

ISBN 978-5-94620-058-5

О. Аронсон, Е. Петровская

По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Лекции. — Нижний Новгород, 2009 — 230 с.

Г Ц С И И С С А Г Ц С И
А Р С Е Н А Л И М С С А
Г Ц С И И С С А Г Ц С И
И С С А Г Ц С И И С С А
Г Ц С И И С С А Г Ц С И
И С С А Г Ц С И И С С А
Г Ц С И И А R S E N A L
И С С А Г Ц С И И С С А

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт философии

Издание осуществлено в рамках

просветительской программы

Приволжского филиала

Государственного центра современного искусства

© О. Аронсон, Е. Петровская: тексты

© Приволжский филиал ГЦСИ: издание

ОЛЕГ АРОНСОН
ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ

ПО ТУ СТОРОНУ ВООБРАЖЕНИЯ

СОВРЕМЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ И
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Л Е К Ц И И

Нижний Новгород
2009

ПРЕДИСЛОВИЕ

Интеллектуальный бенефис

В какой-то момент стало казаться, что жанр публичной лекции непоправимо устаревает, что новые, технически поддержанные формы интеллектуальных выступлений навсегда сменят лектора с портфелем из пресловутого общества «Знание». Однако сейчас возник неожиданный всплеск интереса к классической форме публичного научного размышления, адресованного заведомо много-составной аудитории (в отличие от «моно-слушателей», например, студентов), объединенной лишь сильным интересом к предмету, а чаще — к личности выступающего.

Наступивший момент — появление нового круга молодых зрителей актуального искусства, часть из которых пробует силы в собственном творчестве, расширение диапазона междисциплинарных интересов, поиски убедительных приемов популяризации contemporary art — остро поставил вопрос о «базисе», которым, безусловно, является понимание современного визуального языка философией, главной наукой о сущностях. Поэтому так важно было непосредственно услышать позицию ученых. Ведущие современные российские философы, работающие с проблемами визуальности, Елена Петровская и Олег Аронсон, и раньше неоднократно сотрудничали с нашим центром. Теперь же согласились прочесть цикл «Современная философия и современное искусство» — именно в Нижнем Новгороде, не в последнюю очередь потому, что поверили в нашу аудиторию.

Философы — не самая популярная профессия в современном мире. Их отчасти заменяют художники: новые визуальные образы выявляют рефлексивные практики нынешнего времени. Актуальное

искусство пока еще сложно воспринимается: нет навыка дискуссии, навыка внутренней работы с трудными вопросами. Возможно, главный пробел именно в том, что зритель не чувствует прямую связь между философскими вопросами и художественными ответами на них. Петровская и Аронсон блестяще ликвидируют этот зазор в своем глубоком анализе философских текстов и разнообразного визуального материала, уделяя особенное внимание фотографии и кинематографу. В тексте лекций максимально сохранена устная интонация, она чрезвычайно ценна в данном случае: эффект присутствия позволяет убедить слушателя (а теперь — читателя), как нужно смотреть и что видеть, чтобы понимать искусство. За эту убедительность и широту взгляда мы так признательны нашим авторам.

Нижегородская государственная областная универсальная научная библиотека, в Белом зале которой были прочитаны эти лекции, выступила в данном проекте настоящим гуманитарным центром, притягательным и знаковым местом. Мы благодарны всем ее сотрудникам во главе с директором Натальей Кузнецовой, и надеемся на продолжение взаимодействия.

Анна Гор,
директор Приволжского филиала ГЦИ

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ

Лекция 1 Глобальные перспективы (А. Гурский – Ф. Джеймисон)	9
Лекция 2 Язык фотограммы (К. Маркер – Р. Барт)	35
Лекция 3 Проблема документа (Дж. Уолл – Ж.-Ф. Лиотар / Ж. Деррида)	57
Лекция 4 Изображение и рассказ (С. Каль – В. Беньямин)	86

ГЛОБАЛЬНЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ (А.Гурский—Ф.Джеймисон)

Поскольку так получилось, что я открываю этот проект (думаю, что это можно без преувеличения назвать проектом), то следует сказать несколько слов в качестве короткой преамбулы. Выбранные два словосочетания — современная философия и современное искусство, — несколько пугающие для широкой публики, здесь к тому же образуют пару. Я покажу некоторые примеры современного искусства и попытаюсь связать их с размышлениями современных философов, причем пользуясь не столько методом аналогии, сколько нащупывая определенное проблемное поле, оказывающееся общим и для художников, и для философов, которые этими художниками, может быть, специально и не занимались. Здесь есть, наверное, некая дополнительность, своеобразный принцип дополнительности, который найдет свое отражение в том, что я, руководствуясь подсказкой, заимствованной из недавней практики отечественного искусства, называю динамическими парами. Сегодня я намереваюсь предложить вашему вниманию пару, состоящую из художника (точнее — фотографа) и современного теоретика культуры. Фотограф — это Андреас Гурский, персонаж очень известный на современной арт-сцене. Известен он в первую очередь тем, что делает самые дорогие в мире фотографии. Одну из своих работ Гурский продал за 3,3 млн. долларов. Это, конечно, впечатляющая сумма, и в этом отношении он себе не знает равных. Но это всего лишь пикантная подробность, связанная с рынком современного искусства. Интересовать он будет нас в первую очередь особенностью производства фотографических изображений — уже даже не столько фотографических, сколько

изображений нового типа, поскольку он пользуется цифровой камерой, что является характерной чертой его творчества. К нему примыкает (по крайней мере, я попытаюсь показать, как возможна подобная связка) такой теоретик современной культуры, как Фредрик Джеймисон. Это американский философ-марксист, фигура очень влиятельная, в том числе для тех, кто на Западе занимается культурологией правда, там эта дисциплина называется несколько иначе. Она выступает под рубрикой «cultural studies», и это не совсем то же, что русская версия культурологии. Тем не менее, идеи Джеймисона, которые высказываются им с 1970-х годов, оказали существенное влияние на развитие этой дисциплины.

Сегодня я попытаюсь представить вашему вниманию одну из его идей, которая передается словосочетанием «когнитивное картирование» («когнитивное картографирование»), по-английски — «cognitive mapping». (К сожалению, работ Джеймисона на русском языке довольно мало, и большой том его избранных сочинений завис в одном издательстве. Неизвестно, чем кончится этот почти безнадежный проект, в любом случае мы будем добиваться публикации его работ, поскольку это весьма репрезентативный сборник, представляющий его творчество на всех без исключения этапах — от наиболее ранних сочинений до совсем недавних.) Джеймисон знаменит в первую очередь своими исследованиями постмодернизма. Это один из идеологов и теоретиков постмодернизма. Он написал ставшую классической книгу «Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма». Уже само название говорит о том, что постмодернизм воспринимается не просто как течение, или мода, как его многие сейчас у нас преподносят, причем часто в весьма недоброжелательных тонах. Но это происходит в нашем регионе. В американском контексте, в котором работает Джеймисон, он пытается представить

постмодернизм в качестве определенного периода развития капитализма, то есть ввести его в историко-культурные рамки. Этим вообще отличается его подход как диалектика и марксиста (замечу, что недавно он опубликовал книгу, посвященную специально диалектике).

Перед тем как перейти к обозначенной связке — к паре художника и теоретика, мне хотелось бы коротко объяснить, почему стоят вместе современное искусство и современная философия. Думаю, что современное искусство ставит проблемы, аналогичные философским, и в своих лучших проявлениях, в своих наиболее ярких образцах это искусство диагностирует ситуацию, причем часто находит способы выражения для таких явлений и процессов, для которых еще не найдено соответствующих дискурсивных (языковых в узком смысле) форм. Можно рассматривать философию в целом как такую форму, которая всегда приходит с опозданием. Иными словами, она приходит, когда действительность, по словам Гегеля, завершила процесс своего формирования и стала старой. В данном случае важно подчеркнуть, что искусство схватывает некие изменения, которые все еще происходят, и в этом смысле особенно ценен его исследовательский, инновационный потенциал, так как оно выступает опережающим диагнозом культурной ситуации.

Теперь мне хотелось бы в двух словах сказать о том, каким образом я пытаюсь анализировать фотографию, поскольку мой интерес к Гурскому — часть моего более устойчивого интереса к фотографии. Фотография — это не только и не столько то, что связано с изображением. Безусловно, мы будем рассматривать конкретные изображения, но меня будет интересовать то, что можно назвать *невидимым в фотографии* — то, что не исчерпывается данностью изобразительного ряда, или, если говорить на семиотическом языке, не исчерпывается тем набором знаков, которые мы, как люди

культуры, успешно расшифровываем, рассматривая ту или иную фотографию. Для того чтобы снять некий мистический налет, который, может быть, несет в себе это слово, невидимое в фотографии можно определить и иначе: можно, например, сказать (вслед за Джеймисоном), что это есть некий предельный горизонт (мы увидим далее, в каком значении он употребляет термин «горизонт»). Или, сославшись на Альтюссера, мы можем воспользоваться понятием отсутствующей причины. История как отсутствующая причина никогда не дается напрямую, но есть образы, фигурации, по слову Джеймисона, которые она принимает и через которые мы о ней узнаем. Это как Реальное у Лакана, если кому-то удобнее соотносить себя с его теорией. На своем собственном языке я называю это простым словом «образ». Напомню, что речь идет о невидимом в фотографии, и я провожу различие (или по крайней мере ввожу первое базовое различие) между изображением и тем, что является условием проявления изображения, в том числе и исторического. Таким условием проявления изображения в моем понимании и является образ. Но как бы это ни называлось, всегда есть дополнительный горизонт, который сопровождает изображение и не исчерпывается тем, что изображение показывает. Сегодня я и собираюсь сфокусировать свое внимание на этом невидимом фотографическом горизонте. Такое движение мы сделаем с помощью понятия «когнитивное картирование», которое я постараюсь ввести.

Перед тем как начать разбирать когнитивное картирование, я позволю себе немного остановиться на Гурском. Полагаю, что это имя не является для вас совершенно незнакомым, — всего год назад в Москве проходила достаточно обширная экспозиция работ Гурского в Фонде культуры «Екатерина». Работы Гурского — это очень большие панно. Я даже не назову их фотографиями — это в самом деле

своеобразные панно, хотя я не стала бы проводить прямых аналогий с живописью, поскольку в данном случае они не работают. Они работают в других случаях, как, например, при рассмотрении работ фотографа Джеффа Уолла. Надеюсь позже к нему вернуться — этот фотограф активно использует ресурсы живописи в своей фотографической практике. Но Гурский идет своим путем. Он производит большие «полотна», каждое из которых для своей демонстрации требует отдельной стены. Именно так они и были выставлены в галерее Фонда «Екатерина». Если говорить совсем коротко и просто, его фотографии отличает сверхкрупный масштаб. Теперь о втором моменте, на который также обращаешь внимание. Позволю себе употребить кинематографический термин: речь идет о том, что в кино называется наводкой на резкость на всю глубину изображения. Это фактически означает, что вне зависимости от того, насколько к зрителю приближен тот или иной объект, он видит его одинаково четко. Хотя следует отметить, что фотографии строятся так, что в основном это общие планы, и в них отсутствует центр.

Перейду теперь к изображениям, то есть к тематической составляющей творчества Гурского. Чем он интересен зрителям (и чем он, может быть, так взволновал арт-рынок)? Думаю, что в его работах усматривается постоянный мотив, и я подчеркиваю это слово, потому что с ним постепенно придется расстаться, или предстоит аккуратно его деконструировать. Как бы то ни было, в его фотографиях усматривается мотив, связанный с глобализацией. Что изображает Гурский? Достаточно часто он изображает виды, открывающиеся как бы с высоты птичьего полета. Это насыпные острова, подготовленный к спортивным состязаниям ландшафт, массовые празднества, такие как рок-концерты и национальные праздники, которые могут показаться немного экзотичными и архаичными, биржи и т.п.

Иными словами, это род массовых скоплений, или сборищ. И именно в таком мельтешении, роении усматривают аллюзии на глобализацию. То есть речь идет о простой тематической подсказке, а вот насколько она верна, нам предстоит определить в дальнейшем.

Интересно, что Гурский, по сути, монтирует некие ячейки, или единицы, изображения, однако монтажные стыки — он пользуется техникой компьютерного монтажа — не видны простому глазу. На этом этапе имейте в виду, что есть некие единицы изображения, которые воспроизводятся, но зритель не видит, как это происходит. Чем будет отличаться Гурский как фотограф, пользующийся цифровыми технологиями и методом компьютерного монтажа, от фотографов старой школы, которые пользуются традиционными методами? Как уже отмечалось в литературе о нем (а ему посвящена достаточно обширная литература), Гурский не изображает реальность: фотография для него является не столько средством изображения реальности, сколько средством ее конструирования. Но это требует, конечно, пояснения. Притом что вроде бы изображаются объекты, или ситуации, или феномены, которые так или иначе опознаваемы, нельзя сказать, что фотограф подражает реальности. Как это можно понимать? Это можно понимать таким образом, что Гурский изображает события, которые достоверны только благодаря масс-медиа. Я имею в виду в первую очередь спортивные игры и спортивные мероприятия, такие как, допустим, гонка «Формулы-1». Гурский посвящает ей целый ряд фотографий, и любопытно то, как он показывает зрителю эпизоды этой гонки, а точнее — остановки в гонке, так называемые пит-стопы, когда машина, участвующая в состязаниях, быстро приводится в порядок слаженными усилиями небольшой команды людей. Здесь важно подчеркнуть, что само событие (в данном случае гонка) всегда уже существует как медийное, иными словами, это такое

событие, которое всегда уже опосредовано средствами массовой коммуникации, и по-другому существовать оно не может. Поэтому, если продолжить эту линию размышлений, референтом фотографий Гурского — то есть тем, к чему отсылают его фотографии, или тем, что на них изображается, — оказывается уже не сама реальность (согласно Ролану Барту, реальность — это то, к чему отсылает фотография, вернее — к чему отсылала фотография старая), а некий медийный конструкт. Меняется сама фотографическая референция, и это, безусловно, очень существенная трансформация, с какой мы сталкиваемся в работах Гурского. Думаю, что стоит прервать этот рассказ для того, чтобы остановиться на отдельных изображениях, которые покажут нам, с какой, собственно, материей мы в данном случае имеем дело.

Перед вами фотография, имеющая весьма скупую подпись. Она называется «Бахрейн I» и относится к 2005 году. (То, что я буду показывать и что вы увидите сейчас, это в основном совсем недавние снимки.) Хотя я и воздержусь от какой-либо интерпретации, я понимаю дело так, что это ландшафт, подготовленный к спортивным состязаниям. Следующая фотография — концерт Мадонны, снимок, сделанный Гурским в 2001 году. Это пример того, о чем я уже говорила: массовое скопление людей, яркое, зрелищное мероприятие невероятного размаха. Вы понимаете, конечно, что трудно определить, с какой точки осуществлена эта съемка. Видимо, такой точки и не существует вовсе, хотя, если говорить об этом в чисто технических терминах, Гурский снимает многие из своих фотографий с вертолета, о есть использует возможности и такого рода технических средств. Не могу сказать, где в точности на фотографии находится сама Мадонна, — ее несложно спутать с женщиной, участвующей в подпевке. Обратите внимание на образ толпы. Вот какие-то точки, наверное блики, играющие на одежде

стоящих вплотную друг к другу людей, — они доходят до самого верха и срезаются только рамкой самого изображения. А вот то, о чем я только что говорила, а именно гонка «Формулы-1». Работа датирована 2007 годом. Изображая гонку, Гурский делает диптихи. Вы видите, насколько это продуманная композиция, причем по своим формальным особенностям она напоминает трехчастное, или трехъярусное, построение живописного изображения. Спереди проходят рельсы, и это та линия, которая отгораживает зрителя от фотографии и одновременно открывает вход в нее, то есть это барьер, который как бы приглашает к созерцанию. На переднем плане изображены механики. Это и есть та самая команда людей, которая слаженными действиями буквально за короткие секунды должна привести в порядок или заново собрать разлаженное автомобильное устройство. Обращаю ваше внимание на то, что в верхней части фотографии расположены зрители, наблюдающие за этой процедурой, причем все они вооружены цифровыми аппаратами (зрители помещены в своеобразный стеклянный аквариум, находящийся прямо над центральной сценой). В каком-то отношении это не случайно: наличие зрителей внутри изображения может привести на мысль о том, что каждый из них пытается найти оптимальный ракурс съемки, но никому в отдельности не удастся это сделать.

Вот еще одна фотография. К ней нет никаких пояснений. Названо место, Копан, и дата ее изготовления — 2002 год. Когда смотришь на нее, возникают простые вопросы: а бывает ли такое? Возможно ли, чтобы в каждом окне многоэтажного дома было цветное пятно — опущенная или, наоборот, приподнятая занавеска? Полагаю, что это в чистом виде эффект компьютерного монтажа. Здесь также налицо своеобразная орнаментальность, и слово «орнамент» отнюдь не случайно: мы видим, как он повторяется в других работах Гурского. Следующая фотография — насыпные острова в Дубае. Фотография

сделана в 2007 году. Это океан, и нетрудно понять, сюда привозят песок и другие материалы. Впрочем, подсказка содержится уже в самой фотографии: она называется «Острова», и поэтому можно догадаться, что на ней изображено. Но если ты не видел подписи или с нею незнаком, то органические ассоциации вроде жизни одноклеточных оказываются совершенно неизбежными.

А вот некоторые из тех работ, за которые Гурский получил награду правительства Северной Кореи, поскольку, как сочли его руководители, он необыкновенно точно передавал национальные праздники. Перед вами одно из корейских изображений, опять же 2007 года, — панно под названием «Пхеньян II». Вы прекрасно понимаете, что все, что здесь выложено в виде орнамента, образовано человеческими телами, и на переднем плане видно, что это скорее всего некие бойцы или вооруженные физкультурники (ощущение такое, что это все-таки солдаты). Как бы то ни было, но и голуби мира скрывают за собой целый стадион, вернее — целую трибуну, заполненную людьми, которые держат разноцветные транспаранты, и они, соединяясь, образуют фигуры довольно крупных голубей. И снова это диптих (а именно левая часть). Одна сторона композиции образована миролюбивым сюжетом, а другая — более милитаристским. Сейчас вы увидите еще одну — первую — версию «Пхеньяна». Следует заметить, что Гурский пытается показывать такие виды этих праздников, у которых, так сказать, микширована экзотичность, то есть когда не совсем явно прочитывается их национально-государственная подоплека. Хотя в диптихе, который мы только что посмотрели, эти знаки были попросту кричащими.

Вот еще один мотив, который часто повторяется у Гурского. Это биржа, причем он фотографирует биржи в самых разных странах мира. В данном случае это биржа в Кувейте, снятая в 2007 году.

(Все эти совсем свежие фотографии были мною отсканированы с каталога выставки, проходившей в Базеле с 20 октября 2007 по 24 февраля 2008 года). Следующая фотография под названием «Собор» сделана в том же году. То, что здесь применен метод компьютерного монтажа, — факт, по-моему, не вызывающий сомнений: любому человеку, даже незнакомому с архитектурой готического собора, ясно, что подобная конструкция не устоит. Это нам подсказывает здравый смысл. Обращаю ваше внимание на то, что в нижней части изображения находятся люди и, как и на снимках «Формулы-1», они вооружены оптическими приборами: группа занята исследованием гигантских витражных окон. Как известно, в старой живописи человеческая фигура иногда изображалась просто для того, чтобы выделить и оттенить масштаб других изображенных на холсте объектов. В данном случае люди, которые смотрят на окна и их изучают, образуют контраст с предметом их же собственного интереса. Вот очередная биржа, на этот раз уже в Чикаго, сфотографированная в 1999 году. При внимательном разглядывании мне даже как-то показалось, что отдельные элементы этого фото повторяются. Впрочем, повторяется, наверное, все же цвет самой одежды, хотя брокер в желтой рубашке с зелеными рукавами, который расположен в передней левой части фотографии, встречается как будто дважды. И вот мы снова вернулись к началу. Мне хотелось показать вам эту небольшую подборку фотографий, чтобы вы смогли составить впечатление о том, в какой манере работает Гурский. Перед тем как перейти к Джеймисону, добавлю к сказанному выше еще несколько слов.

Мы уже убедились в том, что Гурский является поклонником массовых сборищ, точнее — грандиозных скоплений людей. Именно это навело многих критиков на мысль о том, что своими средствами он фактически дублирует идею орнамента массы, которую в конце

1920-х годов выдвинул Зигфрид Кракауэр. Был такой известный немецкий теоретик, и он высказал идею орнамента массы на фоне зарождения фашизма. Не вдаваясь в подробности, упомяну лишь о том, что послужило поводом, или толчком, к формулированию этой идеи. Кракауэр начинает свой анализ с танцовщиц варьете. Для него это был тот базовый, эмблематический образ, который позволил ему сделать энергичное обобщение. Он рассуждает об орнаменте, образованном синхронизированными в своих движениях телами. Для Кракауэра танцовщицы варьете были наглядным, зримым выражением действия капиталистической экономической системы, которая в его понимании характеризуется растущим рационализмом, направленным против природы. Проще говоря, так действует капитализм. Это означает, что его действие передается ритмично движущимися телами танцовщиц, но не ими одними — взять хотя бы людей, участвующих в массовых празднествах на стадионах. Таково эмблематическое выражение механизма функционирования самой экономической системы. Но за этим следует еще один более важный шаг. В понимании Кракауэра орнамент есть способ постижения массы. Дело в том, что масса — это порождение новейших обществ: XIX век не знал такого социального субъекта. Масса, возникающая на рубеже XX века и проявляющая себя особенно ярко именно в нем, не имеет идентификационных механизмов, то есть не имеет никакой возможности опознать саму себя. Орнамент, по Кракауэру, и есть тот способ, каким масса наделяется самосознанием. Точнее говоря, она узнает себя в орнаменте. Эта идея восходит именно к Кракауэру, и нетрудно понять его мысль, когда он говорит о том, что о месте эпохи в историческом процессе можно узнать куда больше из ее незаметных поверхностных проявлений, чем из суждений, какие эта эпоха составляет о самой себе. Посмотрите, какие узоры выкладывает собирающаяся

на стадионах масса, и они расскажут больше об эпохе, чем высказывания ее представителей — тех же интеллектуалов или теоретиков.

Но что происходит сегодня? Современные критики, анализирующие Гурского, фактически пытаются экстраполировать понятие орнамента массы на современную действительность. Проблема состоит, однако, в том (и это признают они сами), что изменился социальный субъект, и сейчас все больше говорят о социальном субъекте как о множестве. «Multitude» — английский вариант этого понятия. Поскольку авторами концепции являются Хардт и Негри, то есть американец и итальянец, то употребление английского термина кажется вполне оправданным (хотя Негри писал об этом и по-французски). В любом случае это слово, неуклюже переводимое у нас как «множество», является способом обозначить появление нового социального субъекта. Как утверждают авторы данной идеи, этот новый субъект — то, что проявляет себя в нематериальных формах, например в форме так называемых сетей, то есть того, для чего крайне трудно подыскать материальные, зримые эквиваленты. Поэтому, если придерживаться этой логики, экстраполяция идей Кракауэра на произведения Гурского представляется неправомерной. С другой стороны, сам Гурский (который, между прочим, на московской пресс-конференции отказывался от всяких интерпретаций своего творчества, говоря, что он не занимается теорией и с большим подозрением относится к любым попыткам как-то его определить или встроить в некую линию) в одном из интервью когда-то заявил (эти простые слова являются для нас ценной подсказкой): «Меня интересуют глобальные точки зрения (по-немецки — *Perspektiven*)...», то есть буквально — «Меня интересуют глобальные перспективы...» Главное здесь — «глобальные перспективы», и я хочу на этом задержаться. Вы посмотрели работы Гурского, а теперь давайте попытаемся продумать, что́ это за «глобальные перспективы», если воспользоваться его же собственным определением.

Дело в том, что фотографии, которые вы только что видели, структурно организованы таким образом, что к ним невозможно войти в какое-либо отношение — созерцательное или сопереживающее. Точка, с которой показаны все эти виды, все эти скопления людей исключает возможность наблюдения, как это было в классической живописи или в классической фотографии. Ведь эти фотографии показывают не скопления сами по себе, на что мы, зрители, мгновенно направляем наш взгляд, потому что всегда готовы довольствоваться очевидным, или достоверным. Они показывают нам *дистанцию*, которая разрушает традиционную способность видения и представления. Иначе говоря, с нашими обычными мерками — психологическими, антропоморфными, одним словом, классическими — к таким изображениям уже не подойдешь. И вот тут, в этот драматический момент, нам может прийти на помощь Фредрик Джеймисон с его идеей когнитивного картирования.

Перехожу к следующей части моего анализа. С его помощью мы попытаемся понять, что можно извлечь из этих фотографий помимо сугубо тематической, или сюжетной, очевидности, которая всегда на поверхности. Позвольте обратиться к Джеймисону. Как я уже сказала, подход к явлениям культуры у него является в своей основе историческим, и (что для моего поколения неудивительно, а молодым людям может показаться немного экзотичным) Джеймисон — не просто убежденный марксист: он не только пользуется марксистскими методами, но и использует соответствующий язык. Поэтому когда он пишет о позднем капитализме, связывая его с постмодернизмом, этому не стоит удивляться. Следует сказать, что для него поздний капитализм отмечен целым рядом особенностей, и вообще каждая фаза в развитии капитализма — начиная от ранней классической и заканчивая нынешней поздней — связана с определенным образом

пространства. Фактически, используя культурологический язык, Джеймисон пытается выстроить определенный образ культурного пространства, который соответствовал бы той или иной фазе развития капитализма. Но помимо этого он прибегает и к более инструментальной, более конкретной идее когнитивного картирования, которая помогает ему разобраться с постмодернистским глобальным пространством. Наконец все соединилось вместе. Мы прекрасно знаем, что живем в глобальном, глобализирующемся мире. Этот мир кто-то называет постмодернистским — но что это значит? Как мы можем себе его представить и можем ли представить вообще? Вот как стоит вопрос.

Вводя понятие когнитивного картирования, Джеймисон ссылается на два источника. Он считает, что на его идею повлиял Луи Альтюссер, с одной стороны, и человек, который русскому читателю скорее всего не известен, а именно американский исследователь городского пространства Кевин Линч. Причем начинает Джеймисон именно с Кевина Линча, который и вводит понятие когнитивного картирования применительно к анализу городского пространства. Линч сформулировал это понятие давно, еще в 1960-е годы. А сегодня можно убедиться в том, как после этого возникла целая поддисциплина, связанная с исследованиями города в духе картирования воображаемого городского пространства. Идея, которую высказывает Линч, достаточно проста. Он говорит о том, что если человек испытывает отчуждение от города, в котором он живет, то глубина такого отчуждения находится в прямой зависимости от его неспособности спроецировать (нарисовать, начертить) ментальную карту окружающего его городского пространства. Если ты не можешь нарисовать и удержать в своем сознании эту карту — значит ты предельно отчужден от города, в котором ты живешь. Такова в общем виде высказанная Линчем идея.

Для Джеймисона она оказывается важным стимулом в его собственных размышлениях о развитии культур. Впрочем, если приводить конкретные примеры, то следует вспомнить, что Линч говорит о таких городах, как Бостон, Лос-Анджелес, и др. Примером благополучного города с точки зрения когнитивной карты является Бостон с его традиционно организованным городским пространством, монументами, рекой, служащей своего рода разграничителем, и вообще равномерным, ровным, а главное — человекомерным способом организации жизни в пределах городской среды. В идее Линча Джеймисона интересуют два момента, вернее — один, но состоящий из двух элементов. Речь идет о диалектике непосредственного ощущения, или, по его словам, феноменологического переживания индивидуального субъекта, с одной стороны, и воображаемого представления о городе как об отсутствующей целостности, с другой. В самом деле, есть мой опыт жизни в городе, и есть мое представление о городе как о некотором отсутствующем целом. Джеймисон усматривает в этом диалектику, одновременно работающую через разрыв и связь. Особенно четко это проявляется тогда, когда он обращается к Альтюссеру, а именно к его понятию идеологии.

У Альтюссера имеется по крайней мере одно позитивное определение идеологии, которое Джеймисон рассматривает как аналог образа города, городского пространства по Линчу. Может быть, само это определение звучит несколько громоздко, но в довольно точном переводе оно сводится к следующему. Идеология в интерпретации Альтюссера — это воображаемое представление об отношении субъекта к его реальным условиям существования. Слово «представление» можно заменить на «образ», но в приведенной формуле имеет значение именно идея представления, изображения, изобразимости как таковой: нереальное изображение отношения

субъекта к его реальным условиям существования. Эта несколько громоздкая формулировка является, тем не менее, законченной. Если вдуматься в нее, то она постулирует две вещи. Прежде всего, постулируется разрыв между индивидуальным опытом субъекта и опытом более широкой целостности (в данном случае классовой), которая им не схватывается, являясь для него отсутствующей. Но при этом субъект должен войти в какое-то отношение к ней. Налицо разрыв между индивидуальным опытом и более широким контекстом, куда этот опыт включен. В то же время идеология не просто фиксирует этот разрыв, но она же выполняет функцию его преодоления, поскольку по сути дела картографирует его, то есть преодолевает посредством создаваемых ею представлений и изображений (представления и изображения здесь вполне синонимичны), которые воспринимаются субъектом как сознательные или бессознательные. Подчеркиваю: именно с помощью этих представлений преодолевается разрыв.

Среди прочих Джеймисон приводит следующий пример (он относится к другому времени, но структурно повторяет наше). Житель Лондона конца XIX века имеет очень частный образ своего повседневного опыта: он живет в городе, и его каждодневные переживания упираются в конкретные узкие рамки. Однако горизонтом (наконец мы снова употребили это слово) данного переживания оказывается невидимый, неоощаемый, несхватываемый им образ всей колониальной системы в качестве отсутствующего целого. В эти рамки включен его частный опыт, и он от них неотделим, но разрыв между тем и другим остается непреодолимым. Он оказывается своего рода проклятием — хотя, как мы установили, идеология выполняет функцию преодоления подобного разрыва. Такую же функцию, со своей стороны, выполняет и произведение искусства, ведь произведение искусства, сырым материалом которого является субъективный опыт,

постоянно реагирует на изменения в характере этого опыта. Оно, как симптом, в искаженном виде отражает более широкое целое, в горизонт которого произведение оказывается вписанным (в нашем примере это реальность колониальной системы). Так вот, когнитивное картирование — это экстраполяция пространственного анализа Линча на область общественных структур, поясняет Джеймисон. Только нужно понимать, что происходит это в условиях мультикультурного, или глобального, общества, того общества, в котором мы с вами сегодня живем. Джеймисон также замечает (для него это существенно как для критика-марксиста), что неспособность картографировать, или картировать, социальную реальность, наносит ущерб политическому опыту в не меньшей мере, чем такая же неспособность в случае пространственного представления опыта урбанистического. Важно продумывать этот разрыв.

Теперь нам предстоит связать сказанное с фотографиями Гурского. Замечу, что в своей статье Джеймисон не предпринимает никакого специального разбора, а просто показывает свой инструментарий и подход к истолкованию произведения искусства. Для него произведение искусства, как я только что сказала, есть в своей основе симптом: это искаженная фигура, или искаженное изображение, отсутствующей глобальной целостности, в которую необходимо встроен наш индивидуальный опыт, но которая для нас непредставима. Мы живем в условиях глобализации, но представить мы ее себе не можем. Это та отсутствующая тотальность, тот горизонт, который постоянно от нас ускользает. Тем не менее, через произведение искусства, с помощью произведения искусства мы постоянно каким-то образом осваиваем этот неподатливый материал. Поэтому я предлагаю рассматривать фотографии Гурского не как иллюстрацию всем известной темы — тематический ход является слишком прямым

и в принципе не очень продуктивным, — а как способ продемонстрировать, что глобализация (ведь Гурский — настоящий фотограф периода глобализации) есть некий неуловимый горизонт, который в самом изображении преломляется специфическим образом. Прежде всего, в виде несоответствия точки наблюдения и того объекта, к какому отсылает нас фотограф, то есть в невозможности занять позицию наблюдения, сконструированную им. Иными словами, средствами фотографии показывается и доказывается недостижимость того предельного горизонта, в который вписана наша нынешняя жизнь и который, тем не менее, мы должны каким-то образом осваивать. Этот горизонт — по необходимости в превращенных, измененных формах — отражается как в самом нашем сознании, так и в произведениях искусства. Сказав это, предлагаю вам сместить внимание с того, что дано прямому наблюдению, на то, что объектом наблюдения, в данном случае произведением искусства, сконструировано и чья конструктивность — неправдоподобие, искусственность — является более документальной, чем «прямая» фотография.

В принципе все это выводит нас на проблему документа, которую я надеюсь затронуть отдельно в связи с работами другого фотографа — канадца Джеффа Уолла. Забегая вперед, могу сказать, что в современном искусстве уже давно неактуальна проблема соотношения постановочного и документального (как в узком смысле объективистского, «заикленного на голых фактах»). Насколько мне известно, в рамках возобновившейся телепрограммы Гордона «Закрытый показ» будет показан и обсужден фильм Манского «Девственность». Это документальный фильм о женщинах, которые приезжают покорять Москву и делают это, с точки зрения режиссера, неблагоприятными средствами, так или иначе расставаясь со своей физической и душевной невинностью. Говорят, во время обсуждения

один из его участников воскликнул: «Это не документальный фильм! Вы же заставляете героинь произносить заранее написанные тексты!» Это означает, что с позиций неподготовленного зрителя тот факт, что в искусстве фигурирует элемент постановочности, делает это искусство менее достоверным или просто недокументальным. Однако современное искусство постоянно показывает, что грань между документальным и постановочным условна, но дело даже не в условности как таковой. Дело в том, что нечто может и должно быть сконструировано, и этим оно будет ближе к реальности, чем так называемая прямая отсылка к последней. Возвращаясь к Гурскому, я назвала бы его документалистом, но не на том основании, что он изображает сцены, которые мы можем считать современными, поскольку они происходят вокруг нас или вызывают в нас какие-то переживания. Я назвала бы его документалистом потому, что он схватывает определенные явления (и делает это независимо от теории, от прочитанных книг и т.п.), которые могут рассказать многое о нашем времени, например о нашей неспособности представить себе свое собственное время и пространство, что, однако, стало частью самого повседневного опыта. Мы не думаем об этом: это встроено в структуры нашей чувственности, в характер самих переживаний. И оно должно быть сконструировано — напрямую это не покажешь.

ОБСУЖДЕНИЕ

Постмодернизм в искусстве и постмодернизм в философии — насколько они разные и насколько близки?

Это большой вопрос. Как известно, само понятие «постмодернизм» идет из архитектуры. Его автором является Дженкс, чьи труды доступны в русском переводе. На самом деле то, что называлось

постмодернизмом в искусстве, в частности в архитектуре, уже завершено. На смену постмодернизму пришли другие стили. Итак, есть узкое применение этого понятия в сфере искусства, хотя надо сказать, что с его помощью был выведен набор формальных признаков. Так, если произведение определяется как автореферентное (ни к чему не отсылающее), обладающее такими формальными признаками, как пастиш, ирония и т.п., такое произведение считается постмодернистским. Может быть, это и удобно с точки зрения первичной классификации, благодаря которой можно утверждать, что новые артефакты или произведения отличаются от тех, в которых мы этих черт не находим. С другой стороны, такой анализ в чем-то беден, поскольку произведение ставится им на поток. Если оно соответствует этим критериям, то это пример постмодернизма, то есть критерии идут впереди самого произведения. Это наносит определенный ущерб фактуре вновь создаваемых творений. Здесь есть элемент формального подведения под общее понятие, что не всегда работает и не всегда дает хороший результат. Ведь каждое произведение, согласно идее, высказанной когда-то Нанси, требует для своего анализа выработки специфического языка описания. Трудно вообразить, что каждое произведение удостоится такого языка, но, наверное, в идеале именно так и обстоит дело.

Теперь о философии. Здесь тоже необходимо вводить какие-то различия, так как есть разные способы выражения отношения даже к самому термину «постмодернизм». Такие исследователи, как Джеймисон, занимаются постмодернизмом напрямую. Они пытаются выделить его в качестве объекта. Сам Джеймисон акцентирует историко-культурную составляющую постмодернизма. Зигмунт Бауман занимается социологией, и для него постмодернизм интересен как индикатор изменений тех общественных процессов, которые можно

с помощью социологических инструментов. Но философы, которых называют постмодернистами и которые мало что, а то и вовсе ничего не говорили о постмодернизме, вынуждены нести на себе этот крест. В этом случае постмодернизм — лишь обозначение принадлежности к определенному времени, хотя и не к определенной школе, поскольку постмодернистами, скорее всего, назовут и Деррида, и Бодрийяра, и Делёза. И если Бодрийяр и Лиотар писали об этом, пытались выделить некий постмодернистский субстрат, то другие этого не делали. Что же, они постмодернисты только потому, что принадлежат времени, которое условно названо постмодернистским? Здесь есть проблемы — ведь это разный тип работы: очень трудно сравнивать то, что делал Деррида, с тем, что делал Делёз. Поэтому и здесь мы видим еще один способ подведения под классификационное понятие, и я сдержанно отношусь ко всяким подобным попыткам. Необходимо разбираться с содержанием конкретных идей.

Боюсь, что я упустила один важный момент. Пользуясь паузой, возникшей в обсуждении, позвольте кое-что добавить. Мы говорили, что реальность, отсутствующее целое преломляется в искаженных формах в текущих произведениях культуры, в том числе и массовой культуры. Для Джеймисона таким примером являются теории заговора в их разнообразных формах. Он говорит, что современная паранойя, которая находит свое наиболее четкое выражение в теориях заговора (а маскульт не перестает обращаться к этой теме), есть попытка современного сознания, неудачная и даже жалкая, справиться с логикой той всеохватной структуры, или тотальности, которая для него отсутствует, но в которую оно, тем не менее, встроено. Теории заговора — один из характерных примеров того, как глобализация может преломляться в искаженных формах.

Хочу задать вопрос по поводу вписывания фотографии, искусства в глобализацию, посткапитализм и т.д.

Пхеньян — это все-таки не капиталистическое общество, но общество другого типа. Это же отличный опыт — опыт коммунистического общества. Или там все то же

Боюсь, что эти различия Гурского мало волнуют. Они больше волнуют экономистов или критиков современной культуры. Он видит орнамент, и корейские празднества являют ему образец этого орнамента в наиболее чистом виде. Все остальное тоже достаточно орнаментально, но здесь это как бы орнамент *par excellence*. Мне кажется, что различия, о которых вы говорите, несущественны для Гурского. К тому же идеология сейчас такова, что всячески акцентирует общее. Думаю, что Гурский демонстрирует свой образ мира, мира, конечно же, разного, но такого, который становится все более взаимосвязанным.

А делают ли те, кто его объясняет, различие между обществами — ведь есть такие, где не совсем господствует капитализм?

Не могу сказать, что знаю весь корпус литературы о Гурском, но точно знаю, что многие критики просто зациклились на идее Кракауэра, так как это вроде бы очевидная вещь. Сама по себе идея наглядна, причем в двойном смысле: она ясная и имеет отношение к наглядности. У Гурского орнамент — повторяющийся мотив, и его самого замучили этим сравнением. Но проводят ли критики упомянутое вами различие... Думаю, что их не так интересует данное различие, как ситуация спортивных состязаний в качестве медийных, которые будут показываться и в Пхеньяне в том числе, то есть, обобщенно говоря, статус общемировых событий, которые в своей основе

телевизуальны — они сразу же рождаются как телевизиуальная реальность. В этом смысле их можно считать общемировым достоянием.

Анализ, соотнесенный с текущей реальностью, может осуществлять не только современное произведение искусства, возникающее в «нормальном» обществе. Лакан, например, опирался на предыдущие эпохи...

Лакана я упомянула мимоходом только в связи с отсутствующим, или Реальным. Возвращаясь к Джеймисону, подчеркну, что его волнует проблема истории, - он, как мы помним, марксист. Как говорить о произведениях с исторической точки зрения? Но он не вулгарный марксист, поэтому он не будет говорить о борьбе классов как о том, что содержательно прочитывается в том или ином произведении. Это было бы вулгарно. Вместе с тем ему важно удержать историю как горизонт, в который вписаны разнообразные произведения. История всегда является горизонтом, отсутствующей причиной, по Альтюссеру, но она все время проявляет себя через тексты культуры, через произведения литературы и искусства, каждый раз по-разному отпечатываясь в них(специфика определенного периода накладывает свою печать на текст). Но ваш вопрос не об этом. Ваш вопрос о том, может ли предложенная схема быть экстраполирована на другие исторические периоды. Для Джеймисона в прежних обществах она совершенно не работает. Для него она связана с капитализмом, с его новейшими формами, с тем, что он, вслед за Лениным, называет империалистическим капитализмом. Иными словами, эта схема начинает работать примерно в XIX веке, когда разрыв между индивидуально переживаемым опытом и мировой реальностью (в его примере — колониальной системой) становится особенно драматичным. Но это было не всегда. В традиционных обществах, напротив, индивидуальный опыт

не отчужден от общих экономических и социальных структур, в которые он вписан. Наоборот, есть определенное соотношение между тем и другим, есть как бы плавность перехода. А тут вместо плавности и соответствия на передний план выходит разрыв, и эта проблема возникает лишь в определенное историческое время. Было бы неверно интерпретировать его мысль (да и сам Джеймисон никогда бы не сказал такого) в качестве схемы, распространяемой на все времена.

Простите, если я задерживаю вас, но есть важный момент, связанный с историческим подходом, которым пользуется Джеймисон. Как я уже говорила, у нас постмодернизм — это красная тряпка для быка. Но есть тряпка, может быть, куда краснее — это проблема массовой культуры. Массовая культура вызывает стойкое неприятие у местных интеллектуалов. Однако Джеймисон показал (привожу одну из его важных идей, высказанных еще в 1970-е годы, — сейчас ее можно пересматривать, уточнять, критиковать), что массовая культура — это не культура всех времен, но культура определенного периода, а главное, что и она, и высокая культура, а именно культура модернизма, находятся в теснейших отношениях друг с другом в том смысле, что они конституируют друг друга. Это взаимодополняющие явления: без одной не может быть другой. Иными словами, это две грани, или стороны, одного и того же эстетического производства эпохи монополистического капитала. А раз это две стороны, то почему мы продолжаем говорить, что массовая культура ужасна? До нее была народная культура, потом появилась собственно культура масс, связанная с высокой культурой. Связь эта совершенно неустраима, поскольку эти явления, подчеркиваю, конституируют друг друга.

Они не существуют друг без друга — вот что имеется в виду. Нельзя оторвать одну от другой. Джеймисон показывает, что, когда исследователь берется анализировать произведение массовой

культуры, перед ним возникают невероятные проблемы. Это невозможно делать традиционными методами. Почему? Производство массовой культуры не имеет истока. Нельзя проследить генезис подобного произведения. Оно появляется сразу как нечто повторяемое, и фигура повтора здесь далеко не случайна. Джеймисон приводит отличный пример из области поп-музыки. Он говорит: эта музыка всегда нам знакома — мы слушаем ее, как свои же предыдущие прослушивания. Она нам говорит о нас самих, она указывает больше на нашу чувственность и опыт встроенности в мир, чем на какое-то сугубо музыкальное явление. Это знакомая ткань нашей чувственной жизни. В этой музыке мы узнаём себя через свои же предыдущие прослушивания. Иными словами, как только мы начинаем говорить или задумываться об объекте массовой культуры, мы должны обратиться к иному способу анализа — анализируются не истоки и влияния (генетические, исторические или какие-то другие), но по-другому задается сам объект исследования, ведь он функционирует иначе и играет совсем иную роль в культурном производстве. Таков один полюс культурного производства. Если же мы будем искать оригинал, утраченный массовой культурой, то он располагается как раз на другом полюсе — на полюсе высокого искусства. Вот они где, наши утраченные оригиналы. Это, конечно, известное огрубление, но оба полюса диалектически взаимосвязаны.

