмодернизму, как правило, этой осторожности, то есть способности учитывать *истинную меру*, явно недостает.

Глава 2

«Иконология» У.Дж.Т. Митчелла (критика Н. Гудмена и Э. Гомбриха)

Тема, заявленная в названии настоящей главы, звучит вполне академически и не предвещает каких-либо аналогий с путешествием (о нем шла речь в главе об эстетике Ж. Деррида). Впрочем, постмодернизм любую тему может превратить в игру. Но мы теперь бросим взгляд на те направления современной западной философии изобразительного искусства, которые пытаются рассматривать объект своего исследования ради самого этого объекта, а не для того, чтобы продемонстрировать свою свободу от него.

1. ДИАЛОГ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО: СЕМИОЛОГИЯ Н. ГУДМЕНА В СВЕТЕ КЛАССИКИ

В 1986 г. вышла книга У.Дж.Т. Митчелла (род. в 1942 г.) «Иконология: образ, текст, идеология». Автор — известный американский ученый, профессор Чикагского университета, главный редактор теоретического журнала «Critical Inquiry», уделяющего много внимания проблемам искусствознания. Теоретическое кредо автора — осторожность и объективность. Впрочем, кто только не выступал под этими знаменами, и сколько подтасовок, вольного или невольного искажения истины, сознательного обмана и прочих неблагоприятных акций было совершено от имени научности и объективности! Митчел-

ду это очень хорошо известно, и, главное, он на самом деле пытается избежать идеологических шор. Об этом свидетельствуют не его намерения, а содержание книги, которую он предлагает вниманию читателя.

На ее страницах — свободный диалог прошлого и настоящего, классического и современного теоретического искусствознания. Собственно, книга и появилась на свет как продукт диалога членов группы «Лаокоон», участников семинара Школы критики и теории, которым руководил Митчелл. Работа семинара строилась по довольно оригинальному принципу: к пониманию классического искусствознания студенты шли от неклассического, современного. Мысль Лессинга, Леонардо да Винчи, Эдмунда Берка раскрывалась в контексте проблем, поставленных Эрвином Панофским, Эрнстом Гомбрихом, Нельсоном Гудменом.

Если хотите, это тоже было путешествие — в прошлое человеческой мысли ради обретения смысла настоящего. Насколько оно оказалось удачным? И вообще, состоялось ли «путешествие» — в том смысле этого слова, которое оно имело у Жака Деррида?

Чтобы обрести себя, смысл объективного бытия, А. Жид, В. Беньямин, А. Этьембль отправились в СССР. У.Дж.Т. Митчелл также бывал в советской России, разумеется, уже в исторически другое время. И хотя факт его путешествия в СССР не отмечен в книге об иконологии, следы этого путешествия присутствуют и в ней. Но об этом — позже. А пока обратим внимание на другое. Митчелл, как и Деррида, тоже считает, что для обретения благоприятной перспективы, позволяющей видеть вещи в их истинном свете, нужно иметь под ногами определенную почву, а не висеть в безвоздушном пространстве абстракции. Причем, речь идет о почве не только в переносном, но и в конкретном социально-культурном и даже географическом смысле.

В современном мире, полагает Митчелл, столкнулись в непримиримом противоречии две главные силы: марксизм и либерализм. Марксизм в интеллектуальном смысле, продолжает он, представляет собой вид пророческого иконоборчества, стремящегося сорвать маску с мира лжи, и в этом своем мессианском пафосе он напоминает секуляризированное пуританство/иудаизм. Поэтому либеральный плюрализм в известной степени прав, когда обращает внимание на нетерпимость и даже, может быть, мессианский фанатизм марксизма. С другой стороны, однако, и марксистской критике нельзя отказать в справедливости.

При обсуждении проблем реальной политики — войны, мира, экономики, государственной власти — марксизм и либерализм, полагает Митчелл, едва ли имеют шансы договориться. «Единственное место, где они могут вступить друг с другом в диалог — главным образом, в американской интеллектуальной жизни — это историческая критика культуры, где ставки не столь непосредственны (не затрагивают непосредственных интересов) и где сложилась давняя традиция соглашения по поводу толкования

смысла и ценности канонических текстов»⁸³. Согласно предлагаемому Митчеллом сценарию либерализм сможет прислушаться к трудным вопросам, которые перед ним ставит марксизм, а марксизм — к ответам, которые дает на них либерализм.

А что же в результате этой встречи? «Диалектический плюрализм»⁸⁴, теоретическая перспектива и почва, обретенные не в дальних странствиях, а у себя на родине, в США. Как же видятся в перспективе, созданной методом «диалектического плюрализма» Митчелла, классическая и постклассическая эстетика?

Соотношение знака и образа — центральная проблема книги и одна из главных проблем теоретического искусствознания. И не только искусствознания. Достаточно вспомнить, например, об истории иконоборчества в Византии, чтобы связь между чисто, казалось бы, теоретической проблемой образа-знака и реальной жизнью стала очевидной. Несмотря на то, что временами интерес к ней угасал, она все же на протяжении всей истории человечества не уходила из поля внимания мыслящих людей. В XX в. по своей значимости для гуманитарных наук проблема художественного образа стоит на втором месте после проблемы изучения языка. Для теоретического искусствознания концепции иконологии Эрвина Пановского и теории образа Эрнста Гомбриха играют такую же ведущую роль, как в языкознании — учения Фердинанда Соссюра и Хомского⁸⁵.

Что касается Соссюра, то он произвел революцию во всей области гуманитарных знаний. Именно после этого выдающегося французского лингвиста образ стал рассматриваться как разновидность языка, его частный случай. В целом это положение верно, но только в целом. При более конкретном рассмотрении художественного образа выясняются такие его специфические свойства, которые приобретают решающую роль и полностью изменяют наш взгляд на вещи. Как это возможно?

Очень просто. В целом, например, верно, что человек — всего лишь частный случай, одна из разновидностей рода приматов. Но когда мы обращаем внимание на конкретные особенности этой разновидности общего рода — труд, сознание, общественный способ бытия и так далее — то они заставляют выделить человека не только из рода приматов, но и из всего животного царства. Некоторые рассуждения Митчелла позволяют предположить, что для него образ — «не частный случай знака»⁸⁶, а нечто совершенно своеобразное, принципиально иное, чем язык.

Если наше предположение верно, то Митчелл решился противостоять всему современному западному искусствознанию практически в полном одиночестве. Ведь основа современной философии и изобразительного искусства, как об этом неоднократно упоминает и сам Митчелл, — сведение образа к частному случаю языка, практически полное забвение его специфики.

В пользу нашего предположения говорит и тот факт, что Митчелл обращается к Лессингу и вообще классической эстетике, для которой худо-

жественный образ вообще и зрительный образ изобразительного искусства в частности — нечто существенно иное, чем язык. Больше того, с помощью Лессинга и Берка американский ученый выясняет, что забвение специфики образа в современной гуманитарной науке связано с коренной ломкой мировоззрения, с иным отношением к природе, обществу, человеку, даже революции, чем то было свойственно классической философии от Платона до Гегеля. Так на чьей же стороне в столкновении классического и неклассического искусствознания стоит сам Митчелл?

Хотя ответ на этот вопрос не лишен интереса, гораздо важнее другое: насколько верно удалось автору выявить суть конфликта, о котором идет речь. Ведь прежде всего важна и интересна не субъективная оценка ученого, а собственный голос анализируемого им объективного материала, который способен, если ему предоставлена такая возможность, постоять за себя.

Обращаем особое внимание на эту сторону дела прежде всего потому, что при всем плюрализме современного западного образа мыслей сложилась не очень симпатичная традиция лишения голоса «оппозиции», в данном случае, представителей искусствознания классического. Делается это не всегда сознательно, но тем не менее делается. Если открыть, например, книгу «История истории искусства» Жермена Базена, а его издательская аннотация к этой книге характеризует как «крупнейшего французского историка искусства нашего времени, выдающегося эрудита и строгого в своем теоретическом мышлении ученого», то произведению Лессинга «Лаокоон» в этой книге, излагающей историю западного искусствознания от «Вазари до наших дней», на обширном пространстве более чем 400-страничного текста уделено пол-абзаца.

Винкельману повезло гораздо больше. Этот ученый, сообщает Базен, «благодаря своей гениальности сумел выдвинуть весьма смелую обобщающую концепцию»⁸⁷. Впрочем, если верить Базену, то «оригинальность Винкельмана следует искать не в самих его идеях, а в ясности и логической стройности изложения, в гениальной способности к обобщениям, умении синтезировать господствующие в обществе идеи...»⁸⁸. Какие же идеи «гениально» обобщил Винкельман? «В своих размышлениях Винкельман со всей пылкостью и страстностью, которые ему удалось отлить в законченную риторическую форму, утверждал первородное совершенство искусства греков. /.../ Десять лет спустя, в «Истории искусства древности», он подкрепил этот тезис рациональными аргументами. Приверженцы традиционной науки, — заключает Базен, — могли быть довольны: на их стороне оказался величайший археолог того времени. Европа полностью погрязла в неоклассицизме»⁸⁹.

Итак, получается, по Базену, что гениальность Винкельмана заключалась в обобщении им банальнейших идей времени, того неоклассицизма, который тормозил развитие искусства и заставил Европу «погрязнуть» в

традиционном и уже тогда устаревшем поклонении античному искусству. Впрочем, в пользу Винкельмана, по свидетельству Базена, говорит то, что его концепция своеобразным образом способствовала «разрыву с прошлым»⁹⁰. Так что родоначальник научного изучения искусств все же может быть оправдан в наших глазах — даже несмотря на то, что «теория прекрасного у Винкельмана весьма проста и основана на поисках прекрасного идеала»⁹¹. Кому захочется после такой выразительной характеристики обратиться к текстам поклонника абсолютной красоты? Возможно, для того, чтобы хоть как-то приблизить автора первой истории искусства к молодому поколению эпохи торжествующего постмодернизма, Базен обращает внимание на гомосексуальные наклонности Винкельмана⁹².

Книга Митчелла писалась практически в то же самое время, что и сочинение Базена (последнее опубликовано на языке оригинала в 1986 г.). Однако американский автор не склонен снисходительно похлопывать по плечу своих предшественников. Напротив, в современном споре идей на страницах книги Митчелла Лессинг и Берк выступают как авторы, чьи мысли не только равноценны в научном отношении концепциям Гомбриха, Панофского и Гудмена, но в каком-то смысле оказались непревзойденными последующей за ними наукой об изобразительном искусстве. Иначе говоря, Митчелл не разделяет, по всей видимости, примитивного представления о прогрессе, согласно которому предшествующие ступени развития всегда и во всех отношениях ниже последующих.

Итак, вслед за Митчеллом и участниками его группы «Лаокоон» мы двинемся от Гудмена, Панофского и Гомбриха — к Леонардо, Лессингу, Берку и эта дорога в заключительной главе его книги приведет нас к Марксу. Чем вызвано такое реверсивное движение, продиктовано ли оно, например, типичным для постмодернизма стремлением переворачивать общепринятые схемы и концепции? Нет, в оппозиции классического искусствознания и философии искусства к современному Митчеллу видится не игровое, а очень серьезное содержание.

Американский ученый отталкивается от общеизвестного, от того, что фиксирует в своей книге и Базен. «Лессинг показывает, — пишет последний, — что изобразительное искусство обладает своим особенным языком и что произведения искусства должны рассматриваться не только как изложения тех или иных сюжетов, но и как самостоятельная ценность»⁹³. Одним словом, — и об этом уже говорилось выше — зрительный образ не разновидность знака, а изобразительное искусство не есть всего лишь частный случай языка, вернее, язык изобразительного искусства, как констатирует Базен вслед за Лессингом, — *особенный*. Так в чем же заключается его качественное отличие от языка, пользующегося условными знаками?

Эстетика просветителей, начиная с аббата Дюбо, а может быть, и раньше, различала знак искусственный, условный, конвенциональный — и знак естественный (эта тема рассматривалась в главе о Панофском книги «Ду-

ховно-исторический метод...»). Первый свойствен человеческому языку, ко второму ближе образы изобразительного искусства. В своем движении от естественного мира необходимости к царству свободной деятельности человечество опирается на искусственный знак как на костыль. «Костыли духа» представляют собой расчлененную человеком материю, вырванную из естественной связи вещей и противостоящую природе, отчужденную от нее. Это уже не просто материя, а человеческий язык, то есть нечто духовное, хотя на духе, как заметил Маркс, изначально лежит проклятие — быть отягощенным материей.

Просветители ощущали на своих плечах огромную тяжесть искусственной цивилизации в ее исторически конкретной форме — абсолютистской монархии. Рост искусственной надстройки из подчиненного средства, из «костылей духа» превратился в некое самостоятельное образование, которое грозило раздавить своей тяжестью не только отдельного частного человека, но и все человеческое сообщество — проблематика, злободневность которой ныне очевидна.

Но разве несет язык ответственность за чрезмерное разбухание государственного аппарата, ведь язык, как известно, не относится к так называемой надстройке? Разумеется, прямой связи и простого отношения соответствия между языком и бюрократическим государственным аппаратом — абсолютистской монархии или современного постиндустриального общества — нет и быть не может. Но и язык, и государственный аппарат, и наука, и техника восходят к некому общему прообразу — все они представляют собой «костыли духа», хотя, конечно, относительно независимые друг от друга, обособившиеся и ставшие самостоятельными видами человеческой деятельности.

Человек выделился из природы, потому что научился ее расчленять, анализировать. Посредством анализа, и только посредством анализа, квантифицирования, ученый может докапываться до сути вещей. Но рост анализирующей деятельности в какой-то мере способствовал развитию альтернативной ей сферы духовного производства, которая как бы уравновешивала квантифицированный метод освоения действительности. Этим, вторым полюсом духовного производства стало искусство.

Уже люди Возрождения обнаружили важнейшие свойства искусства, в особенности живописи, отличающие ее от науки. По мнению Леонардо, живопись превосходит все другие виды искусства и, до известной степени, науку прежде всего потому, что рассматривает и воссоздает реальность с точки зрения *качества, а не количества*. «...Если геометрия, — рассуждает он, — сводит всякую поверхность, окруженную линией, к форме квадрата и каждое тело к фигуре куба, а арифметика делает то же самое со своими кубическими и квадратными корнями, то обе эти науки распространяются только на изучение прерывных и непрерывных количеств, но не трудятся над качеством — красотой творений природы и украшением мира»⁹⁴.

Красота природы для Леонардо — не субъективное свойство воспринимающего ее человека (то есть не вторичное качество, по терминологии Локка), а объективная характеристика мира, рассматриваемого *целостно*. «В отношении изображения телесных предметов, — пишет Леонардо, — между живописцем и поэтом существует такое же различие, которое существует между расчлененными телами и целостными, так как поэт при описании красоты или безобразия какого-либо тела показывает его тебе по частям и в разное время, а живописец дает его тебе увидеть все в одно время»⁹⁵. Целостное рассмотрение мира с точки зрения качества, а не количества позволяет нам проникнуть в самое сердце природы, «разговорить» ее — и она являет нам свою бесконечную сущность в облике конкретного прекрасного явления, изображаемого живописцем. В этом, очень глубоком, смысле живопись, согласно Леонардо, превосходит не только поэзию, но и науку. Ее объект — красота, но не как отвлеченный идеал, а как способ глубинного постижения вещей, более, в определенном смысле, совершенный, чем метод науки, которая вынуждена расчленять вещи, отвлекаясь от их целостности, то есть от качества. Между тем дух вещей — это как раз их целое, и наука, разрушая целое, отвлекается от того, что представляет собой объективную духовную (идеальную) суть бытия. Поэтому научная картина мира по необходимости *обездушена*. И, что еще хуже, обездушенный ею мир научное сознание отождествляет с *объективностью*. Между тем именно живопись, рассматривая мир целостно, со стороны качества дает в известном смысле более верную, более объективную картину реальности, чем это доступно квантифицирующему естественно-научному методу.

Разумеется, эти положения у Леонардо существуют в «свернутом» виде, как в зерне, ибо в его эпоху естественно-научная картина мира только начинала складываться, и сам Леонардо находился под огромным впечатлением от первых успехов научного освоения действительности. К тому же великий художник пытался найти синтез между искусством и наукой, живописью и математикой, и до известной степени этот синтез был достигнут в период Возрождения, ярким подтверждением чего является перспектива. Естественно-научные мотивы в рассуждениях Леонардо о природе искусства породили у современных авторов представление о нем как об основоположнике чуть ли не естественно-научного взгляда на искусство вообще и живопись в частности. К сожалению, и Митчелл находится в плену у этой распространенной иллюзии⁹⁶. Это довольно странно, потому что, кажется, Митчелл сознает принципиальное отличие классической эстетики от современной и кладет это различие в основу своей книги.

Он постоянно возвращается к мысли классической эстетики, согласно которой, например, дебаты о живописи и поэзии — не пустой спор, и даже «не соперничество между двумя типами знаков, но между телом и духом, миром и разумом, природой и культурой»⁹⁷. Правда, продолжает

Митчелл, в век фотографии, кино, телевидения и компьютера разговоры о взаимных претензиях живописи и поэзии кажутся устаревшими, поэтому он прибегает к более укорененному в постмодернистской среде понятию «текст». Итак, текст — против образа⁹⁸.

Эта тенденция является, согласно Митчеллу, определяющей чертой чрезвычайно популярного в недавнем прошлом семиотического анализа произведений искусства. Семиотика претендовала на строгую научность, но для Митчелла совершенно ясно, что эта претензия не оправдалась⁹⁹. Структурный семиотический анализ прошел мимо принципиального различия между знаком и образом, и свел эту центральную проблему, имеющую глубокий мировоззренческий смысл, к частной — проблеме грамматики. Под знаком борьбы с метафизикой, продолжает Митчелл, образ был объявлен всего лишь знаком — одним из множества других знаков, ничем принципиально от них не отличающимся. Это совершенно ненаучно принятое допущение семиотика скрывала за сложной, якобы научной терминологией. В результате, по верному определению Эрнста Гомбриха, картина практически была отождествлена с картой. Провал семиотики, замечает Митчелл, легко было бы предсказать заранее, если бы вовремя была понята скрытая тенденция семиотики: подмена принципиального, раскрытого классической эстетикой, различия между образом и условным знаком — новыми, позаимствованными у естественных наук, терминами, которые просто-напросто устраняли это различие без серьезной аргументации¹⁰⁰. Аргументы Лессинга, Шеллинга, Гете, Гегеля игнорировались, как будто бы их вовсе не существовало.

Экспансия семиотики имела такие чудовищные последствия для науки об искусстве, что Умберто Эко охарактеризовал ее как «род лингвистического империализма»¹⁰¹. Уже само название широко известной на Западе книги Нельсона Гудмена — «Языки искусства» («Languages of Art», 1968) — свидетельствует о намерении автора найти единую универсальную модель для всех систем, одной из которых наряду с другими предстает система изобразительная. Но образ живописи, считает Митчелл, создал для семиотики такие трудности, с которыми она по сути дела не смогла справиться.

Нельсон Гудмен (1906–1998) — американский философ и логик, пытался раскрыть природу художественных символов и образов посредством своей теории знака, она восходит к так называемой семиологии Фердинанда Соссюра. Теория Гудмена, как отмечает Энциклопедия Британика, «бескомпромиссно номиналистическая», то есть отрицающая реальность общих понятий. Впрочем, свойства и качества вещей, поскольку мы их воспринимаем, тоже, утверждает Гудмен, есть продукт определенной договоренности между людьми. Различные языки — науки, искусства, межчеловеческого бытового общения — такая же условность, как и система знаков дорожного движения. Отношение, например, портрета — определенной си-

стемы художественных знаков — к портретируемому реальному лицу, согласно Гудмену, не отличается от отношения имени собственного к человеку, который это имя носит, то есть это отношение если не чисто случайное, то, во всяком случае, совершенно условное. Разумеется, убеждает Гудмен, в принципе и реалистическая живопись, и абстрактная есть просто разные системы знаков, и в этом смысле ни одна из них не имеет преимуществ перед другой.

У.Дж.Т. Митчелл пишет, что Гудмен в целом не смог удовлетворительно объяснить природу художественного образа. Впрочем, «диалектический плюрализм» Митчелла не склонен видеть правду как привилегию только одной из спорящих сторон. Теоретические разработки Нельсона Гудмена, полагает Митчелл, имеют бесспорный теоретический интерес. Гудмен вопреки тому, что о нем обычно думают, все-таки пытается по-своему установить, какие реальные различия существуют между всевозможными видами символических форм, такими, например, как метки, шрифты, тексты, диаграммы и образы. Демонстрируя позитивно-отстраненный, не идеологический подход к объекту изучения, Гудмен все-таки отдает предпочтение тексту над образом, лингвистические тексты для него связаны с неустранимым недостатком — отсутствием ясной дифференциации, отчетливой артикуляции.

Но пытаясь дать определение этому «недостатку» и «отсутствию», Гудмен, согласно Митчеллу, предлагает нечто позитивное для понимания проблемы образа-знака. Различие между ними он рассматривает на примере градусника с делениями и воображаемого градусника без делений. В первом любое повышение ртутного столба точно фиксируется, но разница между двумя показателями не имеет качественного характера, то есть не изменяет характер системы, в которой производятся измерения.

Если мы смотрим на градусник, а на нем отсутствует шкала делений, то мы будем замечать только качественные изменения. Картина читается как неградуированный градусник, в ней самое мельчайшее различие может быть нагружено семантическим потенциалом. Это свойство образа Гудмен характеризует понятиями «плотности», «густоты». Разумеется, в этом смысле символ искусства имеет и в глазах Гудмена свои достоинства, поскольку «плотная» система снабжена бесконечным числом меток, способных приобретать самостоятельное значение. Но достоинства изображения перед текстом в обычном смысле слова весьма относительны.

Например, в неградуированном градуснике глаз не способен различить очень маленькие изменения ртутного столба. Но они легко читаются в градуснике со шкалой — благодаря тому, что шкала измерений расчленяет ртутный столб на деления. Благодаря этим делениям, прерывистости даже очень маленькое различие на шкале может приобретать серьезный смысл.

Таким образом, изобразительная система отличается от системы знаковой тем, что в первой решающую роль играет «плотность» символа, а во

второй — дифференциация. В дифференцированной символической системе каждое различие имеет определяющий характер, то есть оно уникально. Самый близкий пример подобной системы — алфавит, он пользуется ограниченным числом знаков, но каждый из них — уникален, между символами «а» и «б» нет перехода, они абсолютно, качественно прерывны. Тогда как в художественном образе картины постоянно совершаются незаметные и бесконечные переходы, например, от одного цвета к другому.

Несмотря на эти существенные различия, и картина, и текст представляют собой все же системы значений. И между этими системами — образной и знаковой — нет пропасти. То, что читается в одной системе как образ, изображение, при переходе к другой становится знаком. Так что же в таком случае следует предпочесть — систему образную или знаковую? Это зависит от наших предпочтений, отвечает Гудмен, от практических задач, которые перед собой ставим. Собственно, и градусник без делений, и градусник с делениями — одна и та же вещь. Если нам нужно измерить температуру, мы прибегаем к системе дифференцированной (шкале делений), если хотим просто рассмотреть его как предмет — то в нашей голове возникает система недифференцированная, для нее характерна «плотность», слитность восприятий. Но и в том, и в другом случае мы имеем, если подходить с точки зрения строгой науки, систему знаков. Так сказать, онтологически эти системы одинаковы, предпочтение той или другой отдается исключительно из функциональных соображений либо в соответствии с принятыми в данном месте и времени обычаями.

Леонардо по поводу этих рассуждений, вероятно, мог бы заметить, что они не стоят и ломаного гроша. Разве он, Леонардо, не исходит тоже из того, что рассматривать и понимать действительность мы можем двумя способами — учитывая в одном случае качественную сторону, а в другом — количественную (то есть дифференцированную)? Разница между ним и Гудменом в другом: целостное рассмотрение действительности схватывает, как мы уже о том говорили, дух целого, который исчезает при естественно-научном квантифицировании реальности. Гудмен рассуждает таким образом, будто организм как целое и тот же самый организм, но только расчлененный на части, — одно и то же. В каком-то смысле это так и есть: если бы анатомы не отождествляли расчлененный организм с организмом целостным, то анатомия человека осталась бы тайной за семью печатями. Но взгляд патологоанатома не может быть механически перенесен в другие области науки и деятельности людей.

В известном, но только известном, строго ограниченном смысле дифференцированная система патологоанатома имеет чисто условное, конвенциональное отличие от системы живописной или какой-либо иной, рассматривающей предмет со стороны качества. Человек, изучающий анатомию, должен отвлечься от качественной разницы между живым и мертвым существом. Но что бы вы сказали об убийце, если бы

он привел в свою защиту главный гудменовский аргумент, а именно что разница между живым и мертвым, целым и расчлененным чисто условна, то есть зависит исключительно от шкалы, которую мы в данный момент для удобства избираем, от принятой нами условной точки зрения на вещи?

Митчелл характеризует систему эстетических ценностей у Гудмена как типичный продукт современной ментальности, либеральный плюрализм, для него все различия всего лишь функциональны и формальны, основываются на принципах пригодности и утилитаризма¹⁰². Предельная широта воззрений этого плюрализма имеет обратной стороной крайнюю нетерпимость ко всей классической традиции мысли, скрытой у Гудмена под его якобы деидеологической неприязнью к философии Платона и абсолютизму в жизни. Впрочем, отказ Гудмена от идеологии Митчеллу в целом нравится. Он только замечает, что этот отказ делает ученого слепым по отношению к теме принципиальной важности: реализму в искусстве¹⁰³. По сути дела оказывается, продолжает Митчелл, что вся проблематика реалистической изобразительности просто не существует, ибо реализм, согласно логике Гудмена, — всего лишь одно из возможных предпочтений, продукт обычая или внушения.

Надо заметить, что даже предельно объективистская Энциклопедия Британника (в ее последнем издании) позволяет себе проявить скептицизм по отношению к столь популярной в недавнее время семиотической интерпретации искусства. В чем разница, ставит она вопрос, между искусством и наукой в интерпретации Гудмена? Если только в двух символических системах, как полагает Гудмен, а не в разнице объектов исследования, то мы мало что узнаем о специфике искусства¹⁰⁴.

Может быть, Митчелл несколько даже сочувствует бывшему кумиру западной интеллигенции, от идей которого она ныне отвернулась, как от старого хлама. Все-таки, считает он, деидеологичность Гудмена вполне искренняя, это не конъюнктура, а результат самоограничения серьезного ученого: он стремился не подладиться ко вкусам власть имущих, а на самом деле занять нейтральную позицию. Его исследования имеют определенную научную ценность именно потому, что нейтральность Гудмена есть сдержанная форма современного иконоборчества. Митчелл осторожно проводит некоторые параллели между Гудменом и пуританством как социально-политическим и философским движением со свойственным последнему отвращением к образному, картинному характеру католицизма. «Иконоборчество» Гудмена было спровоцировано особым типом образности, которая, скорее, есть современная форма идолопоклонства¹⁰⁵. Для того, чтобы понять этот (грешащий идолопоклонством) способ защиты образа в искусствоведении второй половины XX в., что спровоцировал иконоборческие тенденции у Гудмена, нужно обратиться, полагает Митчелл, к концепции Гомбриха.

2. Иллюзии Э. Гомбриха

Глава книги У.Дж.Т. Митчелла «Иконология: образ, текст, идеология», посвященная Гомбриху, имеет подзаголовок: «Иллюзии Гомбриха». Эрнст Гомбрих (1909–2001) — крупнейший современный английский искусствовед. Родился в Вене, окончил Венский университет, испытал определенное влияние Венской школы. После эмиграции в Англию (1936) работал в известном Институте Варбурга (сотрудником которого являлся Панофский), а с 1959 по 1972 г. Гомбрих был директором этого института. Автор многих книг, среди них — «Искусство и иллюзия» (1960), «Норма и форма» (1966), «Символические образы» (1972), «Новый взгляд на старых мастеров» (1984). На русском языке издана его известная во всем мире популярная «История искусства» (М., 1998).

Гомбрих — сторонник и последователь современного философа-рационалиста Карла Поппера, он разделяет крайне неприязненное отношение последнего к диалектике вообще и гегелевской диалектике в особенности. В отличие от Ригля, который, по мнению Гомбриха, оказался жертвой гегелевской метафизики, Гомбрих хочет опираться только на здравый смысл. Но, как показывает У.Дж.Т. Митчелл, этот здравый смысл сыграл с Гомбрихом плохую шутку — английский искусствовед оказался во власти идеологических иллюзий. Обрисуем в нескольких словах теоретические воззрения Гомбриха на природу изобразительного искусства, природу зрительного образа.

По мнению Гомбриха, зрительное восприятие разумно — мы видим предмет потому, что понимаем его (здесь Гомбрих следует за известным американским психологом Арнхеймом). Понимающему зрению как бы предшествует знание о том предмете, что мы видим, понятие о нем. Гомбрих приводит пример для подтверждения своей мысли: рисунок носорога Дюрера (а он никогда не видел этого животного) существенно повлиял на художника, который рисовал носорога уже с натуры (речь у Гомбриха идет об английском гравере Хите). Этот, как и многие другие, не менее яркие примеры, свидетельствует, по мнению Гомбриха, о том, что художник первоначально идет не от своего зрительного опыта, а от предшествующей идеи, концепта того, что он рисует и что уже содержится в качестве готовой схемы в его сознании.

И только после овладения схемой-концептом художник может обогащать свои представления, обращаясь к реальному зрительному опыту. Под влиянием последнего он способен изменять установившиеся традиции и нормы, зрительные схемы воспроизведения мира. История искусства, по мнению Гомбриха, подтверждает этот вывод. Например, схематичность египетского искусства объясняется тем, что в нем преобладает знание о предмете, мысленная схема его. Греческая классика обогатила понятийную схему жизненным опытом — в греческом искусстве мы видим не толь-

ко нашу схему-концепт предмета, но и то, каким он в реальный исторический момент и в реальных обстоятельствах является нашему глазу. Все, в сущности, очень просто. И нет никакой необходимости привлекать для объяснения истории искусства гегелевский «мировой дух» или еще какие-нибудь метафизические теории, не говоря уже об идеологии, чем грешит, например, марксизм.

Однако простота гомбриховской схемы, по мнению Митчелла, обманчива. Допустим, что мысленные схемы-концепты, схемы-знаки действительно «подправляются» в реальном опыте чувственными данными. Но что из себя представляют эти чувственные данные — гудменовский градусник без делений, то есть разновидность знака — или образ классической эстетики? Гомбрих не объяснил природу *разумной чувственности*, природу зрительного образа, а ввел нас в заблуждение видимой простотой своих рассуждений. По сути дела мы у него сталкиваемся со старой противоположностью: на одной стороне — понятие, на другой — чувственное восприятие. Разумеется, эти полюса находятся в связи друг с другом. Но весь вопрос как раз и заключается в природе и характере этой связи. Гомбрих же молчаливо игнорировал этот вопрос. Тогда как классическая эстетика, в лице, например, Гегеля, со всей честностью и открытостью исследовала его, ставила отношения между разумом и чувственностью, духом и телом, идеальным и реальным в центр теории искусства вообще, изобразительного искусства в частности. Правда, вопрос этот оказался настолько сложным, что потребовал для своего решения привлечения общей концепции бытия, природы и смысла мира как такового, как целого, включая и вопрос о природе человека, общества, закономерностей его развития. Но сложность вопроса — еще не основание для его игнорирования. Если мы просто вынесем проблему за рамки нашего сознания, она отомстит нам, вернется в искаженном виде, предопределяя неосознанную идеологичность нашего взгляда. Так, по мнению Митчелла, и случилось с Гомбрихом.

Гомбрих, согласно Митчеллу, пытается найти некую «среднюю позицию» между двумя крайностями — беспредельным релятивизмом чисто конвенциональной концепции Гудмена и теми, кто вообще отрицает влияние на живопись языка (слова) как знаковой системы. Гомбрих примечателен тем, что является одним из немногих современных западных искусствоведов, кто достаточно резко и определенно выступает в защиту *изобразительного* начала искусства — против неизобразительности модернизма. Его аргументация, на первый взгляд, вызывает к жизни старую оппозицию: знак природный, естественный, изобразительный — и знак искусственный, условный, рожденный цивилизацией. Но это только на первый взгляд. Ибо в действительности Гомбрих эту оппозицию просто обходит стороной. Ведь внимательное рассмотрение ее ведет очень далеко по той дороге, по которой шла классическая эстетика от аббата Дюбо до Гегеля. Какова сущность «естественного» знака, произвольного жеста? Является ли он про-

сто выражением нашей биологической «естественности» или природа его более глубока — он есть выражение истины мира, идеала общественного бытия? Гудмен полагает, что все знаки условны, в том числе и «естественные». Они так же мало способны выражать истину мира, как, скажем, знаки регулировщика движения на перекрестке. Самые сложные знаки культуры в сущности не отличаются от последних — они не ближе и не дальше от «сути» бытия. Вопрос о последнем — чисто метафизический вопрос. И Гомбрих вслед за Гудменом не склонен его исследовать. Но английский искусствовед не хочет быть и «конвенционалистом», ибо последний ведет к полному релятивизму. В самом деле, если все знаки, в том числе и знаки живописи — условность и ничего более, то знаки изобразительные, художественные образы Микеланджело и Веласкеса ничем не отличаются от столь же условных знаков абстрактной живописи. Этот вывод Гомбрих принять не хочет, ссылаясь на тот простой факт, что в основе первых лежат природные образы, почерпнутые из реального зрительного опыта человека.

На самом же деле Гомбрих тоже конвенционалист, но только, полагает Митчелл, в «более мягкой форме» по сравнению с Гудменом. Гомбрих полагает, что нет чисто естественных, чисто природных образов — все они так или иначе пропущены через призму языка, несут, следовательно, на себе отпечаток цивилизации. И этот несомненный, по мнению Гомбриха, факт, не включает в себе ничего страшного и угрожающего для изобразительного искусства. Потому что старое различие, идущее от просветителей, — естественная природа/искусственная цивилизация — ему тоже, как и Гудмену, представляется чисто метафизической спекуляцией. Ее он отбрасывает без всякого сожаления. Искусство не копирует природу. Но самое главное даже не в этом, а в другом: Гомбрих расстается с мифом просветителей о «естественной природе», которая якобы всегда права перед лицом искусственной и ложной цивилизации. Что это за природа «вообще»? Существует ли она в действительности или есть всего лишь порождение нашей фантазии?

Впрочем, Гомбрих не заостряет внимание на этих вопросах. Он просто не обращает на них внимания и толкует «природное начало» в человеке как начало биологическое. С его точки зрения, «естественные знаки» изобразительного искусства отличаются от знаков искусственных прежде всего тем, что они имеют основой некий биологический код в организме, или если не код, то способ поведения живого существа в естественных обстоятельствах, например, движения, которые совершает рыба, — не чисто условный язык. На такие естественные движения опирается изобразительное искусство. И еще — на наш чувственный аппарат восприятия мира, а ведь он тоже продукт природы¹⁰⁶.

Но о какой природе в таком случае говорит Гомбрих, задается вопросом Митчелл. Природа в философском смысле слова не может быть отождествлена с нашей биологией. Как известно, биологизаторские концепции

в XX в. были основанием особой формы субъективного идеализма, в сущности отрицающего существование природы вне нас как объективной реальности, имеющей объективный, независимый от нашего сознания смысл. По сути дела и Гомбрихом природа понимается субъективистски, как некий биологический код, предопределяющий наше зрение, как некое темное начало, стоящее за нашей спиной, а не как объективный мир, который мы видим перед собой. Конкретные примеры, к которым обращается Гомбрих для иллюстрации своей концепции, убеждают в том, что природа понимается им одновременно и биологизаторски, и в качестве общественной условности, а не объективной реальности, существующей вне нас и независимо от нас. В этом смысле искусствовед движется в русле той традиции, которая характерна для современной западной философии с ее субъективистскими и релятивистскими тенденциями, хотя, возможно, и не отдает себе в том отчет. Но его рассуждения и примеры говорят сами за себя.

Митчелл обращает внимание на кажущуюся эпизодической реплику Гомбриха, в согласии с которой порнографические образы — ближе к естественной, так сказать, биологической природе человека, чем к условному искусственному знаку. Однако на самом деле это вовсе не так, считает Митчелл. «Разве порнография является удовлетворением естественного человеческого инстинкта? Многие женщины отрицают это, и трудно спорить против очевидного факта, что порнография создается главным образом мужчинами и для мужчин»¹⁰⁷. Естественное, «биологическое» для мужчины кажется Гомбриху столь же естественным и для женщины. Но вот вопрос: а является ли эта, так сказать, «биологическая» природа мужчины, его потребность в порнографических изображениях — чисто биологическим инстинктом или же она — «вторая природа», обычай, условность, возникшая в определенных исторических обстоятельствах?¹⁰⁸ В строгом смысле порнография — продукт современного обездушенного общества. Едва ли мы можем назвать античное или более позднее искусство порнографическим, хотя эротические образы ему были известны.

«Рассуждения Гомбриха о «природности» порнографических образов могут помочь нам выяснить, — пишет Митчелл, — почему его риторика кажется столь убедительной, несмотря на непоследовательность, рыхлость его центрального различия между природой и условностью»¹⁰⁹. Дело в том, продолжает американский философ, что под «природой» Гомбрих понимает не нечто всеобщее, универсальное, но отдельную историческую общественную формацию, идеологически ассоциируемую «с подъемом современной науки и возникновением капиталистических экономик в Западной Европе в последние четыре столетия. Это природа в духе Гоббса и Дарвина, природа как противник, как поле эволюционной борьбы за выживание, как объект агрессии и господства. Это, следовательно, природа, в которой мужчина представлялся (imagined) скорее в образе охотника

(мужчины), хищника или воина, чем фермера или кочующего собирателя плодов земли»¹¹⁰.

«Хищнический характер Гомбрихова образа» еще более очевиден, по мнению Митчелла, в его вовлеченности в процесс, так сказать, «поймки в ловушку», захвата, создания иллюзии. Какой образ кажется естественным для Гомбриха? Тот, отвечает Митчелл, который ловит нас в ловушку иллюзии, как виноград на картине Зевксиды обманул птиц. Этот образ не столько эквивалентен изображенной вещи, сколько «похож» на нее, является «личной» («likeness») реального предмета. Такие образы, конечно, не нейтральные знаки в духе Гудмена. Они — скорее фигуры некоей весьма, впрочем, реальной стратегии «хищнического восприятия», иконической проекции (псевдо-«реалистического» типа, со свойственной ей перспективой) как «программы», которой мы пользуемся для того, чтобы — цитирует Митчелл Гомбриха — «разглядывать (to scan¹¹¹) мир в поисках предметов, к которым мы стремимся или которых мы хотим избежать». И наконец, образы в интерпретации Гомбриха сродни психологии потребительства, они рождены не работой по усвоению реальности, а потребительским отношением к ней, есть фантазия немедленного, ничем не опосредованного присвоения. Поэтому вовсе не случайно «естественный», «природный» образ ассоциируется у Гомбриха с порнографией — классическим типом хищнического и потребительского сексуального воображения.

Таким образом, «умеренность» и «сдержанность» позиции Гомбриха не должна вводить нас в заблуждение. Личные намерения и побуждения английского искусствоведа не подвергаются Митчеллом сомнению — они заслуживают самого большого уважения. Гомбрих действительно хочет избежать крайностей. Но сам становится неведомо для себя рупором опаснейшей болезни современного западного общества. Гомбриху кажется, что он защищает естественные образы от беспредельного мира условности, в котором гибнут образы подлинного искусства. На деле же вся его аргументация свидетельствует о том, что он сам попал в плен идеологической иллюзии и стал невольным проповедником современного идолопоклонства — той псевдообразности, что свойственна потребительскому обществу с его кричащей рекламой, кинозвездами на обложках журналов и порнографией, пропитавшей все средства масс-медиа, от традиционных открыток до интернета. Эта образность хищническая, беспощадная и бесчеловечная, порожденная духом насилия. Последнее проникло в человека столь глубоко, что стало его «второй природой», которая воспринимается ныне как вполне «естественная», ибо оно, насилие — даже в самом способе восприятия мира и его образного представления, воспроизведения в различных продуктах западной культуры.

Где же и как найти спасение от этого идолопоклонства, более опасного, чем поклонение идолам и фетишам, свойственное традиционным культурам?

3. ЛЕССИНГ ПРОТИВ БЕРКА

Этот вопрос побуждает Митчелла предпринять путешествие вглубь веков, обратиться к Лессингу и Берку. Гомбрих и Гудмен подчеркнуто антиидеологичны, вопросы политики их вообще не занимают — и именно поэтому они, может быть, оказались в плену не самых лучших идеологических концепций и практик современного мира. Для Лессинга и Берка, напротив, политика еще не являлась априори «грязным делом», в котором ни в коем случае не следует принимать участие, если хочешь сохранить свою теоретическую совесть чистой. Напротив, именно чистота теоретической совести предполагала для них самое острое и заинтересованное внимание к злобе дня.

Митчелл обращается к исследованию политической подосновы эстетических представлений Берка и Лессинга в надежде, что это поможет нам разрешить важные теоретические вопросы самого искусства — и выработать благоприятную стратегию, именуемую им «диалектическим плюрализмом».

Эдмунд Берк — критик Французской революции, и эта критика имеет тесные связи с его эстетической концепцией, а именно, учением о возвышенном. Правда, знаменитое «Философское исследование о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном» Берка появилось в 1757 г., задолго до Французской революции, но в нем уже предвосхищены некоторые мотивы его более поздних философско-политических идей.

На первый взгляд, пишет Митчелл, существует разрыв между учением Берка о возвышенном, которое он высоко ценит в области эстетики, — и отношением Берка (безусловно, отрицательным) к самому возвышенному политическому событию в его жизни, Французской революции¹¹². Митчелл снимает это противоречие указанием на то, что для Берка, видного деятеля партии вигов, возвышенным в политическом смысле являлось разрушение монархии, предпринятое английской революцией. Но Французская революция для него была неприемлемой. В чем же принципиальная разница между этими двумя революциями? Аргументы для определенного ответа на этот вопрос, согласно Митчеллу, содержатся уже в ранней работе Берка о природе возвышенного.

Между Францией и Англией, полагал Берк, существует такая же разница, как между глазом, с одной стороны, и ухом, с другой, живописью — и словом, холодным рассудком — и «теплым чувством». Недаром Англия — страна баллады и поэзии, а Франция — холодной, статуарной классицистической живописи. Возвышенное как таковое для Берка имеет основание в страдании, терроре, сильном напряжении. Это, так сказать, подчеркивает Митчелл, «эстетика мужского типа». Прекрасное, напротив, предполагает такие качества, как уравновешенность, соразмерность (даже миниатюрность) и деликатность, ассоциирующиеся с женским началом.

«Нормальное» возвышенное Берк соотносит со словом невидимого Бога-отца христианской религии с его священным авторитетом, и в то же время как-то соприкасающегося с семейно-половыми отношениями (все-таки отец, а не мать, мужчина, а не женщина). Когда же возвышенное, безмерное вторгается в чуждую для него область живописи (а не поэзии), то из этого смешения жанров возникает нечто чудовищное. Что позволено мужчине, то не позволено женщине, что позволено поэзии, то не позволено живописи. Между прочим, указывает Митчелл, еще Блейк считал пространство началом женским, а время — мужским (как известно, живопись — искусство пространственное, а поэзия — временное).

Что страшно во Французской революции для Берка? Рисуя ее противоестественность, английский автор указывает на чрезвычайную жестокость, проявленную женщинами — существами по природе своей мягкими и чувствительными. «Мужское» стало уделом женщины, и это смешение родов породило чудовищную, разрушительную дисгармонию. Подобная, так сказать, перверсия имела своей праформой смешение родов — живопись, искусство прекрасное по природе, пыталась во Франции стать возвышенной и безмерной. Митчелл даже находит в произведениях Берка излюбленную оппозицию постмодернизма: речь и письмо. Английский автор с похвалой отзывается о примитивной демократии общества, регулируемой скорее устной традицией, чем письменным законом. Английская конституция, напоминает Берк, не написана, она устная в отличие от принятой в процессе Французской революции «Декларации прав человека и гражданина». И хотя Берк, вообще говоря, склонный к компромиссам, смягчает жесткость своей оппозиции — ухо/глаз, речь/письмо — указанием на то, что и письмо может открывать дорогу улучшениям и реформам, а устная традиция, напротив, удерживать людей в состоянии варварства, все же, подчеркивает Митчелл, его теоретическая позиция, как и политические предпочтения, осталась на протяжении жизни неизменной.

Американского философа заинтересовали рассуждения Берка, которые переводили политические вопросы в плоскость соотношения двух типов чувственного восприятия. По сути дела, продолжает Митчелл, Берк, конечно, не возражает против того, чтобы глаз и ухо взаимно поддерживали и контролировали друг друга — точно таким же образом, как он не против того, чтобы письмо и устная традиция, живопись и поэзия вступили в сотрудничество друг с другом для взаимной пользы. Он только против их противоестественного, дисгармонического сочетания, подобного переодеванию мужчин в женское платье в ужасных событиях Французской революции, что грубо «смешала» жанры.

«Рассуждения...» Берка, появившиеся в 1757 г., пишет Митчелл, оказали серьезное влияние на «Лаокоона» Лессинга, изданного в 1766 г., хотя имя Берка в произведении Лессинга не упоминается.

Лессинг учит нас — и делает это гораздо даже более отчетливо, чем Берк, — что отношения живописи и поэзии есть не чисто теоретический материал, они связаны с социальными отношениями, политическими, психологическими, идеологическими¹¹³. Но глава о Лессинге в книге Митчелла начинается упоминанием о тех, чьи параллели между проблемами искусства и политикой были чрезмерно однозначными и потому примитивными. Он цитирует авторов (в том числе и западноевропейских), которые в 60-е гг. указывали на связь, якобы существующую между чисто пространственной эстетикой модернизма и подъемом фашизма, что нашло наиболее отчетливое выражение в следующем положении Роберта Вейманна: «потеря временного измерения означает деструкцию специфически повествовательного эффекта, а именно, воспроизведения временных процессов», что представляет собой «идеологическое отрицание саморазвития реальности, отрицание историчности нашего мира»¹¹⁴.

Насколько оправдана сегодня боязнь образов, в которых чудится нечто подобное современным идолам, и насколько современное иконоборчество обусловлено специфическими обстоятельствами времени и места — задается вопросом Митчелл в главе о «Лаокооне». Он согласен с теми, кто, подобно Вейманну, полагает, что понятия пространства и времени не являются в идеологическом смысле невинными. Но, может быть, их «вина» обусловлена реальной исторической ситуацией, а не присуща им, так сказать, от рождения?

Уже Э. Гомбрих обнаружил, продолжает Митчелл, в «Лаокооне» отчетливо читаемый политический контекст. Метафорические границы, которые Лессинг проводит между пространственными и временными искусствами, имеют аналогию в культурно-исторической карте Европы его времени. Согласно Гомбриху, Лессинг дал бой сначала немцам в лице Винкельмана (книга, как известно, начинается полемикой с ним), потом англичанину Спенсу и, наконец, французу графу де Кэйлюсу. Поскольку Лессинг критикует все три нации, то его позиция кажется интернациональной. В действительности более внимательный взгляд обнаруживает партийность Лессинга: в нарисованных им национальных характерах читаются политические мотивы — свободы и тирании, образы Англии и Франции, свободной и возвышенной поэзии Шекспира и жесткость Корнеля с его прекрасной статуарностью¹¹⁵.

Лессинг не против «прекрасной статуарности», развивает Митчелл мысль Гомбриха, но ровно настолько, насколько она не вмешивается в чуждую ей область поэзии. Установленные Лессингом границы освобождают художника от изображения предметов, чуждых его интересам, в особенности религиозных. Религия, согласно Лессингу, сковывает живопись — этот иконоборческий мотив проходит красной нитью через все рассуждения Лессинга о вреде аллегоризма для живописи. Впрочем, замечает Митчелл, ориентация Лессинга на союз со свободной Англией против абсолю-

тистской Франции столь же политична, сколь и религиозна: Лессинг хочет создать своего рода протестантский «святой союз» против римского католического идолопоклонства. Поэтому для него религиозная, аллегорическая по существу живопись — это нонсенс, противоречие в определении.

Подобно Берку, Лессинг понимает, что границы между живописью и поэзией — не чисто, так сказать, технические и, далее, жанровые (*genre*) различия в искусстве не исчерпываются параллелями с политикой, но своеобразным образом воспроизводят отношения рода (*gender*): здесь возникает тема материнства и отцовства, инцеста, женитьбы и адюльтера. Митчелл в этой связи обращает внимание на эпизод в «Лаокооне», мимо которого обычно проходят исследователи произведения немецкого просветителя. Женщины в Древней Греции и Риме, рассказывает Лессинг, рождали красивых детей, потому что днем смотрели на прекрасные статуи, а ночью им снилось, что они имеют дело со змеем (символом божества), поскольку «прекрасные картины и статуи, изображавшие Вакха, Аполлона, Меркурия или Геракла, редко обходились без змея»¹¹⁶.

Но ведь Лессинг, замечает Митчелл, против эмблематического, то есть знакового изображения как *дополнения* к художественному образу. Почему же эмблематическое изображение змеи (то есть знака божественности, аллегории) в данном случае у Лессинга играет положительную роль, вопреки его общей концепции? Митчелл не считает это случайным противоречием или несообразностью. Ведь пример со змеей возникает в том месте «Лаокоона», где Лессинг рассуждает о законодательном ограничении власти искусства у древних греков.

Просветитель оправдывает это законодательство тем, что образы искусства могут оказывать самое сильное воздействие на людей, управлять их чувствами и поведением. Образ в этом случае выступает чем-то вроде светского фетиша, подчеркивает Митчелл. Он «радовал глаза» «почтенных женщин» днем, а ночью пробуждал в них греховные (адюльтерные) фантазии. Неудивительно, продолжает Митчелл, что набожный иконоборец видел нечто неприличное в таких изображениях, и его могло примирить с ними только то, что они подчинялись естественным, генетическим законам красоты. Как подчеркивает сам Лессинг: если нечто, в общем чуждое красоте и изобразительному искусству (эмблематическое изображение, к примеру), способно с красотой «сочетаться», то оно «подчинялось ее законам»¹¹⁷. Ибо «смешивание (*the adulteration*) искусств, жанров есть подстрекательство к смешению (*to the adulteration*) всех прочих семейных, политических и естественных различий, и поскольку это подстрекательство свойственно образам, то их «особое воздействие» (о котором говорит Лессинг в приведенном выше примере. — В.А.) требует надзора со стороны закона»¹¹⁸.

Лессинг заключает свой, по словам Митчелла, «экстраординарный пассаж» замечанием, что его отклонение от главной темы вызвано необходимостью подчеркнуть «высший закон изобразительных искусств» у древ-

них — красоту, а ей все остальное должно было подчиняться. Однако в своем «отклонении», продолжает Митчелл, Лессинг обнаружил то, что, «вероятно, является наиболее фундаментальным идеологическим базисом для его законов жанра (laws of genre), а именно, законы рода (laws of gender)»¹¹⁹. Смешение жанров так же незаконно и противоестественно, как смешение родов — мужского и женского, перверсия — как греховная адюльтерная фантазия женщин, заставляющая их ночью совокупляться с животными — змеем. Строгое разграничение их, напротив, позволяет избежать многих неожиданных последствий, подобных тем, что ужаснули во время Французской революции Берка. Но, увы, современность смешивает то, что смешивать нельзя, — «у нас же пылкое воображение матерей обнаруживается, кажется, лишь в уродстве детей»¹²⁰.

«Пылкое воображение», которое имеет в виду Лессинг, вызвано, безусловно, чувственными образами. И потому Лессинг, кажется, пишет Митчелл, выступает как современный иконоборец, сопротивляющийся чудовищной и греховной силе чувственного, обладающего свойством жизненности, образа. Но таково лишь первое, продолжает американский автор, и обманчивое впечатление. На самом деле Лессинг позволяет нам освободиться от страха перед идолами, который пронизывает именно все современное *иконоборчество* от Фрэнсиса Бэкона и Канта до Витгенштейна (включая и Гудмена). Лессинг, так сказать, «рационализирует» (здесь Митчелл пользуется фрейдовским термином) наш страх перед разнообразными «идолами» современности — не только «идолами рынка» Фрэнсиса Бэкона, но и теми идолами, что исподволь закрались и в наше мышление, и в язык, мистифицируя чувственное восприятие и воспроизведение реального мира. Но в иконофобии современной, в частности, «лингвистической философии», Лессинг помогает обнаружить те опасности, которые в ней скрыты. Ибо под видом борьбы с идолами языка современная философия и эстетика часто демонстрирует самое настоящее идолопоклонство. Тогда как на самом деле в этих идолах нет никакой мистической силы — они, если придерживаться философии Лессинга, «просто образы, которым придали слишком большое значение *другие*: варвары и примитивные люди, дети и глупые женщины, паписты и идеологи (у них — идеология, у нас — политическая философия), капиталисты, которые верят в деньги, а мы ценим «реальное богатство»»¹²¹.

Но тут у Митчелла появляется оттенок, который придает только что процитированному пассажиру совершенно иной смысл. Он (пассаж), считает Митчелл, заключает в себе скрытое, но тем не менее совершенно бескомпромиссное осуждение *других*. Эта лессингова риторика, таким образом, есть логика исключения и господства, карикатура на других, а они якобы вовлечены в иррациональное, непристойное поведение, от которого мы, по счастью, избавлены. Образы идолопоклонников, продолжает Митчелл, по представлению иконоборцев — типично фаллические (вспомним оценку Лессингом языче-

ской змеи у античных статуй), и они должны быть лишены мужских качеств, феминизированы. У них должны быть отрезаны языки, для того, чтобы эти образы потеряли силу выразительности и убеждения. Их нужно объявить «бессловесными», «немыми», «пустыми» или «иллюзорными». *Наш* бог, напротив, — разум, наука, критицизм, логос, дух человеческого языка и цивилизованного общения — невидим, динамичен, его нельзя материализовать ни в каком материальном, пространственном образе»¹²².

Я не отрицаю, продолжает Митчелл, что трудно избежать соблазна этого иконоборческого критицизма, пронизывающего западную культуру. Этот критицизм, считает он, имеет великую силу и ценность. Я только хочу сказать, пишет Митчелл, что подобная риторика не позволяет слышать, что же собственно говорит идол или идолопоклонник. Возможно, заключает он, «мы обладали бы большей способностью слушать, если бы имели в своем распоряжении какую-либо другую концепцию образа, с которой можно было бы реально работать, помимо лессинговой альтернативы: немой, кастрированный, эстетический объект — или фаллический, болтливый идол»¹²³.

На этой фразе, с заключенным в ней вопросом и свободным пространством, которое может быть заполнено воображением читателя, следовало бы, наверное, поставить точку, пишет Митчелл. «Но трудно удержаться от соблазна спекуляций по поводу того типа образа, что мог бы заполнить чистое пространство, которое наша культура создает между эстетическими объектами и идолами»¹²⁴. Американский автор указывает на понятие *тотема*, он не является идолом или фетишем, но, возможно, способен послужить примером искомого, еще пока неведомого западной культуре образа. Кроме того, он предлагает уделить особое внимание тем эпохам в истории западного искусства и литературы, когда жесткая противоположность и границы между пространственными и временными искусствами «представлялись особенно пористыми». Это прежде всего те концепции XVIII столетия, которые размывали границы между искусствами, сводя их к простым принципам, таким как картинность, язык или смешанным формам «языка-картины». Другая подобная же эпоха — современный модернизм с его абстрактным, неизобразительным образом и ударением, которое модернизм делает на пространственные критические парадигмы, такие как формализм или структурализм. И здесь действительно вместе с Митчеллом мы можем поставить точку и подвести некоторые итоги.

4. НЕДОСТАТОЧНОСТЬ КЛАССИКИ И ПОИСКИ НОВОГО СИНТЕЗА

«Диалектический плюрализм» внимателен к деталям. Митчелл стремится избежать какой-либо односторонности, почти каждая его оценка переходит в свою противоположность. Так, он осуждает редукцию худо-

жественного образа у Гудмена и отмечает, что внешняя (и не только внешняя!) беспристрастность поклонника знаковых систем обернулась полным игнорированием такой важнейшей для истории искусств темы как реализм. Он пронизательно замечает, что защита зрительного жизнеподобного образа в теории Э. Гомбриха покоится на характерной для современной цивилизации подмене естественного в человеке — извращенным и чисто социальным феноменом, биологизаторской трактовкой человеческой сущности. И потому *объективно* концепция зрительного образа Гомбриха ориентируется не на прекрасную образность классического искусства, а является завуалированной формой апологетики *идолов* современной западной цивилизации. И в этом современном контексте иконоборчество Гудмена выглядит для Митчелла совершенно иначе, чем вне него.

Тем самым Митчелл стремится диалектически «обломать» все понятия, лишить их мертвенной неподвижности и окоченелости, привести в движение. Этой же операции у него подвергается и Лессинг. Защитник прекрасной образности греческого искусства оказывается в изображении американского автора основоположником той традиции западного *критицизма*, которая, при всех своих достоинствах, неразрывно связана с пренебрежением к *другому*: другому искусству, другим обычаям и правам, иначе говоря, праву иного, отличного от Запада, быть иным, не похожим на него. Можно заметить, что для Митчелла подобная нетерпимость пронизывает даже те современные западные концепции, которые ставят во главу угла как раз защиту прав инаковости, непохожести — феминизм, к примеру. Вспомните в этой связи пассаж Митчелла, когда западный критицизм совершенно по-феминистски требует лишить идола его мужского начала, отрезать ему язык и заставить замолчать, превратив в немой и стерильный эстетический объект. Таким образом, и постмодернизм (важной составной частью его является феминизм) с его декларацией предельной терпимости к *иному* оказывается разновидностью иконоборческой нетерпимости. А эстетическая концепция просветителя Лессинга с его нескрываемым предпочтением язычества христианству — формой протестантского иконоборчества, апологией невидимого, чисто духовного бога, бога слова, то есть литературы, а не пластического образа — живописи и скульптуры.

Правда, Митчелл избегает слишком резких поворотов темы, дабы самому не стать непримиримым иконоборцем и критиком *иного*. Он не хочет оказаться в стане постмодернизма, широко рекламируемая мягкость и осторожность которого также обнаруживают нетерпимость и тоталитарность. И потому Митчелл склоняется к старому методу, отброшенному постмодернизмом — диалектике. Той самой диалектике, которая, к примеру, вызывает отвращение у Гомбриха, ставящего Поппера неизмеримо выше Гегеля. Но и диалектика как таковая, диалектика Гегеля и Маркса,

его тоже не удовлетворяет. Митчелл пытается соединить ее с противоположностью монистического диалектического метода — плюрализмом. Так он считает возможным избежать крайностей.

Иначе говоря, американский автор прибегает к старому, как мир, способу поиска истины, которая, как известно, лежит между крайними, противоположными воззрениями. Но ведь есть два вида центризма, и их нужно различать. Есть среднее в духе усредненности, среднее как синоним серости, безликости и посредственности. И есть среднее как идеал, как высшее, абсолютное, *mesotes* в смысле *akrotēs*, по словам М. Лифшица. Так, к примеру, центризм современных «реальных политиков» столь же отличен от истинной середины в политике, от *die wahre Mitte*, сколь «средний» человек отличен от Аполлона — высокой человеческой нормы и «середины».

Образ этого высокого среднего безусловно присутствует в «Лаокооне» Лессинга, знатока и почитателя античной культуры. Но Лессинг прекрасно понимает, что истинное среднее нельзя получить посредством механического соединения противоположностей. Да, живопись и литература — это крайности, на которые распалось великое, единое в своей сущности, искусство. Почему же Лессинг выступает защитником этих крайностей? Потому что есть нечто худшее, чем они, — эклектика. Потому что при современном Лессингу мировом состоянии и в обозримом для него будущем связать эти крайности в подлинное единство нельзя. С этим нужно примириться — ради того, чтобы избежать худшего.

Изобразительное искусство — царство прекрасной чувственности, телесности, красоты в самом прямом смысле этого слова, осталось позади. Вернуть его так же нельзя, как нельзя в XVIII в. возродить античную демократию. Всякая попытка восстановления последней на почве современности ведет в конечном счете к холодному и пустому классицизму, этой смерти живой образности. Вот основа полемики Лессинга против Винкельмана. Ибо современный мир безмерен, он весь устремлен в движение к бесконечности. Тогда же, когда он пытается обрести «меру», свойственную античности, то становится мелочным и пошлым, как скажет позднее Маркс.

Вернуть прошлое нельзя. Но, в отличие от Гегеля, Лессинг воздерживается от окончательного подведения итогов. Не все еще потеряно, считает он. Во-первых, античный идеал «истинной середины» в преобразованном виде может быть оживлен и в современности. Во-вторых, история еще не кончена, и то, что невозможно сегодня, станет реальностью завтра.

Поэзия — противоположность живописи. Она, как и современный мир, полна движения и безмерности в отличие от живописи и скульптуры с их кратким прекрасным мгновением и пространственной замкнутостью. Знак языка превратить в живопись так же трудно, как уху — в аквариум, по замечанию М. Лифшица. Но можно, оставаясь на почве современности, все

же избежать пошлой философии того типа примирения с необходимостью, который увековечен Салтыковым-Щедриным в виде известных максим: «Уши выше лба не растут» и «Плетью обух не перешибешь».

Не изобретая утопий, Лессинг обращается к уже существующим, отчеканенным современностью реальным формам — поэзии, литературе. В мире, в целом враждебном античной демократии и искусству, литература превращает недостаток в достоинство. Целостный образ античности, целостный человек исчез, но зато есть бурное движение, устремление вперед цивилизации, технический прогресс, которого не знала античность. Этот прогресс разрушает человека, превращает его в «частичного индивида», маленькое безличное колесико огромного общественного механизма — тема Шиллера, Гегеля и молодого Маркса. Но бесконечно возрастают «всеобщие силы человеческой головы» — и прежде всего, наука.

Литература, как и наука, пользуется искусственными, произвольными, условными знаками — буквами алфавита. Даже слова и понятия — это еще не картины. Впрочем, с их помощью тоже можно рисовать картины. Но в литературе метод создания картин, описания — пример эклектического соединения противоположностей. Механическое сочетание крайностей имеет результатом их взаимное ослабление. Литература, будучи противоположным по отношению к живописи полюсом развития человеческого духа, не должна и не может без ущерба для себя отказаться от своей природы. Ее предмет — действие. Но в самом действии она обнаруживает то, что делает ее высоким искусством, сближая с живописью, — *фабулу*. Тем самым «поэзия становится средством для превращения ухи в аквариум, для оживления застывшего механического общественного мира»¹²⁵.

Митчелл пытается прочесть Лессинга с разных точек зрения, в том числе и с политической. Его наблюдения не лишены интереса. Однако политика понимается Митчеллом в духе современных господствующих концепций, как чисто техническое средство для достижения прагматических целей. Иное представление о политике было у Лессинга. Политика — искусство созидания отношений между людьми. Отношения же между членами человеческого сообщества не менее просты, чем между частями биологического организма. И что еще более важно, они имеют тесные связи с продуктами духовной деятельности.

Митчелл устанавливает параллели между эстетическими идеями «Лаокоона» и политической позицией его автора: немецкого протестанта, борющегося с французским «статуарным» католицизмом. Но Лессинг — не просто политик, он — революционный демократ. Подобно Чернышевскому и Добролюбову («двух социалистических Лессингов», по словам Ф. Энгельса), он понимает, что успех политического освобождения зависит не от закулисных интриг и заговоров, а в первую очередь от воспитания народа. И воспитание для него — не психологический тренинг.

Заставлять людей делать то, что противоречит их природе, — значит насиловать людей. Цель Лессинга другая — освобождение. Но как освободить человечество от оков, созданных им самим, от цивилизации? В отличие от Руссо, Лессинг понимает, что цивилизация — не только зло, но и необходимость. Если возвратиться назад нельзя, то, может быть, есть шанс оживить этот механический мир? Принципиальную возможность этого для Лессинга демонстрирует литература, поэзия, которая возрождает прекрасный образ не отказываясь от условных знаков, а пользуясь ими.

Литература есть изображение движения. Движение — изменение, переход от одного места к другому. Если цель этого движения — поиск экзотических *мест*, то такая литература, условно говоря, оказывается прообразом современного туризма, индустрии развлечений. Внимание туриста занимает экзотика, внутренней жизни, внутреннего движения туземных стран он не замечает, и она его не волнует. Индустрия развлечений — это литература, переродившаяся в описательность. Описательность романа XX в., как показал Лукач, по необходимости оказывается описательством внешности вещей, демонстрирующим полное равнодушие к их сущности. Таким образом, туристическое непрерывное движение, «жажда перемены мест» образует тождество со своей противоположностью — пустой и холодной статуарностью академизма, подменяющего красоту красивостью.

Но есть и другой тип тождества противоположностей. Поэзия — не пустое движение тогда, когда она своими, внутренне присущими ей средствами возвращает нас к красоте, рисует образ. Ее движение — не механическое перемещение, а поиск смысла. Он — не в далеких и неведомых странах, не в дурной бесконечности, а в обретении человеком самого себя. Прообраз человечества, нашедшего самого себя, — античная скульптура. Ее герой не устремлен в безмерное. Классическая скульптура демонстрирует, что искать идеал нужно не в дурной бесконечности, а в сердце природы, в центре ее, каким является человек.

Скульптура тоже имеет свою внутреннюю фабулу, но она не в пространственном перемещении, а в нахождении центра мира. Она не нуждается в фабуле внешней, заимствованной у литературы, ибо представляет собой то, чего нет и не может быть у поэзии — фабулу, так сказать, сверхконцентрированную, сжатую в одно мгновение, присутствующую здесь и сейчас, то есть представляющую собой то, что Гегель именовал актуальной бесконечностью.

Что это за сверхконцентрированная внутренняя фабула, которая не нуждается в движении, в разворачивании сюжета во времени? Это — конечный пункт поисков, обретенная абсолютная истина. Это народ, ставший хозяином своей судьбы. Он не испытывает потребности в том, чтобы от скуки странствовать по всему миру. Иначе говоря, скульптуре и живописи противопоставлена аллегория, внешняя фабульность, литературность.

Таким образом Лессинг настаивает на строгих границах между живописью и поэзией потому, что хочет найти их подлинное тождество. Точно так же и в политике: Лессинг хочет пробудить от спячки и привести в движение народ не для того, чтобы он в безумной деятельности (например, жажде обогащения, не знающей границ) потерял человеческий облик, а для того, чтобы народ, напротив, обрел себя, пришел в *самодвижение*, представляющее суть той внутренней фабулы, что свойственна *благородной простоте и спокойному величию* (Винкельман) античных статуй.

Собственно говоря, Лессинг разрабатывает проект, альтернативный той модели развития, которая стала господствующей в позднем индустриальном обществе. Разве имеет этот лессинговский проект что-нибудь общее с западным *критицизмом*, пародийно воспроизведенным Митчеллом на страницах его книги? Если нет, то американский автор прошел мимо того в наследии Лессинга, что могло бы стать весомым аргументом против *культурного империализма*, противниками которого считают себя ведущие западные интеллектуалы.

Осторожный критицизм Митчелла проявляется в его стремлении избежать крайностей. Его равно пугает и чудовищная образность современной культуры, проявляющаяся, например, в распространенной практике имиджмейкинга — и, по его словам, «безумное отчужденное иконоборчество, что свойственно ультралевым типа Жана Бодрийера»¹²⁶ (в период студенческих бунтов 60-х гг.). Он не сторонник марксизма, хотя способен отличать марксистскую эстетику как наследницу, по мнению Митчелла, идей Лессинга, Дидро, Гете, Гегеля¹²⁷ — от право-буржуазных и леворадикальных пародий на нее.

Марксистской теории Митчелл посвящает заключительную главу своей книги, она называется «Риторика иконоборчества. Марксизм, идеология и фетишизм». Для Маркса, по мнению автора, идеология и фетишизм — два варианта идолопоклонства, умственного и материального¹²⁸. В целом позицию Маркса Митчелл характеризует как иконоборческую. Особенность марксистской философии образа заключается, по его мнению, в том, что, согласно ей, корни ложных образов находятся в превратном мире буржуазного производства, создающего вместо вещей — фетиши. Товар — это фетиш, трансцендентная вещь, социальный иероглиф, аллегория.

Митчелл уделяет много внимания «тонкостям» марксистской теории: различению в ней идолопоклонства и фетишизма, соотношения марксистских идей с платоновскими, идеями Лессинга, Берка, Беньямина... Но все эти «тонкости» не мешают автору придти к весьма категорическому выводу: марксизм, по его мнению, род современного мессианства, и в этом смысле он родственен суровому монотеизму религии Ветхого завета (несмотря на антисемитские тенденции, которые Митчелл обнаружил у Маркса). При этом американский автор оставляет без внимания явление чрезвычайной важности — раздвоение мессианской идеи в современном мире на непри-

миримо противоположные тенденции (о чем пойдет речь в следующих главах). К какому же типу современного мессианства относится марксизм?

На этот принципиальной важности вопрос мы не найдем ответа у Митчелла. Он просто его не ставит. Как и не найдем ответа на вопрос: стремится ли марксистское «иконоборчество» к восстановлению красоты, образа подлинного — или же оно в принципе, так сказать, против художественных образов? От характера ответа на этот вопрос зависит и наша оценка того типа иконоборчества, которое было характерно для «левых» течений в советском искусстве 20-х гг. Являлось ли оно действительно марксистским по своему характеру, или, как полагал Ленин, представляло собой крайнюю опасную для революции пародию на нее?

Митчелл приезжал в СССР. «Следы» этого путешествия обнаруживаются в его книге: следы влияния леворадикальных эстетических концепций в духе, например, Сергея Третьякова. Но нашел ли он, как и другие западные «путешественники», дорогу к «сердцу» революции?

Как бы то ни было, из своих «путешествий» Митчелл вернулся в Соединенные Штаты Америки, вернулся не только в прямом, но и в том смысле «возвращения», которое придал ему Деррида. Но тут опять-таки возникает вопрос принципиальной важности: к какой Америке вернулся Митчелл? К той, что представлена поисками и обретением «среднего пути» в духе Томаса Джефферсона, — или той, для которой характерно «соглашательство» вместо согласия, «терпимость», а в ней еще со времен Алексиса Токвиля путешественники с европейского континента обнаруживают тиранию общественного мнения и «репрессивность»? Собственные социально-культурологические предпочтения Митчелла очевидны: он безусловно за согласие и против лицемерно-циничного соглашательства. Однако избранная им платформа «диалектического плюрализма» имеет свою логику.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что образ и знак, несмотря на баталии предшествующей истории, в конце концов на страницах книги Митчелла мирно уживаются друг с другом, примиренные «диалектическим плюрализмом» автора. Точно так же, как они соседствуют друг с другом в современной западной культуре. И может быть, их сожителство следовало бы принять за искомый синтез образа и знака (синтез, именуемый Митчеллом «иконологией»), если бы не категоричность самого американского философа. Теряя спокойствие духа, он с ожесточением преследует образы современной культуры, именуя их идолами, фетишами, порождением «превратного мира» и его идеологии. Не этой ли, время от времени просыпающейся непримиримости мы обязаны любопытными сопоставлениями, характеристиками, наблюдениями, которые, без сомнения, присутствуют на страницах книги Митчелла?

Логика «пристального взгляда» (Концепция реализма Н. Брайсона)

Норман Брайсон (род. в 1949 г.) — известный западный искусствовед, преподававший в университете Калифорния (Лос-Анджелес) и Кембридже. Его книга «Зрение и живопись. Логика пристального взгляда» издана в престижном Йельском университете, центре постмодернистской теории. Статья Н. Брайсона «Семиотика и история искусства», написанная им совместно с Майком Белом в 1991 г., включена в Оксфордскую антологию искусствознания — наряду с текстами Ригля, Вельфлина, Панофского, Канта и Гегеля¹²⁹. Эта статья переведена, кстати, и на русский язык¹³⁰.

Н. Брайсон выдвинул и развил концепцию изобразительного искусства, которая известна на Западе под именем «пристального взгляда» (*Gaze*). Суть этой теории сводится к новой интерпретации реализма, а он, по мнению Брайсона, определял развитие европейского искусства от античности до XIX в. По мнению Брайсона, которое он обоснованно и с немалой философской эрудицией доказывает, «пристальный взгляд» реализма не сводится к фиксации зрительных ощущений. Он представляет собой необыкновенно тонко и сложно разработанную систему, структуру, причем, не только ментальную. И тем не менее, свою задачу Брайсон видит в том, чтобы продемонстрировать метафизичность, ложность структуры и сущности реализма в искусстве. Реализму он противопоставляет утопию некоего совершенно иного искусства, которому, по мнению Брайсона, принадлежит будущее.

Если ограничить свое знакомство с концепцией Брайсона только той, опубликованной на русском языке статьей, о которой шла речь выше, то мы получим не полное, а может быть, даже искаженное представление об этой концепции. В самом деле, Брайсон предстает со страниц упомянутой публикации как типичный поклонник семиотики в искусствознании — не более того, а она у нас ассоциируется скорее с идеалистическим, чем с материалистическим миропониманием. Однако в его книге «Зрение и живопись» изложена теория истории изобразительного искусства, которую он сам называет «материалистической». Более того, Брайсон со всей серьезностью относится к реализму в искусстве, и хотя сам он критикует реализм, тем не менее полагает, что без этого понятия невозможно представить историю европейского искусства от античности до наших дней.