***Меня с самого начала смутил один момент:
не проявляются ли здесь некие демаркационные
структуры?..***

Вовсе нет. Мы рассматриваем современное искусство, и оно, конечно, не анонимно — это фотографии, имеющие подпись. Возьмите Бориса Михайлова, еще одного именитого фотографа, ставящего

под фотографиями подпись. Но фотографии (особенно михайловские) интересны нам тем, что отсылают к анонимности, к определенному совместно разделяемому опыту. И если бы Михайлов или Гурский настаивали на авторстве, если бы вообще искусство настаивало на музеефикации, это было бы смертью для его экспериментальной основы и для тех исследовательских возможностей, которые оно в себе несет. Как только кто-то попадает в музей (Гурский — это гиперфигура, но гиперфигура арт-рынка), как только фигура музеефицируется, знайте — плохи дела. Однако Михайлов, как и другие художники, интересен нам как раз своим сопротивлением. Иными словами, там, где художник не позволяет культурному производству и институтам высокого искусства себя апроприировать, там он по-прежнему создает зону напряжения, или турбулентности. Для нас, зрителей, это и есть та открытая зона, в которой что-то происходит.

ЯЗЫК ФОТОГРАММЫ

(К. Маркер — Р. Барт)

Я хотела бы обратиться к проблеме, которая была поставлена в 1970-е годы. Эта проблема зазвучала сегодня с новой интенсивностью. Речь идет о том, что американский искусствовед и теоретик искусства Розалинда Краусс на своем языке называет «переизобретением средства». Статья под таким названием была опубликована в 1999 году. (Она переводилась на русский язык, и ее можно даже найти в Интернете.) По-английски статья называется «Reinventing the Medium». Слово «medium» весьма примечательно. Прежде всего, это то слово, которое фигурирует в русском словосочетании «средства массовой коммуникации», вернее — «масс-медиа». В своей статье Краусс пишет о том, что современное искусство фактически решает проблему переизобретения средства. При этом «средство» надо понимать как «средство выражения», «выразительное средство», или «язык», того или иного искусства. («The medium is the message», как мы знаем из Маклюэна, но у него речь идет о несколько иных вещах.) В последние годы возникло ощущение того, что современное искусство занимается изобретением для себя нового языка выражения. Иными словами, мы переживаем переходный момент, и прямо его назвать очень трудно. Есть некие подступы к этому, попытки освоить происходящее, причем с опорой на тексты, опубликованные раньше, но в полной мере тогда как раз не прозвучавшие, и их отложенное действие ощущается только сейчас.

Без дополнительных проволочек позвольте сказать несколько слов о том, что мы увидим сегодня. Я попыталась, правда в самых общих чертах, задать рамку, связанную с современным искусством

попытками отразить язык современного искусства его же собственными средствами. Поскольку мы будем задействовать материал современного искусства и искать соприродные ему явления в поле философских размышлений, я хочу предложить вашему вниманию фильм одного известного, можно даже сказать, культового режиссера — француза Криса Маркера, причем фильм давний — он был снят в 1962 году. Этот короткий фильм длится всего 28 минут (с точки зрения кинематографа это ничтожное время). Удивительно то, что сейчас этот фильм постоянно выпускается на DVD. Маркер, уже пожилой человек, сделал его английскую версию, в которой оригинальный французский текст немного видоизменен. Часто этот фильм воспроизводится вместе с другим замечательным фильмом Маркера — его документальной лентой «*Sans soleil*», что в буквальном переводе означает «Без солнца» (эту картину тоже стоит посмотреть). Фильм Маркера — это не просто предмет обожания или возобновившегося интереса, но это и повод к определенным размышлениям, поскольку, как вы увидите сами, этот фильм состоит из одних фотограмм. Иначе говоря, это не кино в обычном, традиционном смысле этого слова, а если говорить совсем просто, то это фильм, состоящий из отдельных фотографий. Хочу, впрочем, предупредить, что это не экспериментальное кино, требующее напряженного внимания от зрителя: порой мы думаем, что, приобщаясь к интеллектуальному продукту, мы должны что-то претерпевать. В данном случае ничего претерпевать не нужно. Как зрители вы скорее всего получите удовольствие от просмотра этого фильма. Перед тем как перейти к просмотру, скажу еще несколько поясняющих слов.

Оказывается, у нас есть одна проблема: по дороге из Москвы в Нижний Новгород пропали русские субтитры. Это, безусловно, драматичное развитие событий. Что я могу сказать в порядке утешения?

Остались английские субтитры (надеюсь, что многие читают по-английски), и, если вы захотите, я могу бегло ввести вас в курс дела. Надо признать, что в фильме текст играет определенную роль, и притом весьма значительную. Фильм этот снят в жанре научной фантастики, то есть формально он относится именно к этому жанру. Но оттого что в нем использованы фотографии, он производит эффект документального кино. Не хочу вас ни на что настраивать заранее, но то, что я скажу сейчас, — вещь довольно очевидная, поэтому упомяну о ней в предварительном порядке. В самом начале фильма, а именно в титрах, вы увидите, что свою работу Маркер определяет как фотороман. Вообще фотороман — это низкий жанр (мы вернемся к этому чуть позже). Вернее, как отмечает Барт, этот жанр рождается в нижних слоях высокой культуры. Фотороман — это нечто обыденное, такая форма, которая является широко распространенной и примыкает к массовой культуре. Здесь она использована как некий жанровый ориентир. Наконец, более общий контекст этого фильма заключается в том, что Маркер принадлежит к французской новой волне. Это целое направление в кинематографе, и, конечно, вам знакомо имя Алена Рене, который в эти же годы снял замечательную картину «Прошлым летом в Мариенбаде». Эта связка не случайна, поскольку и Маркер, и Рене каждый по-своему интересуется проблемой времени. Если говорить, о чем фильм Маркера, то это фильм о времени. Однако ничего неожиданного в таком утверждении нет. Научная фантастика так или иначе решает для себя проблему времени — часто она прибегает к путешествиям во времени, и с подобными путешествиями нам предстоит столкнуться и здесь.

Теперь очень коротко о сюжете фильма. Вы увидите Париж в воображаемое время после Третьей мировой войны. С этого все и начинается. Но только смотрите внимательно, потому что первые

кадры очень значимы — в них многое спрессовано. Вы увидите, что те, кто уцелел в этой войне, живут в каком-то подземелье. Внутри этого подземелья образовались иерархии, а именно: есть некие правители и есть люди, которыми они управляют, и часть этих подневольных людей оказывается объектом экспериментов, в том числе связанных с путешествиями во времени. Это эксперименты над мозгом, памятью и т.п., и цель их (история немного прихотлива) состоит в том, чтобы кого-то из тех, кто пройдет через серию экспериментов, успешно преодолеет этот барьер, в конце концов заслать в прошлое, а лучше — в будущее, чтобы можно было найти источник энергии, позволяющий спасти оставшихся в живых, поскольку их ресурсы на исходе. Одного из этих людей, главного героя, правители выделяют как носителя сильного воспоминания о прошлом. Над ним начинаются эксперименты. Вы увидите, как он путешествует во времени, как встречает людей из будущего, которые попытаются его спасти: ведь любой, кто делает прорыв, уже больше не нужен своим прежним повелителям — от него пытаются избавиться. На каком-то этапе люди из будущего предложат этому герою остаться с ними, но он не согласится и попросит вернуть его в прошлое. Такова сюжетная канва. Итак, постарайтесь получить удовольствие от этой истории в ее оригинальном варианте.

Думаю, вы поняли содержание этого фильма и никакие комментарии здесь не нужны. Добавлю лишь несколько уточняющих деталей. Фильм называется «La jetée». Русское название этого фильма не совсем верное — во многих ссылках он фигурирует как «Взлетная полоса». Между тем имеется в виду «Причал». Это название тоже довольно условное: речь идет о бетонной площадке, на которую выходили пассажиры перед тем, как сесть в самолет. Таких причалов больше нет. Они были в 1960-е годы, когда путешествовало меньше пассажиров, поэтому они отсылают к определенной практике путешествий именно тех лет.

У фильма Маркера, конечно, есть свои интерпретаторы. Не хочу вам навязывать какие-либо толкования, но, если вам будет интересно, вы можете прочитать статью французского автора Жан-Луи Шефера, который занимается кино и который написал однажды текст для каталога: в начале 1990-х годов проходила видео-выставка, которая путешествовала по Европе и США, и в ее рамках показывался фильм «Причал». У Шефера очень интересный текст, хотя и сложный по содержанию. Он отводит особую роль образам, полагая, что драматизм фильма и его оригинальность состоят в работе образа. В данном случае термин «образ» употребляется в привычном смысле, а именно как некое «изображение». У Шефера можно выделить целый ряд мотивов. Прежде всего, мотив желания, которое всегда идет рука об руку с памятью, и естественно, что на передний план выходят образы памяти. Фактически весь фильм разворачивается как серия воспоминаний, но только, в отличие от Пруста, воспоминаний, вызываемых экспериментом, то есть воспоминаний в своей основе насильственных, в отличие от прустовской непроизвольной памяти. Кроме того, в «La jetée» одновременно выражается желание вернуться в прошлое, заново пережить тот детский образ, который является конститутивным для дальнейшего развития личности, и невозможность этот образ ухватить. Наконец, можно заключить, что в аллегорической форме фильм сообщает о приверженности человечества к образу, которая принимает характер пытки — настолько привязанность эта мучительна и непреодолима. Я не стану излагать в подробностях интерпретацию Шефера, хочу лишь обратить ваше внимание на следующий момент. Загадка «я» главного героя, по мысли этого критика, располагается как бы на перекрестье между романским уровнем, или романским компонентом, фильма и его визуальным, или зрительным, рядом. То, что преподносят образы памяти, то, что они в себе

несут, не может быть записано. Этот неразрешимый конфликт между словом и образом оказывается очень продуктивным для построения фильма. Фактически фильм разворачивается в обратной проекции: он начинается с неодолимого, мучительного детского воспоминания, но оказывается, что это воспоминание есть мгновение смерти главного героя. Если говорить о формальном приеме, которым пользуется здесь Маркер, то состоит он в том, что этот эпизод не может быть представленным в движении. Это застывший образ, выпадающий из самой кинематографической текстуры.

Теперь мне хотелось бы перейти к Ролану Барту, который не комментировал этот фильм и даже на него не ссылался. Но у Барта есть статья, переведенная на русский язык и опубликованная в одном из старых семиотических сборников. В переводе она известна под названием «Открытый смысл». Французское словосочетание «*le sens obtus*», то есть «тупой смысл» (мы вернемся к прямому значению этого слова), передается словами «открытый смысл» в русском переводе. Эта статья была написана в 1970 году. Она находится в определенном отношении с известной книгой Барта о фотографии, написанной в конце того же самого десятилетия. «*Camera lucida*» — это классическое исследование о фотографии, где, как известно, Барт вводит два термина для анализа фотографических изображений, а именно *studium* и *punctum*. Если попытаться предельно коротко сказать о них, то это два режима чтения фотографий, как говорит Барт, используя привычный для себя язык. Но если *studium* относится к области культурных значений, если он выражает широту поля охвата или непрерывность знаков, которые считываются с поверхности изображения, то есть отсылает к нашему навыку людей культуры, фактически передавая опыт чтения изображения (мы читаем изображения так же, как читаем книги), то *punctum* разрушает эту практику, или эту

непрерывность чтения. По словам Барта, он является болезненным уколом, особой остановкой. И в этом качестве он, безусловно, связан с фотографией. Это тот самый момент, когда изображение нисходит на нас, когда оно ранит, когда что-то зацепляет нас в изображении. Одним словом, это другой режим восприятия фотографии. Нужно сказать, что *studium* и *punctum* находятся в сложных отношениях между собой — они сосуществуют. Следует также учесть, что *punctum* не есть нечто, что к фотографии добавлено: это то, что в ней всегда уже содержится, то есть это дополнение, но скорее в том смысле, в каком дополнение толкует Деррида. Иначе говоря, *punctum* не достраивает фотографию до некоторой целостности, он всегда избыточен по отношению к изображению. Это момент избытка, о чем Барт скажет напрямую, когда он будет анализировать открытый смысл, пользуясь формулой бесполезной траты и отсылая к области нецелостных, в своей основе незаконченных образований, или (если говорить на языке более технического) к означающему без означаемого. Если знак в традиционном понимании состоит из двух элементов — из означающего, материального носителя, и означаемого — идеи или понятия, на которое означающее указывает, то в данном случае мы можем говорить о материальном носителе без смысла, то есть о знаковой материи без смысла. Но это тоже требует определенных оговорок.

Я не буду больше обращаться к «*Camera lucida*», но я хотела бы подробнее остановиться на статье «Открытый смысл», опубликованной в переводе Ямпольского. В этой статье Барт рассматривает кадры из фильмов Эйзенштейна. Этот режиссер становится эмблематическим в его поиске, и Барт начинает свой анализ разбором кадра из «Ивана Грозного» (русскому читателю это должно быть хорошо известно). Итак, Барт начинает с обсуждения конкретного кадра. Речь идет о ритуальной сцене, когда придворные осыпают царя золотыми

монетами. Это восхождение на трон, ритуал, который сам по себе легко прочитывается. Отталкиваясь от этого кадра, Барт выстраивает схему уровней смысла. (На самом деле для примера можно было бы взять любой другой кадр, никакой специальной привязки тут нет — просто он оказался подручным.) Три уровня смысла таковы. Первый, с которым мы всегда имеем дело и который, как говорится, лежит на поверхности, — это информационный смысл. Это уровень сообщения, которое считывается простыми семиотическими средствами, и никакие комментарии здесь особо не нужны: мы видим нечто и прочитываем то, что нам представлено наглядно. С этим уровнем в тесном соседстве находится другой — уровень символический, или уровень символического смысла. Тут уже возможны иерархии, дальнейшее дробление и различение, а именно: можно говорить о разных видах и уровнях самого символического смысла — о символике золота в ритуале обливания царя золотым дождем из монет, о теме золота (достатка) как сквозной в «Иване Грозном» или о символическом строе уже самого Эйзенштейна, в корпусе работ которого золото может, например, предстать покровом. Можно говорить о золоте и в историческом смысле некоторой сценографии обмена и т.д. Имеется в виду, что символический уровень предполагает какую-то, хотя и более изощренную интерпретацию и тоже взывает к прочтению. Однако Барт считает, что этими двумя смыслами не исчерпывается увиденное в кадре. (Оно есть и в других кадрах, может быть не во всех, но в некоторых точно.) И вот это нечто дополнительное, не объяснимое на языке первых двух смыслов, Барт называет «открытым смыслом» («le sens obtus»). Ему нравится, что в прилагательном «obtus» присутствует уничижительный оттенок — Барт обыгрывает и его.

Что же такое открытый смысл, или «смысл тупой», если перевести это словосочетание дословно? Возвращаясь к придворным,

это нечто в самом изображении, что Барт стремится выразить словами. Но при этом он дает понять, что не описывает то, что видит. Что же такое открытый смысл, или «смысл тупой», если переводить это словосочетание дословно? Возвращаясь к придворным, это нечто в самом изображении, что Барт стремится выразить словами. Но при этом он дает понять, что не описывает то, что видит. Барт лишь намекает, говоря, что, может быть, этот смысл передается разным гримом у придворных — у одного довольно грубым (огрубленные черты лица, плохо приглаженные волосы), а у другого, наоборот, достаточно изысканным (белая поверхность кожи, как будто присыпанная специальным тальком, и т.п.). И все-таки это не разновидность описания, а попытка намекнуть на какой-то уровень изображения, который не относится ни к самой сцене, ни к ее символической интерпретации и вместе с тем не совпадает с упорством, демонстрируемым любым живым телом, когда оно нам явлено в своем присутствии. Это то, что очень трудно выразить словами: можно договориться о том, что мы это видим, или же можно иметь интуицию по поводу того, что мы разделяем это странное видение, но для нас составит большой труд сказать, что именно мы видим, что нас беспокоит и что выпадает из тех регистров интерпретации, привычных и эффективных, с какими мы, как правило, имеем дело.

Что касается других аспектов символического смысла, Барт пишет о том, что он является смыслом очевидным. Очевидным в том отношении, что нам понятен замысел автора — автор в данном случае хочет сказать именно это с помощью опознаваемых символических единиц. Этот смысл нас настигает, он находит нас сам, он уже на месте, и мы должны просто на него отреагировать. А вот странный третий смысл как бы сглаживает, скругляет, смягчает прямоту символического смысла. Он действует и функционирует иначе. Это как тупой

угол в геометрии, который больше прямого угла. Он как бы открывает язык бесконечности значений, или бесконечности самого процесса означивания, как говорит об этом Барт. В конечном счете Барта интересует не готовый знак и не система состоявшихся значений, а открытость процесса означивания, то есть тот момент в формировании сообщения, высказывания, когда еще нет готовой целостности, нет ставшего, или состоявшегося, знака.

Как я уже говорила, у открытого смысла есть оттенок, который связан с буффонадой: это клоунское, избыточное, площадное. Это то, что воспринимается как нечто смехотворное («буффонада» — слово, которое использует сам Барт). Он предлагает обратить внимание на другие кадры, в основном из фильмов Эйзенштейна (помимо «Ивана Грозного» и «Броненосца “Потемкин”» в статье упоминается «Обыкновенный фашизм» Ромма), где он усматривает такие же моменты открытого смысла. Примеры, приводимые Бартом, многообразны, но и достаточно просты. Например, плохо приклеенная борода Ивана Грозного. Такое действительно можно увидеть только в остановленном кадре. Другой пример — кадр из фильма «Броненосец “Потемкин”», в котором митингующая женщина поднимает свой маленький, неагрессивный кулачок. Ее жест, сам по себе неагрессивный, окончательно отменяется пучком ее же вьющихся волос, преобладающих все в том же кадре. Эта избыточность ничего не прибавляет к символическому смыслу — никаких дополнительных оттенков. Она не мешает символическому смыслу, но вместе с тем каким-то образом накладывается на него и, как я уже говорила, его скругляет, смягчает, делает менее прямолинейным.

Барт предлагает читателю вообразить себе такую ситуацию. Как известно, в фильме «Иван Грозный» есть такой персонаж, как Ефросинья (ее играла известная актриса Серафима Бирман), и, надо сказать, это весьма отталкивающий образ. Между прочим,

Эйзенштейн очень жестоко обходился со своими актерами — ведь на самом деле он режиссировал не только кино в целом, но фактически и каждый отдельный кадр. Барт приводит цитату из Эйзенштейна, и хотя она его интересует в совсем другой связи, в данном случае, отталкиваясь от приводимых им слов, я могу сообщить вам о том, какой Эйзенштейн был тиран и конструктор в том смысле, что монтировал между собою различные положения, а лучше сказать — позы Ивана Грозного. Иначе говоря, отвлекаясь от некоего общего посыла, передаваемого фильмом в целом, режиссер видел, как будет разворачиваться фильм на этом микроуровне. Но это Барту как раз и интересно, и он выделяет этот момент в своих собственных целях. Так вот, возвращаясь к Бирман, лицо которой Эйзенштейн страшно перетягивал, чтобы с помощью грима придать ему необходимые черты и выражение (актриса изображала злую мать — ходила в черном одеянии, в высоком черном клобуке), следует признать, что Бирман последовательно разыгрывала определенный характер, определенный типаж (она даже получила премию за исполнение этой роли). Но Барт говорит: если мы отвлечемся от образа злой матери, если перестанем следить за теми действиями, которые совершает эта отрицательная героиня (а Ефросинья постоянно чинит козни, что-то замышляет), все равно останется нечто, что будет нас к ней притягивать: какая-то особая фактура ее лица, даже, может быть, — особое его уродство. Только понимать это следует не как какое-то эстетическое высказывание («уродливая женщина», «уродливый типаж»), а скорее как набор чисто формальных, поверхностных черт, и можно представить себе фильм, который был бы смонтирован из отдельных фрагментов, если угодно — факетов лица актрисы Серафимы Бирман, как она появляется в этом фильме Эйзенштейна. Это совершенно самостоятельная визуальная линия, которую можно было бы выстроить на основе чисто фактурных, или чисто гримерных, свойств данного персонажа.

И вот, разбираясь с открытым смыслом, Барт фактически намекает на то (впрочем, в своей статье он об этом заявляет прямо), что, если мы хотим понять, в чем состоит смысл фильмического, или сущность фильма, его нужно искать не в движении — а мы привыкли связывать кино с его развертыванием во времени, с развитием того, что принято называть диетезой, или киноповествованием. Сущность кино, — утверждает Барт, — не в движении, а в остановленном кадре. И это, конечно, весьма необычное положение, поскольку оно противоречит очень многим влиятельным теориям кино, а, самое главное, оно противоречит привычному способу самого зрительского восприятия. Тут, правда, есть определенная тонкость. Я пыталась набросать некий контекст, чтобы стало понятно, из чего выводится движение открытого смысла. Для Барта это вертикальный текст. В данном случае он пользуется подсказкой, которую находит у самого Эйзенштейна: Эйзенштейн когда-то провозгласил принцип так называемого вертикального монтажа. Он писал о том, что монтаж — это не только стыковка между кадрами, но и то, что дает опору отдельному кадру. Иными словами, можно представить себе такую процедуру, когда рассекается единство отдельно взятого изображения. Барт утверждает, что тот другой фильм, который становится возможным благодаря открытому смыслу, — это род вертикального текста, или, пользуясь словарем Эйзенштейна, вертикального монтажа. Эйзенштейн, между прочим, говорил и о том, что в фильм нужно «всматриваться и вслушиваться», то есть не просто смотреть кино, как мы привыкли это делать, и не просто мобилизовывать наши интеллектуальные способности (такой призыв был бы по меньшей мере банальным), но он, по существу, предполагал возможность иного типа взгляда, возможность по-другому делать (ведь его интересовало в первую очередь именно это), но также и смотреть кино.

Эта возможность воплощается для Барта в понятии открытого смысла (хочется сказать «*punctum'a*», если вспомнить книгу о фотографии), который, естественно, может фиксироваться только в остановленном кадре и который образует вертикальный текст, то есть совершенно другой регистр прочтения фильма, но при том единственном условии, что он оказывается вписан в его повествовательный горизонт. Иначе говоря, это не выхваченный из фильма фрагмент. Вот это, как мне представляется, наиболее трудный момент — это трудно понимать и довольно трудно истолковывать. Фотограмма — тот остановленный кадр, о котором мы говорим и который может содержать в себе открытый смысл (и в наших случаях его содержит), — не есть фрагмент, извлеченный из фильма. Это не однородный элемент фильма, повторяющий другие элементы, а цитата, или след. И здесь Барт прибегает к новой поясняющей метафоре: фильм, образованный развертыванием открытого смысла, и фильм как линейное киноповествование образуют друг с другом палимпсест, когда невозможно сказать, что находится сверху или что из чего извлекается — оба элемента взаимно переплетены. Понять фотограмму как сущность кино (или сущность самого фильмического) можно только в том случае, если в наших размышлениях мы будем помнить о том, что она встроена в горизонт диегезы, то есть киноповествования. Иными словами, фотограмма работает только тогда, когда она сохраняет в качестве горизонта непрерывность, длительность — то, что мы привычным образом ассоциируем с кинематографом. В этой интерпретации интересно то, что Барт пытается указать на парадоксальное сочетание чего-то обездвиженного, остановленного и того, что находится в движении, — остановки и движения. Каким образом остановка и движение могут сочетаться в рамках фильма? Вот какой он ставит вопрос.

Если перебрасывать мост к фильму Маркера, который мы

только что посмотрели, то, конечно, можно подумать, что фильм этот есть своего рода иллюстрация, или воплощение, той схемы кино, какую сформулировал Барт. Но я хочу, чтобы вы понимали, что Маркер не реагирует прямым образом на мысли Барта, а Барт не сочиняет свой текст, отталкиваясь от фильма Маркера. Это параллельные размышления, которые ведутся в разных областях на разных языках. Одно относится к области теории, философской рефлексии, а другое — не что иное, как реальный кинематографический эксперимент. Но я все-таки хочу задержаться на открытом смысле: это то, что не просто является некоторым новым опытом чтения, но и то, что связано с нашей эмоцией, как показывает Барт. Все те элементы открытого смысла, какие он улавливает в разных кадрах, так или иначе вызывают наши эмоции. Характеризуя женщину с пышной шевелюрой, он замечает, что эти волосы придают ей какую-то трогательность и ранимость. Эти старомодные слова взяты не из научного лексикона, но их приходится употреблять, чтобы объяснить, что в этих фотографиях (ведь фактически речь идет о фотографиях) нас трогает. Для Барта открытый смысл — это сфера удовольствия. Если мы получаем какое-то удовольствие от кино, то оно связано с разрывами в движении символической ткани, каковой и является фильм. Это область подключений, имеющих место вопреки развертыванию содержания фильма или в значительной мере вне зависимости от него. Это нечто избыточное по отношению к содержанию и, тем не менее, это условие нашей встречи с фильмом, когда он становится чем-то значимым для нас — когда мы можем сказать, что он нас задел и что мы хотели бы посмотреть его снова. Итак, есть работа Барта, где кино сведено к фотограмме, к остановленному кадру, и это, безусловно, коррелирует с тем, что мы увидели в только что просмотренном фильме Маркера. Но с этим фильмом связан и еще один момент. Думаю, что остановиться на сказанном

было бы явно недостаточно. Важно сделать еще один шаг, еще один ход, чтобы понять, каким образом это выводит нас на проблематику современного (а именно новейшего) искусства.

Я хочу напомнить о работе Вальтера Беньямина «Краткая история фотографии». Это вроде бы простое сочинение. Однако в нем содержатся мысли, которые Беньямин разовьет позже в своем знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», опубликованном в 1936 году. «Краткая история» датирована 1931 годом. Казалось бы, достаточно давно написанная вещь. Что можно почерпнуть из этой работы сегодня? А почерпнуть можно кое-что и даже многое. Беньямин анализирует первые декады существования фотографии — эпоху дагерротипа (так можно сказать о ней в самом общем плане). Интересно то, каким образом Беньямин ее определяет. Вы скорее всего сталкивались с его понятием ауры. (Так или иначе все говорят об ауре, причем в каком смысле употребляется слово «аура» — понять порой невозможно.) Что касается этой работы, то там аура употребляется в очень четком смысле дистанции, или, говоря словами Беньямина, это «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был». В любом случае это указание на дистанцию, и для философа дистанция связана с производением искусства в его традиционном виде, а также с сакральным, так как сакральное всегда есть дистанция, и секулярное производство искусства фактически удерживает в себе эту дистанцию сакрального. Но в эпоху технической воспроизводимости, в которую жил Беньямин и в которую живем мы с вами, все меняется, и производство искусства утрачивает эту самую ауру. Однако несмотря на данный процесс, который Беньямин по-своему концептуализирует (его мысль сложнее, чем такой простой ее набросок), он считает (может, это романтическое представление),

что в первые десятилетия своего существования первые десятилетия и только — фотография (то есть дагерротипия, групповые снимки) по-прежнему была ауратичной.

Тут есть несколько моментов, на которые стоит обратить внимание. Есть момент чисто технический, причем двоякого рода, момент, связанный с тем, что фотографию делают техники, изобретатели — Тэлбот (правда, Беньямин его не называет) и, конечно же, Дагерр и Ньепс. Изобретали фотографии, вот они все. Они, безусловно, увлечены самим фотографированием, но Дагерр делает еще и такие фотографии, которые в своей основе уникальны. Его серебряные пластинки с отпечатками выставлялись напоказ на специальных бархатных подушках — словом, это были объекты, не предназначенные для воспроизведения. И только потом фотография начинает развивать возможности репродуцирования — дагерротипы его просто не предполагали. Но речь идет не только о них. В данном случае важно то, что фотографию делают не-художники. Под техниками или изобретателями я имею в виду не-художников, то есть это не специализированная художественная практика — вот что подчеркивает Беньямин. Есть также момент, связанный с характером первых фотографических изображений. На групповых снимках того периода удерживалась тень — это был плавный переход от наиболее освещенных к наиболее темным участкам. Подчеркиваю: общее впечатление (определяемое также длиной выдержки, слабой светочувствительностью применявшихся аппаратов и т.д.) таково, что преобладает эффект тени, то есть это затемненные изображения.

Это момент чисто формальный, но запомните его, так как потом, уже после 1880 года, этот сумеречный тон станет тем, что фотография будет синтезировать искусственно. Уже стиль модерн будет воспроизводить его заново, но без всякой надежды вернуть

вместе с ним ауру — ауры уже не будет, это будет всего лишь стилизация, согласно Беньямину. И, наконец, самое последнее: в этих первых фотографиях совпадают объект съемки и техника его воспроизведения. Объектом изображения является восходящий класс буржуазии; это счастливое совпадение технического средства и социальной силы на подъеме. В указанные декады все, о чем мы только что сказали, соединяется вместе, и получается ауратический снимок. Но этот снимок неоригинален: он не претендует на художественную оригинальность и симптоматичен потому, что фиксирует момент удачного соединения всех этих разнородных обстоятельств. И в этом смысле он насквозь документален. Но, подчеркиваю, ранняя фотография не претендует на то, чтобы быть художественной: ее не делают художники, она не есть искусство. Все это нерелевантно уже в те времена.

Еще позже, если говорить об этом очень бегло, фотография превращается в искусство, но происходит это по прошествии большого промежутка времени, и как раз в конце 1960-х годов (с чего и начался наш разговор) случается такая трансформация. Что это значит? Это значит, что специализированные институты признают фотографию в качестве произведения искусства: она попадает в музей, происходит музеефикация фотографии, как принято сейчас говорить. Возникает целый институт критики, который ее обслуживает, появляются академические исследования, ей посвященные, и т.д. и т.п. Но парадокс конца 60-х годов состоит в том (об этом пишет Розалинда Краусс в своей статье «Переизобретение средства»), что, как только фотография добивается признания как произведение искусства, она теряет свою специфику выразительного средства. Иными словами, нет больше ничего специфичного в фотографии с точки зрения ее выразительных возможностей, поскольку она используется концептуальными художниками этого времени для деконструирования самой

художественной практики. Проще говоря, она используется в посторонних целях. Никого не интересует фотография как выразительное средство — какая у нее фактура, какой был выбран угол съемки или освещение, насколько зерниста бумага и проч. Концептуальные художники используют фотографию или как способ документировать акции, или как образец нулевой ступени стиля любительской фотографии, или в репортажных целях, или как-нибудь еще, — но никого не интересует особенность фотографии как самостоятельного языка выражения. Фотографии в этом смысле больше нет. Тогда же, по мысли Краусс, она превращается в «теоретический объект».

Тут, впрочем, можно внести уточнение: в теоретический объект фотография превращается все-таки раньше — это показывает Беньямин, и это же показывает Краусс, анализирующая Беньямина. Как минимум мы можем утверждать, что уже в «Краткой истории фотографии» Беньямин прослеживает линию использования фотографии, когда она не есть искусство. Я не могу сейчас подробно восстанавливать логику подобного анализа, но упомяну по крайней мере одного примечательного автора, а именно Августа Зандера. Был такой немецкий фотограф, долгие годы создававший галерею социальных типов, разделенную на семь основополагающих групп. Для Беньямина интересно то, что это не портрет (на этом он настаивает) и не портретное изображение, то есть изображение, сделанное в художественном жанре. По его мысли, это социальное наблюдение, или то, что переведено в разряд обслуживания социальных функций фотографии, и поэтому работы Зандера определяются им как «сравнительная фотография». Для Беньямина это скорее род антропологического — социально-антропологического — исследования, нежели попытка указать в сторону развития фотографии как художественного средства. Об этом стоит помнить.

И, наконец, третий этап, который закрывает цикл и отсылает нас к сегодняшнему времени: это то, что Краусс называет переизобретением средства в собственном смысле. После войны, как она говорит, художники фактически признают исчерпанность идеи выразительного средства, в том числе и в фотографии. Иными словами, у них возникает ощущение, что говорить об этом бесполезно, и единственное, что остается, — это критиковать сложившееся положение вещей: можно и даже нужно критиковать превращение образа в коммерческий продукт наряду с другими формами коммерческого производства. Это достойно оплакивания, но надеяться на то, что у искусства появится свой выразительный язык, уже не представляется возможным. И вот сейчас складывается впечатление, что можно заново изобрести, по слову Краусс, некоторый новый язык. Но как это возможно? Краусс приводит пример одного художника - ирландца Джеймса Коулмена, который использует фотографии, но только в слайд-проекциях. То есть обязательным условием просмотра его довольно странных фотографий является проектор, причем такой показ — демонстрация, сопровождающаяся шумом механизма, и т.д. — обычно связан в нашем восприятии с рекламой, с показом слайдов в коммерческих целях. Джефф Уолл, еще один фотограф, о котором мы поговорим отдельно, использует лайт-боксы — светящиеся коробки, поверх которых он размещает свои большие по объему фотографии. Это то, что заимствуется из рекламы, то есть приходит из аэропортов и с вокзалов. Я хочу подчеркнуть, что все это — коммерческие формы суппорта (говоря техническим языком), или той основы, к которой обращаются художники. Что имеется в виду?

Даже если мы и говорим о переизобретении средства, мы не можем не заметить, что художники пользуются не просто низкотехнологическими формами — а к таковым относятся показ слайдов

и т.п., — но формами в своей основе коммерческими, или коммерциализированными (используемыми в коммерческом секторе), а самое главное — формами, которые являются неспецифичными, вернее — неспециализированными с точки зрения искусства. Подчеркиваю: речь идет о неспециализированных с точки зрения искусства формах. Если вспомнить первые декады существования фотографии, то это та самая ситуация, когда художник выступает как любитель. Тогда, правда, как я говорила, это были не любители, а техники, изобретатели. При прочих равных обстоятельствах они, однако, не были художниками. Сегодняшний художник снова вынужден занять позицию нехудожника, если он хочет изобрести новый язык современного искусства и пользуется для этого соединением различных форм. В случае Маркера, например, это кино (рассказ с помощью изображений), но точно так же фотография. Если художник использует подобный арсенал, он отталкивается от основы, которая не относится к рубрике Искусства с большой буквы. Фотороман Маркера — это низкая форма: используемый материал, используемые жанровые рамки уже не подпадают под определение искусства — они опознаются как новые. Новая форма может быть синтетической, соединяя в себе разные элементы, но она не принадлежит области искусства в традиционном смысле слова, искусства, различающего живопись, фотографию, кинематограф и т.п. Такого различия больше нет. Но самое главное, что общей «шапки» — понятия Искусства с большой буквы, объединявшего все эти формы, — также более не существует.

Здесь необходимо отметить еще один момент, и это мне позволит перейти к заключительной части моих рассуждений. Беньямин, мыслитель в самом деле очень продуктивный, говорил также и о том, что, когда техническая форма становится старой, когда она уходит, умирает, она обнажает тот утопический потенциал, который был

с самого начала в ней заложен. В каком-то смысле мы можем утверждать, что фотография уходит, что она уже ушла. Впрочем, не стоит расстраиваться: все снимают и будут снимать, и фотографии будут множиться до бесконечности, но необходимо признать, что в каком-то виде фотография все-таки ушла. Однако, уходя, покидая нас, она, тем не менее, обнаруживает то, что показывали первые дагерротипы, — так я снова возвращаюсь к «Краткой истории фотографии». Если несколько заострить тезис, то он прозвучит следующим образом: искусство демократично, и не нужно принадлежать институтам художественной практики, художественной критики, чтобы быть художником. В развитие этого тезиса добавлю: идею неспецифичности искусства мы обретаем заново как раз в момент ухода фотографии. Речь идет о ее способности нести в себе новаторский потенциал, открывать что-то, что потом, уже в силу исторических обстоятельств, оказалось превращенным в коммерческий продукт. Иными словами, подразумевается, так сказать, движение против шерсти, против дальнейшей истории самой же фотографии. И одновременно это тот самый утопический потенциал, который не присваивается фотографией. Это то, что не может быть присвоено вообще.

Возвращаясь к фильму «La jefée», сделаю несколько коротких замечаний. Вы могли обратить внимание на то, что в этом фильме напряжение между рассказом и образом (изображением, визуальным рядом) показано на двух уровнях. Во всяком случае на двух уровнях можно его зафиксировать. Мы немного говорили о содержании самого фоторомана. Вспомните, что «я» героя — это рассказ, или такая ретроспекция, возвращающая к моменту смерти, которая может быть представлена только как остановленный кадр, как фотограмма в бартовском истолковании. Ее нельзя показать в движении: кино здесь бессильно, оно должно остановиться. Так вот, мы ощущаем

напряжение между рассказом (а в этом фильме действительно играет роль рассказ) и движением визуального ряда. И «я» героя возникает, как я уже отмечала, на пересечении двух обозначенных рядов. Но мне думается, что здесь есть напряжение, фиксируемое и на уровне выразительного средства, каким в целом является фильм. В самом деле, он содержит в себе потенциал, или возможности, для выявления в нем нового выразительного средства. Как отмечали критики, непонятно, что такое фильм Маркера — фильм в собственном смысле или своеобразный набросок романа. То есть жанровая детерминация, жанровая характеристика этого фильма остается неопределенной.

Сюда же стоит присовокупить высказывание самого Маркера фразу, которую он произнес в 1995 году (если разобраться, то не так давно). Он сказал: «У кино второго века не будет». Режиссер имел в виду, что кино закончилось. Но не будем торопиться с диагностированием еще одного конца — кому-то это может показаться непереносимым. Скорее всего Маркер хотел сказать, что нам придется распрощаться с синефилией, что не будет больше гениальных режиссеров, как и гениальных фильмов. Что делать! Сказав это, сам Маркер стал последним гениальным режиссером — или одним из последних. (В сегодняшней философии происходит нечто подобное. Новым гением провозглашается Рансьер, хотя это, конечно, другая история, но тоже связанная с изменившимся контекстом.) Мне представляется, что Маркер намекает на то, что в нашем веке обнаружатся некоторые новые практики восприятия и способы их моделирования, или отражения, с помощью так называемых произведений. (Слово «произведение», а тем более «творение», настолько архаично, что страшно лишний раз его произносить.) И выходит так, что «La jetée», работа вроде бы старая (это 1962 год, не забывайте), указывает в сторону нового выразительного языка как той *проблемы*, которую

в полный рост ставит искусство уже XXI века. Мы пришли к ней обходным путем, но я думаю, что предпринятое рассмотрение подводит к ощущению того, каким сегодня может быть искусство и в каком направлении оно ведет свой поиск.

ЛЕКЦИЯ 3

ПРОБЛЕМА ДОКУМЕНТА (Дж. Уолл—Ж.-Ф. Лиотар/Ж. Деррида)

Мы пытались выстроить общую линию рассмотрения и предложить вам некие сюжеты, которые могут быть последовательно развернуты на конкретном материале, причем на материале разном. Сегодня мне хотелось бы предложить вашему вниманию творчество современного канадского фотографа Джеффа Уолла и связать его работы с теми проблемами, которые возникают не просто при интерпретации того, что он делает, но и в связи с особым характером изображения, или типом творчества, какой он нам предъявляет. Думаю, что прежде всего нужно сказать несколько слов о том, что нас будет интересовать в связи с его фотографиями. Должна сразу же оговориться: русский зритель имел возможность познакомиться с Уоллом на небольшой выставке в Музее архитектуры им. Щусева, которая проходила в Москве два года назад в рамках биеннале современного искусства. Там русский зритель мог оценить по крайней мере один из аспектов творчества Уолла, а именно сам характер его фотографий, поскольку он делает не просто фотографии, а то, что по-русски можно назвать светящимися коробами. (Сейчас на русский язык переводят все меньше, поэтому это вошло в обиход под названием «лайт-боксы».) Лайт-бокс, или светящийся короб, — это способ представления

изображения, который заимствован из рекламы (такую рекламу мы видим чаще всего в аэропортах, на вокзалах, может быть, не столько в нашем регионе, сколько за его пределами), и Уолл совершенно сознательно пользуется этим приемом. Поэтому можно себе представить, что это достаточно внушительные табло, подсвеченные изнутри (фотографии, которые я собираюсь показывать, к сожалению, об этом ничего не расскажут). При этом Уолл, как человек весьма искушенный в истории искусства, отдает себе отчет в том, что такие светящиеся конструкции придают фотографии характер монументальности. Это своего рода световые монументы. Должна также заметить, что Уолл — один из тех фотографов, которые очень активно опираются на живописную традицию.

Я уже говорила о том, что некоторые из теоретиков рассуждают сегодня о переизобретении средства, что нет более единого выразительного языка, или выразительного средства, каким бы пользовалось современное искусство, и что, наоборот, художники делают шаги в сторону изобретения такого средства, которое возникает на основе низкотехнологических или коммерческих форм, таких как реклама, комикс и т.п. Но Розалинда Краусс, которая высказывает эту идею в самой общей форме, отказывает Уоллу в подобном новаторстве. Она полагает, что его обращение к живописи и ее истории, к композиции живописных полотен (я надеюсь показать, что он повторяет буквально композиции прославленных изображений) не является признаком новаторства, а скорее изобличает в Уолле род консерватизма. Этот тезис может быть предметом обсуждения. В любом случае несомненно то, что Уолл очень сильно полагается на живописное наследие. Если вспоминать истории, связанные с Уоллом, истории почти апокрифические, то одной из картин, перед которыми он испытал художественное откровение, были «Менины» Веласкеса. Впрочем, это случилось

не с ним одним. Как известно, Пикассо сделал ряд римейков (если воспользоваться кинематографическим понятием), или реплик, на данную тему — он переписывал «Менины». Это же делали и многие другие, то есть современные художники обращались к «Менинам» и пытались отреагировать на это произведение, включив его в современный контекст. То же по-своему сделал и Уолл. Итак, это невидимая рамка, или невидимый источник вдохновения. Но в работах Уолла мы на самом деле можем обнаружить и явные источники вдохновения, что я надеюсь показать. У меня довольно много фотографий, и я буду показывать не все, но вначале мне хотелось бы сказать несколько слов о той технике, в которой работает Уолл.

Из такого короткого представления вы, наверное, сумели понять, что Уолл — постановочный фотограф. Прежде всего, он озабочен проблемами композиции, поиском композиционного решения. Но это не только и не столько выверенные композиции. Вы также знаете теперь о том, что Уолл прибегает к рекламе, то есть использует некий рекламный суппорт, так сказать. Но Уолл еще и по-особому относится к самой материи фотографии. И дело не только в том, что это один из тех фотографов, которые пользуются цифровой камерой (а Уолл очень активно использует возможности компьютерного монтажа). Так, одна из его наиболее известных фотографий «Внезапный порыв ветра» на самом деле составлена из более чем ста компьютерных изображений. Думаю, что историки искусства безошибочно определят для себя прообраз этой фотографии — один из многочисленных видов горы Фудзи (Фудзиямы) в исполнении Хокусая. Посмотрите, как изящна и продуманна эта фотография. Теперь посмотрите на прообраз этой работы — вот гравюра, по мотивам которой Уолл и сделал свою фотографию. Интересно, что и тут и там веером разлетаются бумаги. В случае Уолла это приобретает еще и иронический оттенок. Вот

фрагмент этой работы, показывающий, как ветер разносит какие-то бюрократические листки. И одновременно здесь можно четко увидеть, как герои этой композиции принимают нарочитые, искусственные позы, позы специально акцентированные, и это лишний раз свидетельствует о том, что фотография выстраивалась, причем тщательнейшим образом. Упомяну любопытную деталь: эта фотография снималась на клюквенной ферме под Ванкувером. В ней с наибольшей полнотой проявляется особенность большинства изображений Уолла — они являются, по существу, аллегорическими. По крайней мере эта фотография открыто говорит об этом, и если попытаться тематизировать ее, то здесь на передний план выдвигается проблема конфликта природы и цивилизации. Если присмотреться, на самом дальнем плане различимы признаки урбанизации, а также неизбежного упадка, к которому она приводит, и внезапный порыв ветра — это тот способ, каким покоренная природа неожиданно берет реванш у цивилизации. То есть об изображении можно говорить и в этих терминах, и хотя я далека от того, чтобы навязывать вам данную интерпретацию, мне все же кажется, что она во многом очевидна.

Если дальше разбирать эти фотографии, следует отметить еще один важный момент. Уолл — мастер постановочной фотографии, но преимущественно вписанной в социальный контекст. То, что он считается социальным критиком, — вовсе не случайное определение. Посмотрите фотографию, довольно старую, под названием «Имитатор» (1982). Необходимо сказать несколько слов о том, как она делалась. Сцены, которые Уолл воспроизводит в своих работах, чаще всего увидены им на улице, в некотором смысле подсмотрены. Но при этом он никогда не пытается поймать момент, как это сделал бы фотограф, напирая на счастливое стечение обстоятельств: ах, как мне повезло, мне посчастливилось снять такой момент! Уолл повторяет

реальные моменты, причем делает это в совершенно искусственных условиях, а именно: он работает как кинематографист. Значимой эстетической и технологической рамкой является для него новая документалистика: прибегая к набору средств, разработанных ею, он пользуется сочетанием искусственного и естественного освещения, приглашает актеров-непрофессионалов, которые выполняют задания, даваемые Уоллом, и в целом действует как режиссер. Возвращаясь к «Имитатору», вы видите, как по улице идет житель Ванкувера (или какого-то другого канадского города) и своим жестом иронизирует над азиатским разрезом глаз прохожего, идущего ему навстречу. Но если присмотреться повнимательнее, второй прохожий повторяет этот жест в кармане брюк, а повторенный таким образом он уже становится жестом откровенно непристойным. Отсюда и название фотографии, достаточно двусмысленное (во всяком случае его можно интерпретировать по-разному), — «Имитатор». Но для слова «имитатор», как и для понятия «подражание», можно предложить и более широкую рамку: подражание — это указание на первичный жест самого искусства. Миметизм — первичный жест искусства, которое подражает и воспроизводит, вступая в определенные отношения с реальностью. С другой стороны, мы видим здесь же и вторичный жест — жест симуляции, а симуляция уже для самого Уолла становится средством создания подлинности и документальности. Подражание и симуляция — в таких отношениях находятся эти два жеста, если мы попытаемся их объяснить.

Интересно, что критики определяют то, что делает Уолл, в качестве «near documentality». Это можно перевести как «приблизительная документальность» или «почти документальность». Мне кажется, что это вообще очень симптоматично для современных фотографов, делающих постановочную фотографию, притом что

подобная фотография отвечает задачам документального изображения. И я имею в виду не только Уолла, который пытается привлечь наше внимание к скрытым и явным социальным конфликтам, как он это делает в еще одной известной ранней фотографии, известной под названием «Молоко» (1984). Весь драматизм действия сводится к тому, как человек, изображенный на снимке, в какое-то мгновение неистово сжимает пакет с молоком, и молоко взрывается, выплескиваясь белой лентой. Можно сказать, что внутреннее напряжение находит свой внешний аналог в таком спонтанном жесте. Но это не требует особых комментариев. Мне представляется, что документальное захватывает и более широкие области, распространяясь на постановочность в целом. Это верно и для фотографии, и для кинематографа. Иными словами, постановочные усилия современных художников во многом носят документальный характер, но это — особая документальность. Особенность этой документальности я попытаюсь проиллюстрировать на примере еще одной фотографии Уолла, фотографии очень известной, которая даже в каком-то смысле является его опознавательным знаком. Она датируется 1992 годом, то есть была сделана тоже довольно давно. Есть вариант перевода названия этой фотографии на русский язык — «Разговор мертвых солдат». Но если прочитать его дословно (мне больше нравится оригинальный вариант), то он звучит как предложение: «Dead Troops Talk», то есть буквально «Мертвые войска говорят», или «Мертвые войска разговаривают». По-моему, в таком построении фразы больше смысла, чем в простой констатации невероятной беседы, которую ведут между собой погибшие в засаде, а именно этому и посвящена знаменитая фотография Уолла. Сначала покажу эту фотографию целиком. Перед нами группа людей, точнее говоря — советских солдат, попавших в засаду. Позволю себе полностью прочитать название этой фотографии, довольно длинное:

«Мертвые войска разговаривают» (или «Мертвые войска говорят»). А дальше в скобках развернутое пояснение: «Видение после засады, в которую попал патруль Красной Армии около Мокора, Афганистан, зима 1986 года». Вы прекрасно понимаете, что это насквозь вымышленная ситуация, повторяю — ситуация невероятная, поскольку между собой беседуют люди, которые не могут больше ни о чем говорить. В качестве начальной интерпретации, или своеобразного трамплина, я хочу предложить слова Сюзан Сонтаг, которая довольно подробно разбирает эту фотографию в своей последней книге. У Сонтаг есть две книги о фотографии. Вернее, у нее есть одна хрестоматийная книга о фотографии 1977 года, которая так и называется «О фотографии» (как будто до сих пор не переведенная на русский язык), но у нее есть и последняя книга 2003 года (это вообще последняя из написанных ею книг), и она посвящена не столько фотографии, сколько боли — она касается человеческой боли. В числе других изображений Сонтаг рассматривает в ней и фотографии, имеющие отношение к данному сюжету. Название этой книги тоже довольно непростое. По-английски оно звучит так: «Regarding the Pain of Others». Это можно понять как «Рассматривая чужую боль» (и в принципе всякое изображение призывает нас к тому, чтобы его внимательно рассматривать), но точно так же это можно интерпретировать и как «Выражая отношение к чужой боли» (дословно — «Относиться к чужой боли»), и мне кажется, что Сонтаг важно подчеркнуть оба значения этого слова. Этой игрой слов фактически передается проблема изображения боли в самом общем смысле и ее изображения в конкретном случае — на фотографии Джеффа Уолла.

Сонтаг справедливо отмечает, что Уолл никогда не был в Афганистане и свидетелем тех событий никак не является. Вот ее буквальные слова (это перевод, сделанный мною из книги):

«Засада, — пишет Сонтаг, — придуманное событие жестокой войны, о которой много говорилось в новостях. Уолл задался целью вообразить ужасы войны (источником вдохновения он называет Гойю) [речь идет об офортах Гойи, посвященных бедствиям войны; продолжу цитату], как это имело место в исторической живописи XIX века и других формах истории-как-зрелища, возникших в конце XVIII - начале XIX века — незадолго до изобретения фотографии [обратите на это внимание], — таких как *tableaux vivants* [то есть живые картины], выставки восковых фигур, диорамы и панорамы, которые придавали прошлому, особенно недавнему, необычайную, тревожащую достоверность. Фигуры в визионерской фотоработе Уолла “реалистичны”, — продолжает Сонтаг, — однако сам образ, конечно, не таков. Мертвые солдаты не говорят [мертвые солдаты не разговаривают], здесь они это делают». Вполне очевидно, что композиция, которую нам предлагает Уолл, вызывает не просто к истолкованию, но также к занятию позиции. Но перед тем, как продвинуться немного дальше, я хочу показать две картины, которые так или иначе повлияли на композиционное решение этой фотографии. Я уже говорила, что Уолл работает с живописью. Кто-то из вас, наверное, догадался, что одной из этих двух работ является знаменитая картина Жерико «Плот “Медузы”», изображающая скитания кучки выживших после крушения одноименного французского фрегата. Полотно написано по мотивам реальных исторических событий и в формальном отношении отмечено четко выраженной диагональной композицией. Это яркий образец романтической живописи. Обратите внимание на характер композиции. Второй работой, которая определила предпочтения Уолла, является работа Мейссонье «Сцена на баррикадах». (Показываю ее набросок, рисунок; конечным продуктом является живописная картина.)

Итак, вернемся к самой фотографии. Что подмечает в ней Сонтаг? Ее интерпретация и вообще ее последняя книга нравятся мне тем, что Сонтаг говорит вроде бы простые вещи, но из них вытекают весьма серьезные следствия. Сонтаг утверждает, что эта фотография, по сути, воздействует исключая — исключение относится к зрителю. Мертвые, которых мы видим на этой фотографии, не восстали из небытия для того, чтобы поведать что-то живым. Живые им глубоко безразличны, идет ли речь о жизни в целом или о зрителях, которые, как мы с вами, рассматривают это панно. Фотография Уолла не адресована зрителю, так как зритель ничего не знает «про это», то есть он ничего не понимает про войну, про тот предельный опыт и ужас, какими является война. Понять это и в самом деле невозможно. Сонтаг также подчеркивает и характерную особенность всех таких изображений: она не столько настаивает на том, что это аллегория, сколько пытается сказать, что невозможно войти в сопереживающее отношение к данному изображению. Иными словами, какая-либо психологическая идентификация им не предполагается. На всех уровнях зритель оказывается исключенным из картины. Но только таким образом это изображение и может указать в сторону предельного опыта, каким в данном случае является для нас война (намек на него мы и получаем из фотографии афганской засады). Фактически эта фотография создает ситуацию разрыва, через который только и можно войти в отношении к событию. Если воспользоваться формулой современного французского философа Мориса Бланшо, это называется «отношением без отношения», то есть для него отношение к Другому, к абсолютно Другому является по сути дела отношением без отношения. И здесь любопытно обратить внимание на одно обстоятельство. Как известно, у Бланшо есть своя философия, хотя преимущественно его воспринимают как писателя. Так вот, он выстраивает свою

самостоятельную философию и когда рассуждает об абсолютно Другом, когда говорит об особенном — «бесконечном» — отношении к Другому, предполагающем приостановку, разрыв какого-либо отношения, он опирается на опыт Холокоста. Бланшо, в частности, утверждает, что есть такие ситуации, когда человек находится в крайней нужде, как это было в концентрационных лагерях, и тогда все его существование направлено только к одной цели — поддержанию жизни. (Я хотела подробнее поговорить об этом, остановившись на другом важном авторе, другом художнике — Клоде Ланцмане.) В таком состоянии крайней нужды опустошается человеческое «я»: у нас больше нет «я» как контролирующей инстанции, как инстанции идентификации — «я» полностью подавлено. Но и Другой находится в таком же положении. И поэтому в состоянии крайней нужды, опустошенного «я» возникает необычное сообщество, если хотите — братство в нужде. Размышляя об этом, отталкиваясь от данного опыта, Бланшо и моделирует свое отношение к абсолютно Другому.

Отвлекусь на время от Уолла, поскольку мне хотелось бы задержаться на этой проблеме. Мне кажется, что она четко акцентирована замечательным документальным фильмом Ланцмана. Не знаю, сталкивались ли вы с этим именем, — речь идет о французском режиссере документального кино, который в 1985 году по общенациональному французскому телевидению показал поразительный фильм под названием «Шоа». Это рассказ о событиях Второй мировой войны, связанных с истреблением евреев. Для Франции фильм стал настоящим потрясением. Конечно, были сведения и документы, было общее ощущение того, что происходило в годы войны, но наглядности этого знания не было. А точнее — не было не столько некоей наглядности, сколько того особого опыта архива, который Ланцман фактически предложил вниманию зрителей. Если суммировать его усилие, то оно,

безусловно, сводилось к тому, чтобы создать альтернативную модель архива. У нас есть представление об историческом архиве как хранителе фактов, позитивного знания, как о том, что это знание аккумулирует и сберегает, однако, по убеждению многих, тем самым помогает забывать. Так вот, Ланцман (неважно, сознательно или нет) занялся созданием новой версии архива — архива как живой памяти. Если в одной фразе выразить смысл этого фильма, это особый труд памяти, который Ланцман предлагает своему зрителю совершить вместе с героями «Шоа». (Фильм очень длинный — он длится более девяти часов, поэтому показывать отдельные фрагменты было бы, наверное, неоправданно, но самое главное — он задуман как такой длинный фильм. Важно посмотреть его от начала до конца, поскольку это единое высказывание.)

У этого фильма есть ряд интересных особенностей, которые позже станут предметом обсуждения новейших философов (я еще скажу о том, какой интерес усматривает в нем Деррида). Первая и главная характеристика — это то, что в фильме «Шоа» нет ни одного прямого изображения самих исторических событий. Все, что мы видим в этом фильме, — это заброшенные пустыри, леса, те места, где происходили события, но всегда рассматриваемые из сегодняшнего дня. Иначе говоря, фильм снят из настоящего — это то, с чего он начинается, и хотя показывается польская деревушка Хелмно, где впервые началось уничтожение евреев, она показана так, как выглядит уже сегодня. И несмотря на то, что на первом плане появляется бывший мальчик, мальчик-певец, которого заставляли петь, когда вместе со своими надсмотрщиками он спускался в лодке вниз по реке, тем не менее это тот, кто говорит и вспоминает сегодня. Такова одна из важных особенностей фильма Ланцмана. Впрочем, у этого фильма есть прототип (или аналог) в виде фильма Алена Рене, повествующего

о тех же событиях и делающего это с помощью отдельных кадров — в нем показаны пустые бараки в качестве набора фотограмм. Словом, никакой прямой хроники этих страшных, непостижимых событий в фильме «Шоа» нет. В нем есть только свидетели. (Это свяжет нас с тем, что говорилось выше о Бланшо.)

Речь идет о трех категориях свидетелей. Первая категория — это те, кто выжил, кто пережил события войны и рассказывает нам о них сегодня. Их, конечно, очень мало, и это длинные рассказы. (Ланцман, правда, делает перебивки — он не ограничивается пространными монологами; иными словами, фильм в целом отличается более сложной композицией.) Второй род свидетелей — это те, кто работал на индустрию смерти. Тут Ланцман нарушает собственный этический запрет, который устанавливает поначалу, договариваясь с бывшими нацистами о том, что они не будут показаны в фильме. Он говорит: я хочу выслушать ваши свидетельства, это важно для истории, для исторической правды, но показывать я вас не буду. И, говоря это, он тут же нарушает данное им обещание: мы видим, как кадры, воспроизводящие жертв событий, оставшихся в живых, перемежаются съемкой скрытой камерой, часто плохого качества, и это уже рассказы второй категории свидетелей — самих преступников, нацистских палачей. И, наконец, есть третья категория — это наблюдатели. В основном к ним относятся польские крестьяне, которые жили в непосредственной близости от лагерей и фактически прямо под их заборами обрабатывали свои поля, продолжая жить нормальной жизнью. Надо сказать, что Ланцман, который в фильме задает вопросы сам, выступая в роли интервьюера, зачастую теряет терпение и не скрывает своей предубежденности — он стремится разоблачить многих поляков за их латентный антисемитизм. Однако это люди разные: некоторые из них действительно имеют такие настроения,

а другие высказываются очень сдержанно, достойно, выражая сочувствие к евреям, так чудовищно пострадавшим во время мировой войны.

Я хочу сказать, что это необычно построенный фильм. Но самое главное, он ставит перед нами ряд проблем. Одна из них явная — она лежит на поверхности, и это проблема свидетельства, или свидетельствования. Сам язык подсказывает нам, что свидетель — это очевидец событий. Но настоящий свидетель (об этом пишет Примо Леви, один из тех, кто пережил страшный опыт лагерей) — это тот, кто не выжил. Настоящий свидетель — тот, кто погиб, кто, по словам Леви, ушел на дно, потонул. А выжившие — это люди, обладающие в силу этого определенной привилегией, но это не настоящие свидетели. Такие авторы, как Примо Леви, прекрасно это понимали. Почему это так? Условием свидетельствования выжившего являются умершие другие. Но как возможно говорить от лица того, кто умер? Он сам не может засвидетельствовать собственную смерть, но только он и может быть свидетелем. Здесь возникает определенный парадокс, психологическая, если угодно — метафизическая раздвоенность тех, кто должен свидетельствовать от имени другого, от имени других, которые в конечном счете и обеспечили их выживание. Эта проблема стоит в полный рост, и она становится сюжетом книги Джорджо Агамбена «Что остается от Освенцима. Архив и свидетель». (Если это вас заинтересует, изложение книги Агамбена можно найти в одном из последних номеров журнала «Отечественные записки».)

Но здесь есть и еще одна проблема, на которую, как я уже сказала, выходит Деррида. Деррида, может быть, и не высказывался откровенно по поводу фильма Ланцмана, не посвящал ему специальных сочинений, но он дал одно знаменательное интервью журналу «Cahiers du cinéma». Оно было опубликовано в 2001 году. Он давал

много интервью в последние годы своей жизни, когда был болен, и вопреки своей всегдашней осторожности (а Деррида был очень осторожен; это можно считать кредо его поведения, но также и его философии) он начинает высказываться открыто по политическим и этическим вопросам. Так, он возвращается к фильму Ланцмана, и это не случайно. Ему задает вопросы человек, представляющий цех киноведения, и, конечно, для французской культуры фильм Ланцмана является во многих отношениях этапным. Один из вопросов по поводу «Шоа» о том, в чем же состоит удивительная сила этого фильма — почему фильм так сильно воздействует на зрителей. Надо сказать, что Деррида отвечает на него довольно неожиданно. Сначала он рассуждает о том, что мы сами видим в этом фильме, но потом уклоняется в сторону, переходя к определению сущности кино. Он связывает эту сущность с выживанием и призраками. Постараюсь объяснить, в каком смысле Деррида употребляет эти два слова. Прежде всего, он отмечает очевидную вещь, а именно отсутствие в фильме прямых образов уничтожения. Это то, о чем мы уже говорили, и, по мысли Деррида, это достижение, поскольку подобные образы подлежат воспроизведению — они воспроизводятся при каждом новом показе, при каждом просмотре, а это отдаляет нас от самого события. Однако речь идет о памяти, и памяти не столько исторической, сколько памяти События с большой буквы. Это слово еще не прозвучало, но именно событие Шоа, или Холокоста, или просто Событие с большой буквы, ставит под вопрос то, что мы вкладываем в само понятие «событие». Это такое событие, которое перечеркивает привычные способы архивации, а также трансляции, оно взывает к особой манере реагирования, если угодно, и как раз теоретики и кинематографисты пытаются своими средствами справиться с этим вызовом, понять, с чем, собственно, они имеют дело. Проблема не в том, что это

Событие является невообразимым или непредставимым, а в том, что оно требует иных способов бытования в самой нашей памяти — оно вызывает к этому. Если говорить предельно коротко, оно требует живой памяти. По-видимому, это и есть то, что имеет в виду Деррида, когда говорит о необходимости поставить себя в отношение к событию. И именно этого добивается фильм Ланцмана, добивается каждым новым показом, в который включается зритель, впервые переживающий это особое знание, причем, по словам Ланцмана, переживающий его не теоретически. Подчеркиваю: знание того, что случилось, знание События с большой буквы является нетеоретическим. Если продолжить эту линию рассуждений, то мы имеем дело с опытом: зрителю предлагается включиться в опыт определенного рода.

Деррида высказывает одно интересное положение, и это свяжет нас с сущностью кинематографа. Он говорит буквально следующее: «Прежде чем стать исторической, политической, архивной, сила “Шоа” является... в своей основе кинематографической». И дальше он объясняет, что именно хочет сказать. Может быть, это немного сложная для восприятия на слух цитата, но фактически речь идет о следующем. Деррида утверждает, что кинематографический образ позволяет самой вещи быть не воспроизводимой, но производимой каждый раз заново в ее «вот она» («вот она сама»). Что имеется в виду? Такого «вот оно» нет, оно, безусловно, принадлежит прошлому — его нельзя оттуда извлечь: оно навечно и накрепко впаяно в прошлое. Но, тем не менее, оно случается каждый раз заново при каждом новом кинематографическом просмотре. Не воспроизводится, как воспроизводится изображение, а случается заново, как может случаться и опыт. Это можно понять еще и в том смысле, что в кино образы и голос, по словам Деррида, являются «как бы изображениями» (можно сказать — «квазиизображениями»; по-французски так и будет — «quasi-présentations») того

самого «вот оно», которое решительным образом отсутствует. Это его как бы изображения. Именно поэтому Деррида предлагает считать кино абсолютным симулякром абсолютного выживания. Кино призрачно по своей структуре. Оно есть возвращение призраков и не может существовать иначе как порождая эти призраки. Мы не имеем доступа в тот мир, в его «живое настоящее», но, тем не менее, он гарантируется каждым новым просмотром. Так вот, на тематическом уровне, если угодно, Деррида связывает фильм Ланцмана со структурой, или особенностью, самого кинематографа. Продолжая эту мысль, можно заключить, что фильм «Шоа» удерживает в себе след в двойном смысле этого слова: след выживания (то, что было сказано по поводу сущности кинематографа), но также след того, что не оставляет никаких следов, а именно самого истребления. Иными словами, это снова два уровня — уровень темы и то, каким образом данная тема предлагается вниманию зрителя. Поэтому призываю еще раз обратить внимание если не на композиционный момент, то на саму природу кино (как говорит об этом Деррида), или на особенность изображения, которое и ставит нас в определенное отношение к событию.

Вернемся к фотографии Уолла. Она, конечно, имеет свою специфику. Но это допустимый вариант повествования о том же самом, моделирования аналогичной ситуации. Необходимо понять одну простую вещь: событие, предельное событие, опыт в его предельном выражении не могут быть изображены. Боль изображаться не может (о чем и пишет Сонтаг). Вернее, мы все время сталкиваемся с какими-то изображениями, но изображение выполняет совсем другую функцию — оно микширует, вводит опосредования, хотя, конечно, есть выдающиеся изображения — того же Гойи, например. Он вводит в игру уже другие формы насилия — перцептивное насилие, но об этом нужно говорить отдельно. Это уже другая боль, другие механизмы подключения зрителя к изображению. Так вот, само

изображение не может передать нам боль — в лучшем случае мы имеем дело с как бы изображением этой боли, или этого опыта. И если вспомнить Деррида, кино по самой своей сути, а фотографии Уолла структурно, своей организацией предлагают нам именно такие как бы изображения.

У меня был заявлен еще один сюжет, когда составлялась программа, и мне хотелось бы, пусть бегло, о нем упомянуть, хотя делать это бегло — всегда достаточно опасно. Я не случайно заговорила о Второй мировой войне и о Событии, которое волнует очень многих. Наверное, само понимание событийности поставлено в прямую связь с тем, что произошло в те годы, с реальностью массового истребления, с которой человек столкнулся по сути дела впервые. Она действительно беспрецедентна (о чем писал в свое время Адорно, и эта линия размышлений довольно хорошо известна). Это повлияло на само понимание того, что такое событие, во всяком случае у Жан-Франсуа Лиотара. Лиотар — замечательный французский философ, и одна из основных его книг называется «Распря» (так переводят ее на русский язык; ее французское название — «Le différend», буквально — «Тяжба»). Она написана под воздействием событий Второй мировой войны, а именно невероятного массового истребления евреев. Лиотар считает, что этот опыт ставит под вопрос саму способность спекулятивной мысли к развертыванию тождества и представления, к привычным способам работы, то есть ставит под сомнение спекулятивное мышление как таковое. Раз уж прозвучали слова «тождество» и «представление» (не забудем, что «изображение» — синоним «представления»), уместно вспомнить Ланцмана еще и потому, что его фильм решительно воздерживается от производства какого-либо целого. Режиссер предлагает нам включиться в опыт и не выносит никакого суждения о том, что он показывает или о чем повествует. Кстати, в фильме приводятся слова очень известного

историка Холокоста Рауля Хилберга, который говорит: я не задаю больших вопросов, а исхожу из того, что картина может быть только более полной. Стремление из деталей, мелочей, подробностей воссоздать картину только до большей полноты и составляет его сверхзадачу. Но он не претендует ни на постановку больших вопросов, ни на исчерпывающее описание. И это очень показательно. Это не признак того, что человек робеет перед масштабом проблемы, что он не в состоянии справиться с ней. Это скорее говорит о сложности самой задачи, которая стоит перед историком или художником.

Так вот, под влиянием этих тем и ими ведомый, Лиотар пытается определить, что такое событие. Если постараться сказать в одной фразе, чему посвящена его книга, то в ней он отстаивает права тех людей, которые обречены на молчание. Это может быть выражено по-другому. Лиотар утверждает, что есть люди (он приводит экономический пример, пример, по существу, марксистский), которые самой организацией общества обречены на неравноправие. И если они говорят, то оглашают свою претензию или жалобу — свой иск — только на языке господствующей идиомы. Как сделать так, чтобы они могли говорить на своем собственном языке, чтобы они не попадали в тиски того языка, который начинает ими управлять, навязывая им свои правила, в том числе экономические, идеологические и т.д.? Лиотара интересует ситуация людей молчащих, испытывающих на себе неравноправие. Это общая рамка. А об их существовании мы узнаём через аффект, через следы их аффективного присутствия — в языке или тех практиках, в которые они вовлечены. Такова, повторяю, общая заявка Лиотара. В его книге есть и более конкретный разбор, причем очень интересный. (Я не смогу воспроизвести его в деталях, но хочу заметить, что все это проблемы, которые складываются в одну общую картину.) Этот разбор связан с интерпретацией понятия события у Канта.

Речь идет о совершенно замечательном, захватывающем, загадочном тексте, написанном в конце XVIII века — о разделе из сочинения «Спор факультетов». В этом разделе («Спор философского факультета с юридическим») Кант задается вопросом, возможен ли прогресс человечества к лучшему. (Вы можете посмотреть это сами; в русском переводе работа опубликована в восьмитомном собрании сочинений Канта. Она могла переиздаваться.) Интересно то, что в такое неподходящее или неожиданное время Кант высказывает удивительную идею исторического знака, того, что по-немецки называется «Begebenheit». Лиотар как раз на нем и фокусируется. Итак, Кант должен ответить на вопрос о возможности движения человечества к лучшему, а поскольку это связано со свободной причинностью, то совершенно невозможно угадать, когда именно приключится такое событие, вернее событие-знак, которое и укажет на прогрессивное движение (развитие) рода человеческого. Стало быть, это событие может приключиться в любой исторический момент. Удивительно, что, согласно Канту, оно указывает сразу как бы в трех направлениях — прошлого, настоящего и будущего (в тексте есть латинская формулировка, где этот знак недвусмысленно определяется в категориях воспоминания, показа и предвосхищения). Такое необычное событие. У Канта много интересных поворотов, и Лиотар, блестящий знаток его текстов, в частности «Критики способности суждения», убедительно показывает своим читателям, что исторический знак не есть конкретное событие, которое случается в истории (как известно, Кант очень внимательно следил за тем, как развивалась Великая французская революция). Begebenheit не есть Французская революция, но это событие связано с ней. Оно есть «образ мышления зрителей», которые, наблюдая за Революцией, испытывают энтузиазм.

Кто читал Канта, поймет без труда, что здесь открывается прямой путь к возвышенному, потому что энтузиазм — это модальность

чувства возвышенного и само по себе двусмысленное чувство. Этически он заслуживает всяческого осуждения, поскольку граничит с безумием, а вот эстетически энтузиазм возвышен: в нем есть много позитивного, поскольку он приоткрывает возможность посмотреть на то, что никогда не дается нам в опыте, и к этому в известном смысле приобщиться. (Не стану вдаваться в подробности, но это поистине захватывающий разбор.) Это означает, что группа, в данном случае группа стран, наций-наблюдателей, усматривает нечто в бесформенном, а таковой и является Великая французская революция — так же как возвышенное в природе, она охарактеризована бесформенностью. Но это бесформенное указывает в сторону регулятивных идей, которые, по Канту, не даются человеку в опыте (это идея морали, идея гражданского общества, идея всемирного гражданского установления и т.д.). Иными словами, оно является «как бы изображением» этих самых идей (как пишет Кант и повторяет за ним Лиотар). Отсюда и идет «как бы изображение», о котором мы говорили в несколько иной связи. Мы помним, что Деррида прибегает к термину «квазиизображение», но фактически он пользуется той же самой логикой и намекает на то же. Этим разбором я хочу подчеркнуть, что есть то, к чему невозможно прикоснуться — для Канта это, конечно, идеи - и о чем, согласно философу, можно узнать по одним лишь косвенным свидетельствам. Причем свидетельства оказываются часто бесформенными, как в случае возвышенного в природе или истории. Вместе с тем только через эти «как бы изображения» мы и можем узнать о горизонте, который нас ожидает и куда в конце концов вписывается движение человечества (а это и есть ответ на вопрос о том, движется ли человечество к лучшему).

Как и в случае регулятивных идей у Канта, мы сталкиваемся с аналогичной проблемой, когда говорим о предельных формах опыта,

будь то боль, другие острейшие переживания и даже катаклизмы, катастрофы, о которых мы не можем прямо говорить. У нас просто нет такой возможности. Это настоящий вызов и нашим познавательным способностям, и нашему языку, и нашей способности изображать. Тем не менее, именно эти предельные опыты взывают к сообщаемости. И это еще одна идея Бланшо, а также Нанси, которые находятся друг с другом в диалоге. У Нанси есть очень известное сочинение, с названием которого возникают большие проблемы — его можно передать словами «Непроизводящее сообщество» или «Праздное сообщество». Я хочу упомянуть одно частное положение, которое разделяют Бланшо и Нанси. Это связано с отношением к Другому и это то, что они заимствуют из рассуждений писателя Жоржа Батая. Даже в самом изолированном опыте, какой переживает человек, в опыте крайней обособленности он, тем не менее, обращен к Другому. (Батай часто приводит примеры экстаза; вспомните крайнюю нужду, о которой мы уже немного говорили.) Изоляция заведомо развернута к Другому. Отсюда идея сообщаемости, как и необходимость того, чтобы опыт был переведен. Но проблема в том (как я пыталась показать, полагаясь на различные примеры), какие мы сможем найти способы и средства для такого перевода. Мне думается, что и современная философия, и современное искусство равным образом озабочены этим вопросом.

ОБСУЖДЕНИЕ

Вы, наверное, хотели бы немного посмотреть работы Уолла. Покажу вам то, с чего он начал. Вот ранняя фотография 1978 года, она называется «Разрушенная комната» и сделана она по мотивам картины «Смерть Сарданапала» Эжена Делакруа. Уже тут проявляется большая любовь Уолла к живописи. А вот эту работу Уолл называет

«Диагональной композицией». Она была показана в Москве. Думаю, что жителей нашего региона бытовыми предметами особенно не удивишь; в любом случае Уолл делает и такие почти конструктивистские произведения. Еще одна абсолютно постановочная фотография датирована 1998-2000 годами. Ее название можно перевести как «Залитая водой могила» («Могила после наводнения»), в оригинале — «The Flooded Grave». К сожалению, здесь это видно не очень хорошо, но все дно могилы покрыто морскими звездами, ракушками, словом, экзотическими дарами океана. Известная фотография 1994 года называется «Бессонница» — оцените героя, изображенного на ней, на отдельном укрупненном фрагменте. У Уолла есть серия овальных, даже откровенно круглых композиций — это фотографии детей. Вот эту фотографию я нашла в Интернете. Она датируется не столько 2007 годом, сколько выставкой Уолла, которая проходила в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 2007 году. А на этом фото семейная пара, судя по всему, смотрит телевизор. Вот фотография под названием «Утренняя уборка» (1999) — Уолл любит тему уборки, причем это довольно примечательное здание.

Сейчас я покажу вам известную фотографию 1986 года. (Вы видите, что в основном это старые фотографии, но Уолл снимает и сейчас — продемонстрирую и самые последние снимки.) Итак, фотография называется «Рассказчица». Здесь очевиден ряд аллюзий. В крайнем левом углу у костра расположились трое бездомных коренных жителей Ванкувера; девушка рассказывает какую-то историю своим увлеченным слушателям. Это вызывает в памяти Вальтера Беньямина и его одноименную работу «Рассказчик». Расположение группы слева напоминает «Завтрак на траве», а композицию в целом сравнивают с картинами Пуссена. Еще одна красочная работа Уолла — «Татуировки и тени» (2000). Она тоже

напоминает живопись. Должна сказать, что эффект цвета и света усиливается тогда, когда мы рассматриваем фотографии с подсветкой, то есть когда перед нами светящийся короб. В этом случае в наибольшей мере ощутим живописный эффект. Вот фотография 1990 года под названием «Чревовещатель, 1947 год». Мы ощущаем атмосферу этого времени, этого детского праздника. В центре композиции кукла, за которую вещает кукловод. А вот это общий вид выставки 2005 года; обратите внимание на то, как смотрятся фотографии Уолла, когда они выставлены, как и положено, — в виде объемных лайт-боксов.

Вот еще одна фотография под названием «Вид из окна комнаты» (2004-2005). По мнению критиков, в ней отражены довольно неопределенные отношения между хозяйками квартиры. Непонятно, то ли они настолько свободно чувствуют себя в обществе друг друга, что им не нужно ни о чем говорить, то ли, наоборот, полны какого-то внутреннего напряжения. Интересно то, что Уолл очень тщательно выстраивает вид из окна этой квартиры. Это своеобразное двухъярусное зрелище: на переднем плане расположен порт и портовые склады, а дальше видны очертания городских построек, прежде всего высотных домов. Надо сказать, что урбанизация и проблемы, которые с собой несет наступление цивилизации, — постоянный мотив в творчестве канадского фотографа. Замечу, что для него это не просто какая-то квартира и какие-то две женщины, а типичный образ жителей городской окраины.

Вот относительно недавняя фотография «Женщина с покрытым салфеткой подносом» (2003). Она тоже постановочная. Помню, кто-то из совсем юных слушателей поинтересовался, зачем нужно было делать постановку при таком простом сюжете. Такой вопрос может только позабавить — я оставляю его без ответа, но фотография и

в самом деле постановочная: надо было повторить эту сцену, найти определенный ракурс съемки уже в самом саду и т.д.

А теперь, как и обещала, покажу подборку из последних фотографий 2006-2007 годов, причем Уолл стал делать черно-белые изображения. Вот группа ожидающих мужчин. «Мужчины ждут», как написала бы газета «Коммерсант» (они любят именно так выстраивать свои заголовки). Остается непонятным, в ожидании чего находятся мужчины — перерыв ли это в работе, или это биржа труда и вокруг нее толпятся безработные. Ответа на этот вопрос в самом изображении мы не находим. А вот фотография 2007 года «Постояльцы»...

Это лайт-боксы?

Я не могу наверняка сказать, но думаю, что да. Я прочитала лишь рецензию на эту выставку. Но вы правы, потому что там было сказано, что если бы не лайт-боксы, зритель прошел бы мимо этих фотографий, вообще не обратив на них внимания. А так довольно обыденный вид приобретает какую-то значительность, и мы перед ним останавливаемся. Лайт-бокс заставляет нас обращать внимание на то, что в противном случае прошло бы мимо нашего внимания. Вот «Игра в войну» (или «Военные игры»). Тут все более или менее ясно. С точки зрения *studium'a*, или набора знаков, которые предлагает фотография, все более или менее прочитывается.

Остальное могу показать для общего ознакомления, не давая специальных комментариев. Вот совсем ранняя фотография, 1985 года, под названием «Лежалый товар» (или просто «Плохие продукты»). Уолл делает пейзажи, например такой. Его название нейтральное — «Извилистая тропинка». На этой фотографии 2005 года изображен разбитый остов и больше ничего (она так и называется «Порезанная тумба»). А вот эта фотография 1996 года вроде бы отсылает к фильму «Похитители велосипедов» Витторио

де Сика. Но знатоки фильма говорят, что ничего такого в фильме нет. Думаю, что имеется в виду некое настроение, или атмосфера. Вот фотография «Рассвет». Вы, наверное, обратили внимание на то, что Уолл в основном фотографирует канадские виды. А вот «Полевые работы» («Раскопки»). Уолла интересуют также положение коренных жителей, формы их деятельности, их отношения с природой. Не желая навязывать какие-либо интерпретации, приведу, тем не менее, слова одного искусствоведа. Он утверждает, что здесь присутствуют культурные слои, которые постепенно обнажаются, и что фотография при всей своей поверхностности позволяет их увидеть. Оставляю эту версию на ваше усмотрение. Вот немного странная фотография под названием «Гигант» («Гигантесса»), ранняя работа «Гитарист», «Невидимый человек», вернее — «Человек-невидимка». Это название повторяет название известного в англоязычном мире романа, и, насколько я понимаю, Уолл иллюстрирует его пролог. А вот диптих: слева осьминог, справа бобы (он так и называется «Осьминог» и «Немного бобов»).

Перед вами довольно типичная социальная фотография, названная «Эстакада» (2001). Это та самая эстакада, под которой сидят коренные ванкуверцы с другой фотографии Уолла и ведут свой тихий разговор. А по эстакаде идут городские жители, такие одинаковые, хотя вроде бы представляющие разные культуры. Фотография «Прохожий». Вот еще одна интересная ранняя фотография под названием «Картина для женщин». Думаю, несложно догадаться, что она повторяет и в чем Уолл черпает здесь свое вдохновение. Позвольте напомнить источник — это «Бар в Фоли-Бержер».

Мужчина справа — это сам фотограф?

Да, это он сам. Таким был Уолл в 1979 году. Сейчас он, конечно, другой. Должна сказать, что Уолл — один из тех, кто много пишет и

рассуждает. Его любят цитировать арт-критики. Они считают, что он хорошо объяснил, что происходило с концептуалистами в 1970-1980-е годы, что такое рефлектирующий художник, и т.д. Уолл высказывает интересные идеи. Например, возникает естественный вопрос, почему его так увлекает живопись. Пытаясь найти этому рациональное объяснение, Уолл говорит: искусство — это удовольствие, и задача художника состоит сегодня в том, чтобы переопределить последнее. Вся критическая работа надстраивается над удовольствием, вытекает из него, то есть никак ему не противоречит. Таково одно из высказываемых Уоллом положений, и в то же время это оправдание его повышенного интереса к живописи.

Напоследок посмотрите красивый пейзаж и кадр, который вернет нас к реальности, а именно работу «Волонтер» (1996). Вот и вся подготовленная мною подборка.

В каком отношении в современном искусстве находятся постановка и китч?

Это сложный и интересный вопрос, и сходу трудно на него ответить. Думаю, что в случае Уолла откровенной работы с китчем мы не наблюдаем, в отличие от других, например Бориса Михайлова и особенно Шерман. Но в случае Шерман это не столько работа с китчем, сколько работа с эстетикой глянца. В каждом конкретном случае необходимо выявлять, что и как делает фотограф. Синди Шерман, которую вы, наверное, знаете (сейчас тот редкий случай, когда в Москве можно наконец увидеть четыре фотографии из ее серии 2008 года), сделала целый ряд больших фотографий, вошедших в обиход как «Исторические портреты». Это интересный проект, в котором она снимает саму себя и использует накладные части тела, — видно, как они прикреплены к модели, то есть Шерман совершенно

не скрывает эти швы. Но дело не в предметах, случайных, подобранных наспех, с помощью которых она пытается реконструировать ту или иную известную картину и себя в ней в роли персонажа, будь то Форнарина, возлюбленная Рафаэля, или маленький больной Вахх Караваджо (а она действительно изображает мужские и женские персонажи с картин знаменитых мастеров). Важно то, что, занимаясь постановкой, на формальном уровне она еще задействует и глянец, эффект глянцевої фотографии, который, безусловно, вписывается в рамки китча. В ее творчестве я могу выделить и другие элементы китча, но воспринимаю это именно как работу с китчем, а не китч сам по себе.

Или взять Михайлова, к примеру. В каком-то смысле то, что мы у него видим, — это сплошной китч. И тоже работа — только с нашим родным, узнаваемым китчем. Год назад у меня была возможность показать в Нижнем Новгороде фотографии из серии «Наложения», которая недавно вышла в Англии отдельной книгой. Это тот спонтанный китч, который Михайлов выявляет своим фотоаппаратом. И, может быть, благодаря тому, что там по две фотографии вместе (наложение — это две фотографии, одна поверх другой, как двойная экспозиция в кинематографе), создается некий дополнительный акцент. Китч обнаруживает себя как китч — ведь в противном случае мы просто этого не замечаем, это не становится объектом, который вдруг обращает на себя внимание. Словом, вы задали сложный вопрос, и я привела лишь те примеры, которые пришли мне в голову. Но думаю, вы правы, полагая, что есть связь между постановочной фотографией и интересом фотографов к китчу.

Если настаивать на уникальности «события», то как приставка «со-» схватывает эту уникальность?

Конечно, тут сказывается разница языков, и при таком членении на передний план выходит скорее «бытие» — то, что, кстати, удивительным образом схватывает Михайлов на одном из листов «Неоконченной диссертации». Он пишет: со-бытие, или что-то с бытием. Однако в данном случае неправильно идти по пути наделения события субстанциальным смыслом. Не следует отождествлять событие с бытием. И «со-», которое вы так удачно акцентировали, может быть как раз указанием на то, что мы, не переживавшие событие (или переживавшие события другие), должны совместно — вместе — войти в некоторое отношение к нему. Это указание на общность людей, возникающую в связи с событием, и искусство зачастую пытается ее спровоцировать, создать — по поводу тех или иных событий. Это сообщество переживающих событие заново, если хотите.

Насколько Уолла можно считать массовым фотографом, если зритель не знает, что это его фотографии?

Я привела слова из рецензии, имея в виду не авторитет Уолла, а только то, что в его последних фото нет ничего такого, что задержало бы на себе взгляд зрителя. У вас два разных вопроса в одном (по крайнем мере так мне это слышится). Есть проблема, связанная с подписью, и фактически вы ставите ее. К Уоллу я отношусь с уважением. У него есть одна работа, которая меня действительно задевает, и я вам пыталась о ней рассказать. Но есть работы, которые для меня не столь безусловно продуктивны с точки зрения возможностей интерпретации. Может быть, с каждым художником бывает такое, когда, раз найдя какой-нибудь прием, художник не то что начинает его эксплуатировать, но остается в рамках однажды им проложенного русла. Возможно, и здесь есть такая проблема. Скорее всего, по темпераменту мне ближе другие художники, но я признательна

Уоллу за то, что своей актуальной работой, которую мы здесь разбирали, он нащупывает проблему, по-своему ставит ее, и эта проблема имеет большое значение не только для такой области выражения, какой является постановочная фотография.

Позволю себе еще кое-что добавить. Наиболее крупные современные художники интересны как раз тем, что сопротивляются подписи. Развитие культуры устроено таким образом, что музей пытается их захватить, и это нормально — это форма признания. Как известно, Илья Кабаков получил медаль от Президента Медведева, и это признание его заслуг. Но мне кажется, что нам, зрителям, да и самим художникам, художники интересны тем, за что их никто не признает, когда они оказывают сопротивление любым институтам и любым формам признания, когда идут нехоженой тропой и нащупывают то, для чего нет ни одного сложившегося языка, словом, когда они нащупывают то, для чего нет ни одного сложившегося языка, словом, когда они выступают как исследователи, первопроходцы, и в этом смысле совершенно неважно, кто они такие. В этом смысле они анонимны. В своих предельных усилиях и в своем новаторстве они и в самом деле анонимны. И только потом начинаются премии, признание и все остальное, что, как правило, приходит слишком поздно.

ЛЕКЦИЯ 4

ИЗОБРАЖЕНИЕ И РАССКАЗ

(С.Каль — В.Беньямин)

Сегодня мне хотелось бы представить вам одну художницу, которая весьма оптимистична по общей тональности своего творчества, а главное — по способности привлекать к своим проектам большое количество зрителей. Можно сказать, что вовлечение зрителей в ее проекты происходит на разных уровнях. Прежде всего, это попытка создать экспозиционное пространство, в котором зритель чувствовал бы себя наиболее комфортно и в то же время наиболее увлеченно. Вместе с тем можно говорить и о том, что зритель становится персонажем самих работ этой художницы. Для того чтобы не было загадок или неопределенности, позвольте назвать ее имя — Софи Каль. Каль — француженка, и формально ее можно отнести к концептуальной линии в современном искусстве. Она начала работать достаточно давно — в конце 1970-х годов - и делала тогда то, что делали другие концептуалисты, а именно: реализовывала некие замыслы (как мы сказали бы сегодня - проекты), причем записывала, или регистрировала, последовательность действий и сопровождала свои записи иллюстрациями — тем, что на языке концептуального искусства называется документацией. Если искать ближайшую рамку, позволяющую идентифицировать усилия Каль, то таковой является, конечно, концептуальная рамка. Это одновременно важно и не очень. Мне хотелось бы продемонстрировать вам то, что она делает, снабдив это комментариями, которые позволят нам (как и в предыдущих случаях) выйти на определенный круг проблем, проблем теоретических, созвучных, как мне кажется, тому, что мы увидим в этих проектах. Я имею в виду не обязательно наглядность собственно изображения, но скорее некую энергию или подспудное содержание, которое они в себе таят.

Перед тем как приблизиться к этим проектам самим по себе и одному из них, который мне хотелось бы выделить и акцентировать особо (это будет иметь значение в связи с тем, что говорилось по поводу Джеффа Уолла и его фотографии «Разговор мертвых солдат»), я все-таки постараюсь описать работу художницы в целом. Как вы уже поняли, одной из особенностей того, что делает Каль, является сочетание текста и изображения. То, что я говорила о ней как о концептуальной художнице, нужно понимать таким образом, что для Каль фотография не является привилегированным средством выражения, то есть мы не можем говорить о ней как о фотографe, использующем возможности только этого выразительного средства и пренебрегающем всеми остальными. То выразительное средство, которое изобретает Софи Каль (если мы будем думать об этом в терминах новизны и изобретения), есть средство на переходе — от текста к изображению или от изображения к тексту; во всяком случае Каль активно использует возможности как визуального, так и текстового ряда. О текстах мне, наверное, придется говорить отдельно, поскольку в этих записях, в этой регистрации событий есть своя особенность, которая, конечно, отличает тексты Каль от текстов писателей, литераторов и вместе с тем роднит эти тексты с литературным усилием, или литературной традицией, определенного толка.