В начале своего исследования, посвященного теоретическим проблемам изобразительного искусства, Брайсон рисует довольно печальную картину. Во всех областях гуманитарного знания, по его мнению, наблюдается явный прогресс, тогда как в истории изобразительных искусств — тишина, обусловленная преобладанием консервативных методов. Правда, выпускается все больше и больше каталогов, иллюстрированных изданий, альбомов, но все это служит скорее к удовольствию интеллектуалов, наслаждению глаза, чем развитию серьезной науки. Основное внимание уделяется экспертизе, ибо эта отрасль науки об изобразительном искусстве непосредственно включена в рынок. Разумеется, продолжает Брайсон, в обществе, где господствует рыночное производство, произведение искусства рассматривается прежде всего как товар или предмет потребления. В свою очередь это предопределяет господство позитивизма.

Еще печальнее то, что историков искусства, по мнению автора, вообще перестали занимать теоретические проблемы. Что такое живопись? Каково ее отношение к восприятию? Традиции? На эти, как и другие подобные вопросы, сегодня, как и вчера, нет ответа. И едва ли в ближайшие годы можно ожидать изменения положения к лучшему, поскольку пропасть между философией и историей искусства не уменьшается, а, как полагает Брайсон, скорее увеличивается.

Что же делать? По крайней мере, полагает Брайсон, сопротивляться распространенным заблуждениям. Среди них наиболее опасным он считает концепцию Эрнста Гомбриха — единственного современного западного автора, который, пишет Брайсон, всерьез занимается философией изобразительного искусства¹³¹. В центр своего исследования Брайсон помещает полемику с главным теоретическим сочинением Гомбриха — его известной книгой «Искусство и иллюзия».

На вопрос, что такое живопись, Гомбрих, как пишет автор, отвечает, что она — регистрация зрительного восприятия¹³². Я убежден, продолжает Брайсон, что этот ответ *в основе своей* ложен. Ответственность, впрочем, за распространеннейшее и опаснейшее заблуждение несет не один толь-

ко Гомбрих: оно восходит еще к античной эстетике. Брайсон вспоминает в этой связи легенду о ветке винограда, столь правдоподобно изображенной Зевксидом, что ее пытались клевать птицы. Античное представление о живописи как о *копии мира* легло в основу «реализма в западной живописи» (realism in Western painting) — и с этой концепцией реализма, защитником которой в интерпретации Брайсона оказывается Гомбрих, автор намерен повести решительную борьбу.

Пафос автора книги «Зрение и живопись» может вызвать недоумение у осведомленных читателей. Разве концепция реализма в живописи имела в 80-е гг. на Западе многочисленных и влиятельных поклонников? Разве Гомбрих не являлся белой вороной среди западных искусствоведов, давно отошедших от представления, будто в основе искусства лежит копия реальности? Иными словами, запальчивость Брайсона была бы объяснима, если бы он находился среди советских авторов 60–80-х гг., апологетов беспредметного искусства, которые подтачивали основы «социалистического реализма». Но какое дело до последнего западному интеллектуалу?

Ответ на эти вопросы будет дан несколько позднее. А пока обратимся к собственной логике рассуждений Брайсона. Итак, традиция реализма в западноевропейской живописи, традиция воспроизведения действительности в искусстве — главный объект критики нашего автора. Но тут же обратим внимание на следующее, далеко не мало важное обстоятельство. Реализм в живописи для Брайсона — практически синоним так называемого перцептуализма, то есть концепции, в соответствии с которой реалистическое воспроизведение действительности тождественно копированию на полотне перцепции, зрительного восприятия человека. В самом деле, то, что Брайсон понимает под перцептуализмом, то есть копирование зрительного восприятия, — лежит в основе философии изобразительного искусства Гомбриха. Здесь Брайсон вполне точен и спорить с ним трудно. Но тождествен ли перцептуализм Гомбриха реалистической тенденции мирового изобразительного искусства и соответствующей этой тенденции теории реализма? Вот, пожалуй, главный вопрос, который будет рассматриваться в настоящей главе.

1. ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ, «СУЩНОСТНАЯ КОПИЯ» И ПРАВДА В ИСКУССТВЕ КАК ТРАНСЦЕНДЕНЦИЯ

В основе перцептуализма лежит, согласно Брайсону, так называемое «природное отношение», или «естественное отношение» (*the natural attitude*). В философской феноменологии это понятие соответствует обычному человеческому — донаучному — восприятию мира. В какой-то мере это понятие соотносимо с так называемым «наивным реализмом»

нормального человеческого сознания, не отягощенного философскими тонкостями.

Итак, согласно теории перцептуализма, художник воспроизводит мир в точности таким, каким видит его нормальный человеческий глаз. Зевксид изобразил ветку винограда именно такой, какой она дана человеческому восприятию. Реализм в западноевропейской живописи заключался в стремлении следовать примеру Зевксида, как он описан Плинием. По сути дела, продолжает Брайсон, теоретики итальянского Возрождения, Вазари и вся последующая за ними реалистическая эстетика вплоть до наших дней всего лишь развивают те представления о живописи и ее целях, которые были сформулированы еще Плинием.

Так с кем в конце концов собирается полемизировать Брайсон — с Плинием? Это так и не совсем так. Дело в том, продолжает он, что плиниевская эстетика, реалистическая тенденция западноевропейской живописи не преодолены окончательно самыми современными и признанными авторитетами, которые воспринимаются именно как критики реализма в искусстве, чья философия является основой современного, вовсе не реалистического искусства. Все эти изощренные, нематериалистические философские системы (феноменология Гуссерля или лингвистическая философия Витгенштейна, к примеру) — не очень надежные, по мнению Брайсона, помощники в борьбе с реализмом, хотя они и немало сделали в этом направлении. И все-таки с позиций философского идеализма опровергнуть традицию, условно говоря, Зевксиса, вовсе не просто. Что же предлагает взамен Брайсон?

Вот в этом пункте рассуждений английского автора современного российского читателя ждет главная неожиданность. Брайсон в качестве генеральной альтернативы всему современному искусствознанию выдвигает философский *материализм*. «Естественное отношение» (или, если перевести иначе, — «природный подход») может быть действительно преодолено только с точки зрения, по его словам, *совершенно материалистической*¹³³. Главную для себя трудность он видит не в том, чтобы полемизировать с Витгенштейном, Гомбрихом или Соссюром — это, по мнению Брайсона, хотя и не очень легкая, но все же вполне решаемая задача. Гораздо труднее спорить с теми, кого Брайсон в целом считает своими единомышленниками, кого он хотел бы не опровергнуть, а только подправить, уточнить, обогатить — «с советской материалистической традицией в целом»¹³⁴, представленной, по мнению Брайсона, прежде всего именами известного лингвиста Н. Марра и эстетика В. Волошинова.

Античная живопись, продолжает автор, изображала все, что интересно человеку, но она была слишком наивной: ни смысл, ни проблематика бытия не отражались в ней. Мир представал как неизменный в своей основе — именно так, как он дан естественному человеческому восприятию. В реалистическом воспроизведении он «правдоподобен». Но что выражает это правдоподобие?

По мнению Брайсона, правдоподобная реалистическая живопись упускает главное — историю¹³⁵. А вне исторического подхода воспроизведение нормального зрительного восприятия фиксирует только косметическую внешность реальности, но не ее истинную суть. Правда, в данной точке рассуждений Брайсона мы должны сделать важное примечание: он не употребляет понятия «истина», «суть», «правда» действительности. И делает это по принципиальным соображениям. Дело в том, что Брайсон — вполне современный автор, разделяющий основные положения постмодернизма. А для последнего понятие «сущности» бытия есть признак метафизического мышления, его постмодернизм разоблачает как несомненно «ложное сознание». Согласно Брайсону, живопись, ставящая своей целью выразить «суть бытия», «правду реальности», — метафизична и трансцендентна. Трансцендентность, то есть потусторонность, как известно, — важнейший признак идеалистического мировоззрения. Таким образом, реализм в живописи, ориентирующийся на правду зрительного восприятия, оказался в интерпретации Брайсона фактически выражением трансцендентности и идеализма.

Это очень серьезная метаморфоза и в ней нужно разобраться. Почему «естественное отношение», стремящееся как можно ближе подойти к нормальному человеческому восприятию мира, — метафизично и идеалистично? Дело в том, рассуждает Брайсон, что реалистическая живопись не останавливается на фиксации зрительных ощущений. Она, разумеется, пытается «закрепить», «остановить», увековечить это самое нормальное зрительное восприятие действительности. И как раз за эту попытку платит очень дорого — впадением в идеализм и метафизику. Ибо на самом деле нет никакой неизменной, раз навсегда данной, неподвижной и абсолютной в своей неподвижности «сути» бытия. Реальность находится в постоянном движении, изменении, она исторична.

Реалистическая живопись, «естественное отношение» в основе своей неисторичны¹³⁶. По той простой причине, что хотят остановить прекрасное мгновение. На каком же основании именно это мгновение должно быть остановлено, то есть выбрано из множества других изменчивых мгновений? Для такого выбора необходимо найти существенные, а не случайные основания. Реализм видит их в том, что изображаемое им мгновение — не случайно, а выражает абсолютное содержание мира, есть его «сущностная копия» (Essential Copy). В свою очередь, воссоздание сущностной копии бытия предполагает ориентацию художника и зрителя не на случайное, повседневное зрительное восприятие, а на некий метафизический, по выражению Брайсона, «универсальный зрительный опыт» (Universal Visual Experience).

Реальное зрительное восприятие людей индивидуально, поэтому всеобщий, универсальный зрительный опыт есть некая абстракция, нечто, данное реальному зрителю еще до его опыта. Например, продолжает Брайсон,

все современные зрители «согласны, что регистрация зрительного поля у Джотто более тонкая и точная, во всех отношениях превосходящая то, что представлено у Чимабуэ»¹³⁷. Подобное всеобщее доопытное соглашение (консенсус), как подчеркивает Брайсон, должно быть *абсолютным*. Может быть, следует в этой связи еще раз подчеркнуть, что «абсолютное» для всех постмодернистов равнозначно идеализму и метафизике.

Универсальный и трансисторический зрительный опыт позволяет каждому зрителю судить в соответствии со скользящей шкалой, «насколько точно отдельный образ соответствует правде зрительного восприятия. Сама же эта шкала находится вне исторического процесса»¹³⁸.

Проблема, затронутая Брайсоном — это проблема соотношения априорного, доопытного знания, образца, «шкалы» и реальной истории, соотношения диахронии и синхронии: один из центральных вопросов структурализма и пришедшего ему на смену постструктурализма, деконструктивизма. Еще раньше эта проблема во всей ее противоречивости и сложности была сформулирована Кантом. Напряженные дискуссии по поводу этой проблемы, продолжающиеся и по сей день, свидетельствуют о том, что пока нет общепринятого ее решения, что вопрос, во всяком случае, до сих пор еще не закрыт.

Согласно Брайсону, допущение существования доопытного, априорного знания — и вместе с ним абсолютного начала бытия — равнозначно философскому идеализму и метафизике. На самом деле это не так. Если в мире нет абсолютного начала, основы, сущности, то это равнозначно признанию, что в нем господствует абсолютный хаос, а в хаосе, конечно, невозможно разобраться — другими словами, мир непознаваем. Более того, он лишен смысла, и наш разум — всего лишь иллюзия. Надо ли говорить, что эта позиция нигилизма, а вовсе не философского материализма, во всяком случае, она бесконечно далека от точки зрения Демокрита, Дидро и Маркса. Не для Дидро и Маркса, а для Ницше и его последователей — разум есть всего лишь условное средство, орудие в борьбе за выживание в этом кошмарном, богооставленном мире, лишенном смысла.

Другое дело, что абсолютное начало мира, его сущность и его смысл должны быть поняты не метафизически. Они требуют уточнений и, следовательно, ограничений. Но что значит — ограничить смысл, абсолютное начало? По сути дела, признать, что наряду со смыслом и абсолютным существует бессмысленное и относительное.

Постмодернизм сделал важное открытие — ограниченность всякой логики и разумности, в том числе и логики диалектической. Диалектика, в отличие от рационалистического мышления, пыталась мыслить с точки зрения бесконечности, пыталась учесть не только разумное начало бытия, но и его неразумность. И все же обвинения по отношению к гегелевской панлогичности в значительной мере справедливы. Открытым отношением разумности и неразумности бытия остается и в философии Маркса.

Брайсон характеризует реализм в живописи негативно, однако не ограничивается этим, а пытается как-то охарактеризовать его, очертить, определить. Так, уже в самом начале рассуждений Брайсона выясняется, что реализм в живописи, отталкиваясь от правды непосредственного восприятия, по необходимости выходит за его пределы: именно сохранение истины зрения требует априорной, абсолютной основы, восходящей к сущности бытия.

Что это за априорная основа живописи и как она взаимодействует с глазом художника? По мнению Гомбриха (см. гл. 2), существует некая сложившаяся в практике художников и под влиянием этой практики изменяющаяся схема. Она до известной степени предопределяет способ видения мира. Вспомним историю с рисунком носорога (гл. 2).

Однако, будучи последователем современного рационалиста и позитивиста Карла Поппера, Гомбрих вовсе не является сторонником априорного, доопытного происхождения нашего знания. Во-первых, схема, о которой идет речь, сама первоначально сформировалась в результате предшествующего ей зрительного опыта. Во-вторых, эта схема постоянно уточняется и изменяется под влиянием изучения и постижения, в том числе зрительного, действительности. Современный художник, хотя он и подвержен влиянию традиции, все же воспроизводит носорога ближе к его зрительной правде, чем это делали его предшественники. Таким образом, Гомбрих уточняет Плиния: в живописи совершается не прямое изображение действительности, как полагал римский автор, а опосредованное, возникающее вследствие взаимодействия гипотезы (схемы) с реальностью.

Вплоть до последнего вывода рассуждения Гомбриха не встречали у Брайсона особых возражений. Основные трудности, по мнению последнего, возникают тогда, когда мы задаемся вопросом о природе гомбриховской схемы. Как возник этот шаблон? Одно дело, если он образуется в процессе практики и содержит в себе в концентрированном виде движения руки, и не только руки, но всего тела художника, то есть шаблон представляет собой как бы «воспоминание» о мускульном опыте живописца (движений его глаза, руки, тела). И совсем другое, если шаблон понимается как некая доопытная ментальная структура, гештальт. Тут, по мнению Брайсона, и пролегает граница между тем материализмом, сторонником которого он является, и идеалистической метафизикой. Для метафизики живописная схема *поуменальна*, есть воспоминание (по известному выражению Платона) об априорном, врожденном знании, для материализма, как полагает Брайсон, эта схема (шаблон) есть зависимая от тренировки руки художника, то есть сущность ее *мануальна*.

Другими словами, речь идет о решающем значении для живописи, для формирования ее схемы материальной практики. Живопись должна быть понята, пишет Брайсон, как разновидность *материальной практики* человека¹³⁹. К понятию материальной практики, вплоть до понятия «матери-

альное производство» Брайсон обращается многократно на страницах своей книги. И это отнюдь не ритуальное для «материалиста» словоупотребление. «Практика» служит для него волшебным ключом, способным открыть все тайны.

Так, например, рассуждает Брайсон, существует непреодолимый для традиционной метафизической теории дуализм между миром смысла (номинальным смыслом) и миром протяженным, реально-пространственным. Только практическая деятельность человека (материальное производство) фактически преодолевает эту границу, устанавливая реальную связь между миром смысла и действительностью. Надо ли подчеркивать, что рассуждения Брайсона напоминают хорошо известные высказывания Энгельса о роли материальной, преобразующей практики в познании мира? Брайсон, кажется, развивает эти материалистические положения в применении к современной теории живописи. Он пишет, что если мы исключим из нашего рассмотрения конкретный труд и технику, то анализ живописного образа неизбежно окажется упрощенным: либо только семантические стороны образа будут в нем фиксироваться, либо иконологические¹⁴⁰, что явно недостаточно.

Точно так же практика позволяет соединить непримиримо противоположные для метафизики понятия исторического и настоящего, синхронию и диахронию, априорное и познаваемое в опыте. Не следует ли отсюда, что популярный современный преподаватель Кембриджа и Йеля отстаивает традиционный марксистский взгляд на природу изобразительного искусства? Нет, не следует — так можно ответить уже сейчас, хотя полное обоснование этого вывода требует более детальной аргументации. Дело в том, что понятие практики у Брайсона не связывает абстрактные противоположности «образа» и «действительности», а, напротив, разъединяет их. Понятие «действительность» вообще испаряется в его рассуждениях, заменяясь понятиями «социальная реальность», «общественная практика», «материальное общественное производство», «техника». Как это происходит?

Брайсон отклоняет понимание образа как «сущностной копии» мира на том основании, что представление о неизменной, абсолютной «сущности мира» идеалистично и метафизично. Давайте последуем за ним и исключим понятие сущности из научного обихода. Что получится? Перед нами — абсолютная «историчность», то есть текучесть, изменчивость, не имеющая никакой сущности, структуры, смысла. Об этом хаосе сказать ничего определенного нельзя, кроме того, что он — хаос. Не только наука, но и сознание вообще в таком случае оказываются невозможными. И сколько бы при этом ни говорили о труде, социальной практике, технике и тому подобных вещах — это дело не меняет. Если нет абсолюта, то не может быть и истины.

Другое дело, что понятие «абсолюта», абсолютной истины тоже нуждается в уточнениях и ограничениях. «Абсолют» не может быть абсолют-

ным, ибо в этом случае он не только противоречит сам себе, но уничтожает себя, превращаясь из абсолюта в бессмыслицу. Представим себе такой «абсолют», который не нуждался бы в дополнении и ограничении со стороны относительного, хаотичного, изменчивого. В этом случае все изменчивое, относительное, развивающееся отпало бы за ненадобностью — остался бы только один неподвижный и вечно себе равный «абсолют», единственным содержанием которого оказывается абсолютная смерть. Вот к такой нелепости Брайсон пытается свести понятие «сущностной копии».

Однако из рассуждений Брайсона следует, что в реализме отражение сущности мира, абсолютной истины дополняется, ограничивается, обогащается изменчивостью, историчностью, включающей в себя момент случайности. Только элемент изменчивости и относительности в художественном зрительном образе Брайсон ограничивает зрительным восприятием, перцепцией. Возможно, что такова логика Гомбриха, и скорее всего она такова, но не того направления в искусстве и искусствознании, которое именуется реализмом. Реалистическое искусство находит изменчивое, случайное в объективной действительности — наряду с абсолютным и истинным. Полнота истины, полнота отражения реальности предполагают воссоздание мира с присущим ему единством, взаимодействием абсолютного и относительного, устойчивого и изменчивого, сущностного и случайного.

Брайсон, конечно, знаком с этой азбукой, недаром он бросает ироническое замечание (правда, по иному поводу) о «седой старине» эстетики Георга Лукача¹⁴¹. Дело в том, что изложенная в двух словах выше диалектика относительного и абсолютного не отменяет, а подтверждает старую идею *мимезиса*, лежащего в основе реалистического изобразительного искусства (того, что Брайсон называет западноевропейской живописной традицией). Идея эта, даже в изложении Брайсона, недвусмысленна: изобразительное искусство воспроизводит не данные зрительного восприятия или не только эти данные, а прежде всего истину самой реальности. Но Брайсон тут же уводит читателя в дебри проблемы, о которой шла речь выше: является ли реалистический художественный образ воспроизведением поуменального или феноменального мира?¹⁴² Затем он посвящает читателя в тайны и хитросплетения современной лингвистической философии. В конце концов выясняется, что ни концепция знака Соссюра, ни философия Витгенштейна его не устраивают — недостатком и первого и второго, как мы можем догадаться, является, согласно Брайсону, игнорирование роли социальной практики и производительной деятельности человека в процессе формирования смысла вообще и художественного образа в частности.

Так отражает ли изобразительное искусство мир вне нас в его зрительной правде или не отражает? В лоб на этот вопрос Брайсон не отвечает, но все его рассуждения вращаются вокруг него. Иногда возникает впечатление, что предлагаемая им концепция живописного образа более соответ-

ствует истине реальности, чем оспариваемый им традиционный реализм. Последний, согласно Брайсону, не может схватить во всей полноте исторический и меняющийся характер реальности различных эпох и культур, ибо реальность включает в себя более сложный и богатый комплекс, чем это доступно выражению в «сущностной копии» реалистического искусства, ориентирующейся на «правдоподобие» — копирование зрительного восприятия.

Несмотря на то, что Брайсон постоянно обсуждает проблемы современной теории искусства (структурализма, постструктурализма, иконологии Панофского, перцептуализма Гомбриха) его логика во многом напоминает, если не буквально совпадает с тем вариантом марксизма, что именовался в 30-е гг. «вульгарной социологией». Какой же смысл тогда сегодня рассматривать эти идеи?

Однако, во-первых, вульгарная социология, несмотря на свою устарелость, демонстрирует в XX в. удивительную способность к регенерации в новых формах, что само по себе нуждается в анализе и понимании. Во-вторых, у Брайсона в рамках старой схемы иногда возникает нечто действительно новое.

Свою систему Брайсон именует знаковой и анализирует живописный образ в традиционных для семиотики терминах денотации и коннотации. Правда он, как об этом говорилось выше, не причисляет себя ни к одной из господствующих ныне в области теории искусства традиций. На протяжении последнего столетия между собой ведут спор два направления, оттеснив на периферию художественной жизни другие методы — это стилистический анализ (формальный, по определению Брайсона) и иконология (Варбург, Заксл, Винд, Панофский). В Англии различие между иконологией и стилистическим методом оформилось институционально: первая развивается в рамках института Варбурга, а второй концентрируется в Кортэлле — музее и школе по изучению истории искусств при Лондонском университете (названных по имени Сэмюэла Кортэлла, на чьи средства они были основаны). Однако и стилистический, и иконологический методы, продолжает автор, устарели. Так же, впрочем, как и традиционная семиотика, развивающаяся в рамках структурализма.

Стилистический метод, которому предшествовал морфологический анализ (Морелли), отрицает семантическое измерение художественного произведения. В свою очередь, иконология, обращающая внимание на семантику, игнорирует материальность художественной практики. Выход, очевидно, в некоем «комбинированном анализе», одинаково внимательном и к означаемому, и к означаемому¹⁴³. Метод, который предлагается Брайсоном, заключается в возрождении знакового анализа изобразительного искусства, придании нового дыхания пониманию художественной структуры как знака, а не образа. «На уровне теории понятие, препятствующее всплыванию знака как объекта историко-художественного знания, есть *мимезис*»¹⁴⁴.

Нельзя сказать, что представление Брайсона о мимезисе примитивное. В его интерпретации это не просто подражание действительности. Образ по сути дела, пишет он, представляет собой целую философскую концепцию *воскресения жизни*. Жизнь в реалистическом произведении искусства не означается, она *есть* в нем, она присутствует в образе актуально.

«Прекрасное есть жизнь», — писал Чернышевский, и эта формула ныне воспринимается как нечто чрезвычайно упрощенное или даже вульгарное. Между тем за определением русского «социалистического Лессинга» стоит традиция классического искусствознания и эстетики — от Леонардо да Винчи до Гегеля. И Брайсон по-своему, методом от обратного, помогает понять смысл этой традиции.

Для Лессинга, как известно, искусство тоже было знаком, но знаком особым, качественно отличным от искусственных знаков, на которых основана цивилизация — знак искусства обладает уникальной способностью возвращать жизнь в омертвелое тело созданного человеком *неестественного* мира. Эта способность присуща искусству, поскольку оно берет мир как *целое*, не расчленяя его, и тем самым схватывает дух вещей — ибо дух и есть как раз смысл целого, а он исчезает при естественно-научном, то есть расчленяющем мир подходе¹⁴⁵.

Кстати, хотя Брайсон сближает реализм с гомбриховской перцептивной концепцией, он все же видит и существенную разницу. Согласно Гомбриху, по его словам, художник, как и ученый, тестируют схему посредством проверки соответствия ее опытным данным, чувственному восприятию. Это индуктивный метод, метод Ньютона или, скорее, Карла Поппера, а не Гегеля или Гете: «их (художника и ученого. — В.А.) произведениями не будет сущностная копия, отражающая Вселенную в понятиях трансцендентной правды...»¹⁴⁶. Тогда как классическое и реалистическое искусство представляют собой именно выражение сущности бытия — «трансцендентную правду».

В этой связи имеет смысл вспомнить, что у Канта и Гегеля понятие «трансцендентного» отличалось от обычного смысла этого слова, обозначающего просто потустороннее, находящееся за пределами реального мира. Трансцендентное для Канта — не рассудочное определение, возникшее в результате индуктивного метода, то есть «тестирования» реальности, обобщения опыта, обобщения всегда неполного (и потому возникшая в процессе этого тестирования «схема» — всего лишь условное понятие, относительно верное, не заключающее в себе ничего абсолютно-го). Трансцендентное есть прямая противоположность условной схемы познания — это знание абсолютное, которое не находится в рабской зависимости от опыта. Пример условной истины, выведенной из опыта, — утверждение, что все лебеди белы. Эта истина верна лишь до тех пор, пока не будут открыты лебеди другой окраски, например черные, что вовсе не противоречит природе вещей и потому вполне возможно.

Но, согласно Канту, есть и абсолютные истины, которые не может отменить никакой последующий опыт. Их он называет трансцендентными, то есть не потусторонними, а соответствующими природе разума, и в этом смысле независимыми от данных нового опыта. «Трансцендентное, — писал по поводу этого кантовского понятия Гегель, — есть вообще то, что выходит за пределы определенности рассудка и в этом смысле встречается впервые в математике. Так, например, в геометрии мы говорим, что следует представлять себе периферию круга как состоящую из бесконечно многих бесконечно малых прямых линий. Здесь, таким образом, определения, которые рассудок считает совершенно различными (прямая и кривая линия), явно полагаются тождественными. Тождественное с собой и бесконечное в себе самосознание также представляет собой такое трансцендентное в отличие от определяемого конечным материалом обыденного сознания. Кант, однако, называл это единство самосознания лишь *трансцендентальным*, полагая, что это единство лишь субъективно, а не принадлежит также и самим предметам, как они существуют в себе»¹⁴⁷.

Но разве не оспаривал Энгельс абсолютные, то есть трансцендентные истины? Оспаривал, имея в виду философов второй половины XIX в. типа Дюринга, которые с презрением относились к «метафизике» Канта и Гегеля, якобы ими давно превзойденной. Но умный материализм защищал Гегеля от нападок вульгарной философии — как материалистической, так и идеалистической. Понятие «абсолютного» не отброшено материализмом М. Лифшица и Г. Лукача, напротив, оно заняло в нем соответствующее себе законное и очень важное место. Также и положительное содержание, которое есть в понятии «трансцендентного» у Канта, не должно быть забыто.

В материалистическом понимании «трансцендентная правда» — это целостное знание, включающее в себя бесконечность, это мышление с точки зрения бесконечности (так, кстати, определял диалектический метод Гегель). Конечно, речь в данном случае идет не о материализме Брайсона, который сосредоточивает свои усилия на отрицании «трансцендентности» как пережитке метафизики.

Может быть, и даже скорее всего, понятие «трансцендентного» — не самое удачное для выражения того глубокого и положительного смысла, которое вкладывали в него Кант и Гегель. Но это еще не основание для того, чтобы под предлогом борьбы с метафизикой и какой-либо идеалистической «потусторонностью» отказываться от гениальных прозрений мыслителей прошлого.

Философ-марксист М. Лифшиц привел один из примеров реальной и вполне материалистически истолкованной абсолютной истины. Абсолютное — это то, что «жизнью взято раз», это то, что не может «рок отнять у нас». Прямохождение — важнейшее завоевание жизни, ему Гердер посвятил вдохновенные страницы в своих знаменитых «Идеях к философии истории человечества». Встанет ли когда-нибудь будущий человек на

четвереньки, демонстрируя тем самым, что прямохождение не было абсолютным, а всего лишь относительным завоеванием, от которого без всякого ущерба для себя человечество может отказаться?

Абсолютных ступенек знания, прочной опоры для движения вперед, что не будут поколеблены никакими будущими открытиями, — множество в науке, искусстве и жизни. Правда, в естественных науках существование таких «ступенек» затемнено идеей бесконечного прогресса — того, что Гегель назвал «дурной бесконечностью», исключающей возможность целого, замкнутого в себе, абсолютного. Но жизнь как таковая, любой, даже самый примитивный живой организм — есть реальное целое, существующее «для себя», а не «для другого», существующее благодаря тому, что постоянно возвращается к себе, образует цикл, круг, а не бегство в дурную бесконечность числового ряда. И чем в большей степени живое замкнуто на себе, чем больше оно автономно и целостно — тем в большей степени оно способно к выражению общей целостной истины мира, «трансцендентной правды». Человек является микрокосмом именно потому, что он — наиболее автономное и целостное живое существо.

Если Чернышевский написал, что прекрасное есть жизнь, то он, как образованный философ-материалист и гегельянец, имел в виду положительное содержание понятия «трансцендентного». А его намеренно грубые определения искусства были направлены против тех утонченных и надутых «служителей муз», в произведениях которых жизнь умерла и остались только искусственные знаки — код бюрократической и обездушенной организации.

Является ли Брайсон союзником Чернышевского в своей полемике против «метафизичности» и «трансцендентной правды» сущностной копии западноевропейского реалистического искусства? Ведь он тоже, как и Чернышевский, без симпатии относится к тем гурманам от искусства, для которых наслаждение художественным образом предполагает элемент испорченности, гнилости, «адюльтера». «Адюльтер» же, по словам Брайсона, заключается в утонченно-изысканном, изощренном и игровом смешении, сплаве «чистого бытия» и трансцендентного смысла¹⁴⁸. Непосредственно здесь Брайсон полемизирует с П. Франкастелем, но только ли с ним?

Мимезис для Брайсона — не фотографическое копирование реальности, сущностная копия реализма, отражающая трансцендентную правду чистого бытия, заключает, по его словам, в себе нечто мистическое. А с мистикой Брайсон, называющий себя материалистом, находится в непримиримо-полемических отношениях. Так в чем же все-таки конкретно проявляется мистичность художественного реалистического образа? Она, как мы уже знаем, связана для Брайсона с претензией реализма на выражение абсолютной истины «чистого бытия». И что не менее важно — с ориентацией реализма на правдоподобие художественного образа, его соответствия реальному зрительному восприятию человека.

Очень часто правдоподобие считают чем-то необязательным для искусства, стремящегося быть верным правде жизни, отражающего ее «сущность», истину. В последние полтора — два десятилетия существования СССР среди либеральных историков искусства стало практически общепринятым утверждение, что реалистическое искусство вполне может быть неправдоподобным, а в XX в. — так даже и обречено отказаться от правды зрительного восприятия ради истины жизни (наиболее распространенным примером такого «реализма XX в.» служила «Герника» Пикассо). Брайсон — образованный человек, во всяком случае положение классической эстетики и искусствознания, согласно которому выражение целостной «трансцендентной» истины в искусстве предполагает в качестве обязательного условия правдоподобие (толкуемое, разумеется, не в духе натурализма и фотореализма), ему хорошо известно. Именно это центральное положение классической мысли (от Аристотеля и Плиния, Леонардо да Винчи и Винкельмана до Гете, Шеллинга и Гегеля) он и делает центральным пунктом своей полемики. И если вы отрицаете правдоподобие реализма, как бы говорит он, то тем самым должны отрицать и абсолютное, трансцендентное начало искусства.

Мимезис, продолжает Брайсон, тесно связан с процессом зрительного *узнавания*, имеющим сложную психологическую природу. Реализм, претендующий на соответствие образа правде зрительного восприятия и сущности бытия, допускает, что есть общий критерий зрительной истины, в соответствии с ним одни восприятия характеризуются как ложные, другие как более верные, отвечающие природе вещей. Однако можно привести немало примеров, доказывающих, что опора только на чувственное восприятие явно недостаточна для создания такого критерия. Брайсон подробно описывает ситуации, когда то, что один человек видит как красное, для другого кажется голубым и так далее. Все эти доказательства, впрочем, хорошо известны со времен Беркли или, может быть, еще раньше. И потому естественно возникает вопрос, как человек с помощью зрения *узнает*, что перед ним именно этот предмет, а не другой, что его зрительный опыт согласуется с опытом других людей и объективной природой вещей?

Исследование Брайсона, однако, посвящено не психологии реального зрительного восприятия, а анализу художественного образа в изобразительном искусстве. И перед ним стоит вопрос, как зритель *распознает*, что изображено на картине и каков ее художественный смысл. Первое, что он делает, это оспаривает положение Гомбриха, согласно которому видимое на картине зритель соотносит со своим зрительным впечатлением, перцепцией — и оценивает образ в зависимости от того, насколько близко он приближается к реальному зрительному восприятию. Нет, считает Брайсон, процесс узнавания в реалистической живописи совсем другой. Не соответствие зрительной перцепции служит здесь главным критерием. Для доказательства своего положения он обращается к истории западноевропейского, реалистического в своей основе, искусства.

2. ДЖОТТО, ДУЧЧО И ФАБУЛА МИРА

Согласно Гомбриху (в изложении Брайсона), византийская живописная схема была в немалой степени производной от христианской идеологической традиции: определенный набор жестов, выражений лица, особенности композиции являлись знаками религиозного содержания. Поскольку в средневековом обществе господствовала идеология, то именно этим знакам (схемам) уделялось главное внимание, а реальные подробности изображения считались несущественными и, как правило, опускались. Когда в период Возрождения или проторенессанса христианство стало терять свою первостепенную значимость для человека, художник «сверил» устоявшуюся иконографическую схему с реальностью, со своим зрительным восприятием, и обнаружил, что эта схема значительно отклоняется от последнего. И он стал «подправлять» эту схему, ориентируясь уже не на идеологию, а на зрительный опыт — подобно тому, как ученые-естественники от истолкования священных текстов обратились к истолкованию и систематизации реального человеческого опыта. Так на смену Чимабуэ пришел Джотто.

На самом деле все было не так, утверждает Брайсон. Разумеется, он не отрицает того, что на современного зрителя картины Джотто производят впечатление большего правдоподобия, чем Чимабуэ и Дуччо. Но в том-то и дело, что *правдоподобие реалистического искусства* объясняется вовсе не смешным и наивным стремлением художника *скопировать* свое зрительное восприятие. Наивное копирование не имеет ничего общего с тем, что Брайсон называет сущностной копией западноевропейской живописи.

Сравнивая двух мадонн с ребенком — Чимабуэ, последнего крупного представителя византийского стиля в итальянской живописи, и Джотто — первого вполне свободного от этого стиля мастера, можно вроде бы согласиться с аргументацией Гомбриха. Действительно, у Джотто больше правдоподобных деталей в изображении. То же самое впечатление возникает, когда мы смотрим на художественную разработку одного и того же сюжета — «Поцелуя Иуды» — у Дуччо и Джотто (цв. илл. 1, 2).

Джотто более изощрен и разнообразен в изображении несущественных для иконографической религиозной схемы подробностей и потому, кажется, его картина производит впечатление большего правдоподобия.

Брайсон называет логику, которая привела нас к последнему выводу, — *формалистической*. Для формалиста сюжет, реальный смысл изображенного есть нечто второстепенное по отношению к художественной ценности полотна, поскольку она заключается в независимых от этого сюжета собственно живописных подробностях. По сути дела, точно так же мыслит и Гомбрих, хотя, по-видимому, он оспаривает формализм и защищает необ-

ходимость для изобразительного искусства правдоподобия. Но обратимся, продолжает Брайсон, к конкретному анализу двух изображений.

Вглядываясь в картину Дуччо, мы находим, что в ней тоже немало деталей, необязательных с точки зрения иконографического религиозного сюжета. Например, лица апостолов явно индивидуализированы, тогда как в Евангелии нет особых сведений по этому поводу, да они и не нужны для выражения религиозного смысла. Чем же вызвано большее *правдоподобие реализма* Джотто по сравнению с Дуччо? Большим количеством деталей, отклоняющихся от религиозной схемы и соответствующих зрительному восприятию? Нет, дело, конечно, не в количестве этих деталей, а в их *качестве*. Но мы уже знаем, что о *реалистическом качестве* деталей изображения нельзя судить, опираясь только на индивидуальный зрительный опыт, ибо он, как хорошо известно, обманчив.

Так в чем же секрет *узнавания*, заставляющего большинство зрителей, современников Джотто и Дуччо, согласиться, что Джотто более реален и правдоподобен? Брайсон, отвечая на этот вопрос, показывает, что секрет впечатления большего правдоподобия не в количестве необязательных для иконографической схемы подробностей изображения (коннотации по отношению к денотации, пишет Брайсон, прибегая к терминологии структурализма), а в *особой организации* деталей и подробностей. Именно эта *организация* поддерживает и повышает активность *узнавания*.

У Дуччо мы видим тела в разнообразных и, что еще важнее, спонтанных движениях. Спонтанность, произвольность действий и реакций на



1. Джотто.
Поцелуй Иуды.
Деталь

происходящее так велика, что производит впечатление некоторой сумбурности сцены. Так и должно было, наверное, происходить в действительности, если под действительностью мы понимаем реальный эпизод нападения вооруженных людей на группу тех, кто не готов к сопротивлению.

Иное у Джотто. И в его картине нет прежней застылости византийской (минимальной, как выражается Брайсон) схемы, и у него движения людей реальны и произвольны. Но композиция полотна гораздо более организованная и продуманная, чем у Дуччо. Прежде всего, в нем выделяется центр, главные фигуры и события, которым подчинено все остальное: Христос и Иуда. У Дуччо мы видим поцелуй, может быть, несколько странный, но все же не слишком много говорящий глазу. Не потому, что изображение лиц главных персонажей Дуччо недостаточно индивидуализировал, не потому, что он отошел от правдоподобия зрительного восприятия. Напротив, детали картины вполне правдоподобны. Но реализма в них, в соответствии с логикой рассуждения Брайсона, меньше. И вот почему.

Два лица, две фигуры — Христос и Иуда — разработаны Джотто очень тщательно. Но целью художника не была ни «минимальная схема» византийско-христианской иконографии, ни буквальное соответствие зрительному восприятию. Вернее, эти цели не являются доминирующими в его изображении.

В отличие от Дуччо, головы Христа и Иуды в картине Джотто строго профильны, находятся в одной пространственной плоскости. Момент пространственного единства служит основанием для тщательно разработанной системы оппозиций, выраженной средствами художественной формы. Если линия носа и лба Христа, линия между его губами, строго перпендикулярная по отношению к лбу линия бровей, аккуратно причесанные, строго разделенные прямые волосы производят впечатление чрезвычайной *правильности* (слово *rectitude*, к которому здесь прибегает Брайсон, можно перевести и как *честность*), то криволинейные очертания лица, головы Иуды, его неряшливые вьющиеся волосы, извилистые, запутанные брови порождают прямо противоположное общее ощущение дисгармонии и хаоса. Во всей фигуре Христа преобладает вертикаль, восходящая от земли линия, а у Иуды отчетлива тенденция не просто к горизонтали, а к горизонтали асимметричной, тяготеющей к земле.

Отмеченные выше две оппозиции (линейное — криволинейное, вертикальное и правильное — горизонтальное и хаотичное) Брайсон дополняет третьей: расширение и сужение. У Христа расстояние между бровями и веками четкое, пространство между бровями и линией волос открытое и свободное, тогда как у Иуды брови почти сливаются с веками, между бровями и волосами пространство сжатое, узкое, линия шеи, столь отчетливая у Христа, практически отсутствует у Иуды и так далее.

Подобный чисто формальный анализ предполагает у современного зрителя, продолжает Брайсон, весьма вероятную возможную содержатель-

ную интерпретацию отмеченных оппозиций: священное против светского, духовное против земного, благородное против низкого, спокойное против возбуждения и тревоги, правдивость против лживости¹⁴⁹. Но другой, может быть, более внимательный взгляд, обнаружит, пишет Брайсон, конвергенцию того, что казалось абсолютно несовместимым.

Взаимопереход и взаимовлияние оппозиционного растет из отмеченного выше единого пространства, в котором находятся две анализируемые фигуры, единства, обуславливающего скрытую, но безусловную симметрию двух профилей. Брайсон обращает внимание на любопытную и значимую особенность — веерообразность размещения деталей в центре картины, которая дополняет и обогащает то, что на первый взгляд кажется только оппозиционным. Веерообразное движение имеет своим исходным пунктом точку, где соприкасаются линии бровей Христа, его волос и ореола вокруг головы. Затем оно расширяется и как бы излучается, образуя трехмерный веер или вращение профилей других персонажей, изображенных в пространстве между головами Христа и Иуды. Таким образом Христос и Иуда оказываются не только разделенными и отчетливо противопоставленными друг другу, но и вовлеченными в *общее* вращательное движение, в котором они дополняют друг друга, а оппозиционное встречается и снимается: каждый из них принимает участие в определении другого. Эта внутренняя скрытая идентичность противоположностей очень важна, считает Брайсон, для понимания теологии и психологии Джотто¹⁵⁰.

Разве может эта сложная архитектура быть продуктом копирования зрительного восприятия? Ответ очевиден. Тогда встает другой вопрос: почему же образы Джотто воспринимались его современниками, да и нынешними зрителями, как более жизненные, правдоподобные?

«Дело не в том, — пишет Брайсон, — что подобная (приведенная выше. — В.А.) интерпретация выдвигает какое-либо настойчивое требование точности, аккуратности, но, напротив, в том, что, поскольку она требует определенного герменевтического усилия, поскольку она должна извлечь смысл из образа в условиях непроясненности и сложности — то коннотации воспринимаются как *найденные*, но не произведенные (сделанные); и это вполне соответствует естественному подходу (отношению), при котором смысл воспринимается как присущий объективному миру, а не как *продукт* определенной культурной работы»¹⁵¹. Что значит процитированная фраза? Если пытаться понять смысл картины Джотто, прибегая к традиционным формальным или иконологическим методам, то у нас ничего не получится, говорит нам Брайсон. Чем более точным и совершенным будет ваш иконологический или формальный метод, тем дальше он уведет от понимания. Ибо эти методы рассчитаны на извлечения из художественного образа того смысла, который в него *вложен* художником, то есть как бы сознательно запрограммирован и закодирован. Художник облек рациональный смысл в иносказательный чувственный образ — интерпретатор

разгадывает этот ребус, вновь возвращая смысл из чуждой ему чувственной формы — в понятийную речь, в дискурс.

Так вот, в реалистическом художественном произведении все совершенно по-другому. Смысл содержится не в голове художника. Вернее, его нет там в готовом виде. Смысл — в окружающей объективной реальности. Он не является продуктом работы художника, а открывается им в реальности, она-то и разворачивается перед зрителем на полотне. Зритель (и искусствовед) не разгадывает загадку, заданную создателем полотна, а вместе с художником участвует в раскрытии, *узнавании* объективной истины, идеального содержания действительности, ее «трансцендентной правды».

Иконография с ее требованием однозначности смысла схватывает главным образом «минимальную» византийскую схему: тот смысл, что выражен посредством денотации: ореола вокруг головы Христа, креста, монограммы (Chi Rho) Христа и так далее. А вот неуловимый смысл, подобный внутренней «лживости» персонажа, его извращенности и порочности или «взаимодействия» видимых оппозиций требует выхода за пределы минимальной (денотативной) схемы узнавания и перехода к коннотации — то есть к тем подробностям реальной жизни, к тем деталям, которые, по причине своего бесконечного многообразия, свойственного реальной жизни, не могут быть схвачены никакой, даже самой сложной и изощренной иконологией и иконографией. И именно тогда, когда интерпретация (экзегезис) сталкивается с непреодолимыми трудностями, когда она должна выйти за пределы простого «разгадывания» символов и знаков — тогда, по словам Брайсона, возникает и растет эффект подлинно реального.

Опять-таки, дело не в том, что задача трудна: просто иконология и формальный метод по принципиальным причинам «не понимают», «не читают» реалистический художественный образ, поскольку он требует совершенно иного подхода. Когда художники Возрождения от византийской схемы обратились к разработке реальных подробностей и деталей, к перспективе и анатомии, к физиогномике и воссозданию атмосферных эффектов, то они это делали не для того, чтобы задать зрителям и исследователям новую, еще более сложную, по сравнению со средневековой схемой, загадку. И не для того, чтобы максимально приблизиться к реальному чувственному восприятию — ведь они не отказывались от «минимальной» византийской схемы, напротив, их реализм был внутренне связан с ее сохранением и даже упрочением. Если бы не так, скажем мы в дополнение к Брайсону и в соответствии с логикой его рассуждения, то художники Возрождения создали бы нечто вроде протоимпрессионизма. Нет, для того чтобы возник подлинный эффект реального, сохранение денотативной (ясно читаемой смысловой) схемы было обязательным.

Почему это так? Брайсон полагает, что восприятие и узнавание средневекового сюжета предполагает включенность зрителя в официальную

идеологию общества, он переживает эту схему как член христианской общины и христианского государства. А вот конкретные детали реальной жизни, световоздушные эффекты и другие особенности ренессансной живописи он «видит» как частное лицо, как независимая от общества индивидуальность: «В политической истории образа, — замечает Брайсон, — коннотация и приватизация переплетаются»¹⁵². Частный индивид, «буржуа» ищет правду не в официальной идеологии государственного христианства, а в независимой от нее сфере реальной земной жизни. Но если мы на этом основании сделаем вывод, что художники Ренессанса стремились к «правдоподобию» реального чувственного восприятия, то будем совсем не правы, считает Брайсон.

Ясно, по его мнению, что эффект подлинно реального (который отчетливо ощущается именно в классической живописи, а не в имитации зрительного восприятия у натуралистов и импрессионистов) предполагает какие-то особые отношения между сохраненной минимальной (денотативной) схемой узнавания и коннотационным (бесконечно многообразным) слоем изображения. Весь вопрос в том, каковы эти отношения и какую роль они играют в реалистической живописи.

С одной стороны, рассуждает Брайсон, совершенно очевидно, что коннотация стремится затемнить и вытеснить денотацию, то есть религиозный сюжет. Однако, продолжает он, в соответствии с причудливой логикой реализма коннотация, с другой стороны, служит как раз тому, чтобы актуализировать, придать новые силы своей противоположности, своему партнеру — византийской схеме. Поскольку я верю в коннотацию, я верю также и в то, что денотация истинна.

Как бы то ни было, но факт остается фактом: реализм в живописи (то есть традиция Зевксида) сохраняется только до тех пор, пока в живописи есть ясно читаемый сюжет, причем он играет далеко не второстепенную, а даже первостепенную для реалистического изображения роль. Как только из искусства XIX и XX вв. уходит этот, по словам Брайсона, «текстуальный» слой, так тут же пропадает и эффект реального¹⁵³. Следовательно, заключает Брайсон, дело не в том, что живопись реализма представляет собой сущностную копию мира, а в том, что ей свойственен особый тип распределения ролей между двумя уровнями знака, между коннотацией и денотацией: оппозиция их, перерастающая в своеобразное взаимодействие и взаимопереход.

Наблюдение интересное и во многих отношениях верное, но объяснение его Брайсоном вызывает серьезные возражения. Прежде всего, Джотто в изображении Брайсона становится чуть ли не иудопоклонником. Между тем, серьезных доказательств своего положения он не приводит, потому и замечает, что подобное истолкование «возможно», что, «может быть», более внимательный взгляд усмотрит взаимодействие и взаимопереход противоположностей. А «может быть», и нет?

В самом деле, у Джотто нет абсолютной границы между добром и злом, Христос и Иуда находятся в одном смысловом и физическом пространстве, а не в разных мирах, как в традиционной византийской схеме — несмотря на то, что голову Христа окружает сияние ореола, а у Иуды его нет. Но это взаимодействие доброго и злого, благородного и низкого не приводит к релятивизации противоположностей, растворению граней между ними, а, напротив, делает эти грани *реальными* в отличие от метафизического противопоставления, свойственного средневековой схоластике. Поэтому благородство Христа становится особенно убедительным, оно не внушается, оно *прочитывается* в изображении независимым взглядом, свободным от идеологических шор.

Точно так же внутреннее взаимодействие византийской и ренессансной «схем» не есть лишенная смысла игра между двумя уровнями знаков, двумя знаковыми системами, как хочет доказать Брайсон. Реализм нуждается для своего сохранения и развития не просто в «текстовой», исторической, религиозной или иной «денотативной» схеме. Он нуждается в реальной и правдивой *фабуле* — тема, всплывавшая также и в книге «Правда в живописи» Жака Деррида. Разве не было создано множество бездарных и нереалистических (в высоком смысле слова «реализм») произведений при самой тщательной разработке сюжета? Ведь у Джотто и Дуччо сюжет только по видимости одинаков, на самом деле он существенно различен. Если Дуччо главным образом иллюстрирует религиозную легенду, то фабула Джотто гораздо более глубока и сложна, это не иллюстрация к какой-либо мысли (пусть даже ею будет диалектическая тема сохранения и упрочения различий посредством перехода противоположностей и их взаимодействия).

Причем дело не просто в том, что Джотто *проиллюстрировал* какую-то сумму глубоких и верных идей средствами изобразительного искусства. Секрет совершенства его искусства в том, что найденная им фабула идеально соответствует изобразительной форме искусства Ренессанса. Вспомним, что центральная перспектива согласно наблюдению Панофского — не формальный прием, она содержательна, выражает диалектику субъективного и объективного. В самом деле, именно благодаря центральной перспективе человек становится смысловым центром Вселенной.

Пространство в живописи Ренессанса не релятивизируется, напротив, художник помещает нас в центр событий космического масштаба. Вместе с тем мы находимся не вне мира, не в метафизическом пространстве египетского рельефа или живописи раннего Средневековья. Человек централен, он на первом плане изображения — и в то же время идеально соотносится с бесконечным миром вне него. Зритель видит, что человек подчинен общему закону природы, по мере удаления его от глаза зрителя он уменьшается точно так же, как и другие предметы. Однако в центре изображения, на первом плане, он находится не по произво-

лу художника, а занимает объективно ему присущее центральное место в мире.

Случайно ли, что центральная перспектива была создана именно тогда, когда человечество впервые со всей ясностью осознало, что человек — микрокосм? Что человек — центр не метафизического ограниченного, а реального и бесконечного, то есть фактически не имеющего по причине своей бесконечности центра, пространства? Это противоречие воплощает в себе центральная перспектива, ибо в ней равным правом обладают обе противоположности: центральность положения человека и бесконечность независимого от человека, даже подчиняющего его себе, реального пространства. Но еще более важно то, что эти реальные противоположности приведены в единство, причем не метафизическое, а объективное. Художник Ренессанса сам поставил человека в центр мира, но благодаря этой видимой произвольности достигается объективное качество живописи — истина зрения.

Центральное положение человека в мире нельзя вывести из естественных наук, согласно последним занимаемое им место ничем не лучше и не хуже места, занимаемого другими вещами, — от атома до галактики. Пространство естественных наук гомогенно и изоморфно. В ренессансной живописи эти свойства его воспроизводятся с естественно-научной точностью (что и породило широко распространенную иллюзию, согласно которой центральная перспектива — плод естественно-научного знания) — в отличие от пространства средневековой живописи, где оно метафизично. Тогда по какому праву художник делает человека центром своего изображения, как бы масштаб для измерения всех других вещей этого реального мира? Просто по своему произволу, просто потому, что художник — тоже человек, и потому изображает на первом плане то, что его больше всего интересует?

Да, это так, ибо никакие физические законы не выделяют человека из этого мира, и любая попытка сообщить занимаемому человеком месту особый статус нарушает объективные законы природы и в живописи приводит к отклонению от нормального зрительного восприятия (так называемая обратная перспектива, к примеру). Художник Ренессанса ставит человека в центр своего изображения и в то же время дает понять, что это — его собственный выбор, что такова избранная самим человеком точка зрения, она не predetermined никаким метафизическим законом, нарушающим общую объективную структуру бытия.

И в то же время изображенное на первом плане — не случайно ни для человеческого мира, ни для самой Вселенной. Математическое пространство обладает свойством абстрактной, дурной, как сказал бы Гегель, потенциальной бесконечности. Каждая точка и линия, поверхность или объем этого математического пространства выводит за свои пределы, как бы указывает на то, что истина — не в нем, истина этого пространства в том, что у него нигде нет конца и ни одно место в нем не является более предпочти-

тельным, выделенным по сравнению с другим местом. Центральная перспектива ренессансной живописи сохраняет это свойство математического пространства, но дополняет его другим, на первый взгляд прямо ему противоположным. Когда мы находимся в пространстве классической живописи, то из этого пространства нам никуда не хочется бежать, ибо мы — в центре главного события мира. Здесь, в этой точке происходит самое главное и существенное, здесь то, что Гегель назвал *актуальной* бесконечностью.

Существует ли последняя реально? Да, любое тело, которое есть *для себя, а не для другого*, включает в себе свойство актуальной бесконечности. Для себя в этом мире существует жизнь, и в наибольшей степени для себя существует ее высшее цветение — человек как микрокосм, самоцель бытия. Но актуальная бесконечность не может быть схвачена методом естественных наук, ее понимание открывается лишь диалектическому методу, способному мыслить реальность с точки зрения бесконечности, брать ее как *целое*. Это же свойство — рассматривать реальность как целое — внутренняя, специфическая особенность искусства вообще и изобразительного в первую очередь, если верить Леонардо и всей последующей за ним традиции классического искусствознания.

Живописное пространство по своей сущности центрально. Оно таково не по произволу художника, а потому что живопись, в отличие от естественных наук, имеет дело не только с потенциальной бесконечностью, но ей доступно изображение бесконечности актуальной. Благодаря чему и как конкретно она способна изображать последнюю?

Пространство картины Джотто еще не знает развитой центральной перспективы. Но это уже в значительной степени реальное, а не метафизическое пространство. Разумеется, стремление к воспроизведению реального пространства у художников Ренессанса вызвано не просто желанием привести изображение к соответствию со зрительным восприятием — в этом Брайсон прав. Цель у Джотто иная. Какая же? Столкновение добра и зла, благородства и низости, честности и лживости — все это сразу бросается в глаза и ясно читается на полотне. Но разве не разрабатывали эту же тему другие художники, предшественники Джотто? В чем же разница?

В христианской мифологии столкновение добра и зла есть центральное событие мира, предопределяющее его судьбу (конфликт Бога и Сатаны, грехопадение человека и так далее). Естественно-научное мышление начинается тогда, когда мир рассматривается независимо от этого метафизического конфликта. Но и естественно-научная картина мира, находящаяся по ту сторону добра и зла, тоже оказывается условной и лишь относительно верной.

У Джотто столкновение добра и зла находится в центре бытия, но в то же время оно в значительной степени уже потеряло метафизический ха-

ракти. Победа Христа, несмотря на ореол вокруг его головы, не predetermined заранее. Вообще его превосходство над злом относительно, а не абсолютно. В каком же смысле, в том, что между злом и добром нет серьезной, качественной границы? Вообще нет, ибо никакого *примирения* с предательством, низостью у Джотто прочитывать нельзя. Предательство непротительно и ничем его извинить нельзя — это истина абсолютная и коррекции не подлежащая.

Новаторство Джотто по сравнению со средневековой живописью в другом. Говорят, что понять — значит простить. Христос смотрит на Иуду *понимающим* взглядом. Он понимает, чем вызвано предательство — не изначальной порочностью Иуды, не метафизической predeterminedностью этого события на небесах. Если бы так, то и конфликта бы не было. Конфликт вырастает из взаимодействия и взаимоперехода оппозиций, тут наблюдения Брайсона точны и справедливы. Христос смотрит на Иуду не как на нечто, подлежащее испелению, не как на чистую отрицательность. В двух скрещивающихся взглядах — диалог, а не просто взаимное отталкивание.

Я понимаю тебя — как бы говорит Христос Иуде. На твоей стороне — преимущество силы, грубой материи. Сегодня ты победитель. И подобные тебе будут победителями завтра, как были ими вчера. Ты предаешь не потому, что хочешь зла. Ты предаешь потому, что не хочешь быть распятым вместе со мной. Тобой движет не глупость, а верный в данных обстоятельствах и в данном месте расчет. Ведь от самопожертвования ты не получишь ничего — ни денег, ни славы. Даже среди близких мне ты не найдешь понимания. Петр, бросившийся с ножом мне на помощь, движим безрассудным порывом, и пройдет немного времени, как он тоже отречется от меня. Ты прав, и ты не глуп. Я тебя понимаю.

Но не прощаю и не принимаю. Что на моей стороне? Сознание собственной непогрешимости и величия? Отнюдь нет. Ни одной черты Христа-Пантократора, повелителя Вселенной, нельзя прочесть в изображении Джотто. Его спокойствие — от внутреннего *достоинства*, а не от сознания абсолютного превосходства. «Смешон комедиант (какого бы чина и звания он ни был), — писал Ф. Шиллер, — который и в делах безразличных напускает на себя известное достоинство. Презренна мелкая душонка, которая за исполнение обыкновенного долга, нарушение которого было бы зачастую просто гнусностью, требует признания ее достоинства»¹⁵⁴. Нет, достоинство присуще не тому, кто выполняет обычные предписания нравственности и общепринятой морали. Высокое достоинство присуще *обреченному* на поражение. «...Таким образом, — рассуждает Шиллер, — *спокойствие в страдании*, в чем, собственно, и заключается достоинство, становится — хотя, правда, косвенно, при посредстве умозаключения — образом интеллекта в человеке и выражением его моральной свободы»¹⁵⁵.

Разумеется, Джотто и Шиллер далеки от так называемого *героического пессимизма* в духе Ницше и его последователей. Ницше с его девизом «Бог умер» провозглашал поражение разума в этом мире, тщету его притязаний, он развенчивал разум и противопоставлял ему иррациональную волю к власти, как единственное прибежище для человека высокой культуры и аристократизма — сверхчеловека. Христос у Джотто — не сверхчеловек, а именно человек в высшем смысле этого слова. Человек, обреченный на поражение (вспомним хотя бы о неизбежности смерти, индивидуальной и — в перспективе — конечности всего человечества). Но, будучи обречен на страдание, он спокоен. Почему? Потому что за ним — не ничто, а тоже вселенские силы. Природе вещей присущ слабый перевес добра, писал М. Лифшиц. Слабый потому, что ему не обеспечена автоматическая победа, напротив, противодействие зла, как правило, в конкретных обстоятельствах сильнее. И все же это слабое тяготение к добру в вещах неистребимо, более того, оно имеет некоторый перевес *в исторической перспективе* над силами зла. Ибо силы идеального, объективного разума — *реальны в этом мире*, а если бы не так, то он давно распался бы, просто перестал существовать.

Этот слабый перевес добра можно обнаружить и в том, что зло, как правило, хочет выглядеть добром, хочет быть достойным — и очень часто ему удается производить желанное впечатление. Добро и достоинство трудно узнаются, им суждено быть оклеветанными и преданными — судьба, классически выраженная в фабуле библейской легенды и потому послужившая как бы прообразом извечной драмы (и одновременно комедии) человеческого рода. И не только человеческого, ибо эта фабула есть вариант вечной и бесконечной фабулы самого бытия.

Джотто изобразил эту фабулу как центральную для судеб мира. Здесь, в этой точке пространства происходит то, что является главным, абсолютным. И в то же время перед нами — не метафизическое, вневременное и внепространственное противопоставление добра и зла. Перед нами конкретные люди — не потому, что они облачены в современные для художника костюмы и имеют другие бытовые приметы времени. Джотто в современной ему жизни нашел конкретный облик истинного достоинства и низости, предательства. Многие художники прошлого и настоящего пытались изобразить подлинное достоинство, но это редко кому удавалось, потому что нет абсолютно на все времена заданных черт его — каждый раз его нужно угадывать заново, ибо истинное достоинство затемняется подложными образами его. И как часто художник, не обладающий истинной пронизательностью, демонстрирует зрителю именно подложное достоинство — те черты, что принадлежали достойному человеку вчера, а ныне взяты напрокат предателем или просто мелкой душонкой! «Как из аффектации возвышенного возникает *напыщенность*, а из аффектации благородства — *притязательность*, так аффектированная грация превраща-

ется в *жеманность*, аффектированное достоинство в торжественную *чопорность* и *важничание*»¹⁵⁶.

Следует ли из сказанного, что Джотто — ранний представитель той реалистической живописи, которая развилась, например, на русской почве во второй половине XIX в.? Разумеется, нет. Боязнь «аффектированного» достоинства к XIX в. была столь велика, что реализм избегал *всякой* торжественности при изображении истинно возвышенного. Другое у Джотто. Христос у него прекрасен почти античной красотой. Конфликт добра и зла дан непосредственно, он помещен в центр гармонической композиции. Персонажи изображения на его правой стороне, подобно хору в греческой трагедии, созерцают это событие всемирно-исторического значения.

Зависимость композиции Джотто от христианского канона очевидна, хотя последний у него существенно модифицирован. И, что очень важно заметить, Джотто сохраняет некоторые существенные признаки этого канона не по инерции и не по чисто идеологическим причинам. Дело в том, что в христианском каноне дана крайне обобщенная, но все же вечная и абсолютная истина бытия. Этот канон позволил Джотто, разумеется, при существенном видоизменении, изобразить «фабулу мира» непосредственно — с такой чистотой и ясностью конфликта, какую практически невозможно обнаружить в конкретных явлениях жизни.

Подробно разработанная центральная перспектива ослабила бы эту джоттовскую неповторимую *торжественную простоту*. И вместе с ней несколько снизился бы и накал конфликта, вернее, он обрел бы дополнительные конкретные оттенки, обогащающие «вечную фабулу» мира — и вместе с тем лишаящие ее абсолютного возвышенно-наивного вневременного звучания. Таким образом, относительный недостаток живописи Джотто по сравнению с искусством Ренессанса перерастает в его бесспорное достоинство, а сохранный до известной степени христианский канон есть не только пережиток старого, но и основа (хотя и ограниченная) для достижения нового. Разумеется, сказанное не отрицает, что классическая форма живописи Высокого Возрождения с ее разработанной системой центральной перспективы в целом дает большие возможности для многомерного изображения бытия в его истине.

Эта истина, согласно мировоззрению реализма, выраженного в реалистической художественной форме, свойственна самому бытию, является его объективным качеством, по признанию Брайсона. Последний не разделяет этого взгляда и делает все для того, чтобы сообщить сущностной копии реализма черты метафизического мировоззрения. Но если метафизичность заключается в убеждении, что объективная истина и идеальное — не звук пустой, а реальное качество бытия, то эта «метафизика» может побороться за свои права и в современном, якобы тотально обездушенном и сциентистском мире.

3. «МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ» БРАЙСОНА КАК АЛЬТЕРНАТИВА РЕАЛИЗМУ В ИСКУССТВЕ

Впрочем, наша непосредственная задача несколько иная: выяснить, насколько соответствует «неметафизическая» «материалистическая» концепция Брайсона реальной истории живописи. Бесспорно, что его конкретные наблюдения заслуживают внимания. Брайсон, на мой взгляд, убедителен, когда показывает, что реализм в живописи — не копирование зрительного восприятия. И не аллегорическое выражение какого-либо мировоззрения — материалистического или идеалистического. Реализм в живописи самым непосредственным образом связан с сюжетом, в этом Брайсон тоже прав. Однако с каким сюжетом?

Мне представляется, что живописную фабулу он толкует в высшей степени *формально*, сводит ее к дискурсу, тогда как она — выражение объективной структуры бытия. Только тогда, когда последняя не заявлена чисто формально, а реально выражена в живописи — возникает эффект художественного *правдоподобия*, как это было показано выше на примере соотношения фабулы и центральной перспективы.

Но Брайсон переводит рассуждение в совершенно другую плоскость. Он активно сопротивляется формализму в искусствознании. Формализм в его понимании — это диктат формы, тираническая ее власть. Собственно, вся история западноевропейской живописи предстает в изображении Брайсона как бесконечный процесс насилия формы. Вот один из множества приводимых им примеров.

Центральная перспектива у Альберти, полагает Брайсон, организована точно так же, как строится фраза у Цицерона. Что же общего между ними? Фразу Цицерона отличает строгая подчиненность неглавного, второстепенного — главному, и потому ее иерархия оставляет мало свободы. Точно так же концепция перспективы Альберти, созданный им «живописный синтаксис» дает приоритет центральному взгляду (осевому лучу), ему подчиняются второстепенные детали изображения. Но эта строгая избирательность зрения отсекает другие возможности, которые дают иные постановки взгляда, не подчиненные логике осевого луча, центральной перспективы¹⁵⁷.

Рассуждение Брайсона подчеркнуто антиклассично. Общеизвестна, например, мысль Гете о роли *ограничения*: без разумной ограниченности ничего великого достигнуть нельзя, иначе мы погрязнем в мелочах, растратим себя на пустяки. Только через конечное открываются ворота в бесконечное — таков основной принцип классической логики, его можно выразить и иными словами: за все нужно платить. Человек, например, за свою причастность бесконечному, за то, что является его живым голосом, платит самым острым переживанием своей конечности — страх смерти во всем его ужасе известен только человеку.

Центральная перспектива также строго избирательна и потому она неизбежно ограничивает наши возможности зрения. Но она открывает *единственную* точку зрения, позволяющую найти гармонический синтез конечного и бесконечного, человеческого и космического, вечного и повседневного, телесного и духовного. Так же, как фраза Цицерона позволяет идти кратчайшим путем к поставленной цели: доказательству тезиса.

Но разве не может быть тесно в рамках *единственно правильного взгляда*? Собственно говоря, весь постмодернизм концентрируется вокруг этого тезиса. Как к нему относиться — противопоставить классическую традицию и на этом успокоиться? Обычно так поступает школьный учитель, сталкиваясь с ошибкой в рассуждении своего ученика. Но поза школьного наставника в любом случае смешна. Что же остается, искать потаенной мудрости в том, что принять нельзя? Или, может быть, классическая точка зрения, как она выражена Гете и Гегелем, тоже нуждается в расширении?

Вспомним одно примечательное место из «Поэзии и правды» Гете. Автор говорит о своей склонности к совершенно бессмысленным фантазиям, к сочинению сказок, не поддающихся разумному толкованию и объяснению, что часто раздражало друзей и знакомых поэта — детей просветительского века. Что это — теневая дионисийская сторона парадного аполлоновского лика поэта? Бездна мрака, скрытая под ложной маской гармонической рациональности? Нет, такое толкование тоже было бы односторонним. Мрак и бессмыслица существуют реально. Но можно ли на этом основании сказать, что мир разума — всего лишь иллюзия? Нет, он тоже реален и потому не может быть исключен из сферы нашего внимания. Следовательно, вопрос заключается в нахождении верных пропорций, соотношений, связей между мраком и светом, гармонией и хаосом. Но вопрос о *верных пропорциях* уже предполагает, что нашей исходной позицией является разум, а не хаос. А эта *определенная точка зрения* уже ограничивает, разве не так?

Конечно, ограничивает, но она имеет перед другой, противоположной, но тоже ограничивающей точкой зрения то преимущество, что позволяет нам понять нашу неизбежную ограниченность и, следовательно, тоже принять ее во внимание. Если же исходить из точки зрения хаоса (хотя, разумеется, такой точки зрения быть по определению не может, это просто отсутствие какой-либо определенности), то позиция противоположной стороны игнорируется. Хотя последнее утверждение тоже неполно, ведь именно из хаоса рождается космос. Следовательно, между этими абсолютными противоположностями все-таки есть какая-то связь.

Брайсон сосредоточивает свои усилия на том, чтобы найти альтернативу *единственно верной точке зрения*, классической художественной традиции, что висит над человечеством подобно проклятию. Ему тесно в пределах *какой-либо ограниченности*, любая из них воспринимается им как давящая, диктаторская, нетерпимая. Это стремление конечного чело-

веческого существа раствориться в бесконечности, утратив вместе с неизбежной ограниченностью бесконечность *актуальную*. Впрочем, можно ли говорить об утрате того, чем мы в современном мире *не обладаем*? Почему же в таком случае она давит на Брайсона, хотя не давила на Гете?

Потому, что на современного человека, имеет ли он отношение к искусству или нет, давит вовсе не классика. Если ворота узки, то виноваты в этом не ворота, ведь они по своему определению открывают дорогу на свободу, а то, что их ограничивает. Парадокс современной ситуации заключается в том, что именно искусство как ворота в бесконечный мир воспринимается в качестве зла, того, что не открывает реальность, а стоит преградой на пути к ней. Практически вся аргументация Брайсона сводится к этому парадоксу.

Рассмотрение вопросов перспективы в живописи служит для Брайсона средством для выполнения его главной теоретической задачи — обоснованию концепции «пристального взгляда».

«Пристальному взгляду» (the Gaze) он противопоставляет в качестве альтернативы «быстрый взгляд» (the Glance). Рассмотрим, пишет Брайсон, любое классическое произведение из истории западноевропейской живописи. Пусть, например, это будет знаменитое полотно Тициана «Вакх и Ариадна» (цв. илл. 3).

Фигуры на этом полотне застыли в разнообразных сложных движениях и ракурсах. Картина в целом производит впечатление чрезвычайного правдоподобия. Однако *на самом деле*, утверждает автор, мы не так видим мир.

Пристальный взгляд художника *остановил* быстротекущие мгновения и *заморозил* изменчивые зрительные впечатления. Художник организовал фигуры на полотне так, как они никогда не располагались в действительном пространстве. Следовательно, изображение подчиняется какой-то внешней, навязанной ему логике. И от нее, наверное, нужно отказаться в пользу более реального, соответствующего действительности быстрого взгляда? Но такое рассуждение могло бы возникнуть скорее в русле модернизма. Постмодернист мыслит иначе.

Брайсон не отрицает классической и реалистической традиции живописи. Он стремится дать ей иное истолкование, найти качественно новый ракурс зрения. Так, Брайсон постоянно уводит читателя в дебри лингвистической философии, объясняя классическую живопись в терминах и понятиях последней — для того, чтобы в конце концов признать недостаточность и даже ложность подобных осовремененных интерпретаций.

В каждое конкретное мгновение жизни мы не так видим мир, как заставляет нас видеть художник. Хорошо это или плохо? В конечном счете, несмотря на все оговорки, Брайсон склоняется к мысли, что скорее плохо, чем хорошо. Он предлагает свою альтернативу классике или если не классике, то ее истолкованию. Какую — увидим ниже, а теперь более внимательно рассмотрим его аргументы.

Пространство классической картины сложно и даже изысканно организовано. Брайсон выделяет в ее развитии следующие этапы. На первом (условно первом) преобладает денотация, то есть византийская обобщенно-религиозная схема. Затем коннотация (бесконечность деталей и бытовых подробностей) «запускает», как пишет автор, «свои щупальца в образ», качественно его изменяя. В живописи Джотто на первый план выступает сам художник — оператор, организатор образов. У Мазаччо, Пьеро делла Франческа и Рафаэля картина поворачивается лицом к зрителю, она становится театральной — зритель идеально, но в то же время реально присутствует в ней, хотя как конкретное материальное тело находится, разумеется, в пространстве вне картины. Живопись эпохи Вермера ориентируется на некую математическую точку схода линий — теоретическую точку, а не чисто пространственную¹⁵⁸.

Сложная оркестровка классической картины предполагает организацию разных позиций художника и зрителя, причем их различное размещение вне пространства картины представляет собой самостоятельную структуру, имеющую прямое отношение к зрительному образу. Разумеется последний, продолжает автор, предельно далек от фиксации зрительного восприятия, перцепции. Художественный образ изобразительного искусства — это то, доказывал Брайсон в своей более ранней работе «Слово и образ», что возникает как бы *между* миром и его репродукцией: в интервале между ними существует собственно искусство¹⁵⁹. Иначе говоря, та перцепция, на основе которой строится образ картины, тщательно откорректирована словом и зрительным представлением. Художественный образ — это зрительно-ментальная структура. Остановившееся мгновение, перешедшее в вечность. Остановившееся не как стоп-кадр, а благодаря абсолютному содержанию, превращающему зрительный образ в сущностную копию бытия — что равнозначно для Брайсона метафизике западного европоцентристского мышления, от которой во что бы то ни стало нужно избавляться. Не только потому, что метафизика тоталитарна, но и потому, что она попросту неверна.

Дальше *материалистическая* логика постмодернистского историка искусств движется в русле того, что можно назвать типичной для XX в. *рецепцией марксизма* — той рецепции, что принесла очень много бед, в том числе и искусствознанию.

Современная духовная ситуация (протяженностью почти в столетие) характеризуется тотальным бунтом против идеологии, названной в свое время Марксом и Энгельсом «ложным сознанием». Сущность всякой идеологии, доказывали классики марксизма, в том, что она рисует исторически возникший и также исторически преходящий характер определенного социального порядка вещей в качестве вечного, естественного и потому единственно возможного. Так капиталистические производственные отношения воспринимаются Адамом Смитом и Бентамом как естественные отношения

нормального общественного производства, а всякие другие, согласно их логике, — есть всего лишь искажение этого абсолютного порядка вещей.

В «Капитале» Маркс демонстрирует, как складывается и развивается объективная общественная иллюзия, переворачивающая мир вверх ногами — подобно тому, что происходит со зрительным образом вещей в камере-обскуре. Люди сами создают в процессе своего производства определенные исторически-обусловленные отношения, но воспринимают их как данные им божественным провидением, как абсолютные и неизменные устои *естественной жизни*. А его просто нет, этого *естественного и неизменного*, раз навсегда данного мира. Что же есть, что реально? Реальна только *деятельность*, вечное становление — отвечали в начале века те мыслители, которые истолковали Маркса в духе марбургской школы неокантианства (Э. Кассирера, к примеру, см. гл. о Панофском). Вслед за молодым Лукачем, Коршем, Эрнстом Блохом эта рецепция марксизма распространилась подобно эпидемии среди свободомыслящей европейской интеллигенции. Теперь она кается в своих левых увлечениях. Но логика остается прежней.