Чтобы не держать вас в напряжении, начну с показа некоторых из ее проектов, причем достаточно ранних. Так, у Каль был проект под названием «Спящие». Вот то, что она показывает на своих выставках. Это листы, скомпонованные из изображений и текстов, которые являются в каком-то смысле документацией акции, совершаемой Каль. Что здесь происходит? Что мы видим на этих в общем-то невыразительных снимках? Каль приглашает к себе домой на своеобразный сеанс малознакомых людей (нередко знакомых своих же знакомых)

с единственным условием: они должны в течение восьми часов спать в ее постели, и при этом, как художник, по взаимной договоренности она имеет право их фотографировать. Пока люди спят, Каль вольна делать снимки этих спящих. Ее проект продолжается в течение фиксированного промежутка времени (около одной недели), и волонтеры к ней приходят, как рабочие на смену. Проходят первые восемь часов — люди уходят, наступают следующие — появляются новые люди, и это продолжается нон-стоп в течение того времени, которое Каль отвела для данной акции. Перед вами фотографии людей, появляющихся в разных комбинациях — со своими возлюбленными, друзьями, сами по себе, с домашними животными. То, что записано в квадратах, отделяющих изображения друг от друга, — это скупая регистрация того, когда человек пришел, в какой компании, что происходило в течение восьми часов, пока он спал. Эти записи похожи на своеобразный реестр. Поэтому если говорить о характере сопроводительных текстов у Каль, по форме они чаще всего напоминают некие инструкции: они удивительно нейтральны по манере выражения — в них нет претензий на литературный стиль. Это как любительские фото. Если поискать аналог любительской фотографии на письме, не скажу, что это будет любительский текст (так и не скажешь, наверное), но скорее дневниковая запись, запись, напоминающая некий частный реестр, предельно нейтральная по своему звучанию. Это важно потому, что может послужить отправной точкой в интерпретации самих этих текстов и одновременно того, чего Каль добивается своими проектами в целом. Итак, вы увидели один лист из серии «Спящие», состоящей из многих подобных листов. Теперь вы видите этот проект, как он был представлен на одной из выставок художницы. В данном случае это серия фотографий, и здесь практически не видно текстов; взамен на переднем плане расположен стол с книгой, где, наверное, эти и другие

тексты можно прочитать во всех подробностях. Хочу обратить ваше внимание на то, что на каждой из своих выставок Каль по-разному монтирует материал. Иными словами, документация остается одной и той же, а вот способы ее представления разнятся.

Если попытаться дать самую общую характеристику проектам Софи Каль, то можно говорить о том, что она изобретает для себя частные ритуалы и при этом самоотверженно их исполняет. Убедительным примером подобных частных ритуалов является другой ее проект — «Церемониал дня рождения». Скажу несколько слов об этом ритуале (и одноименном проекте). На каком-то этапе (вы видите, что на иллюстрации стоит 1980 год; собственно, тогда и начинается регистрация всех этих действий) Каль охватывает подозрение, что кто-то может не вспомнить дату, когда она будет отмечать очередной день рождения, и поэтому она решает каждый раз приглашать гостей по числу исполняющихся лет и вдобавок одного незнакомца, человека с улицы в буквальном смысле этого слова. Поразительно, что она затевает многолетний проект, который продлится до 1993 года. Каждый год в свой день рождения она приглашает нужное число гостей, сажает их за празднично накрытый стол и собирает в коробки ей преподнесенные подарки, чтобы потом, много лет спустя, выставить их в шкафах наподобие медицинских с подробным описанием того, кто что ей подарил в тот или иной день ее рождения. На иллюстрациях видны имена людей — все они перечислены, и перечислены сами дары. Вот так этот наглядно представленный ритуал был показан на одной из экспозиций Софи Каль. Надо сказать, что в каталоге, откуда взяты эти иллюстрации (а он внушительный, и в нем обозревается все ее творчество в целом), ее работы представлены лишь фрагментарно. А вот и другие дни рождения — скупой на подарки 87-ой год и намного более обильный 89-й. Принцип сохранения подарков (и их

последующего выставления, сопровождаемого минимальным комментарием) остается одним и тем же. Вот так этот проект выглядел на выставке — видно, насколько большим является экспозиционное пространство и как в шкафах выставлены подарки, полученные Каль от ее друзей, вместе с сопроводительными текстами, о которых я уже упоминала.

Еще одна особенность работ Каль состоит в том, что она ходит по грани приватного. В одном из ранних проектов, например, она пытается воссоздать образ человека на основании найденной ею телефонной книги. Этот проект достаточно известен. Каль действительно находит телефонную книгу некоего человека, потерявшего ее, и начинает звонить по записанным в ней номерам, прося людей, до которых ей удастся дозвониться, поделиться своими впечатлениями об этом человеке. Из серии отрывочных суждений складывается его портрет. Надо сказать, что еще раньше Каль получила ангажемент от «Либерасьон», одной из центральных французских газет, и несколько раз на ее полосах она печатает результаты своих интервью. В конце концов объявился сам владелец этой книги (думаю, он был в недоумении и притом весьма рассержен). Как бы то ни было, Каль воспользовалась своим ангажементом с «Либерасьон», предусматривавшим публикацию материалов, связанных с каким-нибудь проектом. Случилось так, что телефонная книга сыграла роковую роль — по крайней мере для ее владельца, и результаты всех своих исканий и находок Каль представила широкой читательской аудитории. Это может вызывать смущение, так как художница ходит по грани допустимого, нарушая принятые правила. Частные ритуалы — одно, они суть то, что ты выбираешь для себя, хотя следует признать, что в эти ритуалы Каль так или иначе вовлекает незнакомцев (это видно по проекту «Спящие», как и по другим ее работам). И это еще один важный момент, с которым

нужно разбираться, — незнакомцы, чужие, чужаки. Речь идет о попытках вступить с ними в некий контакт, причем часто неспровоцированный, в том смысле, что Каль становится, к примеру, самозванным детективом. Так, она выбирает человека прямо из толпы: прогуливаясь с фотоаппаратом, художница решает для себя, что будет неотступно следовать за этим человеком в течение двух месяцев, делая все то же, что и он, то есть регистрировать этапы его жизни и пути его передвижения. Так она и поступает. Прохожий направляется в Венецию — Каль следует за ним; он совершает перемещения в течение дня — она записывает, какие он посещает места, какие пересекает мосты и улицы, а главное — тайно его фотографирует, например обедающим в ресторане. В результате получается, что ничтожное событие из жизни незнакомого человека (а именно что он съел яичницу в два тридцать пополудни) наделяется необычайной значимостью. Таким образом, Каль вовлекает в свою орбиту людей чужих, часто совершенно незнакомых, вступая в дистантные отношения с ними. Таков самый первый подступ к творчеству Каль, который следовало сделать.

Сообщив о том, что Каль напечатала результаты своих художественных изысканий в газете, я сейчас в полной мере поняла, насколько это поразительно. Ведь газета является совершенно особым жанром высказывания. Это приближает нас к той интерпретации, которую мне хотелось бы вам предложить, полагаясь на другие тексты Каль, и в частности, на те из них, что представлены в проекте «Жгучая боль», одном из самых известных. Но вернемся к газете. Итак, это определенный жанр высказывания. При этом газета находится в кричащем противоречии с любыми традиционными формами рассказа. Эту оппозицию — информация в противовес рассказу — еще в 20-е годы XX века подметил Вальтер Беньямин, который постоянно к ней возвращался. Вообще следует сказать, что Беньямин оказывается

регистратором утрат — свидетелем и регистратором величайших утрат XX века. Вы слышали не раз об исчезновении ауры. А в данном случае (хотя Беньямин и не говорит об этом в таких меланхолических тонах) он так же регистрирует исчезновение рассказа, способности к рассказу, которая для него, однако, не является универсальной. Хотя, если говорить об эпосе, то это действительно универсальная способность, но она исторически детерминирована и относится к определенной эпохе. Беньямин как раз и утверждает, что то, что казалось универсальным, что обладало этими возможностями, тем не менее завершается, поскольку современность (а Беньямин — критик и интерпретатор современности) приносит с собою такие формы опыта, которые заставляют нас расстаться с нашим прошлым способом включения в мир и культуру, в мир самой культуры. Пресловутая аура, чью утрату он наблюдает, а в данном случае и сам рассказ — это те формы опыта в первую очередь, которые угасают на его глазах. Сама идея сконцентрировать свое внимание на этом, меланхолический взгляд Беньямина, воплощенный в фигуре ангела истории (вспомним картину Клее), который смотрит не в будущее, а в прошлое, то есть повернут спиной к прогрессу, — эта фигура и этот взгляд превосходно выражают позицию самого Беньямина как исследователя. Перед нами человек, рассматривающий и фиксирующий руины, причем он, казалось бы, захвачен порывом, безостановочно влекущим в будущее, и, тем не менее, пристально вглядывается в то, что никогда уже не восстановится — то, что обречено на полное забвение.

Перед тем как продолжить эту линию, отмечу (поскольку я заговорила об информации и о газетах), что для Беньямина газета является тем, что поставяет новость, то есть нечто мгновенное, сиюминутное, потребляемое здесь и сейчас, а самое главное — то, что не предполагает никакого продолжения, в отличие от рассказа,

характерная черта которого состоит в том, чтобы продолжаться, длиться, чтобы быть продолжаемым другими. Новость же такого статуса не имеет — она никем не может продолжаться, а может только потребляться. Этот общий абрис размышлений об отличии новости от рассказа кажется мне важным для понимания того типа рассказов, которые сочиняет и предлагает своим зрителям (читателям) Софи Каль, как и для анализа ее проектов в целом. Вообще говоря, у Каль было много проектов, и ее тоже в какой-то степени интересует тема утраты, которую она исследует через попытки проникнуть в жизнь незнакомых людей. Тут можно приводить различные примеры (может быть, я привела их недостаточно), и, пожалуй, стоит упомянуть венецианский опыт художницы. В Венеции она нанялась горничной в гостиницу и действовала опять-таки как детектив; иными словами, нарушая свои гостиничные обязанности, фотографировала материальные следы, оставляемые жильцами в номерах — кожуру от апельсинов, использованную бумагу, содержимое чемоданов и т.п. Потом все это, конечно, было представлено публике. Не знаю, вызвали ли эти действия какую-то реакцию у постояльцев, но то, что Каль в конце концов уволили, — факт совершенно достоверный. Надо сказать, что у нее есть проекты более масштабные в том отношении, что они касаются уже не частных переживаний или частных ритуалов, а больших групп людей. Знаменательным в этом смысле представляется проект, осуществленный ею в Берлине, где Каль исследует исчезновение бывшей государственной символики, а именно государственной символики ГДР. Каль фотографирует не что иное, как прорехи, пробелы, одним словом — пустые места. Допустим, где-то был герб ГДР, и она снимает стену дома с этим пустующим местом. Свой проект Каль метко называет «Отчуждение» — она записывает реакции жителей города на исчезновение тех или иных символов бывшего социалистического государства.

Подводя итоги, я хочу сказать, что способы ее движения в материале и работы с ним достаточно разнообразны, хотя, конечно, можно выделить и некоторые доминанты.

Мне хотелось бы выделить проект Каль под названием «Жгучая боль», который является известным, часто цитируемым произведением и датируется 1984-м (видимо, тогда и был собран весь необходимый материал) и 2003 годом (не забудем, что художники выставляют свои работы спустя десятилетия, подчас как бы обрамляя их двумя датами — начальной и самой последней). И все же перед тем как перейти к этому проекту, скажу буквально пару слов о другом проекте Каль, который вызывает неизменно сердечный отклик у русскоязычных зрителей. Дело в том, что это довольно необычный проект, хотя художница и совершила ряд акций, которые объединила потом под общим заголовком «Путешествия». Так вот, в 1984 году, на пике застоя (не думаю, что многие в этой аудитории помнят указанное время, зато мое поколение помнит его хорошо), когда в этой стране ничего не происходило и казалось, что ничто никогда вообще не произойдет (это было совершенно поразительное — пугающее, отупляющее чувство), Каль приезжает в Россию, а именно в город Москву, и садится на транссибирский экспресс. А время, повторяю, совсем не способствует контактам, поскольку наша страна отделена от Запада железным занавесом. В том же году появляется проект «Анатолий» — у Каль в самом деле есть проект, названный этим мужским русским именем. Вот первый лист из этой серии. Данный проект, как и все остальные, сопровождается текстом. Текст — это текст-описание, изложение того опыта, который пережила Каль, путешествуя с незнакомым человеком, оказавшимся ее спутником по купе в вагоне поезда. Пассажира зовут Анатолий. Первая фотография, которая служит прологом, возвращает Каль к моменту их встречи,

когда Анатолий входит с двумя авоськами, полными яблок, и с восемью чемоданами, большая часть которых набита едой. Это выяснится позже, когда Анатолий и его спутница начнут опустошать содержимое чемоданов по пути из Москвы во Владивосток, куда они едут семь дней в обществе друг друга.

Что же происходит во время путешествия? Ничего особенного. И все-таки происходит коммуникация, фрагменты которой мы видим запечатленными на этих фотографиях. Вот сам Анатолий — он не говорит по-французски, но знает несколько слов, таких как «Миттеран», «Париж», «де Голль», «коммунисты». Имя Софи кажется ему непонятным, и свою спутницу он называет Сафир. Из языка жестов Каль узнает о том, что Анатолий — председатель колхоза во Владивостоке, у него две дочери, он разведен и у него было два сердечных приступа. Так они и едут в поезде в течение недели, выбегая посмотреть города, в которых поезд совершает остановки. При этом Анатолий пьет водку, играет в шахматы с соседями и позволяет Софи — Сафир — переодеться за несколько минут, так как ему не хочется покидать купе на более долгое время. Вот, собственно, и вся история. Я пересказала ее почти дословно, а в самом конце она завершается фотопортретом, на мой взгляд, очень выразительным. Притом что этот рассказ как будто в целом лишен эмоциональной окраски (во всяком случае он сдержан — в нем фактически перечисляются только этапы сближения, и делается это посредством накопления информации, которую Каль узнает об Анатолии, но информации, конечно, неформальной), Каль предваряет его словами «Моя любовь». Это уже откровенно выраженное отношение, и я полагаю, что его след запечатлен в самих фотографиях.

Как художник Каль может интерпретировать это по-своему. Она может утверждать, что сблизилась с незнакомым человеком

произвольно и так же произвольно от него отдалилась. Не думаю, что после этого путешествия она когда-либо видела Анатолия, вступала с ним в переписку или другие формы поддержания дружеских отношений. Такие странные набеги, совершаемые Каль на чужаков, наверное, можно было бы назвать неслучайными случайными встречами. И она — мастер провоцирования этих неожиданных, быстрых контактов. Надо сказать, что история с Анатолием трогает. Однако тем, кто реагирует на этот проект, пытаюсь задавать о нем вопросы и комментировать увиденное, я всякий раз предлагаю задуматься над тем, как воспринимались бы те же самые фотографии, не будь сопроводительного текста. Очевидно, что мы едва ли смогли бы восстановить картину во всей полноте и по-другому относились бы к тому, что выставлено на всеобщее обозрение, будь это всего лишь ряд фотографий, не сопровождаемых рассказом. Полагаю, что рассказ — ключевое слово применительно к тому, что делает Каль, и мы увидим, насколько он значим в другой ее серии, озаглавленной «Жгучая боль» (так мы перебросим мост и к Джеффу Уоллу).

Перед вами подборка фотографий, которые именно так выставлялись в музее, и следует пояснить, что́ это за проект. Каль получила стипендию Министерства иностранных дел и отправилась на три месяца в Японию. Ее проект имеет сложную временную структуру. Он и сделан постфактум, и выстроен (то есть внутренне организован) постфактум. В нем есть два разнонаправленных луча времени и точка, где они соединяются, — она становится опорной для всего проекта в целом. Буду двигаться последовательно по направлению к ней. То, что расположено слева, ретроспективно (в виде луча, направленного в прошлое), — это японские фотографии Каль — те фотографии, которые она должна была делать (или делала для себя), находясь в Японии. Только особенность этих фотографий, как они представлены на иллюстрациях, состоит в том, что на каждой стоит красный штамп,

на котором фиксируется конкретный временной отрезок, например «69 дней до несчастья» (буквально — «69 дней до катастрофы»). Опорной точкой проекта является несчастье, приключившееся с Каль, а именно ее разрыв с возлюбленным. Об этом до поры до времени она не знает — событие случится позже, но оно окажется центральной, по-настоящему болевой точкой всего проекта, выражением той самой жгучей боли, о которой художница рассказывает зрителям. Посмотрите ряд японских фотографий, предшествующих реконструкции гостиничного номера (на отдельном фото), где Каль узнаёт о том, как ее возлюбленный обошелся с нею. Это и есть точка катастрофы для персонажа Софи Каль. Должна заметить, что между личностью, то есть Софи Каль как человеком, индивидом, и персонажем Софи Каль имеется существенная разница. Когда мы рассматриваем проекты художницы, когда комментируем их и выражаем к ним свое отношение, мы имеем дело с одноименным персонажем: это персонаж «Софи Каль». Помнится, меня спросили, значит ли это, что в действительности Каль не любила, что ее не бросили. Нет, это не значит, что она не любила и ее не бросили, но для нас это, в сущности, неважно. Важно то, что мы имеем дело с неким персонажем как порождением самого произведения, и можно выражать отношение только к нему — мы не должны спрашивать о том, что было в реальной жизни, поскольку нас это напрямую не касается.

Теперь вы видите фотографию самого гостиничного номера. В этом изображении нет ничего особенного — это реконструкция номера одной из гостиниц Нью-Дели, где Каль узнаёт новость, так ее потрясшую. Сначала она получает телеграмму о том, что ее возлюбленный не сможет вылететь на романтическую встречу, спланированную ими заранее, а позднее, находясь в гостинице, узнаёт всю правду из короткой телефонной беседы. Передаю этот разговор целиком, как он записан Каль, чтобы вы смогли оценить ее манеру представления

события. Это диалог.

«— Софи, я хотел приехать, чтобы обнять тебя и кое-что объяснить.

— Ты встретил другую?

— Да.

— Когда?

— Двадцать дней назад.

— Это серьезно?

— Надеюсь.

— Наверное, мне просто не повезло».

Я привела этот диалог, чтобы показать стилистику, в которой записываются разные истории. Главное в том, что он будет повторяться с вариациями в правой части работы, причем повторяться многократно. Посмотрите, как это выглядит на репродукции. Напоминаю: левая часть — подборка японских фотографий, то, что Каль называет обратным отсчетом времени (или днями, оставшимися до катастрофы), и каждый следующий лист серии все ближе и ближе к несчастью. А это — продолжение ее проекта, те девяносто восемь дней, на протяжении которых она испытывает жгучую боль (если воспользоваться ее же собственным определением). Причем в левой части здесь все время будет повторяться история Каль с некими новыми подробностями (представленная мною в виде диалога), но с каждым разом она будет становиться все более лаконичной и сжатой, пока не сойдет на нет уже на самой последней странице. Она начинается словами: «...мужчина, которого я люблю, меня оставил». На последнем листе будет изменено глагольное время, и фраза примет следующий вид: «...мужчина, которого я любила, меня оставил». И в конце появится приписка: «Довольно» (по-английски — «Enough»). Как признается сама Каль, для нее три месяца, прошедшие после расставания, — это время, когда она изживает боль, и этом смысле они имеют для нее терапевтический эффект. Терапевтический эффект очевиден и для нее, и для зрителей.

Но это не такой значительный элемент проекта, как то, что мы видим в правой части, напротив рассказанной ею истории. Здесь-то и имеет место вторжение чужих.

Особенность работы Софи Каль состоит в постоянном обращении к анонимной аудитории, которая становится частью проектов. Это попытка инкорпорировать зрителя, или участника, до того, как он придет на выставку, попытка сделать его соучастником. Поэтому в правой части мы видим другой рассказ — рассказ людей, согласившихся ответить на вопрос о том, когда они страдали больше всего (или в какой момент своей жизни они были наиболее несчастны — когда им было хуже всего). Обращают на себя внимание и странные столбцы слева и справа — это перевод на японский язык всех прилагаемых текстов: работа неоднократно выставлялась в Японии. Вы понимаете, конечно, что фотографии, которые Каль помещает справа, ни в коей мере не являются иллюстративными — они могут в лучшем случае настроиться на определенный лад, создать у зрителей настроение. Но при этом они могут иметь отношение к объектам, упоминаемым в рассказах. Таков, например, голубой автомобиль, который водил один из рассказчиков, вспоминающих свою печальную историю. В нем он возил свою семью, а потом жена его бросила, и эта машина становится для него знаком воспоминания: она появляется не в качестве иллюстрации, но как напоминание, как знак — знак боли, и это явствует из самого его рассказа. Статус фотографии как выразительного средства во всех этих случаях остается неопределенным. Вот еще один лист из этой серии. Подчеркиваю: то, что слева, повторяется; меняется лишь то, что справа, а именно чужие рассказы. Я не могу их пересказывать (это было бы просто невозможно), поскольку Каль — такой художник, который, бесспорно, требует чтения. Если ты не вовлечен в стихию чтения, не следует думать, что у Каль можно довольствоваться только изобразительным рядом.

Однако что же интересного и поучительного можно из этого извлечь? Если мы начнем анализировать уже сами истории, мы должны будем вернуться к рассуждениям Вальтера Беньямина о рассказе (об этом я уже немного говорила). Я имею в виду противопоставление рассказа и информации, с одной стороны, и родство рассказа и эпоса, с другой. Дело в том, что рассказ для Беньямина — это то, что позволяет людям обмениваться опытом. Слово «опыт» произносилось и раньше и, может быть, оно в свою очередь требует некоторых пояснений. Опыт — это то, чего лишается современный человек. Иными словами, оказываясь во все большей изоляции и становясь все более отчужденным в условиях современной жизни, человек лишается способности рассказывать, то есть вступать в контакт с другими, ассимилировать их опыт и сообщать свой опыт им. Эту особенность подметил еще Бодлер, и ее на примере Бодлера анализирует Беньямин в качестве факта современной жизни. Поскольку слово «опыт» здесь уже звучало и, может быть, мы недостаточно разобрались с тем, что это такое, необходимо понимать, что есть традиция интерпретации опыта, толкуемого во вполне определенном смысле. Беньямин проследживает истоки понимания опыта, идущего от Анри Бергсона (для нас, однако, это не так важно), но то, что знаем мы все, — это Пруст с его понятием произвольной памяти. Конечно, есть некий культурный контекст, и Пруст полемизирует с Бергсоном, а именно с его идеей о том, что усилием воли можно вызвать созерцательную актуализацию потока жизни, или же той созерцательной жизни, что вытекает из памяти. В своем главном литературном сочинении Пруст вводит понятие, теперь уже ставшее классическим, — понятие произвольной памяти. Имеется в виду, что память, которая в нас активна, на самом деле предельно ограничена и блекла, что если усилием воли мы пытаемся вспомнить, как выглядело то или иное место (Пруст

ссылается на городок Комбре), то наши воспоминания оказываются невыразительны и скудны. Но если мы не пытаемся вспоминать, если активной инстанции памяти больше нет в нашем распоряжении, то случаются моменты, когда память настигает нас — произвольно, как волна, когда она нас захватывает, или накрывает. В такие моменты произвольной памяти мы можем вспомнить значительно больше, чем в моменты активной жизни нашего сознания. Для Пруста, как известно, эти моменты связаны с предметами. Если нам доведется — посчастливится — встретить какой-нибудь предмет (у Пруста это знаменитое пирожное «Мадлен», но это может быть цветок, брусчатка или колокольня), предмет, в котором наша память свернута в виде аффекта, то это и пробудит ее к жизни, но пробудит совершенно произвольным образом. Память живет в предметах как отпечаток наших аффектов и пережитых нами сильнейших эмоций. В своих «Поисках» Пруст это и показывает. Но может быть так, что нам не посчастливится встретить такой предмет, а значит, получить доступ ко всему богатству нашей памяти. И вот это, считает Беньямин, — объективная характеристика нашего времени, в которое человек поражен психическим онемением, то есть онемением собственных эмоций, или, в более обобщенном смысле, отчуждением.

С другой стороны, размышления Пруста достаточно тесно коррелируют с тем, что делал Фрейд, с гипотезами, высказанными им в 1920-е годы относительно сознания и памяти. Фрейда, конечно, ни в коей мере не следует воспринимать догматически — он высказывал именно гипотезы и по прошествии времени часто поправлял самого себя. Но это и хорошо, так как у него есть положения, которые мы можем обсуждать, не принимая их на веру и вместе с тем пользуясь его весьма продуктивными подсказками. В начале 20-х годов Фрейд высказал одну такую гипотезу (он так ее и называет) в своей работе

«По ту сторону принципа удовольствия», где он разрабатывает метапсихологию, или топологию, сознания. Фактически он разводит две инстанции — память и сознание — и произносит ключевую фразу о том, что сознание и оставление следов в памяти несовместимы друг с другом в рамках одной и той же системы. Если полагать сознание и память принадлежащими разным системам, тогда проблем не возникает. Выражаясь совсем просто, или сознание — или память. Почему это так? Сознание выполняет роль щита — это защитная функция человеческого организма, и оно должно служить заслоном от шоков, поступающих из внешнего мира: оно их ловит, абсорбирует и не пропускает вовнутрь. Однако, фиксируя шок, мы испытываем переживание в узковременном смысле этого слова, в то время как произвольная память возвращает нам те переживания, которые являются неявными и более глубокими, одним словом, такие, которые проламывают щит, созданный сознанием, и тем самым в нас проникают. На языке Фрейда это называется травмой. Мы не переживаем саму травму в момент, когда нас что-то травмирует. Она откладывается в нас и заявляет о себе с изрядным опозданием, возвращаясь в виде симптомов или искаженных образов. Это то, что мы не фиксируем в качестве переживания, и в понимании Беньямина оно и будет опытом: опыт как то, что всегда приходит с опозданием, как то, что находится на стороне произвольной памяти, в отличие от сиюминутного переживания, позволяющего хронографировать, фиксировать отдельные моменты. Но печати, или следов, этих моментов в нас нет. Мы их фиксируем, и они проходят мимо, тогда как опыт откладывает в нас свои глубокие следы. «След» — это верно выбранное слово, и оно коррелирует с тем, что под следом понимает Деррида.

Как все это связано? В действительности это возвращает нас к рассказу. В понимании Беньямина рассказ — это то, что позволяет

обмениваться опытом, и в то же время то, чего лишен современный человек. Если обсуждать характеристики рассказа, Беньямин считает также, что рассказ имеет определенную практическую подоплеку: от рассказчика мы неизменно получаем какой-нибудь совет. Это житейская мудрость, или, по словам Беньямина, «эпический аспект истины», — рассказчик всегда дает нам совет. Вместе с тем мы не получаем от него никаких психологических объяснений, и в этом состоит еще одна базовая характеристика рассказа. Рассказ нам показывает, но он не объясняет. Именно потому, что в рассказе нет никакого психологического объяснения событий, он может быть вписан, или встроен, в наш собственный опыт. Наша наивность слушателей — это наивность воспринимающих чужой опыт и готовых его ассимилировать в свой собственный. Все вместе это создает сообщество — общность — слушающих рассказ, но и разделяющих (или готовых разделить) некоторый опыт. Беньямин приводит показательный пример из Геродота. В одном из томов своей многотомной «Истории» Геродот рассказывает историю пленения египетского фараона персидским царем. Рассказ этот лаконичен. Когда египетский фараон попадает в плен к персидскому царю, тот устраивает все таким образом, чтобы унижить его, причинить ему боль. Что для этого делается? Пленника выставляют на дороге, и перед его глазами проходит его дочь, теперь уже рабыня, — она направляется к колодцу, и фараон наблюдает эту сцену. Плененное египетское войско, видя это, сокрушается, причитает, плачет. Фараон стоит неподвижно и молчит. Потом на казнь ведут его сына, и все повторяется сначала: его войско сокрушается, он же остается неподвижным. Но когда он видит своего старого верного слугу, теперь тоже пленника, неожиданно он начинает бить себя по голове и тем самым дает наконец выражение той скорби, какой, видимо, был преисполнен с самого начала. Но это уже интерпретация, а в рассказе ее не найти.

Беньямин, по сути, спрашивает: как мы можем выразить свое отношение к этому рассказу? Прежде всего, как интерпретирует рассказ Монтень? Достаточно просто. Он говорит о том, что вид старого слуги оказывается той последней каплей, которая переполняет чашу скорби. Но Беньямин полагает, что мы можем проинтерпретировать рассказ и по-другому. Можно, например, подумать так: фараон видит в детях свою собственную участь, и она его не трогает. Но вид старого слуги сразу все меняет — этим и вызвана пробудившаяся в фараоне печаль. Возможна и другая версия: есть вещи, которые трогают нас на сцене, а в жизни оставляют равнодушными. Для фараона его слуга оказывается таким актером. У Беньямина приводятся и другие интерпретации. Но это то, что мы привносим в рассказ уже в качестве его интерпретаторов, и именно потому, что сам по себе рассказ не содержит этих толкований, он и живет так долго, не растрачивая себя. Можно сказать, что способом существования рассказа является его продленная жизнь — его развитие, или жизнь, в других рассказчиках.

Сказав все это, мне хотелось бы вернуться к обсуждавшейся работе Софи Каль. Поверьте: то, что я знаю из литературы о ней, не позволяет устанавливать столь прямые связи. То, что о Каль пишут (сужу на основании прочитанного), на мой взгляд, несколько поверхностно, потому что есть привычные способы интерпретации, например представление о смерти автора. В то время, когда было высказано это положение, художники, теоретики, гуманитарии озаботились этой проблемой, то есть она вызвала у них серьезную реакцию. А сегодня художники говорят: как это, смерть автора? Мы вяем, пишем холсты, делаем видео-арт — какая это смерть? Есть такое вульгарное понимание смерти автора. И сегодняшний критик, не особенно задумываясь над тем, что это такое, заявляет: посмотрите на Каль — автор

возродился, а это значит, что все продолжается, что искусство живет, и т.д. В этой связи следует отметить, что смерть автора есть всего лишь способ чтения текстов. Смерть автора означает не что иное, как способ текстовой интерпретации — непсихологический, предполагающий устранение целого ряда инстанций, не имеющих отношения к внутренней, имманентной логике существования произведения. Так, из рассмотрения исключается авторский замысел. Рассматривается только текст сообразно тем законам, которые он диктует изнутри себя. Но это было известно и раньше. Таким способом, например, можно проинтерпретировать роман Мелвилла «Моби Дик». Не вдаваясь в подробности, замечу, что одну из его начальных глав можно воспринять как правила чтения романа, которые Мелвилл интегрирует в свой текст для более внимательных читателей. Итак, речь идет о конкретном способе текстового прочтения, или текстового анализа. Утверждение о том, что автор возродился, — оптимистичное, бесспорно, но и довольно безответственное.

Та интерпретация, которую мне хотелось вам предложить и к которой я надеялась вас мягко подвести, отнюдь не лежит на поверхности. Она больше относится к содержанию того, что Каль представляет в проектах. Вспомните все, что говорилось по поводу рассказа, опыта, сообщества тех, кто находится в ситуации обмена опытом в качестве слушающих. Так вот, мне думается, что работы Софи Каль и особенно проект «Жгучая боль» — это попытка выстроить сцену боли, боли, сообщаемой в рассказе. Каль как бы создает общность в боли через пространство рассказа. Я уже говорила о том, что текстовая часть ее работ предельно непсихологична. Это просто факты — дневниковая запись, цепь последовательно происходящих событий, и при этом никакой интерпретации. В «Жгучей боли», рассказав о себе и одновременно включив в свой проект рассказы других, художница

создает заново теперь уже утраченное взаимодействие различных опытов в литературном поле. Иначе говоря, она по-своему возрождает утраченное пространство рассказа как пространство передачи опыта. В ситуации предельной атомизации и разобщенности Каль возрождает это почти невозможное сообщество. Более того, мы самозабвенно включаемся в эти рассказы — однако это не сопереживательное включение, а готовность ассимилировать чужой опыт, которая существует по-прежнему. Мне кажется, что интересно сопоставить два проекта — проект Каль «Жгучая боль» и панно Уома «Разговор мертвых солдат», где тоже речь идет об опыте в его предельной форме. Оба художника используют разные средства, но и тот и другая добиваются включения зрителей и того, чего добиться очень трудно, а именно некоторого опыта совместности по поводу самих предельных состояний.

ОБСУЖДЕНИЕ

Есть ли какие-то пересечения между новым романом, представленным прежде всего Роб-Грийе, и творчеством Каль?

В самом общем виде можно утверждать, что это одно культурное поле. Роб-Грийе — представитель нового романа, о чем вы только что упомянули. Этим вы, наверное, хотите сказать, что его сочинения непсихологичны. Думаю, что такое первое сопоставление уместно. С другой стороны (пытаюсь вспомнить Роб-Грийе, восстановить образ его прозы), читать Роб-Грийе трудно. Интересно, но трудно. Это требует определенного усилия и подготовки, в то время как тот тип рассказа, который использует Каль, есть самый обычный рассказ. Первая и главная аналогия, которая пришла нам с вами на ум —

отсутствие психологизма, — возможно, и уместна, но рассказы Каль настолько неприятны, неприхотливы, что они почти на грани, в том смысле, что не выдают себя за литературу. А Роб-Грийе — это автор, писатель, хотя, конечно, большой экспериментатор и писатель во всех отношениях весьма необычный. Кроме этого госопоставления я ничего предложить вам сейчас не могу. Может быть, если подумать, то обнаружатся и дополнительные связи.

Если у вас есть вопросы не по Каль, а по современному искусству вообще, буду рада на них отреагировать.

Какая из фотографий, на ваш взгляд, наиболее адекватно передает идеи Бланшо?

Спасибо, это хороший вопрос — он ставит большую проблему. Этот вопрос возвращает нас к самой идее проекта, или к тому, что было дано в качестве задания соположение современной философии и современного искусства. Конечно, я не стала бы рассматривать изображения (фотографии, здесь показанные или любые другие) как иллюстрации идей. Об этом мы не говорим, потому что, на мой взгляд, это невозможно. Но мне кажется, что если мы начинаем интерпретировать фотографию и принимаем посылку о том, что изображением дело не исчерпывается, что мы не можем, как искусствоведы, ограничиться чтением знаков (то есть, как говорил когда-то Барт, не можем удовлетвориться информационным и символическим уровнем произведения, хотя крайне важно учиться грамотно анализировать, что нам представлено наглядно, и нужно суметь это прочесть, или проинтерпретировать), так вот, с помощью многих теоретиков, особенно XX века, писавших об искусстве или по поводу искусства, мы сможем тогда осознать, что есть вещи, которые неочевидны — которые мы не видим или которые невидимы сами по себе, — и, тем не менее, мы должны быть внимательными к невидимому, чтобы понять, что же мы

видим и как. Это попытка расширить пространство изображения. Давайте я приведу пример из другой области. Может быть, он прояснит то, о чем я сейчас говорю.

Еще представители авангарда прекрасно понимали, что изображение переродилось. С одной стороны, это была живопись, и все оставалось вроде бы в рамках конвенции. Но на деле конвенция решительным образом поменялась. Из художников авангарда Василий Кандинский (он был еще и большим теоретиком) высказал целый ряд весьма любопытных идей, и одной из них является представление об идеальной плоскости картины. Фактически утверждается следующее. Есть живописный холст, и Кандинский очень внимательно относится к тому, что изображается на этом холсте, причем он строит целые теории. Он говорит: здесь сталкиваются разные плоскости — есть маркеры глубины, и есть то, что помечает не глубину, а поверхность. Как известно, он создал и свою теорию цвета: теплые тона выдвигаются вперед, холодные ретируются и отступают. Итак, имеются маркеры глубины и плоской поверхности, различные цвета — все те элементы, которые находятся между собой в конфликтных отношениях. Если смотреть прямым взглядом на живопись, мы, зрители, не сможем примирить эти конфликты в каком-то целостном образе. У нас не происходит освоения, ассимиляции всего того, что мы видим на холсте и что существует как серия напряжений, болевых точек или столкновений. Но, продолжает Кандинский, если представить себе идеальную плоскость, которая находится перед материальной плоскостью холста (это воображаемая поверхность, ее не существует, и картина ее нам не показывает — мы должны ее вообразить, домыслить), то там, на этой идеальной плоскости, расположенной перед картиной, все это и достроится до целого. Или (возможны разные интерпретации) там мы сможем восстановить всю полноту

собственного восприятия, путей, какими оно двигалось, влекомое подсказками с живописной картины, фрагментированной, раздробленной, когда оно было не в силах справиться с ней. А на идеальной плоскости картина достраивается до некоторой целостности уже как завершённый опыт восприятия. Подчеркиваю: этой схемой, которую Кандинский формулирует открыто, он хочет сказать, что живописная картина является средством для постановки и решения неких посторонних задач. Живопись нам их только предлагает, а мы как зрители должны с ними справляться новыми способами, в каком-то другом измерении, потому что измерение идеальной плоскости не совпадает с материальным измерением картины. То есть к созерцанию присоединяется еще и интеллектуальное или перцептивное усилие (можно как угодно его называть), но оно необходимо дополнительно по отношению к тому, что мы видим в качестве изображения.

Что еще говорили авангардисты? Они говорили о том, что не надо видеть в изображаемых формах формы предметные, — это всего лишь определенные знаки, отсылающие нас к абстрактным материям, то есть это не изобразительные элементы. Элементы абстракции не являются тем, что мы должны опознавать в своем прямом предметном облике: это то, что сообщает о другом. Думаю, что это «другое», которое осознал и показывал уже авангард, условно говоря — измерение невидимого, сопровождает и работы художников более поздних. Но особенно трудно это понять, когда мы говорим о фотографии, поскольку фотография обладает колоссальным эффектом реальности. Меня недавно спросили, отменяет ли такой эффект цифровая фотография, которая насквозь поддельна, поскольку постоянно пользуется монтажом (мы знаем, что такое Фотошоп — его услугами и вправду можно пользоваться бесконечно). Но сам эффект никто не отменяет. Когда мы смотрим на фотографию,

даже если и знаем все это, первая наша реакция — угадывать в изображении реальность. И только потом мы начинаем думать, что так быть не могло. И, тем не менее, фотография это показывает в модусе «так было» (как в свое время указывал Барт). Полагаю, что эффект достоверности, спаянный с ощущением прошедшего времени, остается непреодолимым. Поэтому очень трудно думать о фотографии как о том, что содержит в себе и некое дополнительное измерение — невидимое, невизуальное. Когда мы начинаем думать, что может сделать со зрителем то или иное изображение, когда размышляем о том, что происходит не внутри изображения, а скорее с нами, то, как мне кажется, включается дополнительное измерение, и мы ищем способы понять произведение искусства как разновидность опыта, войти в другое отношение к произведению уже не в качестве пассивных зрителей. Возьмем классическую схему «зритель — картина». Речь идет о созерцании и представлении: мы стоим перед, предстоим чему-то, перед нами нечто — картина или объект. Сам способ познания напоминает об этом. А в нашей ситуации мы можем — именно можем — стать соучастниками самого произведения. Меня интересуют как раз условия такого соучастия. Но это не обязательно психологическое соучастие. Скорее, это сдвиг от психологического к таким формам соучастия в произведении, которые больше апеллируют к нашим интеллектуальным способностям, чем к нашей психологии.

Беньямин обращается к рассказу, текст которого ограничивается передачей документальных событий. Но если утверждать, что рассказ — это передача опыта, то опыт — то, что можно потом каким-то образом использовать. Какую пользу может дать кому-то факт того, что я съел яичницу в двенадцать тридцать? Нужен ли нам этот опыт?

Я пыталась говорить о том, что опыт бывает различный. Есть опыт, который мы действительно можем передавать и который ассимилируется через рассказ. Может быть, вы имеете в виду другой опыт? Слово «опыт» вызывает вполне определенные ассоциации. Например, опыт как род позитивного знания, как вы только что сказали сами. Но я говорю о другом опыте. Не случайно возникают метки, такие как «жгучая боль». Что полезного можно вообще извлечь из боли? Мы рассматривали Уолла, который конструирует нереальную военную сцену. Конечно, можно сразу же сказать, что это аллегория. Но тогда давайте разбираться с этим дальше. Какая польза в аллегории? Она что, учит? В этом состоит ее польза? Я была бы настроена куда менее практично. Ваш вопрос изобличает практицизм, но его не может быть иначе как в форме совета (о чем пишет Беньямин). Да, это тоже практицизм: все, что может предложить рассказ, — это совет, но совет — выражение отношения к тому, что рассказывается, суждение о продолжении истории. Скорее, речь идет о том, что нельзя изобразить и что с трудом передается словами. Взять тот же пример из Геродота — ведь и его рассказ о боли. При этом в нем нет интерпретации, и его не применишь на практике, но он заставляет выразить к себе отношение, он взывает к определенной интерпретации, вернее — к нашему опыту боли. Он входит в контакт с этим опытом и так и продолжается. Рассказы, которыми пользуется Каль в ее работе «Жгучая боль», очень

близки к такому пониманию рассказа. Это не позитивный опыт, который определяется как «сын ошибок трудных».

В языке есть два понимания опыта, и они переплетены. Иногда одно из них преобладает над другим. Я могу что-то узнать, сделать частью своей практической жизни, с этим двигаться дальше — это часть моего вновь обретенного знания. Но в данном случае речь идет о другом опыте, который переживается, как я уже говорила, всегда с необходимым опозданием и который ассимилируется не иначе как через другого. Поэтому так интересна фигура другого в творчестве Каль. У нее есть более шуточные проекты, и вообще ей самой присущи затейливость, шутовство. Можно, конечно, думать, что искусство должно быть тяжелым, тяжеловесным, что оно должно обязательно ранить, но ведь искусство может быть и легким, оно может прикрываться легкой формой и, тем не менее, нести в себе заряд серьезности. Мне кажется, что шутовство Каль в других ее проектах никак не снижает пафоса ее попыток войти в отношение с другими. Хотя ей это не всегда удается.

Я хотел задать вопрос относительно переживания боли. Передача боли в творчестве Каль сопровождается ее визуализацией. Проблематика боли и ее визуализации давно является животрепещущей темой. Хотел бы заострить внимание на следующем: как возможно подобными средствами передавать индивидуальную боль, или индивидуальные переживания? И как через свои переживания боли можно уяснить чужой опыт?

Мы все время возвращаемся вокруг этих сюжетов. Надеюсь, что две оставшиеся лекции, которые вам предстоит услышать, будут в какой-то мере ответом на прозвучавший вопрос, так как в них пойдет

речь о философии совместности. Я отчасти этого касалась. Эта философия представлена такими именами, как Нанси и Бланшо. Бланшо когда-то описывал сюжеты, имеющие прямое отношение к Холокосту, поэтому я его и упомянула в соответствующем контексте. Общим для того и другого, наверное, является то, что в ситуации наибольших испытаний (о чем я уже говорила) происходит опустошение «я». (Пользуюсь подсказкой из самого Мориса Бланшо и Сары Кофман, его интерпретатора.) Тут и появляется Другой. Прежде всего, боль приходит к нам извне (аффект всегда приходит извне) — даже голод всегда ощущается как что-то внешнее, как абсолютно другое. У Бланшо Другой и другое находятся в связке. На этом же поле появляется и абсолютно Другой. Когда возникает Другой (или другое), тогда и можно говорить о боли. Здесь корреляция прямая, и это соответствует пониманию Нанси, для которого бытие всегда есть бытие совместное. Иными словами, нельзя сказать, что вначале идет бытие, а потом над ним появляется надстройка в виде социальности и проч. Совсем наоборот. Нанси пытается утверждать (и это вполне оригинальная позиция), что есть, грубо говоря, первичная форма социальности, которая предшествует любым институциональным формам объединения людей. Эту первичную форму социальности он и называет совместным бытием, со-бытиём (так у нас иногда переводят его «être-en-commun»). Особенность со-бытия в интерпретации Нанси состоит в том, что у него имеются своеобразные маркеры: это смерть и Другой. А это суть предельные состояния. Что о них можно узнать? Начать с того, что для них нет и не может быть познающей инстанции. Однако здесь себя обнажает Другой (или другое). Возьмите бытие-к-смерти, о котором писал Хайдеггер. Если бы Хайдеггер развил идею о том, что это со-бытие (бытие-к-смерти индивидуальный и предельный опыт каждого, который формирует его жизнь, его

осмысленную субъективность), если бы он акцентировал, что это всеми разделяется, то вышел бы на проблематику сообщества, которая толкуется именно в данном ключе. Смерть, Другой — это фигуры праздности, вернее, того, что не относится к творению, производству (французское слово «desœuvré» («desœuvrement») представляет большие трудности для перевода). «Непроизводящее сообщество» — вот формула Нанси. Это сообщество не производит. Но имеется в виду не материальный продукт, а лишь то, что оно не производит никакой коммунитарной сущности, не пытается воплотить себя в фигуре вождя, родины и т.п. Этих знаков, этих символов единства нет — сообщество не производит сущности. Оно есть своего рода распыленное событие. В таком событии всегда уже присутствует Другой. Таков определенный взгляд на ту проблематику, о которой мы говорили, и я надеюсь, что разговор об этом будет продолжен и дальше.

ОЛЕГ АРОНСОН

- | | |
|---|-----|
| Лекция 5
Политика образа. Воспроизведение
и повтор
(по работам В. Беньямина) | 117 |
| Лекция 6
Деструкция и деконструкция
(М. Хайдеггер и Ж. Деррида об
искусстве) | 146 |
| Лекция 7
Движение и время
(Ж. Делёз об искусстве и философии) | 172 |
| Лекция 8
Искусство как этика общества | 199 |

ПОЛИТИКА ОБРАЗА. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ И ПОВТОР (по работам В.Беньямина)

Сначала мы посмотрим короткий фильм Рене Клера «Антракт»... Это классика французского киноавангарда, и наверняка многие из вас его видели. Фильм снят в 1924 году и является действительно антрактом — он показывался в перерыве театрального действия, музыку к которому написал Эрик Сати. Сати же написал музыку и для этого фильма Рене Клера. Фильм на тот момент считался манифестом дадаистов.

Я не собираюсь разбирать этот фильм — его до меня очень много интерпретировали — я этим фильмом лишь хотел указать на то время, к которому я буду апеллировать, когда стану говорить сегодня о проблеме образа. Этот фильм для меня в большей степени передаёт настроение времени, когда рождалось новое искусство, то, которое и по сей день мы называем современным. Начну же я с того, что у современной философии и современного искусства есть нечто схожее в судьбах, а может, это даже не просто сходство, а какое-то особое родство. И философия, и искусство в какой-то момент ощутили разрыв с традицией. В этом нет ничего удивительного. На рубеже веков, в конце XIX - начале XX века, физика и математика, например, также находились в осмыслении вот этого разрыва с традицией. Однако в отличие от физики и математики, философия и искусство этот разрыв так и не осмыслили до конца и продолжают пребывать словно на границе современности. Когда мы говорим «современная философия» и «современное искусство», то должны отдавать себе отчёт, что в этих словосочетаниях «современность» несёт главную смысловую

нагрузку. Именно поэтому современное искусство порой так не похоже на искусство, а современная философия — на философию. «Современность» — не момент в историческом времени, но изменение отношения к тем основаниям, на которых что-то когда-то (в традиции) стало значимым. Сама тема «политика образа», которая вынесена в заглавие данной лекции, не случайна и связана как раз именно с тем, о чём я говорю.

В классической философии проблематика образа практически отсутствовала, была под неявным запретом. Образ имел отношение к некоторым визуальным практикам, к художественным тропам, в лучшем случае им занималась эстетика как часть философии, но для самой философии образ был чем-то излишне эмпиричным, то есть метафизика была всегда по ту сторону образов. В искусстве же образ понимался как представление, как некое изображение или как часть воображения.

Ситуация в политике, которая возникла в начале XX века вместе с Первой мировой, и особенно после неё в период Веймарской республики в Германии, заставила многих исследователей, среди которых был и молодой Вальтер Беньямин, задуматься о том, насколько зависимо наше восприятие мира от той системы образов, которая господствует в обществе. И когда я произношу слова «политика образа», то подразумеваю, что никакой образ, понимаемый как изображение, не свободен от некоторой политики, которая прямо может себя не заявлять, но продолжает действовать подспудно. Другими словами, через всякое изображение проходят силы, токи, формирующие субъект восприятия данного изображения. Попытка проследить, как формируется субъект восприятия посредством изображений — это первый шаг по пути отделения собственно изображения от образа. Это первичное отличие изображения от образа,

который с изображением всегда не совпадает, который не совпадает ни с одним изображением вообще, мы постоянно будем иметь в виду.

Практически одновременно два знаменитых исследователя, Беньямин и Кракауэр, чтобы определить нового субъекта восприятия, нашли подходящее слово «масса». Слово, конечно, не новое, но новым было то, что массу они стали мыслить именно как субъекта современной образности. И этот момент накрепко связывает любое наше размышление об образе с политикой. Когда Вальтер Беньямин пишет свою знаменитую работу «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», на дворе 1935-36 год. Он — в эмиграции в Париже, в Германии уже пришли к власти фашисты, толпы людей приветствуют Гитлера, проходят факельные шествия... Рождается некоторая иная форма представления, нежели та, которой были заняты художники в 20-е годы, те художники, которых мы видели в фильме «Антракт», — дадаисты. Они так же, как и сюрреалисты, были заняты, казалось бы, совершенно отвлечёнными от политики экспериментами в искусстве. Можно вспомнить также другой фильм Клера «Париж уснул», фильмы Бунюэля и Дали «Андалузский пёс», «Золотой век», — они все очень хорошо известны. И важно отметить, что это были не просто эксперименты в искусстве, это были эксперименты с новым медиумом, с новым средством выражения, которого искусство не знало — кинематографом. Кинематограф предоставлял художникам, мыслившим себя современными, теми, кто порывает с традицией искусства прошлого и начинает искусство заново из ничего, абсолютно новое неизведанное пространство для эксперимента. Им казалось, что сама система образов кинематографа адекватна их времени, времени разрыва с традицией. Однако прошло совсем немного лет, когда выяснилось, что эта система образов не просто адекватна времени, а что она востребована политическими силами, например

такими, как национал-социалисты в Германии. Одновременно столь же пристальным было внимание к кинематографу как средству пропаганды в Советской России.

Интересно, что в Германии ещё до прихода к власти Гитлера была достаточно разветвлённая радиосеть, и Гитлер был тем, кто начал использовать её для информационной пропаганды. Радио, газетная и журнальная фотография, кино оказались системами образов, связанными не только и не столько с изображением, но, скорее, с коммуникацией, в которую вовлекалась масса. Фактически образ здесь обнажает некоторые политические тенденции в большей степени, нежели эстетические. Или, если говорить афористично: любая эстетика — продукт некоторой политики образа.

В начале 30-х годов прошлого века Рудольф Арнхейм пишет книгу «Кино как искусство», в которой он пытается включить кинематограф в систему прежних искусств. Он не первый, кто пытается это сделать. Как только кино появилось, сразу возникли такие попытки. Он делает одну существенную вещь: пытается не просто говорить, что кино — это искусство, но объяснить, почему его всё же можно и нужно считать таковым. Он вполне формально пытается вписать кино в контекст истории искусств, указывая на то, что у него есть свои средства ограничения, поскольку именно набор ограничений в выразительной сфере позволяет возникнуть художественным приёмам. Мы знаем, каковы ограничения у литературы, живописи, театра. И Арнхейм в 30-е годы говорит, что средствами ограничения кино, делающими его искусством, являются отсутствие звука и отсутствие цвета. А в кино уже к тому времени появились и звук, и цвет, а после выхода в свет этой работы мир заполняют звуковые фильмы, а немного позже и цветные. Книга Арнхейма интересна тем, что она представляет собой последнюю радикальную попытку формализации

отношения искусства и кинематографа. И в чём-то Арнхейм оказался несомненно прав. Так, всякий раз, когда мы говорим о кино как искусстве, то неявно опираемся на некоторые «фигуры отсутствия», или, говоря иначе, чтобы стать искусством, кино вынуждено опустошать своё избыточное изобразительное пространство. Между тем, осмыслить самую избыточность кинообраза — значит уйти от эстетики.

Когда в 1935 году Вальтер Беньямин обращается к кинематографу, то для него уже не важен вопрос, искусство ли кино. Для него этот вопрос видится, скорее, неправильно или ложно поставленным. Он считает, что прежде, чем задать вопрос, являются ли кино и фотография искусством, надо задуматься над тем, как сами эти новые средства — фотография и кино — изменили наше понимание искусства. То есть традиция искусства прервалась, в том числе, потому, что искусство не справлялось с новыми средствами выразительности, новыми средствами предьявления образа. И Вальтер Беньямин, указывая на эту ситуацию, пишет свою работу как работу политическую, а не как работу эстетическую. Этот текст Беньямина многие склонны интерпретировать как историко-культурную работу, связанную с возникновением и развитием фотографии, кинематографа и их влиянием на новое искусство (сюрреализм, авангард). Многие его идеи продолжают идеи другой его работы — «Краткая история фотографии», где политический аспект не столь очевиден. Потому такой, «историко-культурный», подход к Беньямину выглядит вполне оправданным. Но, на мой взгляд, мы теряем нечто принципиальное, нечто существенное, если остаёмся только в рамках истории культуры.

Я хочу обратить ваше внимание на то, что он пишет в предисловии к работе «Произведение искусства...». А в предисловии он пишет прямо политические вещи, которые имеют отношение к тому времени. Беньямин пользуется марксистским языком (марксизм ему был

не чужд) и говорит, что искусство, располагаясь в сфере надстройки, должно изменяться благодаря изменению производственных отношений в обществе. Но надстройкой является и политика, и поэтому, обнаружив определённые тенденции в искусстве, можно угадать возможные изменения и в политике, даже если она выглядит тотальной... Обращу ваше внимание, что и сегодня нам вновь кажется, что политика тотальна, что средства массовой информации полностью контролируемы, что идёт информационная война и т. д. Уже в те годы Беньямин видел эти возможности у политики, но также видел и другое — возможность преодоления этой ситуации, которая ныне выглядит уже просто катастрофичной. А сегодня в этой ситуации, в ситуации зависимости от политической власти и от власти капитала, оказывается ещё и то самое новое (современное) искусство, которое и тогда, в беньяминовские тридцатые, и позднее оказывало и капиталу, и действующей в мире политике очевидное сопротивление.

В чём же состоят эти возможности преодоления взаимопроникновения политики, денег и искусства?

В самом начале своей работы он пишет, что его задачей является «отказ от ряда устаревших понятий, которые тянут за собой шлейф искусства прошлого — таких, как творчество, гениальность, вечная ценность, таинство, неконтролируемое использование которых — в настоящее время контроль осуществим всё с большим и большим трудом — ведёт к интерпретации фактов в фашистском духе». Конец цитаты.

Итак, его задачей является введение понятий в теорию искусства, отличающихся от более привычных тем, что использовать их для фашистских целей совершенно невозможно. Я предлагаю задуматься над этими словами вот в какой связи: всё, что далее пишет Беньямин о связи искусства прошлого и современного, о развитии фотографии

и связи фотографии и живописи, о влиянии кинематографа на то искусство, которое возникает, — всё это надо рассматривать через призму этих слов. Что же говорит Беньямин, если мы правильно его услышали? Он говорит, что тот язык истории искусств, тот язык эстетики, который сформировался и которым мы до сих пор с вами пользуемся — фашистский. Беньямин фактически утверждает, что фашизм является нам не в политической сфере, не в сфере борьбы разных политических групп за власть — он является нам там, где мы совершенно не готовы его замечать, в самом нашем восприятии и мышлении. Когда мы устанавливаем иерархии, когда мы делим людей на гениальных и не очень, талантливых и не очень, когда мы делим произведения на выдающиеся и не очень, мы уже проявляем свою зависимость от того способа существования образа, на который опирается и фашизм. И Беньямин пытается сказать, что то искусство, за которым будущее, должно пользоваться другим языком; что искусство будущего, которое приходит вместе с новыми средствами воспроизводимости, в том числе с новыми техническими отношениями в обществе, будет иным. Оно не должно и не будет нести в себе этот элемент протофашизма. А это значит, что некоторый мир образов, образов прекрасного и возвышенного классического искусства, должен быть радикально преобразован, поскольку на тех же образах возрастает и фашизм. Беньямин даёт понять, что фашизм сформирован в том числе идеями прекрасного, идеями красоты, гармонии, совершенства и т. д. И всё то, что происходило в фашистской Германии позже, лишь подтверждает этот его тезис. Задача его, как и многих левых художников в те годы, таких как, например, Бертольд Брехт, таких как Пискатор, была в другом — задача была обнаружить искусство, которое, говоря совсем простым языком, будет искусством для масс. И в этом смысле Беньямина надо рассматривать как одного из первых и важнейших теоретиков,

который, несмотря на своё очень рафинированное воспитание и образование, сделал ставку на тех, кто от искусства отлучён, — на массы, и сделал он это не просто так, по собственной прихоти, но исходя из анализа ситуации в обществе, исходя из того, что происходит с искусством в связи с появлением техник копирования.

Здесь мы подходим к основной теме работы Беньямина «Произведение искусства...», а именно к темам воспроизведения изображения и воспроизведения образа.

Надо сказать, что копирование в искусстве существовало задолго до появления современных технологий (здесь я как бы следую логике работы Беньямина). Создавались офорты, оттиски гравюр в больших количествах, сами художники делали копии собственных живописных полотен, в конце концов, были и подмастерья-копиисты, и просто поддельщики. Но Беньямин отмечает важную вещь: с приходом фотографии утрачивается значение *руки художника*. Функция руки переходит к глазу, как он пишет. Это означает, что для художника теперь - и мы это хорошо понимаем, глядя на то, что происходит в современном искусстве, — не столько важно делать что-то руками, сколько важно просто что-то увидеть: поставить камеру, запечатлеть, заснять, или, как говорил художник Пауль Клее, «сделать нечто видимым». То есть не продолжать производить изображения, как художники прошлого, а делать видимым, то, что мы не видели раньше.

Эта ситуация, которая поначалу кажется почти банальной, оказывается для Беньямина определяющей, потому что через неё он усматривает в целой культуре, в искусстве прошлого, тенденцию, которую он называет «потерей вещи своего авторитета». В искусстве всегда важна вещь, которая предьявляется в качестве произведения либо экспонируется. С приходом фотокамеры вещь теряет свою значимость.

Он это описывает через ситуацию *утраты ауры*. Что же такое

аура, по Беньямину? Во многом это понятие до сих пор остаётся загадочным. Так происходит потому, что многие связывают его с некоторой «атмосферой», сопутствующей подлинному произведению искусства. И Беньямин даёт повод к такому пониманию, когда приводит свой пример с лучом солнца и тенью от ветки, которая падает на вас, и этот момент оказывается неповторимым, утраченным в тот же миг, когда вы его зафиксировали. Можно сказать, что подлинное произведение искусства для него существует точно так же в момент осознания присутствия творца «здесь и сейчас»: это написано той самой рукою... Беньямин связывает ауры именно с тем, что произведения искусства раньше обладали всегда некоторым моментом «здесь и сейчас», моментом своей сделанности («той самой рукою»), и эта сделанность неповторима. То есть всякая написанная картина, подлинник, когда мы на неё смотрим, указывает нам, что был некоторый акт творения. Собственно говоря, этот акт творения и есть тот момент культа, который возникает вокруг картины.

Массовое тиражирование картины не устраняет этот акт творения, но аура произведения словно минимизируется. «Мона Лиза» теперь может висеть на каждой кухне. В этом, кстати, выдающаяся заслуга той демократизации искусства, которая произошла с появлением средств копирования. Возникает вопрос: зачем «Мона Лиза» сохраняется в музее? Этот вопрос, кажущийся глупым, тем не менее существенный, потому что без ответа на него мы не поймём некоторые тезисы, которые высказывает Беньямин по отношению, например, к дадаистскому искусству или кинематографу, почему они занимаются вот этой всей «ерундой», которую мы видели на экране в фильме «Антракт», почему вообще современное искусство занялось таким «безобразием», как бы сказал известный советский эстетик Михаил Лившиц. А про «безобразия» современной философии, особенно французской, также написано и сказано немало.

Итак, почему произведения сохраняются в музее? Если мы отвечаем: потому что они прекрасны, гениальны, потому что они — выдающиеся достижения человечества, то мы как раз и воспроизводим тот самый протофашистский дух эстетики, который неприемлем для Беньямина. Потому, следуя Беньямину, ответ на такой вопрос мы должны дать политический. То есть музей — необходимая часть определённой политики образа, политики, возникающей именно тогда, когда аура начинает утрачиваться, и тогда надо выделить определённое пространство для её хранения — музей. Музей — лишь одно из многих пространств сохранения культа искусства. Оказываясь в них, пересекая их, мы знаем, что здесь — искусство. Но дадаисты и сюрреалисты нарушают эти правила культа: например, правила цельности произведения, правила экспонирования. Они отказываются от некоторой политики, в которой искусство и культ смыкаются, постоянно указывая нам на ту ауру, в которую мы должны верить. Они отказываются от того, чтобы нечто мы признавали красивым, прекрасным, возвышенным, подлинным, серьёзным, и их эксперименты, а особенно эксперименты Марселя Дюшана, связаны постоянно с разоблачением такого рода претензии искусства на новый, уже секулярный, культ. То есть в эпоху секуляризации, в эпоху утраты веры, искусство становится как бы такой секулярной верой, а художник начинает быть своего рода заместителем священнослужителя, он как бы причастен «высшему», или — искусству... Вот против этой иерархии и направлена работа Беньямина, в том числе. Если подходить к ауре как к тому, что выявляет момент политики образа, то многое становится более понятным.

Понятно, например, становится то, что искусство прошлого, а также способы его представления (в том числе и теоретические) несут в себе некоторый потенциал фашизма, как бы это грубо ни звучало.

В 1936-м году это звучало крайне серьёзно и крайне актуально. С другой стороны, возникают массовая культура и искусство масс, про которое абсолютно неизвестно, что это такое. Поле экспериментаций открыто. И для Беньямина найти возможность ощутить приход нового искусства — это сделать ставку на нового воспринимающего субъекта. Ещё до того как он заговорил о массе, он в работе о Бодлере называет этого субъекта публикой.

Что это за субъект и откуда он появляется? Беньямин в работе «О некоторых мотивах Бодлера» описывает то, как публика приходит в поэзию. Именно так: не поэзия к публике, а публика входит в поэзию (в частности — Бодлера). Публика же была не всегда. Нам кажется, что если в искусстве был зритель, то была и публика. Но это не так. Публика возникает, когда возникает буржуазия, когда возникают празднующиеся фланёры, смотрящие на витрины. А до того аристократия производила искусство для самой себя либо искусство имело религиозный аспект. Так вот, в XIX веке выходит на авансцену публика, требуя для себя новое искусство. А искусство, которое ей могут предложить, прежнее, аристократическое. Та же живопись салонов, та же живопись, хотя и пытающаяся отдалиться и радикализироваться в своих намерениях, обострить этот момент ауратичности, момент «здесь и сейчас», но связанный не с самой картиной, а с впечатлением художника. Так появляются импрессионисты, на которых публика как раз и ходит. Сегодня, когда мы смотрим на полотна импрессионистов, нам становится понятно, почему они так популярны не только на рынке, но и в рекламе, и на постерах, и на майках. Да потому что в них есть элемент китча, который необходим был тому искусству, чтобы завоевать публику.

И Беньямин пытается посмотреть, а что, кроме китча, может завоевать публику. И он видит потенцию современного искусства, которое не знает «истинной» иерархии, которое доступно каждому,

в сюрреализме и авангарде. Он говорит, что кинематограф как средство радикально меняет ситуацию. При этом он не говорит о кинематографе как об искусстве. Если это и искусство, то совсем другое, нежели то, что мы называем искусством, когда говорим о живописи или литературе. Так вот, кинематограф обладает тем удивительным свойством, что в нём может сняться каждый. Этот тезис Беньямина из его работы «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» много позже будет повторён Энди Уорхолом в его знаменитой фразе о том, что каждый имеет право на свои 15 минут славы, — правда, уже в отношении других средств массовой информации. Но то же можно сказать и о современном искусстве: оно таково, что художником может стать каждый.

Но вернёмся к ауре. Чтобы понять, что это такое, нужно всё же немножко задержаться. Аура не существует сама по себе. Нельзя сказать, что здесь она есть, а там её нет. Это некоторый эффект времени, причём времени, которое можно назвать историческим, а можно социально-политическим. Вообще, сама аура никаким эффектом не обладает. Её нельзя зафиксировать. О ней можно говорить только тогда, когда она уходит, когда мы замечаем её отсутствие. Когда Беньямин описывает, что такое аура, он концентрирует внимание на чисто философском созерцательном моменте: я лежу в солнечный день на лугу под деревом, тень от веток заслоняет луч солнца, и она падает мне на веки. Этот момент, переживаемый раз, «здесь и сейчас». И именно с ним непосредственно связана аура, с моментом «здесь и сейчас», столь важным для философии и, может быть, последним важнейшим моментом в философии, через который даётся осмысление онтологии времени, времени, которое было до, будет после, но которое неуловимо здесь и сейчас. Этот момент — исток любой ауратичности. Неуловимое мгновение мира. Оно есть, ты его ощутил, но его не удержать.

Беньямин пишет, что если старые фотографии ещё сохраняют некоторое подобие ауры в своих технических несовершенствах, то в кинематографе момент «здесь и сейчас» абсолютно утрачен. Это звучит, казалось бы, парадоксально, потому что нам кажется, что когда мы смотрим кино, то мы видим именно то, что происходило здесь и сейчас. То, что происходит на плёнке, происходит как нечто уже свершившееся, как то, что уже утрачено, и аура — это эффект, который отсылает нас к уже утраченному. Беньямин эту «естественную» утрату связывает с меланхолией. И всё искусство прошлого для него меланхолично, потому что оно утрачено и повторить его невозможно. А что же возможно? И почему оно — искусство прошлого — продолжает существовать? Потому что его возможно постоянно воспроизводить.

Вот здесь я подхожу к существенной для меня теме — различию между производством или воспроизведением образа и его повтором. Но эта тема накрепко связана с другой важной темой, которая целиком и полностью присутствует в работах Беньямина, не только в этой, но и в других его работах: «О миметической способности», «Задача переводчика» — темой отношения оригинала и копии. Каковы взаимоотношения между оригиналом и копией? Понятно, что то искусство, о котором пишет Беньямин, как бы не нуждается в оригинале, потому что оригинал целиком и полностью зависит от ауратичности, от необсуждаемой «подлинности» произведения.

Ну, уходя от Беньямина немного в сторону, зададим вопрос самим себе: когда мы приходим в музей и смотрим на живописные полотна, что мы в этот момент испытываем? Что мы испытываем, когда мы проходим мимо картин, которые нам с детства известны по альбомам? Замечу одну вещь, связанную просто с политикой нашего взгляда (извините, я так расширительно использую слово политика). Я замечаю, что люди, которые ходят в музеи, а особенно с фотоаппаратами,

если это возможно, они ходят от одной известной картины к другой известной картине. Радость узнавания известного — это причастность к определённому культу, культу оригинала. Вот здесь они увидели настоящего Леонардо, Рафаэля. Но возникает вопрос, почему настоящий этот Рафаэль? Потому что эта картина была им написана? Почему настоящий не тот, который размножен и доступен всем, если он получил такую возможность?

Дело в том, что под подлинником обычно понимается то, что нарисовал сам художник, и момент подлинности очень важен для современного рынка искусства. Но, и я на это часто обращаю внимание, ситуация экономическая и политическая, а шире — социальная, часто влияет и на такие, казалось бы, очевидные вещи, как отношения подлинника и копии. Простой пример. С увеличением количества миллионеров в мире резко возрастает количество подлинников. Эта ситуация парадоксальная, но не очень. Понятно, что подлинники нужны богатым людям, чтобы ими гордиться, вкладывать в них деньги, да и просто быть причастными к чему-то важному. Но кто их производит? А производит их та самая политика образов, для которой это различие не принципиально. Производство подлинников умерших мастеров прошлого — это часть политики искусства как современной экономической структуры, в которую вовлечены и музеи, и художники, и эксперты... При этом я не склонен кого-то обвинять. Я просто указываю на факт: на аукционах подлинников всё больше и больше, причём почему-то особенно быстро растёт количество подлинников импрессионистов и авангардистов. Спрос рождает предложение. Но поскольку миллионеру не нужно изображение, а нужен оригинал, нужна аура, то ему её и предлагают. Подлинность же — это всего лишь культ, социальное установление, которое на рынке искусств крайне востребовано. Ну, например, что считать подлинником картины

Лактионова «Письмо с фронта», когда он сам написал десятки копий для провинциальных музеев? Они поменьше, да. Размер является эффектом подлинности? Значит, когда мы смотрим на картину Лактионова «Письмо с фронта», то мы точно должны знать размер, чтобы ощутить ауру этой картины. Это смешно.

Дальше — грустнее. Грустнее, потому что противоречие между подлинником и копией очень прочно сидит в наших головах на уровне того, что является уже философской проблематикой. Это проблематика истины. Это проблематика истины и лжи, обмана, подделки, это проблематика в том числе этическая, добра и зла. Все эти оппозиции, так или иначе, но возникают, когда мы затрагиваем тему противопоставления подлинника и копии.

И Беньямин крайне последователен в своём разоблачительном пафосе такого рода оппозиций. В частности, у него есть работа «Задача переводчика», которая прямо посвящена этой теме. Какова основная тема этого небольшого предисловия к его собственным переводам «Парижских картин» Бодлера? Я считаю, идея этого крайне насыщенного беньяминовского текста заключается в том, что перевод — дело куда более сложное, чем написание авторского произведения, и что перевод вступает в особые отношения с оригиналом, оригинальным текстом, которые не являются просто ситуацией воспроизводства на другом языке, копирования на другом языке. Это если говорить совсем просто. Иногда кажется, когда произносишь такой тезис, что он нужен только для того, чтобы оправдать несовершенство перевода.

На самом деле ситуация, как мне кажется, гораздо сложнее. Вслед за Беньямином можно сказать так: для перевода важен не сам оригинал, а то, что он называет «эхом оригинала». То есть настоящий перевод, по Беньямину, открывает в чужом языке возможности

для развития собственного, но в то же время открывает *недостачу* оригинала за счёт тех средств, которые есть в другом языке. (И здесь мы можем заметить, что через эту именно *недостачу*, а вовсе не через совершенство перевода, мы имеем ауру оригинала, для которой перевод — технология её утраты). И речь здесь совершенно не идёт о том, о чём так любят привычно порассуждать — о конгениальности перевода, о том, что этот перевод похуже, этот — получше, а этот — более точный. Что же называет сам Беньямин плохим переводом или, точнее, — отличительным качеством всех плохих переводов (кстати, это редкий случай, когда он вообще использует слово «плохой», но даже здесь его следует понимать не как оценку качества, а как оценку с точки зрения политики перевода)? Он это определяет как «неточную передачу несущественного в содержании». У меня лично эта фраза вызывает определённые сомнения, поскольку вся логика текста Беньямина подсказывает, что говорить точно так же можно и о *точной* передаче несущественного в содержании. Дело в том, что, помимо содержания, есть ещё некоторая сфера выражения, которая является *содержательной* для самого перевода. И, казалось бы, вот эта сфера выражения, то есть сфера самого языка, и есть сфера контакта двух разных языков, то, что Беньямин называет немножко идеалистично «чистый язык». То есть перевод формирует некое пространство чистого языка, пространство, невозможное для автора, который писал произведение, будучи озабочен произведением. Перевод произведением не озабочен, перевод озабочен языком, самим языком. И потому у Беньямина совершенно меняются акценты. Он говорит: интенция поэта наивна, интенция переводчика философична. Почему? Потому что переводчик должен повторить жест, который до него уже совершён, повторить, но никак не воспроизвести его заново, не копировать, поскольку всё происходит уже в другом языке.

Здесь я снова прихожу к этому важному различению между воспроизведением и повтором. Казалось бы, вся проблема подлинности и уникальности, связанная с проблематикой ауры, отсылает нас к чему-то, как сам Беньямин говорит, невоспроизводимому. Другими словами, в картине есть нечто невоспроизводимое, сколько мы копий ни делаем. И это — её подлинность.

Но здесь я пытаюсь сказать иначе, вопреки Беньямину, что если что-то в картине и воспроизводимо, то только подлинность. Поясню, что я имею в виду. Только если что-то признано важным, ценным, аутентичным, подлинным, имеющим значение, только тогда это получает шанс быть воспроизводимым. Если это нечто ненужное, дурная копия, то кому придет в голову это воспроизводить? Логика простая, но для Беньямина этот переход был невозможен, он находился в рамках политической ситуации совершенно иного времени. Хотя сейчас иногда критикуют работу Беньямина тридцатых годов, мол, многое в ней устарело, многое с современными технологиями уже не имеет такого значения, как имело в 30-е годы, я с этим не согласен. Я считаю, что работа Беньямина крайне актуальна и сегодня, не случайно многие теоретики искусства постоянно к ней обращаются и по сей день и находят всё новые и новые возможности интерпретации.

Моя попытка связана с тем, что система производства образов, на которую указал Беньямин, система массового производства, не до конца им радикализована, поскольку он оставил для подлинности место невоспроизводимого. Мне кажется, что эта лазейка, через которую многие теоретики пытаются сказать, что аура произведений может не только утрачиваться, но и заново возвращаться. Ну, действительно, немножко посожалели об утраченном — и хватит. Да, ушла традиционная живопись, но вот пришёл новый художник, опять рисует красками, опять создаёт произведение, в котором мы вновь видим

подлинность. Так рассуждать наивно. Но иногда рассуждают хитрее. Не обязательно приходит новый художник и рисует. Пусть приходит современный художник и выставляет мусор. Но этот мусор ауратичен, потому что его выставляют.

Пытаются сказать, что аура есть факт самого акта выставленности искусства или акта его документирования. Например, есть вещь, которую выставить очень трудно — перформанс, но от него остаётся документация, и ныне уже архив обладает такой ауратичностью. Архив — хороший пример. Когда мы имеем дело с архивом, то можно говорить, что архивные документы обладают аурой, но не по причине их причастности к искусству, а по совсем другой: это историческая документация, то есть это документы ушедшего (утраченного) времени. И чем древнее документ, тем он обладает большей ауратичностью в беньяминовском смысле.

Я же пытаюсь сказать, что в мире современных медиаобразов, образов телевидения, кинематографа, возникает совершенно другая проблема, к которой, кстати, вплотную подошёл Беньямин, и эта проблема связана с тем, что любой образ, который мы имеем в виде изображения (сколь бы оно ни была прекрасно), воспроизводим. Однако появляется целый пласт образов, которые воспроизвести нельзя. Они не принадлежат ни нашему культурному знанию, ни нашему воображению, это образы фантазматические, образы-вспышки, образы-шоки, которые существуют только в режиме повтора. Попробую прояснить различие между произведением и повтором ещё раз, по-другому. Итак, я уже сказал, что только уникальное и воспроизводимо. То есть идея уникальности запускает механизм культурного производства образа. Повтор же повторяет то, что никто не хочет воспроизводить, то, что никому не нужно, абсолютно бессмысленное, глупое. В повторе есть определённая тупость, и именно эта тупость

является важнейшим условием и современного искусства, и современной философии, тупость к политической составляющей образа, к пониманию того, как он должен функционировать и что должно быть воспроизведено.

Поясняю на юмористическом примере из Кьеркегора. У него есть такая книжечка «О повторении», и эту тему повторения он один из первых начинает развивать, а подхватывает её позже Делёз в книге «Повторение и различие». Правда, там несколько иное понимание воспроизведения, не такое, о котором я вам сейчас говорю. Мне само различие между воспроизведением и повтором нужно, чтобы указать на пространство политики образа.

Итак, у Кьеркегора есть такой пример. На приёме у датской королевы собрались министры, один из которых был глуховат. Королева рассказала анекдот, и все дружно засмеялись. Повинуясь общему смеху, засмеялся и этот глуховатый министр, который не расслышал анекдота и, будучи возбуждён общим смехом, решил, так сказать, «алаверды», в ответ, рассказать королеве свой смешной анекдот. Но рассказал тот же самый анекдот, который был встречен всеобщим молчанием. Понятно, что министр не занимался воспроизводством, он занимался тем, что повторял то, что повторять было нельзя.

Повтор — это всегда повтор того, что нельзя (в смысле: запрещено, неприлично и т. п.) повторять. «Нельзя» в данном случае — сильное слово, оно, скорее, к психоанализу имеет отношение. Не случайно, кстати, что именно Фрейд открыл целый пласт образов-для-повторения, сновидческих образов, которые именно движет повтор, а не воспроизводство уже бывшего. Эти образы повторяют некий симптом (нереализованное желание) всегда по-разному, уклоняясь от сходства с тем, что они повторяют. Сейчас немножко уже более понятно, что повтор — это некоторый эффект, который и Беньямин,

и Ханна Аренд могли бы назвать эффектом *vita activa*, деятельности жизни, противостоящим рациональному порядку производства. А рациональный порядок производства создаёт совершенно новую эстетическую конфигурацию в мире, и это началось — я сейчас возвращаюсь к тому, с чего начинал, — началось ещё в Веймарской республике, а точнее — со сборника эссе Кракауэра «Орнамент массы», когда он вместо того чтобы продолжать интерпретировать высокие художественные образцы, стал анализировать фотографии из массовых журналов и газет. Но здесь важно не то, что он обратился к материалу, ранее считавшемуся недостойным анализа, а то, что он через этот материал показал, что возникает совершенно новый тип эстетики (сегодня его связывают с массовой культурой) и что эта эстетика есть эффект тэйлоризма, этакого перепроизводства образов. То есть рациональное производство приводит к тому, что появляются новые изобразительные структуры: кордебалеты, массовые зрелища, парады, которые можно увидеть только с летящей на самолёте камеры, и в этих орнаментах, как он их называет, масса узнаёт себя. То есть она, масса, понимает, что это и есть её искусство, искусство, к которому она причастна как новый тип автора, она сама его автор, она сама участник, как человек, входящий в кадр на киноплёнке. Во многом благодаря Кракауэру мы можем сказать, что если мы по-прежнему находимся в режиме восприятия искусства как чего-то сверхценного и индивидуального и совершенно отбрасываем, принижаем те массовые зрелища, которые нас окружают, то мы попадаем в ловушку, — мы не анализируем уже ничего, кроме своего снобизма. Обращу внимание, что речь не идёт о противопоставлении массового индивидуальному. Речь идёт о том, что пришло время масс, в которое любое «индивидуальное» есть часть новой логики и новой политики образа. И современное искусство, и современная философия

невозможны без учёта этой ситуации, ситуации, когда массовое производство образов, масс-медиа, массовая культура, то, что Адорно с Хоркхаймером называли «культурная индустрия», является условием не просто нынешней образности, но и самого мышления.

Однако постоянно происходит такая вещь, когда мы заново возвращаемся в ситуацию противопоставления индивидуального и массового... То есть мы её и не покидали никогда, но сегодня мы как-то глупо заново возвращаемся к ней, когда вдруг арт-критики опять говорят об индивидуальном творчестве и массовом безобразии. То есть эта проблема, которую решали когда-то Беньямин и Кракауэр, предлагая свои радикальные решения, оказалась слишком «ненужной» для нынешнего искусства, которое, чтобы себя продать, чтобы себя воспроизводить, нуждается в самом этом противопоставлении, нуждается в идеях подлинности и уникальности искусства...

Нас может это раздражать, но то, что производит массовая культура сегодня, гораздо ближе к современности, чем то, что делается под вывеской современного искусства. Современное искусство возникло именно как критика определённой художественной традиции, в которой был культ гения, культ автора, культ высокохудожественного произведения, и представителями этой традиции были и русские авангардисты, и французские сюрреалисты. Важным условием их искусства были демократизация и утверждение того, что искусство может делать каждый, хотя они не всегда приходили напрямую к этому тезису. В каком-то смысле даже пролетарское искусство, пролеткульт, было близко к этому; и современное искусство на протяжении всего XX века шло этим критическим, антиэлитарным путём и пришло к тому, что мы сегодня снова имеем дело с культом, с культом некоторых имён, определённых произведений, которые продаются на аукционах за большие деньги. Кроме того, критика, которая должна была бы

отслеживать этот момент как возвращение к интеллектуальному, художественному фашизму, молчит, и не просто молчит, а обслуживает всю эту ситуацию. Между тем, что происходит в массовой культуре, например в голливудском кинематографе, в телесериалах? Там оказывается куда больше критики в отношении того общества, в котором мы живем, и той политики образов, которая существует, нежели в современном искусстве, полностью отдавшемся этой политике.

Мне кажется, что сегодня, если и есть где место для современного искусства, то оно не в экспозициях, и не в музеях, и не в частных квартирах, где его никто не увидит. Сегодня оно присутствует в качестве важного действующего фона массовой культуры. Сегодня всё больше и больше проблемы ставятся и решаются там, а не современными художниками, незаметно вернувшимися к культуре салонов.

Приведу в конце один пример, как раз из голливудского фильма. Есть такой режиссёр Ридли Скотт, вы его знаете наверняка, он сделал «Бегущего по лезвию бритвы», первую часть «Чужих», много других фильмов, но это не так важно. Несколько лет назад он сделал фильм «Good year», «Хороший год». В этом фильме главному герою, брокеру на бирже в Лондоне (его играет Рассел Кроу), приходит письмо, что умер его дед, который завещал ему шато во Франции с виноградниками. Герой едет туда, естественно, чтобы всё это быстро продать и вернуться в Лондон к своему бизнесу... Так вот, весь этот фильм посвящён проблеме подлинника и копии. После беньяминовского эссе и некоторых текстов Деррида этот фильм один из редких примеров удивительно тонкой интерпретации данного сюжета. Парадоксы копии, а точнее — подделки, обнаруживаются в этом фильме повсюду.

Во-первых, дедушка. Тот, который учит мальчика разбираться

в вине: что есть настоящее вино, а есть не очень — и параллельно, когда учит маленького мальчика разбираться в вине, обучает его своему почерку и своей подписи, которой он подписывает документы на вино, и мальчик осваивает эти две вещи вместе. И «истину вина», и подделку подписи. Мелочь. Из этих мелочей состоит весь фильм. Из мелочей, связанных с тем, что невозможно определить, кто подлинный хозяин виноградника. Тот, кто возделывает виноград, тот, кто владеет землёй, или какая-то случайная американка, которая говорит, что она незаконнорожденная дочь этого дедушки? Казалось бы, если бы мы находились в стандартных рамках добеньяминовских размышлений, то надо было бы выбирать между владельцем земли и французом, возделывающим виноградник. Но выбор режиссёра за американкой, которая дальше всего от этого, но которая единственная может совершить жест повтора — повторить виноградарство, а не воспроизводить его в уже угасших формах.

Есть там момент, связанный с живописью, что важно. В кафе, где герой встречает свою любовь, висит картина Ван Гога. Когда герой всё-таки решает не продавать шато, а уволиться с работы (такая вот мелодраматическая история — любовь встретил), он возвращается в офис к своему начальнику и у него в кабинете висит та же картина Ван Гога. Он на неё смотрит, потому что она у него ассоциируется с кафе, с официанткой, в которую он влюблён, и задаёт глупый и совершенно неуместный вопрос: «Это подлинник?». На что хозяин отвечает: «Ты что, с ума сошёл, держать подлинник на виду? Подлинник у меня в сейфе. Это я попросил художника копию нарисовать». Но мы-то, уже подготовленные с вами Беньямином, историей искусств, знаем, что подлинник висит там, где возникает образ, не сводимый ни к какому изображению, или — аффект. То есть подлинник не там, где есть момент «здесь и сейчас», который я культивирую перед ликом

выдающегося автора, а подлинность возникает в качестве шока, аффекта, который приходит извне, который приходит не от произведения, а произведение становится его посредником, переводчиком. Так картина Сезанна, или Ван Гога, или любого другого живописца оказывается подлинной не в качестве произведения-товара, а тогда и только тогда, когда она «переводит» аффект этический, связанный с отношением к другому, на язык живописи. Только в этот момент мы преодолеваем культовую ценность искусства. И в этот момент нам не важно, репродукция перед нами или нет. Насколько она качественная или не качественная.

ОБСУЖДЕНИЕ

Как соотносятся, на Ваш взгляд, понятия «воспроизведение» и «воскрешение»? У Беньямина, понятно, много интересных таких мистических моментов...

Действительно, у Беньямина во многих работах присутствует определённый теологический пласт, но я бы не назвал его мистическим... Сам Беньямин о воскрешении не говорит. Некоторые его теологические мотивы ближе иудаизму. В частности, когда он говорит в «Задачах переводчика» об идеальном переводе, он говорит, что идеальный перевод — это подстрочник. Подстрочник, который абсолютно не озабочен тем, чтобы выйти на первое место, чтобы конкурировать с оригиналом. Мы же можем сказать, например, так: подстрочник воскрешает произведение через его утрату. Воскрешается только утраченное, но не всё утраченное может быть воскрешено. Вопрос, что воскрешается для Беньямина. Вот, например, если мы берём проблему, которую он ставит в «Задаче переводчика», то там он говорит такую фразу, которая звучит парадоксально, он говорит, чем текст более выразителен, значителен, тем легче его переводить. То есть трудности с переводом возникают у текстов, которые можно

не переводить. А чем текст значимей, тем его переводить легче, и идеальный для перевода текст — это Священное Писание, поскольку Священное Писание воскрешается в любом подстрочнике, любом акте прикосновения к нему, потому что — это я уже от себя говорю — это уже не акт воспроизведения, божественный текст нельзя воспроизвести, но это акт повтора. Также таким повтором является молитва.

Если мы говорим о взаимоотношении воспроизведения и воскрешения, то воскрешение у Беньямина мы вряд ли найдём. Так же, как и повтор. Он не различал повтор и воспроизведение. Но молитва — это, фактически, пример повтора.

Например, тезисы «О понятии истории». Может революция в данном случае пониматься как повтор, в том смысле, в котором Вы говорили?

Да. Я полагаю, именно в этом смысле. Причём здесь Беньямин вполне следует Марксу, потому что для Маркса революция, когда воспроизводится, воспроизводится как фарс. Ну, известная фраза, где он пишет про повторение истории. Всякая революция повторяет нечто, некоторый революционный жест, который уже был совершён ранее, но как бы заново, словно из ничего. Вот многие считают, что Октябрьская революция, например, воспроизводила клише Французской революции. Нет, не воспроизводила, я считаю, то есть режима воспроизводства революции быть не может, но она повторяла некоторый аффект, для которого антураж был неважен. Когда выбирается антураж, мы уже присутствуем при производстве революции, революция же как событие не воспроизводима. Но в тезисах Беньямина «О понятии истории» есть важный теологический момент, связанный с тем, что мы этот повтор не можем совершить. Мы можем его только зафиксировать обратным взглядом, как бы мы не являемся субъектами

этого повтора, то есть у революции нет субъекта в каком-то смысле Мы всегда это фиксируем как какую-то, пусть очень важную, но странность, глупость, глухость, какое-то наше несчастье, которым движет сама история, но не мы.

Скажите, пожалуйста, как Вы считаете, насколько исторически формализованы вот эти наблюдения, о которых пишет Беньямин, соотношение копии и подлинника, например? Когда возникли вот эти соотношения, когда индивидуальное приравнивается к тоталитарному? Это вообще-то явление нового времени, потому что раньше, наверняка, это не существовало. Существует ли это сейчас или это уже перерождается во что-то другое? Вспомним хотя бы Бродского с его Нобелевской речью.

Да-да. Та Нобелевская речь, если держаться используемой мной терминологии, — почти фашистская (элитаристская, по крайней мере). Конечно, Вы совершенно правы, сегодня мы имеем изощрённую форму, которая себя отделяет от фашизма. И в качестве основного инструмента насилия выбирает именно «свободу». Кстати, у Беньямина есть очень хороший текст о насилии, и когда я говорю, в данном случае, о тех иерархиях, которые существуют в мышлении, то это такие протоформы насилия, социального в том числе. Но для него также есть и божественное насилие, которому невозможно сопротивляться, это и есть свобода, если угодно, но свобода, которая никому не принадлежит...

Если мы говорим об индивидуальности в таких вот персонологических рамках, что ли, понятно, что ценность индивидуума в определённый момент возникла, возникла ценность структуры «я», и философия долгое время этим занималась. И в какой-то момент в XIX веке возник кризис, связанный со всей этой проблематикой индивидуаль-

ного. Хотя до сих пор очень многие философы, то есть принадлежащие философии институционально, озабочены проблемами персональности, индивидуальности и т. д. Вы понимаете, я хочу, чтобы мы различали некоторые вещи: с одной стороны, каждый из нас как бы знает, что у него есть какое-то «я», находится в некотором режиме идентификации. С другой стороны, если мы немножко отвлечёмся и задумаемся, то мы должны как-то, кто может, осознавать, как это «я» формируется и кем, что оно не дано мне изнутри, что оно не дано мне просто по факту того, что я чувствующее или мыслящее существо.