Цивилизация, ее нормы, обычаи, сама культура — продукт деятельности людей, повторяет Брайсон вслед за бывшими марксистами, а теперь постструктуралистами, такими, например, как Ролан Барт. «Реальное должно быть понято не как трансцендентное и неизменное, — пишет он, — но как производное от человеческой активности в специфических культурных рамках; производное (продукция), которое включает комплекс репрезентаций и кодов поведения, психологии, социальных манер, одежды, физиогномистики, жестикуляции и поз — всех этих практических норм, которые — а вовсе не неизменный «универсальный визуальный опыт» — управляют положением человека по отношению к определенному историческому окружению»¹⁶⁰. Брайсон цитирует своих предшественников Петера Бюргера и Томаса Люкмана, которые в книге «Социальная конструкция реальности» вслед за Марксом утверждают, что все общества «имеют тенденцию «натурализовать» реальность, произведенную социо-исторической активностью, в Мир, данный с начала времени, Творение, естественное и неизменное»¹⁶¹.

Что же доказал Брайсон в результате своего исследования? Реализм, лежащий, согласно его утверждению, в основе западноевропейского искусства, — не продукт фиксации зрительного впечатления, он представляет собой сложную духовно-чувственную структуру, отражающую весь опыт взаимодействия человека с миром, его общественно-историческую материальную практику, а вовсе не изолированную от истории «перцепцию», как это представлялось Гомбриху. Но почему автор «Зрения и живописи» ставит Гомбриха в один ряд с представителями античного и возрожденческого искусствознания, с Плинием и Вазари? Едва ли корректно сводить воззрения этих авторов к мнению, согласно которому реализм — это просто внешнее правдоподобие. Панофский в своей книге «Идея» по-

казал очень непростую философскую основу античных и возрожденческих теорий изобразительного искусства (см. гл. о Пановском книги «Духовно-исторический метод...»).

Итак, реализм — не фиксация зрительных ощущений. В этом нет сомнения, и Брайсон здесь совершенно прав. Реалистическое изобразительное искусство создает некую чувственно-духовную структуру, которая выпадает из изменчивого времени, которая претендует быть абсолютom, — вот в чем действительный грех реализма в искусстве, утверждает наш автор. Реализм создает иллюзию вечного и неизменного, «истинного» мира, сущность его (а вовсе не перцепция) выражается в художественном образе. Но это, согласно Брайсону, типичная для буржуазного общества «идеология». Суть искусства совершенно в другом.

Брайсон обращает внимание на то, что на полотне фиксируются вовсе не все движения руки художника. Вернее, движения тела художника вне полотна, его многообразные перемещения в пространстве остаются незафиксированными в классическом искусстве. Между тем, полагает Брайсон, очевидно, что эти движения вне полотна, то есть самостоятельная жизнь тела художника, имеют значительную ценность. Искусство, оставляющее ее без внимания, обедняется. Правда, традиционное искусство пытается компенсировать это обеднение: так возникает сексуальная маска удовольствия. Западные художественные галереи — это своеобразный архив, где хранится и разыгрывается (display) взгляд удовольствий¹⁶².

«Обольщающему обману» искусства прошлого Брайсон противопоставляет утопию художественного творчества, в котором прежде «невидимое тело», очевидно, должно стать видимым. Он сознается, что в его книге даны лишь наброски будущего универсального искусства, демонстрирующего не «цитаты», а практику творящего тела во всем ее многообразии и полноте. Художественное зрение должно стать мобилизацией одновременно и глаза и дискурса, их подлинным синтезом. Такова перспектива, в которой видит будущее изобразительного искусства Брайсон.

Подведем некоторые итоги. Утопия будущего искусства у Брайсона — не что иное, как описание практики «искусства действия», скажем, того же Поллока. Не кто иной, как Гомбрих, говоря о Поллоке, указывает на то, что «этот аспект живописи — сам процесс работы в отрыве от иных целей и мотивов — стал в наше время предметом самостоятельных экспериментов»¹⁶³. Обитая в мире стандартных изделий машинного производства, продолжает Гомбрих, художники «хотят противопоставить ему уникальность картины, выразить с предельной силой движение живой человеческой руки»¹⁶⁴. Как и Брайсон, Гомбрих проводит параллель между практикой современной живописи, отказавшейся от какого-либо изображения, — и китайским искусством вообще, искусством каллиграфии в особенности.

И в области общей теории изобразительного искусства у Гомбриха и Брайсона есть точки соприкосновения. У.Дж.Т. Митчелл, как, впрочем, и

Брайсон, справедливо указывает на то, что так называемая «естественная природа» человека у Гомбриха — на самом деле идеологическая иллюзия. Но не является ли и постмодернистский культ «тела», в русле которого движется мысль Брайсона, современной вариацией старых биологизаторских идеологических представлений?

У.Дж.Т. Митчелл доказывает, что теория изобразительного искусства у Гомбриха по сути дела имеет своим прообразом не классическое и реалистическое искусство, а живые образы современного мира, прежде всего образы рекламы. Разумеется, Митчелл не хочет сказать, что лично Гомбрих не способен отличить искусство от его профанации. Напротив, Гомбрих обладает острым и пронизательным глазом, его профессиональное мастерство в описании памятников мирового искусства — вне сомнения (хотя, разумеется, далеко не все анализы английского искусствоведа бесспорны). Речь о другом — об *объективных идеологических представлениях*, которые *сказываются* в рассуждениях того или иного теоретика вопреки его личным намерениям и пожеланиям.

Лично Гомбрих не в восторге от современного искусства и тем более от практики рекламы. Но объективные идеологические представления современного западного общества потому и объективны, что они находят своих выразителей даже в талантливых людях, достойных лучшей участи. Гомбрих не хочет отождествить образ реалистического искусства с производством имиджей в рекламе. Но он это делает невольно — логика современного потребительского общества оказывается сильнее логики выдающегося искусствоведа.

Что касается Брайсона, то объективная логика, о которой идет речь, нашла в нем своего *непосредственного* выразителя. В книге «Слово и образ» Брайсон пытается доказать, что убедительность реалистического художественного образа имеет точно ту же природу, что и средства давления на человеческую психику, к которым прибегает реклама¹⁶⁵. Например, рекламируется какой-нибудь сорт пива — зритель видит, что кружку с пивом держит сильная, красивая рука спортсмена. В сознании зрителя (точнее, подсознании) этот сорт пива отождествляется с силой и красотой. Практически те же процессы, доказывает Брайсон, происходят в голове зрителя, когда он созерцает, например, реалистическую картину Мазаччо. По сути дела, пишет он, она вовсе не ближе к правде реальности, чем икона (но и не дальше от этой правды). В реалистической картине очень много подробностей, которые средневековому мастеру показались бы излишними, ибо они вовсе не обязательны для передачи генерального смысла. Например, на лицах солдат, окружающих апостолов на картине Мазаччо, зритель может прочитать выражение многообразных чувств и свойств характера: надменности, жестокости, корыстолюбия и так далее. Это все вторичные, «коннотативные» признаки, от изображения которых средневековый художник отказывается как от лишних подробностей, ничего не добавляющих к главному смыслу изображения. Но для реалистической картины они являются

главным средством: воспринимая эти правдоподобно изображенные признаки, зритель косвенно убеждается и в том, что человек, голову которого окружает сияние, гало — *на самом деле* святой, что апостол такое же реально существующее тело, как и солдаты с присущими им жадностью и жестокостью. Чем реализм Мазаччо в таком случае отличается от средств давления на психику, к каким прибегает реклама? — вопрошает Брайсон.

Как видим, смысл художественного произведения для него равнозначен произвольной информации. Но именно формальное понимание смысла есть корень формализма в искусствознании (см. книгу «Формальная школа»). У Брайсона эта исходная посылка формализма нашла, если можно так выразиться, адекватное, рельефное выражение — пример с рекламой пива говорит сам за себя.

И вместе с тем Норман Брайсон искренне отвергает всякий формализм как пережиток западной искусствоведческой традиции: формальная школа для него есть седая старина. С ней он полемизирует с помощью идей, почерпнутых у Бахтина, Волошинова и Марра. Так постмодернизм смыкается с некоторыми идеями советского марксизма, весьма влиятельными в 20-х гг.

Что обрел Брайсон, популярный лектор Кэмбриджа и Йельского университета, совершив интеллектуальное путешествие в революционную Россию? Он вернулся к себе. Но возвращение к себе Брайсона одновременно символизирует то парадоксальное исчезновение человека, истории и искусства, в которой постмодернизм видит суть — и преимущество — современной ситуации.

Феминистское искусствознание Г. Поллок

Изучение истории и теории изобразительного искусства под углом зрения «рода» (Gender) выделилось в особое и достаточно влиятельное направление в современном западном искусствознании последних десятилетий. Феминистское искусствознание примыкает к «гендерному».

Одним из наиболее влиятельных представителей феминистского искусствознания является английский историк и теоретик изобразительного искусства **Гризелда Поллок**.

Для Г. Поллок феминизм есть, по крайней мере в духовном плане, нечто гораздо более значительное, чем одно из общественных движений современности. Очевидно, рассуждает она, что покорение мужчиной женщины есть один из первых, если не первый акт современной цивилизации. Так же очевидно, что «проект», лежащий в основе этой цивилизации, доказал ныне свою полную несостоятельность. После появления книги Адорно и Хоркхаймера «Диалектика Просвещения» стало общим местом утверждение, что венцом и завершением «проекта» современной цивилизации являются рационально организованные фашистские концлагеря. Для радикально мыслящих критиков западной цивилизации и культуры вопрос заключается лишь в том, может ли в принципе быть преодоленным этот кризис, и если да, то на каком конкретном пути следует искать из него выход.

Только тогда, когда будет устранено господство мужчины над женщиной, только тогда может

начаться подъем человечества к новому духовному состоянию — этот радикальный феминистский тезис Гризелда Поллок распространяет на историю искусства. Она совершенно солидарна с Норманом Брайсоном, Доналдом Прециози, У.Дж.Т. Митчеллом, согласно которым современное теоретическое искусствознание находится в глубоком кризисе. Эпоха Макса Дворжака и Алоиза Ригля представляется ей блаженным для искусствознания состоянием, когда наука об изобразительном искусстве была важной гуманитарной дисциплиной, решающей кардинальные для человеческого существования проблемы. Ныне же история искусств, продолжает она, превратилась в прикладную дисциплину, занятую либо чисто техническими вопросами атрибуции (знаточество), либо дилерством. Практически, полагает она, сегодня вообще невозможно говорить об истории и теории изобразительного искусства как о науке.

Феминизм традиционно рассматривается как общественное и культурное движение, служащее решению частной проблемы — освобождению женщины. Вину за это явное, с точки зрения Поллок, сужение вопроса, в немалой степени несут и сами участницы феминистского движения, в том числе и феминистской истории искусства. Последнее, кстати сказать, представляет собой одно из ведущих направлений современного западного искусствознания¹⁶⁶. Гризелда Поллок, как будет ясно читателю из последующего изложения, принадлежит к его радикальному крылу.

Является ли целью феминистской истории искусства восстановление роли женщины в мировом художественном процессе, в том числе и не в последнюю очередь роль женщины как творца художественных ценностей? Безусловно, отвечает на этот вопрос Поллок. Но в том-то и дело, продолжает она, что женщина не может освободить себя, не освобождая, так сказать, всего человечества. Когда мужчина подчинил себе женщину, он тем самым в известном смысле поработил и самого себя, избрав порочный вариант общественного развития. То же самое относится и к истории искусства: пытаюсь, и безуспешно, вытеснить из этой сферы духовного производства женщину, мужчина существенно искажает саму природу изобразительного искусства. Восстановление изобразительного искусства в его правах и истинных ценностях оказывается таким образом тесно связанным с историческим процессом общественного и культурного освобождения женского пола.

1. ФЕМИНИСТСКОЕ ВТОРЖЕНИЕ В ИСТОРИЮ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Понимая всю ответственность принятого решения, Поллок формулирует свою задачу как *феминистское вторжение в историю изобразительного искусства* (так называется одна из глав ее книги «Зрение и различие: женщины, феминизм и истории искусства», 1988). Это вторжение, соглас-

по убеждению Поллок, будет иметь своим результатом ни много ни мало радикальное изменение самой сути искусствознания. Речь идет об эпохальной революции в области духовного творчества, сравнимой разве только с тем переломом в истории человечества, который связан с переходом от матриархата к патриархату.

Впрочем, Норман Брайсон или Доналд Прециози не менее радикальны в своих программных установках, каждый из них претендует на революцию в искусствознании, которая заключается в полном пересмотре основных положений традиционной (классической) истории изобразительного искусства.

Что же конкретно подлежит пересмотру? Основа основ современной цивилизации — укоренившееся и принимаемое за естественное отношение между субъектом и объектом. Впрочем, это общее положение философии XX в., начиная с Хайдеггера или, может быть, еще раньше (если вспомнить, например, работу Г. Лукача 1923 г. «История и классовое сознание»). В интерпретации Гризелды Поллок субъект — это мужчина, который выделился из природы и противопоставил себя ей. Покоренная природа, естественно, выступает в роли женщины — объекта манипуляций со стороны господствующего мужского населения. Успех феминистского движения означает, таким образом, в равной мере как революцию в социальной реальности, так и революцию в познании¹⁶⁷. Необходимо, считает Поллок, качественно новое понимание нашего мира во всем его ужасе и скрытой надежде.

Кто осуществит эту революцию, женщины? Нет, не только они. Поскольку успех феминистского движения предполагает в качестве необходимого условия создание новой духовной атмосферы, то это движение нуждается в поддержке со стороны широких кругов интеллигенции. Правда, академическое сообщество, продолжает Поллок, извлекает определенную прибыль из статус кво и поэтому заинтересовано в сохранении существующего положения вещей. Но, с другой стороны, интеллектуальное сословие, будучи материально обеспечено, имея привилегию свободного времени, может направить свои усилия и на то, чтобы создавать действительные духовные ценности. Последнее для Поллок неразрывно связано с феминизмом.

В самом деле, продолжает она, нынешняя, репрессивная по существу общественная система и соответствующая ей культура, идеология, менталитет «фаллоцентричны». Фаллоцентрическая знаковая система гораздо более могущественна и влиятельна, чем, например, традиционный европоцентризм. Она пронизывает самую суть мышления и языка. Женщина в этой системе оказывается всего лишь одним из знаков, к тому же подчиненных. Но есть в современном мире признаки, позволяющие надеяться на лучшее будущее — не только для женщин. «Мы свидетельствуем, — пишет Поллок, — о сдвиге парадигмы, которая переписывает всю историю культуры»¹⁶⁸.

Итак, Гризелда Поллок предлагает читателю очередную новую доктрину, новую интерпретацию истории искусства. Разумеется, пишет она, речь в ее книгах и статьях идет прежде всего о природе зрительной изобразительности и соответствующей ей художественной практике, выраженной в истории изобразительных искусств. Но новый взгляд на эту историю вытекает не из дисциплины истории искусств как таковой и не из каких-либо других, более широких междисциплинарных исследований. Изменить взгляд на искусство исходя исключительно из самого искусства или из науки об искусстве — значит, пытаться вытащить себя из болота за волосы. Этим безнадежным делом заняты большинство искусствоведов, желающих выбраться из кризиса дисциплины. Подход у Гризелды Поллок совершенно иной. Новый взгляд на историю искусства может вырасти, считает она, только из реальной общественной практики, «изменяющей мир»¹⁶⁹, какой является, по убеждению Поллок, феминистское общественное движение. Оно неразрывно связано с комплексной критикой социальных, экономических и идеологических сил, которые господствуют в современном мире, обуславливая его тотальный кризис.

Не секрет, что изложенная выше в общих чертах позиция Поллок чем-то напоминает марксизм. Не секрет это и для самой Поллок. В конце концов именно Маркс связывал освобождение цивилизации с освобождением женщины, утверждая, что ее покорение было одним из первых актов на заре классового общества. Наша задача, считает Поллок, последовательно провести этот принцип, что предполагает, с ее точки зрения, не только дополнение к марксизму, но и, возможно, существенное изменение его (поскольку и Маркс волей-неволей разделял традиционные фаллоцентрические установки мышления, свойственные европейскому менталитету). Ведь общество характеризуется не только тем, что оно является феодальным или буржуазным, но не в меньшей степени и тем, что в нем господствуют либо патриархальные, либо сексуальные (то есть в духе современной сексуальной революции) установки. Конечно, любому, знакомому с марксистским учением, ясно, что сексуальные отношения самым непосредственным и тесным образом связаны с классовыми. Однако не меньшей ошибкой было бы считать, полагает Поллок, что одна из этих форм эксплуатации сводится к другой. Поэтому, если марксизм отрицает феминизм, то он не может адекватно анализировать социальные процессы. Феминизм осваивает новую арену и форму социальных конфликтов, что предполагает создание качественно нового способа анализа социальных и культурных явлений.

С другой стороны, и феминизм может многому научиться у марксизма, а именно — строго научному и, главное, системному, всеобъемлющему критическому анализу, пронизанному историзмом. Если, заключает Поллок, феминистская история искусства сведется только к книгам о женщинах-художницах (а таких книг немало было и в XIX в.), то она будет точно так же забыта, как и эти книги.

Интервенция феминизма именно в историю изобразительных искусств играет особую, может быть, даже чрезвычайно важную роль в процессе преодоления духовного кризиса современного общества. Почему? Прежде всего потому, что история искусств является маргинальной областью в системе производства идей и по этой причине есть «аванпост реакционного мышления»¹⁷⁰. Каковы же, согласно Поллок, основные черты последнего?

Центральной фигурой истории искусств является художник. Феминизм давно уже указал на то, что согласно традиционному искусствознанию, «творчество» есть исключительно мужская прерогатива, ибо понятие «художник» автоматически предполагает, что речь идет о мужчине. Это настолько глубокая установка сознания, что она нашла выражение в структуре человеческого языка. В самом деле, мы говорим — «старые мастера», но попробуйте то же самое выражение употребить по отношению к художникам-женщинам, и что у вас получится? — «Старые мастерицы». Чтобы избежать этого нелепого выражения, вы вынуждены будете и по отношению к женщинам-художницам прошлых веков употреблять сугубо «фаллоцентрическое» выражение — «старые мастера», а не «мастерицы» (поскольку последнее слово искажает смысл, сводя деятельность в высокой сфере культуры, живописи к домашнему производству, например созданию кружев).

«Фаллоцентричность» языка, мышления и всей системы существующей культуры — это уже, как было сказано, аксиома, давно доказанная феминизмом и усвоенная, сознательно или бессознательно, современным обществом. Поллок обращает внимание на другую, более важную с ее точки зрения, сторону дела. Несмотря на то, что в истории искусства было немало женщин-художниц, образ живописца прочно ассоциируется с мужским полом. Только мужчина может быть гением. Гений же есть выражение и воплощение «буржуазного мифа об универсальном, бесклассовом человеке»¹⁷¹. Искусство, согласно господствующему многие века представлению, есть некая магическая сфера, которая недоступна обычному человеческому пониманию и рациональному анализу. Творчество, в соответствии с этим мифом, сугубо индивидуально и настолько выпадает из сферы обычной человеческой деятельности, что может преодолеть практически любые обстоятельства реальной жизни. Гений всегда и везде торжествует над низким, материальным, он, как святой, побеждает все телесное, дух свободно воспаряет над материей. Эти установки традиционной истории искусств, идущие, по мнению Поллок, еще от Вазари, распространяются современными масс-медиа, тиражируются в популярных книгах об искусстве, биографических романах о художниках, документальных фильмах (Поллок вспоминает в этой связи романы и фильмы о Ван Гогге и Микеланджело).

Что плохо в общепринятом идеалистическом представлении о художественном творчестве? Поллок обращает внимание на его негуманный,

жестокий, даже бесчеловечный характер. Конечно, женщины-художницы игнорируются этим мифом. Но дело даже не в этом. В конце концов, если бы речь шла только о восстановлении прав женщины, то при всей важности подобной постановки вопроса он оставался бы только частной проблемой. Именно таков подход к феминизму, замечает Поллок, со стороны либералов. Они охотно предоставляют слово на своих конференциях феминисткам, включают их статьи в свои сборники. Но для либералов проблемы, которые ставит феминистская история искусств, сугубо частные. И потому они вполне могут быть включены в существующую систему знания, не изменяя ничего по существу.

Нет, продолжает Поллок, суть дела гораздо более глубокая и серьезная, чем это представляется либерализму. Почему женщина не могла подняться в области живописи до высот искусства Леонардо и Рембрандта? По такой «банальной» причине, что женщины в своей массе вынуждены были заниматься главным образом домашним хозяйством. Это же так естественно для женского пола! Кухня, церковь и ребенок — чего же вам еще надо? А если вы, женщины, не смогли подняться над такими обыденными вещами, то, следовательно, и не очень нуждаетесь в творчестве. Мужчины, например, Ван Гог или Микеланджело, преодолели гораздо более серьезные преграды, стоящие на их пути, ибо они были гении. А перед гением, как известно, все — ничто.

Но точно так же либералы говорили, например, о пролетариях в прошлом веке. Почему из их среды не вышло гениальных художников или мыслителей, подобных Канту? Да просто потому, что интересы высокого искусства и чистого мышления чужды их грубой, материальной натуре. Или, например, на уровне массового сознания господствует мнение: негры в бедных районах городов США предпочитают жить на пособие, а не работать потому, что от природы ленивы. Подобные рассуждения сугубо формальны, они проходят мимо конкретики жизни, не желая замечать ее. Человек не всесилен, с него нельзя требовать того, что превышает его возможности как конечного существа — такова исходная установка всякого подлинного гуманизма. Изучите как следует реальные условия жизни пролетария, и вы поймете, почему эта социальная среда не породила Канта и Бетховена. Высокая гуманность мыслителей Просвещения заключалась именно в том, что они противопоставляли бесчеловечным требованиям, предъявляемым сверху подавленным сословиям, простую мысль: прежде чем требовать от человека высокой духовности и других замечательных качеств и поступков, дайте ему возможность стать человеком, накормите, создайте сносные жилищные условия, научите хотя бы читать и писать. Конечно, эти условия недостаточные, но необходимые. Материя имеет свои права, их следует уважать, если вы хотите, чтобы человек поднялся до высокой духовности. Не унижайте своего воспитанника, дайте ему расти свободно, в соответствии с его естественными человеческими потребностями — и тогда вы не полу-

чите в ответ на свои воспитательные усилия низости и неблагодарности. Такова исходная материалистическая установка теории воспитания Руссо, которую он противопоставлял господствующему в его время идеалистическому и негуманному воззрению.

Точно так же Гризелда Поллок выдвигает против господствующего ныне либерально-идеалистического принципа свою, как она выражается, «материалистическую феминистскую концепцию истории искусств». Вы хотите узнать, почему не было великих женщин-художниц? Познакомьтесь с реальными обстоятельствами, с которыми сталкивались женщины, если они хотели заниматься живописью. Эти обстоятельства подробно рассматриваются Поллок в книге, которую она написала совместно с Р. Паркер «Художницы прошлого: женщины, искусство и идеология» (1981) — *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Одна из первых женщин-художниц, известных в истории искусства — Софонизба Ангвишола (*Anguissola*) (цв. илл. 4). Она, как и другая художница этого же времени (эпохи Ренессанса), Проперция де Росси, принадлежала к знатному роду. Случайно ли это? На первый взгляд случайно, поскольку художники эпохи Ренессанса, как правило, были отнюдь не знатного происхождения. Однако кажущаяся случайность приобретает совершенно иное значение, если вспомнить, что речь идет не о мужчинах, а о художниках-женщинах. В период Ренессанса женщин из знатных семейств обучали основам искусств, в том числе и живописи. Правда, замечает Поллок, та же самая причина, которая способствовала развитию женской живописи, она же и ограничивала ее. К женщинам-художницам относились не как к полноправным мастерам, а только как к любителям, занимавшимся живописью главным образом ради приятного препровождения времени. Вазари и Боккаччо, пишет Поллок, утверждали, что женщины и серьезное искусство — вещи несовместимые. Оберегая «нравственность» женщин, их не допускали к рисованию обнаженной натуры. Эта практика укрепилась и в последующих художественных академиях. Женщинам приходилось искать нетрадиционного выхода из сложившегося положения, украдкой рисуя своих обнаженных друзей. Их официальная, то есть принятая и одобренная общественным мнением, деятельность была ограничена натюрмортом, пейзажем и портретом. А теперь скажите, имели бы мы живопись Возрождения, если бы художники были отстранены от изучения анатомии?

Поэтому следует удивляться не тому, что мы не знаем выдающихся женщин-художниц, а, напротив, тому, что женщины в крайне неблагоприятных обстоятельствах могли подняться до высот удивительного мастерства, которое нельзя отрицать у той же Софонизбы Ангвишола¹⁷². Развитие капиталистических отношений мало способствовало, продолжает Поллок, действительному освобождению женщины, напротив, возникали новые, более утонченные формы ее порабощения. Вообще фактическая дискриминация, пишет она, является симптомом либерального буржуазного

общества, провозглашающего себя обществом свободы и равенства, но не обеспечивающего этих замечательных лозунгов экономически и социально-психологически, например, путем равного доступа к образованию и медиа¹⁷³. Сегодня старая дискриминация лишь по видимости устранена, на деле она принимает, по мнению Поллок, гораздо более утонченные и сложные формы.

Формально рамки образования к XX в. расширились, сегодня женщина в большинстве случаев не подвергается явной дискриминации. Однако было бы неппростительной ошибкой не замечать иных способов подавления — на фоне, казалось бы, растущего уважения к феминистскому движению. Например, в 1976 г. Линда Нохлин и Анна Харрис создали большую выставку «Женщины-художники 1550–1950 гг.», а затем издали книгу-каталог под тем же названием. Сам факт создания такой выставки и общественного внимания к ней, безусловно, следует назвать положительным явлением. Как и цели ее инициаторов: они стремились доказать, что женщины-художницы не есть некий парадокс истории искусств, не нечто исключительное и причудливое, а должны быть включены в «нормальный» художественный процесс в качестве его необходимого и полноправного компонента. Эта исходная позиция кажется почти очевидной и бесспорной. Но только, по мнению Поллок, на первый взгляд.

Линда Нохлин и Анна Харрис руководствуются той же логикой, как и большинство феминисток, — они хотят доказать, что женщины «не хуже» мужчины и потому женщин следует сделать полноправными членами существующего общества и существующей культуры. Такая установка изначально порочна, полагает Поллок, ибо в систему каких ценностей хотят «встроить» женщину? Либерально мыслящие феминистки не замечают, что их цель — ассимиляция женщины в безнадежно больное общество и культуру, находящуюся в перманентном кризисе уже более столетия. Напротив, действительное освобождение женщин — не ассимиляция их при сохранении существующего положения вещей, а полное и радикальное преобразование последнего.

Руководствуясь своими благими намерениями, Харрис пытается анализировать женское искусство в рамках традиционной для искусствознания формальной и иконографической методологии — той самой, что применяется при изучении «мужского» искусства. Она не подвергает даже сомнению правильность и адекватность этой методологии. Вопрос, по мнению Поллок, должен быть поставлен принципиально иначе: для того, чтобы верно оценить женское искусство, нужно изменить всю методологию традиционного искусствознания, радикально трансформировать общепринятую концепцию искусства и его истории. Не потому, что женское искусство, мол, принципиально иное, чем «мужское» — утверждать нечто подобное было бы явной глупостью, в которую, к сожалению, впадали и впадают некоторые феминистки. Напротив, женское и мужское искусство

в сущности своей едины, и потому поняты могут быть благодаря каким-то общим для всего мирового искусства критериям. Без этого исходного положения мы неизбежно придем к релятивизму и плюрализму — безусловному злу, против которого выступает Гризелда Поллок. Плюрализм и релятивизм свойственны искусству и идеологии модернистского искусства, а его Поллок подвергает нелицеприятной критике (в чем она солидаризируется с Н. Брайсоном и Д. Прециози).

Итак, нельзя подобрать ключа к женскому искусству, если мы не переосмыслим всю историю искусств и методологию его изучения. Женщина не может освободить себя иначе, чем освобождая все общество, в том числе и мужчин. Эта установка Поллок есть перефразировка известных слов Маркса: не может быть свободен народ, угнетающий другие народы, только освобождая все общество, в том числе и угнетенные нации, пролетариат может добиться собственного освобождения. Такова исходная позиция Поллок, которую она противопоставляет другим феминисткам, прежде всего либерального направления.

Изучение искусства женщин-художниц только тогда приведет к успеху, когда будет способствовать выработке общей верной методологии истории искусства, в том числе и не в последнюю очередь искусства, так сказать, мужского. Каковы же общие пороки и недостатки укоренившейся искусствоведческой методологии? Зло не в том, повторяет снова и снова Поллок, что во главу угла ставится мужчина, что он повсеместно вытесняет женщин. Вернее, зло это так очевидно, что постоянно твердить о нем уже не имеет смысла. Зло не в мужчине и не в его личном господстве над женщиной (хотя это господство, разумеется, несомненно), зло в мировой цивилизации как таковой, в объективно сложившихся общественных отношениях, которые предопределяют господство одних и унижение других. В этой связи можно вспомнить слова Маркса из его предисловия к «Капиталу»: «С моей точки зрения, меньше, чем с какой бы то ни было иной, отдельное лицо можно считать ответственным за те условия, продуктом которых оно в социальном смысле остается, как бы ни возвышалось оно над ними субъективно»¹⁷⁴. Точно так же, согласно Поллок, мужчина — угнетатель женщины прежде всего потому, что он сам является продуктом определенных общественных условий, над которыми он не властен, напротив, они властвуют в том числе и над мужчиной.

В области истории искусств и искусствознания господство отчужденных общественных форм над сознанием проявляется прежде всего, по мнению Поллок, в идеалистической идеологизированной методологии. Формализм и иконология почти до последних дней воспринимались как синонимы научной объективности, тогда как на деле они проникнуты мифологией, свойственной современному буржуазному обществу. Мы уже рассмотрели романтическое представление о гении и творчестве, а оно, по мнению Поллок, содержит в себе скрытые тенденции подавления угнетен-

ных слоев населения, включая женщин. Теперь нам предстоит познакомиться на примере истории искусств с тем, как конкретно осуществляется это подавление и дискриминация.

Прежде всего, считает Поллок, следует преодолеть миф о «естественных» сексуальных различиях между мужчиной и женщиной. Подавление женщин вплетено в сеть экономических, социальных, идеологических отношений. Разумеется, отрицать биологическую разницу между мужчиной и женщиной было бы нелепостью. Но когда, например, говорят, что сама природа предназначила женщине роль домохозяйки, то это чисто идеологическое, к тому же ложное представление. Не только роль домохозяйки, но и жены, матери, дочери, отца, сына — это прежде всего социальные позиции¹⁷⁵. Они представляются естественными и неизменными, но по сути являются общественно обусловленными формами: с изменением общества существенно меняются и социальные роли. Одно дело — быть женой римского патриция и совсем другое — вождя полудикого германского племени (читайте Тацита!). Категории «женского» и «мужского», которыми мы пользуемся, хотя и имеют в своей основе биологическое различие — продукт длительной социальной эволюции, и для того, чтобы вполне понять их, нужно распутать клубок психосоциальных отношений, породивших эти категории в их нынешнем смысле. Эта методологическая установка имеет важное значение и для верного понимания истории искусства.

Например, рассматривая какую-нибудь чисто «домашнюю» сцену в голландском искусстве XVII в., мы склонны видеть в ней сугубо семейные отношения между мужчиной и женщиной. Так это до известной степени и есть. Однако нужно учесть особое, свойственное голландскому обществу семнадцатого столетия представление о «домашности» и женщине, ее деловитости и роли в семье. Эти представления были связаны с борьбой партий и религиозных сект того времени. Поллок обращает внимание на то, что искусствоведы в чисто реалистической сценке семейной жизни голландской живописи семнадцатого века обнаруживают аллегорический смысл, а именно — ожесточенную борьбу партий по поводу продолжения или окончания войны за независимость с Испанией. Амстердам символически изображался как домохозяйка, одетая в белое и не поддающаяся уговорам со стороны купечества, обещающего ей золото¹⁷⁶.

Хотя Поллок обращается к опыту женщин-художниц разных народов и периодов (в том числе, конечно, Элизабет Виче-Лебрен, творчество которой она рассматривает под знаком поражения женщины в результате французской буржуазной революции), основное внимание она уделяет более современному периоду. Поллок интересуется проблемой возникновения модернизма и в этой связи подробно анализирует творчество представительниц импрессионизма — американской художницы Мэри Кассатт (1844–1926) (цв. илл. 6) и внучки Фрагонара, ученицы Коро и Э. Мане Берты Морино (1841–1895) (цв. илл. 5). Свою исследовательскую задачу она

формулирует так: как определенный порядок социальных различий структурировал произведения этих видных художниц?

Вообще, полагает она, импрессионизм как направление в искусстве предопределен «мужским» взглядом. Чтобы убедиться в этом, достаточно, например, обратить внимание на «Олимпию» Мане. Нет сомнения, считает Поллок, что картина обращена исключительно к мужчине, причем, она предполагает вполне определенный взгляд на нее — взгляд потребителя, наслаждающегося видом красивого женского тела. Разумеется, женщина иначе смотрит на тот же объект изображения, что должно сказаться на внутренней структуре произведений женщин-художниц этого исторического периода. Поллок ставит перед собой задачу выявить пространственную структуру полотен Кассатт и Моризо, которая должна быть, согласно ее предположению, асимметричной по отношению к пространственным структурам произведений современных им художников-мужчин.

Каждая эпоха, утверждает Поллок, имеет свой взгляд на вещи. Чем предопределено художественное зрение европейца второй половины XIX в.? Чтобы ответить на этот вопрос, Поллок обращается к известной концепции Вальтера Беньямина, который, в свою очередь, отталкивался от работ по изобразительному искусству Бодлера. В большой статье о художнике Гисе Бодлер пишет о специфической атмосфере современных ему больших городов, Парижа и Лондона. Это прежде всего центры потребления и выставки произведенной продукции. Все выставлено на продажу, все завлекает и соблазняет взгляд. Увеличение населения, связанное с развитием промышленности, вызвало к жизни такой феномен, как толпа празднично шатающихся людей, гуляк, произрастающих, согласно выражению Беньямина, на асфальте. Гуляка символизирует привилегию или свободу двигаться на публичной сцене, глаза на все окружающее, но ни в чем не участвуя. Сам он, подобно вуайеристу, скрыт от наблюдения со стороны, зато пожирает глазами картинку как публичной, общественной, так и частной жизни. Гуляка воплощает, согласно Беньямину, взгляд современности, жадный и эротический.

Но гуляка, продолжает Поллок, есть исключительно мужской тип, он является продуктом специфического для второй половины XIX в. разделения публичной и частной жизни. Разумеется, это разделение представлялось господствующей идеологией как естественное и обусловленное природой самих вещей — так же, как образ человека ассоциировался с европейцем, мужчиной, представителем белой расы. Публичная сфера — политика, производство, образование, культура — разве она не предназначена прежде всего для мужчины? Так же естественно, что частная сфера — дом, дети, слуги — это область, где женщина должна себя чувствовать как рыба в воде. Пространство, в котором живет и движется женщина, — социально, из него как бы исключены отношения, связанные с деньгами и властью.

В самом деле, уже первого, общего взгляда на картины Кассатт и Моризо достаточно, чтобы заключить: художницы изображают прежде всего и даже исключительно столовую, гостиную, спальню, балкон, веранду, частный сад. Тогда как для импрессионистической иконографии характерны совсем другие места, где мужчины проводят свое свободное время — бары, кафе, кулуары. Пространство, в котором обитают женщины, есть сфера, где мужчина восстанавливает свои силы, воспроизводит себя, где он совершает те социальные ритуалы, что должны демонстрировать его как благородного отца семейства и одновременно представителя изысканного общества. На полотнах Кассатт и Моризо можно видеть и картины труда, но это прежде всего уход за детьми или типичная для женщин домашняя работа, такая, как вязание. В отдельных случаях они изображают представительниц рабочего класса в буржуазном доме. Но последние выглядят на их картинах, продолжает свою мысль Поллок, не столько как работницы, сколько просто как женщины (производственные отношения, другими словами, выпадают из сферы наблюдения художниц-импрессионисток).

Разумеется, эти первые наблюдения над картинами Кассатт и Моризо практически еще ничего не говорят о внутренней структуре их произведений. Для того, чтобы понять ее, необходимо более детальное рассмотрение пространственных отношений в их работах.

Гризелда Поллок обращает внимание на то, что игра с пространственными структурами есть важная черта раннего модернизма. Но у французской и американской художниц мы имеем дело с совершенно другим феноменом. В структуре их полотен достаточно отчетливо, по мнению исследовательницы, выделяются два пространства или две пространственные системы: маленькое, тесное пространство, в каком находится изображенная фигура женщины и большое пространство публичной жизни. Обычно женщина на полотнах этих художниц помещена ближе к краю изображения, и пространство, где она находится, отделено от окружающего большого пространства какой-либо материальной границей, например балюстрадой. Поллок усматривает между этими двумя пространствами известное напряжение, что, по ее мнению, является выражением противоречия между частной и общественной жизнью — противоречия, которое должно было со всей остротой ощущаться женщинами. По сути дела, полагает она, балюстрада на картине Моризо разграничивает не пространства частной и публичной жизни, но пространство, так сказать, «мужское» (открытое, большое, свободное) и пространство женского бытия (замкнутое, тесное, сжатое)¹⁷⁷. Женщины не просто отчуждены от большого пространства, они боятся его: в пространстве публичной жизни женщина подвергается опасности быть оскорбленной, униженной. Так, например, дама не может появиться в кафе или ресторане наедине с мужчиной, даже если этот мужчина ее муж, тогда как мужчина весело проводит время на глазах у всех со своей подругой — его мужское достоинство от этого не



1. Мэри Кассатт. Маленькая девочка в голубом кресле, 1878. Национальная галерея искусства. Вашингтон (из книги Г. Поллок «Зрение и различие»)

только не страдает, но даже увеличивается в глазах друзей. Только в пространстве частной жизни женщина чувствует себя относительно свободно и раскованно. Художница локализует взгляд зрителя именно в «женском» пространстве, а создаваемое таким образом напряжение между двумя пространствами позволяет подчеркнуть чувственно воспринимаемую разницу между областью обитания женщины и враждебным ей «мужским» миром.

Существенная разница есть, по мнению Поллок, между перспективным построением картин женщин-художниц и мужчин-художников эпохи импрессионизма. Линейная перспектива у мужчин способствует созданию такого образа пространства, которое существует как бы независимо от наблюдателя, то есть объективно. Перспективное построение картин женщин служит созданию образа субъективного пространства. Например, на одной из картин М. Кассатт («Маленькая девочка в голубом кресле», 1878) перспектива такова, что зритель смотрит на сидящего в кресле ребенка с низкой точки зрения, именно так, как смотрел бы сам ребенок — иначе говоря, воспроизводится не только ребенок, но и присущее ему восприятие реальности, что, по мнению Поллок, свойственно именно женской интимной и субъективной живописи, во всяком случае, гораздо больше, чем «мужской».



2. Мэри Кассатт.
В опере. 1879. Музей
изобразительных
искусств. Бостон
(из книги Г. Поллок
«Зрение и различие»)

Женское искусство эпохи импрессионизма отличается от мужского как своим пространственным построением, так и характером «взгляда», который в нем запечатлен. Тема «взгляда» одна из самых популярных в современном западном искусствознании (см. гл. о Н. Брайсоне). По мнению Поллок, «взгляд», определяющий характер живописи Кассатт и Моризо, во многом прямо противоположен «взгляду» мужчины. Он, во-первых, лишен сексуального характера. Мужчина всегда смотрит на женщину как на объект, главным образом, своего наслаждения. Поэтому только женщина, считает Поллок, могла создать такую картину, как «В опере» М. Кассатт.

Перед нами женщина в ложе, она смотрит в бинокль на происходящее на сцене. Обращает на себя внимание то, что зритель не видит глаз женщины: не мы смотрим ей в глаза, а она наблюдает то, что находится за пределами изображения. Таким образом, главным объектом изображения становится «наблюдающая женщина», то есть женщина в ее реальном бытии, а не «наблюдаемая женщина», то есть являющаяся всего лишь предметом внимания мужчины. Эта важная переакцентировка говорит о том,

что «взгляд», представленный на картине Кассатт, совершенно иной, чем тот, что выражен современным ей художником-мужчиной.

Эти и другие наблюдения позволяют сделать Гризелде Поллок вывод: искусство женщин периода импрессионизма не лучше и не хуже мужского — оно просто «другое». Но при этом Поллок хочет все же избежать опасности релятивизма и потому она ищет определенного единства «женского» и «мужского» искусства. В чем же оно? Прежде всего в том, пишет исследовательница, полемизируя со своими оппонентками и оппонентами, что искусство Моризо и Кассатт (наиболее значительных из числа четырех известных художниц-импрессионисток) не стояло, так сказать, на обочине истории, а привнесло свой важный вклад в развитие современности (modernity) и современного искусства. Ему присущ и особый взгляд, свойственный современности, и активизация пространства, игра с пространственными структурами. Однако и этот «взгляд», и организация пространства сугубо женские, они не могли быть просто заимствованными из «мужского» искусства. Таким образом, игнорирование женской живописи непростительно обедняет и даже просто-напросто искажает историю мирового искусства. Задача феминистской науки — восполнить этот недостаток.

Изложенное выше позволяет сделать некоторые выводы по поводу методологии Гризелды Поллок. «Я должна подчеркнуть, — пишет она, — что никоим образом не считаю, будто бы Кассатт и Моризо предлагают нам правду о пространствах женственности (женщины — the spaces of femininity)»¹⁷⁸. Исследовательницу интересует другое — не степень художественной правдивости изображения и не его эстетические достоинства, а то, что присуще именно женскому искусству и женскому взгляду на мир. Насколько правомерна и плодотворна такая постановка вопроса при изучении истории искусства? Прежде чем ответить на этот вопрос, заметим, что методологическая установка, которой придерживается Поллок, настолько широко распространена в современном искусствознании, что ее можно назвать практически общепринятой. Современное западное искусствознание (во всех его направлениях, от формальной школы до иконологии и социологии, современной теории «взгляда») отличается от классической эстетики прежде всего тем, что при научном изучении искусства выносит за скобки именно эстетический критерий как «метафизический». Эта чисто позитивистская установка заметна уже у представителей культурно-исторической школы второй половины XIX в., но была теоретически обоснована и введена как основополагающий принцип в искусствознание несколько позднее — Риглем, Фидлером и Вельфлином. Ни «духовно-исторический» метод Макса Дворжака, ни «социология искусства» (в том числе марксистская — в духе марксизма А. Хаузера), ни иконология Панофского и его последователей ни на йоту не отошли от этой программной установки формальной школы в искусствознании.

Многие современные исследователи прибегают к этой — подчеркиваем особо — идеологической установке, полагая, что она является всего лишь техническим средством для решения частных и специфических проблем истории искусства. Например, Панофский выделяет определенные схемы, клише, устойчивые изобразительные формы, к которым прибегают художники определенной художественной эпохи и определенного художественного направления. Сосредоточив свое внимание именно на решении этой задачи, он отвлекается от вопроса о художественном качестве и уровне исследуемого материала. В определенных границах такое сужение зрения допустимо, но только в определенных границах. Каких же именно? Попытаемся ответить на этот вопрос на примере концепции Гризелды Поллок.

Есть ли сугубо женские особенности художественного творчества женщин-художниц? Очевидно, есть, поскольку и физиология, и психология женщин в чем-то существенно отличны от мужских. Однако исследование этих особенностей, если оно не касается сугубо художественной стороны произведения, относится именно к физиологии и психологии, но отнюдь не к истории искусства. Правда, и психология, и физиология, и многие другие науки, в том числе так называемые «точные», могут быть полезны при решении тех или иных вопросов искусствознания (например, рентгеновское исследование живописи). Но тут чрезвычайно важно найти и определить грань, за пределы которой не должны выходить эти естественно-научные вторжения в область искусства. В противном случае последствия именно для искусствознания могут быть в полном смысле слова катастрофическими.

Допустим, что чисто женские особенности художественного пространства живописи Кассатт и Моризо выявлены Гризелдой Поллок вполне верно. Что это дает? По мнению Поллок, очень многое. Прежде всего снимается убийственный для феминистского искусствознания вопрос: почему не было гениальных женщин-художниц? На этот вопрос просто-напросто не нужно отвечать, ибо он лишен смысла: тот, кто задает его, уже заранее предлагает судить о женском искусстве в соответствии с критериями, применимыми главным образом к искусству мужскому. Это «другое» искусство, вот и все. Оно не лучше мужского и не хуже его, поскольку исследование Поллок эстетических проблем не затрагивает. Его главная цель — преодолеть господствующий фаллоцентризм репрессивной мужской культуры, и тем самым освободить все художественное творчество, а не только женское. Но каким качествам при этом предоставляется свобода — эстетическим, выражающим природу художественного творчества, или каким-либо совершенно иным? На этот вопрос мы не находим прямого ответа у Поллок. Иногда ее можно понять так, что принимаемое европейским искусствознанием за «эстетическое» и есть на самом деле «фаллоцентрическое». Имеет ли последний ход мысли известное основание? Имеет, и достаточно серьезное.

Мы снова сталкиваемся с той проблемой, которую рассматривали в предшествующих главах. Эстетическое — это центр искусства, его сердце, истинная середина. Но даже «истинная середина» не способна вместить все, причем именно эстетическое содержание произведения. Последнее всегда шире любых границ, как бы точно мы их ни определяли. Поэтому искусство в своем развитии выходит за пределы классики, хотя последняя есть совершенство, «истинная середина» по самому своему определению. Ограниченность классики каким-то образом связана и с тем, что феминизм называет фаллоцентричностью, иначе говоря, мужским началом.

Классика всегда включает в себя такие моменты, как ограниченные условия места и времени, социальные и прочие обстоятельства. К числу последних мы можем отнести и «фаллоцентричность». Причем последнее обстоятельство не так уж маловажно. Попробуйте себе представить язык, из которого была бы исключена категория «рода». Во всяком случае, европейские языки без него обойтись не могут. Очень важную роль категория «рода» играет и в таком специфическом языке, каким является язык изобразительного искусства. Этой проблеме, в частности, и посвящены исследования Поллок, как и других представителей феминистского искусствознания.

Впрочем, не только феминистского. Изучение истории и теории изобразительного искусства под углом зрения «рода» (Gender) выделилось в особое и достаточно влиятельное направление в современном западном искусствознании последних десятилетий. Так, например, в одной из своих книг (по истории натюрморта «Замечая незамеченное» — *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Massachusetts, 1990) Н. Брайсон обращается к этой теме в главе с характерным названием — *Still Life and «Femine» Space*. Причем, изучение влияния того или иного «рода» на структуру искусства часто не несет в себе какого-либо оценочного момента. Есть, кроме того, интересные исследования, где доказывается, что выявление разного (полюсов «мужского» и «женского») неразрывно связано с категорией «согласия» (agreement) между ними¹⁷⁹.

Конечно, всякое различие предполагает единство. Вопрос, однако, в том, о каком единстве идет речь. По сути дела, даже такая убежденная и страстная феминистка, как Г. Поллок, тоже указывает на социально и экономически обусловленное единство женского и мужского начал в истории искусства — на основании этого реального единства она и выводит разницу между «мужской» и «женской» живописью. Какое-то единство есть и между положительным и отрицательным, добром и злом, что не исключает, а предполагает радикальную противоположность между ними.

Можно ли назвать, в соответствии с логикой Г. Поллок, «мужское», «фаллоцентрическое» в искусстве отрицательным в эстетическом смысле слова, а «женское», напротив, положительным? Поллок уклоняется от такой постановки вопроса, вероятно, догадываясь о тех ловушках и тупиках,

которые с ним связаны. В самом деле, если «мужское» — просто синоним художественно отрицательных явлений, то нам придется перечеркнуть практически всю историю искусства. Как бы ни были интересны и значительны произведения женщин-художниц, сами по себе они заменить живопись Леонардо, Тициана, Дюрера и Рембрандта не могут. Это, кажется, Поллок понимает достаточно хорошо. И все же она настаивает на том, что есть «другое», женское искусство, оно ни в коей степени не может быть поставлено ниже «мужского». Вернее, их просто нельзя ставить в один ряд.

Однако сказанное означает, что между мужским и женским искусством пролегает пропасть и у них нет общего критерия художественного качества. Вне всякого сомнения, подобная позиция должна быть названа релятивистской, с чем Поллок принципиально не согласна, так как искренне считает себя противницей господствующего на Западе плюрализма. Но как только мы признаем, что к мужскому и женскому искусству следует подходить с одной общей для них меркой художественности, то сразу же возникает практически неразрешимая для Поллок и других феминисток проблема качественной несравнимости шедевров мирового искусства, созданного мужчинами, — и пусть хорошими, но все же не поднимающимися до гениальности картинами женщин.

Эту проблему Поллок пытается обойти разными путями. Вначале она вспоминает об азах материализма и указывает на тот очевидный факт, что в условиях «фаллоцентрической» цивилизации и культуры у женщин по ряду очень серьезных реальных причин просто не было шансов подняться до равного с мужчинами художественного уровня. Однако это объяснение, при всей его справедливости, ее не вполне удовлетворяет. Ведь если ограничиться только им, то оно, это объяснение, как в случае с Нохлин и Харрис, «встраивает» женщин-художниц в существующую чисто мужскую интерпретацию истории искусств и подчиняет их «фаллоцентрическим» художественным установкам. Ни о какой революции в области искусствознания (на что претендует Поллок) тут и речи быть не может.

Принципиальное изменение взгляда на историю искусства Поллок связывает с тем, что наряду с генеральным «мужским» художественным творчеством есть и нечто «другое», которое не сводится к нему и не подчиняется общепринятым критериям художественности. Но если это просто «другое» искусство, не имеющее ничего общего с «мужским», то тогда впадение в релятивизм неизбежно. Нет, какое-то единое и очень существенное начало должно быть и у мужского, и у женского искусства. Поллок не может видеть это общее в критерии художественной и эстетической ценности, выдвинутом классической эстетикой, ибо принятие этого критерия автоматически отбрасывает женское искусство на периферию художественной жизни. Следовательно, согласно ее логике, этим общим может быть только нечто, лежащее за пределами традиционной эстетики с ее нормами художественного совершенства.

В этом пункте своих рассуждений Поллок вспоминает о марксизме, вернее, о социологии искусства, наиболее развитым вариантом которого, согласно ее мнению, является марксистская эстетика. Марксизм доказывает, что различие между мужчиной и женщиной не сводится к биологической противоположности полов, напротив, само это различие есть результат определенной социальной структуры, общественно-экономической формации. Вот оно, общее, объединяющее мужчин и женщин, то общее, из которого вырастает сама противоположность между ними, полагает Поллок. Этим общим у нее оказывается целостный общественный организм, конечно, по своему очень сложный и раздираемый внутренними противоречиями, что, однако, не отменяет момента единства.

Женское искусство в равной мере, как и мужское, включено в создание общественной целостности. Таково искусство Моризо и Кассатт. Разумеется, рассуждает Поллок, Моризо многому научилась у Мане. Но когда традиционные историки искусства рассматривают ее исключительно только как ученицу Мане, они проходят мимо самого главного, самого существенного, того, что образует ядро творчества этой художницы. Они не замечают, что ее искусство — «другое». Выявив структурно-пространственные особенности «другого» искусства Моризо и Кассатт, Поллок доказывает, что его роль в формировании феномена современности (modernity) не менее существенна, чем роль живописи Мане, Дега или Ренуара. Ибо и Кассатт и Моризо выразили специфику «взгляда», свойственного современному обществу, но только совершенно иначе, чем это делали мужчины, которым недоступно «женское» восприятие реальности.

Марксистско-феминистская интерпретация истории искусств позволяет, по мнению Поллок, сохранить полную противоположность мужского и женского искусства как несводимого одно к другому и вместе с тем избежать релятивизма, найдя точку единства между ними. Однако именно уважение к освободительному движению женщин заставляет признать, что Поллок оказывает ему плохую услугу, ибо она практически отождествляет феминистскую интерпретацию истории искусства с концепцией модернизма — концепцией, являющейся по ее мнению не только сугубо «мужской» и «фаллоцентрической», но прежде всего устаревшей, мешающей развитию художественного творчества, поскольку оно оказалось в глубоком кризисе именно благодаря господству модернизма на протяжении последних десятилетий.

Можно согласиться с тем, что критерии художественности классической эстетики по необходимости неполны, что они до известной степени ограничивают искусство, история которого не сводится только к искусству европейскому и «мужскому». Но из этого признания следуют по крайней мере два совершенно различных вывода. Один из них гласит, что неполнота всякой классики, ее конечность, ограниченность является необходимой основой классического совершенства, конечность есть усло-

вие бесконечности, благодаря конечному бесконечное развивается как бесконечность актуальная, т. е. действительная. Другой вывод противоположен, согласно ему ограниченность есть ограниченность и ничего более, и от нее следует избавиться как от досадной оплошности, ошибки, обыкновенного провала — избавиться вместе с классическим искусством, ибо оно не есть ступень достигнутого абсолюта, а в лучшем случае просто давно пройденная ступень. Следовательно, критерии художественности, которые классическая эстетика и искусствознание в лице, например, Вазари, полагают едиными и для мужского, и для женского искусства, оказываются, согласно второй точке зрения, просто неверными.

Рассуждения Поллок находятся в русле второй теоретической установки — именно той, что сложилась в результате развития формального искусствознания со свойственным ему внутренним нигилизмом. Справедлив ли сделанный нами вывод? Сама Поллок не оставляет ни малейших сомнений на этот счет. Вспомним ее рассуждения о том, что такие понятия как «творчество», «гениальность», «художественная индивидуальность» есть продукт фаллоцентрической культуры и потому по существу репрессивны. Нечто подобное в свое время писал Вальтер Беньямин, когда отождествлял приведенные выше понятия с фашистским культом. Известная доля истины в подобных рассуждениях, конечно, есть, однако, как справедливо заметил Гегель, нет такой ложной идеи, для которой не нашлось бы определенных оснований — из чего, разумеется, не следует, что между истинным и ложным нет никакой разницы. В иудейско-христианской традиции творец, демиург действительно, в чем права Поллок, тождествен с образом мужчины. Но следует ли отсюда, что мы на этом основании должны облить презрением, предать забвению или физически уничтожить гениальные произведения, созданные творцами-мужчинами?

Ни Беньямин, ни Поллок не призывают к актам вандализма по отношению к классическому искусству прошлого. Но Поллок, как и Беньямин задолго до нее, практически отождествляет так называемое «высокое искусство», «высокую культуру» с репрессивностью и тотальным подавлением. «Высокая культура (High Culture), — пишет Поллок в совместной статье с Деборой Шерри, — играет особую роль в воспроизведении женского угнетения, в циркуляции относительных ценностей и смыслов в целях создания идеологических конструкций мужского и женского. Представляя креативность как мужское качество и женщину как прекрасный образ для жаждущего мужского взгляда, высокая культура систематически отрицает представление о женщинах как создателях культуры и смыслов»¹⁸⁰.

Что подразумевает Поллок под «высокой культурой» — элитарную высокомерность декадентских и следовавших за ними течений или классику, противоположную упадочным тенденциям в искусстве и общественной мысли? В контексте ее рассуждений «высокая культура», конечно, синоним классики, хотя это понятие у Поллок имеет оттенок двусмысленно-

сти, необходимый для того, чтобы сгладить слишком прямое и потому явно напоминающее о модернизме отождествление классики с репрессивной культурой.

Классика в известной и даже весьма значительной степени виновна — в этом постмодернизм прав. Однако виновата «трагической виной», то есть ее виновность вытекает из ее высших и абсолютных достижений. Попробуем раскрыть содержание этой гегелевской идеи на примере той проблематики, что разрабатывается Гризелдой Поллок и другими феминистскими историками искусства.

2. «ВОЖДЕЛЕЮЩИЙ ВЗГЛЯД», ЖЕНЩИНА И ИСКУССТВО КЛАССИКИ

Затруднения Поллок вырастают из того, что она пытается связать два несомненных, с ее точки зрения, факта: беспримерное унижение женщины, которое фактически лишает ее возможности полноправного участия в художественном процессе — и ее столь же несомненную выдающуюся роль в создании мирового искусства, не уступающую в своей значимости роли мужчины. Решения противоречия она ищет на том пути, что приводит ее в конце концов к нигилистическому выводу по отношению к классике, фигурирующей у Поллок под именем «высокой культуры». Этот вывод, на наш взгляд, не есть результат какой-то ошибки в рассуждениях Поллок или других феминисток, он с необходимостью следует из их общей позиции, из принятых ими мировоззренческих посылок. Посылки эти — знаковая, семиотическая концепция культуры и человеческой деятельности в целом.

Следует, однако, оговориться, что Поллок, как и постмодернизм, скептически и даже в высшей степени критически относится к семиотике и связанному с нею структурализму. Для нее это давно пройденный этап. Таковы слова и заверения. Однако реальные рассуждения Поллок говорят об обратном.

Главное зло мужской фаллоцентрической культуры она усматривает в том, что для нее женщина является всего лишь объектом. Быть объектом — значит занимать низшую ступень в иерархии цивилизации, быть объектом — значит являться предметом манипуляции со стороны активного, «деятельного» творческого субъекта. Объект, природа выступают в этой концепции как сырой материал, из которого творец делает то, что ему заблагорассудится. Разумеется, из данного ему природного материала он творит нечто иное, то, что уже естественной природой не является, а представляет собой знаки его деятельности.

Сказанное выше — общая теоретическая основа так называемого современного искусствознания от Ригля и Гильдебранда до постмодернизма, включая феминистскую историю искусств если не во всех, то во многих

ее разновидностях. Классическая эстетика и классическое искусствознание (от Плиния, Вазари, Леонардо до Лессинга, Винкельмана и Гегеля) характеризуются прежде всего качественно иным отношением именно к объекту художественного творчества, то есть природе. Природа для Лессинга и Дидро — не объект манипуляций со стороны субъекта, а живой источник искусства. Эту материалистическую в своей основе идею не оспаривает и оппонент Дидро, идеалист Гете. В своей статье о Винкельмане он пишет: «Когда здоровая натура человека действует как единое целое, когда человек ощущает себя в мире как в некоем великом, замечательном, прекрасном и достойном целом, когда наслаждение гармонией вызывает у него чистое и свободное восхищение, тогда Вселенная — если бы только она могла увидеть себя у достигнутой цели — вскрикнула бы, ликуя, и преклонилась перед вершиной своего становления и существования. Ибо к чему все это великолепие солнц, и планет, и лун, звезд и Млечных Путей, комет и туманностей, существующих и зарождающихся миров, если в конце концов счастливый человек не будет бессознательно радоваться своему существованию?»¹⁸¹

В этом рассуждении Гете человек выступает как венец и высшая цель развития природы, и в искусстве человек радуется прежде всего *своему* существованию. Природа сама по себе не может создавать произведения искусства, искусство — выше природы (в этом Гете расходится с Дидро, для которого творчество человека лишь копирует бесконечную созидательную мощь природы). Однако, согласно Гете, человек является творцом лишь в той мере, в какой он «ощущает себя в мире как в некоем великом, замечательном, прекрасном и достойном целом», а искусство есть голос этого бесконечного целого — голос, которым природа сама по себе не обладает, обретая способность мыслить и чувствовать как целое в творчестве человека и, прежде всего, в творчестве художественном.

Нетрудно эти общие положения классической мысли применить к проблеме, которую пытается решить Поллок. В репрессивной «мужской» цивилизации женщина низведена до положения объекта. Всякий объект в представлении Поллок, в том числе и природа как целое, есть объект манипуляции со стороны субъекта. Таково аксиоматическое положение семиотики, определяющее суть современной знаковой философии. Другого отношения, кроме насилия и манипуляции со стороны субъекта по отношению к объекту, она не знает. В этом — решающее различие между модернистской (в равной мере как и постмодернистской) и классической традициями. Согласно последней, как об этом уже говорилось, природа не только объект, на который воздействует в своем творчестве человек, но она — источник истинной творческой силы, голосом ее является художественное творчество.

В каком смысле женщина оказывается объектом в мужской цивилизации, репрессивной по отношению к ней? Очевидно, что она покорена муж-

чиной и *низведена* до степени объекта — бессловесной природы, которую мужчина покоряет и которой пользуется в своих целях. На эту тему в XX в. написаны горы литературы, и не только феминистской. Все, что касается унижения женщины мужчиной, изложено в ней в основном верно. Но есть еще одна сторона дела, а на нее феминизм не обращает внимания.

Быть природой, стать природой — не только зло и несчастье, но и величайшее благо, к которому стремится человек. Впрочем, возвращение к природе благо лишь в той мере, в какой человек остается человеком. Умереть или дойти до скотского состояния — это тоже возвращение к природе, но ценой утраты человеческого начала или самой жизни. Напротив, истинное возвращение к природе есть идеал, продукт высшего развития как раз человеческих качеств. Этот идеал (то есть «истинно среднее» между духом и материей, цивилизацией и природой), как доказывала классическая эстетика, образует суть искусства, его ядро.

Но женщину унижали, не давали ей свободно развиваться, превращали в средство для наслаждения мужчины, в раба его прихотей. Разве может раб претендовать на то, чтобы быть высшим выразителем цивилизации, духовной культуры? Напротив, он отчужден от нее и воспринимает культуру, в том числе и искусство, как угнетающую, враждебную себе силу. Разве мало тому примеров в истории человечества, от уничтожения памятников античной культуры в раннем христианстве до эксцессов пролетарских революций и движений? В силу сказанного женщина, как только она начинает осознавать свое униженное и фактически рабское положение, должна протестовать против культуры и искусства, являющихся орудиями ее покорения. Феминистское движение в целом, в том числе и феминистское искусствознание, вполне подтверждают этот вывод. Несмотря на все оговорки, Гризелда Поллок характеризует мировое искусство, его высшие, классические достижения как нечто принципиально враждебное женщине.

Однако тут возникает вопрос: насколько в художественном отношении ценными и прогрессивными являются иконоборческие движения, связанные с освободительным движением подавленных слоев общества? В основе этих движений лежат важные причины, их следует понять и оценить во всей колоссальной значимости. Но отсюда еще не следует, что поняв причины враждебности восставших низов по отношению к высшим достижениям цивилизации, мы должны вполне оправдать разрушение культуры или присоединиться к этому разрушению. Напротив, иконоборческие тенденции восставших — это путь к их поражению.

Сказанное выше — азбука, с которой, разумеется, хорошо знакома Поллок и ее единомышленники. Ни она, ни другие идеологи, выступающие с критикой репрессивной цивилизации, не возражают против того, чтобы действительные достижения предшествующего развития были усвоены будущим освободившимся человечеством. Весь вопрос в том, что в прошлом является

общечеловеческим достижением, а что должно остаться только историческим документом унижения и насилия. «Вульгарная социология», как известно, приравнивала дворянское искусство в целом, включая поэзию Пушкина, к цепям и кандалам, ибо, по мнению ее представителей, главной идеологической целью дворянской культуры было одурманивание мозгов крестьян и удержание их в духовном рабстве. Отношение Поллок к «высокой культуре» доказывает, что и она находится в русле того же направления мысли, весьма влиятельного на протяжении всего XX в.

«Вульгарная социология» иногда воспринимается как некий казус, не заслуживающий серьезного рассмотрения, ибо вульгарность ее очевидна. Это не так. Теоретические основания для «вульгарной социологии» созданы не только марксизмом (марксизмом абстрактным, далеким от подлинной мысли Маркса, наследника Гегеля и Дидро), но в не меньшей степени формальным искусствознанием конца XIX — начала XX в. Именно Ригль и Фидлер, основываясь на концепции «деятельности» неокантианства, толковали художественное творчество не как голос объективного бесконечного мира, а как исключительно продукт активности субъекта, для него природа — мертвый материал, которым манипулирует творец, превращая ее в свои «знаки».

Но если даже допустить, что искусство есть голос природы, то необходимо к этому добавить — свободной природы, бесконечного мира, а не того, что стал объектом покорения человека, не униженной и раздавленной природы, служащей человеку как рабская сила, лишенная своей самоценности и самостоятельности. Подавленная природа обнаруживает свою свободу только в мести человеку — такова, по сути дела, одна из главных идей «Диалектики Просвещения» Адорно и Хоркхаймера. Эта идея разделяется и Гризелдой Поллок. Находясь в рамках «фаллоцентрической» цивилизации, женщина может или только мстить мужчине (примеры чего Поллок приводит в своих работах) — или она должна выйти за ее пределы, чтобы обрести способность к творчеству. Никаких других вариантов с точки зрения семиотической концепции культуры не существует.

Классическая традиция предполагает совершенно иной ход мысли. Цивилизация есть покорение природы. Но природа подчиняется покорением ей. Это не только уловка, хитрость разума. Дело в том, что природу окончательно, раз и навсегда нельзя покорить — любая, даже самая хитроумная попытка абсолютной власти над ней неизбежно закончится поражением человеческого рода. Покорение природы только тогда будет иметь успех, только тогда приведет к свободному и всестороннему развитию человека, когда он, покоряя, будет одновременно высвобождать заключенные в природе творческие силы. Возможно ли это? Возможно. Когда человек выводит новые сорта растений — разве он не освобождает дремлющие в них творческие силы? Сущность сознания как такового — творческая сила природы в ее наиболее чистом, свободном от случайности, виде. Идеалом

этой освобождающей природу деятельности человека является, как уже многократно говорилось на этих страницах, художественное творчество.

Но покорение человека человеком, например, рабство — это пример совершенно иной деятельности, манипулирующей, а не освобождающей. Гегель, однако, думал иначе, о чем свидетельствует его знаменитая «диалектика раба и господина», изложенная немецким мыслителем в «Феноменологии духа». Господин превращает раба в свое говорящие орудие, в средство и ставит это средство между собой и природой. Но средство выше цели, и, будучи опосредствованием между человеком и природой, оно как «среднее» поднимается выше того, кто это средство применяет. В результате раб возвышается над своим господином как идеально, так и реально, приобретая с течением времени политическую и экономическую власть над ним.

Разумеется, гегелевская диалектика раба и господина не может быть в буквальном смысле применена к решению проблемы женского освобождения — прежде всего потому, что мужчина не делает женщину посредствующим звеном между собой и природой, не превращает ее в говорящее орудие. Женщина в предшествующей истории цивилизации была, напротив, вытеснена из сферы производства и творчества, ее «производительная» роль сводилась главным образом к процессу биологического воспроизведения человеческого рода. По этой причине женщина не могла воплотить в себе высшие достижения цивилизации и подняться над мужчиной в буквальном смысле слова, выдвинув из своей среды ученых, художников, политиков, на голову превосходящих мужчин, как это произошло с бывшим рабом (то есть третьим сословием в период, предшествующий буржуазным революциям) в приведенном выше рассуждении Гегеля.

Однако положение женщины в репрессивной «мужской» цивилизации имело свои преимущества. Да, она, как правило, не становилась средством, орудием, производительной силой промышленного производства, технического развития. Но, будучи выключенной из сферы непосредственного производства и политической жизни, она в то же время могла до известной степени пользоваться плодами цивилизации и культуры. Конечно, многим из женщин была отведена роль «самки», однако эта роль, как справедливо доказывает Поллок, обусловлена была прежде всего социально, то есть свидетельствовала об извращающем воздействии на женщину цивилизации. Но между чисто «биологической» ролью, которая отводилась женщине, и чисто социальной, «творческой», то есть манипулирующей деятельностью мужчины, оставалась «щель». Те, кому удавалось пройти в «щель» между искаженно-биологической (природной) и не менее искаженной социальной (манипулирующей) ролью, поднимались до того, что становились голосом, по словам Гегеля, «свободной бесконечности». Бесконечность, ставшая свободной, обретшая свой голос в деятельности людей, раскрывается прежде всего в сфере искусства, философии, науки, наконец, в периоды революционного подъема народа.

Однако этот путь, путь художественного, научного и общественного творчества был практически закрыт для женщин, ибо они были вытеснены из сферы непосредственной общественной жизни. Зато они оказались во многих и чрезвычайно важных отношениях ближе, чем мужчины, к природе. Мужчина, как правило, отвлекался от того, что связано с процессом биологического воспроизведения человечества, включая и такую важнейшую функцию, как воспитание детей. Дети всегда были ближе к матери, мужчина, отец выступал по отношению к ребенку в роли авторитарной силы цивилизации — манипулирующей и принуждающей.

Традиционно женским качеством считается восприимчивость и одновременно женщина ассоциируется с порождающей силой природы. Таким образом женщина в период цивилизации оказалась как бы природным полюсом социального бытия, а мужчина выступал в роли активно преобразующего действительность субъекта. Поллок видит в таком разделении труда между мужчиной и женщиной исключительно отрицательный для женщин момент. В целом с этим трудно спорить. Однако упустить и другую сторону дела тоже было бы неверно.

Природа покоряется подчинением ей. К сожалению, история человечества знает многочисленные примеры совершенно иного покорения природы (и женщины) — покорения посредством грубого насилия. Правда, рано или поздно за насилие приходилось расплачиваться: тема мести природы, как и мести женщины является одной из самых важных в мировой литературе, от древних мифологий до современных романов. Однако если бы в предшествующей истории человек относился к природе исключительно по-чингизхановски, то от цивилизации ныне осталась бы пустыня. Поскольку этого не случилось, то очевидно, что наряду с грубым насилием возникали и иные, более гармонические, более близкие к идеалу отношения между человеком и природой, в равной мере как и между мужчиной и женщиной. Причем, подчеркиваем это особо, — в рамках существующей репрессивной, «фаллоцентрической» цивилизации.

Да, природа покорялась человеком, причем, как правило, грубо и насильственно. Однако в рамках этого господствующего насилия и *в известной степени не только вопреки, но даже и благодаря ему* — природа получала голос и свободу. Часто этот голос был искаженным и более походил на крик под пытками. И тем не менее продуктом исторического развития является не только чудовищный грохот ядерного взрыва, но и пленительная мелодия Моцарта, в которой мы слышим голос свободной бесконечности. Мог ли появиться Моцарт и довести свое искусство до величайшего совершенства в каменный век? Разве не связано искусство так или иначе с развитием господства человека над природой?

Вопросы эти очень сложные, ответы на них далеко не однозначные. И тем не менее все же необходимо выделить два типа возможных ответов: один из них звучит в духе известной формулы, о которой неоднократно говорилось в

книге «Духовно-исторический метод...»: искусство, как и гармония человека с природой, развивается исключительно *вопреки* репрессивной цивилизации (таково мнение от романтиков до Франкфуртской школы). Другой ответ, не отвергая этого очевидного и несомненного «вопреки», добавляет и уточняет — не только вопреки, но и *в известной мере благодаря*. Разумеется, центр тяжести здесь лежит именно на том, *в какой мере* благодаря.

Для Поллок и ее сторонников вторая точка зрения, разумеется, представляется кощунственной. В самом деле, неужели женщина обретает свободу не только вопреки, но в известной мере даже благодаря «фаллоцентризму» мужской цивилизации? Но, повторяем, суть дела именно в этой *мере*, а ее очень непросто найти. Уточнение, которое мы здесь делаем, вовсе не подвергает сомнению репрессивный в целом по отношению к женщине порядок предшествующей цивилизации. Это уточнение ни в малой степени не отвергает необходимость освобождения женщины. Напротив, оно служит именно тому, чтобы движение за освобождение женщин не перешло в свою противоположность, не оказалось бы новой формой закабаления женского пола. Ибо диалектика — не только учение о тождестве противоположностей, но и о том, как предотвратить перерождение изначально положительного, прогрессивного и оправданного — в свою противоположность, отрицательное и ложное.

Рассуждения Поллок есть яркая демонстрация принципа «вопреки». Если женщина что-то собой представляла в предшествующей истории, то только вопреки цивилизации, мужской по самой своей сути. Но разве не эта цивилизация создавала для нее возможности, пусть очень неполные и противоречивые, быть обаятельной и прекрасной? Здесь имеются в виду не только украшения и изысканные наряды, духи и прочие продукты «фаллоцентрического» общества, хотя и эта сторона дела не лишена значения. Речь о другом, о самой сути женской красоты.

Красота женщины, рассуждал в свое время Фридрих Шиллер, неразрывно связана с грацией, которую он в свою очередь определял как выражение прекрасной души в движении. Но в каком движении — естественном, произвольном или условном, то есть искусственном и, как ныне говорят, конвенциональном? Поставленный вопрос находится в русле центральной для просветительской эстетики проблемы соотношения между естественным и условным знаком, природой и цивилизацией (см. об этом гл. о Панофском книги «Духовно-исторический метод...»). Если просветители в целом склонялись к признанию природной основы красоты, то Ф. Шиллер, в целом присоединяясь к ним в этом отношении, вносит, однако, существенное уточнение. Он, в отличие, например, от Руссо, убежден в том, что искусственный мир цивилизации не только вредит красоте, естественности и искусству, но в известной мере является необходимой для них почвой. Чисто природные, так сказать, движения не могут заключать в себе прекрасного, ибо в них нет ничего от человеческого мира, от его духа.

«Если, таким образом, — продолжает Шиллер, — грация есть свойство, которого мы требуем от произвольных движений, и если, с другой стороны, из самой грации должно быть все же изгнано все произвольное, то нам придется искать ее в том, что в преднамеренных движениях непреднамеренно...»¹⁸².

Сферу преднамеренного, условного, искусственного необходимо сохранить — без нее немислим мир цивилизации. Однако сохранить следует в преобразованном виде, а именно, само искусственное, то есть цивилизованное должно стать почвой, на которой должна вырасти новая естественность и непреднамеренность. Возможно ли это? Искусство является наглядной демонстрацией того, как из искусственных знаков цивилизации (знаков языка или звуков, извлекаемых из музыкальных инструментов, красочных пятен на полотне и иных *произвольных* знаков) возникает мир *непреднамеренного*, естественного в высшем смысле слова, второй природы. И не только искусство: моделью общественного идеала является прекрасное вообще, в том числе, и далеко не в последнюю очередь, — прекрасная женщина.