Вы знаете, вот часто встречаешь претензии к современному искусству, которые звучат примерно так, как это делают Дуня Смирнова и Татьяна Толстая в передаче «Школа злословия». Они говорят: «Нас это не трогает. Всё это ваше современное искусство нас не трогает». И из этого следует вывод о его ущербности и неподлинности. А я смотрю на них и думаю: почему оно должно обязательно «трогать» и почему именно вас с этим вашим единственным органом восприятия искусства? Современное искусство как раз подозрительно относится к тому, что «трогает». Потому что то, что трогает нас — небезопасная структура. И небезопасность этой структуры доверия чувству как чему-то истинному и подлинному показала как раз практика XIX-XX веков. Ведь вся эта романтическая практика внутреннего чувства, внутреннего переживания, фактически шла рука об руку с поиском того, что в Германии называлось национальной идеей, и в каком-то смысле многие мифы чувственности становятся и мифами политическими. Не только национальные, но многие другие вещи, когда вам говорят «доверьтесь своему чувству» или «голосуй сердцем!». Когда тебе говорят «доверьтесь себе самому», то это первый шаг к тому, что тебя используют.

Хорошо, а кому можно довериться?

Можно и мне (смех и аплодисменты в зале)... Но я скажу так: довериться можно доверию.

Что это такое?

Объясняю. Есть вещи в нашем мире, которые крайне неустойчивы и крайне слабы. Они слабее даже той слабости, которую мы можем ввести как оппозицию силе. Я считаю, что «доверие» одна из таких слабых вещей, а их очень много, и они как бы всегда на периферии. И современное искусство всегда занималось слабыми вещами, и современная философия всегда занимается слабыми вещами. Была даже такая группа итальянская, в которую входили Джанни Ваттимо и Умберто Эко в 60-е годы. Она называлась «Слабая мысль». То есть сильная мысль — это уже опасность, надо научиться слабой мысли, которая не несёт в себе насилия. И когда мы задаёмся вопросом, кому мы можем довериться, то это один из вариантов неправильной постановки вопроса, потому что доверять никому не надо, потому что доверие уже есть. Доверие всегда уже есть, несмотря на то что оно крайне слабое. Это момент абсурдности жизни, который ничем не обусловлен: мы не можем не доверять кому-то в какой-то момент, и этот момент неизбежно повторяется, сколь бы глупо это ни было. Это эффект жизни, а прагматика отношений — это эффект рациональности, производства и т. д. Раз уж я в Нижнем Новгороде, то приведу такой пример. Существует такая мифология русских купцов — у которых рукопожатие означало договор. Знаете такую мифологию: слово сказал — никаких бумаг не надо подписывать, купеческий договор — это стопудово.

Это достаточно сложное социальное явление, связанное с сообществом, в котором, если ты не выполняешь договор, даже устный, подвергаешься остракизму. В этом договоре доверия нет. Доверие

поискать надо. А когда мы хотим довериться кому-то, то мы хотим власти, а не доверия.

Как Вы отнеслись бы к собственному дискурсу — он воспроизводит левый миф, или он повторяет левый миф, или возможно что-то третье?

Хороший вопрос. Я бы сказал так: я надеюсь, что он вводит некоторый левый тип дискурса в разряд мифа. Но миф для меня не есть нечто негативное. Миф для меня очень важная составляющая мышления. Мне кажется, что сегодня левый дискурс потерял — особенно у нас в стране, но и на западе тоже — свою мощную критическую направленность, социальную направленность. Её нельзя возродить лозунгами, нельзя возродить возвращением к идеям искусства, которое может быть при коммунизме, настоящего искусства, или искусства для всех. Этими лозунгами, конечно, левую эстетику не восстановишь. Хотя многие сегодня их постоянно воспроизводят. Для меня левая мысль означает нечто практическое в отношении анализа общества. Всего лишь. Но она не может быть инструментальна в плане рациональности мышления. Рациональности в смысле научного познания, чего хотел Маркс, который жил в век науки. Позже для Альтюссера и структуралистов наука и марксизм также были совместимы. Мне кажется, что сегодня важно прислушаться к тому, что говорит о мифе Леви-Стросс. А он говорит, что миф — это некая структурная особенность самого мышления. И мне кажется, что сегодня мышление переполнено мифологией научной, буржуазной и фашистской.левой же мифологии сегодня явная нехватка. А это указывает на определённый кризис в левой мысли. Если я участвую в создании левой мифологии в отношении искусства, то для меня это только комплимент.

ЛЕКЦИЯ 6

ДЕСТРУКЦИЯ И ДЕКОНСТРУКЦИЯ (М. Хайдеггер и Ж. Деррида об искусстве)

Название сегодняшней лекции «Деструкция и деконструкция», а потому совершенно понятно, о ком пойдёт речь, поскольку термин «деструкция» принадлежит Мартину Хайдеггеру, а термин «деконструкция» — Жаку Деррида. В философской традиции они сильно взаимосвязаны. Деррида прямо указывает в своих работах, что без хайдеггеровской идеи деструкции невозможна была бы его мысль о деконструкции. Я же попытаюсь в этой лекции найти свой способ объяснить, что понимается под деконструкцией... Хотя объяснений этих множество, но я попробую использовать для этого искусство... Итак я обращаюсь к искусству, чтобы показать, с чем, собственно, имеют дело деструкция и деконструкция и каковы их задачи.

Однако начнём немного издалека. В какой-то момент времени почти каждый современный философ обращается к сфере искусства. Но сегодня это происходит совсем не так, как в классической философии. Если мы берём, например, размышления об искусстве Шеллинга, или Гегеля, или даже «Критику способности суждения» Канта, то всякий раз имеем дело с тем, что у этих классических немецких философов присутствует отношение к искусству как к некоторому предмету рассмотрения с точки зрения философии, предмету, который может что-то дать и для философии. Но философия всегда при этом остаётся чем-то более важным, более существенным. Кроме того, она становится некоторым языком объяснения искусства, искусство же оказывается некоторой анализируемой материей.

В XX веке складывается иная ситуация: к искусству обращаются как к той сфере, где, собственно, и надо искать философию.

Философия как бы исчерпала возможности поиска философии, своего говорения, высказывания о мире, решения каких-то своих задач и проблем внутри своей понятийной системы. Есть текст Хайдеггера, который прямо этому и посвящён и который показательно называется «Слова Ницше «Бог мертв»». Ситуация смерти бога рассматривается не просто как ситуация секуляризации, а ещё и исчерпанности того бога, который был богом философов, прежде всего. Бога, который был условием нашего мышления, со времен Декарта по крайней мере, был своеобразным сообщником в мышлении. И когда мы теряем этого бога как сообщника в мышлении, что остаётся? И вот для Хайдеггера сообщником мышления оказывается искусство, но понимаемое специфическим образом. Искусство понимается Хайдеггером как то, в чём содержится начало, исток самой нашей способности мыслить.

В этой связи я обращаюсь к очень важной работе Хайдеггера «Исток художественного творения», переведённой нашим выдающимся переводчиком А. В. Михайловым. Он перевел её в несколько возвышенном романтическом ключе, что слышно даже по названию. Я же лично считаю, что у Хайдеггера есть и другая сторона — техническая (в смысле греческого «техне»), которая вступает в определённые противоречия с таким вот романтизированным к нему отношением. Потому, когда я говорю об этой работе, то произношу все те же слова, названия иначе: «начало произведения искусства». Однако прежде чем я перейду к этому хайдеггеровскому тексту, нужно всё же сказать несколько слов о деструкции, потому что деструкция как раз и касается проблемы истока (или — начала).

Написанная за десять лет до «Истока» книга Хайдеггера «Бытие и время», считающаяся одной из ключевых в философии XX века, открывается словами о том, что вопрос о бытии до сих пор не постав-

лен. И это звучит как вызов, поскольку бытие является одним из ключевых философских терминов. Кажется, что даже если мы не знаем, что такое бытие, то, по крайней мере, понимаем, о чём идет речь, когда это слово употребляется. С этим пониманием, которое возникает при слове «бытие», и полемизирует Хайдеггер, полемизирует с той банализацией бытия, которая произошла в философской традиции. С вопроса, как правильно поставить вопрос о бытии, и начинается путь Хайдеггера к деструкции.

Что же такое деструкция? Во-первых, условием понимания деструкции и её необходимости является именно неясность того, что же такое бытие, невозможность поставить этот вопрос в том виде, в каком он существовал в прошлом. А то прошлое, когда это понимание было, Хайдеггер видит в философии до Сократа и Платона. Именно с них и начинается «забвение бытия». И вся традиция европейской метафизики есть путь этого забвения. Ныне, как только мы говорим о бытии, мы говорим о чём-то, что мы себе представляем, о чём-то сущем, что является областью нашего представления, воображения, наших возможностей, в том числе и мыслительных. Это всё подменяет, считает Хайдеггер, понятие бытия, мы соглашаемся считать бытием обманку... Поскольку бытие не находится в сущем. Оно находится за его пределами. Из этого возникает то, что Хайдеггер называет онтико-онтологическим различием. Это ключевой термин для понимания деструкции. Онтико-онтологическое различие — это различие между бытием и сущим. Не стоит смешивать нечто существующее с тем, что есть бытие. То есть, грубо говоря, в бытие так просто не прорваться. Позже Хайдеггер, подчёркивая эту труднодостижимость бытия для мысли, прямо назовёт бытие словом «ничто». У него есть разные варианты для того, чтобы показать, как можно иметь дело с тем, что не принадлежит порядку сущего. Так, в «Бытии и времени» он

вводит в философский обиход то, что называет «экзистенциалами»... Само звучание этого слова сегодня невольно порождает всякие ассоциации, связанные с экзистенциализмом. И это уводит нас в сторону от радикальности хайдеггеровского хода, упрощает его. Дело в том, что для него экзистенция — это не просто существование, не просто существование в мире и уж тем более не существование человека в мире. Для него экзистенция — это способ существования бытия. То есть это те места в мире, откуда звучит этот всегда молчаливый вопрос о бытии, откуда он только и может быть задан. В отличие от привычных философских категорий, которые должны были описывать, что такое бытие, хайдеггеровские экзистенциалы, такие как «страх», «забота», «понимание», «расположенность», не фактичны, то есть они указывают на то в мире, что непредметно, что выходит за рамки сущего. Это своего рода события. События, в которых проявляет себя Dasein (здесь — бытие). Это вовсе не то, что имеет отношение к нашей психике, нашим переживаниям, но такие «топосы», в которые мы впадаем, в которых мы оказываемся в контакте с бытием, причём всегда этого не ожидая (потому и приходится говорить о «событии»). Хайдеггеровский экзистенциал можно в каком-то смысле считать повтором того, к чему ты всегда не готов. Возьмём, например, «страх». Со страхом мы всегда сталкиваемся как с тем, к чему мы не готовы. Говоря простыми словами, страх появляется не потому, что мы чего-то боимся, что несёт в себе угрозу. Страх — фундаментальная характеристика бытия. Он всегда уже есть, а мы боимся не чего-то конкретного, а испытываем онтологическое беспокойство... В этом смысле страх, понятый психологически (то есть «страх чего-то») - это способ отстранения от бытия, один из способов его забвения, наряду с другими: историей, наукой, философией... Итак, экзистенциальный страх не имеет связи ни с каким конкретным сущим. Так же, как и «забота». Это топосы, в которых

скрытое от нас бытие себя являет. И, в частности, в экзистенциале страха бытие являет нам свою конечность. И здесь возникает важнейшая для всей этой работы тема взаимосвязи «смерти» (конечности бытия) и «времени». Смерть говорит нам о том, что то, что мы привыкли мыслить как время, не имеет никакого отношения к экзистенциальному переживанию времени, в том числе и рационализованное историей время традиции.

Деструкция возникает как вопрос об истоке, который не находится в рамках традиции исчисления времени, исторического или научного — какого угодно. Это исток, который присутствует здесь и сейчас в открывающемся в экзистенциалах бытии. С этим истоком мы сталкиваемся не как с чем-то, что было когда-то, к чему мы должны долго идти через архивы, знания и так далее, а как с тем, с чем соприносимся здесь и сейчас. Исток всегда рядом. Это — феноменологическое понимание истока, вне-историческое понимание «начала». Но чтобы обосновать это понимание истока в противовес традиции, которая говорит нам всегда о том, что из чего произошло, нужна определённая процедура работы с историей мысли не только в философии, но и в искусстве, в искусствознании, искусствоведении...

Историческое начало деструкцией должно быть разоблачено для того, чтобы вырваться из рамок отождествления бытия и сущего и постигнуть некоторую истину бытия, говоря хайдеггеровским языком, как ту несокрытость, которая скрыта от нас напластованиями знаний. Он использует для «истины» греческое слово «алетейя», переводя его как «несокрытость», противопоставляя её научной истине, понимаемой как соответствие. Здесь мы имеем ещё один важный момент в понимании действия деструкции. Исток, который мы обретаем в этой «несокрытости», не уникальной, банальной истине бытия, истине, технически не воспроизводимой, ничему не соответствующей,

раскрывающейся только в экзистенциалах, связан с концепцией «вечного возвращения» Ницше. Это возвращение самой жизни, возвращение того, чего мы не ждём. И оно вечно в том смысле, что оно всегда возвращается, как экстаз, как аффект. У Пьера Клоссовски есть книга «Ницше и порочный круг», в которой он показал, что та критика культуры, которую Ницше проводит в своих текстах, требует иной семиотики. Он показал, как из текстов Ницше можно создать не семиотику знаков, к чему-то отсылающих, а семиотику аффектов, импульсов, которые абсолютно ни к чему не отсылают, которые, говоря философским языком, сингулярны, единичны, неповторимы и неуникальны одновременно. Они постоянны, они повторяются и при этом обладают статусом неуникальности, они как бы являются тканью жизни. Вот эту семиотику жизни «извлекает» из Ницше Клоссовски. Ещё за несколько лет до него подобную попытку пытается сделать Делёз в книге «Ницше и философия».

Для Хайдеггера «вечное возвращение» Ницше было очень важным мотивом деструкции. Историчность для него — это не та история событий, которая пишется историками. Это время, которое он отождествляет с бытием, с бытием-к-смерти, время, которое, как ветер, дует на нас из точки смерти, из горизонта нашей конечности. Это бытийное условие самого события присутствия в мире. Это и есть исток. То есть историчность является не историей фактов, а самим истоком нашего существования, благодаря чему становится возможна, в том числе, и история фактов. Исток в этом понимании противостоит традиции, потому что задача любой традиции — забыть исток, сделать его невидимым, непознаваемым, потому что в истоке есть нечто, что всю традицию опровергает, нечто, непристойное для традиции, грубо говоря. Деструкция — это процесс, направленный против окаменения, окостенения прошлого, как это происходит в традиции.

И в то же время — это рождение той истины, в которой мы продолжаем находиться. Деструкция в каком-то смысле противостоит феноменологическому ходу по отношению к истоку, потому что феноменологический ход связан с серией редукций. Это гуссерлевская схема феноменологической редукции (вынесение за скобки), воздержание от суждения, приостановки знания об объекте, чтобы выявить сущность объекта. Для Хайдеггера все эти феноменологические шаги к истоку или к интенциональности вещей, как сказал бы Гуссерль, совершаются прямым прыжком в исток. И вот этот скачок в исток он совершает неоднократно. За это его многие не любят — и филологи, и искусствоведы считают его просто чуть ли не безграмотным человеком. Особенно когда он начинает интерпретировать греческие тексты или разбирать этимологию греческих слов. Какие-то филологи смеются, какие-то возмущаются, к тому же создаётся ощущение вседозволенности, которая царит в философии.

Схожие мысли возникают у известного искусствоведа М. Шапиро, когда он читает у Хайдеггера в «Истоке художественного творения» анализ картины «Башмаки» Ван Гога. «Откуда это всё? — Он все придумал», — фактически утверждает Шапиро, отказывая Хайдеггеру в знании предмета и указывая на не допустимый, с точки зрения науки, способ обращения с живописью.

Так вот: «придумал» — правильное слово, которое отличает ход к истоку генеалогический от привычного, исторического. Эту проблему различения генеалогии и истории поставил в своё время Ницше в работе «Генеалогия морали». Он задался простым вопросом: откуда берутся моральные суждения, откуда берётся та мораль, христианская прежде всего, в которой мы существуем? Где исток этой морали? Почему заповеди именно эти, а не другие? Внутри самой христианской культуры, внутри исторических фактов мы этого истока не найдём. Он

всегда вытесняем, скрываем. Ницше делает радикальный ход, который потом во многом повторяет Хайдеггер. Он придумывает начало христианства, христианской этики. Он придумывает пустыню, через которую идут евреи, и из-за того, что в пустыне ничего нет, то всё, на что можно опереться, — это единый бог, потому что много богов пустыня не вытерпит. Это шутка, конечно, но сама такая идея происхождения бога важна не только для христианской морали, но и для иудаизма тоже. Она как бы придумывается из, казалось бы, «ложной» посылки. Но эта ложная, придуманная, мнимая посылка является тем, что критикует традицию, выступает местом, топосом критики традиции. Если её нет, то мы зомбированы традицией, мы находимся постоянно в режиме давления идеологии исторических фактов, «научно-доказанных» вещей. Введение ложного истока указывает на то, что у научной истины также исток не обеспечен.

Чтобы вернуться к искусству, обратимся к работе Хайдеггера «Исток художественного творения», к картине, которую Хайдеггер упоминает в своей работе. Это «Башмаки» Ван Гога. И сразу же я скажу, что в работе Деррида «Истина в живописи» есть часть, которая посвящена полемике Шапиро с Хайдеггером по поводу этих «Башмаков». У Ван Гога несколько картин «Башмаки». Вот вокруг этих нескольких картин и закручивается интрига.

Но прежде пару слов надо сказать о работе «Исток художественного творения». Эта работа по-своему удивительная и, мне кажется, недооцененная современным искусством. Её рассматривают часто как консервативную. И действительно, когда современное искусство преодолело живопись, занялось вещами куда более «живыми», такими как дадаистские перформансы или современные инсталляции, апелляция к истине, которая таится в живописной картине, кажется каким-то ретроградством. Я же задаюсь другим вопросом.

Почему именно живописная картина нужна Хайдеггеру для того, чтобы заново задаться вопросом об истине? Почему именно живопись? Правды ради, надо сказать, что у него есть и ещё один вариант, с помощью которого он задаётся вопросом об истине, помимо живописи. Это — поэзия.

Итак, речь идёт о том, чтобы в картине Ван Гога увидеть истину. Истину, которая является истиной чего? Если бы мы говорили в терминах искусствоведения (в этих терминах, например, говорит Шапиро, когда критикует Хайдеггера), то чем бы должно было заняться искусствоведение, глядя на эти непритязательные башмаки? Например: кто их выпускал, какой марки, кто носил, мужские они или женские, что это за набойки, для чего они нужны. И также, конечно, особенностями стиля Ван Гога как художника, и почему эта картина должна быть признана выдающейся.

У Хайдеггера нет ничего по этому поводу. Ни что Ван Гог — выдающийся художник, ни что эта картина прекрасна, ни что это за башмаки. Его интересует другая истина, которая связана с именно истоком. «Исток — это то, откуда нечто пошло и посредством чего оно стало тем, что оно есть». Так пишет Хайдеггер. Но это описание сущности. И Хайдеггер говорит, что художник становится тем, что он есть, посредством творения. Звучит почти банально. Но эта банальность развивается. Художник одновременно является истоком творения, но, с другой стороны, творение является истоком самого художника. Без него нет художника. Это то, что называется герменевтический круг, который очень любил Хайдеггер. По поводу герменевтического круга, с которым так долго боролась логика, он всё решил. Он разбил этот гордиев узел, сказав, что герменевтический круг — это предел нашего мышления, то есть, мы мыслим только тогда, когда в движении своей мысли доходим до герменевтического круга. Мы мыслим не тогда, когда

мы подумали, что из одного следует другое. Нет. Хайдеггер говорит не о причинно-следственных связях. Он говорит об истоке. И вот эти его «ложные» этимологии слов древнегреческого языка и ницшеанский вариант альтернативного истока моральных ценностей, — всё это попытки введения порочного круга, то есть попытки заставить нас мыслить там, где, как нам кажется, всё уже хорошо обустроено. Просто принимать некоторые вещи как ценности, которые надо только воспроизводить, труднее задуматься об их истоке. Задуматься, почему именно это стало ценностью? Почему именно картина оказывается для нас ценностью? Если мы находимся внутри традиции истории искусств, мы на этот вопрос ответа не получим. Ответы будут, к примеру, следующие: потому что она замечательна, прекрасна, потому что художник достигает вершин мастерства в изображении предмета... Хайдеггер же предлагает ответ через вот этот вот «порочный» герменевтический круг. Но чтобы подойти к нему, ему надо совершить серию шагов. То есть ему надо ввести несколько важных различий. И в этом он наследует вполне кантианскую традицию размышления об искусстве. Кант тоже вводил несколько важных различий в искусстве, чтобы в остатке открылся смысл искусства. У Канта он остаётся крайне невыразительным, если мы вспомним «Критику способностей суждения».

Первое различие, которое вводит Хайдеггер, — это различие между вещью и творением. Творение (или «произведение», как я иногда предпочитаю говорить) для него, — это то, что задаёт вещи предел её вещности, то, что выходит за рамки её вещности, сообщает нечто дополнительное, помимо того, что нам может сообщить эта вещь. Другими словами, творение — это предел сущего.

В этом смысле художественное творение или произведение связаны с прикосновением художника к бытию. Нам нужно прорваться

через этот крайне консервативный язык, потому что современный язык, язык левой теории например, на дух не переносит все эти слова. Но тем не менее, мысль, которая стоит за этим у Хайдеггера, очень важна. Она связана с тем, что вещи находятся к нам куда ближе, нежели наши ощущения. То есть вещь оказывается ближе к нам, и, тем менее, заметны ощущения, которые она нам доставляет. Мы должны в какой-то степени отказаться от восприятия вещи как прекрасной или безобразной, красивой, мастерски сделанной или не очень, и прорваться к некоторой форме, в которой выскажет себя истина. И эта форма неэстетическая, потому что эстетика связана с чувственным порядком. Этот антиэстетический пафос Хайдеггера по отношению к живописи крайне близок оказывается тому, о чём пишет, в том числе, и Беньямин, приветствуя новую эстетику кинематографа, антиэстетическую эстетику.

Итак, творение или произведение — это нечто большее, нежели вещь. И какую же истину открывают нам «Башмаки» Ван Гога? К этому я ещё подойду... Пока же скажу, что открываемая в них истина не является универсальной, но при этом является истиной каждого. Дело в том, что любая истина деструкции — лишь критична в отношении сложившейся традиции истины; её цель в том, чтобы каждый из нас мог задуматься над этим. Это в изощрённой хайдеггеровской философии такой своего рода «демократический» ход. Деструкция Хайдеггера позволяет любому встроиться в акт мышления, ощутить причастность истине.

Хайдеггер, обращаясь к Ван Гогу, говорит, что он видит абсолютную немотивированность этого изображения. С точки зрения искусствоведов, всё это странно, потому что немотивированность изображения не смущает их, потому что, когда художник изображает, уже всё становится под его кистью актом искусства. Изображать

можно всё, что угодно. Но для Хайдеггера истина сущего, полагающегося в произведении или в творении, только раскрываясь, может что-то нам сказать о самом искусстве. И то, что Хайдеггер говорит, достаточно странно. Он говорит, что истина, открываемая этими «Башмаками», крайне банальна. Её преимущество лишь в том, что она — истина. Это, грубо говоря, истина хождения по земле. Он развивает свою идею, говорит о крестьянке, которая трудится на земле, и эту (её и нашу) фундаментальную связь с землей мы можем узнать, благодаря этой картине. Мы эту связь забыли. Мы - жители цивилизации, города, заложники техники — забыли этот исток. И только художественное произведение Ван Гога даёт нам возможность ощутить эту истину, этот исток. И только тогда, когда этот исток становится возможен, исток, в котором земля и мир становятся «способом бытия в дельности изделия», как пишет Хайдеггер. То есть тогда, когда картина перестаёт быть просто написанной картиной, а башмаки перестают быть просто сделанными башмаками, но когда мир и земля напоминают о себе через эту сделанность.

Теперь возьмём «Истину в живописи» Деррида. Вообще у Деррида много работ, посвящённых искусству, но искусство как таковое его не очень интересует. Он пишет о поэзии Целана и Малларме, о книгах Джойса. В конце жизни он сделал даже несколько текстов о кино, чего всегда старательно избегал, потому что кино его смущало тем, что оно как бы все время деконструирует само себя, оно как бы не нуждается в деконструкции. Так вот, в отличие от хайдеггеровской деструкции, деконструкция Деррида сразу постулирует ложность истока. То, о чём я сказал, но Хайдеггер об этом не говорит, он считает, что мы через экзистенциал связываем исток и истину, и связываем в некотором языке, который он называет поэтическим. Поэтический язык — это не язык поэзии, это язык мира, в котором производство

сохраняет функцию греческого поэтиса. Что есть производство? Мы лишены этого поэтического языка, мы его утратили, как утратили бытие, потому что мир стал техническим. Рейн, как пишет Хайдеггер в статье «Вопрос о технике», перестал быть Рейном поэтов, перестал быть Рейном, вокруг которого живут люди, а стал техническим инструментом для производства энергии с помощью электростанций. Либо видом для туристов, техническим элементом туризма.

Так вот, деконструкция Деррида в каком-то смысле продолжает идеи деструкции, но здесь добавляется важный момент: он полемизирует с самой идеей присутствия, присутствия при некоторой истине «здесь и сейчас», которая чрезвычайно важна для Хайдеггера, для его аналитики *Dasein*. Деррида вводит термин — не сразу, а написав до этого несколько работ, где уже появляется это странное слово (например, «Голос и феномен»), — и, в конце концов, в 1967 году делает доклад под названием собственно «*Différance*». Слово *différance* звучит по-французски как «различие», но написано с ошибкой, не через «е», а через «а». Именно вот такое слово с ошибкой, которую не слышно, но можно заметить на письме, стало одним из основных терминов в философии XX века. В таком виде слово *différance* попало даже в словарь Роббера. Есть фильм «Деррида» (2004, реж. Кирби Дик), составленный из обычных разговоров и кусков лекций Деррида, которые его американские ученики снимали в течение 10 лет. И там есть выступление Эвитал Ронелл на каком-то юбилее Деррида. Ронелл была его американской коллегой, очень много помогала ему. И она рассказывает историю, как поведала матери Деррида о том, что наконец слово *différance* вошло в словарь Роббера. На это мама Деррида сказала: «Жаки! Ты сделал такую грубую ошибку?» Так вот, эта ошибка — сознательная. Более того, «ошибка» является позитивной частью деконструкции. Это

продолжение той же линии, на которую я указывал, когда говорил о генеалогии у Ницше, о деструкции у Хайдеггера, когда говорил, что все они выглядят крайне волюнтаристскими по отношению к сложившимся дисциплинам. Но это сознательный путь принципиальной неразличимости истины и лжи в самом истоке.

Однако в отличие от того же Хайдеггера, Деррида подвергает критике не просто историю метафизики (историю «забвения бытия»), но такую фигуру, на которой зиждется метафизика и которую Хайдеггер оберегает и культивирует, а именно фигуру «присутствия».

России повезло с переводчиками Хайдеггера. А. В. Михайлова я уже упоминал. А сейчас назову еще и В. В. Библихина, который сделал очень спорный, но очень продуманный перевод «Бытия и времени». В этом переводе он отказался от многих вещей, которые использовал ранее в своих переводах хайдеггеровских текстов. Так вот, ключевое понятие «Бытия и времени», а именно *Dasein* (здесь-бытие, вот-бытие) он переводит на русский язык именно словом «присутствие». И в этом он не только близок «духу» Хайдеггера, но и учитывает сложившуюся традицию чтения и интерпретации хайдеггеровских текстов в XX веке. А одним из активных читателей и интерпретаторов был именно Деррида, который назвал фундаментальную онтологию Хайдеггера последним оплотом метафизики присутствия.

Деррида предпочитает говорить об отсутствующем присутствии. Это можно считать синонимом слова *différance* (у нас переводят как «различение» или «различание», но я буду просто говорить *différance*). Так вот, *différance* — это не знак, который может на что-то указывать, отсылать к какому-то смыслу, а некоторый зазор, дистанция, указывающая на невозможность смысла. Функция *différance* — предостеречь от наделения смыслом, замедлить, притормозить этот процесс, указав на нашу зависимость от определённых метафизических установок, которые он называет логоцентризмом...

Чтобы как-то, может, не совсем точно, но приблизиться к пониманию, как действует *différance*, вспомним фонологию. Это такая лингвистическая дисциплина, которой занимались Трубецкой и Якобсон... Они открыли фонему как незначимый различающий элемент, в каком-то смысле как «не-знак». Фонема не является знаком чего-то, и Деррида подобным образом показывает, что *différance* — указатель отсутствия возможности какого-либо знака, указатель места не-уникального, настолько банального и слабого элемента текста, что мы им всегда готовы пренебречь. Ведь даже банальность ошибки в слове *différance* заключается в том, что на слух ошибки нет, нам надо видеть, как написано. На слух же *différance* и *différence* («различие») звучит одинаково. Мы можем такие же примеры и в русском языке найти, когда на слух ошибки нет, но в тексте мы видим ошибку. Для Деррида это важное различие, которое он определяет как различие между голосом и письмом. Голос — носитель смысла и истины, а письмо — то, что его подрывает, говоря: здесь ошибка, и это ошибка самоуверенности смысла, сформированного традицией... Деррида говорит, что в записи всегда можно отыскать след того отсутствия, которое мы полагаем присутствующим, наличествующим.

Вернемся же к Хайдеггеру с крестьянскими башмаками Ван Гога, через которые он пытается указать на истину искусства, находящуюся вне искусства, вне вот этого произведения, которое находится в мире... Произведение искусства становится искусством только тогда, когда оно касается истины. Многие же из нас до сих пор считают, что истину искусства надо искать прямо в самой картине. Рядом мы имеем критику Хайдеггера искусствоведом Шапиро. Его аргументы исчерпывающи. Шапиро проанализировал, когда мог Хайдеггер видеть картину Ван Гога в Амстердаме, в каком году, какие из трёх изображений башмаков там висят... Потом он исследует изображение и ловит

Хайдеггера за руку, ловит его на ошибках: он показывает, что эти башмаки не женские, а мужские, что они не крестьянские, а городского жителя, причём самого Ван Гога. Итак, Шапиро занимается тщательной атрибуцией башмаков и упрекает Хайдеггера в том, что всё, что он говорит, — абсолютно придумано, что это субъективизм, волюнтаризм и к картине Ван Гога никакого отношения не имеет. Кроме того, как правильно указывает Шапиро, «Башмаков» этих много, по крайней мере, три картины.

Так вот, для Хайдеггера не имеет значения, какую из трёх картин он описывает — для него все три картины Ван Гога выражают одну и ту же истину, грубо говоря. И то, что на разных картинах разные башмаки, его вовсе не должно смутить, можно даже предполагать, что Хайдеггер знал о том, что этих картин несколько, но для него это не имеет значения. Кроме того, налицо оказывается идеологический пафос ухода в некоторую наивность крестьянской жизни, за которую критикуют Хайдеггера до сих пор. Интересно, что работа «Исток художественного творения» написана в 1935 году (тогда же, когда и работа Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»), написана в фашистской Германии, и эта истина земли, истина почвы, выглядит не просто небезопасно, но и вполне идеологично, несмотря на то что в те годы Хайдеггер уже отошёл от политики, ушёл, как ему казалось, в некий крестьянский рай. То есть для Шапиро эта ошибка — судьба Хайдеггера, а вовсе никакая не истина Ван Гога... Анализ Шапиро по-своему интересен, и Деррида в некоторых вещах даже соглашается с ним, хотя в общем находится на стороне Хайдеггера. Но для нас важно, и об этом мы говорили в связи с Деррида, что башмаки являются не тем, что есть. Через критику Шапиро и через то, что говорит Хайдеггер, столкнув эти два текста о башмаках, мы можем сказать, что эти башмаки не изображают

башмаков. Они репрезентируют некоторый отсутствующий исток. И этот исток, который для Хайдеггера является эффектом присутствия, Деррида называет «галлюцинацией живописи». То есть мы всё время находимся в режиме воображения, в режиме некоторого дискурса, ориентированного на воображение, на проективное мышление, на представление, репрезентацию, на видимое, на нашу миметическую способность. А мимесис вдруг распадается, становится множественным. Мы вдруг сталкиваемся вовсе не с аристотелевским мимесисом, к которому пытается обращаться Шапиро, как к подражанию природе, через который мы можем пройти и даже установить различия между картиной и природой. Хайдеггер же понимает мимесис как деструкцию определённого рода восприятия, именно такого рода, какой демонстрирует Шапиро, он понимает это как вечное возвращение, как повторение того же самого в банальных башмаках. Повторение самого обычного, самого банального — в самых разных башмаках. И в этом смысле он оказывается куда ближе к античной традиции, где истина и красота были нерасторжимы, нежели к традиции, которая восторжествовала в живописи, когда красота от истины была отделена, стала чем-то дополнительным, необходимым, живописным, дополнительным.

Итак, что же такое «мимесис» для Деррида? Это — *différance*. То есть мимесис оказывается не существом живописи, но тем, что указывает на то, что живопись есть некоторый текст, а не изображение. Это своеобразный шифр без истины. Функция этого шифра в том, чтобы указать на то, что изображение лжёт. Лжёт, когда говорит, что оно чему-то соответствует, демонстрирует некий смысл. Лжёт, когда говорит, что оно красиво. Этот шифр есть нечто абсолютно дополнительное, нечто лишнее.

Таким образом, Деррида движется в рамках деструкции Хайдеггера, которая снимает проблему эстетики живописи,

концентрируясь на истине. Но и истина оказывается совершенно неожиданной, не правдой, не соответствием, но истиной бытия, событием, которое возможно в мире лишь благодаря произведению искусства, а точнее, тому в нём, что избыточно по отношению к изображению и смыслу.

Что же добавляет к этому всему деконструкция, указывая на особый шифр не-знаков (следов отсутствующего присутствия) в изображении? Деррида, читая «Критику способности суждения» Канта, извлекает из неё словечко *parerga*, это нечто дополнительное, лишнее и одновременно — украшение, избыточность, то, что мы считаем поразительным образом важным. Так он описывает рамку картины, которая одновременно и является важнейшей частью картины и ей не принадлежит. Фактически, рамка — то дополнение к картине, которое производит с самим изображением нечто, после чего оно уже не может претендовать ни на какую истину присутствия. Она вводит дистанцию. И это — дистанция абсолютного разрыва. Но также можно сказать и о красоте, которая является чем-то дополнительным живописи, всего лишь «украшением», дополнением (*parerga*), в котором нет, говоря на языке Канта, никакого представления о цели, а есть лишь форма целесообразности. А это значит, что красота фактически является чем-то дополнительным по отношению к эстетическому порядку, располагаясь вне зоны чувственного удовольствия. Но для нас именно эстетизированная красота давно стала неотъемлемой частью живописи. И мы принуждены культурой эти «Башмаки» Ван Гога считать прекрасной живописью, или живописью прекрасного. Хотя в них происходит явно что-то другое, и именно то, что живопись в них отрывается от некоторой своей традиционной связи с красотой, которую постулируют многие, от Античности до Лессинга... И это пульсирующее различие сигнализирует Хайдеггеру о возвращении

истины, которая, конечно же, не может вернуться в прежних формах, которую мы давно апроприировали, в том числе в своих представлениях о прекрасном. А Деррида видит в этом указание на отсутствующее присутствие, которое всегда оказывается некоторым избытком, дополнением, ненужностью.

Вот этот избыток и есть «письмо». Письмо — это не просто запись, которую мы делаем. Это первое приближение к понятию «архе-письма», которое Деррида обсуждает в своей книге «О грамматологии». Письмо - это то, что в каком-то смысле не подлежит прочтению, это следы отсутствующего присутствия. Что же это такое — «архе-письмо» Деррида? Я попробую это объяснить на примере из «Грамматологии», где у Деррида есть полемика с Леви-Строссом. Деррида критикует Леви-Стросса за то, что тот, исследуя дописьменные общества, не замечает, что пространство письма там сохраняется, только это не запись речи, это письмо ритуала. Между тем, эта критика не совсем справедлива. Леви-Стросс фактически разработал концепцию мифа, в которой показал, что миф — это не просто некоторые истории, а своеобразная «нотная нотация» мышления, причём не только первобытного, но и современного. Другими словами, «миф» Леви-Стросса очень близок «письму» Деррида. Он есть то, что из современного мышления вытесняется, но постоянно себя проявляет в виде неконтролируемого избытка.

Нам кажется, что мы умные и учёные, что для нас мифология осталась в далеком прошлом, и мы давно понимаем, где ложь, а где правда, где вымысел, а где реальность. А Леви-Стросс показал, что у мифа есть своя логика и что эта логика — дополнительная логике рационального мышления, что мы мыслим одновременно и рационально, и мифологично и что в самой нашей рациональности сохраняется место для постоянного воспроизводства мифов, которые мы не можем

не воспроизводить, поскольку миф — не чисто культурное явление, но он отмечает собой тёмную зону неразличимости природного и культурного... Так, именно через устойчивые мифы рождения и смерти, например, можно прочесть даже философию Хайдеггера, которая занимается только двумя вещами — истоком, который «здесь и сейчас», в экзистенциале, поставляет нам истину, и конечностью (смертью), которая эту истину делает онтологичной, или — даёт истине время.

Рождение и смерть — мифологические конструкции. Деконструкция Деррида пытается проникнуть на уровень письма, где мы находимся в таком слабом режиме внесемиотических отношений, из которых не можем сделать никакие выводы. Не случайно он часто говорит о том, что деконструкция — это осторожность, что главное — не делать вывод, а указать на «букву», которая звучит как истина, а на письме этой истине сопротивляется, указать на апорию (он часто использует это слово). Его путь деконструкции — это движение по апориям, которое подвергает сомнению всю логику западноевропейского мышления, сформировавшуюся и исключившую из себя целый пласт образов. Что это за образы? В книге о живописи он называет их галлюцинаторными, в книге о кино — призрачными. Призрак является одним из основных понятий Деррида, с помощью которого он указывает на место письма в разных сферах — в политике, в искусстве, в литературе, в философии. Письмо — это мир призраков, которые одновременно материальны и иллюзорны, как кинематографические образы. И деконструкция позволяет этим призракам заговорить.

Я приближаюсь к финалу и не случайно заговорил о кинематографе. Здесь я бы хотел перекинуть мостик к следующей лекции, которая будет посвящена Делёзу, его анализу живописи и кинематографа. Потому я сейчас сосредоточу свое внимание на этой «призрачности», но совсем в другом аспекте. Деконструкция (как мы её здесь

обсуждаем) — это момент выхода за рамки определённой логики, на который мы сами не способны, но за нас это делает текст. Можно говорить о логике живописи, логике изображения, логике живописности, логике, согласно которой изображение принадлежит картине. В этой логике образ и изображение совпадают. Вот именно это совпадение создаёт ситуацию присутствия («при сути», при истине). Призрачный пласт живописи даёт о себе знать, когда образ и изображение расходятся, когда в самой картине нечто указывает на избыточность, с которой не справляются наши способности восприятия. Где располагается призрак картины? В традиционной живописи опознать его почти невозможно. Самой своей статикой картина возвращает нас к этой подозрительной и противоречивой ситуации — к присутствию при истине изображения. Должен появиться кинематограф, чтобы живопись наполнилась призраками, которые есть не что иное, как своеобразный кинематограф до кинематографа (а не это ли хайдеггеровская призрачная концепция истины, мерцающая в обыденных нелепых башмаках?). И этот протокинематограф появляется не с аппаратом братьев Люмьер, не в технических средствах. Он появляется как «письмо» Деррида, как некоторое социальное письмо, которое предполагает возможность такого изобретения, потому что кинематограф — не просто ещё одно человеческое изобретение, это некая ожидаемая социальная технология.

Чтобы показать этот переход, который намечается уже внутри живописи, предчувствующей будущий кинематограф, переход, который не хочет делать Хайдеггер, сохраняя за живописью последнюю истину искусства, и который радикально делает Беньямин, передавая искусства будущего именно кинематографу, — так вот, чтобы вы ощутили этот важный момент, я хочу привести вам маленький фрагмент, где, как мне кажется, эта ситуация разыгрывается на примере голландской живописи XVII века.

Итак, речь идёт о небольшом тексте Питера Гринуэя, которого вы хорошо знаете как кинорежиссёра, но он также художник и постоянно использует мотивы живописи в своих фильмах. У него есть такой текст, который называется «Пять голландских фильмов, снятых в воображении». И вот один из текстов я сейчас перескажу. Это история Корнелиуса Гоха, реального художника из Дордрехта, который рисовал коров. Сам он работал в коровнике, отец его был пастухом, сестры — молочницами, а жена сбивала масло. Только брат Гоха порвал с семейной традицией, он строил лодки. Гох любил коров, но их изображения у него получались похожими одно на другое, как будто он писал их с одной и той же модели. Гох был медлителен, и, хотя он и подбирал самых спокойных коров, каких только мог найти, всё же они оказывались для него слишком непоседливыми. Чтобы облегчить себе труды, он попросил брата, который, делая лодки, хорошо знал столярное ремесло, смастерить ему корову. Тот сделал остов (такое почти хайдеггеровское слово, почти *Gestell*) в виде опрокинутой лодки и покрыл его шкурой. Гох просил свою жену залезать в этот муляж, чтобы придать корове хоть какую-то жизненность. И хотя корова выглядела по-прежнему одеревенело, но сама эта история настолько впечатлила клиентов, что именно изображения этой лодки-коровы стали пользоваться особым успехом у покупателей. О чем здесь идёт речь? Об имитационной способности картины? О возможности передачи движения? О том, что живопись имеет дело с вещами, которые делаются руками, как и лодки, и которые можно потрогать, ощутив их материальность? Или же это история о том, что в живописи в какой-то момент возникает повествование о живописи? И рассказ всегда привлекает сильнее изображения. А может быть, это история создания рыночного образа, полотна. Но можно также говорить, что это путь художника, обнаруживающего действие живописи за рамками изображения.

Аллегоричность истории — в этой множественности распавшегося смысла. Это уже не живопись в каком-то смысле, но жизнь, которая её спровоцировала. Так вот, заканчивается история Гоха тем, что у его жены рождается больной сын, которого прячут на чердаке рядом со звонницей, а жители Дордрехта рассказывают друг другу истории о его глухоте, о том, что он не может самостоятельно есть, что у него растут рога и что звонарь теперь звонит, чтобы заглушить его крики. Это ещё не кинематограф, но жизнь, уже его предполагающая. Дар живописи кинематографу — это некоторая материальность жизни, которую последний сохраняет. Дар же кинематографа живописи в том, что мы имеем возможность ощутить её как современное искусство и сегодня.

ОБСУЖДЕНИЕ

Как бы Вы определили различие в использовании слова «исток» Хайдеггером и Беньямином?

Да, действительно, и Беньямин использует слово Ursprung в названии своей книги «Исток немецкой барочной драмы». Можно сказать, что в обоих случаях мы имеем дело не с истоком в историческом смысле. При этом для меня различие очевидно, хотя можно со мной не соглашаться. Я вижу это так. Дело в том, что у Хайдеггера нет того эсхатологического мотива, который есть у Беньямина и который хорошо известен. Он связан, в том числе, и с понятием истока, который одновременно является и тем, что грядёт. У Беньямина есть этот знаменитый образ ангела истории, смотрящего назад, но движущегося в будущее. У Хайдеггера такого движения нет; беньяминовский исток открывается ради этого движения, хайдеггеровский исток в этом смысле статичен, он предполагает живопись своим концом, для него важна вещь в феноменологическом понимании. Для Беньямина это не важно.

В тексте о Лескове («Рассказчик») Беньямин говорит о рассказах, историях, которые рассказываются издревле, которые как бы не имеют истока. И единственное, что делает их истоком, — это то, что они почему-то связаны для нас с мудростью, как самые банальные сказки. То, что является беньяминовским представлением о мудрости, отчасти связано с тем, что я говорил вчера об аффективном повторе. Так же, как если мы говорим о письме. Вот вчера был вопрос о доверии. Доверие — это же форма письма, доверие — это не некоторое установление, которого нет в обществе. В нормальном обществе доверие в принципе не нужно, оно функционирует и без него. И то, что оно есть, является скорее избыточностью, дополнением. Так же, как и «мудрость» беньяминовского рассказчика — это некоторая избыточность, которая говорит нам аффективно о том мифологическом письме, являющемся условием любого рассказа.

Что Вы можете сказать о различных переводах понятия «истина» в работах Хайдеггера?

Во-первых, Хайдеггер обсуждает греческое слово «алетейя», которое переводится как истина, но которое утратило свой изначальный смысл, поскольку истина для европейского человека постепенно превратилась в соответствие, в «соответствие мыслительного представления и вещи». Хайдеггер предлагает «алетейю» переводить как «несокрытость». В. В. Библихин переводит на русский язык другим словом — «непотаянность». Я здесь принципиального различия в трактовках не вижу. Но это возвращает нас к проблеме переводчика. Слово не важно в данном случае, переводить мы можем, как угодно. Дело в том, что есть текст Хайдеггера «Учение Платона об истине», где большой фрагмент посвящён именно тому, как меняется представление об истине, и где поясняется, почему сам Хайдеггер подыскивает для истины новое слово. Его логика не даёт нам ошибиться,

а «несокрытость» это или «непотаяённость», «открытость» или «разомкнутость» (как по-разному переводят термины из «Бытия и времени») — уже не так важно. Не надо зацикливаться на словах в данном случае.

Не могли бы Вы поподробней сказать о красоте как фундаментальном свойстве искусства и её понимании в современности?

Я здесь опираюсь на Лессинга, на его известную работу «Лаокоон», где он отсылает к античной традиции, для которой красота только и достойна изображения. Он там вспоминает Антиоха, который говорит: «Кто же тебя будет изображать, если на тебя смотреть никто не хочет?» Это кредо античного художника, и это другой тип мимесиса: подражание прекрасному. И он упрекает современное ему тогда искусство XVIII века в том, что оно ушло от изображения красоты и занялось правдоподобием. Я пытаюсь сказать следующее: несмотря на упреки Лессинга, красота живопись не покидала, она сохранялась в этой подражательной способности, в этом воспроизведении реальности, несмотря на то что появились реалисты, передвижники, социальная живопись и прочее. То есть красота существует в живописи до конца: где есть живопись, краски, холст — там есть красота. И так до тех пор, пока краски, холст и рама не будут поставлены под сомнение. Есть такой французский философ и теолог Жан-Люк Марион, он называет картину «насыщенным феноменом». И эта насыщенность, то, что нас привлекает, мы можем связывать либо с античной красотой, либо с чем-то другим, но правдоподобие здесь не имеет значения. То, что живопись красота никогда не покидала, лучше всего «поймали» импрессионисты. Грубо говоря, это последние живописцы. Они довели живопись этих моментальных состояний до того, что она стала чистым моментом красоты, восторга. Когда это прекращается?

Я пытаюсь сказать одну простую вещь, что живопись сегодня не существует в прежнем виде, потому что, когда появилась фотография, — правдоподобие было убрано, но красота сохранилась. Когда появился кинематограф и образы пришли в движение, — живопись в её статичном восприятии осталась наедине с красотой, которая стала массовой. То есть сегодня другой красоты, кроме как китч, не существует.

В этом смысле современная живопись, в том числе фигуративная, живопись таких художников, как Люсьен Фрейд например, или Френсис Бэкон, или даже Бальтус, а также многих других — это уже не совсем живопись. Она уже инфицирована другими токами, она уже пытается дистанцировать себя от красоты. Кто последний певец красоты или, может быть, её новый пророк? Не Илья Глазунов, нет. Энди Уорхол — последний певец красоты, но в совершенно ином смысле. Именно в том смысле, что китч надо рассматривать как нечто равноположенное классической красоте. И вот тогда, как в работе Ф. Джеймисона «Постмодернизм, или Логика позднего капитализма», в ряду с башмаками Ван Гога оказываются бесконечные женские туфли, которые изображает Энди Уорхол. Джеймисон как раз устанавливает вот эту преюмственность различия между культовыми объектами. Есть, с одной стороны, «Башмаки» Ван Гога, проинтерпретированные Хайдеггером, разоблачённые Шапиро и деконструированные Деррида, а, с другой стороны, есть то, что увидели солдаты, вошедшие в Освенцим — горы башмаков. И этот образ сегодня тоже стал клишированным. Задумается, что значит факт выставленности этих башмаков в Освенциме (как многого другого — волос, например). Что за действие совершается? Что это за музеефикация и что является условием этой музеефикации? Если мы ответим на эти вопросы, то нам станет больше ясно и про работу Хайдеггера о Ван Гоге, мне кажется. Сегодня условием восприятия даже таких событий, как массовое

уничтожение людей, становятся некоторые живописные клише, и эти же клише ставят под сомнение ту истину, которую пытался обнаружить Хайдеггер в живописи.

ЛЕКЦИЯ 7

ДВИЖЕНИЕ И ВРЕМЯ

(Ж. Делёз об искусстве и философии)

Сегодня основным персонажем, о котором я буду говорить, станет один из самых в последнее время влиятельных философов, а именно — французский философ Жиль Делёз. Он погиб в 1995 году (покончил с собой), и, тем не менее, эти годы, которые прошли после его смерти, всё более убеждают в том, что Делёз — фигура чрезвычайно важная, совершенно особенная среди многих других современных философов. Как-то вскользь брошенная Мишелем Фуко фраза, которую теперь постоянно цитируют (и я не избежал этого, как видите), что XXI век будет веком Жюль Делёза, если и не сбывалась, то, по крайней мере, она не опровергнута — и больше того — философии в современном мире становится всё меньше, а интерес к Жюль Делёзу по-прежнему большой. Этот интерес отчасти связан с тем, что Жюль Делёз, помимо работы в области философии, очень много внимания уделял таким сферам, как искусство, политика, кинематограф. Совместно со своим соавтором психоаналитиком Феликсом Гваттари он написал две книги, которые стали событием в философии второй половины 20-го века. Это двухтомник «Капитализм и шизофрения». Первый том — «Анти-Эдип», второй — «Mille Plateaux» («Тысяча поверхностей»). Первая книга написана в 1972 году, и несомненно, что одним из условий её появления были студенческие волнения в Париже 1968 года. Вторая книга развивала некоторые идеи первой, но она написана уже в 1980 году, в ней меньше от манифеста, и она

в большей степени посвящена теоретическому аппарату той новой философии, которая заявила о себе в «Анти-Эдипе». Отчасти именно этой теории мы сегодня и коснемся.

Я хотел бы построить своё выступление таким образом: я не буду вам рассказывать о воззрениях Жюль Делёза так, как будто я читаю лекцию о нём. Я начну с того, что, казалось бы, достаточно далеко от его философии, а именно — с живописи. Хотя, надо сказать, Делёз достаточно часто обращался к живописи. В частности, некоторые главы «Mille Plateaux» посвящены живописи. В ещё одной совместной с Феликсом Гваттари работе «Что такое философия?», переведённой на русский язык, мы находим множество примеров из живописи. И, наконец, о живописи он написал отдельную книгу «Фрэнсис Бэкон. Логика ощущений», которая вышла сразу после «Тысячи поверхностей».

Но начать хотел бы я несколько издалека, с того, что в свое время, в определённый исторический момент, в живописи произошёл радикальный перелом. Он связан прежде всего с появлением абстрактной живописи, живописи нефигуративной. Этот радикальный перелом можно связывать с работами кубистов, можно связывать с Кандинским, но для нас всё-таки почти для всех ключевой картиной этого перелома является «Чёрный квадрат» Малевича. И здесь возникает вопрос, который я сформулирую применительно к живописи, но он возникает в разных дисциплинах, в том числе в психологии и философии. Вопрос этот звучит так: как после «Чёрного квадрата» возможна фигуративная живопись? Понятно, что на ум сразу приходит множество совершенно простых ответов, но в ещё большей степени это не ответы, а недоумённые вопросы: а в чём проблема? почему бы и нет? а что мешает фигуративной живописи продолжаться и развиваться? И, действительно, почему бы ей не быть,

если она нас так радует, если она в музеях, если нарисованное на холсте узнаваемо и, в конце концов, просто понятно. Мой вопрос, конечно, не в этом. Вопрос требует некоторой расшифровки. Дело в том, что живопись, как некоторая область в искусстве, прошла определённый этап развития собственных средств, и абстрактная живопись странным образом (можно обсуждать — каким) говорит, что эти средства исчерпаны и что если вы по-прежнему всё ещё рисуете фигуративную живопись, то есть что-то изображаете, то это уже не живопись, а нечто другое. Здесь идея следующая (такая же, как во многих других областях): история живописи не плавно протекает, а прерывается. И вот это прерывание (переворот в осмыслении того, что такое изображение) указывает, что, несмотря на то что многие художники по-прежнему рисуют, живописи уже нет. Она же не была неизменной, она в том виде, в каком мы её знаем и воспринимаем, сформировалась в определённое время, которое условно назвать эпохой Возрождения, и она прошла определённый путь и дошла до той точки, когда она сохраняется в качестве некоторой практики уже почти повседневной. Каждый из нас немножко умеет рисовать (этому учат в любой школе) так же, как каждый из нас умеет написать стихи, если захочет (хотя этому и не учат). Из того, что люди продолжают рисовать, не следует, что продолжает существовать живопись в том самом режиме, как она существовала раньше, то есть продолжает существовать как искусство. Я сейчас пытаюсь лишь указать на этот проблемный момент, связанный с одной из основных рефлексий, в которую была вовлечена философия XX века, а именно — с рефлексией конца определённых практик, их завершением, в том числе и самой философии.

Для философии такую роль, которую сыграл Малевич для живописи, выполнил Ницше, который подверг радикальной критике

ценности европейской метафизики. Когда мы читаем, например, текст Хайдеггера «Слова Ницше «Бог мёртв», то как раз и обнаруживаем, что речь не о Боге, который был-был да умер, а о конце определённых способов описания мира, которые для нас существуют словно под знаком вечности, таких как искусство, наука, философия... В психологии такую же роль сыграл Фрейд. Я попытаюсь на его примере совсем просто объяснить, почему возникают такого рода вопросы и почему ответ в духе «никакого конца нет, всё продолжается» неубедителен и требует очень серьёзных аргументов. Итак, в какой-то момент Фрейд придумывает (изобретает) концепцию бессознательного... Подчёркиваю: изобретает. Он не обнаружил его экспериментально и не показал, что оно где-то локализовано. Он предложил иметь дело с пациентами, больными истерией, неожиданным способом: не навязывать им лечение, не осуществлять давление врачебной интерпретацией, а предоставить их самим себе, дать им возможность самим интерпретировать свои состояния и свои проблемы... Другими словами, больной перестал быть объектом лечения и получил возможность реализовывать в беседе с врачом, в речи, свои фантазии... Собственно, именно эти фантазии плюс сновидения и стали базой для того, что Фрейд назвал бессознательным. Фактически он его расположил в той зоне, которая психологией вообще почти не изучалась. Но, сделав это, введя свою концепцию бессознательного и показав даже практические результаты, которые она приносит в лечение тех заболеваний, которые раньше лечению не поддавались, он невольно поставил под вопрос то, что раньше до него считалось абсолютно очевидным, а именно некоторую чистоту сознания. Другими словами, сознание оказывалось производным от некоторого мира подавленных желаний, доступ к которым настолько затруднён, что необходима хитрейшая техника психоанализа, чтобы его затронуть. То есть сознание (душа, психика)

оказались больными. Не только у пациентов Фрейда, но и у всех людей вообще. Таким образом, «бессознательное» есть также и способ сказать, что сознание под подозрением, что оно не чисто, что оно имеет тёмные зоны, что оно просто-напросто больное и от его имени говорить достаточно проблематично (а так говорила вся философия, по крайней мере со времен Декарта). И вот теперь представим себе ситуацию: после всего этого, после практики Фрейда, после его теории, приходит некто и говорит: «Я не согласен с Фрейдом. Я не согласен с концепцией бессознательного. Мне нравится чистое сознание. Я буду продолжать работать с сознанием в прежнем виде так, будто Фрейда и не было». И так поступают многие. И в философии, и в психологии. Я же вам говорю: это невозможно. Потому что, чтобы сказать это, человек, который такое высказывает, должен ответить на ту критику в отношении сознания, которая содержится в работах Фрейда. А просто игнорировать концепцию бессознательного, поскольку она не нравится, невозможно.

То же самое должно происходить с художниками, которые считают себя профессиональными художниками. Если они продолжают рисовать так, как будто бы квадрат Малевича — просто абберрация, то они не выполняют свою функцию, которая заключена в том, что живопись делает некоторое дело, помимо того, что развлекает публику. Дело искусства, грубо говоря. То есть, если мы продолжаем действовать так, как будто бы «Чёрного квадрата» нет и это просто какая-то шутка или издёвка, то мы действуем вопреки логике самой истории, поскольку эта шутка слишком затянулась, поскольку в результате её возникло то, что мы называем современным искусством. Итак, жест Малевича прерывает плавное течение истории искусств и недвусмысленно утверждает: искусство прошлого закончилось. Отныне любая нарисованная картина изображает не то, что изображала раньше.

Потому даже свои поздние фигуративные полотна Малевич помечает знаком чёрного квадрата, то есть — новой эры.

Перед нами столкновение двух логик. Одна — логика вечности (искусства ли, философии ли), другая — финалистская логика, в рамках которой были предложены концепции «смерти истории», «смерти бога», «смерти автора», «конца философии» и так далее. Я вовсе не хочу сказать, что первая неверна, а вторая справедлива. Я лишь хочу сказать, что здесь нельзя обойтись просто выбором по желанию. Чтобы искусство или философия продолжались, нужно сегодня делать серьезное теоретическое усилие, поскольку из того, что существуют Институт философии или Академия художеств, ещё не следует, что философия и искусства живы...

Так вот, Жиль Делёз был один из тех, кто крайне подозрительно относился ко всем теориям завершения (концу философии, концу искусства и прочим...). Он считал, что философия продолжается, несмотря на всю критику Ницше, а Ницше при этом — один из важных источников философии самого Делёза. Вторая его книга посвящена именно Ницше и называется «Ницше и философия». Это достаточно радикальная интерпретация Ницше, которая не просто отобрала Ницше у фашиствующих его интерпретаторов, но и сделала его проводником самой современной философии.

Делёз не любил разговоры также о конце живописи, который приходит вместе с абстрактным искусством и с искусством концептуализма. Но в отличие от тех многих, кто говорит, что, мол, история движется волнообразно, что, мол, сейчас хочется абстракции, потом захочется фигуративных произведений, потом опять будет вкус к абстракции, логика Делёза другая: если живопись продолжается в фигуративных формах, то надо понять, что она делает; надо понять, как она возможна, когда есть уже концептуальное и абстрактное искусство; когда уже

есть не только Малевич, но и Дюшан, сюрреалисты и многие другие, и главное — когда уже есть кинематограф...

И вот он в книге о художнике Френсисе Бэконе пытается как раз продемонстрировать, каким образом фигуративная живопись может продолжать существовать в качестве искусства.

Мы знаем, что и по сей день пишется множество живописных полотен. И сегодня многие пишут фигуративно. Есть даже целый пласт в живописи, который воспроизводит классические образцы XIX века, например живопись соцреализма. Но вся эта реалистическая живопись, несмотря на то что она рисуется сегодня, принадлежит XIX веку. А что должно произойти, чтобы она оказалось в веке XX и XXI? А это уже вопрос в духе Делёза: как сегодня живопись может отвечать на запросы современности? А отвечать на запросы современности — это не значит, что надо писать так, чтобы она продавалась, выставлялась, или так, чтобы на выставки приходили толпы людей. Понятно, что люди приходят и в музей Глазунова, и в музей Шилова, и людям нравится. Но это совершенно другая история. Проблема же связана с тем, что живопись в какой-то момент возникает и начинает развиваться именно как живопись, потому что утеряна некоторая связь эстетики и этики, чувственного и благого, которая была в Древней Греции (это называлось словом «калакогатия»). Этот разрыв происходит уже в эпоху Возрождения, когда прекрасное отделяется от благого, но там ещё это не достаточно очевидно. Со всей очевидностью мы можем об этом говорить в XIX веке, даже уже в XVIII, когда эстетика становится самостоятельной дисциплиной, когда искусство оказывается ориентировано прежде всего на чувственное удовольствие зрителя. Редукция этики из эстетического восприятия приводит к тому, что в живописи начинают доминировать удовольствие, наслаждение и рациональное понимание (многие любят живопись понимать). И, собственно говоря, с этим пластом ощущений и пытается разобраться Жиль Делёз.

Прежде всего он предлагает отказаться мыслить искусство в прежних категориях. Это один из характерных для Делёза ходов. Когда про что-то говорят, что нечто завершилось, он говорит, что надо посмотреть, в каком виде это продолжается, потому что иногда это продолжается в совершенно неожиданном виде. Когда ему говорят о том, что философия кончилась, он готов сказать: «Посмотрите на живопись; философия продолжается, но не в рамках философии как институциональной дисциплины. Она продолжается в живописи». И это одна из ключевых тем его книги — взаимодействие философии, которая нам что-то говорит о восприятии, об аффекте, о понимании, — и живописи, которая уходит из зоны обычного восприятия, эстетического, рассчитанного на удовольствие или понимание, и старается внутри себя самой своими средствами рефлексировать ситуацию производства ощущений. То есть вопрос, который стоит перед Делёзом, следующий: возможно ли писать, не ориентируясь на ощущения зрителей либо свои собственные, но писать ощущениями, аффектами? Могут ли быть аффекты живописно воплощены? Не изображения аффектов, страданий или каких-то переживаний (таких картин мы знаем много — мелодраматическая живопись или грандиозная возвышенная живопись), но его интересует аффект как способ изображения. То есть задача, которую он ставит перед собой: понять, как живопись может показать аффект. Делёз фактически движется в русле тезиса Пауля Клее, который звучит так: «Не изображать нечто, а делать видимым». И, следуя Делёзу, можно сказать, что задача живописи в современности меняется: живопись должна не изображать нечто (не только вещи или состояния и аффекты), но делать их видимыми.

Этот нюанс важно понять, важно зафиксировать: есть некоторое говорение о переживании, изображение переживания, и есть переживания, которые оставляют свой след, рану, если угодно. Так вот,

как писать рану? Как писать желания? И, чтобы разработать язык для такого рода живописи, которая, как ему кажется, сохраняет фигуративность только для этого, только для того, чтобы не изображать нечто, а делать какие-то вещи видимыми, он изобретает серию понятий.

Прежде всего я сконцентрируюсь на двух понятиях — перцепт и концепт. Концепт у нас иногда просто переводят как «понятие». Это, на мой взгляд, не совсем верно, потому что философская проблематика «понятия» совершенно другая, нежели та, которую вкладывает Делёз в понимание слова «концепт». То есть философия продолжает действовать, когда она «порождает концепты», как он пишет. Концепты — это некоторые мыслительные блоки. Это не когда кто-то что-то подумал и высказал, а когда мы обнаружили новую область совершенно иного способа мышления, мышления по иным правилам, иным законам, иной логике.

Собственно говоря, его знаменитая книга «Логика смысла» посвящена целиком и полностью разработке понятия «концепт», хотя оно там ещё не является главным, а станет более важным в «Mille Plateaux» и «Что такое философия?». Что, фактически, делает Делёз в «Логике смысла»? Книга была задумана как своеобразная «альтернативная» история философии. Слово «альтернативная» можно взять в кавычки, поскольку речь не идёт о пересмотре истории философии, речь идёт о той философии, которая оказывается подспудной и которая начинает продолжаться в тот момент, когда институциональная философия оказывается в тупике. Вопросы, которые здесь возникают, почти те же самые, которые я задавал в самом начале применительно к живописи. Касаются они проблематики таких вещей, как *логика* и *смысл*. Почему мы понимаем «смысл» таким образом, каким мы его понимаем? Неужели нет других пониманий смысла? Почему философия ориентируется на определённый тип

логики, а именно на аристотелевско-платоновскую логику соответствий? Неужели нет другого типа логики? И то, что он делает в книге «Логика смысла», совсем просто можно выразить так: посмотрим, что было бы, если бы в борьбе властных сил внутри философии победили не Платон и платоновская традиция смысла, имеющая связь с трансцендентным, и не его логика мимесиса как соответствия, и не платоновско-аристотелевская логика силлогизмов, которая для нас в определённый момент стала чуть ли не логикой здравого смысла; но что было бы, если бы положили в основание другую логику, а именно логику стоиков, которая иная. Там совершенно другое понимание того, что такое, например, атрибут. Мы привыкли к тому, что у вещи есть атрибут. Вещь сама по себе, и атрибут как бы некоторая виньетка, нечто менее значимое, а в логике стоиков атрибут меняет вещь. Это то, что они называли словом «лектон». Делёз как раз приводит пример с греческим лектоном. Это ситуация, когда вещь меняется при появлении этого лектона, этого атрибута. Например, лес, в котором пошёл дождь, — это уже другой лес. Тело, на котором сделан порез, — уже другое тело. Мы попадаем в совершенно иной мир, хотя это нам и трудно вообразить. Мы попадаем в мир предельной множественности и неустойчивости, в мир постоянных трансформаций, в мир динамики и непрекращающегося движения. Собственно говоря, вот этот мир трансформаций, мир постоянных становлений, и есть тот, с которым имеет дело современная фигуративная живопись, живопись после кинематографа. «Писать аффектом» значит фактически пребывать в становлении: в становлении иным, в становлении дождём, собакой, женщиной, или Делёз говорит обобщённо о «становлении интенсивностью».

Когда мы сейчас говорим о перцепте, то должны помнить, что философия занимается созданием концептов, то есть располагает

на уровне логики, на уровне проблематики смысла. Искусство же, и в частности живопись (а для Делёза не только живопись, но и литература, и музыка), занимаются тем же на уровне ощущений. Он говорит о «блоках ощущений», указывая, что отсюда должна быть устранена всякая психологическая интерпретация ощущений. Психология делает ощущения собственностью воспринимающего «я». Перцепт же не принадлежит мне, это новый блок ощущений, который открывает искусство. Который до встречи с конкретным произведением был для меня закрыт. И этот перцепт действует как рана.

Спросим себя: как вообще возможно открыть новый блок ощущений? На самом деле, это не проблема. Нам понятно, что то, что мы можем ощутить, ограничено, что мы ограничены в своем восприятии мира и что часть мира закрыта для нашего восприятия, но не потому что у нас плохие органы чувств, а потому что такова наша *обученность*, таково пересечение властных сил, которое сформировало наш перцептивный аппарат. Искусство, по Делёзу, всегда занимается только одним. Оно создает перцепты, оно обучает нас чувствовать, ощущать. Философия занимается только одним. Она всегда во все времена создаёт концепты. Она обучает нас думать.

В ситуации же после Гегеля, после «конца философии», после Хайдеггера (фигуры очень важной для Делёза, которого он почти никогда не упоминает, но с которым находится в постоянной полемике, прежде всего с проблематикой «Бытия и времени») — создание концептов, создание новых логик, новых смыслов, согласно Делёзу, происходит уже не внутри философии, а в других местах. В частности, в живописи. Живопись оказывается сегодня философствующей, а философия — молчаливой, рефлексирующей только завершение, исчерпанность собственных средств. Каким же образом живопись может подарить нам концепт? Она же создает перцепты. Мы все

находимся в некоторой метафизической логике статичного мира, и всё, что мы понимаем под движением, это то, что мы нечто видим как движущееся. И нам кажется, что движение есть просто изменение в пространстве. Наше чувственное восприятие сформировано. Оно сформировано отчасти платонизмом, отчасти кантианством. Делёз же задается вопросом: как сделать некоторое мгновение, некоторый момент мира существующим независимо от нас? Можем ли мы помыслить движение, в котором мы не включены как наблюдатель, которое существует как бы само по себе? Переформулировать это можно следующим образом: как сделать длительным некоторый момент мира? Наше восприятие всегда работает таким образом, чтобы стабилизировать и понять нечто в состоянии стабильности. А вопрос в том, как воспринять мир в его радикальной изменчивости тогда, когда вещь становится другой? Как ощутить изменчивость тела, когда оно покрывается потом, когда оно плачет? Как ощутить все эти слёзы, пот и многое другое не как продукты этого тела, а как то, что меняет само тело? Именно так мы попадаем в ситуацию перцепта. Перцепт обладает некоторой избыточностью ощущений, или, как переводит Сергей Зенкин, «насыщенностью». Но для меня слово избыточность более важно. То есть в перцепте, по Делёзу, ощущений больше, чем мы можем ощутить. Мы смотрим на некоторую вещь и всегда что-то чувствуем, всегда что-то видим. Перцепт, которым занимается искусство, по Делёзу, дает больше ощущений, чем мы можем ощутить. Все это «лишнее» не пропадает. И все это «лишнее» воздействует. К этой избыточности и направлено все внимание Делёза, к превышению тех ощущений, которые мы привыкли считать своими. Он даже говорит, что в каком-то смысле этот избыток ощущения является своего рода даром перцепта. Это своеобразный дар ненужного, он всегда включает в себя такие вещи, которые мы привыкли исключать и

устранять, которые нам неудобны в восприятии. Это всякого рода неприятные вещи типа грязи, насилия, непристойности. (А если мы вспомним о концептах, то там ту же функцию выполняют ошибки, парадоксы, нонсенсы). И когда все эти вещи доводятся до предела прозрачности, как пишет он, когда они перестают действовать как то, на что мы отказываемся смотреть, то тогда они вторгаются в область наших ощущений контрабандой. Именно в этот момент заново и возникает фигуративная живопись. Художников, которые это делают, не так много. Он сосредотачивает свое внимание на Френсисе Бэконе, но для него важны и другие художники, такие как Люсьена Фрейд, которого он упоминает. Но можно также назвать и многих других. И, конечно, нельзя не упомянуть Клее и Сезанна, которые продумывали эту же ситуацию в своих текстах до Делёза.

Чтобы понять эту избыточность, не надо объяснять картины, не надо задаваться вопросом, что хотел сказать художник, потому что художник обычно повторяет некоторый навязчивый мотив, причём мотив не сюжетный, а мотив, связанный с той раной (новым блоком ощущений), которую он продолжает и продолжает предьявлять не видящему её зрителю.

Я быстро покажу некоторые картины. Вот сначала Френсис Бэкон, интерпретируя живописное усилие которого, Делёз придумывает свой термин «атлетизм», даже иногда называя его «комическим атлетизмом». Но это не атлетизм наших тел, а атлетизм того, что он называет «телом без органов», которое проявляет себя в некотором взаимодействии фигуры, простого фона (геометрической абстракции фона) с чистым цветом без узора и контура. Фигура, которая для Бэкона всегда фигура человека, есть место трансформации, работает как система атлетизма по Делёзу, порождающая новый блок ощущений.

Перед нами кадр из фильма Эйзенштейна «Броненосец «Потёмкин»». Бэкона всегда интересовала такая вещь, как насилие, которое деформирует само изображение, насилие, которое как бы исходит извне. И он видит его в кинематографе Эйзенштейна и пытается по кинематографическому принципу, по принципу движения, порождающего деформации восприятия, действовать в живописи.

То же самое с картиной Веласкеса, портретом папы Иннокентия X, которого Френсис Бэкон изображает в виде кричащего. У него все человеческие существа — страдающие, кричащие, деформированы в страдании. И это повторяется бесконечно. Френсис Бэкон в этом смысле достаточно «однообразный» художник.

Делёз говорит, что перцепт всегда создается из конфигураций простейших элементов. Его книга — не анализ творчества Бэкона. Это анализ того, что происходит с фигурой в картине, что происходит с картиной. Некоторые вещи, такие как насилие или непристойность, дают нам перцепт. Этот избыток парадоксален в том смысле, что он позволяет восприятию измениться, меняет саму структуру восприятия.

У Делёза в «Логике смысла» есть такой проясняющий фрагмент, где он противопоставляет нонсенс и абсурд. Нонсенс он берёт в том смысле, в каком его использует Льюис Кэрролла, то есть как парадокс, а абсурд он понимает как экзистенциальный абсурд в духе Камю и Сартра. В нонсенсе, по Делёзу, смысл всегда находится в избытке. Парадокс возникает из-за избытка смысла, и как следствие появляются разные возможности этот смысл трансформировать. А в экзистенциальном абсурде смысл находится в постоянной нехватке. Не случайно абсурд Камю, так или иначе, сводится к экзистенциальному одиночеству, в то время как делёзовский «избыток смысла» отсылает к игре и к тому, что он описывает как «событие», постоянно

возникающие непредусмотренные поверхностные эффекты, которые он иногда ещё называет сингулярными.

Логика Делёза — это не логика нехватки, какой она была в европейской рационалистической традиции, что и привело к разного рода финализациям, к апокалиптическому тону философствования. По Делёзу, наших способностей всегда избыток (и в этом он очевидный наследник Спинозы). Но если мы меняем логику, если у нас вещи становятся другими, если у нас события становятся сингулярными, а не глобальными или исторически зафиксированными во времени, то тогда кто будут философы вот этой, уже совсем иной, логики восприятия и мышления? Мало кто из философского цеха может соответствовать этим притязаниям. Делёз оставляет немногих — стоики, Лукреций Карр с его теорией клинамена (всякое отклонение — есть жизнь, а жизнь — одна из главных тем Делёза: жизнь, проявляющая себя в избытке наших возможностей, которые рациональность и техника для нас закрывают), Спиноза с его природой, единой субстанцией, сверхмощной субстанцией, к которой каждый из нас причастен; Ницше, Бергсон. Но основными фигурами становятся всё же не философы.

Что такое философия XX века для Делёза? Философия, которая работает с избыточными возможностями нашего мышления, которая продолжает создавать концепты. Кто это в современности? Это — Льюис Кэрролл, это Фрэнсис Скотт Фитцджеральд и Малкольм Лаури, Пьер Булез и Пауль Клее, а также многие писатели, художники и музыканты. Это те, по Делёзу, кто сегодня продолжают философию. Благодаря которым сфера восприятия и сфера мышления перестают быть разведены, и там, где раньше мы видели лишь создание перцептов, начинает появляться не только и не столько искусство, а уже философия...

В этой связи я упомяну ещё одну книгу, которую считаю одной из главных книг Жиля Делёза. Эта книга называется «Кино». Дело в том, что задача, которую выполняет эта книга, просто невообразима. Всё, что я сейчас говорил о перцептах, концептах и о том, как они оказываются неразличимы, в книге «Кино» обозначено словом «образ». Образ — слово, которое становится ключевым. Первый том книги, вышедший в 1983 году, называется «Образ-движение», второй том, который вышел два года спустя, называется «Образ-время». Речь идёт не о движении, в смысле того что кинематограф открыл его для нас, видимом движении, хотя это тоже отчасти имеется в виду, а именно об образе-движении. Что такое образ-движение?

Делёз в своей работе о Бэконе проводит различие, вслед за психологом Эрвином Штраусом, между ощущением и восприятием, которое является вторичной, рациональной надстройкой над чувственным опытом. Также он вспоминает опыт XIX века с возвращением зрения слепым, у которых удаляли катаракту. Что происходило со слепыми? Слепой, когда ему возвращали зрение, попадал, как пишет Делёз, в невозможный хаос эмпирии, неструктурированный хаос эмпирии, в бесформенный мир. Видимости его буквально атаковали. Этот хаос видимостей, в который попадал слепой, когда ему открывали глаза (то есть давали ему новый способ ощущения), и есть «движение» по Делёзу. Это есть образ-движение. Когда же потом накладывается композиция, когда потом опознаются формы, когда человек начинает узнавать, понимать и хорошо ориентироваться в этом мире, — это уже некоторая стабилизация хаоса, которую всё время Делёз старается устранить, потому что для него и философия, и искусство всегда обращаются именно хаосу, к миру, где ещё не работают клише: ни клише нашего восприятия, ни клише нашего мышления.

Кино, по Делёзу, — это технический механизм, который вовлёл нас в захватывающий хаос видимостей, который совершенно изменил отношение к образу. Если раньше под образом понималось нечто видимое, изображение, которое мы можем зафиксировать, остановить, рассмотреть, то кинематографический образ, во-первых, создал ситуацию постоянного ускользания картинки (механическое движение), а во-вторых, задал своеобразное «равноправие» на перцептивном уровне (равноудалённость друг от друга кадров на плёнке). Подобно тому как способность фотографии к механическому копированию порождает иное отношение к изображению, так и эти чисто технические особенности кинематографа несут в себе нечто большее, нежели только техника. Поясню. Когда мы смотрим на мир, мы на него смотрим всегда некоторым привычным способом, так, как нас обучили на него смотреть; а нас научили выделять привилегированные моменты, которые обращают на себя внимание, то есть выделять в видимом главное и второстепенное. Кино же, на уровне самой его технологии, породило ситуацию, когда кадр может поймать «какое-нибудь мгновение». Непривилегированный момент восприятия, который обычно проскальзывает мимо нас, но на плёнке проявляет свою видимость. Или, говоря словами Делёза, кино актуализует виртуальные моменты нашего существования. То есть мы воспринимаем, как нам кажется, мир, но воспринимаем лишь ничтожную его Часть, потому что другая часть оказывается неактуализованной нашим обычным восприятием. Кинематограф, по Делёзу, не просто актуализовал это восприятие, но позволил увидеть в образе тот избыток жизни, который раньше оставался не востребуемым, позволил мыслить образ не как «образ чего-то», а как образ сам по себе, единицу хаоса, где соединяются виртуальный план и актуальный. Или же, проинтерпретировав несколько более вольно, но в духе других книг

Делёза, можно сказать, что образ, порождённый кинематографом, — это не просто неразложимость виртуального и актуального (при этом никакое не единство!), но также и место неразличимости перцепта и концепта. Если живопись, литература создавали перцепты, то после появления кинематографа, после появления особых образов, им порождённых, можно говорить о том, что искусство получает возможность участвовать в создании концептов. А это до сих пор было привилегией философии. Вот, если коротко, ответ на вопрос «как искусство может создавать концепты?».

Теперь я снова обращаюсь к примерам фигуративной живописи. Можно говорить не только о Бэконе... В том же самом ключе, что мы говорили о Бэконе, мы можем указать и на характерный повтор, и на избыточность, связанную с определённым пониманием непристойного, например в живописи Бальтуса. Это псевдоним очень известного художника польского происхождения Бальтазара Клоссовски, брата знаменитого писателя и философа. Он тоже фигуративист. Здесь тоже есть навязчивый повтор, который создаёт определенную избыточность всех изображений, то есть: избыточность не в красках, не в живописи и не в сюжете, а в некотором мотиве, который сопротивляется и живописности и сюжету. Он заключен в определённой параноидальности, навязчивости взгляда. Я бы сказал, взгляда перверсивного, порнографического, педофилического... (Не случайно массовые издания набоковской «Лолиты» столь часто оформляются именно картинами Бальтуса). И даже когда картина этого художника кажется уже совсем безобидной, то всё равно благодаря этой нескончаемой серии она уже не может быть вырванной и отделённой в нашем восприятии от тех условий взгляда, которые фактически анализирует Бальтус. То, что могло казаться параноидальной педофилией на уровне отдельного изображения, становится логикой образа, становится максимально

приближенным к концепту, без слов и понятий... Для Делёза слово «серия» очень важное, потому что событие никогда не происходит одновременно, оно требует для себя серии (или, говоря иначе, линии движения в перцептивном хаосе). Событие и силы, его проявляющие, — настолько слабые силы перцепции, что в единичном виде их зафиксировать невозможно, нужна серия повторений это слабого «какого-угодно-момента» восприятия. Перед нами событие, но не в привычном смысле, а в смысле сингулярного эффекта, возможного появления смысла; это событие можно назвать виртуальным, можно - слабым. Слабое событие — там, где властные силы оказываются исключёнными из рассмотрения.

Вернемся к «Кино». Этот мир хаотических образов, пришедших в движение и получивших для себя технику кинематографа. Этот мир был знаком и живописи. О нём писал Сезанн как о возможности ландшафта до человека, возможности проявления в живописи сил ландшафта и противопоставления, допустим, хаоса ландшафта (листвы, леса, яблок) рациональности нашего взгляда, который видит в этом только пейзаж или натюрморт. Есть желание, или — такая иллюзия, что этот хаотический мир будто бы предшествует миру рациональному, что рациональный мир над ним надстроен и постоянно его структурирует. Делёз отвечает: «Ни в коем случае. Они постоянно сопresentуются». В этом разделении образа на виртуальную и иактуальную составляющие, которое он заимствует у Анри Бергсона, но совершенно удивительно заставляет работать в книге «Кино», — так вот, в этом разделении виртуальное не противопоставляется реальному (а это такой привычный клишированный ход — считать виртуальное чем-то нематериальным, нереальным). Но оно и не противопоставляется актуальному. Виртуальное просто не прошло некоторую границу актуализации, оно находится в зоне наших

возможных ощущений, в зоне наших возможных восприятий, но оно не актуализовано. Момент актуализации виртуального, или события перцепта, или события концепта, и есть то, что составляет событие по Дёлезу.

Это очень важный момент, но здесь есть ещё одна важная вещь. Я уже сказал, что Делёз пишет «Кино», опираясь на теорию Бергсона и, в частности, на его книгу «Материя и память», где очень интересная концепция образа, почти не развитая в XX веке никем, кроме Делёза. Что такое образ по Бергсону?

У нас есть сразу какой-то способ думать, что такое есть образ, и прежде всего мы сразу думаем об образе как об изображении. Бергсон, а вслед за ним Делёз, говорят, что образ — это не изображение. Тогда как можно говорить об образе как о неизобразимом или ещё не получившим изображения, не актуализованном в виде изображения? Дело в том, что мы все — заложники языка и некоторых семиотических структур. Для нас знаки позволяют читать изображения. Для нас образ — это всегда образ чего-то. В этом смысле он — ещё один знак.

Не более того. Мы, заложники мира знаков и значений, не можем себе помыслить образ как просто образ. А Бергсон говорит как раз следующее: существуют (то есть материальны) образы, только образы, а вещи, которые мы видим, воспринимаем, — это их случайные актуализации. То, что мы видим, случайно, а образ и есть сама материя. То, что мы видим, — всего лишь идеология, обученность взгляду.

Так вот, опасный мир хаоса, по которому всё время движется Делёз, есть попытка вытянуть этот мир, мир материи, мир эмпиричности и, можно и так сказать, мир эмпирии самого мышления из-под контроля любой идеологии. Не случайно Делёз иногда называет себя «трансцендентальным эмпиристом», что значит, что его трансцендентальный слой — это не как у Канта, у которого пространство и время —

условия возможности восприятия, но совершенно напротив: для Делёза это некоторый набор ощущений, аффектов, благодаря которым формируются разные типы пространства и разные типы времени, множественность каких-угодно-пространств и каких-угодно-мгновений. Здесь я подхожу к образу-времени.

Логика делёзовского двухтомника «Кино» так устроена, что позволяет говорить о некоторой задаче. Почти без упоминаний имен философов, кроме активно используемого Бергсона, он пытается создать философию для современного мира, для мира сверхбыстрых скоростей, сверхбыстрых ускользающих образов, хаотических, медийных, галлюцинаторных, образов наркотического опьянения. Всех тех образов, что практически не подвластны анализу с точки зрения трансцендентализма в духе Канта.

Кино является не просто некоторым средством выражения. Для Делёза кино — механизм познания мира, но «познания» совершенно в ином смысле, нежели то познание, которое мы имеем в научной рациональности. Это познание хаотического мира, который постоянно расширяет нашу чувственность, в котором располагаются желания, сопротивляющиеся разуму. Лучше говорить не о познании мира, а о познании миром, то есть познании не посредством разума, а посредством материи, материи образов. (В этом смысле вся наука идеалистична, а Делёз — последовательный материалист. Но само это разделение на идеальное и материальное сегодня уже вряд ли выдерживает критику.)

Книга «Образ-движение» (второй том «Кино») как раз и посвящена трансформациям, которые происходят с образом в кино. Здесь уже речь не о мире, пришедшем в хаотическое движение, а о «мире, ставшем собственным образом», как пишет Делёз. Или мы можем повторить и так: о мире кинематографических образов, заменивших нам прежнее восприятие. Так происходит, когда кино теряет свою

«эстетику движения», когда монтаж, движение камеры, звук, свет, цвет, ракурс перестают иметь значение, указывая на исчерпанность образа-движения. Оказывается, что самого банального киноизображения (оптико-звуковой ситуации) достаточно, чтобы мы были включены уже иное время. Это время чистой длительности среди сверхскоростных изображений, которые длительность абсолютно утратили. Все изображения мира свелись к коллажу клишированных образцов. Потеряли измерение глубины и длительности, стали равноправны. Этот момент зафиксировал поп-арт. К этой же эпохе (50-е годы прошлого века) Делёз относит возникновение в кинематографе иной ситуации, которую он связывает с появлением образа-времени. Образ-время открывает для нас вовсе не иной образ времени, не время, которое текло из прошлого в будущее, принадлежа при этом только «настоящему», и вдруг стало гетерогенным и множественным... Речь не об этом. Речь о том, что оказывается материализованным (в образах кино) время события. Это время, условием которого является материя образов, то есть постоянное хаотичное изменение конфигурации серий, слабых событий... Наш образ мира стал другим, а точнее, мир перестал быть «нашим» миром, перестал быть миром в понимании XIX века, в понимании научного знания, когда он осваивался как некоторый объект, а мир стал — повторим ещё раз — собственным образом. Сегодня для нас происходящее где-нибудь в Саудовской Аравии благодаря телевидению оказывается столь же близко, как то, что происходит в соседнем доме, а может быть, даже и ближе. И это не факт присвоения мира, новой колонизации его пространств, как иногда полагают. Это факт устранения расстояний, территорий, границ, когда иное место формируется иной длительностью, произведенной самой материей образа, не замечаемыми нами пространствами. Другими словами, длительность оказывается тем временем, которое произведено в гетеротопии, в ином пространстве, детерриториализованном...

Если образ-движение формируется какими-угодно-мгновениями, которые мы застаём неожиданно в своём восприятии, то образ-время — это образ соприсутствия каких-угодно-пространств, случайных пространств, которые мы пересекаем в этом мире. Время имеет характеристики топологические, а не линейно-временные. Можно сказать, таким образом, что если раньше движение было способом измерения времени и они (движение и время) были определённым образом связаны друг с другом, то образ-время меняет эту перспективу. Он становится некоторым условием восприятия, в том числе и того, что мы называем движением. А это, в свою очередь, позволяет искусству и фигуративной живописи, в частности, продолжать существовать, обнаруживать новые перцептивные и мыслительные возможности в самом изображении.

ОБСУЖДЕНИЕ

Как связаны понимания события у Бадью и Делёза?

Бадью очень зависим в своём понимании события от Хайдеггера и от Делёза и делает почти невозможное совмещение этих очень разных концепций. Но есть нечто общее у таких противоположных фигур, как Хайдеггер и Делёз. Прежде всего вспомним, что такое событие у Хайдеггера, а это, собственно, «событие бытия», которое не имеет для себя наблюдателя. Оно имеет онтологический статус. То есть только через событие и устанавливается связь с бытием. В этом смысле Делёз пытается сделать нечто совершенно другое. Для него, во-первых, онтологической проблематики не существует (как бы Бадью ни пытался доказать обратное, — это отдельный разговор). Для него существенно нечто другое. Он называет это по-разному: «план имманентности», «жизнь». Для него событие — это не говорящая (даже через молчание) глубина бытия, а тихий поверхностный эффект. То есть для него событие ничтожно мало. Оно всегда — актуализация

слабых сил. Если у Хайдеггера своеобразная «силовая» концепция события, то есть там работает само бытие, то у Делёза работает жизнь, которую никто не хочет видеть, но она не может не жить, как не могут не совершаться людьми ошибки. Событие Делёза не имеет для себя пространства вероятности, возможности.

У Бадью интересное совмещение. Для него событие связано с таким понятием, как *верность событию*. На мой взгляд, это вариант того, чем у Делёза является «серия», потому что событие у Делёза всегда дано в серии повторов. Событие Хайдеггера может быть абсолютно неповторимым. Оно с неизбежностью возвращает ситуацию «здесь и сейчас». Событие Делёза всегда ускользает. Оно напоминает о себе как о забытом, уже состоявшемся.