Для Поллок она в глазах мужчины — только предмет вожделения. Для Ф. Шиллера вожделение — продукт искажения человеческой природы, как женской, так и мужской. «Женский пол, которому по преимуществу свойственна подлинная грация, — писал Шиллер, — больше всего грешит и поддельной; но нигде не бывает эта фальшь более оскорбительной, чем там, где ее делают приманкой для вожделения. Улыбка настоящей грации обращается тогда в самую отвратительную гримасу, прекрасная игра взглядов, столь очаровательная, когда в них говорит неподдельное чувство, обращается в закатывание глаз, томные переливы голоса, столь неотразимые в правдивых устах, переходят в зауценную трель, и вся музыка женского очарования становится фальшивым туалетным ухищрением»¹⁸³. Фальшь, таким образом, это вторичное воскрешение искусственности, ограниченных человеческих стремлений (прагматики), которые стремятся выдать себя за подлинное прекрасное, бескорыстное в своей основе. Вожделение есть не просто биологическое чувство, а продукт искусственности, побеждающей подлинную естественность. При этом именно женщины в первую очередь отличаются жеманностью — потому, что женскому полу по преимуществу свойственна грация. А мужчинам — достоинство, которое есть продукт победы человека над неразумной природой, спокойствие в страдании, обуздание грубых произвольных движений (тогда как грация, согласно Шиллеру, есть свобода произвольных движений). И если аффектированная грация вырождается в жеманство, то аффектированное достоинство — в чопорность и важничание.

Итак, если мужчина подавляет неразумную природу, то женщина на вершине своего развития есть уже свободная вторая природа, не нуждающаяся в том, чтобы господствовать над низшей сферой посредством наси-

лия, пусть и оправданного и даже в известном смысле необходимого. В этом качестве прекрасная женщина стоит выше мужчины, ибо ее красота есть, по выражению Шиллера, проявление «царства свободы», а оно расцветает на том базисе необходимости, который создан, говоря словами феминисток, «мужской цивилизацией». Мужчина оказывается как бы пьедесталом для женщины, он служит ей, причем его роль такова именно в «фаллоцентрическом» обществе. То общественное состояние, где «фаллоцентризм» устранен, характеризуется равенством мужчины и женщины, и потому мужчина уже не должен служить «пьедесталом», то есть тем материальным базисом, на котором создается красота и грация.

Сделанный выше вывод будет софизмом, если на его основании заключить, что женщина уже свободна, что ей живется во всех отношениях гораздо лучше мужчины. Нет, женщина по-прежнему несвободна, и, может быть, в некоторых отношениях даже более несвободна, чем ранее, до окончательной победы буржуазной цивилизации и буржуазной демократии. В этом смысле Гризелда Поллок совершенно права: Французская революция, по ее мнению, окончательно закрепостила женщину в пространстве быта, тогда как раньше она могла царствовать в аристократических салонах. Попытаемся продолжить и развить эту мысль Поллок (которая у нее, впрочем, имеет вид оговорки).

Белинский называл музу Пушкина «девушкой-аристократкой», он доказывал, что в человеческом, нравственном и даже духовном отношении Татьяна Ларина стоит выше Онегина. Конечно, такие женщины, как Татьяна Пушкина, были исключениями. Но и сам Пушкин — исключение. Гений — исключение. И вместе с тем — норма. Норма есть идеал, то есть выражение «истинно среднего». Следовательно, Татьяна Ларина уже в период полного господства мужчины имела реальную возможность быть выше его.

Это опасный вывод, поскольку он грозит перерасти в большую ложь, как только мы допустим небольшой перекосяк. В мужской цивилизации женщина поднимается до высот духовного развития, до человеческого идеала только как следствие парадокса, исключения. Такими парадоксами, однако, наполнена история цивилизации и их нельзя сбрасывать со счетов. Сила женщины — это сила слабых, которые в определенных обстоятельствах оказываются победителями над действительными господами положения. Например, жалкий раб, прозябающий в нищете и невежестве мужик Платон Каратаев возрождает европейски образованного богача Пьера Безухова, возвращает его к полноценной духовной, и не только духовной, жизни. А разве не зависит судьба могущественного государства и самого государя, умного Бориса Годунова, от такого неуловимого явления, как непостоянное и колеблющееся *народное мнение* — то есть от невесомого, слабого эпифеномена общества, причем мнения людей неграмотных, легко поддающихся внушению, манипуляции со стороны господствующей идеологии, эпифеномена, который трезвые, умные, успешные политики расценивают ис-

ключительно как *результат* своего воздействия? А на деле, доказывает Пушкин, в истории бывают моменты, когда вся государственная мощь, включая армию, бюрократию и аристократию, церковь — становится пушинкой, и ее крутит вихрь народного мнения, творящего историю.

Внезапное, неожиданное превращение самого слабого в самого сильного — это энантидромия, переворачивание, событие редкое и парадоксальное, но открывающее большой смысл истории. Если на этом основании забыть, что речь идет о парадоксе, то истина превращается в ложь. Так, например, истолковывалось известное марксистское положение — народ творец истории и всех культурных ценностей. Официальный «советский марксизм» превратил этот парадокс в правило, и высокая истина стала плоской идеей, в согласии с ней народ всегда прав, всегда выше, умнее, деятельнее представителей высших слоев общества — патрициев, аристократов, дворянства, буржуазии. Но в этом случае получается, что аристократия возвышалась над народом в силу чистого недоразумения, опираясь исключительно на материальную силу, а не на силу характера, ума, таланта. Этот вывод, что с неизбежностью вытекал из тезисов «советского марксизма», нисколько его не тревожил, хотя упомянутый вывод и находился в очевидном противоречии с марксистским положением, согласно которому нельзя объяснять большие исторические явления исключительно фактором насилия.

Вне всякого сомнения, народ в предшествующей истории был «низом» общества, подчиненным верхам, и он не мог непосредственно творить историю, которую делали короли, банкиры, идеологи и политики. И тем не менее он делал историю — *не только вопреки* своему угнетенному положению, но *и благодаря* ему. В силу того общего исторического парадокса, который со времен Древней Греции известен под именем энантидромии (переворачивания).

Лидер эстетико-философского «течения» 30-х гг. М. Лифшиц доказывал, что базисное марксистское положение, согласно которому материя первична, а дух вторичен, тоже может быть верно понято только при учете закона энантидромии — без него оно ничем не отличается от материализма просветителей. Разум господствует над природой, он действительный демиург, а не слепая, несознательная материя, она лишь объект для деятельного человеческого субъекта — это Маркс понимал ничуть не меньше, чем Платон или Гегель. Однако Маркс видел и другую сторону дела: как в силу закона энантидромии немыслящая материя становится подлинным субъектом, ибо не ограниченный человеческий рассудок, а бесконечная материальная реальность начинает говорить в полный голос в творениях великих философов, поэтов и художников. Это — парадокс, явление исключительно редкое и странное, но без него жизнь человеческого общества, всего мира застыла бы в холодной и вечной смерти согласно закону энтропии.

Духовное, нравственное возвышение женщины над мужчиной в период «фаллоцентрической» цивилизации есть парадокс, явление исключительное, не отменяющее факта господства мужчины над женщиной, а даже в известном смысле подтверждающее его. Так же, как тезис «народ — творец всех культурных ценностей» и тезис «материя — первична, сознание — вторично» вовсе не отменяют фактического господства государства над низами, а разума — над немыслящей материей. Но если, повторяем, мы сбрасываем этот парадокс, это исключительно редкое и странное явление со счетов, то превращаемся в материалистов вульгарных.

Для вульгарного материализма красота, идеальное вообще — нечто эфемерное. Впрочем, как и сама жизнь (см. анализ «Аллегии Благо-разумия» Тициана в книге «Духовно-исторический метод...»). Точно так же для феминизма необычайно высокая реальная роль прекрасной и достойной женщины в классовой мужской цивилизации — такое редкое исключение, что ее не следует принимать во внимание. Но, повторяем, есть такие исключения, без которых непонятна человеческая история. В том числе, и даже в особенности — история европейского изобразительного искусства.

Чем было бы последнее без изображения прекрасной и достойной женщины, например, образа Богородицы? На этот вопрос феминистки отвечают в том духе, что женские образы в европейском искусстве создавались главным образом художниками-мужчинами и потому неотделимы от мужского «вождедеющего» взгляда. Причем, как мы вскоре убедимся, этот тезис феминистского искусствознания уже практически принят современным постмодернизмом, в том числе и «мужским».

Конечно, не все в этом феминистском тезисе ложно. Мужчина действительно во многом иначе видит мир, в том числе и женщину, причем не столько по причине своих чисто биологических особенностей, сколько тех, что вызваны к жизни социальной реальностью. Но какое отношение имеют эти специфически мужские, хотя и социально обусловленные особенности к истории искусства именно как искусства? Настоящий мужчина, как известно, не тот, кто унижает слабого, а тот, кто помогает слабому стать сильным. Кроме того, настоящий мужчина способен понимать, в чем заключается сила слабого — и даже преклоняться перед этой силой (например, ребенка или женщины), учитывая ограниченность присущих ему самому качеств. Только грубый или испорченный феминистской пропагандой мужчина хочет сделать женщину равной себе во всем — например, в боксе или поднятии тяжестей. Умный мужчина видит превосходство женщины в том, что часто недоступно ему — ее «слабости», нежности, грации, чувстве материнства и так далее. Именно эти женские качества возвеличены и опоэтизированы в «мужском» искусстве.

Совершенно иными являются те качества, которые Гризелда Поллок считает «мужскими» — вождедеющий взгляд в европейском искусстве. Но можно ли называть вождедеющим тот «взгляд», что породил картины

Леонардо, Тициана, Боттичелли или Дюрера? Обратимся к гравюре Дюрера «Меланхолия I», ей посвящено широко известное, классическое для искусствознания XX в. иконологическое исследование Э. Панофского.

Гравюра Дюрера, по мнению ученого, — автопортрет художника. И нечто большее, чем автопортрет, — выражение трагедии гуманизма. Другие исследователи видят в дюреровской гравюре драму современной цивилизации — глубокую меланхолию, вызванную экспансией естественно-научного знания, которая дает нам только скелет бытия, убивая его живую плоть, его идеальное саморазвивающееся начало. И многое другое было сказано по поводу этого шедевра. Но нас сейчас интересует другое. Случайно ли, что в центре изображения — фигура женщины? Смотрит на нее художник вождедеющим взглядом?

Те же самые вопросы можно задать по поводу самой, пожалуй, знаменитой картины мира — «Джоконды» (цв. илл. 7), которая, согласно почти общепринятому мнению, представляет собой, как и дюреровская «Меланхолия», автопортрет художника. Почему женщина стала самым глубоким и аутентичным выражением духовного мира Леонардо? На ум многим, конечно, при этом вопросе приходят фрейдовские рассуждения. Но немецкий художник, современник Леонардо, он что, тоже жертва гомосексуализма, который Фрейд приписал великому мастеру? Случайно ли, далее, что лучшей картиной Рафаэля, или одной из лучших, по праву считается «Сикстинская мадонна»? А удивительные «Сивиллы» Микеланджело — это тоже демонстрация потребительского отношения к женщине?

Почему выражением мудрости, доблести, в том числе и военной, высокой уравновешенности — «истинно среднего» как идеала греков — было изображение женщины, Афины Паллады? При том, что женщина в античном обществе вообще и в Афинах в особенности оттеснялась, как правило, на задворки публичной жизни, не могла принимать участия в народных собраниях, не обладала правом голоса, то есть была лишена элементарных гражданских прав.

На эти и многие другие подобные вопросы нельзя удовлетворительно ответить без учета той энантиодромии, о которой шла речь выше. Женщина, без всякого сомнения, была унижена в период всего известного нам цивилизационного развития. Но, что важно подчеркнуть, не только унижена, а и *оттеснена*. Вытесняя ее из сферы публичной общественной, научной и художественной жизни, мужчина невольно приблизил ее к другому полюсу цивилизации — материальному и природному. К тому полюсу, утрата которого вела к агрессии возгордившегося без меры субъекта, агрессии, грозящей, в конечном счете, разрушением цивилизации, культуры и природы. И потому сама жизнь ради своего возрождения требовала возвращения к другому полюсу, внезапному и чудесному возвышению его, которое могло совершаться, как правило, в парадоксальной форме.

Переворачивание, о котором идет речь, принимало по крайней мере две взаимоотрицающие, противоположные формы. Внезапное и роковое возвышение женщины над мужчиной выражалось в мести ее, когда она уничтожала мужчину, в том числе и физически, доводя его, например, до самоубийства. В своем крайнем виде эта месть женщины олицетворяется в современном мире в образе женщины-вампа. Но есть и другая энантиодромия, та, что не уничтожает мужчину, а поднимает его над безвыходными противоречиями «мужской» цивилизации, выражая «истинно средний», то есть идеальный выход.

Гризелда Поллок неоднократно отмечает, что женщина в «фаллоцентрической» цивилизации представляет собой фигуру знаковую. Знак, как известно, относится исключительно к области жестов условных, конвенциональных, искусственных. Но если женщина в целом ближе к материальному и природному полюсу цивилизации, то она скорее не знак, а образ.

Леонардо создал свой духовный автопортрет в образе молодой женщины. Почему именно женщины? Недостаток любого портрета заключается в том, что он слишком «похож» на оригинал. Сходство — сильная сторона портрета, но и неразрывно связанная с ним слабость. «Я», как справедливо доказывал Фихте, сохраняет себя лишь в той мере, в какой становится «не-Я». Именно потому, что художник стремится прежде всего выразить себя, свой внутренний мир, свои духовные движения — он изображает не себя непосредственно, а нечто внешнее ему. Рост субъективности на одном полюсе искусства неизбежно сопровождается расширением воспроизведения внешней человеку действительности на другом. Романтическими, то есть субъективными, согласно терминологии Гегеля, являются такие искусства, как живопись, литература, музыка, — то есть те, что воссоздают либо все многообразие внешней действительности, либо те, что, как музыка, имеют в своей основе самые общие, абстрактные математические закономерности природы.

Портрет возникает и развивается в художественные периоды, тяготеющие к субъективности. Следовательно, согласно логике Гегеля, в нем должно на другом полюсе расти стремление к тому, что является противоположностью субъекта. Иначе говоря, художник находит себя в автопортрете, уподобляясь другому. Например, Дюрер изобразил себя в образе Христа (в знаменитом и, наверное, лучшем своем автопортрете 1500 г. [цв. илл. 9]) вовсе не потому, что, как часто говорят искусствоведы, хотел доказать зрителю свою принадлежность к христианской церкви. Да кто же в те времена мог в том сомневаться? И, разумеется, не потому, что видел себя Христом — это было бы немислимым святотатством для такого искренне и глубоко верующего человека, каким был немецкий художник. Для того, чтобы разобраться в самом себе, увидеть себя как субъекта, Дюреру потребовалось найти в себе другого, а в другом — себя. И не просто в дру-

гом, а в высшем воплощении идеала, в том, что является квинтэссенцией бесконечной действительности и творческой силы.

Человек, субъект — микрокосм. Выразить себя — значит выразить всю неисчерпаемую сложность и богатство мира. Дает ли такие возможности воссоздание облика живописца, выражения его лица? Как правило, нет, ибо лицо, как и душа вообще или рука — это форма форм. Об искусстве руки столяра мы судим не столько на основании того, как выглядит эта рука, сколько по тем предметам, какие она создала. Действительный автопортрет художника — его творения. Воссоздание самим художником своего внешнего и даже внутреннего облика — один из эпизодов, хотя и чрезвычайно важных, в этом действительном автопортрете. Это взгляд, брошенный столяром на свои натруженные руки. Но, как правило, выдающийся мастер, ремесленник любит не своими руками (подобное любование — удел скорее белоручки), а созданными им прекрасными вещами. На свои натруженные руки столяр обращает внимание тогда, когда уже выполнил свое земное предназначение, иначе говоря, только тогда, когда руки уже ничего не могут творить — они становятся для их обладателя живым образом его мастерства, образом созданных ими прекрасных вещей.

Сравним автопортрет молодого Рембрандта (с Саскией [цв. илл. 12]) с целой галереей созданных им поздних автопортретов (цв. илл. 10, 11). В первом случае перед нами жанр, эпизод из жизни художника и не более того. Художник смотрит на себя и видит прежде всего самого себя — не больше и не меньше. На поздних автопортретах перед нами тоже художник — и только художник, на них нет практически ничего, кроме его лица. Но заметьте, Рембрандт по-настоящему обращает на себя внимание тогда, когда сознает, что он уже — не он. Для старого столяра его руки приковывают к себе внимание постольку, поскольку это уже чужие руки, не повинующиеся ему, не способные делать работу. Но он смотрит на эти уже почти чужие руки не только с чувством сожаления, но и с гордостью, он видит в них созданное ими — и то, что хотел, но не успел создать. Старый художник смотрит на лицо, которое все более и более отдаляется от мира реальной жизни и приближается к границе небытия. И это есть я? Да, это я, но я удаляющееся, находящееся на границе между бытием и небытием, уже до известной степени отчужденное от энергии творчества. В этот момент истинное творческое Я художника получает возможность в изображении уже почти чужого, старческого лица выразить гораздо большее, чем только его лицо. Чтобы найти себя, Я должно превратиться в не-Я. Такова, кстати, одна из главных идей «Парадокса об актере» Дидро.

Но Я сохраняет себя далеко не в любом не-Я. Дюрер мог увидеть себя в образе страдающего Христа (в замечательном автопортрете из коллекции Балдина). И все же это зримое воплощение конечности человека как-то парадоксальным образом связано и с его бесконечной сущностью,

во всяком случае, устранить ее не в состоянии. Для того, чтобы автопортрет превратился в образ мира, не-Я, которое видит в своем лице художник, должно каким-то образом соотноситься с сущностью бытия, быть связано с «сердцем мира». Конечно, речь идет не о банальной аллегории. Лицо больного, измученного старика на поздних автопортретах Рембрандта (один из которых — в образе апостола Павла), на которое сам художник смотрит со странным чувством щемящей жалости и искреннего удивления, — это форма форм, дух как высшее выражение материи, «цветение материи». Но эта материя становится главным объектом внимания духа, когда живая работа его уже закончена, когда он отцветает, а опадающие листья и лепестки возвращаются в лоно матери-земли. Сова Минервы вылетает вечером, дух делает самого себя своим объектом, когда ему не остается иных дел, как смотреть на самого себя как на отчужденное от себя не-Я.

Все вышеизложенное сказано для того, чтобы обратить внимание на такой особый тип автопортрета, где не-Я выступает для «Я» художника не в образе его самого, уходящего от себя, возвращающегося в вечность материи, а, напротив, это не-Я есть образ живого, цветущего, прекрасного человеческого существа. Но не самого художника, а его противоположности, какой является женщина. Такой автопортрет может иметь некоторые черты портретного сходства с лицом автора (как в случае с «Моной Лизой» Леонардо), а может и не иметь («Меланхолия 1» Дюрера). И все же это — автопортрет. Однако портретно-точное воссоздание в нем образа женщины играет отнюдь не второстепенную и не подсобную роль.

Главный персонаж «Джоконды» — молодая женщина, Мона Лиза, а не художник. Он сознательно отступает перед ней, любясь ее красотой, молодостью, силой непосредственной жизни, даже ее затаенными мечтами. Эта женщина — сама природа. Природа развитая, сознательная, одним словом, поднявшаяся до высшей ступени своего развития, до цветения, когда она, природа, становится уже духом. И вместе с тем это все-таки природа, она не отделилась от материи, не стала чистым субъектом, который видит в природе только объект для своей деятельности, как это свойственно мужчине. Леонардо, разумеется, мужчина, а не гермафродит. И его мужское начало выражается прежде всего в том, что он способен увидеть в этой молодой реальной женщине не объект для себя (своих желаний, не только сексуальных, но, например, объект для демонстрации своего мастерства художника), а именно самого себя — причем лучшее свое, бесконечное Я. Он не перевоплощается в женщину и не уподобляет женщину себе, он осуществляет нечто совершенное иное, а именно достигает счастливого синтеза противоположного, синтеза, который и есть «истинная середина».

Разумеется, гермафродит не может быть истинной серединой, напротив, он — тождество уродливое, тождество эклектическое, где крайности сливаются для того, чтобы утратить то лучшее, что делает мужчину муж-

чиной, а женщину — женщиной. Тожество, представленное на картине Леонардо, совершенно иного рода. Перед нами женщина — такая, какой она должна быть по своей природе, какой является та, что стала моделью для портрета — в ней нет ничего от специфически мужских свойств. Но именно поднимаясь до совершенства своей женской природы, она, не теряя его, достигает высшего равенства с мужчиной. А мужчина, со своей стороны, то есть художник, становится способным понять и самого себя — и весь мир. Именно потому, что он предоставил на своем полотне женщине полную свободу. Подарив действительную свободу другому, Леонардо создал свой автопортрет. Даже если это не вполне автопортрет или вовсе не автопортрет, все же бесспорно — совершеннейшее создание его гения.

Почему именно леонардовской «Джоконде» Дюшан пририсовал усы, то есть вторичные мужские половые признаки? Скорее всего, он выбрал для демонстрации своего художественного своеволия просто самую знаменитую картину мира. Но есть, вероятно, в этом акте еще один немало важный оттенок. Картина Леонардо — образец той энантиодромии, при которой униженная в реальной жизни женщина на самом деле, а не только в воображении и мечте, становится выше мужчины, причем выше в самом глубоком смысле этого слова, ибо она, не переставая быть человеком, оказывается в то же время самой бесконечной природой — идеал, которого ищет цивилизация, и пока безуспешно. Но возвышаясь над мужчиной, выступая для него как идеал почти неосуществимой гармонии и красоты, женщина не унижает его, не мстит ему — она демонстрирует автору-мужчине его же собственную, но пока не достигнутую вполне сущность. Одним словом, энантиодромия, представленная на полотне Леонардо, — полная противоположность такого переворачивания, когда на свое унижение отвечает тем же злом, мстя мужчине и унижая его. Женщина, утратившая свои лучшие женские качества и приобретшая худшие качества мужчины, — это фурия. Пририсовав усы Моне Лизе, Дюшан продемонстрировал такой тип энантиодромии, при которой женщина становится уродом именно потому, что заимствует нечто от мужчины — а именно то, что заимствовать она не должна.

Для Поллок и других представителей феминистского искусствознания женщина в искусстве фаллоцентрической цивилизации обречена на то, чтобы, пишет Поллок, «быть под наблюдением»¹⁸⁴. Не столь важно в этом отношении кто ее наблюдает, Леонардо или тюремный надзиратель, важно, что и в том, и в другом случае женщина остается объектом — немыслящей природой, объектом манипуляций мужчины, физических или, что не менее унижительно, интеллектуальных.

Этот или подобный ему вывод неизбежен для каждого, кто придерживается знаковой концепции художественного творчества. Согласно классической традиции, напротив, в художественном творчестве мы видим не активность субъекта самого по себе, а активность объекта, но не слепую, а

свободную, ту, что соответствует собственной мере объекта. Не художник наблюдает мир, а мир в творчестве художника получает способность наблюдать самого себя в своей бесконечной сущности.

Принципиальную разницу между двумя подходами — классическим и постклассическим — можно проследить на следующем примере. Тема энантиодромии, переворачивания низкого и высокого является одной из самых популярных в современном искусствознании. Норман Брайсон в своей книге о натюрморте «Замечая незамеченное» тоже обращается к ней. Натюрморт — низкий жанр, он воссоздает не героические сцены, а предметы обыденной, домашней жизни. Последняя традиционно связывается с женщиной и ее образом (цв. илл. 14), поэтому, пишет Брайсон, полярность между низким и высоким, свойственная натюрморту, «детерминирована иной полярностью, а именно полярностью рода (пола)»¹⁸⁵.

Очевидно, продолжает Брайсон, что натюрморт у Караваджо, голландцев XVII в., Шардена (цв. илл. 13) и Сезанна (цв. илл. 15, 16) из «низкого» превращается в «высокий» жанр. Почему это происходит? Дело в том, полагает он, что предметы, изображенные на натюрморте, даны не сами по себе, они «организованы» взглядом художника. Принципы организации на картинах Караваджо, Вермера, Веласкеса или Сезанна совершенно различны. Но все виды и типы натюрморта, известные истории искусства, объединяет главное для них качество — активность субъекта, взгляда художника. Предмет сам по себе, не организованный «централизующим» взглядом художника, производит, пишет Брайсон, ужасное, мертвящее впечатление. Подобное, лишенное человеческой субъективности изображение дает нам мир, каков он сам по себе, и этот мир, из которого исключен субъект («субъект аннигилирован»), производит на нас шоковое впечатление¹⁸⁶. Таковы, по мнению Брайсона, так называемые «обманки».

«Бравурный» натюрморт Караваджо поднимает обыденные предметы до высокой драмы, спектакля — низкое превращается в высокое. Шарден достигает, продолжает Брайсон, такого же «переворачивания», но другими средствами, для него изображенный предмет остается «домашним», скромным, ни на что не претендующим. Речь у Брайсона в данном случае идет не о собственно шарденовском натюрморте, а об изображении «женского» домашнего пространства, в котором размещены обыденные предметы. Однако это женское окружение воссоздано «мужским» взглядом, в картине Шардена доминирует восприятие мира художником, а не сам этот мир, следовательно, заключает Брайсон, тут перед нами типично мужское искусство¹⁸⁷. Логика Брайсона, таким образом, очень близка логике феминистского искусствознания.

Как же вернуть женщине утраченное достоинство? Размышляя над этим вопросом, Гризелда Поллок вспоминает о полемике 30-х гг. между Лукачем и Брехтом по поводу природы реалистического искусства. Брехт, как и Лукач, пишет она, — марксист и сторонник реалистического искус-

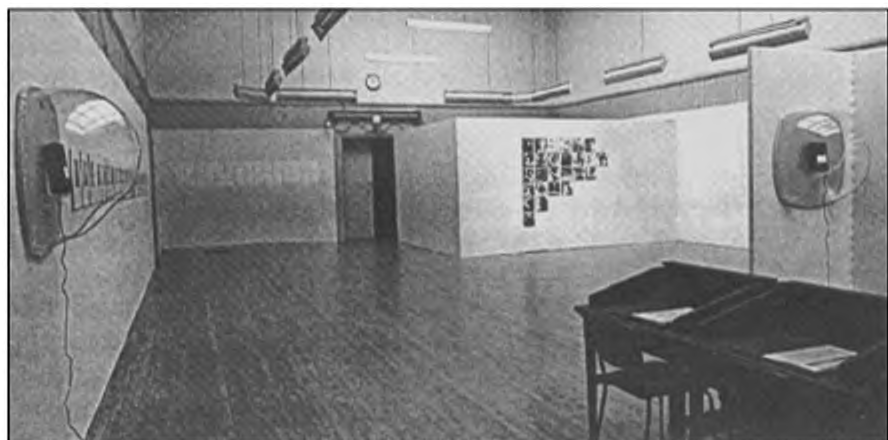
ства. Но последнее он понимает совершенно иначе, чем Лукач, для которого реализм неразрывно связан с природой классического художественного творчества. Брехт доказывал, что реализм в духе Бальзака и Толстого слишком созерцателен, он «погружает» читателя и зрителя в объект изображения и растворяет их в нем, тогда как пролетарское искусство должно активизировать зрителя посредством его отстранения («остранения») от изображаемого (см. раздел о В. Беньямине, соавторе концепции «эпического театра» Брехта).

Принципиальное мировоззренческое различие между Лукачем и Брехтом состоит в том, что Лукач видел объективную истину в самой реальности, ее искусство должно «разговорить», дать ей голос, а для Брехта, как и для В. Беньямина, реальность капитализма мертва, бесчеловечна, и она должна предстать перед зрителем именно в этом — только в этом — качестве. Пролетарское искусство в интерпретации Брехта и Беньямина обличает и осмеивает реальность, зритель начинает ее верно понимать только тогда, когда дистанцируется от нее, воспринимает ее как отчужденную от себя, омертвевшую. Эти брехтовско-беньяминовские теоретические и практические положения Гризелда Поллок считает чрезвычайно актуальными для современного искусства вообще и феминизма в частности.

Гризелда Поллок, как и Доналд Прециози, Норман Брайсон, У.Дж.Т. Митчелл и другие видные современные западные искусствоведы, участвует в непрекращающейся полемике постмодернизма против модернизма. Она, разумеется, критикует модернизм, ибо последний, по ее мнению, — типично мужское искусство. Модернизм, пишет Поллок, утверждает тотальное господство визуальности над вербальностью, зрительного образа над словом. «Визуальность» модернизма для Поллок постоянно ассоциируется с вуайеризмом, оскорбительным для женского пола. Между тем вся современная культура, начиная от рекламы до так называемого «высокого искусства» имеет ярко выраженный вуайеристский характер. Вот почему протест против современного общества (против «позднего капитализма», уточняет Поллок) по необходимости приобретает иконоборческие формы (см. гл. о У.Дж.Т. Митчелле). Визуально-вуайеристское искусство молчит, тогда как художественное творчество, которое способствует, по мнению Поллок, освобождению женщины, должно обрести *голос*, должно стать искусством не статуарным (молчащий эстетический объект, как выражается У.Дж.Т. Митчелл), а звучащим, поющим и тому подобное.

Именно такое искусство, в котором зримое и слово взаимодействуют, создавая эффект «остранения», и пропагандировал Брехт. Правда, Брехт очень близок модернистскому проекту, и это не скрывает Поллок. Однако она полагает, что «политизированный модернизм» в духе Брехта может сослужить службу и феминистскому искусству. В конце концов, рассуждает Поллок, ныне и постмодернизм уже устарел, так что фанатично держаться за его положения нет особого смысла. Главное — протест.

3. а) инсталляция

3. б) часть
рабочего
процесса
женщин3. с) рабочее
расписание

6:00 AM: GET UP, MAKE BREAKFAST	7:00 AM: GET UP, GET FAMILY READY FOR SCHOOL & WORK
6:45 AM: LEAVE HOME	9:00 AM: WASHING, CLEANING
7:30 AM: START WORK, GET LINES READY	10.30 AM: GO SHOPPING
8:00 AM: MACHINES START, KEEP MACHINES RUNNING	11:45 AM: PREPARE MEAL
12:30 PM: LUNCH, RING WIFE	12:30 PM: SERVE MEAL
1:30 PM: START, INSPECTION, GENERAL SUPERVISING, LABOUR, PRODUCTION	2:00 PM: CLEAN WINDOWS
9:30 PM: FINISH WORK	4:00 PM: PREPARE MEAL FOR EVENING
10:00 PM: GET HOME, LIGHT MEAL CHAT WITH WIFE	4:30 PM: MAKE TEA FOR SON
12:00 PM: GO TO BED	4:45 PM: LEAVE FOR WORK
	5:30 PM: START WORK
	9:30 PM: FINISH WORK
	9:45 PM: GET HOME, WASH UP HAVE TEA
	10:45 PM: GO TO BED
CLIFTON MCKINSON, AGE 32 1 SON AGE 10 4 DAUGHTERS AGES 7, 6, 4, 2	EILEEN SZMIDT, AGE 46 4 SONS 1 DAUGHTER AGES 25, 24, 21, 19, 14
SECTION FOREMAN	DOUBLE SEAM OPERATOR PART TIME 5:30 PM - 9:30 PM

3. Харрисон М., Хант К., Келли М. Мультимедийная инсталляция «Женщины и работа: свидетельство разделения труда в индустрии». 1975
(из книги Г. Поллок «Зрение и различие»)

Протест против того мира, которому присуще «насилие против женщин, эксплуатация, растущая нищета и неэквивалентность мирового масштаба. Есть сила, но есть и сопротивление»¹⁸⁸.

Современное искусство сопротивления, по мнению Поллок, развивается в рамках «брехтовской стратегии». Примеров тому более чем достаточно. Поллок пишет о выставке феминистского искусства, имевшей место в сентябре 1985 г. в Лондоне, в Институте современного искусства — для нее характерно было совмещение изображения и слова, инсталляций, фильмов и видеопрограмм. Те же черты присущи творчеству видных художниц-феминисток (особенно подробно Поллок рассказывает о М. Келли и М. Йетс). Например, изображение женской одежды совмещается с графическим текстом (переплетение слова и образа) наряду с фильмами из жизни работниц и т. д. Зритель здесь — не безучастный созерцатель, он активен, он должен думать, сравнивать, действовать. Разве не убедителен помещенный на другой феминистской выставке (1975 г.) распорядок дня, демонстрирующий, что женщина, поглощенная домашней работой, эксплуатируется больше, чем мужчина?

Не следует иронизировать над тем сопротивлением, что пытаются организовать феминистки. Речь о другом — о том, что это сопротивление, как и другие попытки противостоять насилию в современном западном мире, как правило, приобретают разрушительные, в изобразительном искусстве — иконоборческие черты. И подобно иконоборчеству в предшествующей истории, феминистское движение имеет серьезные социально-культурные причины, объясняющие и даже в какой-то степени оправдывающие даже дикие формы протеста. Разве не было оправдано движение Савонаролы против современного ему аморализма? Разве трудно понять иконоборческие проповеди Лютера и протестантизма в целом? Иконоборчество русского авангарда начала века, как известно, тоже было тесно связано с революционными процессами.

И все же иконоборчество остается иконоборчеством, то есть отрицанием изобразительного художественного образа — в данном случае не важно, в религиозном или светском искусстве. Постмодернистская практика и теория феминистского искусства подтверждает этот вывод.

«Осторожная наука» искусствоведения и концепция «анаморфического зрения» Д. Прециози

1. КРИЗИС ТЕОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Когда читаешь заключительную часть статьи Доналда Прециози «Коллекционирование/ Музеи» в американском «Словаре терминов изобразительного искусства» (под ред. Р. Нельсона и Р. Шиффа, 1992), то трудно отделаться от впечатления, что перед нами — не искусствоведческий текст престижного и известного автора, а, например, леворадикальная агитка в духе Фанона или группы Баадер-Майнхофф. Доналд Прециози рисует ужасающую картину интеллектуального террора, осуществляемого европейской капиталистической цивилизацией по отношению ко всему остальному миру. Одним из инструментов этого террора и контроля, согласно его логике, является традиционная, существующая и по сей день, *музейная практика*. «Модернистские идеологии национальной государственности (nation-statism) с присущими им террорами и спасениями, — пишет он, — освоены и “демонстрируемы” посредством музея и дисциплинирующей практики искусства (disciplinarity of art)»¹⁸⁹.

Кто же такой Доналд Прециози и почему он оказался одним из авторов вполне уважаемого университетского издания — учебного пособия для студентов и аспирантов, занимающихся историей и теорией изобразительных искусств? Разумеется, к группе Баадер-Майнхофф или еще какой-

нибудь террористической леворадикальной организации он никакого отношения не имеет. Доналд Прециози (р. 1941) — профессор истории искусств Калифорнийского университета (Лос-Анджелес), окончил Гарвардский университет, преподавал в Йельском университете, а также в Европе и Австралии, автор нескольких книг¹⁹⁰. Как видно из названий этих книг, они посвящены проблеме смысла в изобразительных искусствах, в первую очередь, в архитектуре, в том числе архитектуре древней (минойской). Кроме того, Прециози — признанный авторитет в области музейной теории и практики, поэтому статья в «Словаре терминов изобразительного искусства», освещающая эту тему, написана именно им. В 1998 г. в Оксфорде Доналдом Прециози издана антология мирового искусствознания «Искусство истории искусства: Критическая антология», включающая в себя тексты от Винкельмана, Канта и Гегеля до Нормана Брайсона и самого Д. Прециози.

В отличие от У.Дж.Т. Митчелла или Г. Поллок Прециози к марксизму или диалектическому материализму симпатий не питает: он далек от любых разновидностей этих течений, даже таких неортодоксальных, как учение Марра о языке или Беньямина об ауре и аллегории. Но Прециози — один из видных современных западных постмодернистов, и этим уже многое сказано.

Западный постмодернизм в целом критикует и, более того, яростно отрицает так называемый европоцентризм. Напомню некоторые положения этого влиятельного духовного течения. Европейская культура, согласно ему, создала вполне определенную точку зрения на мир, и в этой *определенности* самой по себе корень всех зол. Дело в том, что любая определенность ограничивает, отсекает другие разнообразные возможности. Чем определеннее европейский человек судит о мире, тем более враждебно он относится ко всему *другому*. Иначе говоря, зашоренность — удел представителя европейской культуры, будь то Шекспир или Гете.

Музейная практика, доказывает в своей статье Прециози, есть тоже конструирование вполне определенной точки зрения на историю искусств и историю человечества в целом. В самом деле, любая экспозиция подчинена определенной *логике*. Вы входите в музей и двигаетесь по его залам, не сознавая, что ведомы рукой тех, кто создал этот музей. Зрителю ничего вроде бы не навязывается и он может идти куда угодно. Однако как бы он ни перемещался, в его сознании все равно запечатлется определенная последовательность: искусство восточных деспотий, Египта, греческая классика, римское искусство, средневековое, Ренессанс, наконец, европейское искусство Нового времени как венец общемирового развития. Так расположены залы практически в любом крупном музее и от этого никуда не деться. Даже если произвольно поменять расположение залов, хаотически смешать их экспозицию, все равно ничего лучшего мы не получим: хаос едва ли предпочтительнее *определенности*. И от того, и от другого человечество достаточно уже настрадалось.

Музей — это *рама*, пишет Прециози, отсылая читателя к проблематике парергона у Жака Деррида. Любая граница ограничивает, любая граница таит в себе террор. Но как жить без границы? Ответа на этот вопрос тоже пока нет. И продолжать писать, мыслить приходится в ситуации *ненайденности ответа* на самый важный, центральный вопрос. Как же двигаться в пространстве современного мира, опасаясь одновременно и границ (стен) — и отсутствия их?

Доналд Прециози предлагает вниманию читателя свой вариант новой ориентации в области истории искусств. Эта ориентация связана у него с понятием *Coу Science*, хотя и не тождественна ему. Слово «*Coу*» в английском языке имеет смысл: нежный, скромный, тихий, застенчивый, неагрессивный, уединенный. Есть у этого слова и эротический обертон: *Coу* — любовная игра, когда мужчина дает знать даме, что он хочет обнять ее, однако не делает этого, ведет себя осторожно, но эта осторожность является своего рода утонченным возбуждающим средством¹⁹¹...

Доналд Прециози предлагает переосмыслить всю историю искусств с позиций «осторожной (скромной) науки» (книга, которую мы будем подробно рассматривать, так и называется: «Переосмысливая историю искусства. Медитации на тему осторожной науки» (1989)). Но выдвинув свое революционное предложение, он тут же начинает сомневаться в его обоснованности — насколько оно «осторожно» и «скромно»? К тому же, неоднократно замечает Прециози, «история искусства» всегда была «осторожной», «скромной», «тихой» наукой. Так что с самого начала позиция автора книги представляется двойственной: *Coу Science* — это, с одной стороны, источник тоталитарности, а с другой — «застенчивость» и «осторожность» очень привлекательны для Прециози. Но сомнения сами по себе, конечно, не могут сдвинуть с мертвой точки «конца истории» и «конца искусства». Кризис дисциплины истории искусств, очевидный для Доналда Прециози, заставляет его размышлять, преодолевая бесплодность тотального скептицизма.

Кризис истории искусства как самостоятельной научной дисциплины широко обсуждался на протяжении последних лет, особенно в Соединенных Штатах, пишет Доналд Прециози. В этой дискуссии возникла опасная, на его взгляд, тенденция — *упразднение* истории искусства, или, если выражаться более осторожно, по крайней мере недостаточное желание рассматривать ее в реальных противоречиях, во всей комплексности возникших проблем¹⁹². Разумеется, профессор Калифорнийского университета не претендует на то, чтобы все эти проблемы разрешить. Его цель гораздо более скромная, но вместе с тем по-своему очень значительная: мы сегодня должны учиться *вспоминать* историю искусств, пишет Прециози, но новым способом¹⁹³. Правда, книга его посвящена главным образом воспоминанию об истории теории изобразительного искусства, лишь в заключительных ее главах автор обращается к собственно искусству. Но это объяс-

нимо — как можно заниматься исследованием искусства, если не известно, что это такое?

И в самом деле — неизвестно. Объект изучения *науки* об искусстве уникален, он во многом противоположен сути науки как таковой. Как же может в таком случае *наука* претендовать на адекватное исследование искусства? Реальная история изобразительного искусства, продолжает Прециози, *колебалась* между признанием уникальности объектов ее изучения и явной упорядоченностью их появления и исчезновения во времени и пространстве (географии)¹⁹⁴. Будучи с самого начала «осторожной» наукой, история искусства тем не менее, пишет автор, *флиртвала* со знаковой теорией, которая пыталась разработать строгие, точные методы исследования своего уникального объекта. Она как бы и опасалась своей связи с теорией знаковых систем, семиологией, и в то же время втайне жаждала этой связи — но постоянно отступала в сторону, отшатывалась от строгой науки и обращала то и дело свои взоры не к научной (локкеанской), а к евхаристической, то есть теологической и сакральной семиологии. Эта тема — одна из центральных в книге Доналда Прециози.

Искусствознание как строгая наука началось с Вельфлина и Морелли, утверждает Прециози, хотя тенденция к научности присутствовала в нем еще в античные времена. Вельфлин пытался выстроить такую систему истории искусства, которая была бы логична, объективна и основана на экспертизе¹⁹⁵. Он тем самым предполагал, что объекты истории искусств — стабильные сущности, обладающие *детерминированными* значениями, то есть что между членами системы истории искусств могут и обязательно должны быть причинно-следственные связи.

Но прежде чем выяснять связи между элементами системы, нужно понять, что собой представляют эти элементы. Для Вельфлина было очевидно, что различное философское, религиозное, политическое и прочее содержание не может быть собственным, специфическим содержанием изобразительного искусства. Каково же оно? Этот вопрос остается открытым до сих пор. Прециози ссылается на определение произведения искусства одного современного автора (В.Е. Клайнбауэра, его статью 1971 г. «Современные перспективы в западной истории искусства»), оно гласит: «Произведение искусства может быть определено как сделанный человеком объект эстетической значимости, обладающий витальностью и реальностью. Произведение искусства, отвлекаясь от сферы выражения (не принимая ее во внимание, выходя за пределы сферы выразительности. — В.А.), есть уникальное, комплексное, не поддающееся упрощению (не редуцируемое), в определенном смысле даже непостижимое (*mysterious*), индивидуальное целое»¹⁹⁶. Называя это определение «хитрым», Прециози поясняет, что оно имеет своей целью синтезировать невыразимость искусства — с его объективной значимостью. Тем самым убиваются два зайца: поскольку искусство значимо, оно подлежит научному исследованию, поскольку

оно невыразимо, то может быть понято наукой, так сказать, *высшего порядка*, то есть качественно отличной от обычных естественных наук, исследующих физическую природу. Искусствознание, таким образом, претендует на статус науки, которой открыта *вечная правда*, ибо она воплощает в себе и изучает, отражает универсальность человеческой природы.

Вельфлин и Морелли попытались избавиться от этой двойственности. Нельзя сказать, что они оставили в стороне невыразимый, иррациональный характер искусства — нет, они всегда его учитывали. И тем не менее факт остается фактом: невыразимость сама по себе не может быть предметом строгой науки. Но зато научному методу, основывающемуся на выяснении причинно-следственных зависимостей, доступны *следы*. Причем, чем менее подконтролен сознанию след, тем более он объективен. В основу искусствоведческого метода Морелли, как известно, положен именно этот принцип: исследователь обращал внимание прежде всего на то, как тот или иной художник писал уши, ногти, брови — манера письма этих деталей выходит из-под контроля сознания и отражает поэтому не те или иные условия времени, а глубинные особенности художника, его индивидуальный почерк. Метод Морелли привел к значимым результатам в области атрибуции произведений и оказал большое влияние на Фрейда: классик психоанализа по незначительным на первый взгляд деталям, например, оговоркам, сновидениям делал вывод о подсознательных причинах, определяющих сознательное поведение в «нормальной», дневной жизни.

Художественный стиль, который исследовал Вельфлин, это объективные следы и знаки невыразимого, но реально существующего, продолжает Прециози. В этом смысле художественные стили подобны языку, то есть знаковой системе, следовательно, научное учение о художественных стилях есть частный случай общей теории знаковых систем, семиологии или семиотики. Основы семиотики, как известно, были разработаны Соссюром, но предпосылки возникновения этого важного направления современной науки относятся к более раннему времени. Среди предшественников теории знаковых систем Прециози видит представителя культурно-исторической школы второй половины XIX в. Ипполита Тэна, который, в свою очередь, продолжал традиции великого английского философа Дж. Локка.

2. ОБРАЗ И ЗНАК В СВЕТЕ СЕМИОТИКИ И РЕЛИГИОЗНОГО ЭССЕНЦИАЛИЗМА

Учение Локка сложилось в его полемике против распространенного в его время представления о врожденности идей. Важную роль в этой полемике играл вопрос о происхождении и сущности языка. Противники Локка — представители так называемого религиозного *эссенциализма* (от слова

essence — сущность). Для последнего слово не есть простой знак вещей. Между словом и вещью существует сложная зависимость и внутреннее, почти мистическое родство. Чтобы понять действительное отношение между словом и вещами, нужно постигнуть сущность *евхаристии*, причащения. Когда Христос говорит, указывая на хлеб, «это есть тело мое», то как следует истолковать его слова? Является ли хлеб в данном случае только *знаком* Христова тела — или на самом деле в причащении христианин имеет дело с действительным телом Бога? Согласно религиозному эссенциализму, хлеб в процессе причащения становится на самом деле Божественным телом, а не его условным заместителем.

Создатели грамматики и логики Пор-Рояля (французские ученые XVII в., последователи Декарта), по мнению Прециози, разрабатывали свое учение о слове и знаке под влиянием представления об евхаристии. Слово, конечно, есть знак. Но оно вместе с тем не абсолютно условно, не конвенционально — в нем действительно выражается *бесконечная* сущность вещей, причем выражается реально. Слово оказывается как бы неким средним звеном между духом и материей, конечным и бесконечным. Бесконечная, божественная сущность не может быть тождественна реальным вещам — и вместе с тем, как в евхаристии, она представлена реальным телом, знаком, словом. В этой тождественности знака и сущности есть нечто мистическое, невыразимое, непознаваемое, но только признав это, мы избежим представления о знаке как о чистой условности.

Прециози очень подробно, детально рисует историю борьбы двух качественно различных учений о знаке — локкеанском и, по его определению, религиозно-евхаристическом. Последнее было отброшено рационалистическим XVIII в., но снова ожило после поражения Французской революции. Картина духовной реакции этого времени, представленная Прециози, впечатляет. Страх реакционеров перед «свободным мышлением», пишет он, вел к репрессиям, цензуре, тотальному контролю над духовной жизнью общества и образованием. К 1830 г. Франция потеряла целое поколение ученых-античников, потому что изучение греческой культуры было запрещено: в ней видели рассадник опасного революционного духа. Принцип свободы заменился принципом авторитарности — идеалом стала не демократическая Греция, а императорский Рим и темные века Средневековья. И все это, замечает Прециози, происходило под знаком борьбы против «идеологии» (под ней в то время понималось учение просветителей), беспрецедентная авторитарность маскировалась лозунгом объективности и свободы исследований¹⁹⁷.

Вопрос о природе языка был одним из центральных, продолжает он, в этом реакционном крестовом походе. И в Англии, и во Франции начались выступления против идей Локка. Кэмбридж на долгие годы стал анти-локкеанским центром. Карлейль внушал, что Локк ответственен за все ужасы революции, а Кювье, отрицая историю в природе, обращался при этом к

эссенциалистскому учению о языке и религиозной философии. В мире ничего, доказывали Кювье и его последователи, не происходит по случайным причинам, начало вещей имеет божественное происхождение. Биологические виды постоянны и неизменны, точно так же, как и язык, доказывал один из сторонников Кювье в полемике против теории Дарвина. Таким образом, заключает Прециози, научный метод и сравнительная анатомия возрождали в первой половине XIX в. религиозный эссенциализм, который философы-просветители считали обманом¹⁹⁸.

Итак, с одной стороны — реакционная религиозная мистическая философия, с другой — прогрессивное, либеральное, демократическое учение Локка о языке и знаке. Это деление кажется несомненным и бесспорным. Локк доказывал, что те, кто видит в слове *реальность вещей* — не ученые, а алхимики. Противоположная позиция у Карлейля и Кювье, противников рационализма, они искали в языке более глубокий смысл, чем обычная здравая логика. Для них слова — не произвольные знаки, но живые силы, «харизматическая реальность». Следовательно, нам остается только следующий выбор: либо полагаем, что слова не произвольны, они имеют отношение к внутренней сущности вещей — либо вместе с Локком утверждаем, что имена, знаки вещей условны (конвенциональны). В первом случае мы оказываемся сторонниками религии и политической реакции, во втором — истинной науки, демократии и либерализма.

Сделав этот вывод, Прециози вспоминает, что он рискует быть недостаточно осторожным. В конечном счете он предпочитает более нейтральную позицию. Однако противоположности, полюсы, две крайние позиции по вопросу о природе языка и смысла обрисованы им именно так, как было показано выше. Но верно ли указаны эти полюсы? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны уяснить, о чем же собственно идет речь. Перед нами, в сущности, старый, известный еще со времен Средневековья спор между номиналистами и реалистами. Этот спор продолжался на протяжении всей истории европейского искусствознания, причем в XX в. теоретики и историки изобразительных искусств склонялись по большей части к номинализму, хотя некоторые из них, такие как Г. Зедльмайр, лично больше симпатизировали реализму, видя в нем нечто близкое религии вообще и христианству в особенности. Прециози тоже считает, что средневековые философы — реалисты, по сути дела, мистики и сторонники религиозного фанатизма; номиналисты, по его мнению, — напротив, предшественники подлинной научности, близки Локку, а через него — политической демократии. Но это не очень строгое деление.

Реалисты, как известно, пытались доказать, что общие понятия — не пустой звук, не только имя, понятия не менее реальны, чем единичные вещи. Другими словами, они были сторонниками реальности идеального. Иное дело, что не всегда эту идею реалисты защищали достаточно последовательно. Как и Платон, в конечном счете они доказывали, вопреки своей

исходной интенции прямо противоположное: то есть *нереальность идеального* в этом, действительном материальном мире. Однако исходная их посылка была верна. Напротив, номиналисты, для которых общее, идеальное — всего лишь условность, имя, являются предшественниками современного нигилизма (хотя, разумеется, и не тождественны ему).

Прециози обсуждает именно эту проблему: соотношение между нигилизмом и теми учениями, для которых объективная правда мира существует реально. Но эту центральную проблему он постоянно подменяет другой или, точнее, другими противоположностями. В результате получается, что защитниками идеи, в согласии с которой истина существует объективно, следует считать религиозных мистиков и противников демократии. Таков один из выводов «осторожной науки».

Безусловно, все в мире переплетено и опутано сложными связями. Прециози выявляет один из парадоксов: связь научного метода сравнительной анатомии Кювье и религиозной реакции на Французскую революцию. Он упоминает также и о Бальзаке, чьи монархические идеи имеют отношение к его реалистическому художественному методу. Парадокс реальный, вполне достойный того, чтобы стать объектом самого серьезного исследования. Американский ученый наталкивается на проблему, которая живо обсуждалась в 30-е гг. в СССР на страницах журнала «Литературный критик» и других изданий. Но похоже, что он не знает об этом факте, во всяком случае, в его книге нет ни одного упоминания о нем. Интеллектуального «путешествия» в революционную Россию он, по тем или иным причинам, не совершал.

Между тем оно, это «путешествие», дало бы возможность «путешественнику» ознакомиться с методом анализа парадоксов, качественно отличным от того, каким пользуется Прециози. Попробуем применить метод «течения» 30-х гг. к теме, которую рассматривает американский историк искусства.

Оппоненты Локка, представители религиозного эссенциализма устанавливают мистическую связь между языком и вещами. Доказательством существования такой связи для них служит таинство евхаристии. Следует ли отсюда, что тезис, согласно которому слово каким-то образом связано с *реальностью вещей* — реакционная религиозная мистика? Вовсе не следует, и вот почему.

Прециози очень неплохо показывает, что чисто, казалось бы, научная дискуссия о знаке и знаковых системах имеет сложное, опосредованное, но тем не менее несомненное отношение к *идеологиям* и их бескомпромиссной борьбе. Однако когда мы имеем дело с идеологическими явлениями, для нас исходным должно быть положение: нельзя судить об идеологе, как и любом другом человеке, полагаясь только на то, что он сам говорит о себе. Необходимо исследовать, что *сказалось* в его суждениях. В одном случае устами идеолога (писателя, художника, ученого) может говорить

бесконечная реальность, объективный мир. В другом — ограниченная ситуация времени, частный интерес класса или социальной группы, вступающий в противоречие с объективной истиной и затемняющий ее. В первом случае произведение писателя, художника не вполне, так сказать, рукотворно, ибо посредством него говорит объективный мир. Но художник — не пифия, вещающая истины, которых не понимает. Художник *видит* мир, стоящий *перед его глазами*. Во втором случае художник тоже выражает нечто, что не может адекватно сформулировать с помощью слов и понятий. Но это «нечто» — не объективный, бесконечный, исполненный смысла (как, впрочем, и бессмыслицы) мир, а темные инстинкты, ложная идеология времени, ограниченные и эгоистические классовые интересы, стоящие *за нашей спиной* и внушающие ложные представления о реальности, предопределяющие искажение художественного зрения. Таково исходное положение «течения».

Средневековые реалисты и религиозные мыслители доказывают, что слово — не условность, что оно имеет отношение к бесконечной сущности мира. Следует ли назвать их тезис мистикой на том основании, что они в качестве главного аргумента прибегают к аналогии с таинством евхаристии?

Прециози рассуждает о природе слова, но имеет в виду прежде всего *специфическую знаковую систему*, которой является изобразительное искусство вообще и *живопись* в особенности, о чем сам говорит на соответствующей странице своей книги¹⁹⁹. Живопись, безусловно, иллюзия, условность — она не выдает свои образы за реальность, а если делает это, то перестает быть искусством, превращаясь в *обманку*. Но в то же время она в известном смысле слова погружает зрителя в мир более реальный, чем любая материальная вещь. Можно вспомнить в этой связи слова Шеллинга о том, что портрет более близок сущности, реальности человека, чем этот же человек, каков он в повседневной жизни. Изобразительное искусство дает в изображении одного или ограниченного числа предметов *квинтэссенцию* бесконечной реальности — подобно тому, если хотите, как хлеб в причастии оказывается телом бесконечной сущности — Бога. Реальный предмет, в отличие от образа искусства, быть зеркалом всего мира не может.

М. Лифшиц в своей «Онтогносеологии» доказывал, что материалистическая теория отражения есть учение не об условных знаках, а о возможности выражения в человеческом сознании квинтэссенции мира. Эта квинтэссенция содержится в образе искусства реально, есть живой голос мира, а не его мертвая копия. Конечно, преобразование холста и красок возникает не по мистическим, а вполне материальным причинам. Бесконечная реальность мира *действительно* воплощается в образе искусства, а не условно *подразумевается* в нем, как в аллегории. И при этом, однако, холст остается холстом, как и хлеб — хлебом.

При желании можно, конечно, увидеть в онтогносеологии Лифшица некую разновидность идеализма, как в свое время в диалектике Маркса и Энгельса их критики обнаруживали черты сходства с христианским учением о грехопадении и искуплении человеческого рода. По словам Энгельса, который не отрицал этого сходства, оно говорит лишь о том, что человечество научилось думать диалектически раньше, чем возник разработанный и сознательно применяемый диалектический метод.

Разумеется, Лифшиц, как и другие представители «течения» 30-х гг., — не идеалист и не религиозный мистик. Наоборот, по мнению Лифшица, те, кто отрицает реальное, а не условное существование объективной истины в образах искусства, в словах человеческого языка и науки — представители мрачного современного нигилизма, для него мир есть продукт случайности и лишен какого-либо смысла.

Соссюр, Тэн, Морелли, Вельфлин развивали номиналистическую и, следовательно, согласно Прециози, научную концепцию Локка, далекую от политической реакции и религиозного фанатизма. Но в области истории искусств «Соссюром», проложившим новые дороги, является, продолжает американский искусствовед, все же не Вельфлин и не Морелли, а Панофский²⁰⁰.

Незадолго до смерти Панофского, пишет Прециози, его теоретическая репутация упала. Главная причина этого в том, что Панофский дал повод для таких, например, искусствоведческих интерпретаций: «Собака на портрете четы Арнольфини не действительная собака, а символ супружеской верности», — иначе говоря, иконологический метод на деле превратился в старую-престарую и давно подвергнутую критике технику иконографической расшифровки²⁰¹. Но в самое последнее время, то есть во второй половине 80-х и 90-х гг. наблюдается возрождение интереса к Панофскому, что связано, отмечает Прециози, с ростом авторитета «теории и метода» в области истории искусства и уменьшением в ней удельного веса так называемой «практики». В этой связи он называет, в частности, книгу У. Дж. Т. Митчелла об иконологии (1986 г.).

Чем же привлекателен Панофский для Прециози? Прежде всего тем, что он попытался создать архимедов рычаг для того, чтобы «катапультировать историю искусств из ее метафизической заикленности»²⁰². Эта попытка, по мнению американского автора, потерпела полную неудачу. Однако «трагическая неудача» Панофского, продолжает он, содержит в себе уроки, и они могут оказаться бесценными для дальнейшего развития науки об искусстве. Пусть сегодня авторитетные авторы смотрят на «иконологию» как на нечто, оставшееся в прошлом и заслуживающее только исторического изучения. Школа Панофского развалилась, продолжает Прециози, и его метод не вызывает энтузиазма — все же он предпринял попытку синтеза крайних течений в эстетике и искусствознании. Этой попытке Прециози посвящает несколько страниц своей книги, в которой речь идет о сложных вза-

имоотношениях концепции Панофского с теориями Я. Мукаржовского, М. Фуко и Э. Гомбриха, о книге Холли, посвященной исследованию иконологии Панофского. Все это само по себе не лишено интереса. Но каков итог? Мы узнаем, что Панофский, будучи противником метафизики и продолжателем либеральных традиций Локка, время от времени склоняется к понятию об искусстве, родственному тому, что дал цитированный выше В. Клайнбауэр — как к некому «мистическому целому». И все же попытка Панофского примирить эти противоположности потерпела, очевидно, неудачу: он, скорее, колебался, пишет Прециози, между крайностями рационалистической семиотики и мистически-евхаристического понимания «нелингвистического языка искусства», чем нашел действительный синтез противоположностей. Но нужно ли вообще искать этот синтез — вот вопрос, который в скрытой форме содержится в книге Прециози. Не лучше ли колебаться между крайностями, чем впасть в одну из них?

Глава о Панофском в книге Прециози заканчивается вполне недвусмысленным пожеланием: Панофский заслуживает того, чтобы его снова перечитали, посмотрели на его идеи новыми глазами. Причем, перечитан он должен быть таким способом, чтобы выйти за границы той протосемиотики, которая содержится в его концепции²⁰³. Иначе говоря, необходимо уловить в Панофском то, что отличает его от современного структурализма и сближает иконологию с мистикой, а также с классической эстетикой. Классика с ее учением о произведении искусства как микрокосме оказывается тождественной мистике и, следовательно, напрашивается вывод, что по-новому взглянуть на концепцию Панофского — значит интерпретировать его в мистическом духе?

Само собой понятно, что такая постановка вопроса кажется Прециози излишне прямолинейной и даже, наверное, грубоватой. Переосмысление Панофского, сторонником которого он является, должно заключаться в новом прочтении его проектов «в равной степени за и против», с позиций не только Канта, Гегеля и Соссюра, но в еще большей степени — с точки зрения концепции и духа философии Ницше. Вы, разумеется, скажете, что читать один и тот же текст глазами горячего сторонника разумности мира Гегеля и столь же горячо отрицающего эту разумность иррационалиста Ницше — значит окончательно запутаться. Но вы неправы, полагает американский автор, потому что распространенное одномерное представление о Ницше тоже нуждается в корректировке. Прециози цитирует слова Ясперса о Ницше, они гласят, что, например, для Ницше существование одновременно предполагает интерпретацию и является продуктом ее. Оно (существование) рассматривается как круг, который постоянно возобновляет себя тем, что кажется устраняющим самого себя. Оно и субъективно и объективно; оно проявляется вначале как субстанция и затем как аннулируемая субстанция; оно постоянно ставит вопрос и является вопрошаемым; оно одновременно бытие и не-бытие, реальное и кажущееся²⁰⁴.

Вот так, заключает Прециози, должна быть допрошена иконология Панофского — и допрошена с пристрастием, «пропущена через мясорубку» (to grill him through grid) философии Ницше. Подобная «жесткость» и даже жестокость нисколько не противоречит методу «осторожной науки», напротив, если верить Прециози, близко к ее духу и подлинному смыслу. Если вообще можно говорить о последнем. Ибо смысл, как и существование у Ницше, очевидно, и есть и не есть, нечто реальное и только кажущееся...

Глава книги Прециози, заключительные строки которой мы сейчас прочитали, называется «Осторожная наука», и в ней, следовательно, излагается суть последней. Начинается она пространным эпиграфом из произведения современного итальянского писателя Кальвино («Невидимые города»). Писатель сопоставляет некий ковер, на котором в точности воспроизведены все улицы, закоулки, здания города — с самим реальным городом. Глядя на причудливый рисунок этого ковра, житель города представляет себе не только место и дом, где он живет, но и историю своей жизни, сложные изгибы своей судьбы.

Оракул исследует мистическую связь между столь различными объектами, как город и ковер. Один из этих объектов, по убеждению оракула, имеет форму, которую Бог дал звездному небу и орбитам, по ним движутся миры. Другой объект (ковер) — только отражение, рефлексия, подобно всем человеческим созданиям. Оракулы и авгуры полагают, что гармонические рисунки ковра имеют божественное происхождение. Но вы можете, продолжает Кальвино, придти и к прямо противоположному заключению: подлинной, верной картой Вселенной является не ковер, а город с его извилистыми улицами, домами, карабкающимися друг на друга в облаках пыли, огнями и пронзительными воплями в темноте...

Если бы мы вопрошали произведения Панофского, видя в нем некоего нового оракула, заключает Прециози, то они, его произведения, просто воспроизвели бы, отрефлексируют безвыходную ситуацию самого вопрошающего, вынужденного выбирать между двумя одинаково неудовлетворительными альтернативами (double bind — термин постмодернизма, «двойной узел», «двойной сигнал» или «двойной капкан»). В этом месте своих рассуждений Прециози дает ссылку на литературу о проблемах и противоречиях немецкого искусствознания XX в., застрявшего между формальной школой и семиотикой.

Американский автор полагает, что иное, «анаморфическое» прочтение Панофского (и не только Панофского, но всей истории мирового искусства) — впереди. Однако метод этого прочтения, метод «осторожной науки» проступает на страницах его книги с такой степенью отчетливости, что позволяет о нем судить с достаточной полнотой.

«Осторожная наука» не исключает жесткости, сравнимой со средневековой пыткой огнем. Как представитель эпохи постмодернизма Прециози

предлагает только переосмыслить классику, перечитать ее заново, но не отменить, не перечеркнуть, как это делал авангард. Не уничтожить, а посмотреть на историю искусства с позиций анаморфической перспективы.

Бесполезная ли это затея или она имеет серьезный смысл?

Вне всякого сомнения, любая, даже сама лучшая определенность ограничивает. Ограничивает и линейная перспектива классической живописи Возрождения. Ограничивает и самый совершенный метод мышления. Первый, кто со всей возможной последовательностью пытался выйти за пределы неизбежной ограниченности, заключенной в любой определенности, был Гегель. Но и он впал в панлогизм, которым расплачивался за свою попытку расширения границ свободного мышления.

За все нужно платить — вот универсальный закон. Декаданс, авангардизм, постмодернизм, согласно поклонникам классической традиции, есть отход от классики и искажение, даже разрушение ее. Но, с другой стороны, разве не выросли все эти отрицательные явления из самой классики, разве не были они проявлением ее ограниченности? Этого не отрицал даже такой горячий поклонник классики, как Гегель, который нарисовал впечатляющую картину перехода от классической формы искусства к отрицающей ее романтической — по причине свойственной классике ограниченности. Конечно, можно и нужно говорить о двух типах отрицания — том, что сохраняет положительные моменты отрицаемого, развивает их в новой форме, и том, что просто перечеркивает предыдущую ступень развития, как это делал Чингисхан с покоренными им народами. Авангардизм, скорее всего, есть второй из названных видов отрицания, он даже не скрывает этого, напротив, демонстративно подчеркивает.

Много сказано верных слов по поводу того, что бунт авангардизма есть выражение охранительных и реакционных тенденций современности, что он сохраняет худшее в старом, разрушительные тенденции. Но эти верные слова, как и все на свете, верны до определенного предела. Если пустое, «чингисхановское» отрицание господствует на протяжении очень длительного исторического времени, то тому должны быть очень серьезные причины, причем не внешние для самого искусства. Искусство погибает, но не от землетрясения же, а от самодвижения человеческого рода, от определенных причин, как-то связанных с развитием цивилизации. Напомню, что для Гегеля смерть искусства была результатом истории духа, который обрел в конце концов сам себя в форме абсолютного знания.

Общеизвестно, что в истории есть реакционные периоды, когда на протяжении длительного времени ничего нового не рождается, когда господствует хаос и пустое отрицание. Но и эти периоды по-своему необходимы и даже в известном смысле прогрессивны. Они по крайней мере есть наказание за грехи отрицаемого.

За какие грехи наказано классическое и реалистическое искусство? Оно имело смелость и «гордость» быть определенным, независимым и сво-

бодным. Классика наказана даже за то, что понимала и учитывала свою неизбежную ограниченность. Чем больше реальное достижение, тем немолимее и, главное, бессмысленнее расплата. Выходит, что Моне Лизе усы были пририсованы все же по праву? До известной степени да.

Конечно, тут сразу может возникнуть справедливое возражение: разве не кризис буржуазного общества обусловил кризис культуры? Однако этот кризис буржуазного общества есть наказание не только за ограниченность, свойственную собственно капитализму как определенной общественной форме. Вы попали в автомобильную катастрофу потому, что были неосторожны, а водитель оказался пьяным. Однако с более общей точки зрения, разве не наказаны вы за общий грех человеческого рода — использование огня (в автомобильном двигателе внутреннего сгорания)? Аргументом при разборе причин дорожно-транспортного происшествия этот довод служить не может, но при знакомстве со статистикой автомобильных аварий вспомнить о нем иногда не лишне.

Посмодернист прав, когда говорит о виновности всякой определенности, в том числе и классики — в предельно широком понимании этой вины. Но он не прав, когда хочет сделать этот довод аргументом при определении более близкой, более конкретной причины гибели искусства в современном мире. Следует ли заталкивать пешеходов под автомобиль на том основании, что человечество никогда до конца не избавится от трагической прометеевской вины за использование огня?

Вместе с тем, постмодернизм до известной степени оправдан как неизбежная реакция на слишком узкое понимание причин и сути катастрофы культуры в XX в. Ответственность за чисто социологическое объяснение этих причин несет на себе и марксизм. Виноват во всем буржуазный способ производства? Если так, то возрождение культуры на все 100 процентов зависит от политической борьбы с капиталом, художники, поэты и философы должны заниматься исключительно вопросами экономики и политики, позволяя себе в области духовного творчества только агитацию и пропаганду. Разумеется, это неверно. «История искусства древности» Винкельмана и «Лаокоон» Лессинга способствовали становлению нового способа производства не меньше, если не больше, чем А. Смит.

Буржуазный способ производства виноват, утверждает, например, Г. Поллок и в этом к ней близок Прециози. Но мы не выйдем за духовный горизонт, свойственный этому способу производства, ни в практической, ни в духовной области, если не поймем, что кризис буржуазного способа производства есть конкретная форма проявления общечеловеческого кризиса культуры и цивилизации. А если конкретное избавить от общего, то оно превратится в случайное.

Левые западноевропейские авторы в 50-е, 60-е гг. писали об ограниченности *буржуазной* культуры. Их наследники (а иногда и они сами, поднявшиеся, как, например, Ролан Барт, до новой точки зрения) пишут в наше

время об ограниченности и вине культуры как таковой, и в первую очередь культуры классической.

Впрочем, Доналд Прециози никого не обвиняет. Он не уверен даже, что можно с полной определенностью говорить о кризисе современного искусствознания. Он предпочитает *колебаться* между противоположными позициями, не примыкая ни к одной из них. Дает ли это колебание какие-либо преимущества по сравнению с жесткой определенностью? Вообще говоря, подобные колебания называются эклектикой, а эклектика есть, конечно, зло. Но не следует забывать, что она — эрзац, заместитель *полноты истины*.

Западноевропейское искусствознание, начиная с Гильдебранда и Ригля шаг за шагом удалялось от классической эстетики. *Круг* идей западного искусствознания конца XIX–XX в. закономерно завершился кризисом. Вместе с тем, блуждания и противоречия крупнейших искусствоведов XX в. позволяют нам по-новому, более глубоко и верно оценить идеи, вернее, зародыши великих идей, содержащихся в произведениях классиков искусствознания, от Плиния до Гегеля. Для того, чтобы приблизиться к пониманию формы, пришлось блуждать по извилистым тропам формализма, упираться в его тупики. Иначе говоря, путь к истине оказался не прямым, а обходным, причем непосредственно сам этот обход далеко уводил от истины. И только обход обхода может вывести из абсолютного, если можно так сказать, тупика современности.

Постмодернизм поставил вопрос о границах не лжи, не заблуждения, а самой истины в искусстве — классики и реализма. Эти границы, безусловно, существуют. Но своевременно ли думать об ограниченности живописи Леонардо и Веласкеса, когда перед нами — «Черный квадрат» Малевича и нелепости постмодернизма, уставшего от демонстративности анархического отрицания, свойственной более ранней стадии кризиса искусства? Нет, не своевременно. Но и случайная, нелепая смерть ставит вопрос об имманентных границах жизни. Если смерть пешехода под колесами автомобиля парадоксальным образом подтолкнет мысль биолога, бьющегося над решением проблем своей науки, — то она, эта смерть, в целом не теряя своей бессмысленности, все же приобретает новый довольно важный оттенок.

Прециози колеблется между знаковой теорией и тем, что он называет метафизикой, религиозным эссенциализмом. Оба эти полюса — ложные. Казалось бы, дело стоит за немногим — за выбором *истинной середины* между верно найденными полюсами, какими для классической эстетики являются дух и материя. Но Прециози иронически относится к такому выбору, к такой возможности. И не только потому, что дух и материя — традиционные понятия традиционной теории. Они действительно «не работают» в современном мире и мало что объясняют. У.Дж.Т. Митчелл до известной степени прав, когда пишет об «идолатрии» современности,

гипнотическом действии на сознание зрительных образов, по сравнению с которой более предпочтительными могут выглядеть «иконоборческие» тенденции трезвого рассудка: последний доверяет своему расчету, а не рекламе. Классическая же эстетика описывает совершенно иной мир, а он, кажется, если и существует ныне, то разве только в музеях.

3. ПРОБЛЕМА НАЧАЛА ИСКУССТВА: КОНЦЕПЦИЯ НАСКАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ А. МАРШАКА ПРОТИВ СЕМИОТИКИ А. ЛЕРУА-ГУРАНА

Истина, сущность, художественный образ, прекрасное — где все это сегодня? Вопрос, например, о сущности искусства естественно предполагает другой — вопрос о том, что считать началом собственно истории изобразительного искусства. Но этот вопрос совсем не прост, утверждает Прециози, посвящая теме происхождения, начала изобразительного искусства одну из глав своей книги.

Мы снова знакомимся с двумя подходами к решению этой проблемы в современном искусствознании: знаково-семиотическом и более близким к традиционному представлению об искусстве. Прециози достаточно подробно излагает концепцию известного французского археолога и этнографа А. Леруа-Гурана, который революционизировал историю наскального палеолитического искусства (цв. илл. 17, 18), применив к нему метод структурного анализа²⁰⁵. Обычно расположение сцен охоты в наскальной живописи рассматривали как случайное, хотя, конечно, никто не сомневался в том, что тот или иной сюжет имеет отношение к общей теме изображения — теме охоты. Леруа-Гуран взял в качестве образца для анализа наскальной живописи лингвистическую модель с характерным для нее преобладанием синхронии над диахронией. От традиционной вертикальной оси анализа он перешел к горизонтальной. В результате каждый образ наскальной живописи стал рассматриваться как элемент общего «текста», который разворачивался на поверхности пещерной галереи подобно иконографической программе средневековой церкви.

Эта перспектива, продолжает Прециози, передвигает нас от «изолированных произведений мастеров» (при данном подходе к наскальной живописи мы проецируем на нее европейскую индивидуализированную живопись на полотне) к принципиально иному, «контекстуальному» анализу. Последний доказывает с достаточной наглядностью, что пещерный «изобразительный текст» организован в соответствии с известным принципом «бинарной оппозиции», прежде всего, оппозиции женского и мужского рода (животных и людей). Женские фигуры занимают центральные места в наскальной живописи, а мужские — периферийные. Наряду с этой Леруа-

Гуран выявил и другие оппозиции, среди которых: центральное против периферического, удаленное против проекции и целая серия оппозиций, основанных на тех или иных особенностях животного мира (бизоны, например, изображаются только в тех местах, где лошади изображаться не могут).

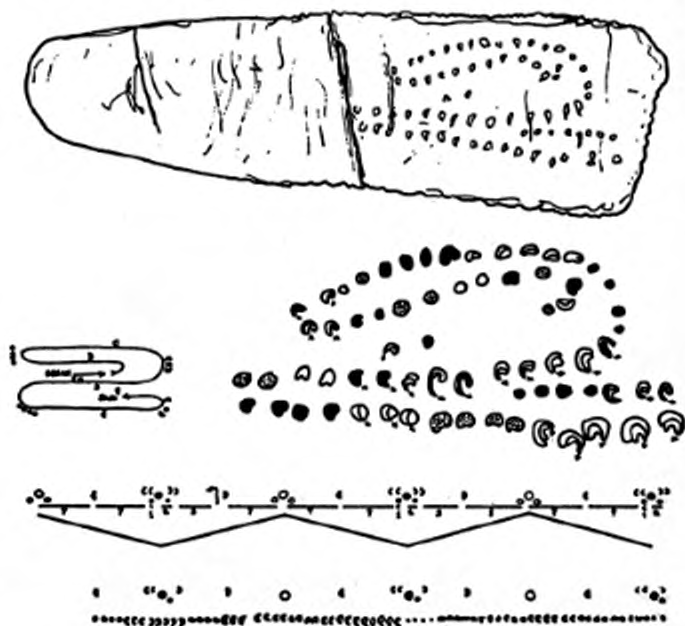
Эффект, произведенный концепцией Леруа-Гурана, был таким, пишет Прециози, как будто бы изображение на экране телевизора из смутного и размытого внезапно стало четким, обрело структуру и форму. Все стало понятным и ясным — для современного структуралистски организованного менталитета, воспитанного на работах Леви-Строса. Однако в этой атмосфере эйфории оказались незамеченными очень важные общие черты в концепциях структуралистов и их оппонентов, представителей традиционного искусствознания. Конечно, продолжает Прециози, взгляд на палеолитическое искусство Леруа-Гурана существенно отличается от концепции этого искусства патриарха археологической науки Анри Брейля. И тем не менее между ними больше общего, чем различного — в сравнении с собственно постмодернистской интерпретацией этого сюжета. Вообще, замечает Прециози в другом месте, подлинная граница пролегает между всем предшествующим искусствознанием, включая формальные школы и структурализм — и искусствознанием постмодернистским. Последнее предполагает совершенно иной менталитет, и тот, кто не обладает им, едва ли сможет освоиться в этом новом духовном «доме».

И Леруа-Гуран, и Анри Брейль сходятся в том, что искусство верхнего палеолита есть некоторый гомогенный, однородный и целостный объект восприятия. Обе искусствоведческие школы принимают за исходный пункт допущение, в согласии с которым древнее общество, создавшее совершенное искусство наскальной живописи, представляло собой устойчивое образование, род социальной гармонии, и ему было свойственен универсальный консенсус мнений, почти наслажденческий образ жизни. По сути такой взгляд — род социального утопизма, согласно которому верхний палеолит был чем-то вроде земного рая накануне грандиозного переворота аграрной революции. К тому же предполагается, что чувственное зрительное восприятие у древних людей было практически таким же, как у представителей европейской культуры классической эпохи. Археологическая дисциплина, таким образом, заключает Прециози, трактует историю древнего искусства как однолинейное стилистическое развитие с определенной тематикой, будь то охотничья магия (как у Анри Брейля) или сексуальный дуализм, космический или мифограмматический структурализм (как у позднего Леруа-Гурана)²⁰⁶. Тем самым, полагает американский искусствовед, мы не выходим за пределы той теоретической парадигмы, которая была задана еще Вазари: произведение искусства выступает как продукт деятельности *творца* (*auteur*), парадигмы, в соответствии с которой произведение есть эманация творческой силы гения, воплощение и реализация его уникальной сущности и видения. Одну из глав своей книги Пре-

циози посвящает концепции «человека — и его произведения», «человека как его произведения», ее он рассматривает на примере голливудского фильма о Ван Гогe — современной мифологической версии человека-творца.

Эта классическая вазариевски-плиниевская концепция сохраняется практически неизменной в европейском искусствознании вплоть до постмодернизма: только последний, считает Прециози, радикально порывает с ней. В области археологии принципиальное изменение точки зрения на палеолитическое искусство связано с именем Александра Маршака²⁰⁷. Этот ученый изучал наскальную живопись с помощью современной техники, пользуясь микроскопом и фотографируя изображения в ультрафиолетовых и других лучах. В результате Маршак открыл то, о чем даже не подозревали предшествующие исследователи: принимаемое за целостный образ на самом деле оказалось своеобразным палимпсестом. Одно изображение накладывается на другое, образуя многослойный пирог, а то, что воспринималось в качестве единой композиции, на самом деле результат многочисленных изменений, сделанных в разное время разными людьми.

Но суть дела не в том, что образы наскальной живописи многократно переписывались, — это не новость для теории и практики европейского искусства. Гораздо важнее было другое: согласно гипотезе Маршака, наскальная древняя живопись по своей сути не является единым, цельным, гомогенным образом. Напротив, образы этой живописи создают такое целое, которое целым в привычном, европейском смысле слова не является. Изображенное на стене пещеры — динамическая композиция, предполагающая, что она воспринимается не с одной, а с многих точек зрения. Больше того, она вообще не рассчитана на разглядывание, так сказать, извне —



1. Древний календарь на кости. Длина кости 11 см (из книги Д. Прециози «Переосмысливая историю искусства»)

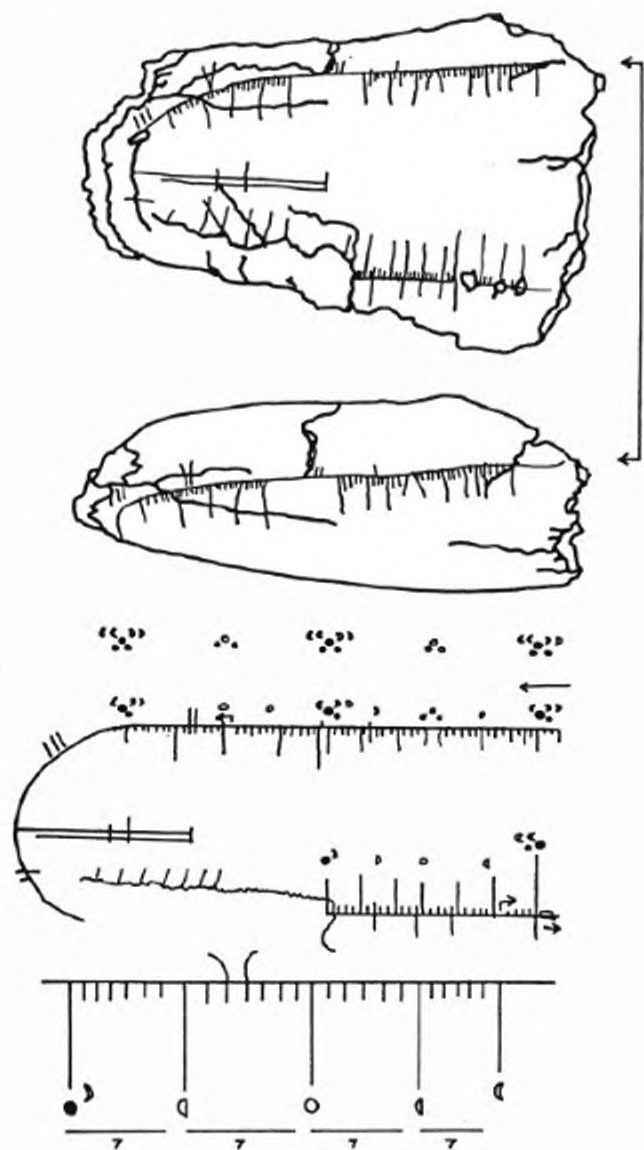
как ныне мы привыкли смотреть на картины в музее. Индивидуальные образы или группы образов играют роль подчиненных средств при создании, как выражается Прециози, «многомодального перформенса» (multimodal performance)²⁰⁸, предполагающего качественно отличное от традиционного художественное восприятие. Субъекту (зрителю) здесь не противопоставит отдельный от него и самостоятельный объект (произведение искусства). В наскальной живописи нет образа, который бы «нес» смысл, это не изображение в духе эстетики Вазари, а именно «многомодальный перформенс» — род поведения, культурной активности, где «смысл» и «изображение» в самой этой активности, а не вне нее.

Открытие Маршака трудно переоценить, полагает Прециози. Его метод исследования преодолевает аисторичность структурализма Леруа-Гурана, а также традиционный историзм школы Брейля. Маршак счастливо синтезирует синхронистический структурализм с диахронией и этот синтез выводит его за пределы формалистической и стилистической типологии Брейля. А главное, заключает американский ученый, мы преодолеваем основу основ традиционной западноевропейской теории и истории искусства — автономность художественного образа. От отдельного, существующего как бы изолированно от зрителя произведения искусства мы теперь обращаем внимание на нечто совершенно другое, то, что не учитывалось классической эстетикой, — на отношения субъекта и объекта.

Правда, осведомленный читатель может на это возразить, что диалектика субъекта и объекта является центральной темой классической европейской эстетики, например, у Гегеля. Однако Прециози и Маршак говорят о совершенно другом отношении, которое Прециози называет «динамическим комплексом». Дело в том, продолжает он, что палеолитические изображения не стабильны и не фиксированы, как в европейской живописи, они внутренне изменчивы, и эта их динамика заключается прежде всего в том, что перед нами и не художественный образ, и не знак. Пример тому — два типа лунного календаря наших отдаленных предков. Один из них кажется в своей основе изобразительным: фазы луны представлены так, как их видит глаз (полная луна, половина, четверть).

Но найден также календарь и не иконического типа: фазы луны обозначены посредством насечек разной длины, перпендикулярных к одной линии.

И первая, иконическая, и вторая, знаковая, система изображения существовали в одно и то же историческое время и в одном и том же культурном ареале. Причем обе эти системы пересекаются и смешиваются, а самое главное — они образуют, по мнению Прециози, какой-то совершенно не известный нам динамический комплекс и не знакового, и не образного типа. Дело в том, что эти календари так же, как и наскальные изображения, не были предназначены для созерцания изолированным от них субъектом, их главная функция заключалась во включенности в социокультурный контекст, они — не объекты, а «инструменты в оркестровке культурной жиз-



2. Древний календарь на бивне. Длина бивня 15 см (из книги Д. Прециози «Переосмысливая историю искусства»)

шака, вдохновляют Прециози. Например, обычно историки искусства полагали, что упрощенность художественной формы свидетельствует об упрощенности когнитивной (мыслительной) способности, а усложненность формы — о изощренности этой способности. В соответствии с этой теоретической установкой было принято делить искусство палеолита на ранний этап, когда фигуры воссоздавались посредством простых очертаний, и более поздний, для которого характерна полихромия в изображениях животных. Практически все исследователи были убеждены, что подобная периодизация проста, самоочевидна и даже элегантна. Однако теперь стало

ни». Причем этот контекст существует не вне образов и знаков, он как бы внутри них, и если мы проследим знаки и следы этого контекста непосредственно в самих произведениях древнего искусства, то сможем в значительной степени освободиться от «идеологического багажа эссенциализма и идеализма»²⁰⁹.

Итак, если семиотическая автономия образа (или таблицы, знака) становится проблематичной, то изменяется наше представление о контексте, в котором существует произведение. Этот контекст — не фон, не внешняя среда, он — в самом произведении, он не отделен от образа границей. Картина Рембрандта висит на стене музея, она изолирована от течения реальной жизни. Тогда как — добавим этот пример от себя — современный хеппенинг есть динамический комплекс, который активно вовлекает внешнюю среду, окружающую артиста, непосредственно в процесс производства смысла художественного произведения.

Новые перспективы, открытые исследованиями Мар-

ясно, включает Прециози, что она базируется на эссенциалистских теориях смысла, идеалистических в своей основе.

Изменив наше представление об объекте искусства, мы полностью меняем и периодизацию искусства, то есть его историю. Почему мы должны читать эту историю с точки зрения искусства Джотто, а не создателей древних календарей? Почему мы должны считать, что первое выше второго? Почему мы должны думать, что искусство палеолита было *началом* всемирного, сиречь европейского искусства? Нет, начало европейского традиционного искусства практически невозможно обнаружить в наскальной живописи, если понимать ее так, как она интерпретирована Маршаком. И вообще наше представление о каком-либо начале должно быть полностью изменено. В самом деле, когда обычно говорят о начале чего-либо, то предполагается некая вполне определенная, четко очерченная конструкция, которая развивается, двигаясь по направлению к своей полной и окончательной самоидентификации, тождественности самой себе, своей сущности. Так, например, если мы вспомним Деррида, то традиционный жанр классических литературных путешествий был изображением движения человека к самому себе, процессом обретения себя.

Но представление о том, что нечто может быть тождественным самому себе, может обрести себя, быть идентичным себе — это представление типично эссенциалистское, то есть идеалистическое, и даже более того, теологическое. В результате, пишет Прециози, становится ясным, что сам по себе такой простой вопрос, как вопрос о происхождении, начале уже связан с метафизической теорией трансцендентальности, включает ее в себя. Когда мы говорим о начале, то тем самым предполагаем, что есть некая абсолютная сущность, которая *начинает* двигаться по направлению к самой себе, к своему центру. Но какая же это история, если она имеет центр, конечный пункт своего движения! Совершенно очевидно, что традиционное учение о начале (искусства в данном случае) есть «идеологический инструмент, узаконивающий теологическое понятие об универсальной человеческой сущности, которая трансцендирует и даже стирает историю»²¹⁰.

Идея искусства оказывается не чем иным, как идеей «идеальной человеческой сущности», и этот идеал, продолжает Прециози, основан на «специфических теологических допущениях», которые, по его мнению, идеалистичны и приняты европейской культурой без убедительных доказательств. Если мы хотим освободиться от, как выражается американский автор, «формалистического идеализма» истории искусств, то должны пересмотреть... что? Абсолютно все. Начиная с самого начала. Вы говорите о начале, пытаетесь найти его в памятниках древнего искусства? Но нет никакого начала. Потому что, строго говоря, ничего нет. Ни человека, ни истории, ни искусства. Это уже доказано лидерами самой современной философии — постмодернизма. А что же, в таком случае, есть? Может быть, и мира нет, и

бытия нет — все это теологическая эссенциалистская фантазия? Но чья она, кем создана, если, как продемонстрировал М. Фуко, и человека уже нет? Богом? Дьяволом?

Прециози не задает этих вопросов. Он вовремя останавливается. Он вспоминает, что должен быть осторожным. Все написанное выше, замечает Прециози в конце главы своей книги, «не означает, что Маршак более прав», чем, например, Леруа-Гуран. Или, когда Прециози обсуждает проблему периодизации в истории искусств, он вовсе не настаивает, что традиционная периодизация безусловно ложна. Она, как он выражается, «не обязательно верна». Она «может быть иллюзией, внушенной паноптической ментальностью»²¹¹.

Так зачем нужно было начинать весь этот «дискурс», если вы по сути дела ни в чем не уверены и ничего определенного не утверждаете — такой вопрос может задать читатель, рассуждающий с позиций «здравого смысла». Но постмодернист ничего никогда не отрицает. Он только показывает нам альтернативу, он демонстрирует нечто «совершенно другое», то, что не укладывается в традиционный менталитет. Так, теория Маршака интересна тем, что является «эмблемой постструктуралистской критики вербалоцентричного структурализма». Постмодернизм, как мы помним, согласно Прециози, — нечто совершенно «другое» по отношению к традиционной теории и истории искусства (включая и модернизм). Он интересен тем, что представляет собой просто «другое». Истинно ли это «другое» или ложно — иной вопрос, на который у Прециози нет ясного ответа. Он предпочитает колебаться между крайностями. Но при этом все-таки в его рассуждениях прорисовывается достаточно отчетливая тенденция.

4. ПАНОПТИЧЕСКИЙ (ЦЕНТРАЛИЗИРУЮЩИЙ) ВЗГЛЯД И АНАМОРФИЗМ

Главное зло, которое Прециози, как и постмодернизм в целом, хочет преодолеть, — «привилегированная позиция», то есть единая точка зрения. На многих страницах своей книги Прециози рассказывает о том, как Иеремия Бентам — английский философ и социолог, заложивший основы западноевропейской буржуазной идеологии и морали, — разрабатывал проект создания идеальной тюрьмы, которую назвал «паноптикумом». Здание этой тюрьмы должно было иметь форму круга, в центре которого находилось помещение надзирателя. В любой момент надзиратель мог открыть окно любой камеры и видеть, что происходит в ней. Таковы уникальные возможности «паноптического взгляда» — определенной, фиксированной в пространстве, центральной позиции. Согласно М. Фуко, на которого ссылается Прециози, все человеческое знание и методы его достижения организованы по принципу бентамовского паноптикума. По-

знающий субъект помещает себя в центр мира и рассматривает последний как противоположный себе объект — объект наблюдения, изучения, опыта и экспериментов. При этом сам субъект остается для мира невидимым, подобно наблюдателю за преступниками, находящемуся в центральном помещении и скрытому от глаз заключенных. Так же организована, продолжает Прециози, и система искусствоведческого знания.

Собственно искусствоведение как строгая наука, пишет исследователь, началось, как ни странно, с изобретения фотографии. Благодаря фотографии (слайдам) ученые смогли выстраивать произведения искусства в определенный изобразительный ряд, сравнивать их, сопоставлять, объединять по определенным признакам в классы (стили). Наиболее наглядный пример тому для Прециози — Вельфлин, который самым активным образом пользовался фотографиями при создании своей типологии стилей. При этом искусствоведы исходили из убеждения, что произведения искусства они сопоставляют на основе каких-то простых и самоочевидных принципов. На самом деле они работали точно так же, как и представители других областей знания: искусствоведы сознательно или бессознательно занимали вполне определенную, причем центральную позицию. Аналогией и образцом этой позиции является центральная перспектива, открытая Возрождением. «Сценографическая логика перспективного реализма»²¹², как она изложена у Альберти, заключается в том, пишет Прециози, что зритель, субъект помещается в четко и однозначно зафиксированную точку пространства, являющуюся центром пирамиды, к которой сходятся воображаемые лучи от картины. Зритель помещается в то место, где он фиксируется в качестве субъекта для производства и получения определенного смысла. Но за эту центральность приходится платить тем, что изображения по краям искажаются. Чтобы избежать зрительных искажений, совершенно неизбежных при линейной перспективе, художник прибегает к сознательным искажениям (анаморфизму²¹³, по определению Прециози), он видоизменяет линию нашего взгляда, направляет ее не прямо перпендикулярно к плоскости изображения, а по более наклонной линии (таким приемом пользуется, например, Гольбейн в своих знаменитых «Послах»). «Анаморфизм в реалистической живописи действует одновременно и как критика дискурсивного аппарата линейного перспективизма, и как его основа: косвенная легализация его власти и естественности»²¹⁴. Только благодаря анаморфическим искажениям изображение по краям реалистической картины становится четким, ясным, а не расплывчатым, каким оно должно было бы быть при строгом соблюдении правил центральной перспективы. Таким образом, заключает Прециози, анаморфизм служит «паноптическому взгляду», а он для него является синонимом насилия над объектом. И одновременно, что не менее важно, подчеркивает автор, анаморфизм классического искусства и реализма является критикой централизованного, диктаторского взгляда.

Искусствовед, демонстрирующий перед аудиторией слайды, сопоставляющий их, — скромен, ибо кажется говорящим только от имени самих фактов. Однако, считает Прециози, эта скромность никого не должна вводить в заблуждение. Он представляет нам изображения произведений искусства в строго определенной линейной перспективе научного знания, как она сложилась со времен Галилея (телескоп последнего — машина для создания паноптического зрения и смысла). Следовательно, он неизбежно искажает — именно ради четкости и научности, объективности. И чем больше он стремится к четкости и определенности, тем более искажает. Голос исследователя звучит тихо, он никому ничего, кажется, не навязывает. Но так же тихо звучит голос за кадром голливудского фильма о жизни и творчестве Ван Гога — фильма, который служит для Прециози эмблемой и символом манипулирующей, насильственной в самом прямом и глубоком смысле этого слова, практики не только масс-медиа, но всей западной цивилизации.

Синонимом научности для современных искусствоведов стали архивные исследования. Чуть ли не главный критерий, по которому ныне оценивают степень серьезности работы, — это наличие в ней архивных материалов. Но архив только по видимости представляется храмом объективности, где хранятся факты и только факты. На самом деле архив, утверждает Прециози, — это такая же машина для производства смысла, как и всякая другая, он тоже организован в соответствии с паноптическим принципом. Как распределены в нем материалы хранения? Так же, как и в музее, то есть они уже заранее *подтасованы* в соответствии со строгим, властным принципом. Только кажется, что этот принцип объективен. Но когда мы объединяем явления по каким-то общим признакам, мы отвлекаемся от других. На каком основании? Любой европейский архив искусства исходит из общепринятого положения об *историческом развитии* искусства, то есть его движения от пункта возникновения, начала к более зрелым, развитым образцам. Однако этот принцип, как доказывал Прециози на примере наскальной живописи, по крайней мере сомнителен. А вместе с ним рушится и вся современная архивная система. Вернее, она не рушится, она остается и активно функционирует в качестве паноптикума — машины тотального контроля над сознанием и манипулирования им.

Так что же делать, разрушить архивы, подобно тому, как авангардисты в начале века требовали разрушения художественных музеев? Если вы думаете, что таков вывод Прециози, то совершенно не понимаете качественного различия, которое этот автор проводит между классикой, реализмом, модернизмом, с одной стороны, и постмодернизмом — с другой. Нарисовав апокалиптическую картину в духе леворадикального кумира западной интеллигенции 60–70-х гг. XX в. Фанона, Прециози не спешит перейти к террористической практике. Ведь террор — это самое, может быть, яркое и адекватное воплощение принципа отделения субъекта от объекта, лежа-

щего в основе западной цивилизации. Вместо террора нам предлагается только изменить точку зрения, посмотреть на все несколько иначе. Выйти за пределы точно и однозначно зафиксированного центрального места наблюдения за всем окружающим миром. И не останавливаться ни на какой иной точке зрения, не выделять ее в качестве избранной. Рассказав о «Паноптическом взгляде и анаморфическом архиве» (так называется одна из глав его книги), Прециози оставляет этот сюжет и переходит к другой теме. Он с самого начала предупреждал читателя, что его книга — разноаспектное видение проблем современной теории изобразительного искусства.

В число разнообразных анаморфических типов анализа искусства Прециози включает так называемую «социальную историю искусств», ведь она является, по его словам, «наиболее амбициозной в англо-американском академическом мире»²¹⁵. Разумеется, если говорят о социальной истории искусств, то сразу вспоминают о марксизме. Оживление интереса к нему, пишет Прециози, датируется 60-ми и 70-ми гг., когда на волне социальных движений этого времени в академической среде профессиональных историков искусства возникла «пассионарная потребность в социально ответственной форме практики дисциплины»²¹⁶ (истории искусства). Это была, продолжает Прециози, «также реакция на вновь открытые марксистские перспективы изучения искусства, идущие от 30-х гг. нашего века — те перспективы, которые были забыты или маргинализированы под влиянием интеллектуальных репрессий, сопровождавших холодную войну и маккартизм». Ностальгия по марксизму продолжается и по сей день: Прециози вспоминает в этой связи конференцию, посвященную крупному американскому историку искусств и художественному критику Мейеру Шапиро, на которой центральным был вопрос о его взаимоотношении с марксизмом — и симпозиум по проблемам марксистской истории искусств в Хьюстоне (1988 г., под председательством О.К. Веркмайстера).

Суть современного марксистского подхода к истории искусства Прециози рассматривает, обращаясь к концепции американского ученого Т. Кларка. Согласно Кларку, традиционная марксистская интерпретация истории искусства является «неандертальской» по причине своего жесткого детерминизма, механичности и теоретически наивного анализа комплекса исторических событий. Однако и Кларк, по мнению Прециози, в ряде случаев склоняется к признанию какой-то избранной, фиксированной, паноптической точки зрения, пусть это даже будет феминистская история искусств — хотя последняя, вообще говоря, «так же нуждается в паноптикуме, как рыба в велосипеде». Вопрос о месте, об избранной точке зрения — вот тот главный вопрос, с позиций которого он оценивает те или иные тенденции в области теории и истории изобразительных искусств. Социальная история искусства (включая марксизм) вполне допустима, она полезна и даже необходима — но лишь в той мере, в какой исключает жестко детерминированную позицию, место. Таков, например, традиционный

историцизм. Оппозиция по отношению к эксцессам позднего капитализма вполне возможна, считает Прециози, но она не должна иметь ничего общего с этим историцизмом.

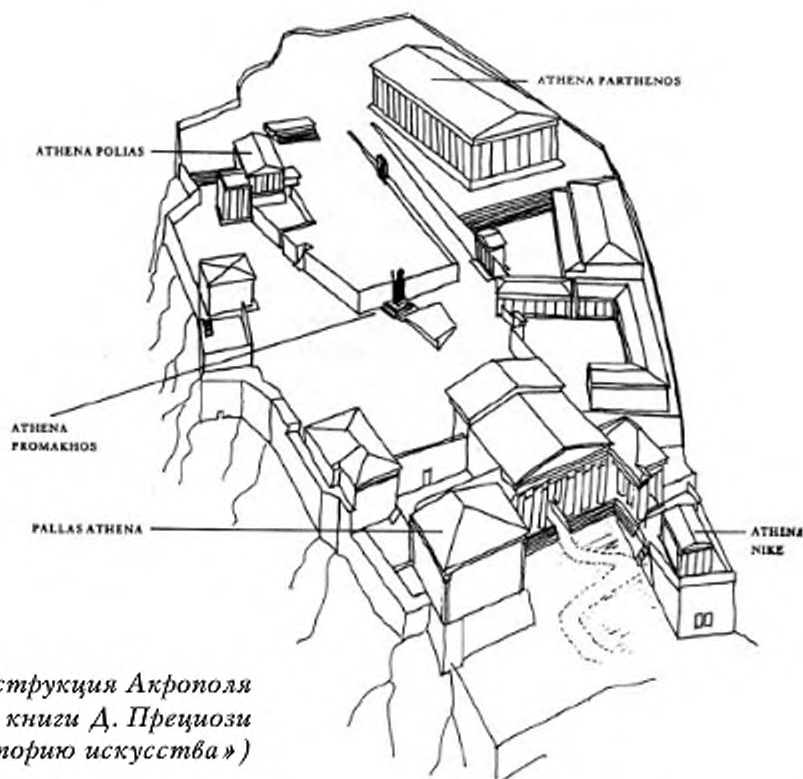
Впрочем, он не слишком настаивает и на последнем категорическом утверждении. История дисциплины (истории искусства) должна быть, конечно, вновь перечитана и под другим углом зрения — включая историю марксистского искусствознания. Однако, заключает Прециози, он не сторонник того, чтобы одному категорическому утверждению (марксистскому в данном случае) противопоставляли нечто противоположное, оппозиционное, но столь же категорическое — перечитывать, пишет он, следует «не с позиций праздного созерцателя (*as an arm straw man*), но скорее анаморфически, иронически и нередукционистски — то есть именно так, как это, без сомнения, делал сам Маркс»²¹⁷.

Самая последняя глава книги Прециози называется «Проникая за пределы Паноптикума». Подводя итог своим рассуждениям, он пишет, что предметом рассмотрения было то, как «визуальные окружающие среды оркестровывали смысл, разворачивали и устанавливали отношения силы и конструировали и воплощали идеологии благодаря учреждению границ четкости»²¹⁸. Для того чтобы «видеть различно», визуальная окружающая среда должна быть видоизменена таким образом, чтобы предстать как «картина динамически разворачивающегося, текучего риторического периода, полного законченности и незаконченности, четкости и неопределенности»²¹⁹. Смысл, как и сам субъект, теряет точную фиксированность, он подвижен, изменчив, неуловим. Но неуловимость, изменчивость, так сказать, амбивалентность смысла для Прециози тоже не идеал. Это прямая, буквальная, зеркальная противоположность одномерно-паноптическому взгляду, и как таковая она не устраивает ученого. Прециози постоянно ищет *опосредования* между четкостью и расплывчатостью, порядком и беспорядком, определенностью и неопределенностью. Не забудем, что анаморфизм для него — и основание для паноптического взгляда, и критика его. Но что перевешивает, согласно Прециози, в классике — критика господства или обоснование его?

5. АФИНСКИЙ АКРОПОЛЬ И ИДЕАЛ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Афинский Акрополь для Прециози служит тем примером, который со всей наглядностью демонстрирует возможность и невозможность истории искусства как дисциплины, является эмблемой этой двойственности.

Перикл планировал Акрополь как некую визуальную матрицу: идеологию полиса и его отношения к индивидууму. Каждый город имеет, пишет автор, определенную утопическую функцию, она заключается в том, чтобы одновременно и демонстрировать социальные противоречия, и скрывать



3. Афины. Реконструкция Акрополя
(из книги Д. Прециози
«Переосмысливая историю искусства»)

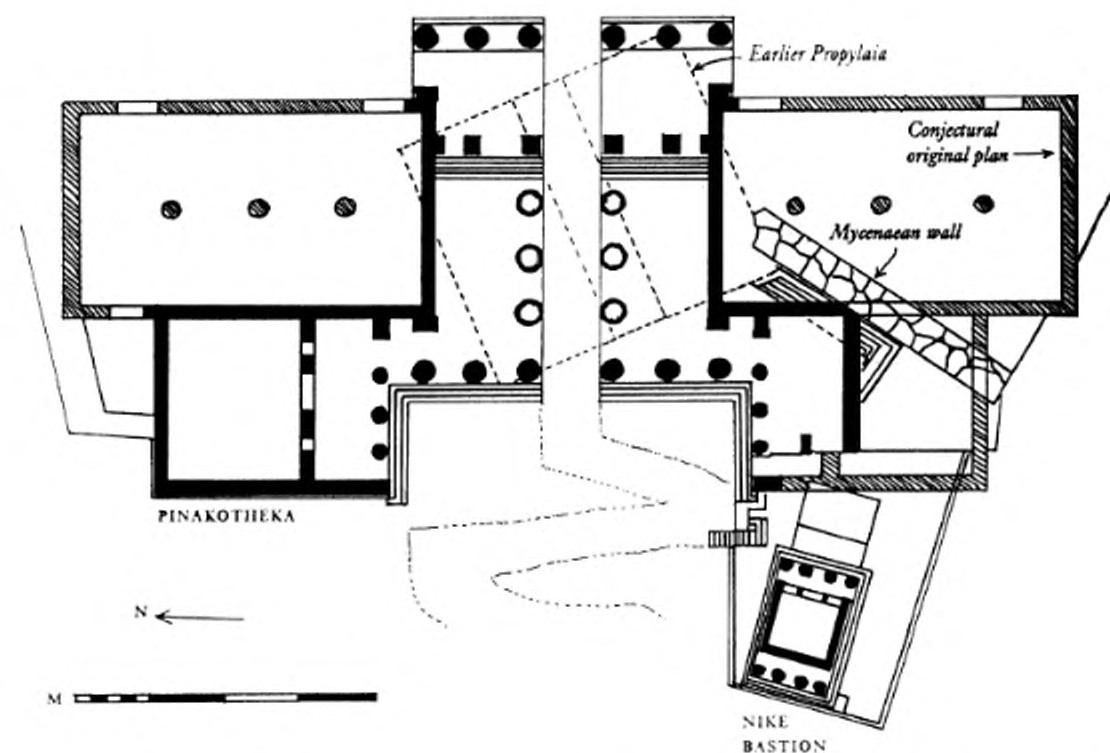
их. Города строились так, чтобы их пространственно-временная структура была родом контроля над движениями индивидов, чтобы она организовывала их поведение. План Перикла типичен в этом отношении. Он пытался решить противоречия социальной и политической жизни, свести их в определенное единство и представить в гомогенном (однородном) образе — Акрополе. Визуальная среда, в какой оказывался индивидуум, живущий в этом городе, есть, согласно Прециози, своеобразная машина для производства смысла, в том числе смысла истории, который вкладывается в голову индивида.

Акрополь, по общему признанию, это классика. Однако, продолжает американский автор, классика Акрополя практически ничего общего не имеет с тем, что мы понимаем под классицизмом. Правда, главным организующим принципом и для классики, и для классицизма является симметрия. Но в том-то и дело, что симметрия древними греками и классицистами понималась по-разному. Обычно симметрия толкуется как внешний, так сказать, геометрический принцип — определенное равновесие и единство неравных частей, их чередование, к примеру. Этому, как выражается Прециози, «формальному балансу» противостоит греческая классика с присутствующим ей понятием *symmetria*, от которого произошло наше понятие *symmetry*. *Symmetria* для греков, пишет автор, имела своим прототипом не геометрическое соотношение частей, а органическое единство живого орга-

низма. Иначе говоря, она исходила из *целого*, а оно в организме есть нечто качественно иное, чем сумма составляющих его частей. «Человек есть мера» (вещей) — и потому все хорошо сделанные вещи должны были, согласно грекам, воплощать в себе пропорции, гармонию и симметрию, находимые (и могущие быть прочитанными) в органических телах и формах²²⁰. Symmetria в Акрополе есть определенная серия правил, в соответствии с которыми должны быть прочитаны и поняты визуальные формы окружающей зрителя среды, подчиненные строгой архитектурной логике. Эти правила могут быть названы «грамматикой чувств».

Главная тема Акрополя — образ Афины. Она представлена в разных обликах: парфенос (девственница), полиас (покровительница города), промахос (воительница), и как Ника (победа). Эти образы воплощены в скульптуре Парфенона, алтаре в Эрехтейоне, в колоссальной статуе Акрополя и в образе храма Ники-Победы. В дополнение она возникает как фигура Победы на фризах Парфенона.

Афина, тем самым, вездесуща и дана зрителю во множестве ракурсов и перспектив: как анаморфический образ самого полиса. И следует снова отметить, что композиционные принципы, в соответствии с которыми она расположена в пространстве Акрополя, — не абстрактная симметрия, а



4. Акрополь: план Пропилей (из книги Д. Прециози «Переосмысливая историю искусства»)

органическое целое. Парфенон — классика, а не классицизм с его условными и искусственными правилами, убивающими непосредственное и живое целое. Однако анаморфизм Акрополя, как и всякий анаморфизм в том значении термина, которое вкладывает в него Прециози, двойственен.

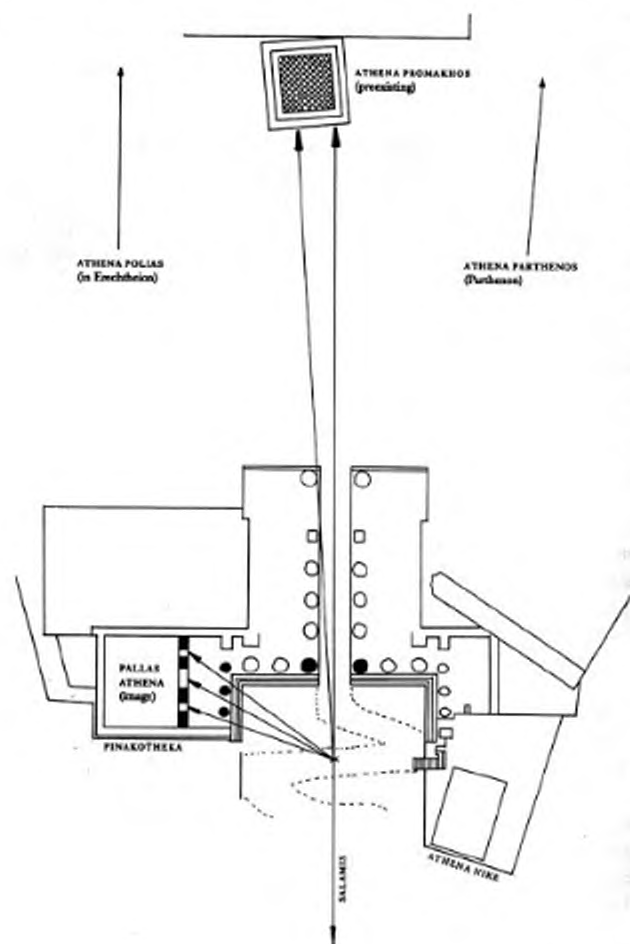
Стоит более внимательно присмотреться к Акрополю, продолжает искусствовед, как сразу же возникают некоторые неувязки и сомнения. Мы входим в Акрополь через Пропилеи, однако этот главный вход, эта, так сказать, «триумфальная арка» архитектурного комплекса, вне всякого сомнения, далека от симметрии.

Она, полагает Прециози, даже подчеркнута асимметрична. Южная часть не пропорциональна северной, поскольку на севере есть довольно обширное здание пинакотеки, а на юге ничего подобного ей нет. Обычно этот факт, продолжает американский искусствовед, объясняется тем, что на юге сохраняются остатки древней микенской стены, которые якобы и помешали создателям архитектурного комплекса возвести нечто соразмерное пинакотеке. Но это очень слабый аргумент, ибо обычно греки не стеснялись устранять те остатки древних сооружений, которые мешали воплощению их целостного замысла. Далее, входная дверь в пинакотеку и окна расположены тоже совершенно не симметрично друг относительно друга — и эта очевидная асимметрия вовсе не поддается никакому разумному объяснению, если исходить из общепринятых взглядов на структуру Акрополя.

Однако давайте поднимемся по крутому склону, ведущему к Пропилеям. Двигаясь вверх по крутой извилистой дороге, мы (практически в самом центре ее) оказываемся в одной очень примечательной пространственной точке.

Если из этой избранной позиции посмотреть в сторону пинакотеки, то перед нами предстанут три совершенно симметрически расположенные колонны. В равных промежутках пространства между этими колоннами мы соответственно увидим два окна и входную дверь в пинакотеку — причем в таком ракурсе, при котором они воспринимаются как совершенно симметричные друг относительно друга. Кроме того, линия нашего взгляда, обращенная в сторону пинакотеки, окажется параллельной линии так называемой микенской стены, которую строители Акрополя оставили нетронутой.

А теперь, оставаясь в той же пространственной точке, обратим свои взоры к центру Акрополя. Перед нашим взглядом, который проходит совершенно свободно между колоннами Пропилей, откроется (вернее должна была бы открыться) величественная статуя Афины Промехос, которая раньше возвышалась в центре Акрополя. Для зрения участника торжественной процессии, поднимающейся по холму, Афина из этой избранной точки пространства предстает в обрамлении колонн Пропилей, как в величественной *раме*. Это не формальное обрамление, это именно художественная рама, она не вырезает кусок пространства, а помещает все пространство космоса в



5. Пропилеи: анаморфические резольюции
(из книги Д. Прециози
«Переосмысливая историю искусства»)

властно подчеркивает, утверждает особую, выдающуюся роль Афины и Афин в этой решающей для судьбы Греции победе. Зритель, чувственное сознание которого оказывается буквально потрясенным великолепием Акрополя, статуей Афины постигает своим внутренним зрением не только величие Греции как таковой, он осознает со всей ясностью обоснованность претензий Афин на лидерство в греческом мире, и прежде всего превосходство Афин над Спартой. Нелишне напомнить в этой связи, что Пелопоннесская война, война не на жизнь, а на смерть между Афинами и Спартой, началась через год после завершения Пропилей.

Итак, заключает Прециози, Акрополь вовсе не представляет собой органическое целое. Напротив, сам по себе он в достаточной степени асимметричен. И потому этот архитектурный комплекс обладает тем качеством, которое Прециози называет «фиктивным классицизмом»²²¹. Выявить фик-

границы данной рамы (образуемой фасадом Пропилей), и статуя воспринимается как находящаяся в центре мира — не только пространственно, но и по своему общему смыслу. Блеск копья Афины Проммахос ассоциировался для участников процессии с родным городом, поскольку известно, что подплывающие к Афинам вначале видели прежде всего это сияющее в лучах солнца золотое копье.

Наконец, избранная нами позиция интересна еще в одном, уже третьем по счету, отношении, — продолжает Прециози. Если мы посмотрим назад, в прямо противоположном к Афине Проммахос направлении, то зритель с высоты холма с поразительной ясностью и четкостью сможет увидеть остров Саламины — символ торжества греков над персами, где афиняне нанесли сокрушительное поражение флоту последних в 480 г. до н. э. Прямая линия взгляда

тивность этой классики удалось благодаря методу, который сам Прециози именует «деконструкцией», что ясно указывает на его источник — философию Жака Деррида. Вместо того, чтобы быть завершенным, гармоничным, самоидентичным (нашедшим свою суть, подлинность) органическим целым, Пропилеи должны отсылать нас к внешнему, случайному, анафорическому — и только благодаря опоре на это внешнее и анафорическое приобретают способность артикулировать подобную каноническую целостность. Архитектурное целое Акрополя устроено таким образом, что оно практически насильственно помещает зрителя в единственную точку пространства, исходя из которой «композиция должна быть грамматически прочитана в соответствии с кодами классицизма»²²². Фасад пинакотеки «фиксирует» зрителя в той единственно возможной позиции, которая совпадает с видением «политико-идеологической картины» (tableau). Зрителя принуждают видеть так, как того хотят господствующие политические силы, объективная «идеология».

Насильственность, принуждение, абсолютное господство над сознанием зрителя свойственны тому методу, который Прециози вслед за Фуко назвал «паноптическим», производным от плана организации идеальной тюрьмы, придуманной Бентамом. Но суть дела даже не в Бентаме — он действовал в полном согласии с той парадигмой, что лежит в основе европейской цивилизации (и порожденного ею классического и реалистического²²³ искусства). Намерения Бентама были самые хорошие. Помещая своего надзирателя в центр тюрьмы, он стремился создать условия, при которых все пространство тюрьмы было бы максимально «прозрачным» для надзирателя. Максимальная прозрачность общественного организма, продолжает Прециози, — идеал европейской демократии, идеал всех великих социальных революций, французской в первую очередь. И надо со всей ясностью понимать, что «прозрачность» общества неразрывно связана с «центральностью» позиции зрителя, мыслителя, политика — их точной и четкой фиксированностью в пространстве и времени. Эта «паноптическая» модель лежит в основе европейской логики, причем не только формальной, но и диалектической. Ведь она имеет своей необходимой предпосылкой четкое и недвусмысленное разделение субъекта и объекта. Иначе говоря, один находится в центральной позиции наблюдателя (что неизбежно затем перерастает в позицию надзирателя), а весь остальной мир зафиксирован в качестве объектов наблюдения — и эти объекты должны стать максимально прозрачными для наблюдателя, тогда как он сам надежно укрыт от наблюдения со стороны всего «объективного» мира, от которого субъект (наблюдатель) ждет всевозможных козней и неприятностей, а потому и принуждает его к пассивности и держит под неослабевающим тотальным контролем.

Конечно, продолжает Прециози, демократы и революционеры придумывали всевозможные контрмеры, чтобы ослабить тоталитарность конт-

роля, но все эти «сдержки и противовесы» были паллиативом, неспособным устранить коренное зло, заключенное уже в первом акте человеческой (точнее, европейской и европоцентристской) истории — отделении субъекта от объекта.

Возможен ли иной, не «паноптический» взгляд на мир? Ответ Прециози содержится в названии главы, завершающей его книгу, — «Проникая за пределы паноптикума». Мы, историки искусства, пишет он, смотрим на искусство через призму его истории. Но сама эта «история искусства» есть не что иное, как определенным образом сфабрикованный взгляд: мы видим то или иное произведение той или иной эпохи как бы заключенным в рамку — как статуя Афины в Акрополе видится через раму, образованную фасадом Пропилей. Эта рама создана теорией искусства, а она в свою очередь есть производное от европоцентристской логики и всей европейской цивилизации. Невозможен, утверждает Прециози, никакой метаязык, который бы снял, устранил ограниченность, «обрамленность», свойственную истории и теории искусств, — речь в лучшем случае может идти, по его мнению, только о некоем инфразыке. Последний подобен волнам океана, вздымающимся и опускающимся — и мы, как точка этой волны, как ее часть должны колебаться вместе с нею — постигая все опасности, связанные с «единственно правильной точкой зрения» и пытаясь, по мере возможности, избегать этих опасностей. Нет никакой «осторожной науки», которая могла бы претендовать на полную адекватность объекту своего исследования. Как бы ни старалась история искусств быть «осторожной», она неизбежно впадает в «паноптичность» — может быть, даже благодаря своей «осторожности». Единственное, что нам дано, так это знать об этом.

Вывод Прециози сам по себе справедлив и, более того, исполнен глубокого смысла. Необходимо быть осторожным и по отношению к «осторожной» науке! Не только потому, что ее бросает в крайности и в своей «осторожности» она доходит до того, что ее бывает трудно отличить — как мы видели на примере статьи самого Прециози о музеях и музейной практике — от леворадикальной, суперавангардистской позиции. Прециози и близкие ему авторы понимают, что радикальное отрицание, образующее суть модернизма (а модернизм для Прециози — крайнее выражение паноптической практики), само должно быть подвергнуто отрицанию. Но как осуществить это отрицание и при этом не попасть в порочный круг? Этот вопрос, эта проблема — самое важное, самое существенное, что можно извлечь из концепции Прециози и, пожалуй, постмодернистской философии в целом.

Американский автор, безусловно, близок к постмодернизму. Но есть постмодернизм Жака Деррида и есть постмодернизм, скажем так, его слишком последовательных последователей. Это не значит, что постмодернизм мы должны разделить на две части — хорошую и плохую. Постмодернизм, при всей его принципиальной аморфности — целостное образование. Имен-

но Жак Деррида, а не его последователи, создал тот порочный круг «отрицания отрицания», в котором все постмодернисты вращаются, как белка в колесе. Однако, вращаясь в нем, Деррида все же сознает, что он вращается в *порочном* круге. Это сознание не рождает ничего позитивного, кроме одного, гамлетовского убеждения — «все гнило в датском королевстве».

Прогнило все, в том числе и убеждение во всеобщей гнилости. Тотальное отрицание стало источником стабильности западного общества, нигилизмом проникнуто буквально все, от бульварной, массовой культуры до элитарного искусства и философии, от политики до церкви. К концу XX в. на Западе, среди элитарных теоретиков и историков искусств стало общепризнанным, что абстракционизм был, пишет Прециози, средством американской культурной (вернее, антикультурной) экспансии²²⁴. Опираясь на бунт дикого существа Калибана, ученый Просперо (герои последней драмы Шекспира «Буря») расширяет плацдарм для своего консерватизма, который, в свою очередь, уже не есть аристократическая башня из слоновой кости, а самое обыкновенное плебейство, низость, и для нее нет ничего высокого и достойного. Круг замкнулся.

Постмодернизм есть воспроизведение этого реального круга, его копия, его идеальное воплощение, осуществленное мастерски, со всем блеском утонченного интеллекта и обширного образования. Понимая тотальную порочность и абсолютную замкнутость порочного круга современной западной цивилизации, Деррида и Прециози не видят точки, на которую можно было бы опереться, чтобы выйти за его пределы. Ибо дело не только в прогнилости и исчерпанности той или иной политической системы. Причина, по их мнению, лежит гораздо более глубоко — в основе проекта европейского цивилизационного развития.

Европейский, вообще цивилизованный, человек стремится занять выгодную, сильную позицию по отношению ко всему окружающему миру, сделать его «прозрачным» для себя. «Я мыслю, следовательно, существую» — уже есть принцип паноптического взгляда, центральной позиции, выделения субъекта из остального мира и противопоставления себя ему. Фиксированная, центральная позиция абсолютно необходима для того, чтобы объект стал для нас четким, различимым, обладающим определенным контуром и формой. Но эта центральность как основа материального и духовного могущества человека тоже весьма относительна. Она же — источник всех его бед, слабости и ограниченности.

Бесспорно, что выделение человека из природы — первый шаг познания. Но оно же — и грехопадение человеческого рода. Это противоречие было осознано уже на заре истории, им проникнуты все мифологии мира, включая библейскую. Затем, в период цивилизации оно несколько померкло, отступило на второй план перед другими, более конкретными бедствиями и проблемами. Теперь же, когда наступает (или уже наступил) конец если не истории вообще, то европейского типа цивилизации, противоречие,

возникшее в самом ее начале, вновь всплыло во всей его непреложности и неодолимости. Оно стало главным, центральным объектом созерцания постмодернизма. Сознającego, однако, что всякая центральность, всякое выделение объекта в качестве предмета изучения и познания — порочно и таит в себе колоссальные опасности, в итоге разрушающие и сам субъект, то есть человечество.

Разум есть квинтэссенция мира. Но как и всякая квинтэссенция, как всякое *выделение*, он до известной степени — искусственный продукт. Можно ли слиться с миром, будучи в то же время выделением, обособлением от него, занимая по отношению к окружающему выгодную, то есть в конечном счете диктаторскую, позицию (со всеми вытекающими из нее печальными для диктатора последствиями)? «...Как научиться понимать природу и пользоваться ее законами в искусстве, науке и технике, оставаясь существом, полным естественной жизни? Как видеть мир во всей его реальной красоте и одновременно понимать, что ты его видишь и *как* ты видишь его? Задача неизмеримой глубины, которую история поставила уже в эпоху Лессинга»²²⁵, — писал М. Лифшиц. Или, может быть, еще раньше — в эпоху Леонардо, то есть во время становления современного научного познания и покорения мира.

Противоречие, возникшее вместе с выделением человечества из природы, противоречие между субъектом и объектом, исчезнет только вместе с исчезновением человека. Сдержки и противовесы демократической политической системы, которые искал Бентам и другие либералы, не только не устраняют его, но в определенных ситуациях могут привести даже к обострению этого противоречия, и тогда разражается кризис, подобный фашизму. Как же совладать с безграничной экспансией субъекта, свойственной всякому познанию?

Но и в этом вопросе заключена уже экстремальность. Врач, ставящий вопрос следующим образом — или я искореню абсолютно все болезни, сделаю человека существом, которое никогда не будет болеть, — или я отказываюсь от какой-либо врачебной помощи, предоставляя своим больным свободу умирать от тех болезней, какие ныне излечимы, — такой врач, разумеется, экстремист. Если на наших глазах умирает человек, а мы отказываемся дать ему лекарство, которое исцелит его, то мы, согласно общепринятым принципам морали и юридическим законам, — убийцы, какими бы побуждениями при этом ни руководствовались.

Жизнь неразрывно связана с болезнями и даже с самой смертью. Но отсюда вовсе не следует, что жизнь есть смерть. Жизнь тождественна смерти только в экстремальности, когда она доходит до своего предела. А в «норме» она находит синтез со своей противоположностью, и этот синтез есть «истинная середина» между противоположностями — конечной жизнью и бесконечной смертью.

Разум есть квинтэссенция мира, но и тот «остаток», который образуется при выделении разумного начала из действительности, то неразумное, случайное, хаотическое, что есть в бытии, тоже не лишено значения. Никакая окончательная истина не может вместить в себя всю реальность, заключить ее в свои рамки — иначе дух поглотил бы материю, «пожрал» бы ее. Экспансия науки, истины оборачивается печальными последствиями для самой же науки и истины. Окончательным истинам, так же, впрочем, как и истинам относительным, должен быть найден противовес — ради *полноты* истины. Вот проблема первостепенной важности, поставленная современной цивилизацией, и постмодернизм есть выражение этой реальной проблемы. Но как гармонизировать истинное и неразумное, идеальное и реальное, необходимое и случайное? Как примирить субъект и объект?

Если не исчерпывающий ответ на этот вопрос, то путь к решению проблемы можно найти в истории искусства. В том числе и в Акрополе. Он представляет собой — и это отмечает Прециози — как бы естественное продолжение, развитие и завершение той скалы, на которой воздвигнут. Такова особенность всякой подлинной архитектуры. Ее совершенство заключается не только в том, что создаваемое человеком сооружение — воплощение разумности и организованности мира в отличие от всего природного и бесформенного. Разумеется, архитектура — квинтэссенция разумного, упорядоченного, гармонического и совершенного, и в качестве этой квинтэссенции она по необходимости должна быть отделенной от окружающей среды, иметь форму и образ. Но, с другой стороны, при всей своей отдельности классическая архитектура находит, как правило, органическую связь с бесформенным и случайным. Скала, на которой воздвигнут Акрополь, величественна не только по причине своих размеров, но прежде всего потому, как показал Кант в своей «Аналитике возвышенного», что превосходит любую человеческую *меру*, не вмещается в нее, не может быть ею вполне адекватно измерена. Она принципиально бесформенна, хотя и заключает в себе потенциально самые совершенные формы. Акрополь есть высвобождение заключенных в скале возможных форм, их свободное развитие, доведенное до степени высшего совершенства. Но будучи завершением скалы, Акрополь не господствует над ней подобно диктатору. Он предстает как ее естественное завершение, как то, что «нужно» самой скале, без чего она была бы не полна, как мир не полон без разума, если вспомнить известное выражение Герцена.

Иначе говоря, скала и воздвигнутый на ней Акрополь — идеал соотношения разумного и того, что шире любого разума, идеал гармонии идеального и реального, субъекта и объекта. Такова, согласно европейской эстетической мысли, суть классики в искусстве, суть самого искусства.

Да, бывают художественные произведения, которые требуют для своего адекватного восприятия определенной, точно фиксированной в пространстве точки зрения. Это было известно задолго до Прециози и пре-

красно выражено, например, в «Салонах» Дидро²²⁶. Ну и что из того? Любой объект, в особенности если он является предметом потребления, нас к чему-нибудь принуждает: пища к тому, чтобы ее есть, дом к тому, чтобы в нем жить, а произведение искусства к тому, чтобы на него смотреть, причем вполне определенным способом. Другое дело, если объект «обманывает» нас — пища оказывается недоброкачественной, дом нежилым, а картина калечит зрительное сознание вместо того, чтобы развивать и совершенствовать его.

И этот второй мотив (указание на «недоброкачественность» произведения) всплывает в рассуждениях Прециози, более того, он играет в них очень существенную роль. Автор пишет, что Акрополь есть носитель идеологии, причем идеологии афинского империализма. Без сомнения, этот мотив присутствовал в создании афинского народа, но разве он является определяющим для этого архитектурного комплекса, этой торжествующей песни человечества? И не только человечества — бесконечная реальность обрела в нем голос.

Прециози видит разницу между классикой и классицизмом, между *symmetry* как единством еще достаточно формальным, гармонией внешней, геометрической и *symmetria* — органическим единством, включающем в себя и противоположное, а именно: хаос (скала) или эгоистические интересы афинской демократии, переросшей в империализм. Но как связаны эти противоположности? Прециози просто констатирует связь несоединимого. Он останавливается именно там, где начинает свое исследование феномена античной классики Игорь Ильин, «человек тридцатых годов»²²⁷ — эстетик и искусствовед, близкий к «течению». Вопреки или благодаря античному рабству, афинскому империализму сформировалась классика Акрополя и греческая трагедия? Вообще говоря, конечно, вопреки, потому что на основе национального и бытового эгоизма ничего хорошего получиться не может. Однако такая абстрактная категоричность, оправданная во времена Винкельмана, сегодня, конечно, недостаточна.

Классику Акрополя, статуи Фидия породила, доказывает Ильин, «возвышенность созерцания». Она, по его мнению, имеет тот же источник, что и трагедии Софокла с их безысходным концом, «которого не знала более оптимистическая по своей природе трагедия Эсхила»²²⁸. Последний раскрепощает силы человека, поднимая его на борьбу с богами, тогда как у Софокла «человеческое сознание примиряется с ними». Атеист Ильин делает неожиданный вывод: «Религиозность Софокла имеет в своей основе более зрелый взгляд на вещи, нежели богоборчество Эсхила»²²⁹. Почему же? Ведь сам Ильин тут же замечает, что «религиозный пессимизм» Софокла, чуждый миропониманию Эсхила, сам по себе не является достоинством.

«Пластичность образов античной трагедии получает в трагедиях Софокла иное содержание, чем у Эсхила. Герои Софокла принадлежат уже к

той ступени эволюции греческого общества, когда получили полное развитие государство и право. Пластика образов Софокла становится возможной лишь с возвышением твердыни афинского Акрополя, победой политического начала над темными силами матери-земли, как это отразилось в «Орестее» Эсхила»²³⁰

Греческая демократия в период, предшествующий построению Акрополя, основывалась на силе родовой общины, не отягощенной еще классовыми противоречиями и империалистическими тенденциями. «Никто из греков в то время не думал, что независимость Греции и свобода ее, купленная ценой победы над персами, может привести к порабощению доброй половины Греции, что сама свобода станет рабством, что сама демократия греков окажется подточенной продажностью, паразитизмом...»²³¹. Правда, уже во времена Эсхила и в его трагедиях произошла победа пластического, статуарного, классического начала над патетическим, над духом музыки. «Фронтонные скульптуры храма Зевса в Олимпии выражают аполлонийский катарсис, знакомую нам по «Орестее» победу бога света над Дионисом — победу, в идеальных рамках которой развивался и сам театр Эсхила. Ибо трагедия была возможна лишь как очищение страстей, а следовательно, как противопоставление дионисийскому началу — гражданского»²³².

«Возвышенное созерцание» статуи Фидия — новый этап развития пластики, статуарности. Он возникает благодаря глубокому сознанию вины, еще неведомой гражданскому героическому и богоборческому пафосу Эсхила. «В годы Перикла орхестра, водосточный канал, театрон и скене образует законченное в своей простоте и наивной истине единое целое, пленяющее нас своей гармонией и единством. Однако наивная прелесть решения архитектурной идеи отнюдь не исключает противоречий, раскрывающихся в самой архитектуре театрального здания в целом. Правы были Пифагор и Гераклит, говоря, что гармония есть соизмерение несоизмеримого»²³³.

На первый взгляд мысль Ильина движется по социологической траектории — развитие пластического и статуарного начала оказывается в прямой зависимости от судьбы античной демократии, которая уже во времена Перикла повернулась против самой себя. И это разложение демократии на первых порах имело не только отрицательные черты, ибо «аттическая демократия была полна пренебрежением к «человеку как он есть», повседневно занимающемуся тяжелыми упражнениями»²³⁴. Развитие личности, индивидуализм и эгоизм оказались тесно связанными в эпоху афинского империализма. Одно не могло существовать без другого. Но за развитие личности пришлось платить дорогой ценой — «отход от былой простоты и гражданской суровости экономического и умственного уклада общинной жизни»²³⁵ влек за собой гибель античной демократии, глубокий кризис античной классики в целом, из которого она уже не смогла выйти.

Таким образом, классика Акрополя и афинский империализм находятся отнюдь не в однозначных отношениях, как это представляется Прециози. Связь между ними безусловно есть, но она очень непроста. И дело даже не в сложности этой связи как таковой.

Прециози ставит античную классику и империализм в однозначную зависимость для того, чтобы отождествить классическое искусство и инструментализм. Образ последнего для него — телескоп Галилея, который определенным образом упорядочивает отношение между субъектом и объектом. Точно так же классическое искусство представляет собой, доказывает он, пусть и сложную, но очень жесткую систему отношений между субъектом и объектом. Линейная перспектива ставит зрителя в одну единственную возможную точку в пространстве, анаморфизм исправляет неизбежные искажения и в то же время оказывается необходимым средством для упрочения классической живописи Возрождения и реализма — и так далее. Вся эта система инструментальна потому, что она управляет и субъектом и объектом, господствует над ними, одним словом, представляет собой вариант паноптического взгляда. Последний имеет своим истоком не чистую идею тирании как таковой, а, напротив, идею «чистой» демократии, идеал общественного организма в духе Руссо — «прозрачного» для наблюдателя. Идеал «чистой» демократии в силу внутренней логики вырождается в свою противоположность, а классика Акрополя оказывается неразрывно связанной с афинским империализмом.

Как видим, мысль Прециози тоже достаточно сложная и извилистая. Но она прямо противоположна логике Ильина. Для последнего «возвышенное созерцание» классики безусловно связано с такими отрицательными явлениями, как кризис демократии, власть денег и империалистические тенденции. Но все эти неизбежные пороки цивилизации имеют отношение к становлению классики лишь постольку, поскольку парадоксальным образом способствовали преодолению *ограниченности* «целостного индивида» античности, приоткрывали «такие возможности развития, которых было лишено замкнутое в своих границах» искусство идеального представления о личности (Ильин имеет в виду здесь Поликлета в сравнении с Фидием). Другими словами, афинский империализм соприкасается с классикой лишь постольку, поскольку он ломал слишком тесные рамки предшествующего общественного состояния и в какой-то, пусть очень ограниченной степени, способствовал развитию индивида — то есть способствовал свободе от манипуляции и инструментализма.

Прециози неплохо усвоил старую истину, согласно которой крайности сходятся. Но есть разные тождества, разные типы перехода одного в другое. Одно дело — превращение чистой демократии в тиранию, афинского свободного полиса — в империализм. Другое дело — классика, в которой пришли в единство не империализм и демократия, а совершенно иные, хотя тоже несоизмеримые противоположности. Вернее, тождество проти-

воположностей, образующее классику, «формируется путем преодоления обеих крайностей, личного и безличного, разума и чувства, обычая и закона, Антигоны и Креонта»²³⁶ Первый тип тождества противоположностей ведет к коллапсу, бездне, ничто. Второй, проходя в щель между крайностями, открывает бесконечные возможности для неинструментального духа. Но Прециози эти два принципиально различные вида, типа тождества противоположностей объединяет в один, который именует анаморфизмом. Последний в его интерпретации есть скорее тождество крайностей, дисгармония, чем то единство несоизмеримого, которое классическая мысль именovala гармонией.

Разница между взглядом на классику Прециози и И. Ильина восходит к различию между вульгарной социологией и альтернативой ей, выдвинутой российским философско-эстетическим «течением» 30-х гг. Онтогносеология и теория тождеств М. Лифшица, которые он развивал на протяжении своей жизни, заключают в себе методологию дифференцирования двух типов тождеств, двух видов единства противоположностей, о чем у нас шла речь во всех пяти книгах.

Прециози понимает опасность релятивизма, скрытую в том числе и в вульгарной социологии. Постмодернизм, конечно, нельзя отождествлять с последней. Прециози, кажется, более всего опасается каких-либо стесняющих рамок, он, как и все постмодернисты, противник Абсолюта и какой-либо абсолютности. В самом деле, Абсолют пожирает сам себя: представление о безграничной мощи (в том числе и мощи разума) внутренне противоречиво и не выдерживает критики. Но если на этом основании сделать вывод, что абсолютного в мире вообще нет, то мы опять-таки впадем в крайность. Если абсолютного абсолютно нет, то безграничной мощью будет обладать случайное, хаотическое, неразумное. Что может быть границей для относительного? Только его противоположность, то есть абсолютное. Но при этом абсолютное тоже должно иметь границу. Однако как возможно ограниченное абсолютное, ведь это же противоречие в определении? Мы рассмотрим этот вопрос в следующей, заключительной главе на конкретном примере из истории живописи, а сейчас вернемся к Прециози и сделаем некоторые выводы.

В предисловии к своей книге Прециози уведомляет читателя, что его цель очень скромная: он не претендует на создание чего-то вроде истории теории и практики изобразительного искусства, он только касается ряда важных и перекрещивающихся тем. Правда, добавляет американский исследователь, такая книга (подлинная история истории искусства) обязательно должна быть написана, если мы хотим знать дорогу, по которой следует идти дальше.

Призывы к осторожности и скромности, разумеется, следует только приветствовать. При этом, однако, не лишним будет напомнить, что и пересторожничать тоже не намного лучше: чрезмерная щепетильность иногда

практически смыкается со своей противоположностью — грубостью и невоспитанностью. Неплохой иллюстрацией на эту тему является сатирический роман Герберта Уэллса «Необходима осторожность». И разве не сам Прециози доказывал, что тихий, скромный и застенчивый (соу) голос, звучащий «за кадром» традиционной истории искусства, как голос неведомого и анонимного автора, на самом деле может быть предельно жестким, «дисциплинарным», непримиримым и тоталитарным? Кстати, свою скромную и ни на что не претендующую попытку коснуться некоторых важных сюжетов из истории теории искусствознания Прециози, обмолвившись, сравнил не с чем иным, как с лесной глушью и темной провинциальностью (backwoods). Но это, конечно, только метафора автора, стремящегося быть предельно самокритичным.

Дисциплина истории искусства, ее методы, музейная и архивная практика организованы таким образом, что навязывают читателю и зрителю вполне определенную и притом идеологически очень строго выдержанную точку зрения, от которой практически никто сегодня, как доказывает Прециози, не может уклониться. Картина этого тотального контроля, осуществляемого над сознанием профессионалов и любителей искусства, достаточно впечатляющая. Если мы хотим продвижения дальше, если мы вообще хотим понять искусство, то от этого неумолимого идеологического контроля совершенно необходимо избавляться. Важно только не перегнуть, как говорится, палку в другую сторону, другими словами, не уподобиться тому, кто, обжегшись на молоке, дует на воду.

Не случайная оплошность, а логика постмодернизма бросила Прециози в крайность вульгарной социологии. Он не совершал интеллектуальных путешествий в советскую Россию, в его работах нет явных следов влияния леворадикальных авторов из СССР. Однако Прециози у себя дома заболел той болезнью, что на протяжении нескольких десятилетий свирепствовала в неведомой для него и чуждой стране. Его рассуждения о тоталитарности музейной практики как таковой и сведение художественного смысла Акрополя к афинскому империализму вполне в духе самых левых авторов, представителей «абстрактного марксизма» 20-х гг.

Крайность, о которой идет речь, свойственна практически всему постмодернизму. Однако этот факт не должен заслонять для нас другую сторону дела — реальную проблему, она возникла вместе с появлением человечества и будет сопровождать его на всем протяжении человеческой истории.

Может быть, в этом пункте нашего рассказа о концепции Прециози следовало бы поставить точку. И все же в заключение позволю себе процитировать Монтеня. «Я люблю историков либо весьма простодушных, — писал он, — либо пронизательных»²³⁷. Простодушный историк, продолжает Монтень, «подходит к своему делу с такой откровенной наивностью, что, совершив ошибку, отнюдь не боится ее признать и исправить там, где

ее заметил; он приводит подряд самые разнообразные слухи об одном и том же событии или противоречивые объяснения, которые до него доходили». В противоположность простодушным историкам так называемые проницательные «умеют отобрать то, что достойно быть отмеченным» и потому, считает Монтень, «они правы, ставя своей задачей склонять нас к своим взглядам».

Метод «проницательных историков» отброшен постмодернистами как одномерный и тоталитарный в своей основе. Но вернулись ли они к «простодушному» взгляду на вещи? Прециози так же, как и «простодушный историк», пытается на первый взгляд ознакомить читателя с «самыми разнообразными слухами об одном и том же событии» и противоречивыми объяснениями, не сводя их к единству. Однако он, как и всякий постмодернист, далек от простодушия. Это выражается не только в чрезмерной перусложненности его сознания и слога. Калейдоскопический и «анаморфический» взгляд (как абстрактное тождество крайностей) не избавляет автора от вполне определенной и даже чрезмерно жесткой трактовки некоторых вопросов и проблем. Причем проблем центральных, какими в эстетике и искусствознании являются вопросы об истине в искусстве, классике и реализме.

Глава 6

Западное искусствознание XX в.: итоги и надежды (критика Б. Виссом и К. Мокси формальной школы и Э. Панофского)

1. МАЛЕВИЧ, МАВЗОЛЕЙ И ВОЛЯ К ВЛАСТИ

К концу XX столетия предпринимались попытки подведения итогов его — в том числе итогов развития искусствознания и искусства. В 1996 г. в Кельне выходит книга профессора Рурского университета в Бохуме (Германия), историка изобразительных искусств **Беата Висса** (р. 1947) под названием «Воля к искусству. К эстетическому менталитету современности». Автор рисует картину возникновения искусства модернизма и, главное, модернистской теории изобразительного искусства и их завершения, которое Висс видит в постмодернизме. Исследование ключевых для искусствознания XX в. фигур — Вельфлина, Панофского, Ригля, их учеников, критиков и последователей — осуществляется посредством обращения к философии Шопенгауэра, Ницше, Хайдеггера, то есть общепризнанных духовных отцов современного искусства и искусствоведческой мысли. Чем же завершилась, по мнению автора, история современного искусства, история модернизма в широком смысле этого слова?

Отвечая на этот вопрос в последней главе своей книги, Висс возвращается к первой трети нашего века. Знаковым событием, раскрывающим суть понятия «модернизм», для него является текст, написанный Малевичем по поводу смерти Ленина. По мнению Малевича, Ленин — это современный Христос. Тело его смертно, но дух бессмертен и беско-

нечен. Со смертью Ленина, пишет Малевич, должно отмереть и его имя — ведь для истинного Бога не так уж важно, что в Ветхом Завете, например, его называют Яхве. Бог — это Он, и этим все сказано. Так и Ленин, пишет Малевич, есть истинный Бог, то есть Он, и символом Его должен стать мавзолей в форме куба. Воздвигнутый на Красной площади мавзолей, сочетающий мотивы куба и пирамиды, возник не столько под влиянием трактата Малевича, сколько, полагает Висс, открытой в 1922 г. гробницы Тутанхамона в Луксоре.

Проект мавзолея, который предложил Малевич, продолжает Висс, осуществился, правда, в миниатюре, не на Красной площади, а на собственной могиле Малевича, в Немчиновке, где стоит белый куб с черным квадратом на нем. Правда, Малевич не был забальзамирован. Впрочем, только согласно профанному, обывательскому представлению о бальзамировании, то есть увековечивании. Ученики и соратники Малевича, хоронившие его, запечатлели на фотографиях тело художника точно в таком же положении, в каком Ленин лежит в Мавзолее. Они знали, что Малевич, принявший участие в дискуссиях 20-х гг. по поводу посмертной маски Ленина, утверждал, что истинной иконой вождя революции является не изображение его, а кино- и фотодокументы. Висс намекает, что Малевич мыслил в данном отношении совершенно в духе беняминовской концепции, согласно которой старая культовая аура разрушается — и одновременно сохраняется и воспроизводится в современной технике репродуцирования, в фото- и киноискусстве. Итак, «ученики (среди них был, отмечает Висс, и Сутин. — В.А.) осуществили теперь супрематически-корректное увековечение усопшего; Малевич забальзамирован и выставлен как основатель супрематизма, сохранен для последующих поколений верующих от искусства в имматериальной форме фотографии, подлинной иконы эры технического репродуцирования»²³⁸. А если кому-либо придет в голову возразить, что, мол, в отличие от официально-торжественных похорон Ленина, Малевича хоронил сравнительно узкий круг людей, то Висс напоминает, что и Малевич был похоронен на государственные деньги, выделенные советской властью, его тело было выставлено для публичного прощания в Ленинградском Союзе художников, а семья получила специальную пенсию. Так что все партийно-официальные церемонии совершались в случае с Малевичем точно так же, как и при похоронах Ленина, только в меньшем масштабе. Но количественная разница не играет здесь ровно никакой роли, важно существо дела. Каково оно, это существо, со всей возможной ясностью говорит нам известный автопортрет Малевича 1933 г. (цв. илл. 19).

Поскольку автопортрет фигуративен (художник изобразил себя в виде человека Возрождения), то может возникнуть предположение, что Малевич сделал уступку тому устремлению к классике и реализму, которое характерно, согласно общему мнению, для советского искусства 30-х гг. Но дело обстоит прямо противоположным образом, утверждает Висс. Малевич

вич не отказался от авангардизма, напротив, он продолжал развитие главных идей своей жизни, но только в новых, по видимости реалистических формах. Художник предстает перед зрителем как «учащий пророк», причем его поза и жест, отмечает Висс, напоминают официальные изображения Сталина и Ленина.

Что означает это возвращение к предметному миру у человека, яростно отрицавшего изображение предметности? Все, что угодно, полагает Висс, но только не сдачу прежних позиций. Малевич возвращается к предметности потому, что цели, которые он ставил перед собой, достигнуты. Хотя на автопортрете «его взгляд простирается, пробиваясь через профанный просмотрный прибор, в будущее его учения — супрематизм или господство в Ничто»²³⁹, в то же время это будущее уже присутствует в настоящем. Сталинская империя с ее тоталитарностью и есть воплощенная утопия супрематизма, повторяет Висс вслед за Б. Гройсом. Когда супрематизм был утопией, он воспрещал изображение предметности, когда утопия стала реальностью, супрематизм превратился в социалистический реализм. «Реальный» супрематизм в поздних работах Малевича, — продолжает Висс, — соответствует сталинской доктрине «социализма в одной стране», которая пришла на смену авангардистской, абстрактной концепции «перманентной революции» Троцкого»²⁴⁰. Последняя, считает Висс, больше соответствовала конструктивизму в духе Татлина, чем Малевича. Но это, впрочем, все уже детали. Главное в другом. Малевич оказался неприемлем для сталинского режима не из-за принципиальных художественных и идеологических представлений, а потому, что его искусство претендовало на власть. Вся история модернизма, начиная с конца XIX в., полагает Висс, была историей утверждения воли к искусству, а она с необходимостью переросла в волю к власти. Тем самым модернизм прокладывал (разумеется, только идеологически) дорогу политическому тоталитаризму. Тоталитарные государства 30-х гг. узурпировали, пишет Висс, притязания на всеобщее освобождение, которые были свойственны авангарду. Как только авангард трансформировал волю к искусству в волю к власти, так сразу же фашизм и сталинизм покончили с мечтой художественной воли о власти: тоталитарные государства более чем прозрачно дали понять, что реальное осуществление утопии есть дело политиков, а не художников²⁴¹.

Рассуждения Висса практически полностью совпадают с концепцией авангарда популярного на Западе, и особенно в Германии, Бориса Гройса. Висс распространяет схему Гройса на историю всего современного искусствознания: начиная с Шопенгауэра и Ницше (а может быть, и еще раньше — с романтиков) оно, согласно Виссу, шаг за шагом укрепляло и возбуждало иррациональную волю к искусству, а она затем естественно трансформировалась в волю к власти тоталитарных государств.

На первый взгляд изложенная выше схема напоминает концепцию Георга Лукача, которую он изложил в своей книге «Разрушение разума. Путь

иррационализма от Шеллинга к Гитлеру» (1955). Почему же при таком очевидном и бросающемся в глаза сходстве нельзя отнести Гройса и Висса к последователям Лукача? По очень простой причине: почти буквальное совпадение многих узловых положений этих концепций никого не ввело в заблуждение — всем понятно, что Лукач и Гройс придерживаются диаметрально противоположных взглядов на искусство вообще и его историю в XX в. в частности.

В чем же конкретно заключается эта противоположность?

«Все утопии современного мира имеют свой источник в искусстве»²⁴², пишет Б. Гройс. О каком искусстве идет речь — классическом, реалистическом или отрицающем его авангардистском? Вальтер Беньямин имел достаточно интеллектуальной честности, чтобы провести качественную границу между двумя типами художественного творчества. Согласно Беньямину, именно классика погружает человечество в «сон золотой», а авангард с его шоковым воздействием на сознание освобождает от него. Гройс прославился тем, что с той же, как и у Беньямина, категоричностью провозгласил на весь мир то, о чем свидетельствовали факты: именно авангард, а не классика, со свойственным ему мифотворчеством и манипуляцией сознания проложил дорогу тоталитарным режимам²⁴³. Означало ли это утверждение, наделавшее столько шума, что с классического искусства сняты те обвинения, которые предъявляли ему ультралевые авторы (такие, как В. Беньямин и Б. Брехт)? По логике дела именно этот вывод, казалось бы, должен последовать. При одном, однако, чрезвычайно важном условии, а именно, признании того факта, что классика и авангард являются противоположными, взаимоисключающими явлениями. Честные теоретики авангарда, такие как Беньямин и Адорно, придерживались, хотя и не всегда последовательно, именно этой точки зрения. И в той мере, в какой они ее придерживались, их суждения об искусстве имели объективную научную ценность.

Либеральные советские авторы 60–80-х гг., напротив, занимались главным образом тем, что соединяли несоединимое, пытались представить по крайней мере некоторых крупнейших авангардистов (таких, как Пикассо) «реалистами XX в.». Оправдывалась эта интеллектуальная операция необходимостью преодолеть цензурные запреты на модернизм. Однако тенденция к смешению несоединимого сохранилась и по сей день. Чего же опасаются либеральные искусствоведы сегодня, когда уже реализм, а не модернизм оказывается «не ко двору»? Скорее всего, они, как Д. Прециози и другие постмодернисты, избегают *определенности*, которая требует научной последовательности.

У Гройса, кажется, смелости предостаточно — он покусился на святая святых либерализма — авангардное искусство, непосредственно связав его с тоталитарными политическими режимами. Причем связь эта не внешняя, не конъюнктурная — согласно Гройсу, Малевич способствовал

созданию духовной атмосферы, в которой вырос сталинизм, по внутреннему своему убеждению. А классика, реализм? Гройс неоднократно подчеркивает, что официальный социалистический реализм не имеет ничего общего ни с классикой как таковой, ни с классическим реализмом. И вместе с тем он пишет, что власть не могла отказаться от «давно апробированных средств воздействия на человека и общество, предоставляемых классическим искусством»²⁴⁴. О каких средствах воздействия здесь идет речь — манипулирующих сознанием или воспитывающих свободную и мыслящую личность? Согласно классической эстетике и философии культуры подлинное искусство не манипулирует человеком, а делает его свободным. Некоторые крупные западные искусствоведы XX в. (Вельфлин, Панофский, Кашниц, Зедльмайр), писавшие о классическом искусстве, также придерживались этой точки зрения. Если тоталитарные режимы пользовались в своих интересах классикой, то лишь исказив это искусство до неузнаваемости. И Гройс приводит примеры искажения классического наследия в искусстве сталинской империи. Однако в целом его отношение к классике, если можно так сказать, амбивалентно. Как и большинство современных авторов (например, Беньямин) он считает определяющей чертой классического искусства его автономию от действительности, созерцательное отношение к ней вместо демиургической сущности авангарда.

Вместе с тем Гройс утверждает: «Все утопии современного мира имеют свой источник в искусстве»²⁴⁵. Заметим, не в авангардистском искусстве, а в искусстве как таковом, включая и классику. И чтобы не было сомнений по этому поводу, он уточняет: «Произведение искусства издавна служило образцом того, каким мир должен быть целостным, гармоничным, возвышенным, свободным, изящным. /.../ Этот разрыв между искусством и миром порождает протест против мира, желание переделать его не только в искусстве, но и в самой реальности. Русский авангард начала века был одной из самых радикальных попыток изменить саму жизнь»²⁴⁶. Таким образом, авангард не прерывает художественную традицию, свойственную искусству как таковому, а продолжает ее, но только другими средствами. А раз так, то почему бы не считать и классику повинной в создании фашистских и сталинских концлагерей? Причем именно классику в первую очередь с ее созерцательностью, «погружением» человека в мир неопределенных смутных фантазий, иначе говоря, той аурой, которая тождественна «культовой ценности», ритуалу, а следовательно, и фашистскому культу фюрера (см. соответствующие высказывания Беньямина, Адорно, Маркузе). Заметим, кстати, что в подобных идеях Г. Лукач видел недопустимую подмену понятий: классика интерпретировалась в духе декадентского искусства.

Какую альтернативу этой печальной традиции предлагает Гройс? «Только одним не хочет быть искусство — товаром, который обменивается на день-

ги и на другие товары. Иначе говоря, искусство не хочет признать мир таким, каков он есть, и свое действительное место в нем»²⁴⁷. Итак, альтернативой опасным утопиям, что внутренне присущи всякому искусству, называется обмен, а если говорить точнее — дух всеобщей обмениваемости того общества, что основано на товарном производстве. Когда эти строки писались Гройсом, российская либеральная общественность была охвачена энтузиазмом по поводу рынка, который якобы автоматически решает если не все, то главные проблемы. Но прошло всего несколько лет, и стало очевидно, что идея саморегулирующегося рынка тоже оказалась утопией. И все-таки сила инерции настолько велика, что и поныне российские общественные деятели и либеральные идеологи (в том числе многие искусствоведы) с гордостью именуют себя *правыми*, полагая, что быть правым — равносильно быть прогрессивным и демократичным. Разумеется, это нонсенс, потому что даже умеренные правые — от Наполеона III и Бисмарка до Тэтчер — находились с демократией в достаточно сложных отношениях (кумир российских либералов, Тэтчер, активно поддерживала идеологию и практику чилийского диктатора Пиночета).

На Западе либеральная интеллигенция и к правым политическим силам, и к товарным отношениям относится иначе. В солидном (уже упоминавшемся в предшествующих главах) «Словаре понятий истории искусства» есть специальная глава, посвященная анализу господствующих отношений современного западного общества — отношений обмена — и называющаяся именно так, как и первая глава «Капитала» Маркса, а именно: «Товар» («Commodity»). Автор ее, английский ученый П. Вуд (соиздатель книги «Art in Theory 1900–1990») рисует впечатляющую картину превращения всех, в том числе и культурных ценностей, в товар. Вслед за Лукачем он утверждает, что фетишизация и овеществление человеческих отношений есть судьба цивилизации, проходящей капиталистическую стадию своего развития. Правда, обывденное сознание воспринимает этот превратный мир, этот реально существующий миф в качестве единственно возможной реальности. Современные западные экономисты, продолжает Вуд, отказываются даже от самого понятия «товар» (как скомпрометированного, памятуя о широко известном марксовом анализе «товарного фетишизма»), употребляя вместо него понятие «благо» (good). Но суть дела от замены понятий, разумеется, не меняется. Товарные отношения, которые вытеснили природу, демонстрируют для того, кто способен видеть, что свобода давно превратилась в миф. Причем, подчеркивает Вуд, модернизм и его критическое отношение к товарному миру вовсе не угрожают последнему, напротив, даже парадоксальным образом усиливают этот порядок вещей и внутренне ему присущую несвободу²⁴⁸. Так что по поводу всеобщей *обмениваемости* у Вуда, в отличие от Гройса, никаких иллюзий нет. Тем не менее ради справедливости следует заметить, что в принципиальном отношении между ними больше общего,

чем различного. Оба они — постмодернисты. Так, например, Вуд вслед за Бенямином утверждает, что фетишизация всех отношений в товарном обществе превратила искусство в товар, с одной стороны, а с другой — «эстетизировала» товарное производство. Эту парадоксальную ситуацию, по мнению Вуда, и отражает постмодернизм, ведь он вполне адекватен современной западной экономике, производящей скорее знаки, чем материальные объекты²⁴⁹. Авторы другой статьи этого словаря под названием «Ценность» (value) — профессора Гарвардского университета И. Корнер и Л. Корнер пишут, что позиция Маркса по отношению к искусству Нового времени — типично иконоборческая, поскольку экономическая теория Маркса есть разоблачение мистики и ложного облика современного общества, его образов и явлений²⁵⁰. Этого достаточно распространенного в современном западном искусствознании мнения придерживается и У. Дж. Т. Митчелл.

Георг Лукач (как в целом «течение» 30-х гг., к которому он принадлежал), думал иначе. Для него марксизм никогда не был отрицанием образа и образной природы искусства. В этом принципиальном и, может быть, самом важном вопросе эстетики и теории изобразительного искусства Лукач прямо противоположен и Виссу, и Гройсу, и другим современным авторам, в той или иной степени близким к постмодернизму.

Итак, с одной стороны — несвободный мир всеобщей обмениваемости, с другой — тоталитарные государства. Причем первый имеет тенденцию перерастать во вторые точно так же, как авангардистское искусство в целом способствовало созданию тех духовных отношений, на почве которых выросли фашизм и сталинизм. Так думает Беат Висс и многие другие западные искусствоведы. Что же делать? Висс возлагает надежды, правда, очень осторожные — на постмодернизм. Последний, несмотря на все его недостатки, все же достаточно критичен, ему ведомы заблуждения модернизма и их трагический итог. С другой стороны, постмодернизм знает, что классика тоже виновата, он не даст увлечь человечество старыми просветительскими мифами (хотя, в отличие от модернизма, в целом не отрицает и Просвещения, а только критически к нему относится). «Дебаты постмодерна в 80-х гг. были знаком ауры пробуждения. Противники тезисов постмодерна, — продолжает Висс, — полагали, что Просвещение находится в опасности. Они были хранителями сна»²⁵¹. Цель своей книги он видит, по собственному признанию, не в том, чтобы указать человечеству выход из тупика, а в том, чтобы обнаружить побочные нежелательные эффекты предлагаемых средств для лечения современного сознания²⁵². Позиция более чем осторожная, если судить по намерениям автора. Впрочем, эта осторожность в *намерениях* свойственна постмодернизму как таковому, в чем читатель имел уже возможность убедиться — как и в том, к каким *крайностям* эти намерения могли приводить на деле.

2. ТРИ ПОРТРЕТА

Прежде чем перейти к анализу идей Висса, посвященных современному искусствознанию, необходимо ответить, во-первых, на вопрос, насколько корректно отождествление им (вслед за Б. Гройсом) искусства авангарда с официальным искусством сталинской эпохи. И во-вторых, каково отношение традиций классического искусства (которые живы и в XX в.) к авангарду и к «тоталитарному искусству».

Аживой образности умирающего классицизма, реализма и импрессионизма авангард начала XX в. противопоставил иконоборчество. Но известно, что крайности сходятся. Демонстрация этой истины произвела впечатление на западную интеллигенцию, когда Б. Гройс отождествил две крайности — сталинский *Gesamtkunstwerk* и русский революционный авангард. Однако любая, даже самая верная истина неполна и требует дополнений и уточнений.

Согласно «теории тождеств» Мих. Лифшица, тождество предполагает не только единство, но и дифференциал, различие. Иначе говоря, существует или, во всяком случае, может существовать некая *щель* между такими противоположностями, которые следует назвать *крайностями*. Понятие щели у Мих. Лифшица напоминает соответствующее понятие в философии Жака Деррида, по сути, однако, отличаясь от него. У Деррида «щель» есть некое зияние, черная дыра, ничто. Для Лифшица щель между двумя крайностями — ворота в бесконечность смысла.

Крайность, в которую впал иконоборческий авангард, с естественной необходимостью породила другую крайность — сталинский социалистический реализм. Между ними действительно много общего, но абсолютно-го тождества все же нет. Тот, кто вслед за Гройсом видит только тождество крайностей, не замечает более важного — того, что прошло в щель между Сциллой и Харибдой времени.

Согласно распространенному мнению, революционный энтузиазм породил сталинскую империю, Ленин — Сталина. Этот вывод есть результат не критического применения истины «крайности сходятся». На самом деле революция — разрыв порочного круга, она выводит за его пределы.

Радикального разрыва порочного круга классовой цивилизации, выводящего человечество в иной мир, после Октябрьской революции в целом не получилось. Но все же этот порочный круг уже не был после 1917 г. абсолютно замкнутым, в нем образовались щели и просветы, а в них проникали лучи иного. Причем абсолютно иное для культуры XX в. — это классика.

Когда происходит разрыв порочного круга, то появляется *прямая речь* — непосредственное явление истины в ее собственном виде. Напротив, когда движение по прямому пути оказывается невозможным, то возникает *окольный*, зигзагообразный. Первый путь Лифшиц называл прогрессом № 1, второй — прогрессом № 2.

Нельзя отрицать некоего подобия прогресса № 2 в советском обществе. Хотя этот прогресс, как и во времена Римской империи, достигался в известной мере благодаря цезаризму, а не только вопреки ему. И потому появляется соблазн прямой параллели между серебряным веком культуры императорского Рима и сталинским классицизмом. Но это сравнение носит слишком общий характер.

Объективно советское общество пошло кружным путем: некоторые завоевания революции парадоксально сохранялись благодаря обращению к наследию не только цезаризма, но и царского самодержавия, хотя, конечно, реально и окончательно революция могла победить только вопреки имперскому прошлому. В области идеологии этот процесс выражался в попытке говорить *прямой речью*, непосредственно от имени абсолютной истины, «единственно правильного учения». Подобное некритическое по отношению к себе мессианство порождало в социальной жизни тоталитарные тенденции, а в искусстве — нигилистическую позу и клоунаду авангарда, слащавую ложь псевдоклассики официального советского соцреализма.

Но и прогресс № 2 имеет по крайней мере две разновидности, их тоже важно различать. Мих. Лифшиц любил повторять строки А. Твардовского — «пушки к бою едут задом». Это путь к реальной победе. Именно так входила в мировое искусство действительная советская классика.

Ее представители по своему общественному положению в советском обществе могли быть либо аутсайдерами, как Мандельштам или Булгаков, либо признанными художниками, как М. Нестеров (лауреат Сталинской премии) или поэт А. Твардовский. Тем не менее классическое в своем роде искусство М. Булгакова, поэзия Твардовского и позднего Мандельштама, живопись М. Нестерова принципиально отличались и от искусства авангарда, и от псевдоклассики официального социалистического реализма.

Сравним три портрета: известного советского скульптора Веры Мухиной кисти Михаила Нестерова (цв. илл. 20) (1940), автопортрет Казимира Малевича «Художник» (1933), картину Ф. Шурпина «Утро нашей Родины» (1946–1948) — портрет Сталина (цв. илл. 22). Все они изображают творцов: первый — автора скульптурной группы «Рабочий и колхозница» (памятника, ставшего символом советского государства), второй — пророка супрематической утопии и третий — создателя социалистической супердержавы. Все три портрета так или иначе раскрывают тему творчества. Но как? И какого творчества?

Иконология Э. Панофского пытается прочесть тот неосознанный художником смысл, который не совпадает с программой произведения, часто даже противоречит программе. Неосознанный смысл стоит как бы за спиной художника и бессознательно выражается в его искусстве, его жесте. Согласно Мих. Лифшицу, в настоящем, соответствующем своему понятию искусстве отражается не то, что стоит за спиной художника, не его бессознательные иррациональные инстинкты, а то, что перед ним. «Мы, в

темноте находясь, освещенные видим предметы», — цитировал Лифшиц Лукреция Кара.

В левой руке Мухина держит глину, правой она лепит образ «Борея» — аллегория покорителей Севера, челюскинцев. Жест левой руки чем-то отдаленно напоминает жест Марии, держащей младенца Христа (см. цв. илл. 23). Разумеется, здесь не может быть речи о цитировании жеста. Или о механическом использовании принятой в данное время *манеры выражения*. Тем не менее жест Мухиной восходит к жесту Богоматери. Во всяком случае — матери: нельзя представить, что эта рука принадлежит мужчине. Женской ее делают не только характерные физические черты, но прежде всего эмоциональная выразительность: скульптор держит глину столь бережно, даже нежно, как будто бы это действительно ребенок. Многовековые традиции изображения Богоматери с характерным для нее жестом поддерживания Христа невольно отразились в изображении Нестерова. Можно упомянуть в этой связи о том, что Нестеров участвовал в росписи Владимирского храма в Киеве.

И в то же время, конечно, в руке Мухиной просто глина, нечто неодушевленное, мягкое, податливое, из которого воля мастера может вылепить все, что угодно. Невольно вспоминается, что русский либерал XIX в. Кавелин называл русский народ *калужским тестом*. Это тесто, вернее, глина превращается благодаря воле и таланту творца в нечто оформленное, живущее самостоятельной жизнью. Больше того, охваченное таким мощным жизненным порывом, что Мухина даже несколько отстраняется от устремленной вперед, прямо на нее, статуэтки северного ветра Борея. Кстати, империю, созданную Петром I, называли *гиперборейской*, то есть находящейся во власти северного ветра, борея.

Итак, вторая традиционная схема, которая всплывает в памяти, — Пигмалион и его модель. Правда, она существенно видоизменена. И не только потому, что скульптор — женщина и лепит она статуэтку, изображающую существо мужского пола. Отношения между скульптором и его созданием на полотне Нестерова исполнены внутреннего драматизма.

Портрет Мухиной — единственный из серии нестеровских портретов 30-х гг., в котором достаточно ясно читается диагональ. Общее движение, представленное на полотне, направлено *слева направо*, от Борея — к его создателю и поверх головы Мухиной уходит за пределы полотна. Скульптор захвачен этим диагональным движением и в то же время противостоит ему. Мухина, несколько отстраняясь от статуэтки, как бы останавливает своим твердым взглядом безудержный напор Борея. Может быть, перед нами аллегория на тему о чудовище, созданном Франкенштейном? Но нет даже намек на нечто, напоминающее булгаковских анаконд, которые пожрали своего создателя. У зрителя не возникают опасения за судьбу Мухиной, никакой угрозы для нее не исходит из создаваемой скульптором статуэтки. Герой полотна, индивид-художник, не смят, не подавлен общим движением, напротив, он —

главное действующее лицо, центр изображения. Скрытый драматизм полотна не нарушает общего впечатления гармонии и полной согласованности, завершенности. Этот драматизм — аура полотна, а она в свою очередь порождена цветом: изысканным, тонким и прозрачно-ясным.

В отличие от диагонального движения в живописи барокко, которое подчиняет себе все изображенные фигуры, закручивая их в иррациональном вихре, уносящем за пределы картины, пространство нестеровского портрета более отвечает вельфлиновскому понятию *замкнутой формы*, то есть формы классического искусства. Это замкнутость художественного организма, его цикличность — движение обращено на себя и имеет цель в самом себе. В портрете Мухиной, как и в других нестеровских портретах 30-х гг. (классический пример тому — портрет братьев Кориных [цв. илл. 21]), достаточно отчетливо выражено равноправие различного, иначе говоря, множественность классики, противостоящая вельфлиновскому понятию единства как субординации, свойственной искусству барокко. На полотне Нестерова по крайней мере три равнозначных смысловых и изобразительных центра, которые образуют треугольник композиции: статуэтка, лицо скульптора и его левая рука, держащая глину. Единство нестеровского портрета — координация классической живописной композиции, гармония различного и равноправного.

А теперь сравним нестеровский портрет с автопортретом Малевича 1933 г. Художник, как уже говорилось, изобразил себя в виде человека Ренессанса. Но ничего классического в этом портрете нет, кроме внешних, знаковых признаков. Малевич предстает как диктатор, демиург, повелитель Вселенной. Рука у этого демиурга совершенно мертвая, она, скорее, напоминает гипсовый слепок. Эта рука не способна ничего делать, она служит только знаком трансцендентного смысла, есть аллегория сверхчеловеческого господства над косным и бессмысленным бытием. Как верно подчеркивает Висс, несмотря на возврат к предметности, портрет 1933 г. говорит глазу то же самое, что и «Черный квадрат» — это некий магический символ, знак новой веры. И самое неживое, что есть в этой картине, лицо самого Малевича. Несмотря на то, что ему придано определенное выражение, — это маска, которая производит тем более жуткое впечатление, чем больше она напоминает лицо реального человека. Все наоборот в этой картине: самое живое и выразительное есть самое мертвое, а то, что лишено жизни — треугольники, квадраты и прочее есть подлинные носители смысла и символы творчества. Пространство, где находится фигура, не реальное, а метафизическое.

На картине Шурпина Сталин изображен на фоне реального пейзажа. Вместе с тем этот пейзаж — обобщенный символ страны, купающейся в лучах восходящего солнца, создающего атмосферу счастья и вечного, вневременного блаженства. Реальность у Шурпина оказывается раем, осуществленной утопией. В портрете Сталина, созданном Шурпиным, нет даже

намека на демонизм воли. Фигура вождя, при всей ее репрезентативности, лишена фронтальной статуарности и патетической декламации автопортрета Малевича. На полотне вертикаль плавно переходит в горизонталь. Шурпин хочет внушить зрителю, что этот мир счастья, этот земной рай сотворен благодаря воле вождя, но вождь и мир не находятся в отношении субординации — они составляют одно целое, радостную гармонию утра природы и страны, народа и вождя. Возможность конфликта между ними, драматических отношений полностью исключена.

Однако в картине Шурпина невольно сказалась иная, задняя мысль — *непосредственность* его изображения видимая, наигранная. Художник очень хочет произвести определенное впечатление на зрителя, он как бы стоит за своим полотном и смотрит на зрителя. Автор полотна прекрасно знает (хотя, может быть, и не осмеливается сознаться в этом даже самому себе), что реальный мир воспринимается его современниками совершенно иным, не таким, как на его полотне, а очень часто тоскливым в своей будничности, — и ставит своей целью изменить зрение человека, заставить его видеть все вещи через призму уже якобы достигнутого блаженства.

На всех трех полотнах мы видим выражение пафоса. Все три портрета «говорящие». Но говорят они по-разному и о разных вещах.

У Малевича пафос: а) диктаторский, б) метафизически-утопический, в) игровой, тесно связанный с клоунадой. Но это не ренессансная клоунада Рабле, а фокусничество и надувательство художника-совратителя, по выражению Г. Зедльмайра, насмешка над зрителем и манипуляция его сознанием.

В изображениях вождей советского времени нет никакого второго этажа сознания, избыточной рефлексии, все дано «в первой интенции» (*intentio prima*), серьезно и «реально». Сталин на полотне Шурпина молчит, но за него красноречиво говорят вещи — созданный им реальный мир счастья. Однако реальность, объективность и «наивность» изображения обманчивы. При этом, однако, нет явной пошлости массового искусства, все достаточно профессионально и добротное, что не мешало, правда, Нестерову называть мастеров подобного жанра, таких, как А. Герасимов и И. Бродский, «халтурщиками». Халтура в том, что произведение создается не ради живописи, а ради внешней для нее цели. И эта цель — контроль над сознанием зрителя и управление им.

На автопортрете Малевича тоже, как и у Шурпина, невольно сказано нечто, что стояло за спиной художника, — диктаторские комплексы неудачника, тоталитарная вождистская утопия человека богемы, аутсайдера. Она, правда, осложняется и сглаживается игрой в демонизм.

Если на полотне Малевича мы видим *откровенное* намерение, декларацию, позу диктатора и манипулятора, то у Шурпина *осуществленное намерение*. Но как различны план и воплощение! Малевич хочет создать живопись, которая призвана сокрушить косную, неподатливую реальность.

Шурпин в глубине души убежден, что этот серый, пустой и скучный мир не может изменить даже диктатор. И потому зрителя следует просто обмануть, внушив ему иллюзию счастья и гармонии.

С другой стороны, Малевич больше играет в диктатора и манипулятора, чем является им на деле. Он все-таки видит себя свободным художником, решающим имманентные искусству проблемы формы. Тогда как главная цель Шурпина — достижение практического результата, управления сознанием масс, и для достижения этой цели Шурпин (скорее всего вполне искренно) хочет представить себя скромным слугой народа, воплощающим его стремление к счастью. Малевич возвышается над миром, диктует ему свою волю, а Шурпин — ремесленник, делающий свои вещи на заказ, принаравливаясь к невзыскательным вкусам заказчика — населения страны, — и в то же время манипулирующий его сознанием.

И у Малевича, и у Шурпина нет непосредственного изображения антагонизма субъекта и объекта. Но внутренняя уверенность в том, что творец и косная материя, вождь и подвластная ему масса никогда не найдут общего языка — есть та задняя мысль Малевича и Шурпина, которая предопределяет их способ видеть и изображать. Кстати, Федор Шурпин, выходец из крестьян, учился во Вхутемасе и Вхутеине, и его ранние работы несут следы влияния т. н. формализма в искусстве. А затем он стал вполне приличным советским художником, не более склонным к мифотворчеству, чем кто-либо другой. Картина «Утро нашей Родины» не вполне обычна для его творчества, она не столько его собственное произведение, сколько со-здание «духа эпохи» (точнее — господствующей психоидеологии).

А какая «задняя мысль» у М. Нестерова? Если она и была у мастера, то на его полотне предстало не то, что стояло за спиной художника, не его подсознание, а реальный мир, что стоял перед ним и раскрывался глазу. Для Нестерова — особенно в поздний период его творчества, в 30-е гг. — интересна была прежде всего сама модель. Он не делал портреты по заказу, писал только тех людей, в которых открывал для себя что-то новое и значительное. Цель, которую ставил перед собой мастер, — разговорить модель, помочь ей обрести голос и выразить себя на языке живописи.

Если полотна Малевича и Шурпина говорят языком авангардистской аллегории и псевдореалистической символики, то картина Нестерова — ожившее мгновение, «здесь и сейчас», и не более того. В ней нет намеренных, бросающихся в глаза символов, знаков и аллегорий. Малевич, воспевая сам себя как повелителя Вселенной, невольно проговаривается: в окаменелости его позы, застывшей маске лица и безжизненной руке выражается необоснованность сверхчеловеческих претензий художника и их мрачная комичность. Шурпин прячет от глаз зрителя жестокость и коварство своего персонажа, но в результате выдает себя, демонстрируя убогость и внутреннюю пустоту своего сознания.

Искренне верующего православного человека, каким Нестеров оставался до конца своей жизни, наверняка интересовало, что на деле пред-

ставлял собой пафос коммуниста, большевика, каким по своим убеждениям безусловно была Мухина. Елена Усиевич (соратник Лифшица и Лукача) в своей статье 1937 г. «К спорам о политической поэзии»^{*} прекрасно показала, что под политической тенденциозностью советской официальной литературы скрывается обыкновенная душевная неразвитость, безразличие к людям, эгоизм и самолюбование (имелись в виду стихи видных «пролетарских» поэтов Жарова, Долматовского, Голодного, Безыменского и др.). Такую же душевную пустоту раскрывает и Михаил Булгаков, приводя в «Мастере и Маргарите» внутренний монолог одного из эпизодических персонажей романа — «пролетарского» поэта Рюхина.

Модель на полотне Нестерова заговорила *прямой речью*, но при этом не впала ни в демоническую декламацию Малевича, ни в лживую простоту и обманчивую естественность Сталина у Шурпина. Почему? Если Малевич и Шурпин либо прячут реальные субъект-объектные отношения, либо попросту не способны видеть и понимать их, то совершенно иное — на полотне Нестерова.

Чтобы разговорить Мухину, художнику потребовалось дать право голоса и ее созданию. Малевич смотрит в супрематическое метафизическое ничто, Сталин на картине Шурпина — в счастливое будущее, уже осуществленное в остановившемся мгновении абсолютного блаженства настоящего. Ни того ни другого совершенно не интересует, что же происходит в действительности, реальный объект вынесен за плоскость изображения. Напротив, Мухина ведет напряженный диалог именно с реальным объектом, а он оживает перед ней в образе ее собственного создания. Статуэтка Боря — плод ее творческой фантазии, но за ним — нечто, что больше и значительнее самой Мухиной, что требует для своего понимания максимума духовного напряжения.

Поза Мухиной не репрезентативна, не статуарна. Она изображена в тот момент, когда совершенно забыла о себе. Ее жесты непосредственны. Чтобы «расковать» Мухину, Нестеров дал ей возможность на его портрете свободно раскрыть себя, делая то, что придавало ее творческой жизни смысл и полноту, — лепить. В этот момент Мухина предстала такой, какова она есть, без всякой позы и надуманности. Человек всегда выдает себя в непосредственном, неконтролируемом жесте. Жест левой руки Мухиной поднимает этот образ почти до идеала Богоматери на средневековой иконе или у Рафаэля. Благодаря активности художника бывшее «калужское тесто» превращается в субъект истории. Мухина одновременно и больше и меньше своего создания. Подобно деве Марии она поддерживает бесформенный комочек с материнской нежностью, чтобы затем отдать его на муки и страдания. И в то же время она сама — под властью создаваемого ею.

Пафос «прямой» речи Мухиной не оскорбляет нас, он не воспринимается как претензия на единственно возможную истину, как бессовестное и тираническое мессианство сталинских мифотворцев. На полотне Несте-

^{*} См.: Усиевич Е. К спорам о политической поэзии // Литературный критик. 1937. № 5.

рова мы видим драматический диалог, цепь вызовов и ответов, которые создают круговое движение от лица мастера по направлению его взгляда к статуэтке Борея и от статуэтки к левой руке Мухиной. В центре этого кругового движения — яркое, красное, но не кровавое пятно (брошь скульптора). Круговое движение сопрягается с другим, главным общим движением на полотне — диагональным. Мухина захвачена общим движением, порожденным создаваемой ею статуэткой. Но если в живописи барокко диагональное движение закручивает персонажи в вихре, лишая их самостоятельной воли, то Мухина твердо стоит на своих собственных ногах. Ее тело почти так же массивно, как царицы Софьи на известной картине Репина. Однако грузная фигура Софьи выражает упрямство проигравшего человека, тогда как в напряженной позе Мухиной есть внутренняя свобода и раскованность личности, привыкшей побеждать. И нам не стыдно этой победы, и прямая патетическая речь персонажа нас не отталкивает. Как и сама личность Мухиной, которая предстает в своей непосредственности и вместе с тем безусловной значительности.

Надо сказать, что и Нестеров в 30-е гг. — в своих знаменитых портретах — отважился на «прямую речь». Он изображает личность как микрокосм тогда, когда личность стала исчезать из европейского искусства (литературы, скульптуры, живописи) начала XX в. Исчезновение личности, заметное уже в искусстве импрессионистов, повлекло за собой медленное, но неуклонное испарение предметного мира из изобразительного искусства — пластической целостности старых мастеров, как об этом убедительно писал А. Гильдебранд. Восстановление предметности в искусстве так называемых тоталитарных государств было, как правило, иллюзорным. «Вещественность» живописи Сезанна и его последователей, если следовать логике А. Гильдебранда, не имеет ничего общего с пластикой классического искусства — это еще один шаг по направлению к напряженной игре субъекта с самим собой. Авангардистская аллегория сменилась иллюстративностью официального советского искусства.

Однако в щель между «Черным квадратом», с одной стороны, и халтурой соцреализма, с другой, проникло нечто, напоминающее о живописи в ее лучшие времена. И не только о живописи. Проза Мих. Булгакова, поздние стихи О. Мандельштама, музыка С. Прокофьева также, в соответствии со спецификой того вида искусства, к которому они принадлежали, имели явную тенденцию к классике. А живопись А. Пластова, некоторые работы П. Кончаловского содержали в себе нечто от классической непосредственности *наивного* искусства, хотя и были предельно далеки от искусственного примитива авангарда. Причем наивность советской классики проистекала вовсе не от наивности неведения. Михаил Нестеров, подобно Осипу Мандельштаму и Михаилу Булгакову, знал о сталинском режиме достаточно много. Близкий ему человек, Павел Флоренский, погиб на Соловках. Муж Мухиной тоже был арестован (правда, вскоре после ареста освобожден). Так что скрытый драматизм портрета Мухиной не случаен. Однако этот драма-

тизм не превращается на его полотне в дидактизм аллегии, магический знак или слащавый символизм. Драматизм отношений между субъектом и объектом говорит бессловесным и многозначным языком самих вещей, как на натюрморте Шардена. Попытка перевести этот предметный язык на язык понятий грозит разрушением ауры полотна — его целостности, завершенности, гармонии и поистине классической просветленности.

Почему же можно говорить только о тенденции к классике в советском искусстве 30-х гг., проявившейся в некоторых исключительных случаях, противоречащих общему правилу? Потому что классическая тенденция в искусстве была связана с несостоявшейся классикой в самой жизни. Новое социалистическое общество, по мнению Мих. Лифшица, есть *Restauratio Magna* (великое восстановление) того мира, в центре которого находится человек, нашедший точку равновесия с космосом посредством своей преобразующей практики. СССР, особенно в поздний период правления Сталина, напротив, превратил реальную личность в раба государственно-промышленного механизма. Но сам этот гигантский механизм не мог быть создан без активности снизу, массовой поддержки, энтузиазма. Он заключал в себе колоссальную разрушительную энергию, абстрактное отрицание, в котором Ленин видел главную опасность для революции.

Проповедники идеи тоталитарности советского искусства как монолитного целого, не заключающего в себе никаких щелей, не учитывают, что:

а) массовый энтузиазм имел две стороны — мифологическую и истинную;

б) и соцреализм, и авангард выражали мифологический энтузиазм;

в) авангард выражал нигилистическую и уравнительную тенденцию первой стадии развития советского государства;

г) существовала и истинная классика, которая воспроизводила подлинный оптимистический массовый энтузиазм (В. Мухина, П. Кончаловский, М. Нестеров) и его обратную трагическую сторону (О. Мандельштам, А. Платонов, М. Булгаков);

д) эта советская классика (или, по крайней мере, тенденция к подлинной классике) была наивным, в шиллеровском смысле слова, искусством, оптимистическим и трагическим (но не в духе «Оптимистической трагедии» сталинского термидорианца В. Вишневского);

е) постмодернизм есть воплощение тезиса Т. Адорно, согласно ему трагедия больше невозможна в современном мире, в котором господствует ужас без конца и смысла;

ж) хотя СССР не создал ни подлинной классики в искусстве (наивности), ни подлинного социализма, он все же содержал в себе тенденцию движения и к первой, и ко второму.

Авангардистские амбиции возродить наивное искусство отражают двойственное сознание современного мира, с одной стороны, крайне перусложненное и уставшее от самого себя, а с другой, стремящееся к искусственной простоте, вымученной и извращенной «наивности». Эта «наи-

ность» авангарда — результат абстрактного, нигилистического отрицания, возрождающего в новой форме нигилизм и уравнительность.

Официальная советская идеология и культура со второй половины 30-х гг. также были выражением абстрактного отрицания, но воплощали в себе второй тип прогресса, осуществляемого государственным социализмом. Б. Гройс и другие авторы концепции о тоталитарности всего советского искусства смешивают две различные стадии *уравнительности* в развитии советского государства: уравнительность *снизу*, уравнительность крестьян и рабочих, которые привели Сталина и его команду к власти, и уравнительность возникшего на этой почве государства, уравнительность сверху, власть бюрократии, которая манипулировала энтузиазмом снизу, искусственно возбуждала его, в том числе и средствами «социалистического» искусства («революционная романтика»). Советский авангард воплощал в себе уравнительно-мифологические тенденции первой стадии, официальный социалистический реализм — второй.

При этом истинный, не мифологический массовый энтузиазм возникал и существовал не только вопреки государственной власти, но отчасти и благодаря ей. Искусство Нестерова, Пластова и Кончаловского воплощало в себе истинную наивную образность до известной степени *благодаря* поддержке государства, но безусловно *вопреки* искусственно возбуждаемому мифологическому энтузиазму и политике репрессий.

Нестеров, Булгаков были по своим убеждениям консерваторами. Правда, их «демократический консерватизм», как и консерватизм, например, Достоевского — в отличие от консерватизма К. Леонтьева или Победоносцева — ближе к духу подлинной демократии, чем краснобайская безответственность либералов. Ибо не только вопреки, а в известной степени благодаря своему консерватизму они смогли увидеть истину времени более верно, чем такие левые художники как Малевич, Маяковский и Мейерхольд. Их искусство прошло в щель между Сциллой и Харибдой времени. Незадолго до своей смерти Лифшиц напишет: «Необходимо связать *теорию цикла* с моей старой теорией 30-х гг. о *великих консерваторах человечества* («максимум «свободного духовного творчества»). Они представляют собой единственно возможный выход из круга в их время. Как представители «свободного духовного творчества» они принадлежат будущему. Но вместе с тем это одновременно и *бунтари* с элементом фатального сверхчеловечества, в большей или меньшей степени (таковы люди эпохи Возрождения, таковы мудрецы греческой философии) и неизбежно — представители определенного *господствующего класса*, в рамках которого они действуют (опять же — в большей или меньшей степени), ибо они должны и *отделить себя* от «русского бунта, бессмысленного и беспощадного»¹.

Позволим себе проиллюстрировать эту мысль, обращаясь к злободневной проблематике. Независимо от того, кем были организованы терро-

¹ Архив Мих. Лифшица. Папка № 230. С. 6.

ристические акты в США, объективно они имеют своей целью столкнуть два лагеря — бедных и богатых, Юг и Север, мировой город и мировую деревню и так далее — в непримиримом военном конфликте. Но этот конфликт представляет собой вовсе не революцию, напротив, он возбуждает в низах мирового сообщества дикий протест, иррациональный взрыв, некое подобие «холерного бунта» или восстания тайпинов. Богатые бессильны против революции, однако *иррациональным* бунтом они могут управлять в своих интересах.

Средством спасения неправедных верхов оказывается их — гласный или негласный — союз с мировым плебейством, отрицающим все, что выше понимания последнего: культуру, науку, высокое искусство, нравственные ценности. Такова суть цезаризма начиная с самых древних времен и вплоть до нынешнего дня. Лифшицем написаны многие страницы, подтверждающие этот тезис на самом современном материале. Его онтогносеология» есть философская альтернатива тому союзу верхов с мировой «шариковщиной» (если вспомнить известного героя Булгакова), который стал оплотом тоталитарных режимов — равно как и, по выражению У.Дж.Т. Митчелла, «мягкой» формы глобального корпоративного фашизма (широко рекламируемой победы капитализма)»².

3. ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЕ, ЦЕЛОЕ И ВИНА КЛАССИКИ

Нас интересует та часть книги Висса, в которой он исследует, как в области науки об изобразительном искусстве рождалась *воля к власти*, имевшая общеизвестные печальные последствия в XX в. Родоначальником этой идеи он считает Генриха Вельфлина. Но прежде, чем перейти к анализу Вельфлина, Висс обращает внимание на одну из ранних статей Эрвина Панофского, которая, по его мнению, была незаслуженно забыта. Она была написана совсем еще молодым ученым в 1925 г. и называлась «Об отношении истории искусства и теории искусства». Эрвин Панофский пытался проложить мост между анализом формы произведения искусства и его иконографией, то есть он предпринял попытку *содержательного анализа художественной формы*. Но при этом ученый столкнулся с трудностями такого масштаба, что впоследствии и сам отказался от этой попытки, двигаясь в русле типичных для современного искусствознания идей. Каковы же эти типичные идеи?

До появления абстрактного искусства отношение между формой и содержанием казалось самоочевидным. Например, чтобы узнать в изображенной на картине ренессансного художника молодой женщине Венеру, нужно было идентифицировать признаки, знаки, традиционно свойственные боги-

² Mitchell W.J.T. Picture Theory. Chicago; London, 1994. P. 369.

не, — то есть прочитать картину как текст, «восстановить забытую связь между темой картины и текстом»²⁵³. Классическая иконография читает произведение искусства как визуальный документ эпохи. Этот метод, считает Висс, до определенной степени оправдан по отношению к произведениям средневекового и даже современного искусства — в той мере, в какой они действительно соотносились с текстом и интерпретировали его.

«Вместе с Риглем и Вельфлином выступило поколение историков искусства, которое уже не интересовалось укорененностью искусства в заданном наперед тексте. Они развивали идею самообоснованности искусства в его стилистической истории»²⁵⁴. Для историка искусства не важно стало, *что* изображает художник, формальный анализ рассматривал только то, *как* создавалось произведение, то есть его «сделанность». Тем самым у Вельфлина как бы устранялась проблема соотношения между текстом (культурным контекстом эпохи вообще) и произведением искусства. Но искусство — всегда текст, пусть даже и визуальный. Сколько бы ни пыталось современное искусство и его теоретики найти обоснование в самом себе, то есть в искусстве, в его форме — все равно проблема соотношения текста (слова) и изображения остается. Например, историк искусства — всегда интерпретатор, всегда он оперирует словами, даже если, как Вельфлин, ставит перед собой задачу анализа главным образом художественной формы. Как его слова соотносятся с визуальным образом?

Вельфлин, продолжает Висс, молчаливо подразумевает, что между историком искусства и интерпретируемым им произведением — этими двумя монадами — существует лейбницевская *предустановленная гармония*²⁵⁵. Но то, что Вельфлином только подразумевается, на чем этот формальный анализ бессознательно покоится, — это молодой Панофский делает главным предметом своего исследования. А именно — теоретическое обоснование предустановленной гармонии между интерпретатором и произведением, словом и визуальным образом. Поэтому теория искусства, утверждает в своей ранней статье Панофский, играет чрезвычайно важную роль для практики историка искусства.

Что же это за предустановленная гармония, о которой идет речь, какова ее природа? Панофский обращается к Канту для того, чтобы решить эту проблему, а именно к его знаменитой идее *трансцендентального разума*. Ввиду действительно большой важности этой темы рассмотрим ее более детально.

В центре внимания Канта — старая, вечная проблема философии (в том числе и философии искусства), соотношение между миром разума и смысла, с одной стороны, и миром реальным, материальным, миром фактов. В нашем случае это проблема отношения между текстом и изображением, словом и визуальным образом.

Трансцендентальное — понятие, пугающее своей непонятностью, «метафизичностью». Мы, дети номиналистической современности, подчеркивает

Висс, не понимаем больше этого пафоса существенного, великого целого²⁵⁶ — того пафоса, что неразрывно связан, пишет он, с классическим наследием, с понятием трансцендентального. Тем не менее проблема все же остается, хотим мы этого или не хотим. Итак, существует ли целое реально, а не только в нашей голове, в нашем воображении? Оно должно существовать, иначе мир распался бы на бесконечное число частиц, никак не связанных между собой, да и сами эти частицы тоже исчезли бы, поскольку нет ничего, что удерживало бы их в качестве чего-то *целого*. Но как только мы допустим существование этого целого, так сразу же возникают новые проблемы, которые тоже кажутся совершенно неразрешимыми. Где и как существует это целое? Если оно только в нашей голове, то его реально нет, оно — наше воображение, фантазия. А фантазия ничего реально скреплять не может. Нет, целое должно существовать реально, вне нашей головы. Это — идея, которая лежит в основе всех вещей. Так учил Платон. И был, как известно, подвергнут справедливой критике Аристотелем. Где существует это целое — в вещах или вне них? Если вне, то либо это особая реальная вещь, либо пустая фантазия. Но целое не может быть отдельной вещью наряду с другими вещами, ибо как отдельная вещь оно уже не целое. Выходит, оно «сидит» внутри самих вещей как их сущность, внутренняя структура, внутренняя форма.

Решение, казалось бы, замечательное, если бы не одно «но», на которое обратил внимание Кант. То, что «сидит» внутри вещей, их сущность, то есть целое, не спешит выходить наружу, не обнаруживает себя в качестве *реальности*. Ведь что такое это целое? Это — платоновская Идея, нечто идеальное, то, что должно быть по идее, то есть в согласии с объективным разумом вещей. Иначе говоря, это объективная правда-справедливость. Но где эта правда? История (природы и общества) демонстрирует скорее торжество не-правды, чем правды, история не есть иллюстрация к идее, в ней преобладает чисто случайное, фактическое, просто данное: это так, потому что так, без какого-либо отношения к истине и справедливости.

Правда, Кант не делает крена и в другую сторону. Он замечает, что в основе подлинной, настоящей философии, заслуживающей этого имени, лежит убеждение, свойственное любому нормальному человеку, простолюдину, а именно убеждение в том, что правда и истина все же существуют реально, а не только в нашем воображении. Изредка эта правда выходит наружу и становится достоянием нашего практического опыта. Есть, например, звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас. Однако сделать на этом основании вывод, что правда и идея побеждают везде и всегда, что им уготовано конечное торжество, было бы, по мнению Канта, слишком поспешным суждением. Ведь если правда должна победить в конечном счете, то она давно победила бы, ибо до настоящего времени уже протекла бесконечность, то есть вполне достаточное время для конечного торжества справедливости. Или, если предшествующего времени недостаточно, то когда-нибудь в бесконечном будущем произой-

дет конечное торжество правды. И что тогда? Тогда история закончится, мир остановится и прекратит свое существование. Разум, идея, целое окончательно вытеснят случайное, фактическое, нелепое и неразумное. Но это конечное торжество правды и истины на деле окажется их окончательным поражением — мир без истории это не мир, не действительность, а пустая абстракция.

Хорошо известно, что Шеллинг и в особенности Гегель подвергли Канта основательной и во многом очень убедительной критике. Но чем успешнее была эта критика, тем более она вела к нелепому и неразумному выводу о конце истории. И Кант, безусловно, остается выше Гегеля в том смысле, что он не принимает идеи о конечном превосходстве разума над миром, ибо оно было бы самым убедительным поражением самого разума. Вот почему, согласно Канту, нельзя вывести только из разума объяснение всего. Опираясь на разум, мы не можем объяснить случайности, которая имеет такие же права на существование, как и необходимость. А поскольку сфера случайного, фактического сохраняет свою автономию перед лицом разума, то последний оказывается уже не всемогущим? Однако разум, для которого есть принципиально не объяснимые вещи, это уже не разум. Разум по своему определению должен быть всемогущим, ибо есть целое, сущность, он все объемлет.

Кант не хочет отказываться от идеи всемогущества разума, поскольку она — основа гуманизма, основа человеческого существования именно в качестве человека. Отказавшись от идеи разума, мы разрушим человеческий мир. Но и вытеснить случайное и фактическое из мира нельзя, ибо это было бы не меньшей катастрофой для самого же разума и человеческого бытия. Что остается? Признать равное право на существование и разума, и фактического мира — и логики, и истории. Первое — мир ноуменальный, мир сущности, добра и истины — второй мир исторический, полный случайности, несправедливости и бессмысленного страдания. На мир можно смотреть и с ноуменальной, и с феноменальной точки зрения. Первый взгляд — с точки зрения сущности и целого — Кант назвал трансцендентальным. Он не менее реален, чем чисто фактическое изложение истории.

Но как же все-таки соотносятся трансцендентальное измерение с чисто фактическим и историческим? Согласно Канту, мы судить об этом не можем, это превышает возможности нашего разума. Но такой ответ — это уже ответ, причем ответ в высшей степени категорический, далекий от осторожности. Кантовские скептицизм и критичность оказываются в этом случае чистой воды *догматизмом*, на что в свое время справедливо обратили внимание не только Гегель и Шеллинг, но и Фихте. Как же так, заметили они по поводу этого вывода Канта, вы уже заранее, так сказать, на все времена предопределили соотношение между целым и случайным, между разумом и историей? Нет, характер отношения между трансцендентальным и реальным не так прост и однозначен. Очевидно, например, что наряду с принципиальным

различием между ними есть и тождество. Даже больше того, тождество идеального и реального более соответствует порядку вещей, чем противоречие между ними. Так родилась философия тождества Шеллинга и его философия искусства (см. кн. «Просвещение. Ф. Шеллинг и Г. Гегель»).

Общеизвестно, что в основе трансцендентального идеализма Шеллинга лежит эстетическая точка зрения. Задолго до Шеллинга было установлено, что искусство представляет собой сферу тождества идеального и реального, логического и фактического. Например, еще Леонардо да Винчи доказывал, что искусство (в особенности изобразительное) выше науки, ибо оно показывает нам мир как целое, причем это целое воспроизводится не знаковым способом, а посредством изображения реальных вещей — идеальное непосредственно присутствует в реальном. Понятие о произведении искусства как органическом единстве реального и идеального вошло в науку после Ф. Шиллера и в его формулировке, хотя возникло оно в Античности и образует внутреннюю основу классической эстетики.

Менталитет современного западного общества, по справедливому замечанию Висса, номиналистичен, ибо нам сегодня непонятен пафос целого. Сциентизм глубоко пропитал и науку об искусстве, что сказывается в преобладании знаковых концепций художественного творчества. Однако виноват не только сциентизм. Дело в том, что сама классика тоже виновата. Она несет свою долю ответственности за тоталитарные режимы современности. Эта тема возникает на страницах книги Висса и у Гройса как нечто самоочевидное, ставшее общим местом современного западного искусствознания. В предшествующих главах я обещал рассмотреть эту тему более обстоятельно, и книга Висса дает для этого основания.

Классика есть счастливая встреча противоположностей, синтетическое их единство. Не означает ли эта обретенная гармония конец бытия, остановку истории? Или если не остановку бытия, то конец искусства? В известной мере означает, ибо классика есть абсолют, а последний, по определению Гегеля, представляет собой снятие всех противоречий. В классическом произведении искусства время и история останавливаются, мы оказываемся в сердце бытия, обретаем вечность. Одним словом, классика — это некое подобие рая, каким он предстает в христианском учении. Правда, с одним важным уточнением — достигнутый в классике абсолют не «пожирает» всего бытия, не господствует над ним деспотически, не вытесняет его. Но разве может быть истинный абсолют чем-то ограничен? Безусловно, может и даже должен — он ограничен своей собственной природой абсолюта. Абсолют по своему определению есть совершенство, а в понятие совершенства не может входить, например, деспотизм, тираническая власть над бытием. Будучи совершенством, абсолют должен предоставить свободу — до определенной степени и в определенном смысле — и несовершенству. В каком же смысле?

Обратимся для ответа на этот вопрос к конкретному произведению искусства. Пусть это будет какая-нибудь картина Рафаэля, например, «Сикстинская мадонна» (цв. илл. 23). По верному наблюдению Вельфлина, классическая художественная форма замкнута на самой себе, представляет собой круг, а не уходящую в бесконечность линию. Однако отрицает ли этот абсолют несовершенство? Перед нами — прекрасная молодая женщина. Кто скажет, что она исключает возможность существования и другого типа не менее совершенной женской красоты? Если бы художник попытался создать такой женский образ, который абсолютно превосходил бы все другие, то его постигла бы судьба «неведомого шедевра» бальзаковского художника Френхофера. Абсолютное достигнуто Рафаэлем потому, что он оставил на своей картине место случайному — он остановился на одном типе женской красоты, и она, эта красота, не исключает возможность совершенно другой. Но почему в таком случае перед нами все же абсолют, классика, а не нечто временное, преходящее, относительное?

Художником запечатлен тот момент бытия, когда разумное тождественно фактическому, идеальное — реальному, трансцендентальное — случайному и изменчивому. На его полотне представлена высокая *норма*, а норма исключает что-то резко выразительное, характерное. О Рафаэле, пишет Вельфлин, «можно было бы сказать, что он обладает «золотой серединой», чем-то доступным для общего понимания, если бы это выражение не могло быть истолковано в ущерб ему»²⁵⁷. Слова, найденные Вельфлином, совершенно замечательные — «норма», обретенная Рафаэлем, до такой степени совершенна, что приближается к той грани, где общепонятность, свойственная норме, грозит перерасти в ту «золотую середину», которая, по справедливому замечанию Герцена, является «презренной», ибо равносильна мещанской усредненности. Рафаэль не переходит этой опасной грани именно потому, что, с одной стороны, отмечает Вельфлин, «ничто не случайно в этой картине». Но, с другой стороны, эта высокая норма такова, что не только оставляет место случайному, а даже обязательно дает ему право на существование: другие персонажи этой картины, продолжает Вельфлин, «дробятся, положение не самостоятельно, они существуют только ради срединного образа». Значит, абсолют нуждается в том, существование чего «не самостоятельно», то есть не абсолютно само по себе? К тому же и сама центральная, то есть абсолютно самодостаточная фигура, тоже включает в себя нечто не абсолютное — и именно благодаря этому она и отличается от усредненной, серой нормальности. «Марии придана почти архитектурная сила облика; нечего и говорить, какое удивительное впечатление производит при этом *тень смущения* (подчеркнуто мной. — В.А.) на ее лице»²⁵⁸.

Важно не то, что крайности (случайное и абсолютное) у Рафаэля тождественны. Крайности сходятся — эта истина давно стала банальностью. Абсолютное предполагает случайное, нуждается в нем. Больше того, вы-

растая из случайного, «снимая» и преодолевая его, оно ни на йоту не способно ослабить силу случайного, его бесконечную мощь, разлитую в бытии. Так в чем же, в таком случае, виновата классика, если она оставляет вполне достаточно свободы даже для своей противоположности, для случайного и несовершенного?

Она виновата именно в том, что есть *совершенство*, абсолют. Если бы она не несла в себе этой вины, то не была бы и классикой. Аже-классика самодовольна до приторности, а подлинная классика греческих статуй отмечена печатью неуловимой, но глубокой и неискоренимой грусти, по замечанию Гегеля. Не будь тени смущения на лице рафаэлевской мадонны, ее совершенство стало бы отталкивающим. Но чем же смущена Мария?

«Она, — продолжает свою мысль Вельфлин, — лишь носительница, а Бог — то дитя, которое она несет на своих руках». Выходит, Вельфлин противоречит сам себе, ибо он утверждал, что как раз Мария — центральная и срединная на картине фигура, которой все остальное служит? Противоречия не будет, если мы осознаем: срединная, центральная фигура абсолютна в самом глубоком и истинном смысле этого слова именно потому, что она является *носителем* абсолютного. Но почему тогда не сам Бог — истинный центр изображения, а несущая его Мария? Может быть, потому, что Бог здесь — всего лишь ребенок, он не абсолютен, он только содержит в себе возможность абсолютного? Нет, возражает Вельфлин, «она несет его не потому, что он не мог бы идти, а потому, что он — Царь», то есть представляет собой уже вполне разившееся абсолютное, а не простую его возможность. Однако носить на руках того, кто вполне мог бы ходить сам — разве это не унижение, не труд рикши?

Если бы Мария несла на своих руках взрослого и здорового Христа — это было бы смешно и нелепо. Она несет ребенка. И вместе с тем, на ее руках нечто гораздо большее, чем ребенок или даже земной царь, в ее руках — само абсолютное начало бытия, его воплощенный смысл. Почему же он не передвигается сам, почему он не стал центральной фигурой изображения? Да просто потому, что абсолют в актуальном виде всегда есть носитель *чего-то другого*. Абсолютно совершенное лицо Христа на иконе теряет какое-либо реальное выражение²⁵⁹, становится почти только знаком трансцендентной силы. Почти знаком, но все же оно не вполне знак: совершенство цвета средневековой иконы и ее композиции превращает знаковые черты лица Спасителя в высокий художественный образ.

Мария — абсолютный центр изображения Рафаэля потому, что она несет целое мира, которое, будучи абсолютным, нуждается в своем носителе — человеческом ограниченном существе. Это ее миссия, которую никто другой не может выполнить за нее. Но, сознавая свою великую миссию, она смущена. Чем же? Да тем, что это — *ее* миссия. Смущена от того, что только она может эту миссию осуществить, и никто — за нее. Это смущение не простоватой девушки, неожиданно введенной в светское общество,

а человека, вполне знающего себе цену и правильно оценивающего свои великие силы. Так от чего же именно смущение, ведь оно, согласно словарному смыслу слова, неразрывно связано с некоей робостью, тревогой, сомнением?

Конечно, Мария не сомневается в том, что свою миссию выполнит так, как надо. Сын будет отдан во власть этому грешному миру и принесен ему в жертву. Сомнений в этом нет. И нет даже страха за судьбу своего единственного ребенка — страха, столь понятного в предложенной ситуации для обыкновенного человека, не лишенного слабостей. Но Мария Рафаэля — идеал, она поднялась над обыденностью, из сферы случайного перешла в область трансцендентальную. И смущение ее не совсем обычного типа, в противном случае перед нами был бы жанровый мотив, а не изображение судьбы всего человеческого рода.

Когда непоколебимая решительность соединяется с тенью смущения? Вспомним слова Гамлета — «распалась связь времен, зачем же я связать ее рожден?». Обычно их толкуют как проявление естественной человеческой слабости, ведь даже Христос в Гефсиманском саду молил о том, чтобы его «миновала чаша сия». Но Христос и Гамлет, скорее всего, боялись не только физического страдания. Есть и иное, так сказать, «метафизическое» страдание, связанное с ответственностью перед тем великим деянием, которое человек — или даже Бог — возлагает на себя. Если этого чувства «метафизической» ответственности нет, то перед нами, как правило, — банальный злодей, преступник, а не всемирно-историческая личность в полном смысле этого слова. Вспомним опять-таки Гегеля: для него трагический герой — это тот человек, который понимает свою вину и даже *хочет* быть виновным. Разумеется, речь идет не об упрямстве и вынужденном героизме от отчаяния и безвыходности положения: трагический герой следует до конца своей судьбе, ибо таково веление взятой на себя миссии, она выше частной судьбы отдельного индивида.

Конечное существо не только смущается и робеет перед бесконечной сложностью взятой на себя миссии — оно удивляется раскрывшемуся перед ним океану бесконечного. И, удивляясь, испытывает странную радость перед этим океаном, хотя он, скорее всего, поглотит конечную личность. Вот откуда вызвавшая столько споров и толкований полуулыбка на устах Моны Лизы*, вот откуда тень смущения на лице мадонны, несущей Бога.

Истина, а тем более истина абсолютная — тоталитарна, говорят постмодернисты. И они до некоторой степени правы. Однако эта истина была известна и до постмодернизма. Вины за несение абсолютного смысла и выполнения абсолютного в своей всемирно-исторической необходимости деяния избежать не может никто, даже сам Господь Бог. Но сознавая свою

* См.: *Лифшиц М.* Улыбка Джоконды // Лифшиц Мих. Почему я не модернист? Философия. Эстетика. Художественная критика. М., 2009. С. 404–412.

вину, подлинный Мессия готов испытать чашу страдания до конца, ибо понимает, что другого выхода для него, так же как и для человечества, нет. Все другое будет хуже.

Сказанное не означает, что любой всемирно-исторический деятель несет на своем лице тень смущения. Вины за содеянное, скорее всего, не испытывали ни Петр I, ни Цезарь. Но чем меньше всемирно-историческая личность сознает свою ответственность и неизбежную ограниченность, тем больше объективной вины обнаруживает историк в ее действиях.

От вины уйти нельзя, но отказаться от своей объективной миссии под влиянием груза ответственности было бы еще хуже. Вот в этом классическая и постмодернистская мысль радикально расходятся. «Поколением дезертиров» назвал Ортега-и-Гассет современных ему интеллектуалов²⁶⁰. Насколько справедливы его слова? Разве не взрывом мессианства характеризуется атмосфера модернистского искусства, разве не в позе пророка изобразил себя Малевич?

Мессианство Малевича качественно отлично от понятия всемирно-исторической личности у Гегеля. На лице первого выражена не только иррациональная воля к власти, но и безусловное превосходство над этим грешным миром, который достоин только того, чтобы его перекраивать в соответствии с демонической волей творца. Нигилистическое мессианство принесло чрезвычайно много бед в XX в., что осознано постмодернизмом. Из книги Висса, как и других современных искусствоведов, читатель узнает, что нигилистическое мессианство как-то связано и с противоположным ему по сути пафосом целого, свойственным классическому искусству. Последнее тоже претендует на то, чтобы изменить мир, привести реальную, данную, фактическую действительность в соответствие с идеей, с миром трансцендентальным и ноуменальным. Ибо, согласно классике, между двумя этими мирами есть предустановленная гармония, как и между словом и зрительным образом. Дело человека — сделать гармонию реальной. Однако практические попытки осуществления предустановленной гармонии заканчивались, как правило, катастрофой, наиболее разительный пример которой — Октябрьская революция и последующая судьба России. Вот почему современное постмодернистское искусство отказалось от идеи предустановленной гармонии между словом и зрительным образом — оно демонстрирует зияющую пропасть между ними. Впрочем, постмодернизм пытается избежать какой-либо демонстративности, понимая скрытую в ней тоталитарность.

Жест постмодернизма — сомнение, возведенное в абсолют. Он доказывает, что даже осторожность может стать крайностью. Понять, как осторожность постмодернизма перерастает в свою противоположность, в тоталитарный жест — не так уж сложно. Эта тема разработана в современной литературе. Гораздо сложнее понять другое. Почему современный мир не может стронуться с мертвой точки постмодернизма, то есть сомнения,

возведенного в крайность? Потому ли, что интеллектуалы сегодня боятся ответственности, связанной не только с нигилистическим, но и, если можно так сказать, с классическим мессианством?

Очевидно, что дело не только в обыкновенной бытовой боязни. Мир стоит на пороге новых решений. Ему предстоит радикальное возвращение. Эта радикальность столь велика, что требует полного осмысления накопленного в XX в. опыта.

4. СООТНОШЕНИЕ ОБРАЗА И СЛОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРМАЛИЗМА И «ТЕОРИИ ТОЖДЕСТВ» М. ЛИФШИЦА

Проблема соотношения слова и зрительного образа — вечная проблема эстетики и искусствознания. Висс, как и другие современные авторы, попытался прочитать историю западного искусствознания XX в., рассматривая ее через призму этой вечной проблемы. Насколько принятая им точка зрения позволила адекватно решить эту задачу?

Висс видит слабости формального метода, внутренне присущую ему связь с волей к власти современного авангардного искусства. Однако эта тема была достаточно разработана в официальном (и не вполне официальном) советском искусствознании начиная с конца 20-х гг. Можно ли на основании сказанного сделать вывод, что современная западная мысль возвращается к «течению», к «Литературному критику»? Нет, она возвращается или, скорее, постоянно кружит вокруг левоавангардистских идей 20–30-х гг. XX в.

Ригль и Вельфлин разорвали связь между словом и образом, что привело их к релятивистической точке зрения на историю изобразительного искусства. М. Лифшиц и Георг Лукач неустанно доказывали это начиная с 20-х гг. Казалось бы, их точка зрения должна быть принята современным западным постмодернистским искусствознанием. В действительности, разумеется, это не так.

Формальный метод был реакцией на позитивизм и связанный с ним формализм культурно-исторической школы. К сожалению, реакцией не вполне адекватной, но тут уж ничего не поделаешь. Следует, однако, обратить внимание не только на очевидные ныне недостатки формального метода, но и вспомнить о его достижениях.

Анализ формалистами исключительно стиля изобразительного искусства был отказом от содержательной интерпретации, связанной со словом. Подчеркивая эту сторону дела, Висс, разумеется, прав. Однако правота его односторонняя. Дело в том, что формальный метод в искусствознании, начиная с Фидлера и Гильдебранда, пытался нащупать имманентное содержание изобразительного искусства, а не внешнее ему. Если содержание зрительного образа легко переводится на язык слова, то это свидетель-

ствуует против содержательности изобразительного ряда, вернее, говорит о поверхностности подобного содержания, выражаемого скорее аллегорически, чем зрительно-образным способом. Гильдебрандом, Фидлером и Вельфлином написаны многие убедительные страницы на эту тему, сохраняющие свою научную ценность и по сей день.

В самом деле, зрение не есть слово, так же, как чувственность не есть разум. Однако, согласно Фидлеру, из этого тезиса не следует, что зрение не имеет собственного содержания, собственной познавательной ценности, ничем по своей глубине и значимости не уступающей словесному и понятийному содержанию (науки и философии). Но что же это за содержание, которое, с одной стороны, не является понятийным, а с другой — есть все-таки содержание, то есть некая духовная ценность, смысл, разум? Каков этот принципиально непонятийный, чувственно-конкретный разум? На этот вопрос не было ответа ни у позитивизма, ни у культурно-исторической школы. Даже сам вопрос не был сформулирован ими в достаточно отчетливой форме. Безусловная заслуга Фидлера и формальной школы заключается в постановке этого вопроса и понимании его первостепенной значимости для истории и теории изобразительного искусства.

Зрительное сознание существует. Этот факт. Также очевидно, что зрительное сознание существенно отличается от понятийного, ибо в противном случае оно было бы всего лишь частным случаем второго. Следовательно, по мнению Фидлера, есть множество разумов, не сводимых один к другому (например, разум зрительный и разум понятийно-дискурсивный). Этот плюралистический вывод стал основой метода формальной школы в искусствознании. Но как соотносятся между собой зрительный и понятийный ряд, образ и слово? Вопрос остался открытым.

Классическая немецкая эстетика — Гегель в особенности — видела ответ на него в истории. Уже Лессинг показал, что слово и зрительный образ одновременно тождественны и глубоко различны. Пластическое мышление изобразительного искусства вызвано особым духовным содержанием, которое не может быть непосредственно выражено словом. Это содержание — полнота жизни, ее целостность, закругленность на себя, что выражается в центральности точки зрения пространственного искусства, живописи и скульптуры. Но классика — отражение сравнительно неразвитой ступени общественной жизни, не знающей сложной системы разделения труда, на которой покоится здание цивилизации. Развитие человечества с неизбежностью повлекло за собой переход от наивной, по определению Ф. Шиллера, поэзии, к сентиментальной, от пластики к слову. Слово есть знак, а не чувственный образ. Однако поэзия на основе знаков языка создает особый род чувственно-конкретного образа.

В системе Гегеля преобладание слова или чувственного образа связано с различными этапами развития мира, его духовного содержания. Но

куда движется этот процесс и какова его конечная цель? Согласно Гегелю, к этапу абсолютной истины, где прекращается развитие, наступает конец истории и искусства. Однако этот гегелевский вывод знаменует собой прежде всего конец метафизики. К сожалению, вместе с окончанием гегелевской метафизики закончилась и историчность, свойственная его системе. Позитивизм, пришедший на смену классической немецкой философии, принципиально не историчен.

Историзм есть развитие определенного содержания, смысла, идеи. Но разве реальный мир есть идея? Нет, он шире идеи. Этот вывод позитивизма заключал в себе немало верного, поскольку отказывался от панлогизма и идеализма гегелевской системы. История не может быть завершена, реальный мир бесконечен в своей материальности. У него нет конечной цели, к которой бы он двигался. Следовательно, нет и истории? А раз так, то вместо саморазвития идеи, которая на одном этапе адекватно выражается в пластической форме чувственного образа, а на другом — в слове поэзии, философии и науки, остается только чередование осязательного (линейного) и оптического (живописного) стилей в системах Ригля и Вельфлина.

Нет, не только иррациональной волей к власти порождено формальное искусствознание. Вопреки Виссу (и догматическому варианту советского искусствознания) необходимо признать, что формальный метод поставил вопрос колоссальной сложности и остановился перед его решением. Как соотносится история и логика, диахрония и синхрония?

Попыткой ответа на этот вопрос была материалистическая диалектика в целом и «теория тождеств» М. Лифшица в частности. История существует, но она не сводится к логике, не исчерпывается последней. Развитие есть, следовательно, есть и конечная цель, как и абсолют. Но эта конечная цель, этот абсолют имеют свою ограниченную, т. е. конечную сторону, за пределы которой можно выйти. Как это конкретно происходит, рассматривает «теория тождеств», в подробности которой входить здесь нет необходимости. Для наших целей достаточно отметить, что материалистическая диалектика сохраняет логику и историю, абсолют и объективную истину, устраняя при этом опасность конца, завершения мира, достигнувшего своей цели.

Возвращение разума в историю восстанавливает в правах классическую эстетику, но без панлогизма гегелевской системы. Слово и зрительный образ соотносятся между собой, но без лейбницевской предустановленной гармонии. В классические эпохи возникает счастливая встреча этих противоположностей, полярностей. В неклассические эпохи «ножницы» между словом и образом увеличиваются, а если и возникает синтез, гармония между ними, то окольным путем.

Современная эпоха не относится ни к классике, ни к ее противоположности (какой является «барокко» в системе парных стилей Вельфли-

на). Если, условно говоря, модернизм есть пародия на «барокко», то постмодернизм — на классику. В постмодернизме мы наблюдаем такое тождество противоположностей, слова и образа, которое, по сути дела, уничтожает и слово, и зрительный образ. «Идолопоклонство» современного Запада, о котором написано столько гневных слов искусствоведами в XX в., не имеет ничего общего с чувственным образом традиционного искусства. В нем живет не идея, а миф современности, причем миф постмодернистский.

Но где же идея? Конечно, это вопрос всех вопросов, и всякая попытка дать исчерпывающий ответ на него выглядит самонадеянной. Однако, если разум все же существует, то он должен проявить себя хотя бы в неразумной форме. XXI век, по общему признанию, начался 11 сентября 2001 г., когда стало очевидным, что история еще не закончилась, она продолжается. Под впечатлением трагических событий 11 сентября в печати появились сообщения о конце постмодернизма. На мой взгляд, к сожалению, поспешные.

По мнению Висса, уже приведенному выше, постмодернизм есть осознание тоталитарных грехов модернизма и попытка избежать крайностей. Мы, однако, имели возможность наблюдать, как критика модернизма возвращает постмодернистов к заблуждениям, например, вульгарной социологии, в том числе и далеко не в последнюю очередь советской. Интеллектуальные путешествия в советскую Россию, о которых шла речь в этой книге, посвященной западному постмодернистскому искусствознанию конца XX в., нельзя назвать во всех отношениях плодотворными. Висс, как и большинство его предшественников-постмодернистов, не заметил того, что представляет собой квинтэссенцию советского опыта. Жак Деррида был ближе к истине, когда проводил параллели между этим трагическим опытом, этим грандиозным поражением-неудачей и возвращением человечества к себе, обретением себя, какое образует суть классического жанра литературных путешествий.

Интеллектуальные возвращения к советской эстетической проблематике 20–30-х гг. сами по себе знаменательны. Они демонстрируют, что центр — или, по крайней мере, один из центров — в XX в. находился здесь. Пусть путешественники за смыслом ищут новые пути в Индию и не замечают Америки — рано или поздно она все же будет открыта.

История России за истекший век предстает как пример неудачного опыта. В глазах Запада она выглядит ныне источником всевозможных неприятностей, от которых следует обезопаситься. В Россию уже не путешествуют, как в 30-е гг., для того, чтобы обрести себя. Но, помимо воли и желания многих современных западных искусствоведов, их все же затягивает в эту воронку. И потому вопрос для них стоит не так — возвращаться или не возвращаться к советскому опыту. Вопрос стоит по-другому: затянет ли это возвращение западный мир в бездну или в результате «путешествия» он обретет себя.

Висс прослеживает шаг за шагом «железную» необходимость, с какой эстетика и искусствознание XX в. двигалась от воли к искусству к катастрофической для судеб мира воли к власти. Движение это, если верить Виссу, не знало ни задержек, ни уклонений. Таков взгляд вульгарной социологии. Однако эта социология, называющая себя марксистской, гораздо ниже в научном отношении Вельфлина и Ригля. Последние «уклонялись» от предписанного им Виссом пути, причем именно то, что выглядит случайной оговоркой, часто оказывается самым ценным в их творческом наследии.

Крупных постмодернистов, таких, как Деррида, тоже уводит в сторону от их генеральной идеи. Последняя, на наш взгляд, одномерна. Тогда как в «оговорках» Деррида, окольных движениях его мысли скрывается что-то существенное. Его мысль кружит вокруг какой-то неясной идеи. Это идея синтеза, но не гегелевского, не метафизического.

Синтеза искала послереволюционная Россия — та Россия, что осознала невозможность слишком скорого снятия противоречий, невозможность «скороспелого сведения концов с концами»²⁶¹. Отсутствие легкого решения, быстрого выхода — это не выпадение из истории, не хайдеггеровское ничто, а, напротив, свидетельство того, что история не закончилась, что она продолжается. Больше того, несостыковка, напряженная противоречивость оказалась такого рода, что открыла дорогу к постижению сущности классики — как классики мысли, от Платона до Гегеля, так и классики искусства.

Вельфлин заметил тень смущения на лице рафаэлевской мадонны. Российская мысль 30-х гг. обратила внимание на глубокую и непреходящую резиньяцию, лежащую в основе классики Пушкина. То, что было выказано Вельфлином в виде оговорки, стало для лидеров «течения» отправным пунктом их понимания классики в искусстве, обществе и природе.

Классика — синтез трансцендентального и фактического, духа и материи. Однако достигнутый в результате этого синтеза абсолют имеет, как говорилось выше, свою ограниченную сторону, порождающую его объективную вину. Идея абсолюта, идея Бога, терпящего поражение, даже позорное поражение в глазах всего народа, — одна из центральных идей христианства. Конечно, поражение это не окончательное, в конце концов Христос оказывается Пантократором, творящим суд над греховным человечеством. Но в этом пункте христианство приходит к такому пониманию абсолюта, которое знаменует собой окончание времен, прекращение истории.

Ленин — новый всемогущий бог в интерпретации Малевича — предстает для лидера супрематизма символом вечной и абсолютной победы над всем земным и преходящим. Это — супер-сила и супер-власть. Реальный Ленин и его посмертная судьба оказались совершенно иными. Осознание его объективной исторической вины было шоком для советского и постсоветского общества — шоком, которым воспользовались в своих интересах

«реальные политики» так называемого «демократического» (то есть на деле вовсе не демократического, а право-либерального) направления. Но это шарахание из крайности в крайность не отражало внутренней мысли постреволюционной России.

Постижение вины всего классического наследия вызвало на Западе не менее серьезные последствия. Результатом этого постижения явился постмодернизм, который парадоксальным образом тяготеет к той советской вульгарной социологии, для которой Ленин был новым богом.

По мнению представителей российского «течения» 30-х гг. XX в., Ленин — в известном смысле абсолютом, но абсолютом реальным, и как таковой он есть противоположность Бога, то есть воплощения метафизического абсолюта, знаменующего собой окончание всего реального. Октябрьская революция, доказывал М. Лифшиц, нашла синтез западных и восточных начал, она неожиданным образом, но реально, а не только в фантазии решила спор западников и славянофилов. Революция вызрела в России, была итогом ее многовекового развития — и до известной степени вывела Запад из тупика, подтолкнув его на путь необходимых реформ. С другой стороны, марксизм был продуктом Запада, но таким, который нашел в XX в. наиболее благоприятную для себя почву именно в относительно отсталой России, находящейся на периферии европейской жизни.

Но за найденный синтез платить пришлось самой дорогой ценой. Впрочем, и за христианство цена, уплаченная человечеством, едва ли оказалась меньшей. Для просветителей плата человечества за христианскую церковь выглядела столь ужасной, что не могла иметь оправданий с точки зрения разума. В учении Гегеля разум, принявший на себя вину, связанную с разумностью в высшем смысле слова, перестал принимать во внимание страдания человечества — разум стал абсолютом, перед лицом которого все конечное попросту должно было исчезнуть как ничтожно малая величина. Такова одна из фабул одиссеи человеческого рода. И ее не обходит стороной современное западное искусствознание.

5. ПАНОФСКИЙ, ДЮРЕР — СИНТЕЗ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОГО И РЕАЛЬНОГО В СВЕТЕ ОПЫТА ТРИДЦАТИЛЕТНЕЙ ВОЙНЫ И ТОТАЛИТАРНЫХ ГОСУДАРСТВ

Профессор Колумбийского университета Кит Мокси (род. 1943) в своей книге «Практика теории. Постструктурализм, культурная политика и история искусства» (1994) пытается рассмотреть теоретические вопросы искусствознания в историческом и социально-политическом контексте. Он активно пользуется марксистским пониманием идеологии как «ложного сознания», хотя и подчеркивает, что сам он марксистом не является. «Идеология» (в истолковании которой Мокси ближе к Мангейму, чем к Марк-

су) незримым образом пронизывает, по мнению американского автора, самые отвлеченные теоретические рассуждения об изобразительном искусстве, например, иконологию Панофского.

Висс увидел у Панофского важную теоретическую проблему (соотношение трансцендентального и реального, логического и исторического), от решения которой, по его мнению, отклонилось искусствознание XX в., соблазненное искушением власти. Мокси, обращаясь к наследию Панофского, дает ему несколько иное толкование.

Ключом к пониманию сути иконологии, по мнению Мокси (как и многих других авторов, писавших о Панофском) является знаменитый анализ «Меланхолии I» Дюрера.

Мокси, равно как и Висс, отмечает в теоретической конструкции Панофского два полюса — трансцендентальное, вечное и неизменное начало (природа искусства и человека) и реальное, конкретно-историческое. Как они соотносятся друг с другом у автора иконологического метода и чем определяется это соотношение?

Обостренный интерес Панофского к «Меланхолии», пишет Мокси, объясняется вовсе не чисто профессиональными задачами, которые ставил перед собой историк и теоретик искусства. Этот интерес имел вполне реальные, вызванные ситуацией, причины. Панофский как выходец из состоятельной семьи, полностью разорившейся в период послевоенной инфляции, и как еврей обостренно воспринимал катастрофу Германии, которая стала для него очевидной в период Веймарской республики (именно в это время он и писал свою первую большую работу о Дюрере — диссертацию). Естественно, что ученый искал такие черты в немецком национальном характере, которые бы позволяли надеяться на благоприятный выход из трагедии. Творчество Дюрера — самого выдающегося немецкого национального художника — представляло собой идеальное поле для подобных исследований.

Дюреровская индивидуальность, отмечает Мокси, определяется тем соединением субъективности и материализма, что вообще характерно для немецкого темперамента²⁶². Последний сложился в результате особенностей немецкой истории, прежде всего, перипетий Тридцатилетней войны, имевшей для Германии самые печальные последствия (полное опустошение страны, ее раздробленность и отсталость на многие десятилетия). Цели, которые ставила перед собой Германия в этой войне, не были достигнуты, что предопределило «неразрешимую дихотомию» немецкого менталитета. Сам Панофский раскрывает содержание этой дихотомии как непрекращающуюся борьбу между разумом и интуицией, общим формализмом и частным реализмом, гуманистической опорой на самого себя и средневековым самоуничижением — тем ритмом, что сравним, по словам Панофского, с напряжением, активностью и последующим расслаблени-



1. Альбрехт Дюрер. «Меланхолия I». 1514. Гравюра на меди

ем, регрессией или сменой света и тьмы в природе. Причем, комментирует эту фразу Панофского Мокси, разум соответствует теории, тогда как интуиция ближе к практике, поскольку она не всегда укладывается в границы разума, ибо включает в себе много неразумного и даже иррационального. Таким образом конкретная проблема истории искусства — оценка немецкого культурного наследия в целом и творчества Дюрера в частности — соотносится с общей проблемой теории искусства (взаимодействие теории и практики, трансцендентального и конкретного, фактического).

Дюрер как типичный для немецкой культуры художник тяготел к иррациональному, практическому и пессимистическому началу, но как гуманист, испытавший громадное воздействие итальянского Ренессанса, он искал и, согласно Панофскому, нашел точку равновесия между двумя противоположными полюсами. Сам Панофский, опираясь на Дюрера и как бы продолжая его, развивая его великие достижения, предпринял попытку гармонического соединения разума и интуиции, трансцендентального и реального, а в применении к основной проблеме истории искусства — теории и практики. Однако, задается вопросом Мокси, насколько удалось Панофскому в действительности осуществить эти намерения, достиг ли он желанного синтеза?

Начнем с того, продолжает Кит Мокси, что этот синтез не достигнут даже тем, кого американско-немецкий искусствовед избирает в качестве своего идеала — Дюрером. Великий немецкий художник действительно имел главной целью жизни и всего своего творчества равновесие между разумом и иррациональной стихией, причем он пытался найти это равновесие, обращаясь к итальянскому искусству, ибо Германия не давала для него того, что требовалось. Однако героическая попытка Дюрера завершилась грандиозным поражением — и наиболее ярким примером этого поражения, утверждает Мокси, является как раз знаменитая «Меланхолия 1». Этого поражения не может скрыть от себя и своих читателей и Панофский, поскольку, согласно его мнению, ожесточенная борьба между двумя сторонами дюреровской индивидуальности заканчивается, правда, победой светлой стороны, но победой более чем сомнительной — «и в его наиболее знаменитом иконологическом анализе, его рассуждениях о гравюре *Melencolia 1*, разум терпит драматическое поражение»²⁶³. Затмение разума для Дюрера в конечном счете неизбежно, считает Мокси, поскольку ни один гений не может преодолеть границ, определяемых его реальной практикой — в данном случае, Германией и ее исторической судьбой. Точка зрения самого Панофского тоже определялась его субъективными надеждами, но им не суждено было осуществиться, Германия вверглась в иррациональные пучины национал-социализма, к которому ее неудержимо влекла историческая судьба.

Главная проблема Панофского, проблема соотношения теории и практики, трансцендентального начала и фактической, исторической стороны дела так же, продолжает Мокси, осталась нерешенной. Более того, убеждает американский искусствовед, она и не могла быть решена — по крайней мере самим Панофским. Для этого существуют две, одинаково важные причины. Первая заключается в том, что дихотомия теории и практики есть внутреннее противоречие немецкой истории. Выход из него Германия искала в синтезе двух начал, двух полюсов, и этот синтез немецкие мыслители считали осуществленным в эстетике и практике искусства, которое есть, согласно Шеллингу и Гегелю, не что

иное, как реально достигнутое единство разума и чувственности, конечного и бесконечного, мира трансцендентального и реального. Однако, продолжает Мокси, этот синтез не был достигнут даже в теории, даже в искусстве Дюрера.

Правда, ради справедливости следует заметить, что Мокси только намекает на последний вывод, он осторожно избегает общей оценки классического искусства в целом и немецкой классической эстетики в частности. Он близко подводит читателя к суждению, согласно которому единство трансцендентального и реального, логики и истории, разума и внеразумного начала есть не что иное, как иллюзия, а ее создавали немецкие мыслители и художники, страстно желающие выйти из заколдованного круга германской национальной судьбы. И все-таки Мокси не решается вынести окончательный приговор этому искомому синтезу. Ведь и сам он, как следует из названия его книги, пытается решить ту же проблему, или если не решить, то хотя бы со всей серьезностью обсуждать ее, не отменяя с порога соотношение теории и практики как пустую иллюзию. Но о том, к какому выводу склоняется сам Мокси, мы поговорим несколько позднее.

Итак, Панофский не решил проблемы соотношения трансцендентального и реального, разумного и фактического, слова и зрительного образа — не решил потому, что этого решения не было там, где он его искал, то есть в германской истории и культуре. Даже формулировка проблемы, как она дана у Канта и Гегеля, — продукт скорее преходящих исторических обстоятельств, чем нечто абсолютное и вневременное. Но неужели у Мокси все сводится в конечном счете к банальному выводу — тотальной обусловленности всех мнений и идей социальной средой? Вне всякого сомнения американский ученый не хотел бы, чтобы его отождествили с вульгарной социологией или даже более уважаемой культурно-исторической школой конца XIX в. Поэтому он предпочитает избегать слишком категоричных выводов. Он ничего, по сути дела, не утверждает, он только ставит под сомнение те выводы, что были сделаны до него. В частности, Эрвином Панофским. Драма Панофского, полагает искусствовед, заключалась не только в том, что Германия, на культурные и исторические традиции которой он возлагал надежды, этих надежд не оправдала — да и не могла оправдать. Причина не только в объекте, но и в субъекте, то есть в самом Панофском. Он, пишет Мокси, совершенно искренне был убежден в том, что является «чистым», незаинтересованным ученым и решает вечные вопросы искусствоведческой науки, весьма далекие от злобы дня. Ведь трудно, наверное, найти более отвлеченный и абстрактный вопрос, чем соотношение трансцендентального и реального. Однако Панофский не заметил, насколько ключевые предпосылки его мышления предопределены, он не осознавал, «что его собственное отношение к образу мотивировано силами, находящимися за пределами его

контроля»²⁶⁴. Этими словами заканчивается глава книги Кита Мокси, посвященная анализу иконологии Панофского.

Стоит ли напоминать о том, что подобные же соображения могут быть отнесены к рассуждениям и самого Мокси? Все это хорошо известно, как и логический круг, в который мы при этом попадаем. Известно это и американскому искусствоведу, поставившему перед собой проблему соотношения теории и практики в истории изобразительных искусств. Как же он ее решает? Да точно так же, как обычно решаются вечные проблемы. Конечный вывод тут, подобно изобретению вечного двигателя, невозможен. Но при обсуждении этих вопросов и проблем иногда возникают ценные мысли и наблюдения.

Висс и Мокси не хотят быть причисленными ни к метафизикам, ни к тем, для кого проблема трансцендентального вообще не существует. Они видят свою цель в том, чтобы находить неточности и искажения, допущенные другими авторами и осторожно исправлять их, не нарушая внутренней логики анализируемых концепций. При этом, однако, некоторые основные предпосылки, от которых зависит дальнейший ход рассуждений, вводятся ими некритически. Так, например, Мокси считает чем-то само собой разумеющимся, что драма немецкой истории и культуры, начавшаяся во времена Дюрера, закончилась катастрофой и поражением разума. Однако Фридрих Шиллер, автор большого исторического сочинения «Тридцатилетняя война», думал иначе. Великий немецкий поэт и мыслитель, конечно, знает, насколько «страшно и губительно» сказалась на истории Европы эта «опустошительная война, от глубин Чехии до устья Шельды, от берегов По до побережья Балтийского моря разорявшая целые страны, уничтожавшая урожаи, обращавшая в пепел города и деревни; война, в которой нашли гибель многие тысячи воинов, которая более чем на полвека погасила вспыхнувшую в Германии искру культуры и возвратила к прежней варварской дикости едва зародившиеся добрые нравы»²⁶⁵. Но, продолжает Шиллер, «свободной и непорабощенной вышла Европа из этой страшной войны, в которой она впервые познала себя как целокупную общину государств; и одной этой всеобщей взаимной симпатии государств, впервые зародившейся, собственно, в эту войну, было бы достаточно, чтобы примирить гражданина мира с ее ужасами»²⁶⁶.

На одной чаше весов такая невесомая идеальная вещь, как «взаимная симпатия», на другой — невыносимые страдания, всеобщее опустошение, голод, возродивший в Европе людоедство. Физические несчастья не могли самым губительным образом не сказаться и на нравственности народа, который был отброшен к прежней варварской дикости. А что касается культуры, то ее искра, вспыхнувшая во времена Дюрера, была, по признанию Шиллера, на многие годы потушена. Так не слишком ли оптимистичен и поспешен общий итог, который подводит немецкий классик?

Германия истратила все свои физические и нравственные силы в Тридцатилетнюю войну, перестала существовать как цельное государство, а что получила взамен? Ничего. Или почти ничего, если не принимать во внимание Винкельмана и Лессинга, Баха и Бетховена, «веймарскую классику» Шиллера и Гете, классическую философию от Канта до Гегеля и Фейербаха. Основная идея этой классики росла из положительного итога тех чудовищных исторических процессов, которые ей предшествовали. «Для того чтобы составить эпоху в истории, — заметил Гете в разговоре с Эккерманом, — необходимы, как известно, два условия: первое — иметь недюжинный ум и второе — получить великое наследство. Наполеон унаследовал Французскую революцию, Фридрих Великий — Силезскую войну, Лютер — поповское мракобесие...»²⁶⁷. Следуя этой логике можно заключить, что и Тридцатилетняя война была «великим наследством» для деятелей немецкой культуры. «Феноменология духа» Гегеля заканчивается словами, согласно которым история, постигнутая в понятии, представляет собой «воспоминание абсолютного духа и его Голгофу, действительность, истину и достоверность его престола, без которого он был бы безжизненным и одиноким; лишь

Из чаши этого царства духов
Пенится для него его бесконечность»²⁶⁸.

*(Видоизмененная цитата
из стихотворения Ф. Шиллера. — В.А.)*

Конечно, и Гете и Гегель очень хорошо знали, что реальная история есть не только чаша духов, в которой пенится бесконечность. «Разве жизней мириады Тамерлан не растоптал?» — писал человек, который вслед за Кантом убеждал, «что любое создание существует само для себя и пробковое дерево растет не затем, чтобы у людей было чем закупоривать бутылки»²⁶⁹. Более того, для Гете было совершенно очевидным, что Наполеон, который «растоптал счастье и жизнь миллионов людей», «явил нам пример, сколь опасно подняться в сферу абсолютного и все принести в жертву осуществлению своей идеи»²⁷⁰.

И все-таки реальная история с ее бессмысленными мучениями и страданиями миллионов, что ушли безвозвратно в никуда, — пенная чаша духов. Как совместить эти крайности? Вот вопрос всех вопросов. Ни Гегель, ни Гете не дали на него исчерпывающего ответа. Но для них эта проблема, как и для всей немецкой классики конца XVIII— начала XIX в., существовала в качестве центральной. А для Висса и Мокси, по всей вероятности, ее просто нет. Она устранена простым замечанием, гласящим, что любая попытка найти синтез трансцендентального с реальным — утопична и выражает собой только иллюзии, порожденные конкретными социальными условиями. Причем эти иллюзии, образующие основу стилис-

тического анализа истории искусства и других формалистических и модернистских направлений искусствознания, имеют самую тесную связь, по убеждению Висса, с «волей к власти» современного тоталитаризма, хотя, разумеется, не только Вельфлин, но и Воррингер с его культом иррациональной «воли» никакой симпатии к тоталитарным государствам не испытывали.

Формальный метод и иконология, постклассическое искусствознание и эстетика модернизма XX в. в целом, не вышли за пределы «метанарративности» и метафизики, — с этим выводом современных западных искусствоведов, пожалуй, можно согласиться. Как и с тем, что классика в искусстве и классика в теории тоже несут вину и тоже ответственны за многие трагедии. И это все же разная вина и разная ответственность. К сожалению, ни Мокси, ни Висс не проводят достаточно четкого различия между, например, Дюрером, с одной стороны, и модернистским сознанием в целом — с другой. И в таком случае получается, что «воля к власти» присуща не только модернизму и соответствующим ему направлениям мысли, но и классике, искусству как таковому. А это уже смешение понятий, которое извинить нельзя.

Одно дело — борьба протестантов в Тридцатилетней войне, и совершенно другое — современный тоталитаризм. Движение протестантов (несмотря на все его страшные прегрешения и даже преступления, о которых много сегодня пишут) несло в себе новый мировой нравственный принцип, названный Шиллером «взаимной симпатией народов». А какие нравственные ценности породило гитлеровское государство и идеология? Так что есть два поражения, и их необходимо различать. Одно, условно говоря, поражение Дюрера и протестантов, результатом его были великое искусство немецкого художника и выход Европы из тупика, и другое — поражение Разума под впечатлением от тоталитаризма и влиянием его, то поражение Разума, что предопределило теорию и практику постмодернизма, в том числе постмодернистского искусствознания. Поражение разума в постмодернизме, хотя и свидетельствует о том, что разум еще не окончательно исчез из реальности, способствует росту нигилизма и иррационализма.

Философия «весьма удавшейся неудачи» Жака Деррида, поставившая важные проблемы и заострившая их, в конечном итоге смешала два типа поражения, о которых шла речь выше. Смешение того, что смешивать нельзя, присуще любому типу софистики, и оно старо как мир, новы только степень и глубина распространения этого редукционизма в XX в.

Почему же, получив по крайней мере не менее «великое наследство», чем «поповское мракобесие» во времена Лютера, современная культура впала в полную прострацию? Где и в чем положительная мысль может найти опору?

Падение великой гуманистической идеи человечества, очевидно, должно заключать в себе какой-то очень важный урок. Постигнуть смысл этого урока и подняться к новому синтезу, исключая старые грехи, — вот задача, встающая перед ближайшими поколениями. Таков вывод, который вытекает из круга важных теоретических и практических проблем, привлечших внимание профессора Рурского университета Беата Висса и профессора Колумбийского университета Кита Мокси. В равной мере этот вывод следует из искусствоведческих концепций Доналда Прециози, У.Дж.Т. Митчелла, Гризелды Поллок и Нормана Брайсона.

Заключение*

Проблема слова и молчания, смысла и изображения в свете постмодернизма и материалистической онтогносеологии

В основе настоящего пятитомника — история классической теории подражания, ее возникновения, развития и затем развенчания самой идеи мимезиса западным (и не только) искусствознанием XX в. (начиная с Гильдебранда, формальной школы и заканчивая постмодернистскими идеями). Жак Деррида — наиболее глубокий и честный из философов-постмодернистов — подводит итоги этому отказу от теории подражания и неожиданно, может быть, для себя открывает в классической теории мимезиса философскую глубину, оставшуюся за пределами понимания современного сознания. Так закольцевалась объективная мысль, логика вещей: идеи Жака Деррида мы рассматривали в начале этой книги как программные для всего постмодернизма, в том числе и постмодернистского искусствознания, но сам же Жак Деррида фактически убил свое детище.

Итак, проследим ход его мысли, он заслуживает того.

1. ПОРОЧНЫЙ КРУГ КЛАССИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ПОДРАЖАНИЯ

Рассказывая о теории подражания Руссо, Деррида особо выделяет вопрос об *изобразительности и*

* Текст Заключения написан на основе материалов заключительной главы «Жак Деррида и Мих. Лифшиц: две концепции щели» моей книги «Постмодернизм и русский “третий путь”. Tertium datur российской культуры XX века». М., 2007. — В. А.

подражательном характере таких неизобразительных, с точки зрения структуралистов и семиотиков, искусств, как архитектура, музыка или орнамент. Неизобразительной могут считать, например, музыку только те, кто не понимает, почему *рисунок* есть искусство подражательное.

«Представьте себе страну, — цитирует рассуждения Руссо Деррида в своей книге, — где совершенно отсутствует понятие о рисунке, но где многие люди посвящают свою жизнь соединению, смешению и подбору красок, полагая, будто они достигли совершенства в живописи»²⁷¹. Какой-нибудь знаменитый художник из этой воображаемой страны, продолжает Руссо, мог бы построить целую философскую систему, доказывая, что суть живописи — производить в нашей душе определенные чувственные впечатления и ощущения посредством красок и их сочетания. «Господа, — сказал бы он, — чтобы правильно рассуждать, надобно отыскивать всему физические причины. Вот разложение цвета, вот первоначальные цвета, вот их отношения, пропорции, вот истинные начала удовольствия, доставляемого нам живописью. Все мудреные слова о рисунке, представлении, изображении, образе суть чистое шарлатанство французских художников, которые полагают, будто *подражание позволяет им вызвать бог весть какие движения души* (выделено мной. — В. А.), хотя мы знаем, что возможны лишь ощущения. Вам рассказывают чудеса об их картинах, но взгляните на мои краски»²⁷².

В XX в. аргументы художников из воображаемой страны, над которыми смеется Руссо, вытеснили из сознания современных теоретиков искусства всякое воспоминание о классике, о классической теории подражания природе, а после книги В. Кандинского «О духовном в искусстве» сравнение действия красок в живописи со звуками в музыке стало очень распространенным. Если музыка не изобразительна, то почему должна подражать реальным формам живописи? Почему невозможна особая музыка, музыка живописи, что передает движения души не звуками, а красками и их сочетаниями?

Именно на этот вопрос отвечал в свое время Руссо, сочинения которого о музыке прочно забыты. Деррида извлек их из забвения, любясь гибкостью и оригинальностью мысли просветителя XVIII в. Все дело в том, рассуждает Руссо, что музыка вовсе *не подражает* звукам природы. Последние сами по себе, как и краски сами по себе, вызывают у человека только самые примитивные физические реакции, а не изысканно-утонченные, красивые движения души. Деррида цитирует Руссо: «Подобно тому, как живопись отнюдь не является искусством сочетать краски приятным для глаз образом, так музыка — это вовсе не искусство ласкать ухо приятным сочетанием звуков. Не будь в них ничего, кроме этого, и живопись, и музыка были бы естественными науками, а не изящными искусствами. В ранг искусства их возводит подражание. Но что же делает живопись искусством подражания? Рисунок. Что делает таковой музыку? Мелодия»²⁷³.

Мих. Лифшиц, подобно Деррида–Руссо, подчеркивает, что подражание в искусстве — это не подражание звукам и краскам природы, тогда как современные противники теории подражания сводят язык искусства к знакам, материальной основой которых являются звуки и краски природы. «Напомню еще раз гениальную мысль Аристотеля, — пишет Лифшиц, — повторенную Дюбо (вопреки изложению М. Кагана): музыка есть изображение внутренней жизни человека, изображение тех естественных реакций, которые вызывает в нас окружающий объективный мир, а через посредство этой субъективности и нечто более широкое — изображение самого объективного мира»²⁷⁴. Звучащих явлений в мире меньше, чем беззвучных, но музыка не изображает звучащие явления, она не подражает звукам самим по себе, как живопись не изображает цвета сами по себе, искусство «изображает *все* явления мира». Так, например, «старинная музыка, еще связанная своей математической основой, более тесно сочетает изображение внутренней эмоциональной жизни с закономерным движением внешнего мира, “мировой музыкой”, *musica mundana*»²⁷⁵.

Деррида прекрасно знает, что, согласно Платону, *все виды искусства подражательны*, все искусства *изобразительны*, включая архитектуру и музыку. Заметим в скобках, что корифеи нашей отечественной эстетики этого не знают и потому делают такое, например, открытие: «Принцип “одержимости”, “безумия”, — утверждал один из признанных отечественных авторитетов в области эстетики, — противопоставленный Платоном принципу “мимезиса”, и должен был объяснить, как могут “мусические” искусства стать неизобразительными»²⁷⁶.

О платоновской теории «безумия» поэтов мы все что-то слышали, что-то читали, но, вероятно, не у самого Платона. «Обратимся к диалогу “Законы” (кн. IV, 719–720). Здесь афинянин, — разъясняет азы теории подражания Лифшиц, — ведущий речь о лучшем законодательстве, говорит от имени поэта, который, согласно древней легенде, не помнит себя, когда садится на треножник муз, и позволяет своему наитию излиться, словно источнику. Но т. к., сказано у Платона, “искусство его — подражание”, то он, говоря нашим современным языком, изображает жизнь во всех ее противоречиях, не контролируя себя. Если, например, законодатель предписывает, чтобы похороны богатых граждан не были слишком пышными, т. е. предписывает умеренность, то поэт, рисуя такие похороны, представил бы их пышными, не заботясь о том, что этот пример вреден сознанию людей, воспринимающих его произведения»²⁷⁷. Отсюда видно, заключает Лифшиц, «что творческое “безумие” (оно переводится в настоящее время более скромным словом — вдохновение) вовсе не противоположно мимезису, т. е. изображению жизни. Напротив, у Платона это, так сказать, избыток бездумного изображения, вызванный тем, что поэт не владеет собой, когда творит. Ситуация вполне понятная»²⁷⁸.

Если людям, учившим диалектику «не по Гегелю», а теорию мимезиса — не по Аристотелю, Платону, Лессингу или Руссо, эта теория кажется не только устаревшей, но и примитивной, то совершенно иную оценку она находит у Жака Деррида. Он подробно, внимательно и с немалым интересом исследует «тонкие понятия» теории природы и подражания у Руссо (и у Платона, кстати, тоже). Деррида приводит в своей книге большую, почти на страницу (и, разумеется, не единственную), выписку из Руссо, где, в частности, говорится: «Первые самовыражения природы не заключают в себе ничего мелодического, ничего сонорного; дети учатся петь, как и говорить, на нашем примере. Мелодическое, приятное для уха пение — это лишь робкое искусственное подражание интонациям говорящего голоса или же голоса, исполненного страсти; крик и стон — это не пение; однако в пении мы подражаем крикам и стонам...»²⁷⁹.

На этом примере, комментирует приведенные слова Руссо Деррида, «можно исследовать тонкие механизмы функционирования понятий природы и подражания. На многих уровнях природа предстает как почва, как низшая ступень: пройдя через нее и выйдя за ее пределы, требуется в нее вернуться, вновь соединиться с ней. Этот возврат не означает устранения различий. Различия между подражанием и тем, чему подражают, *почти нет*. Голос должен превзойти природу — живую, дикую, немую, бессловесную, вопящую; пение должно превзойти голос, изменить его. Однако пение должно подражать крику или стону. Отсюда второе, прямо противоположное определение природы: природа становится — в конечном идеальном случае — единством подражания и того, чему подражают, голоса и пения»²⁸⁰.

Здесь начинаются серьезные расхождения Деррида с Руссо и классической концепцией мимезиса. Когда Деррида, кажется, не отрицая эту теорию, пытается только уточнить ее, когда он хочет извлечь из теории подражания более глубокий смысл, чем тот, который видели в ней ее гениальные создатели, — тогда он находит в рассуждениях классиков порочный круг. Вот в чем этот круг, по его мнению: природа приходит к тождеству с самой собой только благодаря тому, что чуждо ей, что отчуждено от нее, т. е. благодаря человеческой культуре. Но культура человека, согласно классической теории подражания, есть всего лишь копия природы, нечто вторичное по отношению к подлиннику (природе, какова она сама по себе, независимо от человека). Разве подлинник нуждается в подделках, чтобы стать подлинником в полной мере? Для классической логики такой вывод был бы нонсенсом, но этот нонсенс, согласно Деррида, лежит в основе идеи искусства как подражания, хотя и скрыт от глаз и разума классиков. Деррида его выявляет и, вытащенный из потемок классики на свет божий, нонсенс превращается в концепцию различия.

Итак, рассуждает Деррида, если подражание природе, как и вся человеческая культура, необходимо для самой природы, есть восполнение

ее, то природа — ущербна без культуры и искусства. В свою очередь совершенное художественное подражание не может подражать тому, что не полно и ущербно. Следовательно, искусство подражает природе, которая преодолела свою ущербность, ибо «становится — в конечном идеальном случае — единством подражания и того, чему подражают, голоса и пения». Но если бы такого единства искусства и природы, т. е. природы, восполненной до своего идеала, «удалось достигнуть, подражание стало бы ненужным, т. к., — заключает Деррида, — единство и различие непосредственно переживались бы в их единстве»²⁸¹.

Совершенно иной вывод из этой ситуации делает Лифшиц. Природа, восполненная человеком до своей полноты, пришедшая к самой себе, своему самосознанию в человеке и благодаря человеку, становится опорой и почвой классического искусства. Чему же будет подражать в таком идеальном случае искусство, задается вопросом Деррида. Оно будет, согласно Лифшицу, *изображать весь мир*: опираясь на уже достигнутый идеал единства человека и мира, искусство обретает способность действительно полноценного *изображения* (напомню мысль искусствоведа и археолога Г. Кашница, согласно которой идеал единства человека и мира был достигнут в древнегреческой классике). «Пусть идеальность в реальном слаба, но только она дает нам возможность что-либо вообще знать и понимать. Правота Канта в том, — продолжает Лифшиц, — что теоретическая истина обусловлена практической, идеальной перспективой. Мы понимаем в такой мере, в какой мы идеальны. Простое же наблюдение, даже помноженное на рациональную обработку, не является преградой против релятивизма, который растет из простого факта зависимости сознания от обстоятельств». Искусство, человеческое сознание и человеческий мир вообще — маленький остров в безбрежном океане бытия, но этот ничтожный островок в то же время объемлет всю бесконечность, являясь ее центром и абсолют. Это противоречие? — Безусловно, поскольку человек и его культура оказываются отчужденным от природы восполнением ее, и без такого восполнения природа еще не является вполне природой.

Да, соглашается с классической теорией мимезиса Деррида, восполнение — это одновременно «замена и прирост», благодаря искусству мы получаем возможность «вновь обрести наш утраченный голос — тот, что, говоря и слушая, слыша себя как законодателя мелодии, “был, — цитирует он Руссо, — вдвойне голосом природы”»²⁸². Но теория подражания, заключает Деррида, приводит в действие ту работу различения, что разрушает и отменяет всю классику и классическую философскую мысль.

Живопись без рисунка — не искусство, она способна порождать только самые примитивные зрительные ощущения. «Не будем удивляться тому, — пишет Деррида, — что Руссо относит рисунок к области искусства, а цвет — к области науки и расчета отношений. Парадокс здесь очевиден.

Рисунок выступает здесь как условие подражания, а цвет — как естественная субстанция, игру которой можно объяснить физическими причинами и сделать предметом науки о количественных отношениях, науки о пространстве и о расположении интервалов по аналогии. Тем самым обнаруживается аналогия между двумя искусствами — музыкой и живописью; это пример *аналогии как таковой*. Оба эти искусства несут в себе некое извращающее их начало, которое, как это ни странно, заложено в самой природе; в обоих этих случаях извращающее начало связано с разбивкой, с упорядоченностью интервалов, основанных на расчленении и аналогии»²⁸³. Одним словом, всякое искусство, включая живопись и музыку, отягощено *письмом*, т. е. отчуждением как воплощением различия.

Но письмо, как и всякое отчуждение, есть смерть духа. Причем смерть коренится в самой природе искусства, отличающей его от науки, — в подражании, в рисунке и мелодии, в присущей и тому и другому неподражаемой художественной линии. Ибо «*черта* (рисунок или мелодическая линия) есть не только то, что дает возможность подражания и узнавания представленного в представляющем. Это — сама стихия формальных различий, которая дает содержаниям (субстанции красок и звуков) возможность проявить себя. Одновременно с этим она может *дать место* искусству (*techné*) как *мимезису*, не превращая его сразу же в *технический прием подражания*. Если искусству дает жизнь эта изначальная репродуктивность, то главная черта этой репродуктивности открывает перед нами одновременно пространство исчисления, грамматической упорядоченности, рациональной науки об интервалах и о «правилах подражания», поглощающих энергию»²⁸⁴.

Деррида применяет здесь понятие репродуктивности в том смысле, который ей придавал В. Беньямин — копия, неподлинное, механическое, убивающее ауру. Причем, по его мнению, как раз Руссо подобную репродуктивность считал неразрывно связанной с мимезисом. В подтверждение своей мысли Деррида приводит наблюдение Руссо: «Жизнь и душу придают этим краскам рисунок и подражание; изображение страстей пробуждает наши страсти... те или иные черты трогательной картины затрагивают нас и в эстампе»²⁸⁵.

Эстамп — это репродукция, следовательно, прибавляет Деррида, без репродукции нет мимезиса. «И если прекрасное ничего не теряет при репродукции, если его можно опознать по его знаку, по знаку знака или копии, то это значит, что оно изначальное, при своем создании, «продукции», уже было по сути своей репродукцией. Эстамп — это одновременно и копия образцов искусства, и сам образец. И если (перво)начало искусства — это возможность эстампа, тогда смерть искусства и искусство как смерть уже предначертаны в самый момент рождения произведения искусства.

Принцип жизни, подчеркнем это, сливается с принципом смерти. Вновь Руссо стремится разделить их, но вновь в своих описаниях и в своем тексте он учитывает то, что ограничивает это его желание или противоречит ему»²⁸⁶.

Руссо предстает в изображении Деррида как мыслитель, угадавший основные принципы деконструкции, различАния, и близко подошедший к тем же выводам, что и сам Деррида. Но, подобно многим гениальным мыслителям прошлого, он был покорен идеализмом и логоцентризмом, что заставило Руссо в конечном счете придерживаться классической логики и классической картины мира. На примере теории подражания Деррида хочет продемонстрировать, как классика *упрощает*, сглаживает углы и шероховатости, внутреннюю раздвоенность, свойственную всему в этом мире. В действительности, доказывает французский философ, теория мимезиса и создаваемое в соответствии с нею искусство есть различАние, представляет собой то «между», *fort-da*, что заключают в себе одновременно, подобно «хоре»²⁸⁷, и *да* и *нет* или, что не менее верно, не заключают в себе ни *да* ни *нет*. Самое совершенное искусство, самая замечательная живопись и самая прекрасная музыка, в которой мы слышим пение счастливого человека, интонацию ликования, — есть с самого начала не что иное, как смерть. Взволнованная, исполненная страсти речь духа содержит в себе как свою неискоренимую суть и первоначало — молчание тотального Ничто, причем это «Ничто» Хайдеггера (а не Гете, сделав ставку на которое можно обрести весь мир). Молчание и Ничто, куда погружается Деррида, есть то пространство, в которое мы попадаем, сев между двумя стульями, — «ни то ни се», «ни богу свечка ни черту кочерга», «межеумочность» как последняя истина мира и человеческой культуры. А иного не дано, поглядите вокруг и убедитесь, что везде царствует жизнь, подобная смерти, ум как воплощение глупости, искусство, напоминающее труп, и любовь как мастурбация. Разве это не так, разве это не последняя и самая глубокая правда о современности?

«Не плачьте, бабы, ще может быть брехня!» — невольно приходит в голову ироническое замечание Мих. Лифшица. Напомню, не кто иной, как сам Деррида, упрекал классиков за то, что они склонны были видеть в письме смерть духа. Деррида, кажется, забыл об этом. Между тем и Платон, и Руссо догадывались — о чем свидетельствуют их важные оговорки, приводимые Деррида, — что жизнь в искусстве и обществе рождается не только вопреки технической стороне — автоматизму, повторению, разбивке, откладыванию и отчуждению, но *в известной мере* и благодаря им.

Эстамп предполагает репродукцию. Но разве не благодаря эстампу развилась графика как самостоятельный, а не подсобный для живописи вид *изобразительного* искусства? Графика — уникальный, предполагающий неповторимость авторского почерка (что роднит графику с каллиграфией)

художника, выразительность графической линии, культивирующий эту уникальность и выразительность способ изобразительного воссоздания бытия. Тиражируемость этого вида изобразительного искусства развила на другом полюсе *самостоятельность* линии, большую ее обобщенность и даже некоторую абстрактность по сравнению с живописью. Хорошо известно, что художники-графики более склонны к абстрактному мышлению, мышлению в понятиях, чем живописцы. Тиражируемость графики как книжной иллюстрации внутренне связана с ее способностью переводить словесные образы литературы на язык зрения, непосредственного впечатления, на язык изобразительного искусства.

Но для Деррида эстамп — это только смерть искусства и ничего более. Подчиняясь софизму В. Беньямина, его рассуждениям об ауре и тиражировании (см. кн. «Формальная школа»), он в этом случае мыслит по принципу «или-или», не допускающему переходного случая, *светотени* между абсолютно черным и абсолютно белым, т. е. Деррида на деле следует той самой бинарной логике, по поводу которой столько ядовитых слов сказано постмодернистами. Если механическое повторение, вообще говоря, враждебно искусству, значит, эстамп — воплощение смерти искусства, утверждает он. Но, как известно, «вообще», т. е. абстрактно, ничего утверждать нельзя, необходимо исследование конкретных закономерностей, усложняющих и обогащающих абстрактно верное положение.

Вместе с тем, бесспорно, Деррида нащупывает если не реальную слабость классической идеалистической философии вообще и теории мимезиса в частности, то его неполноту, недоговоренность.

Классика ищет некоторого среднего положения между духом и телом, человеком и природой, свободой и необходимостью. Искусство не есть простое воспроизведение, репродукция природных объектов. Оно не является и продуктом цивилизации, которая строит свое здание на расчленении объектов природы, знаке, разбивке, технике. Для Руссо подлинное искусство там, где человек уже не природа, он уже духовен, но еще не попал под власть техники, письма, отчуждения. Эти состояния он находит в детстве, а первоначалом искусства и его внутренней сутью, в изложении Деррида, «является чистое дыхание (рнеута) и непочатая жизнь, нечленораздельное пение и язык, речь без разбивки: это пример утопический и атопический...» — «Это — невма (неута), чистая вокализация, особая форма нечленораздельного пения без слов. Слово это означает дыхание, вдохновленное Богом и обращенное к нему одному»²⁸⁸. «Лишь Бог, — развивает мысль Руссо Деррида, — может обойтись без тех восполнений, которые он дарует людям. Бог — это свобода от восполнений. Невма, волшебство самоналичия, нечленораздельный опыт времени — это, иначе говоря, *утопия*. Такого языка — ибо речь идет именно о языке — собственно говоря, не существует»²⁸⁹. Реальные язык и искусство с

необходимостью включают в себя членораздельность, разбивку, размещение в пространстве, следовательно, письмо как носитель и воплощение смерти духа.

Но для классической мысли, в частности для Руссо, замечает Деррида, письмо не только смерть духа, оно *при известных условиях* становится средством развития и формирования духовного, живого начала. При каких же условиях отдаление от природы, отчуждение от нее, даже насилие по отношению к ней, разбивка и расчленение ее — способ возрождения и совершенствования самой природы, восполненной человеком? Это проблема проблем, особенно остро поставленная Новым временем. Классическая мысль видела образец и пример возможного решения ее в искусстве. Всякое искусство есть система знаков, разбивки и расчленения, но эта система знаков — одновременно подражание природе, причем именно это подражание, будучи по определению чем-то вторичным, неподлинным, тем не менее *возвращает* природе утраченную целостность, восполняет ее до идеала единства человека и мира, единства природы с самой собой.

Стало быть, заключает Деррида, излагая глубокий смысл теории подражания (или отражения), «мы пришли к двум очевидным положениям: единство природы, или тождество (перво)начала, пронизано весьма странным различием, которое одновременно и починает эти единства, и создает их»²⁹⁰. Для Деррида теория подражания в классической эстетике оказывается тем самым приближением к его концепции различАния, хотя сами классики, разумеется, не догадывались об этом, ибо видели в искусстве торжество жизни и духа, а не абсолютное молчание, Ничто современного искусства. Да и сама классика тоже содержала в своих недрах молчание и Ничто авангарда и постмодернизма, но не доросла до осознания и открытого выражения своей подлинной мысли. «Но что же, собственно, Руссо говорит нам, не говоря, видит, не видя? То, что подмена всегда-уже началась, что подражание, будучи основой искусства, уже положило конец полноте природы, что оно обязано быть дискурсом, а потому оно всегда-уже осквернило наличие различАнием, что в природе оно всегда выступает как восполнение природного недостатка, как голос, подменяющий голос самой природы. Руссо говорит все это, не выводя отсюда следствий...»²⁹¹. Далее Деррида цитирует рассуждение Руссо, которое, по его мнению, служит подтверждением концепции «восполнения» у самого Деррида. Что же говорит Руссо?

«Как ни старайся, шум сам по себе ничего не говорит душе. Чтобы предметы были понятны, — продолжает Руссо, — они должны говорить, и *всегда, во всяком подражании голос природы должен восполняться чем-то вроде речи*. Музыкант, желающий шумом передать шум, заблуждается; он не знает ни слабости, ни силы своего искусства; его суждения

свидетельствуют о безвкусице и невежестве. Растолкуйте ему, что он должен передавать шум пением, даже если требуется передать кваканье лягушек»²⁹².

И ныне Лифшиц, через два века после Руссо, пытался растолковать апологетам *активности*, хулителям мимезиса и философского созерцания: «...изобразительную, или “отражательную”, сущность музыки нельзя свести к “звукоподражанию”. Можно даже сказать, что в звукоподражании, поскольку оно возникает в музыке, менее важно то, что изображается, чем то, с каким искусством повторено, включено в общую музыкальную ткань непосредственное впечатление нашего чувственного опыта, слуха. Рожок пастуха — это то же самое, что “тромплейль” в живописи — тонкость мастерства, доведенная до обмана зрения. Здесь явно сказывается перевес субъективного момента, и художник действительно как бы подает нам знак из глубины своей музыкальной картины, за которой таится его самосознание. Другими словами, “звукоподражание” более условно, чем обычная музыкальная стихия, которую М. Каган считает неподражательной»²⁹³.

Собственного голоса природы в ее шумах и даже пении птиц мы не слышим, искусство как *подражание* восполняет этот недостаток природы, согласно Руссо и всей классической традиции эстетики. Музыка не подражает звукам природы (а когда подражает, то это — высшая условность искусства, проявление его субъективной природы и артистизма), живопись не подражает чувственному образу зрения, а тем более не подражает этому зрительному образу архитектура. Поэтому, продолжал Лифшиц, «теория “неизобразительности” архитектуры остается в плоскости самых внешних и ненаучных представлений. Главный недостаток подобных концепций состоит в том, что образ искусства смешивается с непосредственным чувственным образом чувственного восприятия»²⁹⁴. Искусство отражает как «второе зеркало, зеркало внутренней жизни». Подражая человеческому голосу, его интонации, а не шумам природы, музыка восполняет природу до такой полноты ее, при которой целостная природа, включающая в себя и человека, *обретает свой голос*, голос бесконечного бытия.

Но в классической философии и эстетике есть неувязка, и ее нам демонстрирует Деррида через увеличительное стекло своего различия. Если природа, как нечто внешнее человеку, обретает свой голос *только благодаря* человеку, благодаря его душевным движениям, которым подражает музыка и лирическая поэзия, то бесконечная природа без человека неполна, неполноценна? Как же тогда неполноценная и незаконченная природа, нуждающаяся в таком восполнении, как человек и его культура, могла создать более полноценное, чем она сама, — человека и его искусство? Ведь не мы, согласно Лифшицу, мыслим и чувствуем объективную реальность, а объективная реальность мыслит и ощущает себя

благодаря нам. Подражание природе в искусстве не прямое: только посредством подражания *внутреннему* голосу человека и внутренним движениям его души музыка, например, получает способность изображать *внешний* мир, всю природу. Но само по себе *подражание*, пишет Деррида, уже фактом своего существования свидетельствует о неполноте природы, *наличие* последней оно осквернило различАнием. То самое *наличие*, что является основой классической философии, ее исходным пунктом, — наличие природы в зрительном образе человека или наличие мира, меня самого, поскольку «я мыслю, следовательно, существую». Нет такого «наличия», доказывает Деррида, это миф классического мышления и классического искусства. Ибо наличие предполагает целостность мира, его полноту *до* человека и *без* человека, без его культуры и искусства, без различАния. А такого целого без человека и его преобразующей практики нет и быть не может, что и доказывает философская классика, сама не понимая, о чем говорит.

Деррида демонстрирует порочный круг теории подражания, и из него он не видит выхода. Искусство поднимается до своей вершины, когда человеческий мир становится зеркалом *полноты природы*, внешней человеку и его культуре и *независимой* от человека. Но поскольку свою полноту природа получает только благодаря человеку и его искусству, то как же в таком случае ее изначальная неполнота и недостаточность может придать искусству истинное содержание, превосходящее по своему объективному смыслу все, что способна породить человеческая субъективность, человеческое творчество? Выходит, что неполнота природы, которая восполняется только человеком, дополняет человека и его искусство? Иначе говоря, неполнота есть высшая полнота? Если это так — а это именно так, доказывает Деррида, — то перед нами не что иное, как различАние, *fort-da*, хора Платона (она у него — то, что впоследствии было названо Аристотелем материей), ни *да* ни *нет*, включающее в себя и *да* и *нет*. Одним словом, то самое восполнение, которое дополняет истинную любовь до ее полноты мастурбацией. Если же вам не нравится такое восполнение и вы считаете его злом, испортившим беспорочную любовь, то мы вам напомним, что и письмо портит жизнь духа, а разбивка портит целостный по своей природе рисунок, гармония портит мелодию. Кто не понимает и не принимает такого неизбежного — и спасительного! — для истинной любви восполнения, как мастурбация, тот просто метафизик, мыслящий плоско и линейно. Или, что то же самое, классик, стыдливо закрывающий глаза на реальное положение вещей, при этом признающий, подобно Руссо, наличие опасных «восполнений». «И это, — пишет Деррида, — вполне соответствует логике тождества и принципу классической онтологии (наружу находится снаружи, бытие бытийствует и проч.), но вовсе не логике восполнительности, которая стремится к тому,

чтобы наружу была в-нутри, чтобы другое, недостаточное, вторгалось извне, как простая добавка положительного к отрицательному, чтобы сама добавка восполняла недостающее, чтобы недостаток как наружу внутри уже был нутрью внутри и проч.»²⁹⁵.

Порочный круг у Деррида (как и любой иной порочный круг) рождается благодаря инверсии, переворачиванию исходного тезиса. Теория подражания требует, чтобы природа была самодостаточна, поскольку искусство есть голос независимой от человека природы, голос объективной истины мира. Это так же справедливо, как и прямо противоположный тезис, вытекающий из теории подражания: искусство восполняет природу, которая сама по себе, без искусства человека, его разума и цивилизации, недостаточна. Между тезисом и его инверсией у Деррида нет щели. В результате образуется порочный круг мысли, заменяющий весь объективный мир различением, т. е. межеумочностью, тотальной недостаточностью, провалом и катастрофой, абсолютным Ничто и молчанием искусства авангарда и постмодернизма.

Чему же подражает искусство? Неполному миру, лишенному тепла человеческого сердца и человеческого смысла? Но тогда содержание искусства ниже человека и его внутреннего мира. Или искусство воспроизводит внутренний мир человека, его душу, его страсти, а не внешний мир, не природу? Но тогда подражание формам внешнего мира будет только средством передачи движений души, его *чистой субъективности*, только знаком или символом, и потому искусство вполне может обойтись без подражания формам самой реальности, т. е. оно по своей природе не изобразительно. Собственно, согласно этой логике, художественное творчество становится искусством лишь тогда, когда расстается с изобразительностью (так живопись XX в. отказалась от изображения жизни в формах самой жизни). Тут порочный круг, его Деррида фиксирует, но не пытается выйти за его пределы, а объявляет последней истиной бытия — философией различения.

Согласно Лифшицу, в подобной логике — логическая ошибка, ибо между тезисом и его инверсией не механическое, не мертвое тождество, а подвижное и живое. Не только вопреки субъективности человека, его «видению» достигается подражание природе и она обретает свой объективный, т. е. независимый от субъективности человека голос, но в *известной степени* и благодаря субъективности. А именно в той степени благодаря, в какой человек нужен природе для того, чтобы он разбудил ее, возбудил в ней *субъективные свойства*. И тогда возникает тот «островок», то идеально-реальное «место», где человек стал природой, а природа доросла до самой себя в человеке и его мире. Обживаясь на этом «месте», расширяя островок разумности, человек получает возможность видеть мир в его истине благодаря достигнутой им «трансцендентальной точке зрения»:

«Нужно искать пути к сокращению власти обстоятельств — *реальному*, к тому, чтобы становилось объемлющим то, что представляется в действительности лишь маленьким островком среди ужасов и страшной игры сил. В этом логика природы и истории, идеальный момент в ней, путь в “царство свободы”»²⁹⁶.

Перед нами прекрасная девушка на картине Рафаэля, она, как и всякая законченная красота, абсолютна и ни в каких добавлениях не нуждается. Увы, в реальной жизни она становится беременной, красота ее искажается, но зато появляется ребенок, жизнь торжествует благодаря угасанию первоначальной красоты и совершенства, жизнь побеждает благодаря неизбежной смерти и порче? Деррида находит в этом не просто недостаток, для него естественное несовершенство мира превращается в трагический диссонанс, вытесняющий и уничтожающий всякую красоту и всякое совершенство. Он мыслит, похоже, как капризный ребенок: нет в жизни счастья, если в ней есть несчастье. Он не выносит, говоря словами Гегеля, боли противоречия, вопрошая: как это — полнота благодаря неполноте, как это — жизнь благодаря смерти, как это — победа благодаря поражению?

Заслуга Деррида в том, что он заострил внимание на этом парадоксе, более того, сделал из него вывод, до которого не могут додуматься его более мелкие последователи и поклонники: теория подражания классического искусства — это не пустяк, это не примитивная конструкция, она настолько грандиозна, величественна и парадоксальна, что по сравнению с ней все эти кандинские и малевичи предстают жалкими пигмеями, просто не способными увидеть то, что лежит за пределами их одномерного мира, и потому они чрезвычайно довольны собой. Да, как бы говорит Деррида, прав Руссо, а не Кандинский, живопись — не сочетание красок, живопись посредством рисунка поднимается до настоящего колорита, как музыка посредством мелодии, подражания человеческому пению поднимается до красоты чисто музыкальных созвучий. Прямой путь подражания (краскам мира или звукам его), без опосредствования, без отчуждения от реальных красок и от реальных звуков (а таким отчуждением является рисунок в живописи, мелодия в музыке, фабула в литературе), приводит к буквальному, дурацкому, идиотскому подражанию, изгоняемому Платоном из его идеального государства. Последователь Платона И. Винкельман, как до него теоретики искусства эпохи Возрождения, прекрасно понимал суть мимезиса. Искусство, писал он, подражает не тому предмету, что видит перед собой глаз, оно подражает «прекраснейшей природе», которая «смело, но в то же время мудро может превзойти самое себя»²⁹⁷.

Деррида поднимается на эту теоретическую высоту только для того, чтобы, свалившись вниз, произвести как можно больше грохота и шума.

Может быть, потому, что скандал сегодня — путь к успеху? Он мыслит так: если поражение — это победа, если жизнь — это смерть, если творчество — это подражание, то... То тогда получается, что живая, полная мысли и вдохновения речь — это мертвое письмо духовного кастрата, истина искусства Леонардо и Веласкеса — смерть всякого изображения у Малевича, а подлинная любовь — это мастурбация. Откуда такой вывод? Он возникает при смешении того, что смешивать ни в коем случае нельзя: не всякое поражение есть победа, а только такое, что подобно уничтожению прорастающего зерна. Не всякая смерть есть жизнь, а только та программа умирания, что возникает в высокоразвитом организме, будучи условием его превосходства над более примитивными созданиями природы, не знающими смерти как неорганическая материя. Не всякое подражание есть искусство, а только такое, что восходит к первообразу, воссоздавая идеал, преображенную, воскресшую материю Иоанна Дамаскина и Феодора Студита. Не всякое отчуждение есть условие полноты человека и самого мира, а только такое, которое подобно рисунку Леонардо и музыке Моцарта, в известном смысле отчужденных от непосредственной реальности цветов и звуков. Совершенно ясно, что в этом случае речь идет об особом отчуждении, представляющем собой противоположность собственно отчуждению как синониму чуждости, враждебности, смерти, и надо различать эти два вида отчуждения, — что понять, вообще говоря, так же не сложно, как не сложно отличить письмо Пушкина от письма какого-нибудь бюрократа вроде Угрюм-Бурчеева. Разве Деррида этого не знает? Знает, и даже, как мы видели, очень обстоятельно толкует подобные различия. Но он хочет подняться еще выше их и в результате приходит к своему различию. А оно почему-то у него оказывается тождественным не письму Пушкина, а Угрюм-Бурчеева, не живописью Веласкеса, а смертью живописи у Малевича, не любовью Ромео и Джульетты, а мастурбацией современного, говоря словами Лифшица, «серого интеллектуала», что, насмотревшись порнофильмов, уже не способен к обыкновенному половому акту²⁹⁸.

Почему так? Ведь вроде бы Деррида все понимает. Но понимает ли в собственном смысле этого слова? Он внимательно читал и Платона, и Руссо, и Гегеля с Марксом, он вроде бы правильно усвоил их идеи, способен воспроизвести их, кажется, тоже вполне правильно и даже не без изящества. Однако такое воспроизведение есть копирование без восхождения к первообразу, т. е. платоновское фокусничество, рефлексия без усвоения действительного смысла копирования. Это рассказ о любви кастрата, который о любви судит по рассказам других, это рассказ о поэзии человека, никогда не испытывавшего поэтического волнения.

Но ведь сам-то Деррида, судя по всему, умеет и любить, и чувствовать, и понимать? Больше того, он, как умный человек, иронизирует над собой,

над в высшей степени странной ситуацией, когда он, знающий, что такое настоящее искусство, советует студентке взять тему телефона в литературе, в той самой «современной литературе», что стала воплощением молчания и абсолютного Ничто. Но что из этой иронии получается? Ирония над иронией, а затем ирония и над иронией по отношению к иронии, и т. д. до бесконечности. Но эта бесконечная рефлексия в конце концов обретает зримые очертания, она приобретает образ. Какой? Бездельников-либертенов, шарлатанов, образ купринской Шурочки (из повести «Поединок»), отправляющей искренне ей преданного любимого под пули своего дубины-мужа. Для чего? Для того, чтобы не пропасть в провинции, а блистать в столичном обществе... таких же негодяев и негодяек, как она сама.

Вот слова, что невольно приходят на ум в нашем случае, известные слова Маркса о Прудоне: «Он хочет парить над буржуа и пролетариями, как муж науки, но оказывается лишь мелким буржуа, постоянно колеблющимся между капиталом и трудом, между политической экономией и коммунизмом». Это промежуточное положение делает Прудона доктринером, чуждым диалектике, идеологом мелкой буржуазии, хотя он и по своим целям, и по своей психологии не имеет с мелким хозяйчиком, завидующим всякой более крупной частной собственности, практически ничего общего. При этом «Прудон по натуре был склонен к диалектике. Но т. к. он никогда не понимал подлинно научной диалектики, то он не пошел дальше софистики. В действительности это было связано с его мелкобуржуазной точкой зрения. Мелкий буржуа, так же как и историк Раумер, составлен из “с одной стороны” и “с другой стороны”. Таков он в своих экономических интересах, а потому и в своей политике, в своих религиозных, научных и художественных воззрениях. Таков он в своей морали, таков он in everything [во всем. — *Ред.*]. Он — воплощенное противоречие. А если при этом, подобно Прудону, он человек остроумный, то он быстро привыкает жонглировать своими собственными противоречиями и превращать их, смотря по обстоятельствам, в неожиданные, кричащие, подчас скандальные, подчас блестящие парадоксы. Шарлатанство в науке и политическое приспособленчество неразрывно связаны с такой точкой зрения. У подобных субъектов остается лишь один побудительный мотив — их тщеславие; подобно всем тщеславным людям, они заботятся лишь о минутном успехе, о сенсации. При этом неизбежно утрачивается тот простой моральный такт, который всегда предохранял, например, Руссо от всякого, хотя бы только кажущегося компромисса с существующей властью»²⁹⁹.

Диалектика, в отличие от софистики, непосредственно отождествляющей различное и противоположное, видит, что между тезисом и отрицанием, его инверсией не полное тождество. Но и без диалектики можно понять, в чем суть дела, достаточно простой вменяемости.

Подавляющее большинство человечества в наши дни пришло к выводу, что социализм в СССР был чем-то вроде мастурбации по отношению к истинной любви. Деррида, испытывающий симпатию к левым идеям, как бы в пику общему мнению провозглашает: мастурбация лучше вашей «искренней любви», господа. По крайней мере Руссо, когда он откровенно говорит о своих, с вашей точки зрения, пороках, в сто раз лучше благонамеренных лицемеров. Не спешите осуждать то, что выше вашего разума, — вот что между строк своих книг тихо шепчет, как бы только для себя, не опускаясь до бессмысленного спора с дуболомом-либералом, Деррида, явно имея в виду прежде всего Революцию и ее трагическую судьбу. Как только мы примкнем к какой-либо определенной позиции, будь то правая идея или левая, нас сразу же бросит в крайность, и мы не заметим, как станем либо черносотенцем, либо зюгановцем, что, впрочем, не так далеко друг от друга. Вот смысл различия Деррида, которое прежде всего различает одинаково неприемлемые крайности и считает бесчестным примыкание к какой-либо из них. Вот та мировоззренческая и жизненная позиция, что сближает Деррида и Лифшица, обуславливая поразительное в ряде случаев пересечение их мысли. «Мне нравятся либералы, когда им хода не дают, и ортодоксы, когда у них руки коротки», — писал Лифшиц. А разве основная логическая формула «теории тождеств» не напоминает логику Деррида? Стенли Митчелл, образованный марксист, профессор Лондонского университета, переводчик Д.(Г.) Лукача на английский язык, говорил мне незадолго до своей кончины: формула Лифшица «не только вопреки, но в известной мере и благодаря» — нечестная, ибо она утверждает то, что в то же самое время отрицает. Действительно, понять принципиальное отличие этой логической формулы от логики Деррида не так просто. Но на самом деле различие между философией Деррида и Лифшица столь велико, что уводит нас в две прямо противоположные стороны после пересечения их мысли.

Что бы ни шептал «про себя» Деррида, вслух он провозглашает то, что слышат его поклонники, то, что они хотят услышать: любовь — это мастурбация, искусство — это смерть изображения, мимезиса, философия — это Ничто Ницше и Хайдеггера... Про себя Деррида шепчет: нет, не напишу я никогда Книги, разве что произойдет несбыточное, разве что смогу вернуться из USA в USSR, в страну обетованную Великого Освободительного проекта классической культуры, а без этого Возвращения обречен писать мертвые тексты — те, что сами себя пишут, как бы без моего участия. Но эта истина, тихо сказанная про себя, становится у Деррида той «наружей», которой он торгует достаточно беззастенчиво. Почему? Похоже, потому, что не осталось у него никакого ни «про себя», ни «для себя» — все на продажу. Ведь он первый смеется над своей идеей «возвращения в USSR», когда надевает на себя очередную

маску, уподобляясь то ли зюгановцу, то ли лимоновцу. Правда, иногда он вспоминает, что есть абсолютно невозможная для него позиция. Это позиция либерального болтуна, хуже которого для Деррида никого нет. И тогда Деррида говорит что-то по-человечески искреннее и внятное, как в своем последнем интервью. Но, возможно, и перед смертью он показывал язык. Кому? Да прежде всего самому себе, потому что вся его философия — это апология принципиальной невнятности.

Так где же находится «подлинный Деррида»? Нигде. Философия Деррида, его различение — это полнота неопределенности. Сегодня мы должны в самом деле не спешить, чтобы не оказаться в дураках. Но в дураках мы останемся и тогда, говорит Лифшиц, когда застрянем навечно в щели, превратившись в таракана, важно поводящего усами. Необходимо мудро воздерживаться от суждений, если реальность не показывает нам ясного решения, верной дороги. Но этот момент неопределенности будет мудрым лишь в той степени, в какой дает нам шанс обретения определенности, выхода из безвыходных обстоятельств. Это очень ответственно и страшно — давать определенный ответ, не менее ответственно, чем скальпелем внедряться в живое, бьющееся на ваших глазах сердце. Не умеешь — не лечи. Но никто из людей не может уклониться от участия в жизни, и каждый наш шаг — это либо шаг налево, либо направо, назад или вперед. Идти туда и стоять здесь ни у кого не получится, разве что будем топтаться на одном месте. И это бывает нужно, но если станем белкой в колесе, то перестанем быть людьми, ибо сущность человека, его, как сказал бы Гегель, «понятие» — быть живым выходом из безвыходных обстоятельств или, если говорить языком Хайдеггера, — быть реальным просветом бытия, воплощением просвета бытия.

Для Хайдеггера «домом бытия» является язык, слово. Для Лифшица, понимающего всю ценность и необходимость для человека такой формы отчуждения и опредмечивания, как слово, идеалом все же является молчание. Но не молчание Деррида, воплощающее в себе Ничто современного искусства и «современного человека», а совсем иное молчание. Молчание, которое имеет в виду Лифшиц, — это молчание, например, архитектуры, молчание не пустое, а говорящее языком вещей, изобразительное.

Что изображает архитектура? Она «изображает мир не в живых явлениях его, отличающихся органической формой конкретного, каково, например, человеческое тело, а в более абстрактных, всеобщих и тем не менее все же объективных связях, без которых нельзя представить себе ни образование кристаллов, ни практику человека»³⁰⁰. Иначе говоря, она изображает природу, какова она без человека и до человека, природу до возникновения человеческой речи? Нет, согласно Лифшицу, она изображает идеал: природу, дополненную человеком до ее нормы, до полноты истины.

«Каким великим стимулом для всей человеческой культуры является слово, свободное слово! — писал Мих. Лифшиц, разъясняя эстетическую идею “течения” 30-х гг. и искусствоведа Игоря Ильина в частности. — Но как оно вместе с тем бедно, суетно и обманчиво! При всем его громадном значении для истории мир слов не может заменить действительность и даже приблизительно исчерпать ее. Самостоятельное развитие искусства, начиная с гротов Ляско и Альтамыры, указывает на недостаточность языка. *Искусство необходимо*, но, вопреки модным теориям, необходимость его состоит вовсе не в том, что, соревнуясь с языком или в дополнение к нему, оно излагает внутреннюю речь художника, его программу и направление, пусть самое гуманное, загадочно-иррациональное, невнятное, мифологическое — какое угодно. Этим занимается искусство, стоящее на грани своих возможностей, гибридное, не требующее часто даже специальных способностей, т. е. артистического чувства реальной формы. Такое искусство с успехом может заменить общая изобретательность или психологический напор, привлекающий внимание других, часто болезненный. Искусство в собственном смысле начинается там, где труд художника возвращает нас к природе, чувственной действительности. Без этого начала всех начал нет ни общественного бытия, ни культуры, которая ищет в художественном чувстве лекарства от одностороннего развития ее же собственных сил.

Мысль Игоря Ильина, — продолжает Лифшиц, — заслуживает более широкого понимания. Известно, что человек стремится выразить что-то вовне и результатом этой страсти являются его создания из камня, мрамора, красящих веществ или других материалов. Но верно и то, что искусство умеет погасить чрезмерную выразительность нашего “нутра”. В художественном творчестве и восприятии чувство свободно от патологического выражения того “захолустья”, в котором мы живем, принимая его за центр мира, от шумной говорливости этой колонии биологических клеток, возбужденной своим участием в необычном для всей остальной природы спектакле — истории общества. Слишком выразительный голос нашей вотчины подавляет лучшее в человеке — способность быть экраном, зеркалом бесконечного мира, тем, во имя чего сохранил человеческий род жестокий естественный отбор»³⁰¹.

«В художественной поэзии, — завершает свою мысль Лифшиц, — речь приближается к пластике, архитектуре. Слова ложатся, как хорошо пригнанные камни, язык теряет свою эмпирическую форму, приобретая род автономии. Но это лишь отражение независимого от нас, самобытного существования каждой былинки, “благое молчание” окружающего нас мира. Если поэзия рассуждает, то это все же не дискурсивная мысль, выраженная словами, а логос самих явлений. Возможно ли мышление без слов, услышанных по крайней мере одним человеком в глубине его души,

без *verbum mentis*? Возможно, поскольку оно опирается на явления чувственной действительности, на молчаливые образы ее, заключающие в себе реальный смысл. Если это язык, то непосредственный язык вещей, истина, которую, по мысли Фейербаха, можно видеть и слышать, пробовать на вкус и ощущать, вдыхая ее аромат»³⁰².

Молчание мира Уорхола и Деррида совершенно иной природы — оно лишено запахов, красок, живых образов реального мира. Это молчание порочного круга бесконечной рефлексии, высшая и последняя истина которой — абсолютное, тотальное, совершенно лишенное смысла Ничто, которое, увы, по закону «крайности сходятся», оборачивается «шумом и яростью» массовой культуры. Картинки и имиджи последней, будучи мифологией, точнее, формой фетишистского сознания, пронизаны всеобщим бессознательным убеждением в том, что «бог умер», а говоря философским языком: *действительность* испарилась. И это — *современность*? Если мы последуем за Деррида, то его различение приведет нас к обывательщине, правда, самой современной и суперинтеллектуальной, но не менее злобной, чем Шариков или Смердяков, по отношению ко всему, что выше ее понимания.

2. TERTIUM DATUR ИСКУССТВА — «МЕСТО» (ХОРА) РАЗРЫВА ПОРОЧНОГО КРУГА

«Честность» и абсолютная свобода постмодернизма заключаются в том, чтобы ставить в центр внимания все, от чего обычно отводит глаза традиционное искусство. Все — можно, например, подглядывать в туалет, когда там сидит дама. Нет запретных сюжетов! Особая «свобода» постмодернизма — демоническая реакция на условности, без которых не может существовать культура, и эта реакция тоже, однако, продукт культуры, а именно пороков, говоря словами Канта, рожденных ею же самою. «Современность» все более и более уходит, таким образом, в условность, превращаясь в порочный круг бесконечной и саморазъедающей рефлексии. В конце концов, она порождает тупость. Когда культивируемая и сверхинтеллектуальная тупость (тупость «сверху») сливается с массовой инстинктивной тупостью снизу (естественной реакцией обыкновенного человека на «порочный круг» повседневности), то, как показывает история фашизма и сталинизма, возникает гремучая смесь, способная привести к уничтожению всего живого на нашей планете.

А может быть, стоит человечеству еще раз попробовать начать все сначала и «наконец-таки научиться жить»? Кажется, эта мысль тревожила сознание Деррида, когда он давал последнее в своей жизни интервью. Может быть, «порочный круг» не столь тотально замкнут, может быть,

есть щель? Причем возможная развязка рокового узла современности почти очевидна, почти на поверхности лежит — борьба на два фронта, борьба против ложных противоположностей, на которые разделено человечество: и против западной псевдодемократии, и против мусульманского, враждебного духу Просвещения фундаментализма.

Реальную основу крайностей, говорит Деррида, образует противоположность между «золотым миллиардом» и «мировой деревней», сопротивляющейся глобализации-модернизации. На ранних этапах своего развития капитализм решал проблему модернизации просто: в Англии крестьянство было стерто с лица земли, в США коренное население уничтожено, загнано в резервации. А иного не дано?

Но современный капитализм ради того, чтобы жить и процветать, вынужден был в середине XX в. проглотить нечто такое, чего он, кажется, не в состоянии переварить. При всеобщем довольстве и растущем комфорте запах гнили отравил воздух. Ощущение, что западный мир сел между двух стульев и проваливается в какое-то неведомое ничто, — вот последняя истина сознания и подсознания современного интеллектуала в равной мере, как и человека улицы. Эта правда непосредственного внутреннего самоощущения, правда повседневности настолько велика, что не нуждается в каком-либо серьезном доказательстве. Напротив, она, «истина повседневного бытия», настолько сильна, что перерабатывает, перемальвает всю человеческую культуру прошлого, и под жерновами современности ничего, кажется, от культуры не остается, ни аргументации Платона или Руссо, ни классической архитектуры или театра — только Ничто, «забота», «ужас», скука, молчание... И жажда нового порядка, беспрекословного подчинения «фюреру», как в финале «Репетиции оркестра» Феллини. Современность — это Деррида и Уорхол. А еще раньше «современность» заговорила языком философии Хайдеггера, воплотившей в себе «крайнюю консервативную революционность»³⁰³.

Жак Деррида попытался перемолоть жерновами «современности» Руссо, Канта, Гегеля, Платона, Маркса и других корифеев мировой классической мысли. «Жернова», к помощи которых он прибегнул, на жернова вовсе не похожи, напротив, это нечто совершенно свободное и мягкое, аморфное — неопределенный ореол смыслов, окружающий каждое понятие или, как шлейф, тянущийся за ним. Абсолютная свобода мышления Деррида в том, что он позволяет ореолу побочных смыслов двигаться, меняя формы, как облака, исчезать и снова появляться, не подчиняясь, кажется, ничему, в первую очередь — логике, и в результате возникают разнообразные аллюзии, причудливые смысловые сочетания, как в калейдоскопе. Но, добавлю, это не свобода соединения естественных цветов, не гармония, рожденная преломлением и рассеянием солнечного света в облаках вечерней или утренней зари, а свет искусственный, неоновый,

вытеснивший все естественное. Похоже, что в борьбе против логоцентризма Деррида незаметно для себя оказался под властью... чего же?

Оригинален, причудлив логический (алогичный) рисунок статьи Деррида о «хоре» из платоновского «Тимея». Философ, кажется, перебирает все возможные смыслы и ассоциации, рождаемые этим, действительно необычным понятием — KHORA (так оно выглядит во французской транскрипции). Хора не геометрическая точка, не место в пространстве, а особое место, например человек, Сократ, рождающий смыслы, которые в конечном счете приводят к рассеянию всех определенных смыслов. «Хора обозначает особое место, промежуток, сохраняющий асимметрическое отношение со всем, что “в ней”, сбоку или сверх нее, что выглядит образующим пару с ней. В паре с тем, что вне пары, эта странная мать, дающая место, но не порождающая, не может более рассматриваться как начало. Она ускользает от любой антропoteологической схемы, любой истории, любого откровения, любой истины»³⁰⁴. Но мы уже видели, что Деррида в статье о «Хоре» жестко отсекает главную характеристику хоры у Платона, а именно: нелогическое, дологическое, т. е. первобытный Хаос не равнозначен для автора «Тимея» отсутствию каких-либо смыслов и какого-либо действия, действительности. Без первичного хаоса, как без матери, невозможно порождение реальных вещей, Вселенной. Он — необходимое условие логоса, идеального начала мира, в определенном сочетании «хоры» с логосом рождается все реально существующее.

Если хора, как утверждает Деррида, «ускользает» от любой *истины*, то и от отсутствия истины, т. е. от лжи, она тоже может ускользнуть, не так ли? Иначе перед нами была бы ограниченная чем-то хора, неважно чем, но все же ограниченная. Как бы ни был свободен от логоцентризма Деррида, ему не удастся справиться с известным затруднением, и если все критяне лгут, то, очевидно, не может говорить правду и Деррида.

Деррида хочет доказать, что хора — абсолютная пустота, пропасть, в которую все проваливается. Платон же, напротив, имеет совершенно иную цель, для него хора — это «место», где порождается абсолютно все, что только может быть в реальном мире. Хора позволяет Платону до известной степени избежать пресловутого «логоцентризма», ибо мыслитель понимает: рождение и развитие вещей не является «запрограммированным», оно не есть «проектирование». Логос, идея — отец порождения, но кормилицей и матерью является хора, приводящая стихии в некий порядок, не будучи при этом логосом, проектом, «паттерном». И потому развитие реального мира не может быть «линейным», что знал, как видим, Платон задолго до современной моды на синергетику.

Итак, поскольку хора не ограничена никакими истинами, историями или отсутствием таковых (что подтверждает и сам Деррида), то на этом

месте (*khoga* или, в латинской транскрипции, *choга* — место, площадь) может возникнуть чрезвычайно много интересного, непредсказуемого. Например, хоровод, что и подтверждается этимологией греческого слова «хоровод», означающего *место*, где танцуют, и самих танцующих людей. Человек, близкий к иному, отличному от «течения» Деррида направлению мысли, Игорь Аркадьевич Ильин, посвятил жизнь изучению истории удивительного явления, начало которому положил обыкновенный хоровод.

Он, действительно, и место, и не место. Возникая в самых различных местах земного шара и у самых разных народов, хоровод стал развиваться в особую художественную систему — театр — у одного народа и в одном определенном месте — Древней Греции. «Истоки театра древних греков теряются в хороводах. Сам эпос понимает под словом “хоровод” (*choros*) как участников хоровода, так и место их выступления. Значение термина показывает, что круглая в плане площадка для песен и плясок дана непосредственно самими хороводами»³⁰⁵. Театр был создан сознательной, целенаправленной деятельностью людей и вместе с тем появился, доказывает Ильин, как продукт саморазвития особого «места», возникшего в древнем обществе, но заранее вовсе не «запрограммированного» как место для будущего театра.

«Ближайшими аналогиями площадок для циклических хороводов в честь божеств, почитание которых носит столь древний характер, являются кромлехи, относящиеся, вероятно, к XIX–XX векам до н. э.» — «Сочетание кромлеха с курганом на площадке для погребальных танцев, — продолжает Ильин, — позволяет вспомнить постановку ранних трагедий Эсхила, большинство которых в качестве места действия имели возвышение в виде холма, скалы и т. п. [...] Сочетание кромлеха с курганом (или насыпным холмом) представляет собой один из истоков оркестры и театрона у греков классической поры. Таким образом, развитие греческого театра имело глубокие и многообразные корни в исторической обстановке первых тысячелетий до нашей эры»³⁰⁶. Не проступает ли в рассказываемой Ильиным истории театра нечто, напоминающее о первобытной стихии, которая созидает бессознательно, но при этом возникает форма, матрица будущих многообразных смыслов, — театр?

Хороводы свойственны многим народам, место и время их возникновения точно зафиксировать невозможно, но очевидно, что они возникли как форма единения людей. Древние хороводы и танцы имели магические цели, а в результате возник театр — зеркало мира, как говорили во времена Шекспира. Да и сам человек, как известно, микрокосм, т. е. своеобразное зеркало, отражающее в себе весь мир. И.А. Ильин рассказывает о том, как бессознательно возникает сознание, причем сознание общественное, одним из важных форм которого является театр. Сознание — из бессознательного? Форма — из бесформенного? Полнота —

из неполноты? «Нутрь» Деррида — из «наружи»? Линейное развитие, т. е. движение к заранее намеченной цели, — из нелинейного, хаотичного?

Идея *неравномерности развития*, проистекающей не из внешних препятствий целенаправленной сознательности, а из внутренней логики объективного процесса, из логики самих вещей, из сути материи — эта идея была одним из главных научных достижений «течения» 30-х гг.³⁰⁷ «Нам кажется, — писал И. Ильин, — что этого не поняли ученые, настаивающие на единой, непрерывной линии развития театра у древних греков»³⁰⁸. Театр в Древней Греции появился на основе хороводов, и вместе с тем разорвав хоровод — «наивную целостность сознания мира, которая пленяет нас в “Илиаде” и “Одиссее”»³⁰⁹. Герои эпоса не знают еще, что такое «роковая вина», «ошибка», они не знают еще «о стоящих за спиной человека слепых законах бытия, ему неподвластных и недоступных его пониманию»³¹⁰. Роковая вина героя лежит в основе фабулы древней трагедии, единые в своих истоках явления выступают как противоположные. Развитие мифологической, литературной фабулы привело к формированию и появлению театра, в том числе и как архитектурного сооружения.

И.А. Ильин так рисует этот процесс. Вначале греки понимали «под словом *театр* народ, расположенный по склону холма и собравшийся на праздник в честь Диониса (одно из значений слова “театрон” — совокупность зрителей, “театес” — зритель, слушатель)... Однако само развитие сатирической драмы, трагедии и комедии... приводит к отрицанию старого понимания *театра*, которое получило новое содержание. *Театр* теперь — не сам народ, а архитектурное сооружение — места, расположенные уступами по склону холма, противопоставляемые *орхестре, сцене, проскениуму* и другим элементам театра»³¹¹.

Актеры, отделившись от хора (народа), разыгрывают перед ним историю, фабулу жизни этого народа. Это отчуждение от народа его же собственной истории, представшей перед ним в виде картины, появляется тогда, доказывает И. Ильин, когда греки увидели перед собой неразрешимое противоречие жизни (*fort-da* Жака Деррида), и это противоречие разорвало первоначальное единство людей. Но оно же вывело человека из его ограниченности, открыв беспредельный исторический горизонт. Бывшие участники хоровода (то есть народ) заняли скамьи амфитеатра, но не были сторонними зрителями, ибо на их глазах на сцене совершалась драма их собственной жизни. «При новом понимании действия театр уже не может располагать народ вокруг оркестры, как это бывало прежде. Теперь, — продолжает Ильин, — публика располагается с трех сторон перед оркестрой. Благодаря этому появляется определенная точка зрения на действие. Места для народа, деревянные и встроенные с трех сторон вокруг оркестры, образуя ломаную линию, впервые дали театру ориентацию и конечность»³¹².

Беспредельная «хора» сжалась в нечто конечное, и на месте — и вместо — древнего хоровода появляется что-то совершенно новое, театр как общественный институт. Театр, в свою очередь, становится способом самосознания народа, способом превращения бессознательной массы в новое единство — понимающий свои интересы и способный эти интересы защищать, единый народ. Можно сказать, что на наших глазах совершается воплощение бесконечности потенциальной в актуальную. «При центричности оркестры и эксцентричности действия на ней, при расположении мест для народа по склону горы священная округа Диониса превращается в картину, на фоне которой разворачивается действие, говорящее теперь больше зрителям, нежели действующим лицам, выступающим к ней спиной, а гора Акрополя, с его храмами и другими постройками, становится в свою очередь картиной, возникающей перед глазами самих действующих лиц»³¹³.

И еще одно обогащение понятия и содержания «хоры»: «Располагавшийся на ровном месте вокруг оркестры народ не был сам для себя объектом созерцания. Теперь же, с появлением повышающихся деревянных подмостков, положение изменилось: народ — впервые в развитии театра у древних греков — становится сам для себя объектом созерцания как составная часть действия»³¹⁴.

Описывая историю возникновения театра, И. Ильин отдает себе отчет в том, что эта история — раскрытие противоречий уникального *места*: «Концепция пространства оркестры, несмотря на ее кажущуюся простоту, содержала в себе на самом деле все противоречия, из которых как формы развился хороводный театр греков. Действительно, если под ее пространством следует понимать окружность, каждая точка которой равно удалена от центра — алтаря, то она оказывается пространством, предельно замкнутым. Однако всякий анализ, имеющий дело с чисто геометрическим, а не смысловым содержанием пространства, не имеет ничего общего с реальным анализом»³¹⁵.

Жак Деррида упоминает об аристотелевской трактовке *хоры* как материи. История театра — это история высшей формы материи, людей. Деррида в своем рассказе о *хоре* анализирует различные ее признаки, свойства, противоречия. Кроме одного — свойства материи к самоорганизации, необъяснимого или трудно объяснимого с точки зрения естественно-научного детерминизма. Напомню, что, по мнению Ильи Пригожина, современная наука приближается к открытию иной закономерности, а именно той, что искал Дидро, материалист-неоплатоник, и ее, эту закономерность, мимо которой проходит естественная наука, «наиболее полно, — пишет Пригожин, — выражает скульптура».

Жизнь возникла как разрыв порочного круга, как выход за пределы невозможного. Правда, материи свойственно «зацикливаться». «Всякий

вопрос вертится в заколдованном круге», — писал Ленин³¹⁶, чья главная идея — выход за пределы порочного круга мысли и жизненных обстоятельств. Но Деррида, поставивший своей целью охват всех смыслов и значений, странным образом закрыл глаза и не хочет знать, видеть, изучать историю «хоры», давшей удивительные, непредсказуемые и вместе с тем вполне доступные пониманию разума всходы, такие как древний хоровод, греческий, а затем европейский театр, живопись, — все формы созерцания народом самого себя, именуемые искусством. Живопись, таким образом, воплощает в себе не просто совокупность движений художника, как полагает Н. Брайсон, она — продукт самоорганизации народа, способ созерцания им самого себя, но для того, чтобы такой способ возник, народ должен был стать народом, способным посмотреть на себя, на свою жизнь, на свои действия со стороны, и не просто со стороны, а с точки зрения судьбы всего человеческого рода, с точки зрения бесконечности. Вот чего, кстати, не может понять абстрактный марксизм, вульгарная социология, отрицающая теорию отражения. Современную материалистическую теорию отражения можно усвоить, если учитывать все то верное, что было сказано по поводу «зеркала» человеческого сознания Дионисием Ареопагитом, Феодором Студитом, Григорием Паламой (см. кн. «Античность. Средние века. Возрождение»).

Не потому ли Деррида отсек этот росток, вытеснил его из своего сознания, что подпал под демоническую власть своего различия, не желающего различать ничего, что выходит за пределы бессмысленного топтания на одном месте: ни то ни се; и то и се...? «Мы задыхаемся, — как будто бы специально по этому поводу писал Ортега-и-Гассет, — сосланные в зону промежуточных, вторичных вопросов. Нам нужна полная перспектива, с передним и задним планом, а не изуродованный пейзаж, не горизонт, лишенный манящего мерцания далее»³¹⁷.

Правда, и топтание на одном месте, и заикливание бывает парадоксальной почвой для мысли, и глупость может быть условием пробуждения ума, и верность иногда «облекается в форму неверности и разрыва»³¹⁸. Жизнь может возникнуть не только вопреки, но в известной мере и благодаря омертвелым формам мысли и бытия. В этом — надежда таких людей, как Феллини, который показывает нам, как на выжженной почве Римской империи, на этом пустом, как убеждают все факты и сам разум, месте, рождается христианство, разорвавшее порочный круг умиравшей античной культуры (фильм «Сатирикон»).

«А что это за вспышка счастья, которая повергает меня в трепет?» — говорит в финале «8S» Феллини его альтерэго, наблюдая за тем, как разбираются декорации несостоявшегося фильма, слушая интеллектуала, убеждающего в том, что фильма не было и не должно быть. Как может родиться фабула в этой жизни, где все герметически замкнуто, закрыто,

как во сне, которым начинается фильм? А наяву фабулы, едва наметившись, рассыпаются, разбиваясь о стену всемогущего Ничто, тоскливой суеты повседневности. Действительность не идет навстречу. Но вот на глазах режиссера герои его неполучившейся картины, приглашенные на сцену волшебником-фокусником, берут друг друга за руки и под звуки мелодии счастья, проникнутой щемящей грустью, мелодии танцующих клоунов, что повели за собой по кругу ликующих, объединенных единым порывом людей, — образуют хоровод. Так непредсказуемо, неожиданно возникает целое, Единое Парменида.

Мираж, иллюзия? Не более чем хоровод танцующих и поющих молодых людей, вернувших к жизни героиню в финале «Ночей Кабирии». Так может быть, это не мираж, а прозрение, позволяющее увидеть свет «истинного бытия», выводящее за пределы «пещеры»? Если Феллини не создатель пустых и лживых иллюзий, а художник-реалист, каким его считал Лифшиц, то Деррида поторопился, поспешил, объявив, что истина современности — это различАние, т. е. стена или хаос, где ничего различить невозможно, где все кошки серы.

Как и почему *возрождения* случаются и в частной жизни, и в истории, почему без возрождений нет и не было бы никакой жизни, она бы ушла бесследно в песок бесконечного времени, — этого нельзя понять, если принять философию и методологию Деррида. И многое другое будет непонятным. Например, для французского мыслителя остается загадкой, почему так мало демократов среди великих мыслителей, начиная с Платона. Он не понимает разницы между «демократическим консерватизмом» Платона и реакционным в полном смысле слова консерватизмом Хайдеггера³¹⁹. Судя по всему, Деррида не знает о споре «вопрекистов» и «благодаристов» в советской художественной критике и эстетике 30-х гг. А если знает, то с «теорией тождеств» и «онтогносеологией», выросшими из этого спора, он незнаком. Он не усвоил идею «победы реализма», хотя об этой идее он наверняка слышал, она хорошо известна и у нас, и на Западе (особенно благодаря замечательным книгам Г. Лукача, таким как «Исторический роман» и «Молодой Гегель», написанным им во время жизни в Советском Союзе и ставшим популярными на Западе в 50-е гг. XX в.). Между тем нечто подобное «победе реализма» — т. е. победе жизни, мысли, а не торжество смерти духа — *в некоторой мере* и в некоторых, к сожалению, редких случаях и эпизодах, можно наблюдать и на примере Деррида, на примере исканий его мысли. Но в целом его творчество, в отличие от «великих консерваторов человечества» Аристофана, Пушкина, Бальзака или Гегеля, — не победа, а, увы, все же скорее смерть «реализма», мысли, философии.

Пробуждение смысла, разрыв порочного круга современной бессмыслицы мы находим, например, в размышлениях Деррида о России,

ее современной истории и судьбе демократии в ней, о перестройке. Он понял, что иное поражение, даже самое ужасное и позорное, может стоить многих побед. Эту древнюю истину Деррида открыл заново на материале современности, на примере судьбы Октябрьской революции. Но она не помогла ему выйти за пределы «порочного круга», за пределы методологии постмодернизма, замыкающей мысль в безвыходности.

Формула, которую отстаивает и защищает Деррида, — различАние, восполнение, фармакон, fort-da, «щель» и другие, им подобные понятия его концепции — монолитна, в ней нет того «между», благодаря которому рождается смысл и все действительное. Сталин, как и любой другой феномен «современности», оказывается, если следовать различАнию Деррида, и злодей, и спаситель одновременно. Эта формула своей простотой и очевидностью привлекает сердца и умы образованных обывателей, поклонников иррациональности, жаждущих в глубине души «порядка» железной руки. Все становится понятным, занимает свое место — и думать больше не надо. Не надо усложнять себе жизнь. Бесконечная рефлексия тоже может служить этой цели — успокоить интеллектуала, вывести его из мучительной раздвоенности. Результат подобной рефлексии — «специфическая слепота профессионалов ясности», пишет Пьер Бурдьё, и этой принципиальной слепоте, по его мнению, Хайдеггер «придал наиболее завершённую форму, и которую их нежелание знать и высокомерные умолчания воспроизводят и ратифицируют»³²⁰.

Эта психотехника отдаёт мыслителя во власть того, что бессознательно движет им. Он причаливает к тому берегу, к какому его несет поток. Выхода нет и надо писать... что? «Мастера и Маргариту», «Василия Теркина» — или повесть, побуждающую детей подслушивать у замочной скважины разговоры своих родителей?³²¹ Ведь щель, о которой повествует Деррида, — ничто, уничтожение, молчание — есть замочная скважина в ту комнату, где все кошки серы, где испарились и человек, и мир, осталось одно — различАние. Или «текст», очень много текстов, порождающих новые тексты, но все они — мертвые. Так было, так есть, и ничего другого не будет никогда. Фрейд, рассказывающий о том, что все люди подчиняются бессознательному влечению к самоуничтожению, мазохизму, повинувшись эдипову комплексу, — сам обманщик и совратитель, его сочинение «По ту сторону принципа удовольствия» продиктовано теми же иррациональными побуждениями, о которых он повествует, доказывает Деррида в своем сочинении о почтовой открытке³²².

К концу жизни Деррида заговорил о необходимости борьбы на два фронта, о критике разума, не покидающей почвы разумности. Как всегда случайно, мимоходом у него проговорилась, сказала *главная идея*: «грядущая демократия могла бы быть *хорой* политического»³²³. Хора могла бы стать формой разрыва порочного круга современности, но при одном

непрерывном условии: «хора» должна быть понята в духе Платона, а для этого необходимо сделать шаг вперед от деконструкции Деррида к онтогносеологии Мих. Лифшица, от «современности» и «современного искусства» — к опыту российской и западной культуры XX в., когда она заслуживала названия культуры, т. е. разрывала круг безвыходных обстоятельств, была «нитью Ариадны», а не апологетикой безвыходности и бессмысленности.

Жаку Деррида досталось плохое наследство (в том смысле этого слова, которое вкладывал в него Гете, см. с. 237). Тогда как у Мих. Лифшица должность, им самим избранная, может быть, была плохая, незавидная, но вот наследство он получил великое. Спасенное зерно должно прорасти, на этом стоит мир, так он устроен. Но и негодяи не дремлют. Мир сегодня, в том числе мир духовный, мир культуры, принадлежит им.

Тогда где же справедливость? Где смысл? В самом деле, кругом мы видим, что счастливые люди, народы, классы, государства часто пользуются плодами не ими завоеванных побед, тогда как другие часто вынуждены нести на себе бремя ответственности за чужие ошибки и преступления. Смысл, даже если он и есть в этом мире, едва-едва различим.

В конце жизни Мих. Лифшиц записал в своих заметках под общим названием «*Varia*», имея в виду современный интеллектуальный Запад: да, это провинция, глубокая провинция мысли.

Но как такое может быть? Разве не хлынуло к нам после перестройки море современной литературы, разве оно не затопило жалкую продукцию «советского марксизма»? Какое богатство литературы на прилавках книжных магазинов, на книжных ярмарках — чего тут только нет! Все есть, на любой вкус. Но если мы будем вчитываться в самую современную и самую модную западную философскую и эстетическую литературу, то можем убедиться: нередко она, как, например, В. Беньямин или Жак Деррида, — изысканные интеллектуальные вариации на темы нашей «вульгарной социологии». Запад возвращает нам наши собственные старые интеллектуальные грехи и ошибки, и самые просвещенные слои населения современной России носятся с ними, как с писаной торбой. Стоило ли проливать море крови, прежде всего своей собственной?

Не стоило, если принимать во внимание только налично данное, только непосредственно созерцаемый сегодня результат. Однако внимательный читатель мог, как я надеюсь, увидеть, что та сила, которая двигала историю мирового искусства, та сила, что представлялась А. Риглю таинственной «художественной волей», возникала не иначе как акт исторической справедливости. Так, согласно Ф. Шиллеру, в результате Тридцатилетней войны невесомая величина — солидарность народов — стала реальностью, и на основе этой *реальности идеального* выросла немецкая классика второй половины XVIII — начала XIX в. Так все европейское искусство было

следствием подвига первых христиан, молившихся перед казнью за то, чтобы Бог простил их мучителей, не ведавших, что творят. Так греческая высокая классика была наградой народу, отличавшемуся от азиатских деспотий тем, что законы их государства не выбивались на камне, чтобы господствовать над покорным населением, — эти законы принимались самим народом и были лишь в их душах, зато все их соблюдали. Так появились идеи российского «течения» 30-х гг. XX в. — они были отражением тектонического сдвига, произошедшего на одной шестой земной суши. И на эту шестую часть земной поверхности, населенной многими народами, объединенными государством со странным, уникальным названием, устремились западные интеллектуалы, потерявшие себя и смысл бытия, чтобы — если верить Жаку Деррида — обрести и самих себя, и утраченный смысл. Но если Колумб в поисках пути в Индию открыл Америку, то западные интеллектуалы, совершавшие путешествие в советскую Россию, — история этих путешественников последней трети XX в. рассмотрена в этой книге — увы, несли с собой и свою собственную потерянность. Они, как правило, если говорить о постмодернистах, увидели только то, что было родственно им самим: умирание культуры, ее самоотрицание, получившее название вульгарной социологии.

И все же история постмодернизма тоже зеркало, хотя зеркало своеобразное, далекое от того «анаморфизма» классики, что описал Д. Прециози. Но, глядя и в это искажающее зеркало, — если не забудем о других зеркалах мирового искусства и классической мысли — мы имеем шанс преодолеть провинциальность, а в нее погрузился сегодня, как иногда смутно ощущает он сам (см. с. 198), практически весь интеллектуальный мир. И тогда, если верить Жаку Деррида, его поразительной интуиции, вновь появятся книги, такие как Библия и поэмы Гомера, «Лаокоон» Лессинга и «Салоны» Дидро, «Капитал» Маркса и «Евгений Онегин» Пушкина, — вместо моря серой, безликой информации, в которой потонул смысл, вместо текстов, что пишут самих себя, пожирая человека, его душу — зеркало и одновременно цвет, высшую форму бессмертного бытия.

Список черно-белых иллюстраций

ГЛАВА 1

1. *Лукас Кранах*. Лукреция. 1533. Государственный музей прусского культурного достояния. Картинная галерея. Берлин.
2. *Винсент Ван Гог*. Крестьянские башмаки. 1887. Балтиморский музей искусства. Мэриленд.

ГЛАВА 3

1. *Джотто*. Поцелуй Иуды (деталь).

ГЛАВА 4

1. *Мэри Кассатт*. Маленькая девочка в голубом кресле. 1878. Национальная галерея искусства. Вашингтон.
2. *Мэри Кассатт*. В опере. 1879. Музей изобразительных искусств. Бостон.
3. *Харрисон М., Хант К., Келли М.* Мультимедийная инсталляция «Женщины и работа: свидетельство разделения труда в индустрии». 1975.
а) инсталляция, б) часть рабочего процесса женщин, с) рабочее расписание.

ГЛАВА 5

1. Древний календарь на кости. Длина кости 11 см (из книги Д. Прециози «Переосмысливая историю искусства»).
2. Древний календарь на бивне. Длина бивня 15 см (из книги Д. Прециози «Переосмысливая историю искусства»).
3. Афины. Реконструкция Акрополя (из книги Д. Прециози «Переосмысливая историю искусства»).
4. Акрополь: план Пропилей.
5. Пропилеи: анаморфические резолуции.

ГЛАВА 6

1. *Альбрехт Дюрер*. «Меланхолия 1». 1514. Гравюра на меди.

Список цветных иллюстраций

ГЛАВА 3. ЛОГИКА «ПРИСТАЛЬНОГО ВЗГЛЯДА» (КОНЦЕПЦИЯ РЕАЛИЗМА Н. БРАЙСОНА)

1. *Дуччо ди Буонинсенья*. Поцелуй Иуды. Композиция обратной стороны алтаря «Маэста». 1308–1311. Сиена. Соборный музей.
2. *Джотто ди Бонде*. Поцелуй Иуды (1306–1307). Капелла дельи Скровеньи. Падуя.
3. *Тициан Вечеллио*. Вакх и Ариадна. 1522–1523. Национальная галерея. Лондон.

ГЛАВА 4. ФЕМИНИСТСКОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ Г. ПОЛЛОК

4. *Ангвишола Софонизба*. Автопортрет.
5. *Моризо Берта*. Колыбель.
6. *Кассат Мэри*. Женщина за шитьем.
7. *Леонардо да Винчи*. Портрет Моны Лизы (Джоконда). 1503. Лувр. Париж.
8. *Дюрер Альбрехт*. Автопортрет. 1498. Прадо. Мадрид.
9. *Дюрер Альбрехт*. Автопортрет. 1500. Старая Пинакотека. Мюнхен.
10. *Рембрандт Харменс Ван Рейн*. Автопортрет в виде апостола Павла. 1661. Рейкс-музей. Амстердам.
11. *Рембрандт Харменс Ван Рейн*. Автопортрет. 1663–1665. Музей Вальрафа-Рихарца. Кельн.
12. *Рембрандт Харменс Ван Рейн*. Автопортрет с Саскией. 1635–1636. Картинная галерея. Дрезден.
13. *Шарден Жан Батист*. Натюрморт с атрибутами искусств. 1766. Гос. Эрмитаж. С.-Петербург.
14. *Шарден Жан Батист*. Прачка. Гос. Эрмитаж. С.-Петербург.
15. *Сезанн Поль*. Луковицы и бутылка. 1895–1900. Лувр. Париж.
16. *Сезанн Поль*. Цветы и фрукты. 1888–1900. Государственный музей. Берлин.

ГЛАВА 5. «ОСТОРОЖНАЯ НАУКА» ИСКУССТВОВЗНАНИЯ И КОНЦЕПЦИЯ «АНАМОРФИЧЕСКОГО ЗРЕНИЯ» Д. ПРЕЦИОЗИ

17. Наскальная живопись. Пещера Ласко. Франция.
18. Наскальная живопись. Пещера Ласко. Франция.

**ГЛАВА 6. ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ XX в.: ИТОГИ И НАДЕЖДЫ
(КРИТИКА Б. ВИССОМ И К. МОКСИ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ
И Э. ПАНОФСКОГО)**

19. *Малевич Казимир*. Автопортрет (художник). 1933. ГРМ. С.-Петербург.
20. *Нестеров Михаил*. Портрет скульптора В.И. Мухиной. 1940. ГТГ. Москва.
21. *Нестеров Михаил*. Портрет художников П.Д. и А.Д. Кориных. 1930. ГТГ. Москва.
22. *Шуртин Федор*. Утро нашей Родины. 1946–1948. ГТГ. Москва.
23. *Рафаэль Санти*. Сикстинская Мадонна. 1513. Картинная галерея. Дрезден.

Примечания

- ¹ Английское слово «The Passion» переводится и как «страсти Господни».
- ² *Tarnas R.* The Passion of the Western Mind. Understanding the Ideas That Have Shaped Our World View. Ballantine Books. New York, 1993. P. 400–401.
- ³ *Ibid.* P. 401. См. также статью «деконструкция» в Encyclopedia Britannica.
- ⁴ *Ibid.* P. 400.
- ⁵ *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996 С. 54.
- ⁶ См. уже упоминавшуюся статью о деконструкции энциклопедии Британика.
- ⁷ *Tarnas R.* The Passion of the Western Mind. Understanding the Ideas That Have Shaped Our World View. Ballantine Books. New York, 1993. P. 398.
- ⁸ Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М., 1993. С. 18.
- ⁹ Там же. С. 11.
- ¹⁰ Там же. С. 15.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. С.14–15.
- ¹³ Там же. С. 47.
- ¹⁴ Там же. С. 36.
- ¹⁵ Там же. С. 38.
- ¹⁶ Там же. С. 58.
- ¹⁷ Там же. С. 52, 53.
- ¹⁸ Там же. С. 52.
- ¹⁹ *Беньямин В.* Московский дневник. М., 1997. С. 50.
- ²⁰ *Benjamin W.* Geschichtsphilosophische Thesen, in: Benjamin Walter, Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Frankfurt am Main, 1965. S. 86.
- ²¹ Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М., 1993. С. 46.
- ²² Там же. С. 53.
- ²³ Там же. С. 28.
- ²⁴ В отличие от либералов болтающих, имя которым легион, кардинальную мировоззренческую значимость революции понимают такие критики революции, как, например, Ханна Арендт. «Утраченным сокровищем» называет она попытку человечества «найти себя»/found himself/ — попытку, образующую содержание революции в отличие от простого бунта. См.: *Arendt Hannab.* On Revolution. Penguin books, 1993. P. 280.
- ²⁵ Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М., 1993. С. 35.
- ²⁶ Там же. С. 34.
- ²⁷ Там же. С. 46.
- ²⁸ Там же. С. 66.
- ²⁹ Там же. С. 70.
- ³⁰ *Лифшиц М.* Маркс К. Искусство и общественный идеал. М., 1972. С. 416.
- ³¹ *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М., 1994. С. 110.
- ³² *Кант И.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 228.
- ³³ Там же. С. 229.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ В ином переводе — «Спектры Маркса».
- ³⁶ *Derrida J.* The Truth in Painting. Chicago; London, 1987. P. 57.

- 37 Ibid. P. 53.
- 38 Ibid. P. 55.
- 39 Ibid. P. 57.
- 40 Ibid. P. 57–58.
- 41 Ibid. P. 59.
- 42 Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 283.
- 43 Там же. С. 285.
- 44 «Я должен вам сказать истину о живописи, и я скажу», — из письма Сезанна к Эмилю Бернару от 23 октября 1905 г.
- 45 В этой связи можно вспомнить М.Е. Салтыкова-Щедрина, который, говоря о различных способах «погодить», упомянул и об издании «Черной шали» Пушкина в двух томах с комментариями.
- 46 См.: Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? In: Adorno Theodor W. Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse. Edition Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1997. S. 156.
- 47 Ibid. S. 157.
- 48 Ibid. S. 163.
- 49 Ibid.
- 50 Эта осторожность — основа метода современных западных искусствоведов, о которых пойдет речь в следующих главах настоящей книги.
- 51 Derrida J. The Truth in Painting. P. 60.
- 52 Ibid. P. 60.
- 53 Ibid. P. 43.
- 54 «По мнению Ж. Деррида, — пишут М. Бел и Н. Брайсон, — в эстетическом дискурсе обрамления (framing) — это одновременно и фундаментальный, и (на глубинном уровне) несуществующий концепт. /.../ Итак, именно идея рамки определяет эстетический дискурс — без нее он просто не мог бы существовать, не мог бы определить свой предмет. И тем не менее, по Деррида, такой дискурс не может адекватно осмыслить рамку и тем более описать ее открытость. Он прекрасно описывает внешнее, то, что за произведением, и внутреннее, но не саму рамку. Рамка же оказывается «черным ящиком», ибо это некая область, которая сама не имеет своего «внешнего и внутреннего», а потому не открывается искусствоведческим дискурсом». — См.: Бел М., Брайсон Н. Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания. IX (2/96). М., 1996. С. 536.
- 55 Derrida J. The Truth in Painting. P. 79.
- 56 Ibid. P. 79.
- 57 См. развитие этой темы на примере анализа афинского Акрополя в главе о концепции Доналда Прециози настоящей книги.
- 58 Цитата из архива М.А. Лифшица.
- 59 Там же.
- 60 Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 66–67.
- 61 Derrida J. The Truth in Painting. P. 372.
- 62 Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 68–69.
- 63 Derrida J. The Truth in Painting. P. 367.
- 64 Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 69.
- 65 Там же.
- 66 Derrida J. The Truth in Painting. P. 373.
- 67 Ibid. P. 378–379.
- 68 Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 93.

- ⁶⁹ Арто Антонен — французский писатель и теоретик сюрреализма, автор книги о Ван Гогe — *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947).
- ⁷⁰ *Derrida J. The Truth in Painting*. P. 381.
- ⁷¹ *Ibid.* P. 382.
- ⁷² «Башмаки совсем не обязательно парны друг другу, и кажется даже, что изображены два левых башмака — небрежно расшнурованы и выброшены — в надежде на то, что кто-нибудь их да подберет, будь то новый владелец или давешний художественный критик». — См.: *Курбановский А. С(т)имуляция жертвы, или Как натянуть башмак Хайдеггера на колонну Лихтенштейна // Искусствознание. 2/99. М., 1999.*
- ⁷³ *Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания. IX (2/96). М., 1996. С. 537.*
- ⁷⁴ *Derrida J. The Truth in Painting*. P. 380.
- ⁷⁵ Концепция «щели» представлена в работе Деррида «Хора». См.: *Деррида Ж. Хора // Социо-Логос постмодернизма. М., 1997.*
- ⁷⁶ *Habermas J. Die Moderne — ein unvollendetes Projekt. Leipzig, 1990. S. 219.*
- ⁷⁷ Как в книге Деррида «Позиции», где один из главных объектов критики, деконструкции — «концепт истории как истории смысла», см.: *Деррида Ж. Позиции. Киев, 1996. С. 107.*
- ⁷⁸ *Derrida J. Specters of Marx. New York, 1994. P. 15.*
- ⁷⁹ *Ibid.* P. 13.
- ⁸⁰ *Ibid.* P. 70.
- ⁸¹ *Ibid.* P. 57.
- ⁸² Следует напомнить, что понятие «места» у Деррида является синонимом «щели».
- ⁸³ *Mitchell W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago, 1986. P. 207.*
- ⁸⁴ *Ibid.* P. 207.
- ⁸⁵ *Ibid.* P. 8.
- ⁸⁶ *Ibid.* P. 9.
- ⁸⁷ *Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. М., 1995. С. 74.*
- ⁸⁸ Там же. С. 78.
- ⁸⁹ Там же. С. 79.
- ⁹⁰ Там же. С. 82.
- ⁹¹ Там же. С. 80.
- ⁹² Об этих же наклонностях не забывает упомянуть и Энциклопедия Британика. См. статью «Винкельман».
- ⁹³ *Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. М., 1995. С. 81.*
- ⁹⁴ *Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2 (репринт с издания ACADEMIA, 1935). М., 1995. С. 58.*
- ⁹⁵ Там же. С. 74.
- ⁹⁶ См. его рассуждения об эстетике Леонардо: *Mitchell W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago, 1986. P. 119–121.*
- ⁹⁷ *Mitchell W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago, 1986. P. 49.*
- ⁹⁸ *Ibid.* P. 50.
- ⁹⁹ *Ibid.* P. 53.
- ¹⁰⁰ *Ibid.* P. 58.
- ¹⁰¹ *Ibid.* P. 53.
- ¹⁰² *Ibid.* P. 71.
- ¹⁰³ *Ibid.* P. 72.
- ¹⁰⁴ См. подраздел «Символизм в искусстве» статьи «Эстетика» Энциклопедии Британика.
- ¹⁰⁵ *Mitchell W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago, 1986. P. 74.*
- ¹⁰⁶ *Ibid.* P. 85.
- ¹⁰⁷ *Ibid.* P. 89.
- ¹⁰⁸ *Ibid.*

- ¹⁰⁹ Ibid.
- ¹¹⁰ Ibid. P. 90.
- ¹¹¹ Это слово имеет также значение «разлагать целостное изображение», сканировать его.
- ¹¹² *Mitchell W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago, 1986. P. 131.*
- ¹¹³ Ibid. P. 112.
- ¹¹⁴ Цит. из книги Роберта Вейманна «New Criticism und die Entwicklung Bürgerliche Literaturwissenschaft». Halle, 1962 по: *Mitchell W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago, 1986. P. 97.*
- ¹¹⁵ Митчелл приводит здесь слова Э. Гомбриха из его произведения «Лаокоон».
- ¹¹⁶ *Лессинг Г.Э. Лаокоон... М., 1957. С. 84.*
- ¹¹⁷ Там же.
- ¹¹⁸ *Mitchell W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago, 1986. P. 109.*
- ¹¹⁹ Ibid.
- ¹²⁰ *Лессинг Г.Э. Лаокоон... М., 1957. С. 83.*
- ¹²¹ *Mitchell W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago, 1986. P. 113.*
- ¹²² Ibid.
- ¹²³ Ibid.
- ¹²⁴ Ibid. P. 114.
- ¹²⁵ См.: *Лифшиц М. Лессинг и диалектика художественной формы // Лессинг и современность. М., 1981. С. 104.*
- ¹²⁶ *Mitchell W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago, 1986. P. 203.*
- ¹²⁷ Ibid. P. 202.
- ¹²⁸ Ibid. P. 187.
- ¹²⁹ См.: *The Art of Art History: A Critical Anthology. Edited by Donald Preziosi. Oxford; New York, 1998. P. 242–257.*
- ¹³⁰ См.: *Вопросы искусствознания. IX (2/96). М., 1996. С. 521–560.*
- ¹³¹ *Bryson N. Vision and Painting. The Logic of the Gaze, Yale University Press. 1983. P. XII.*
- ¹³² Ibid.
- ¹³³ Ibid. P. 12.
- ¹³⁴ Ibid.
- ¹³⁵ Ibid. P. 5.
- ¹³⁶ Ibid. P. 10.
- ¹³⁷ Ibid. P. 6–7.
- ¹³⁸ Ibid. P. 10.
- ¹³⁹ Ibid. P. 16.
- ¹⁴⁰ Ibid.
- ¹⁴¹ Ibid. P. 50.
- ¹⁴² Ibid. P. 38–39.
- ¹⁴³ Ibid.
- ¹⁴⁴ Ibid.
- ¹⁴⁵ Любопытно, что Гете и Шиллера, ранее относившихся друг к другу настороженно, если не враждебно, связала вместе на всю жизнь именно эта общая им мысль, непривычная и чуждая веку естественно-научного прогресса. В автобиографической заметке «Счастливая встреча», рисующей историю внезапно возникшей симпатии между двумя великими художниками и мыслителями, Гете так излагает эту идею: «К природе можно подойти и по-другому, не расчлняя ее, не рассматривая отдельные ее куски, но попытаться, живую и действенную, представить ее себе, идя отдельно к отдельным частям». См.: *Гете. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1980. С. 433.*
- ¹⁴⁶ *Bryson N. Vision and Painting. The Logic of the Gaze, Yale University Press. 1983. P. 21.*
- ¹⁴⁷ *Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. М., 1975. С. 158–159.*
- ¹⁴⁸ *Bryson N. Vision and Painting. The Logic of the Gaze, Yale University Press. 1983. P. 3.*

- ¹⁴⁹ Ibid. P. 64.
- ¹⁵⁰ Ibid.
- ¹⁵¹ Ibid.
- ¹⁵² Ibid. P. 64–65.
- ¹⁵³ Ibid. P. 66.
- ¹⁵⁴ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М., 1935. С. 127.
- ¹⁵⁵ Там же. С. 126.
- ¹⁵⁶ Там же. С. 135.
- ¹⁵⁷ Bryson N. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press. 1983. P. 104.
- ¹⁵⁸ Ibid. P. 160.
- ¹⁵⁹ Bryson N. *Word and Image. French painting of the Ancient Regime*. Cambridge. P. XV.
- ¹⁶⁰ Ibid. P. 8.
- ¹⁶¹ Ibid. P. 9.
- ¹⁶² Bryson N. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press. 1983. P. 164.
- ¹⁶³ Гомбрих Э. История искусства. М., 1989. С. 602.
- ¹⁶⁴ Там же. С. 605–606.
- ¹⁶⁵ Bryson N. *Word and Image. French painting of the Ancient Regime*. Cambridge. P. 16.
- ¹⁶⁶ Литература, посвященная проблеме феминизма и истории искусств, феминистского искусствознания, достаточно обширна, см., напр., следующие издания 1980-х гг.:
Журналы: *Feminist Art News*
Feminist Art Journal
Книги: *Ardener S. Women and Space*. London, 1981.
Betterton R. Looking On: Images of Femininity in Visual Arts and Media. London, 1987.
Broude N., Garrard M. Feminism and Art History. New York, 1982.
Garb T. Women Impressionists. Oxford, 1986.
Kelly J. Woman, History and Theory. Chicago, 1984.
Newton J. (ed.). Sex and Class in Women's History. London, 1983.
Parker R., Pollock G. Old Mistresses: Women, Art and Ideology. London, 1986.
Parker R., Pollock G. Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985. London, 1987.
Pollock G. Mary Cassat. London, 1980.
Pollock G. Vision and Difference: Femininity, feminism and histories of art. London; New York, 1988.
Rose J. Sexuality in the Field of Vision. London, 1986.
Sense and Sensibility in feminist Art Practice. Nottingham, 1982.
- ¹⁶⁷ *Pollock G. Vision and Difference: Femininity, feminism and histories of art*. London; New York, 1988. P. 16.
- ¹⁶⁸ Ibid. P. 17.
- ¹⁶⁹ Ibid.
- ¹⁷⁰ Ibid. P. 20.
- ¹⁷¹ Ibid. P. 21.
- ¹⁷² Позволим себе процитировать строки из «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона: «Портреты Софонизбы кажутся несколько чопорными только благодаря модам ее времени; если же всмотреться в них, то изумляешься их жизненности и характерности». См. статью «Ангвишола».
- ¹⁷³ *Pollock G. Vision and Difference: Femininity, feminism and histories of art*. London; New York, 1988. P. 36.
- ¹⁷⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 23. С. 10.
- ¹⁷⁵ *Pollock G. Vision and Difference: Femininity, feminism and histories of art*. London; New York, 1988. P. 34.
- ¹⁷⁶ Ibid. P. 38.
- ¹⁷⁷ Ibid. P. 62.

- ¹⁷⁸ Ibid. P. 81.
- ¹⁷⁹ См. статью В. Девиса «Gender» в «Critical Terms for Art History», где эта тема рассматривается на примере живописи Э. Дега.
- ¹⁸⁰ См.: *Cherry D., Pollock G. Patriarchal power and the Pre-Raphaelites // Art History. 1984. 7 (4). P. 494.*
- ¹⁸¹ *Гете И.В. Винкельман и его время // Собр. соч. Т. 10. М., 1980. С. 160.*
- ¹⁸² *Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л.: ACADEMIA, 1935. С. 103.*
- ¹⁸³ Там же. С. 136.
- ¹⁸⁴ *Pollock G. Vision and Difference: Femininity, feminism and histories of art. London; New York, 1988. P. 188.*
- ¹⁸⁵ *Bryson N. Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting. Cambridge; Massachusetts, 1990. P. 157.*
- ¹⁸⁶ Ibid. P. 143.
- ¹⁸⁷ Ibid. P. 160.
- ¹⁸⁸ *Pollock G. Vision and Difference: Femininity, feminism and histories of art. London; New York, 1988. P. 199.*
- ¹⁸⁹ *Preziosi D. Collecting Museums in: Critical Terms for Art History. Chicago; London, 1996. P. 290.*
- ¹⁹⁰ Среди них: *Architecture, Language, and Meaning: the Semiotics of the Built Environment; Minoan Architectural Design; Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science (1989); The Question of Art History (1992).*
- ¹⁹¹ Приведенное выше толкование термина предложено профессором Стэнли Митчеллом.
- ¹⁹² *Preziosi D. Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science. New York, 1989. P. XIII.*
- ¹⁹³ Ibid. P. XII.
- ¹⁹⁴ Ibid. P. XIII.
- ¹⁹⁵ Ibid. P. 83.
- ¹⁹⁶ Ibid. P. 85.
- ¹⁹⁷ Ibid. P. 99–100.
- ¹⁹⁸ Ibid. P. 102.
- ¹⁹⁹ Ibid. P. 105.
- ²⁰⁰ Ibid. P. 111.
- ²⁰¹ Ibid.
- ²⁰² Ibid. P. 112.
- ²⁰³ Ibid. P. 121.
- ²⁰⁴ Ibid.
- ²⁰⁵ Ibid. P. 122. Андре Леруа-Гуран — автор нескольких книг по истории наскального искусства, в том числе книги *ANDRE LEROI-GOURHAN, The Dawn of European Art: An Introduction to Palaeolithic Cave Painting (1982; первоначально опубликовано в Италии, 1981);* Прециози имеет в виду прежде всего статьи Леруа-Гурана, опубликованные в журнале «Oktober» в 1986 г.
- ²⁰⁶ *Preziosi D. Rethinking Art History. P. 128.*
- ²⁰⁷ Прециози ссылается на ряд работ А. Маршака, его статьи и книги, среди которых, в частности, называет следующую: *Marshall A. The Roots of Civilization. New York, 1972.*
- ²⁰⁸ *Preziosi D. Rethinking Art History. P. 135*
- ²⁰⁹ Ibid. P. 142.
- ²¹⁰ Ibid. P. 145.
- ²¹¹ Ibid. P. 144.
- ²¹² Ibid. P. 57.
- ²¹³ Анаморфизм есть искажение изображения, изменение пропорций, возникающее, как гласит словарное значение этого термина, «при кино- и фотосъемке и проецировании, осуществляемое специальной системой линз (анаморфотной насадкой) или наклоном плоскости объекта (экрана)». См.: *Словарь иностранных слов. М., 1980. С. 37.*

- ²¹⁴ *Preziosi D. Rethinking Art History. P. 57.*
- ²¹⁵ *Ibid. P. 159.*
- ²¹⁶ *Ibid. P. 161.*
- ²¹⁷ *Ibid. P. 168.*
- ²¹⁸ *Ibid. P. 169.*
- ²¹⁹ *Ibid.*
- ²²⁰ *Ibid. P. 173.*
- ²²¹ *Ibid. P. 177.*
- ²²² *Ibid.*
- ²²³ Следует заметить, что Прециози, как и Брайсон, активно пользуется понятием «реалистическое искусство», причем для него реализм — не ограниченный XIX в. художественный метод, а основа европейской живописи от греческой классики до Курбе.
- ²²⁴ Не только радикальные Брайсон и Прециози, но и осторожный, в высшей степени умеренный Гомбрих признает, что «искусства были вовлечены в политику, став оружием в «холодной войне». См.: *Гомбрих Э. История искусства. М., 1998. С. 616.*
- ²²⁵ *Лифшиц М. Лессинг и диалектика художественной формы // Лессинг и современность. М., 1981. С. 109.*
- ²²⁶ Есть род живописи, писал Дидро, точно воспроизводящей реальность, «но изображающей ее лишь с определенного расстояния; она является копией, сделанной, так сказать, с определенной точки обозрения; манера эта заключается в том, что живописец ярко и живо изобразил детали, подмеченные им в предметах лишь с какого-то определенного места, и вне этого места не видно уже ничего: где ни стань, все худо». *Дидро Д. Салоны. Т. 1. М., 1989. С. 217.* Таким живописцем, по мнению Дидро, был «великий Рембрандт».
- ²²⁷ См. о нем и его идеях: *Лифшиц М. Человек тридцатых годов // Лифшиц М. В мире эстетики. М., 1985. С. 189–313.*
- ²²⁸ *Ильин И.А. История искусства и эстетика. М., 1983. С. 189.*
- ²²⁹ Там же.
- ²³⁰ Там же. С. 186.
- ²³¹ Там же. С. 169.
- ²³² Там же. С. 182.
- ²³³ Там же. С. 184.
- ²³⁴ Там же. С. 270.
- ²³⁵ Там же. С. 271.
- ²³⁶ Там же. С. 187.
- ²³⁷ Здесь и далее цитаты из Монтеня приведены по изданию: *Монтень М. Опыты. Т. II. М.: Голос, 1992. С. 93.*
- ²³⁸ *Wyss B. Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln: DuMont, 1996. S. 239.*
- ²³⁹ *Ibid. S. 240.*
- ²⁴⁰ *Ibid. S. 242.*
- ²⁴¹ *Ibid.*
- ²⁴² *Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 5.*
- ²⁴³ Впрочем, уже в 1951 г. об этом писала автор «библии» современного либерализма Ханна Арендт. «...Широко публиковавшиеся мнения Гитлера и Сталина об искусстве и их гонения на современных художников, — отмечала она, — так и не смогли никогда вытравить привлекательность тоталитарных движений для мастеров авангарда» (см.: *Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М., 1996. С. 445*). В этой же книге Арендт показывает, что тяготение авангарда к тоталитаризму вырастает из того общего направления умов, которое стало преобладать в среде интеллектуальной элиты к концу XIX—началу XX в. и получило название декадентства. «Интеллектуальная элита 20-х гг., очень мало знавшая о более ранних связях между толпой и буржуазностью, была уверена, что старую игру *epater le bourgeois*

можно довести до совершенства, если начать шокировать общество ироническим преувеличением его собственного поведения. В то время никто не предвидел, — заключает Арендт, — что истинной жертвой этой иронии в большей мере станет сама элита, чем буржуазия (*Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М., 1996. С. 444).

²⁴⁴ *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993. С. 40.

²⁴⁵ Там же. С. 5.

²⁴⁶ Там же.

²⁴⁷ Там же.

²⁴⁸ *Critical Terms for Art History.* Chicago, 1992. P. 258.

²⁴⁹ *Ibid.* P. 279.

²⁵⁰ *Ibid.* P. 305.

²⁵¹ *Wysse B.* Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln: DuMont, 1996. S. 252.

²⁵² *Ibid.* S. 253.

²⁵³ *Ibid.* S. 80.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.* S. 83.

²⁵⁶ Если мы и встречаемся в современной литературе с «пафосом Целого», то он имеет, как правило, антилиберальный характер, как у Г. Зедльмайра или А. Солженицына. Последний в своей известной гарвардской речи 1978 г. сказал: «Моральная нищета XX в. в том, что слишком много отдано политико-социальным преобразованиям, а утеряно Целое и Высшее». «А все корни такого общественного состояния, — утверждал в этой же речи писатель, — идут от Просвещения, от рационалистического гуманизма, от представления, что человек — центр всего существующего, и нет над ним Высшей Силы». Цит. по: *Солженицын А.* Угодило зернышко промеж двух жерновов // *Новый мир.* 1999. № 2. С. 102.

²⁵⁷ *Вельфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб., 1997. С. 90.

²⁵⁸ Там же. С. 140.

²⁵⁹ Оно, как правило, по выражению Гегеля, производит «впечатление неподвижной серьезности». См.: *Гегель.* Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 213.

²⁶⁰ *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? М., 1991. С. 7.

²⁶¹ *Лифшиц М.* Очерки русской культуры. Из неизданного. М., 1995. С. 235.

²⁶² *Мохеу К.* The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History. Ithaca, London, 1994. P. 70.

²⁶³ *Ibid.* P. 73.

²⁶⁴ *Ibid.* P. 78.

²⁶⁵ *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1957. С. 10.

²⁶⁶ Там же.

²⁶⁷ *Эккерман И.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 127.

²⁶⁸ *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа. СПб., 1994. С. 434.

²⁶⁹ *Эккерман И.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 234.

²⁷⁰ Там же. С. 350.

²⁷¹ *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000. С. 383.

²⁷² Там же. С. 384.

²⁷³ Там же. С. 376.

²⁷⁴ *Лифшиц Мих.* В мире эстетики. М., 1985. С. 108.

²⁷⁵ Там же. С. 107.

²⁷⁶ Цит. по: там же. С. 102.

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Там же. С. 103.

²⁷⁹ *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 362.

- 280 Там же. С. 362.
- 281 Там же.
- 282 Там же. С. 365.
- 283 Там же. С. 382.
- 284 Там же. С. 376.
- 285 Там же. С. 375.
- 286 Там же.
- 287 Платоновское понятие «хоры», означающее и место, и материю (мать всех вещей), Деррида рассматривает в своей статье «Хора». См.: *Деррида Ж. Хора // Социо-Логос постмодернизма*, 97. М., 1996.
- 288 Там же. С. 427.
- 289 Там же. С. 429.
- 290 Там же. С. 363.
- 291 Там же. С. 386.
- 292 Цит. по: *Деррида Ж. О грамματοлогии*. С. 386.
- 293 *Лифшиц М.* В мире эстетики. С. 107.
- 294 Там же. С. 108.
- 295 Там же. С. 385.
- 296 *Лифшиц Мих.* Что такое классика? С. 216–218.
- 297 *Винкельман И.-И.* Избранные произведения и письма. М.; Л.: ACADEMIA, 1935. С. 99.
- 298 См. об этом: *Лифшиц Мих.* «Проблемы секса в век науки» — главу его памфлета «Плоды просвещения» // *Лифшиц Мих. В мире эстетики*. М., 1985. С. 68–77.
- 299 *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 16. С. 119–120.
- 300 *Лифшиц Мих.* В мире эстетики. М., 1985. С. 107.
- 301 Там же. С. 306.
- 302 Там же. С. 307.
- 303 *Бурдье П.* Политическая онтология Мартина Хайдеггера. М., 2003. С. 14.
- 304 *Деррида Ж. Хора // Социо-Логос постмодернизма*, 97. М., 1996. С. 163.
- 305 *Ильин И.А.* История искусства и эстетика. М., 1983. С. 127.
- 306 Там же. С. 136–137.
- 307 «Один из моих главных вкладов в Лукача, — отмечал позднее Лифшиц, — *Ungleichmässigkeit der Entwicklung* (неравномерность развития)» // *Лифшиц Мих.* Что такое классика? С. 158.
- 308 *Ильин И.А.* История искусства и эстетика. С. 166.
- 309 Там же. С. 151.
- 310 Там же. С. 152.
- 311 Там же. С. 154.
- 312 Там же. С. 166.
- 313 Там же. С. 167.
- 314 Там же. С. 166.
- 315 Там же. С. 160.
- 316 *Ленин В.И.* ПСС. 5-е изд. Т. 6. С. 164.
- 317 *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? М., 1991. С. 81.
- 318 *Деррида Ж.* «Наконец-то научиться жить! (последнее интервью)» // *Вопросы философии*. 2005. № 4. С. 135.
- 319 См. его рассуждения по этому поводу в книге «Негодяи» // *Derrida J. Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*. Suhrkamp Verlag. F. am Main, 2003. S. 126.
- 320 *Бурдье П.* Цит. соч. С. 14.
- 321 Об одной из таких повестей краткую, но убийственную в своей разоблачительной ясности рецензию опубликовала в «Литературном критике» (1939. № 2) Е. Усиевич.
- 322 *Деррида Ж.* О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Минск, 1999.
- 323 *Derrida J. Schurken*. S. 117.

Именной указатель

Адорно Теодор 31–34, 43, 48, 119, 142, 203, 204, 215

Альберти Леон Баттиста 111, 181

Ангвишола Софонизма 125

Аристотель 98, 219, 242

Арихейм Рудольф 68

Арто Антонен 50

Базен Жермен 60, 61

Балдин Виктор Иванович 152

Бальзак Опоре де 156, 166

Барт Ролан 115, 172

Бах Иоганн Себастьян 237

Бахтин Михаил Михайлович 118

Безыменский Александр Ильич 213

Бел Майк 50

Белинский Виссарион Григорьевич 47, 147

Бентам Иеремия 114, 180, 189

Беньямин Вальтер 11, 13, 15, 17, 19, 20, 53, 58, 83, 129, 138, 156, 203, 204

Беркли Джордж 98

Бери Эдмунд 58, 60, 61, 73–77, 83

Бетховен Людвиг Ван 124, 237

Бисмарк Отто фон Шенхаузен 205

Блох Эрнст 115

Бодлер Шарль 129

Бодрийяр Жан 83

Боккаччо Джованни 125

Боттичелли Сандро 150

Брайсон Норманн 7, 50, 85–107, 111, 113–118, 120, 121, 127, 155, 156, 160, 239

Брейль Анри 175, 177

Брехт Бертольд 155, 156, 203

Бродский Иосиф Александрович 211

Булгаков Михаил Афанасьевич 208, 213, 215–217

Бурдые Пьер 266

Бэкон Фрэнсис 9, 77

Бюргер Петер 115

Вазари Джорджо 88, 115, 123, 125, 138, 140

Ван Гог Винсент 42, 44–48, 50, 123, 124, 176, 182

Варбург Аби 94

Вейман Роберт 75

Веласкес Диего 70, 155, 173

Вельфлин Генрих 40, 41, 43, 85, 133, 162, 163, 168, 181, 200, 204, 217, 218, 222, 223, 226, 228, 230, 238

Веркмайстер О.К. 183

Вермер Делфтский Ян 114, 155

Виже-Лебрен Элизабет 128

Вицд Эдгар 94

Винкельман Иоганн Иоахим 60, 61, 75, 83, 98, 140, 160, 172, 194, 237

Висс Беат 200–203, 206, 207, 210, 217, 218, 219, 221, 225, 226, 228–230, 237–239

Витгенштейн Людвиг 77, 88, 93

Вишневский Всеволод Витальевич 215

Волошинов Валентин Николаевич 88, 118

Воррингер Вильгельм 238

Врубель Михаил Александрович 42

Вуд П. 205

- Гавел Вацлав 18
Галилей Галилео 9, 182
Гамсун Кнут 47, 49
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 7, 21–24, 27, 29–31, 35, 38, 40, 49, 52, 60, 64, 69, 79–83, 85, 95–98, 106, 107, 112, 140, 142, 143, 148, 151, 160, 171, 173, 177, 220, 221, 224, 225, 227, 230, 231, 234, 235, 237, 256, 265
Герасимов Александр Михайлович 211
Гердер Иоганн Готфрид 96
Герцен Александр Иванович 193, 222
Гете Иоганн Вольфганг 64, 83, 95, 98, 111–113, 140, 160, 237, 267
Гильдебранд Адольф фон 139, 173, 214, 226, 227, 240
Гис Константен Эрнест Адольф Иасент 129
Гитлер Адольф 203
Гоббс Томас 71
Голодный Михаил Семенович 213
Гольбейн Ханс 181
Гомбрих Эрнст 58, 59, 61, 64, 67–72, 75, 79, 86–88, 91, 93, 94, 98, 99, 115–117, 169
Гомер 268
Гораций 20
Горбачев Михаил Сергеевич 16
Гройс Борис 202–207, 216, 221
Гудмен Нельсон 58, 61, 64–67, 69, 70, 72, 77, 79
Гуссерль Эдмунд 30, 88
- Дарвин Чарлз Роберт 71, 165
Дворжак Макс 120, 133
Дега Эдгар 137
Декарт Рене 9, 164
Делез Жиль 6
Демокрит 90
Деррида Жак 7, 11–31, 34–55, 57, 58, 84, 105, 161, 179, 189–191, 207, 229, 230, 238, 240–268
Джефферсон Томас 84
Джотто ди Бондоне 99–102, 104, 105, 107–110, 114, 179
Дидро Дени 83, 90, 140, 142, 152, 194, 268
Дионисий Ареопагит 264
Добролюбов Николай Александрович 81
Долматовский Евгений Аропович 213
Достоевский Федор Михайлович 216
Дуччо ди Буонинсеня 99–101, 105
Дюбо Жан Батист 61, 69
Дюрер Альбрехт 68, 136, 150, 151, 153, 232–236, 238
Дюринг Евгений 96
Дюшан Марсель 154
- Жаров Александр Алексеевич 213
Жид Андре 11, 13–15, 17, 58
- Заксл Фритц 94
Зевксид 88, 104
Зедльмайр Ганс 5, 6, 55, 165, 204
Зенон 12
- Ильин Игорь Аркадьевич 194–197, 257, 261–263
- Йетс М. 158
- Кальвино Итало 170
Кандинский Василий Васильевич 241, 252

- Каит Иммануил 7, 21, 22, 24, 25–27, 30, 36–39, 41, 43, 49, 77, 85, 90, 95, 96, 124, 160, 169, 193, 218–220, 235, 237, 244, 258, 259
- Караваджо Микеланджело да 155
- Карлейль Томас 164, 165
- Каро Камиль 128
- Картэлд Сэмюэл 94
- Кассатт Мэри 128–134, 137
- Кассирер Эрнст 115
- Кашниц Гвидо 6, 204
- Келли М. 158
- Керш 115
- Клайнбауэр В.Е. 162, 169
- Кларк Тимоти Джеймс 183
- Колумб 268
- Кончаловский Петр Петрович 214, 215
- Коперник Николай 9
- Корнель Пьер 75
- Корнер И. 206
- Корнер А. 206
- Кортэлд Самюэл 94
- Крапах Лукас Старший 25
- Кьеркегор Серен 31
- Кэйлюс А.К. де 75
- Кювье Жорж 164–166
- Леви-Строс Клод 175
- Лейбниц Готфрид Вильгельм 43
- Ленин Владимир Ильич 20, 48, 84, 200–202, 207, 215, 230, 231, 264
- Леонардо да Винчи 58, 61–63, 66, 95, 98, 124, 136, 140, 150, 153, 154, 173, 192, 221
- Леонтьев Константин Николаевич 216
- Леруа-Гуран Андре 174, 177, 180
- Лессинг Готхольд Эфраим 51, 58–61, 64, 73–77, 79–83, 95, 140, 172, 192, 227, 237, 268
- Лифшиц Михаил Александрович 20, 43, 80, 96, 109, 148, 167, 168, 192, 197, 207, 208, 209, 213, 215, 217, 226, 228, 231, 242, 243, 246, 250, 252, 253, 259, 260, 263, 265, 267
- Локк Джон 9, 22, 41, 43, 49, 163–166, 168
- Лукач Дьердь (Георг) 82, 93, 96, 115, 121, 155, 156, 202–205, 206, 213, 226, 255, 265
- Лукреций Кар 209
- Люкман Томас 115
- Лютер Мартин 158, 237, 238
- Мазаччо 114, 117, 118
- Малевич Казимир Северинович 173, 200–203, 210–213, 216, 225, 230
- Мангейм Карл 231
- Мандельштам Осип Эмильевич 208, 214, 215
- Манэ Эдуард 128, 137
- Маркс Карл 9, 20, 23, 31, 35, 38, 40, 52, 61, 62, 79–81, 83, 90, 114, 115, 122, 127, 142, 148, 168, 184, 205, 206, 231, 253–255, 259, 268
- Маркузе Герберт 204
- Марр Николай Яковлевич 88, 118
- Маршак Александр 176–180
- Маяковский Владимир Владимирович 216
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич 216
- Микеланджело 70, 123, 124, 150
- Митчелл У.Дж.Т. 7, 57–85, 116, 117, 120, 156, 160, 173, 217, 239
- Мокси Кит 231–239
- Монтень Мишель де 20, 198, 199
- Морелли Франц 94, 162, 163, 168
- Моризо Берта 129, 130, 132–134, 137

- Моцарт Вольфганг Амадей 144
Мукарежовский Ян 169
Мухина Вера Игнатьевна 208–210, 213–215
- Наполеон III 205, 237
Нельсон Роберт 159
Нестеров Михаил Васильевич 208, 209, 211–216
Ницше Фридрих 9, 49, 52, 90, 109, 169, 170, 200, 202
Нохлин Линда 126, 136
Ньютон Исаак 95
- Ортега-и-Гассет 225
- Палама Григорий 264
Панофский Эрвин 6, 24, 49, 58, 59, 61, 85, 94, 105, 115, 133, 134, 150, 168–170, 200, 204, 208, 217, 218, 232–236
Парменид 265
Петр I 209, 225
Петров-Водкин Кузьма Сергеевич 42
Пикассо Пабло 98, 203
Пиночет Угартс 205
Пластов Аркадий Александрович 214
Платон 60, 148, 165, 219, 230, 242, 243, 246, 250, 252, 253, 259, 260, 263, 265, 267
Платонов Андрей Платонович 215
Плиний Старший 88, 91, 98, 115, 140, 173
Поллок Гризелда 7, 119–151, 154–158, 160, 172, 239
Поллок Джексон 116
Поппер Карл 68, 79, 91, 95
Прециози Доналд 7, 54, 120, 121, 127, 156, 159–185, 187–194, 196–199, 203, 239, 268
Пригожин Илья Романович 263
Прокофьев Сергей Сергеевич 214
Пушкин Александр Сергеевич 142, 147, 230, 258
Пьеро дела Франческа 114
- Рафаэль Санти 114, 222–224
Рембрандт Харменс ван Рейн 124, 136, 152, 153, 178
Ренуар Огюст 137
Репин Илья Ефимович 214
Ригль Алоиз 6, 41, 43, 85, 120, 133, 139, 142, 173, 200, 218, 226, 228, 230
Росси Проперция де 125
Руссо Жан Жак 82, 145, 240–250, 252–255, 259
- Савонарола Джироламо 158
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович 81
Сахаров Андрей Дмитриевич 18
Сезанн Поль 30, 155, 214
Смит Адам 114, 172
Сократ 260
Соссюр Фердинанд 59, 88, 163, 168, 169
Спенс Льюис 75
Сталин Иосиф Виссарионович 14, 202, 207, 210, 216
Студит Феодор 264
Сутин Хаим 201
- Тарнас Ричард 9, 10, 49
Татлин Владимир Евграфович 202
Тацит 128
Твардовский Александр Трифонович 208
Тициан Вечеллио 113, 136, 150

Токвиль Алексис 48, 84
Толстой Лев Николаевич 156
Третьяков Сергей Михайлович 84
Троцкий Лев Давыдович 202
Туганхамон 201
Тэн Ипполит 163, 168
Тэтчер Маргарет 205

Уорхол Энди 258, 259
Усиевич Елена Феликсовна 213
Уэллс Герберт 198

Фанон Франц 159, 182
Фейербах Людвиг 237
Феллини Федерико 19, 259, 264, 265
Фидий 194, 195
Фидлер Конрад 5, 6, 133, 142, 226, 227
Фихте Иоганн Готлиб 151, 220
Флоренский Павел Александрович 214
Фрагонар Онопере 128
Франкастель Пьер 97
Фрейд Зигмунд 9, 163
Фридрих Великий 237
Фуко Мишель Поль 169, 180

Хабермас Юрген 52
Хайдеггер Мартин 21, 44–50, 52, 121, 200, 246, 255, 256, 259, 265, 266
Харрис Анна 126, 136
Хаузер Арнольд 9, 133
Хит, английский гравер 68
Холи Майкл Энн 169
Хомский Ноам 59
Хоркхаймер Макс 33, 48, 119, 142

Цезарь 225
Цицерон 111, 112

Чернышевский Николай Гаврилович 81, 95, 97
Чимабуэ Джованни 99
Чингисхан 171

Шапиро Мейер 44–47, 49, 50, 183
Шарден Жан Батист Симеон 155, 215
Шекспир Уильям 75, 160, 191
Шеллинг Фридрих Вильгельм 27, 28, 64, 98, 167, 203, 220, 221, 234
Шерри Дебора 138
Шиллер Фридрих 81, 108, 109, 145, 146, 221, 227, 236, 267
Шифф Р. 159
Шопенгауэр Артур 30, 200, 202
Шурпин Федор Саввич 208, 210–213

Эко Умберто 64
Энгельс Фридрих 20, 81, 96, 114, 168
Эсхил 194, 195, 261
Этьембль А. 11, 13, 14, 17, 58

Ясперс Карл 169

Оглавление

ПОСТМОДЕРНИЗМ. ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ КОНЦА XX В.

Введение	5
----------------	---

ГЛАВА 1

ДЕКОНСТРУКЦИЯ В ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА (ЖАК ДЕРРИДА И ЕГО КНИГА «ПРАВДА В ЖИВОПИСИ»)	8
1. Метод деконструкции — «философия неудачи»	11
2. Концепция парергона и проблема соотношения цвета и рисунка в живописи	21
3. Граница, рама и «дополнение»	28
4. Фабула, слово и изображение (полемика вокруг «Башмаков» Ван Гога)	44
5. «Дополнение» к классике или «проскальзывание» мысли?	49

ГЛАВА 2

«ИКОНОЛОГИЯ» У.ДЖ.Т. МИТЧЕЛЛА (КРИТИКА Н. ГУДМЕНА И Э. ГОМБРИХА)	57
1. Диалог прошлого и настоящего: семиология Н. Гудмена в свете классики	57
2. Иллюзии Э. Гомбриха	68
3. Лессинг против Берка	73
4. Недостаточность классики и поиски нового синтеза	78

ГЛАВА 3

ЛОГИКА «ПРИСТАЛЬНОГО ВЗГЛЯДА» (КОНЦЕПЦИЯ РЕАЛИЗМА Н. БРАЙСОНА)	85
1. Зрительное восприятие, «сущностная копия» и правда в искусстве как трансценденция	87
2. Джотто, Дуччо и фабула мира	99
3. «Материалистическая концепция» Брайсона как альтернатива реализму в искусстве	111

ГЛАВА 4

ФЕМИНИСТСКОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ Г. ПОЛЛОК	119
1. Феминистское вторжение в историю изобразительного искусства	120
2. «Вождедеющий взгляд», женщина и искусство классики	139

ГЛАВА 5

«ОСТОРОЖНАЯ НАУКА» ИСКУССТВОВЗНАНИЯ И КОНЦЕПЦИЯ «АНАМОРФИЧЕСКОГО ЗРЕНИЯ» Д. ПРЕЦИОЗИ	159
1. Кризис теории изобразительного искусства	159
2. Образ и знак в свете семиотики и религиозного эссенциализма ...	163
3. Проблема начала искусства: концепция наскальной живописи А. Маршака против семиотики А. Леруа-Гурана	174
4. Паноптический (централизирующий) взгляд и анаморфизм ...	180
5. Афинский Акрополь и идеал искусствоведения	184

ГЛАВА 6

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ XX в.: ИТОГИ И НАДЕЖДЫ (КРИТИКА Б. ВИССОМ И К. МОКСИ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И Э. ПАНОФСКОГО)	200
1. Малевич, мавзолей и воля к власти	200
2. Три портрета	207
3. Трансцендентальное, целое и вина классики	217
4. Соотношение образа и слова в интерпретации формализма и «теории тождеств» М. Лифшица	226
5. Панофский, Дюрер — синтез трансцендентального и реального в свете опыта Тридцатилетней войны и тоталитарных государств	231
Заключение. Проблема слова и молчания, смысла и изображения в свете постмодернизма и материалистической онтогносеологии ...	240
1. Порочный круг классической теории подражания	240
2. Tertium datur искусства — «место» (хора) разрыва порочного круга	258
Список черно-белых иллюстраций	269
Список цветных иллюстраций	270
Примечания	272
Именной указатель	281

Арсланов Виктор Григорьевич

«Теория и история искусствознания.
XX век. Постмодернизм»

(учебное издание)

Редактор, корректор: Тюрин Е.А.,
группа допечатной подготовки изданий:
Амитон Е.А.,
Исакова Т.В.,
Коновалова Т.Ю.,
Крылов К.А.

Подписано в печать 02.06.2015. Формат 60×90/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 18,00. Тираж 1000 экз. Заказ №

Издательство «Академический проект»
(общество с ограниченной ответственностью),
адрес: 111399, г. Москва, ул. Мартеновская, 3;
сертификат соответствия
№ РОСС RU. АЕ51. Н 16070 от 13.03.2012;
орган по сертификации РОСС RU.0001.11АЕ51
ООО «Профи-сертификат».

Отпечатано в областной типографии «Печатный двор»
(открытое акционерное общество),
адрес: 432049, г. Ульяновск, ул. Пушкирева, 27.

По вопросам приобретения книги
просим обращаться в издательство:

телефоны: +7 495 305 3702, +7 495 305 6092,
факс: +7 495 305 6088,
e-mail: info@aproject.ru, zakaz@aproject.ru,
интернет-магазин: www.academ-pro.ru.



Иуды. Композиция обратной стороны алтаря «Маэста». 1308–1311. Сиена. Соборный музей



2. Джотто. Поцелуй Иуды (1306–1307). Капелла дельи Скровеньи. Падуя



3. Тициан. Вакх и Ариадна. 1522–1523. Национальная галерея. Лондон



4. Ангвишола Софонизба. Автопортрет

5. Моризо Берта. Колыбель



6. Кассат Мэри. Женщина за питьем



7. Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы (Джоконда). 1503. Лувр. Париж

8. Дюрер Альбрехт. Автопортрет.
1498. Прадо. Мадрид



9. Дюрер Альбрехт. Автопортрет. 1500.
Старая Пинакотека. Мюнхен



10. Рембрандт. Автопортрет в виде апостола Павла. 1661. Рейксмузей. Амстердам



11. Рембрандт. Автопортрет. 1663–1665. Музей Вальрафа-Рихарца. Кельн



12. Рембрандт. Автопортрет с Саскией. 1635–1636. Картинная галерея, Дрезден



13. Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств. 1766.
Гос. Эрмитаж. С.-Петербург



14. Шарден. Прачка. Гос. Эрмитаж. С.-Петербург



15. Сезанн. Луковицы и бутылка. 1895–1900. Лувр. Париж



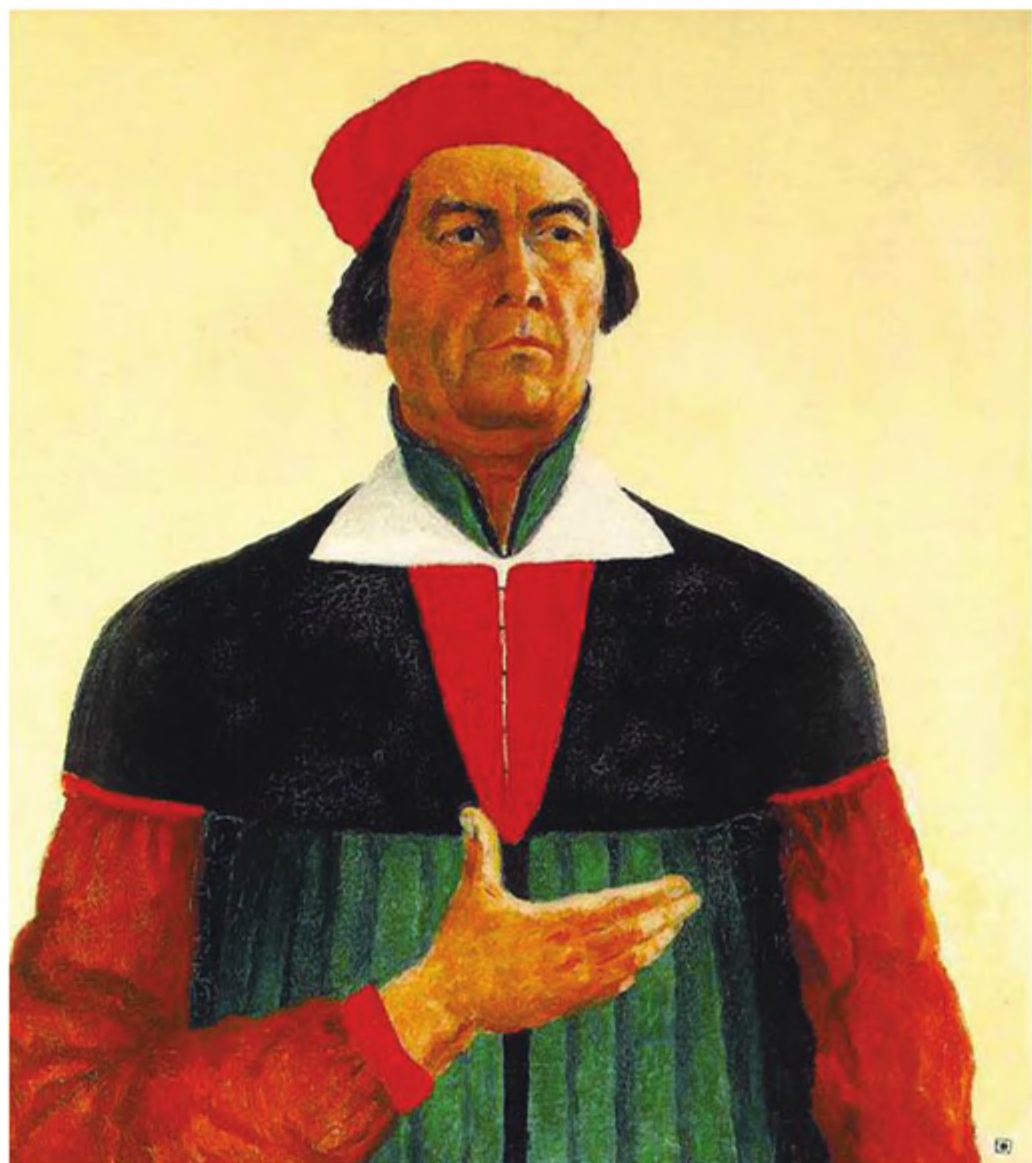
16. Сезанн. Цветы и фрукты. 1888–1900. Государственный музей. Берлин



17. Наскальная живопись. Пещера Ласко. Франция



18. Наскальная живопись. Пещера Ласко. Франция



19. Малевич Казимир. Автопортрет (художник). 1933. ГРМ. С.-Петербург



20. Нестеров Михаил. Портрет скульптора В.И. Мухиной. 1940. ГТГ. Москва



21. Нестеров Михаил. Портрет художников
П.Д. и А.Д. Кориных. 1930. ГТГ. Москва



22. Шурпин Федор. Утро нашей Родины. 1946–1948. ГТГ. Москва



23. Рафаэль. Сикстинская Мадонна. 1513. Картинная галерея. Дрезден