Бадью вводит понятие «верности событию». Верность событию — это и есть делезианская серия, которая, по Бадью (и здесь важное различие), порождает субъекта. У Делёза же бессубъектная философия. Бадью пытается вернуть такие понятия, как истина и субъект, в философию, он пытается показать, что через верность событию конструируется истина. Это не та истина, которая везде, где-то и всегда, а та истина, которая производится, причём определённой практикой, либо политикой, либо искусством, либо любовью, либо наукой. Главное — вот эта верность, когда следование повтору создаёт из тебя субъекта. Поясню на простом примере. Есть книга Бадью, переведённая, кстати, на русский язык, «Апостол Павел, или Обоснования универсализма». Там тоже прописана эта идея верности событию, хотя не так «теоретично», с использованием современной математики, как в «Бытии и событии». Кто такой апостол Павел? В какой момент он становится христианином? Мы знаем, что это происходит посредством озарения на пути в Дамаск. Для Хайдеггера — это достаточное событие, для Делёза — это вообще не событие. Для Бадью

откровение на пути в Дамаск становится событием, только когда Христос воскресает. Воскресение Христа - это тот повтор, который необходим, чтобы событие озарения на пути в Дамаск состоялось, стало частью твоей практики; следуя ему, ты начинаешь проповедовать воскресение Христа, становишься «субъектом», участвующим в производстве истины.

Что Вы скажете о желании Делёза постоянно выступать против тех или иных мнений в философии?

По Делёзу, «мнения» (докса) — это главные враги всего того, где живут наши желания, а наши желания живут в искусстве, философии, любви. Мнения — это защита, такой своеобразный зонт, но не от дождя, а от хаоса. Желания и есть мир хаоса. Когда желания укрыты зонтом мнений, они становятся потребностями. Мы их знаем. Мы знаем, что не хотим быть мокрыми, например, если продолжать метафору зонтика. Мы знаем, что не хотим быть мокрыми, но, когда мы раскрываем зонт, это - всего лишь реализация нашей потребности быть привычно сухими. А желания наши как раз в том, чтобы быть мокрыми. Они всегда непристойно и грязно парадоксальны. Если они не там, они просто потребности.

Не кажется ли Вам, что теория времени Делёза просто воспроизводит понимание времени в физике Пригожина?

Илья Пригожин — один из тех учёных, к которым Делёз часто апеллирует. В принципе, концепция события у Делёза очень похожа на модель диссипативной ситуации Пригожина. И в «Mille Plateaux» он прямо об этом говорит. Концепция времени Пригожина, по крайней мере, оказала влияние на Делёза. Понятно, что у Делёза всё же несколько другое понимание. Я приведу простой пример, который приводят все, когда описывают теорию диссипативных систем: у нас

мир устроен как стабильный мир. Если в нём происходят какие-то отклонения, то эти отклонения всё равно потом стабилизируются. Есть такой образ маятника: он качается, качается, но, двигаясь, все равно сохраняется точка покоя, к которой это движение стремится. Это как бы есть образ физического мира. Пригожин перестал рассматривать эту систему как базовую, приняв в качестве базовой другую — со случайной изменчивостью, когда маятник находится не в нижней точке, а в верхней и может пойти либо в ту, либо в другую сторону. Как только Пригожин создал теорию диссипативных систем, выяснилось, что много процессов в мире описываются через неё. Это та самая избыточность внутри физического мира, которую схожим образом Делёз открывает в мире мышления и в мире восприятия живописи, музыки. Но механизмы открытия и решения задач здесь совершенно иные. О них я говорил в лекции.

И всё же как Вы оцениваете критику Аленом Бадью философии Делёза, как относитесь к его доказательству, что философия Делёза — ещё один вариант онтологии?

Один из ключевых вопросов Делёза: как возможно «новое»? Вот это «новое» и создаёт то, что Бадью в книге о Делёзе назвал онтологией. Думаю, сам Делёз это бы не приветствовал. Это такая онтология образов, которая, по Бадью, полна и связана с онтологией единого. Я с Бадью здесь не согласен и именно потому, что для Делёза важно, как возникает новое. И сам Бадью, по его книге это видно, понимает, насколько важна работа Делёза о кино. Без нее, возможно, чтение Бадью было бы почти справедливым... У Делёза всё же совершенно роскошное представление о кинематографе как о мире, в котором манипулировать невозможно, который есть сама свобода восприятия. С одной стороны, люди видят, что им что-то навязывают, а с другой

стороны, в этом делезианском мире кинообразов что бы ни навязывали, с этим навязыванием постоянно появляется намного большая степень свободы. Кино — это демократическая перцепция. Позже Делёз будет говорить об обществе контроля. На мой взгляд, это шаг назад в отношении своей «небесной» философии кино, где кино — это не кино, не фильмы в привычном смысле, а жизнь, которую кино дарит нам в образах, причём в образах, которые мы не фиксируем. И эта жизнь не может быть навязана в предельном смысле. Навязывается в кино то, что имело под собой статичные вещи: литература как рассказ, живопись как статичное изображение. Навязываются планы, изображения, истории. Но само кино, которое есть чистое движение образа, чистое его развитие, хаос, не участвует в навязывании. Это просто та зона интенсивности, в которой и литература, и живопись, и музыка получают гораздо более мощные средства выразительности. То есть мы не должны смешивать кино, как его понимает Делёз, с тем набором фильмов, которые считают кинематографом. И вот если мы держимся кинематографа, понятого делезиански (как жизнь), мы постоянно деонтологизируем мир. Так же и кино деполитизирует всякую манипуляцию с его помощью, хотя это и трудно порой разглядеть. Делёз же пытается...

ИСКУССТВО КАК ЭТИКА ОБЩНОСТИ

Сразу хочу сказать, что в названии сегодняшней лекции есть некоторые проблемы. Возможно, для меня даже большие, чем для вас. Дело в том, что, во-первых, этика общности, по крайней мере в том виде, в котором я её буду пытаться здесь представить, нечто иное, чем то, что мы обычно имеем в виду, когда произносим слово «этика». Во-вторых, общность (а я ещё буду употреблять синонимически и слово «сообщество») — это нечто иное, нежели просто люди, объединённые в группу. И, наконец, искусство — это не то, что мы обычно представляем, когда имеем дело с произведениями известных авторов-художников. Начну с последнего. Искусство — нечто иное, нежели мы все себе представляем, когда исходим из эстетических критериев. А мы — так уж сложилось как правило, рассматриваем искусство в эстетических терминах. Я же буду предлагать сегодня рассматривать искусство XX века через критерий этики, но понятий специфическим образом. Я думал, как лучше построить эту лекцию, потому что слишком много философов собирался затронуть — Левинаса, Лиотара, Нанси и даже Бадью... И я подумал, не надо так много, можно ограничиться одним, нашим, отечественным, — Львом Толстым. И это не шутка. К Льву Толстому я ещё вернусь, также, возможно, и к Лиотару, и к Нанси... А пока я ещё раз повторю, что мы как-то привыкли традиционно мыслить искусство исходя из эстетических критериев. На прошлой лекции мы уже обсуждали, что когда-то, в золотой век искусства, когда искусство было, может быть, и не искусством вовсе, а чем-то иным, а именно в античности, — эстетические и этические критерии особенно не различались. Для искусства, которое мы знаем как искусство, а именно традиционное искусство, которому приходит

на смену авангард, это различие становится принципиальным, эстетика и этика расходятся, и, в принципе, воплощением этого расхождения стало так называемое «искусство для искусства», искусство чистых форм.

Так принято считать, но я с этим не совсем согласен. Я полагаю, что искусство для искусства во многом поставило проблему, которую можно сформулировать следующим образом: а, собственно, где вообще место этике в искусстве? Понятно, я не веду речь о таком клишированном наборе, который вы все знаете: прекрасное, доброе, вечное... Я об этом речь не веду, конечно. Мы воздержимся от того, что искусство с этим хоть как-то связано, хотя с «прекрасным» оно было связано, несомненно, но про «доброе» — вопрос уже более сложный. И первый мой подступ заключается в вопросе: если мы хоть какое-то этическое измерение искусства мыслим, даже в смысле самого банального понимания добра, которое несёт в себе произведение (само по себе достаточно странно, что оно несёт в себе добро, даже если очень хочет это делать), — можем ли мы найти хоть какое-то общее пространство для искусства традиционного, которое хотя и утратило определённые этические критерии, но постоянно находилось в сфере их действия, и искусства современного, которое напрямую полемизирует с обыденной моралью... То есть здесь обнаруживает себя важный момент, который уже очень хорошо ощущают в XIX веке, а именно: искусство оказывается этично (причастно этике) в тот самый момент, когда оно вступает в противоречие с общественной моралью. И те судебные процессы, которые шли в середине XIX века против «Цветов зла» Бодлера и против «Мадам Бовари» Флобера, и обвинения в непристойности Эдуарда Мане, Гогена и других художников — всё это не случайные явления того времени. Это означало, что искусство стало не просто некоторой вещью, считавшейся ценной, рассчитанной на чувственное восприятие, эстетическое наслаждение, —

оно стало также социальным фактом, оно вошло в систему социальных отношений.

И это уже само по себе заставляет нас менять некоторый взгляд на связь искусства и этической проблематики; заставляет нас не путать мораль, которая распространена в обществе и сводится к набору этических предписаний, с той этикой, какую взыскует в своём жесте произведение искусства. Но сложность заключается в том, что жест, который производит произведение искусства, как бы оказывается ценным вне зависимости от того, в каком он находится отношении с общественной моралью. То есть произведение сначала могут осудить, могут раскритиковать, называть аморальным, безнравственным и так далее, но затем, когда будет сказано много слов о том, что это «настоящее» искусство, его признают ценным. Более того, уже само обвинение в аморальности сегодня придаёт произведению статус искусства. Это очень опасная операция, она делает фактически любое отношение искусства со сферой этики политическим мероприятием, потому что сам факт названия некоторого произведения искусством словно защищает художника от того, чтобы его обвинили в неблагоприятном поступке, он как бы оказывается социально обезврежен.

В традиционном искусстве это было не совсем так, потому что оно занималось тем, что ценно — либо эстетическим удовольствием, либо прекрасным, либо тем, что бесценно... То есть даже в тех образцах своих, где оно не достигало эстетического удовольствия, требуемого от искусства, оно объяснялось бесконечностью искусства и его бесценностью в режиме восприятия вечности существования искусства. Или, как говорил Мандельштам, искусство может быть непонятно, но оно должно содержать в себе указание на то, что когда-нибудь (от себя замечу, под знаком вечности) оно будет понято. Вот этот момент бесконечности, характерный для традиционного искусства, как бы постоянно оказывается политически обустроенной областью.

Так вот, современное искусство во многом ломает эти правила, потому что оно занимается иными вещами. Оно занимается тем, что делает ценным нечто неценное, то, о ценности чего мы даже не подозреваем, то, что не доставляет удовольствия, то, что порой не связано с какими-то чувственными переживаниями. Оно предъявляет нам объекты, смысл которых нам зачастую непонятен, удовольствия никакого они не доставляют и вообще кажутся полным безобразием для многих людей. Вот это «безобразие» (слово, которое употребил в отношении современного искусства советский искусствовед Михаил Лившиц) и выставляется в галереях, и ещё при этом называет себя искусством. Слово «безобразие» идеологическое и популистское, но я считаю, что в чём-то оно точное. Ситуация очень непростая. И здесь не обойтись снобистскими заявлениями, что народ современного искусства не понимает, что он захвачен массовой культурой и так далее... Мне кажется, что такого рода элитаризм крайне неуместен, поскольку современное искусство рождалось именно как антиэлитарное. И несмотря на то что многие люди считают себя знатоками современного искусства и готовы восторгаться некоторыми его объектами, выставленными по всему миру, мы не должны эти восторги принимать как что-то, что подтверждало бы для нас связь современного искусства со сферой эстетики, сферой чувственного восприятия и даже сферой искусства. Ведь несмотря на то что цены на современное искусство очень велики, оно оставляет ощущение какого-то обмана, какой-то «халтуры». И это ощущение важное. Мимо него нельзя проскользнуть.

Иногда можно услышать такой аргумент: художники прошлого — хоть что-то нарисовать могли, у них было мастерство, а это так называемое современное искусство может делать любой... Так вот, «безобразие» это началось не с импрессионистов и не с Пикассо, а, конечно, с «Квадрата» Малевича. Это — эмблематичная вещь.

Сколь бы затаскан ни был образ «Чёрного квадрата», но факт заключается в том, что он как магнит притягивает себе всё раздражение публики, относящееся к современному искусству. Он не отпускает до сих пор. То есть этот жест Малевича удивительным образом задаёт некоторое правило и работы художника, и восприятия публики на протяжении всего XX века. Я признаюсь, что считаю «Чёрный квадрат» безобразием, но безобразием эстетического порядка. Это некоторое безобразие в отношении с прекрасным. Не безобразное (как эстетическая категория), а именно безобразие как категория поведенческая (или проявляет эстетическая). И так, я считаю, что это сложнейшее этическое мероприятие. И вот, собственно говоря, эту ситуацию я и буду обсуждать.

Эта ситуация возникла не случайно. Было бы наивно думать, что пришли какие-то футуристы, супрематисты, лучисты, «ничейники» и «всейники» и заполнили мир плохо сделанными объектами. Критика эстетического восприятия искусства и попытка вернуть ему этическое измерение началась до возникновения всех этих популярных авангардных течений. Полагаю, что авангард даже можно считать следствием некоторого этического поворота в искусстве, который произошёл в XIX веке. И который сегодня как раз заметен благодаря авангарду. Ведь что произошло? Появилась публика. Искусство перестало быть аристократической привилегией, а стало частью мира буржуазии. Об этом много написано, но я в данном случае имею в виду работу Беньямина о Бодлере «Поэт в эпоху зрелого капитализма». Искусство оказалось в зоне потребления, причём потребления массового. Об этом мы уже говорили, когда обсуждали Беньямина и его интерпретацию изменения характера произведения искусства, когда появляются фотография и кино. Здесь же я хочу выделить именно этический момент, который совершенно неочевиден. Между тем, он

проявляет себя в том, что искусство обнаруживает нечто в социуме, что ещё в нём не состоялось как социальное. И здесь момент, что потребителем искусства оказывается человек вне сословий, имеет очень большое значение. Художник оказывается на площади.

Я не случайно упомянул в самом начале Толстого, потому что Лев Николаевич Толстой был одним из тех авторов, которые радикально поставили задачу, стоящую перед искусством, и его тексты сегодня видятся как тексты очень современного мыслителя. Мало кто из того времени (ну, возможно, отчасти Чернышевский) может считаться нашим современником по отношению не просто к искусству, а именно к современному искусству, которого Толстой не знал, а если бы узнал, то, скорее всего, ужаснулся бы. Но, слава богу, что он не знал его... И мы теперь без личных оценок Толстого можем вполне читать его работу «Что такое искусство?» в том числе и как работу о современности. Но я начну всё же не с «Что такое искусство?», а с критики эстетической проблематики, как она дана в одном его художественном произведении, а именно в знаменитой повести «Крейцера соната». Это очень важное произведение Толстого, касающееся критики эстетической составляющей искусства. У Толстого проводится мысль, что музыка, а именно бетховенская «Крейцера соната», — это то, что доставляет чувственное, эстетическое наслаждение, непосредственно связанное со сферой сексуальности. И вот это соединение искусства (как социального института) и сексуальности он называет *развратом*. Это важное слово для Толстого, он говорит о разврате в искусстве, это не имеет отношения к тому морализаторству, который возник в отношении Бодлера, Флобера, Мопассана, к последним двум, кстати, Толстой очень хорошо относился. Он говорит о разврате применительно к Бетховену.

Что заставляет его делать такой вывод? Сюжетная линия такова, что Познышев, главный герой, именно в момент исполнения «Крейцеровой сонаты» испытывает радостное возбуждение и одновременно начинает испытывать ревность к своей жене, которую *не любит*. То есть музыка Бетховена сексуализирует чувственность, доставляет нам некоторый избыток ощущений, который не контролируется моралью, который вступает с ней в противоречие.

Здесь впору вновь обратиться к Жюль Делёзу, потому что ревность и любовь — это пара, которая для него очень важна в его разборе Пруста. Если вы вспомните вчерашнюю лекцию (на чём я этический момент, который совершенно неочевиден. Между тем, он проявляет себя в том, что искусство обнаруживает нечто в социуме, что ещё в нём не состоялось как социальное. И здесь момент, что потребителем искусства оказывается человек вне сословий, имеет очень большое значение. Художник оказывается на площади.

Я не случайно упомянул в самом начале Толстого, потому что Лев Николаевич Толстой был одним из тех авторов, которые радикально поставили задачу, стоящую перед искусством, и его тексты сегодня видятся как тексты очень современного мыслителя. Мало кто из того времени (ну, возможно, отчасти Чернышевский) может считаться не настаиваю, конечно), я говорил о понятии «перцепта». Так вот, по Делёзу, ревность фактически является перцептом любви. Что это значит? Это значит, что любовь имеет своей неявной целью некоторый избыток ощущений, и этот избыток ощущений есть ревность. Логически эта ситуация совершенно обратная той привычной, когда мы считаем, что ревнует, значит, любит... Такой привычный стереотип: ревность — эффект любви. А Делёз на примере анализа Пруста показывает, что знаки любви могут быть выражены только через знаки ревности, что ревность является определённого рода целью и условием любви, или,

другими словами: мы любим для того, чтобы ревновать. У нас есть некоторая нехватка чувств. И любовь создаёт этот необходимый избыток, этот перцепт; любовь работает как нечто, близкое философии, только таким способом, что вводит новый блок ощущений, от нас не зависящий, который нам не принадлежит — мы никогда не можем присвоить себе ревность. Ревность — это именно перцептивный блок, а любовь может быть обычным чувством. Ревность в этом смысле гораздо более важная категория. Любовь присваивается. Она эстетизирована, романтизирована и даже институализирована (браком). Ревность же противостоит всем этим способам «присвоения» любви.

У Толстого также развивается эта тема, но несколько по-другому. Здесь всё происходит на том уровне чувственности, где музыка заставляет нас переживать. И об этом позже он напишет в работе «Что такое искусство?», когда будет критиковать Бетховена и Шекспира, отказывая им в праве на то, что они делают произведения искусства. Эта знаменитая критика Толстого хорошо известна, но, кажется, до сих пор плохо прочитана. Выглядит она как самодурство и сумасбродство. Тем не менее, аргументы Толстого интересны. Один из моментов его критики состоит в том, что, когда мы слушаем Бетховена, — нам хочется плакать. И Толстой утверждает, что вот это, то, что считалось достоинством романтического искусства, а именно — вызывание переживаний, — и есть то, что отдаляет нас от искусства. Поскольку это — манипуляция: они заставляют меня плакать, они манипулируют моими переживаниями. И Толстой фактически подводит нас к вопросу (и это этический поворот): как же может цениться манипуляция человеком? И он придумывает свою теорию искусства, и в начале её лежит как раз то, что в «Крейцеровой сонате» сказано как невозможное, как парадокс — искусство фактически побуждает нас ревновать в нелюбви. В этом есть его манипуляция чувственностью,

а идеал Толстого — это искусство, которое он «заражает». Он искусство понимает как заражение, как инфекцию (в английском прижизненном издании использовано для перевода именно слово *infection*). Привычно «заражение» интерпретируется как заразительность творения. Заражение автором зрителя. Так психологически, в частности, понимал толстовское заражение Выгодский. Однако внимательное чтение позволяет сказать, что это не так. Толстой, конечно, находился в языке своего времени. И в языке психологии в том числе. Однако мысль Толстого постоянно натывается на ограниченные возможности психологических интерпретаций искусства. Он пытается донести до нас, что заражение — это не когда автор заражает нас своим произведением, или, что то же самое, — манипулирует нами... Заражение Толстой понимает совсем в другом смысле... На языке современной философии можно сказать, что для него это некая общность-в-действии, общность в радости, например, которую мы наблюдаем в коллективном крестьянском пении. У него такой архаически-регрессивный взгляд на искусство: идеальное искусство — там, где нет автора и нет исполнителя, их вообще нет, в каком-то смысле — все и так знают, что петь и как.

Я здесь не буду говорить о заражении подробно. Отмечу лишь, что это первый важный момент, когда мы сталкиваемся с тем, что искусство как-то связано с общностью, а не с индивидуальным производством произведений. Попробую лишь ещё раз вернуться к этой паре «ревность — любовь» в связи с толстовским заражением. Как я уже сказал, у Толстого и Делёза есть нечто общее, хотя они по-разному решают отношения в этой паре. Делёз видит в ревности перцепт, который позволяет мне выйти за пределы индивидуального переживания, обрести неиндивидуальное переживание, то есть то переживание, которое мне не принадлежит: я как бы не могу его присвоить,

не могу его контролировать. Точно так же Толстой говорит о том, что музыка, которая ориентирована на чувственное восприятие, через миметизм этого восприятия позволяет Познышеву вторым ходом присвоить себе жену, которую он не любит. То есть ревность возникает не в результате любви, а из-за чистого присвоения: жена как *собственность* (очень важный мотив в «Крейцеровой сонате») вызывает ревность, но, чтобы вызвать эту ревность, нужна музыка Бетховена. Музыка же, по Толстому, должна делать то, что делает перцепт по Делёзу, она должна деиндивидуализировать чувственное восприятие. И понятие заражения, которое вводит в свою работу Толстой, заключается не в миметизме, а именно в обнаружении неиндивидуального, общего с другими, что должно, по его мнению, делать искусство. Искусство для него — это вирус общности, который противостоит разврату индивидуального потребления и присвоения.

Но, мне кажется, от Толстого уже можно уйти, потому что благодаря ему затронута важная тема, а именно: общность-в-жизни, или, говоря толстовским языком, — «живая жизнь»... И эта общность находится за рамками социальных отношений, что важно подчеркнуть. Конечно, можно рассматривать вот эту общность, которая необходимым образом присутствует в искусстве и которая всегда располагается за рамками эстетического порядка искусства, как то, что Кант называет «общим чувством», лежащим в основе эстетического суждения. Но здесь важно держать в памяти, что когда мы говорим об эстетическом суждении, ориентированном на вкус, на эстетическое удовольствие, то, с одной стороны, искусство неявно обожествляется, наделяется свойством проводить на чувственном уровне искренность, правду и даже истину... А с другой стороны, такое искусство становится проводником властных отношений.

То есть мы как бы постоянно имеем дело с двумя искусствами,

и мы их постоянно смешиваем: искусством как некоторым опытом (не важно, индивидуальным или коллективным, я в данном случае не буду разделять) и искусством как институцией. Во втором случае это всегда путь определённой политики, определённого контроля эстетического суждения, суждения вкуса, где возникают отношения господства-подчинения, где сразу возникает деление на знатоков и неофитов, на тех, кто разбирается и понимает искусство лучше, и тех, кто хуже. Здесь господствуют критерии качества и мастерства. Однако вопрос, который мы должны задать: кто контролирует сами эти критерии? Или: кто оценивает оценщиков? Институция всегда устранилась от ответа на такого рода вопросы, поскольку они отсылают к тому опыту искусства, который располагается за пределами любых возможных Институций.

Идеальным воплощением искусства как институции является музей. Искусство же как опыт — это то, что по отношению к самому произведению избыточно, избыточно по отношению даже к любым формам его воспроизведения. Это то, что — сколько его ни выставляй в музее — всё равно будет демонстрировать свою избыточность по отношению к этому пространству, и эта избыточность не носит эстетический характер, потому что всё, что носит эстетический характер, подлежит копированию. Всё это, так или иначе, связано с идеей прекрасного, с чувственным удовольствием или пониманием искусства, даже если удовольствие носит негативный характер, а понимание отдаётся на откуп интерпретаторам. Именно такое искусство попадает в музей, который предстаёт как некая копировальная машина. Ведь что происходит, когда картина вывешена в музее? Она становится открытой для публики, для масс людей. Когда копировальная машина производит постеры — она делает то же самое, она делает художественный объект доступным практически каждому.

Другими словами, музей неявно, под видом сохранения и сакрализации ценностей искусства, производит их копирование, воспроизводство на уровне не изображений, а образов, делая сакрализованные самим музеем произведения клишированными, популярными, делая их достоянием масс и массовой культуры. На мой взгляд, производство постеров — вещь куда более честная, чем музей. К слову «честность» я ещё вернусь, это очень важный критерий, но пока я пытаюсь подойти к проблематике сообщества, общности в современной философии. Для Толстого настоящее («честное») искусство заключено в некотором опыте жизни, который сопротивляется любым формам его воплощения, его музейного закрепления. Это некоторый экстаз, или аффект общности, который заставляет нас вместе петь, и без этого условия совместности для Толстого аффект искусства невозможен.

Важно отметить, что такие разные люди, как Толстой и Беньямин, о котором была отдельная лекция, совершенно по-разному, но оба апеллируют к общности. Один — к архаической, в которой сохраняется потенция искусства, ещё сохраняется искусство до «разврата», а второй отсылает к эпической общности — к коммунизму, в котором будет новая чувственность, можно сказать, искусство после «разврата». Эту чувственность, коммунистическую, он связывает с искусством авангарда. Но и то, и другое — и попытка отыскать общность в далёком прошлом, которое сохраняется ещё сегодня, и в том будущем, которое уже обнаруживает некоторые зерна в сегодняшнем дне, — оборачивается одним и тем же выводом: искусство неизбежно оказывается вне зоны мастерства. В народном пении тебя никто не спрашивает, умеешь ты петь или нет, ты просто поёшь, так же как в авангарде умение нарисовать квадрат является всеобщим. И надо понять, что из этого вытекает, надо понять, что мастерство и профессионализм — вещи небезопасные, они вводят в искусство элитарность, а искусство

XX века по сути своей демократично. По крайней мере, так оно зарождалось. Во что оно сегодня превратилось — отдельная тема. Демократическое, публичное, социальное искусство рождалось как искусство, борющееся с элитарностью. И в этом смысле этический жест опыта искусства XX века — антиэлитаристский, этим занимались и авангард, и сюрреализм, и концептуализм, и, наконец, поп-арт. Поп-арт — очень важное звено в этой цепи, потому что он фактически был последним искусством, которое имело рефлексивные отношения с прекрасным. Поп-арт — это искусство, подарившее прекрасное народу, не делающее из прекрасного культ, а сказавшее и показавшее нам всем, через Уорхола прежде всего, что прекрасное находится везде — не только в музее, но и в супермаркете. И в этом смысле китч является своеобразным пределом достижимой эстетики прекрасного. Не случайно Адорно в своей «Эстетической теории» говорит, что сегодня (а он-то это пишет в 60-е годы прошлого века) тот, кто в искусстве производит прекрасное, с неизбежностью производит китч.

Но что это значит для нас? Это означает, что искусство уходит из сферы прекрасного и оказывается в сфере профанного — не важно, это супермаркет или самый обычный мусор. Это значит, что искусство оказывается на некоторой границе пристойности. Оно и раньше своим жестом помечало ту границу, где институция ещё не готова решить, искусство это или нет. А сегодня современные институции научились очень быстро объявлять всё пристойным. И задача современного искусства — удержание этического жеста XX века в искусстве. Это почти как перцепт по Делёзу — дление момента непристойности, т. е. максимально удлинять во времени состояние непотребности, момент несогласия институции называть это искусством. Здесь, конечно, надо уточнить, что, когда я говорю «непристойность», я не имею в виду непристойность с точки зрения обыденной

морали, морали, которая связана с социальными индивидами и общественно закреплена. Все знают правила морали, и знают их потому, что их постоянно нарушают, потому что если бы их не нарушали, то самих правил не надо было бы знать. Этика же, о которой я говорю, находится в некоторой тёмной зоне, где правила морали не знают, что делать. Исходя из моральных критериев нельзя вынести суждение об объекте, который, тем не менее, чем-то тревожит, провоцирует нас. С одной стороны, это выглядит непристойно, а с другой стороны, никаких моральных норм зачастую не нарушается.

Так вот, в отличие от индивидуализированной морали, этика, о которой я говорю, является этикой общности. Это этика чистых отношений, в которых не важно, какой закон прописан. Собственно говоря, и тут я начинаю подходить к философам XX века, размышлявшим на эту тему, это этика в очень узком смысле, этика неравновесного отношения между я и другим. Есть такое золотое правило этики, которое иногда путают с категорическим императивом Канта, оно звучит так: поступай по отношению к другому так, как ты хочешь, чтобы он поступал по отношению к тебе. Это правило этического равновесия. Здесь условием поступка является «я», другой же — цель. У Канта отношения в его категорическом императиве куда сложнее, потому что категорический императив требует другого как условие твоего поступка. Он говорит: поступай так, чтобы твой жест мог стать максимой общей воли, мировым законом. Говорится о том, что надо в уме держать общий жест, невозможное возвышенное предписание, которое не просто становится жестом каждого, а становится законом мира.

Эммануэль Левинас делает ещё один ход в направлении осмысления этики вне морали. Он устанавливает этическую асимметрию, говорит, что в этическом жесте другой всегда более значим, кем бы он ни был. А другой — это не просто кто-то рядом, такой же, как мы.

Обычно тот, на кого мы смотрим, это никакой не другой, он такой же, как и ты, он тот, кто взывает к равноправным отношениям, потому что он такой же, как и ты. Левинас говорит о другом как радикально инаковом, как о том, кого хочется убить, настолько он другой. И его этическая асимметрия заключается в том, что этический жест совершается в сторону того, кого ты хочешь убить. Этика начинается не с заповеди «не убий», а с того, что ты не убиваешь. Заповедь вторична по отношению к тому, что ты не убиваешь, а может быть третична и десятична, потому что это уже социальное установление, которое регулируется. Сегодня все знают заповедь «не убий», а завтра нам надо кого-то принуждать к миру с помощью войны и убийств как средств в том числе. Заповедь оказывается включённой в политическую риторику. Левинас предлагает нам мыслить этику как метафизику, как то, что лежит в основании, является условием любых актов нашего мышления, любой нашей возможной онтологии. Это он называет интересным словосочетанием «этическая перцепция».

Вчера мы говорили о перцептах у Делёза, о некоторой зоне восприятия, которая связана с чувственной сферой. Левинас пытается утверждать, что перцепция шире, чем просто чувственное восприятие, что в неё входит некий момент этический, который мы всегда из неё исключаем, потому что он несбыточный, он практически не нужен нам в жизни. Собственно говоря, эта тёмная зона, но, только находясь в ней, ты можешь совершить этический жест, жест, который тебя меняет. Например, не убить (вне всякой заповеди), когда всё вокруг говорит тебе «убей». Это такой радикальный момент. Мне кажется, что искусство XX века занимается этой тёмной зоной этической перцепции, перцепции, в которой другой важнее, чем я, а значит, отношения «я — другой» выступают как отношения общности, в которой рождается новый закон, неписанный закон. И в этом смысле этика такая

противостоит морали и даже чужда ей; фактически, эта этика связана с проблемой того, что целую часть нашего опыта, огромную часть нашего опыта, мы исключаем из нашей жизни. Исключаем в силу того, что она не практична, не нужна, сложна и тому подобное.

Мераб Мамардашвили в своих лекциях по социальной философии, которые он читал в Вильнюсе в 1981 году, говорил о близкой Левинасу вещи. Он говорил, цитируя Пруста, что в этом мире нет никаких оснований, чтобы быть вежливым. Без вежливости вполне можно прожить, причём даже лучше, чем с нею. Философская Проблема — откуда берётся вежливость? Можно сколько угодно рационализировать её, объяснять, зачем она нужна, в чем её практический смысл, но это мало что даёт. И Мераб Мамардашвили предлагает радикальный ход: он говорит, что вежливость — это эффект нашей мысли, не индивидуальной, а общей мысли. Он говорит, что вежливость — это то в нашем мышлении, что обращено к другому, подобно мысли. Она (вежливость) не обмениваема, она существует только в качестве дара другому. И в этом она подобна мысли, которая не существует без того, чтобы намекать: укради меня. Мысль — это то небольшое в нашем мире, что говорит: дари меня и кради меня; только в этом режиме она может существовать. На мысль невозможно установить копирайт. Она аффективна, а не прагматична. И в этом смысле принадлежит не порядку разума и расчёта, а указывает на отношения людей друг с другом. Она не может быть для-себя. Так же и вежливость, и многие другие вещи, которые, как нам кажется, принадлежат определённой экономике поведения, существования в социуме, Мамардашвили рассматривает как аффекты, а не как моральные нормы. Вежливость должна была когда-либо состояться, и, когда она состоялась как аффект, она стала общей мыслью. Можно даже сказать, что коммунизм — это общество вежливости... Так же можно сказать, поскольку

коммунизм как политический проект потерпел крах, это не значит, что идея коммунизма перестала существовать. Она существует в зоне этической перцепции, в той зоне, где мы признаем другого не просто как равного себе, а как обладающего преимуществом, даже если он плохой художник, не профессионал, даже если он невежливый человек.

Идея сообщества, которую высказывает Жан-Люк Нанси, как раз возникает как противовес политически понятой идее коммунизма. Заключается она в том, что коммунизм, даже потерпев крах, остаётся горизонтом нашей общего чувства, общей мысли о справедливости и свободе... То сообщество, о котором пишет Нанси, есть некоторый эффект внутри общества, когда разъединённые сингулярные существования перестают быть индивидами и обнажают только свои отношения друг с другом, причём именно как отношения разорванности, разъединённости. А других и быть не может, поскольку любое отношение единства, соединения моментально оказывается социально значимым. Сначала была статья Нанси «Неработающее сообщество» (или ещё можно перевести как «Непроизводящее сообщество»), на которую отреагировал Морис Бланшо книгой «Неописуемое сообщество». Нанси, в свою очередь, продолжил этот заочный разговор, выпустив сборник текстов, названный, как и его основная статья... Этот диалог двух французских философов, развивающих разрозненные мысли о сообществе из Маркса, Хайдеггера, Батая, является, пожалуй, самой принципиальной попыткой не столько думать об общности, сколько продумать то, что значит общностью мыслить. И это крайне непросто, поскольку мысль в западноевропейской традиции есть достояние индивидуализированного субъекта. Между тем, Нанси и Бланшо касаются тех областей, где мышление будто бы отсутствует, а именно — мифологии, литературной практики, эротизма... Фактически сообщество для них становится своеобразным синонимом

архе-письма в смысле Деррида, тем, что не может отделить себя от общества, не может даже противопоставить себя ему, но тем, что указывает на возможности деконструкции. Итак, сообщество слабо и неустойчиво. Это сообщество тех, кто не подозревают, что они вместе, и, более того, сообщество тех, кто не хотят быть вместе. Эта категория вне социологических рамок и кажется слишком абстрактной, но Бланшо придумывает для неё хорошие примеры. Например, он говорит о любовниках. Любовники — это все любовники мира, все, кто находится в этом аффекте разделённости/совместности... Все они, говорит Бланшо, находятся в заговоре против государства. Мы же, следуя Делёзу, можем сказать: все они живут в ожидании коммунизма ревности — такого невысказанного объединения.

Действительно, мыслить это сообщество очень трудно. Это сообщество, которое принято называть праздным, потому что оно ничего не производит, кроме аффектов, которые никому не нужны в существующей системе производства и потребления. Для Нанси, например, коммунизм, как то, о чём много сказано и много написано, есть схема понимания общностей, которых мы не замечаем. Коммунизм стёрт политикой, он оказался нереализованным, он существует либо как наивная социальная утопия, либо как некое общественное устройство, которому можно найти соответствия в архаическом обществе. Но в данном случае это некоторая моментальная общность в аффекте. Это то, что Нанси и Бланшо также называют «литературным коммунизмом»... А я бы назвал «коммунизмом искусства», искусства, которое участвует в прерывании мифа, в том числе и мифа коммунизма как политического предприятия.

Ведь если задуматься, то современное искусство занимается только одним: постоянно, регулярно, каждой своей акцией, каждым своим жестом прерывает миф об искусстве. Речь идёт только о том

искусстве, которое хоть как-то пытается выдержать жест современности. А чтобы быть современным искусством, мало просто воспроизводить художественные практики, ставшие синонимом современного искусства. Необходимо всякий раз указывать, как в твоём действии прерываются история искусств и миф об искусстве как эстетическом наслаждении. В этом смысле современные художники — это те, кто находятся в заговоре против искусства. И только они и современны.

Тема взаимосвязи искусства и сообщества вообще очень важна и развивается не только в работах Нанси и Бланшо, которые опирались в основном на Маркса и Батая. Другой философ, который высказывает важные соображения по этому поводу, — Жан-Франсуа Лиотар. Принято считать, что Лиотар многолик, что в ранний феноменологический период он один, а в период, примыкающий к книге «Либицинальная экономика», — совсем другой, что его работа «Состояния постмодерна» с трудом соотносима с поздними текстами, такими как «Распря» (или, может, перевод «Тяжба» будет точнее) и «Лекциями по аналитике возвышенного у Канта», где, собственно, и возникает тема сообщества. Обычно этих Лиотаров противопоставляют друг другу. На мой взгляд, они очень тесно связаны. И в ранних работах, где ещё нет сюжета, связанного с сообществом, мы можем обнаружить те мотивы, которые выводят Лиотара к нему. Так, говоря несколько упрощённо, либицинальная экономика, или экономика желаний, это то, что противостоит экономике производства. И искусство мы должны попытаться мыслить как экономику желания, а не как экономику производства. Экономика желания — это, прежде всего, экономика траты, растрачивания, дара. Лиотар описывает эту трату как особую экономику. Он приводит пример с ребёнком, что для него важно, потому что эта экономика возникает на уровне некоторой регрессии в детство. Это пример с ребёнком, зажигающим спичку.

В отличие от взрослых, ребенок зажигает спичку не для того, чтобы разжечь плиту или осветить помещение. Он поджигает спичку ради удовольствия. В этом зажигании спички, помимо чистой траты энергии (фейерверк, пиротехника), есть ещё и такой дополнительный момент, как нарушение предписаний. Лиотар так и называет это — *диверсия*. Именно диверсия является общностью, в которую включены все дети. Эта диверсия является тем невозможным пределом, к которому стремится современное искусство и с трудом его достигает, иногда (очень редко) случайно, и почти сразу теряет. Это именно то, что в самом начале я пытался обозначить как «непристойное».

Поздние лиотаровские лекции о Канте интересны именно тем, что он разводит традиционные эстетические категории — прекрасное и возвышенное. Для него прекрасное полностью располагается на стороне эстетики, а возвышенное, в отличие от Канта, он интерпретирует этически. Конечно, он опирается на Канта, для которого прекрасное связано с эстетической формой, а этическое бесформенно. Эта идея бесформенного оказывается очень важной: возвышенное, чувство возвышенного, возникает, когда мы сталкиваемся с чем-то непредставимым — либо слишком огромным, либо слишком ужасным, с тем, для восприятия чего наших сил не хватает. Мы чувствуем свою ограниченность и ущербность в моменте возвышенного. Прекрасное апеллирует к группе людей, разделяющих определённый вкус, чувство формы. Возвышенное же апеллирует к аффекту, разъединяющему людей, где каждый оказывается одинок. В этом смысле оно обращается к сообществу разъединённых друг с другом. Оно указывает именно на то сообщество, где ты оказываешься вместе с теми, с кем не можешь ничего разделить, даже этот опыт возвышенного.

Категория бесформенного столь существенна, потому что этика общности оказывается тем тёмным местом, где никакие формы

ещё не сформированы, никакие заповеди ещё не написаны. Это некоторое место архе-письма, или, если переводить буквально, — «место предписания». Что значит находиться в месте (или пространстве) предписания? Это значит, что нечто всегда уже должно, хотя это нечто нигде ещё не записано и никем не проговорено. Например, дружба. У нас есть предписание дружбы, но законы дружбы нигде не записаны. Понятно, что здесь, как и в случае с «вежливостью» и «мыслью», мы имеем дело с аффективным пластом существования, или — с «живой жизнью». Этика общности и есть разного рода такие неписанные предписания. В этом смысле дружба является эффектом общности. И как аффект она неотделима от этики прощения. Поскольку мы не знаем, какие предписания нарушаем (а мы их всегда нарушаем как социальные существа), то и прощение должно предшествовать тому, за что мы должны прощать. Всё это, так или иначе, отсылает нас к левинасовской «этической перцепции».

Другой важный момент кантовского возвышенного — это опустошение чувств, ощущение нехватки сил. Неслучайно Лиотар связывает ориентацию искусства на возвышенное с абстрактной живописью. То есть имеется в виду полное опустошение эстетического чувства, полное устранение эстетического плана.

Возвышенное, как его интерпретирует Лиотар, и в этом он чрезвычайно близок к Канту (да и прямо ссылается на него), вводит неявный запрет на воображение. Воображать или представлять — это всё равно, что заново вводить в систему эстетического переживания. Возвышенное — это непредставимое, оно по ту сторону воображения.

Вопрос: где место возвышенного сегодня? Обычно те возвышенные образы, которые мы имеем сплошь и рядом, эстетизированы. Мы смотрим фильмы Тарковского, в которых начинает играть музыка Баха, появляется картина Леонардо на экране, «Охотники на снегу»

Брейгеля. Прекрасное искусство, прекрасная музыка, прекрасная живопись... Всё это вместе становится супервозвышенным. Но это обман. Никакого возвышенного здесь нет. Вопрос: где оно? Где место возвышенного? В войне нет ничего возвышенного, как о ней писали Юнгер, например, или Барбюс, для которых война как раз обнажала этику общности, общности не только со своим напарником по окопу, но и общность с противником, с которым на войне ты оказываешься в странной ситуации разделённости и общности одновременно. Или — разделённой общности. Мне кажется, что сегодня возвышенное мы можем обнаружить в анонимной зоне этической перцепции, проводником которой являются те художники, которые не хотят быть художниками. И это возвышенное совсем далеко от тех возвышенных образов, порождённых романтизмом (а ныне абсолютно эстетизированных). Оно сегодня находится в зоне обыденности, то есть там, куда искусство традиционных форм не может заглянуть.

Примеры здесь все неточны, но я рискну ими воспользоваться, надеясь на ваше «чистое прощение» за те невольные ошибки, которые подстерегают меня в этих интерпретациях. Итак, пример: жёны художников. Возьмем двоих: Соню Делоне и Надю Леже. Обе они — жены известнейших художников Робера Делоне и Фернана Леже. Обе они исторически оказываются в тени своих мужей. Соня в меньшей степени — Надя в большей. То, что они рисуют, почти совпадает с тем, что рисуют их мужья. Но для них важнее рисовать, как мужья (быть с ними в общности), нежели стремиться к признанию. Для них искусство — опыт совместной жизни, а не борьба внутри институции. И когда феминистская критика пытается, например, отделить Соню от Робера, дать ей своё место в истории искусства, то невольно уничтожает, возможно, самое радикальное, что она делала, пока находилась в пространстве опыта совместности, дружбы, доверия...

Другой пример относится к московскому концептуализму. Ильёй Кабаковым в Музее современного искусства в Эссене сделана инсталляция под названием «Дворец проектов». Вообще, искусство Кабакова отсылает нас к некоторой советской общности (в каком-то смысле она является необходимым условием восприятия всех его работ), к общности людей, которая фиксируется им в том, что мы не замечаем, в «мусоре» повседневности, в той зоне аффективности, которая разделяет нас и разделяема нами: зеленые стены, табуретки, характерные надписи и так далее. В инсталляции «Дворец проектов» он сделал свой шаг к общности с теми, с кем никак не может быть вместе. С авторами фантастических, полубезумных проектов, отвергнутых патентным бюро. Он реализует эти проекты в виде огромной инсталляции, сделанной в форме шатра, отдалённо напоминающего башню Татлина. Здесь, с одной стороны, кажется, есть жест в сторону этих исключённых «художников-новаторов», чьи идеи используются. Но всё равно примешивается эстетика, которая заставляет нас думать, во-первых, что их используют, и, во-вторых, что их выставляют в качестве безумных. Кабаков вообще фигура крайне любопытная тем, что он располагается как бы на границе искусства традиционного (мастерства) и современного опыта (прерывания того самого мастерства). Возможно, именно это пограничное состояние и позволяет ему быть успешным в современном коммерциализированном мире искусства, где снова важно предъявить объект для продажи, опознаваемый как художественный.

Совсем иной проект Андрея Монастырского «Коллективные действия». О нём можно говорить как о проекте концептуальном, тем более что «Коллективные действия» - часть истории московского концептуализма. Однако для меня это, прежде всего, поиск деполитизированных (и дезэстетизированных) пространств. Это искусство

трудно интерпретировать именно потому, что оно направлено против многих клише, с которыми для нас связано представление об искусстве, с таким, например, как автор. Это связано также с критикой творческого художественного жеста, свободы художественного выражения (там люди в акциях действовали по строго заданным правилам). Важным, на мой взгляд, в этих акциях был именно момент, связанный с сообществом, тем сообществом художников и нехудожников, в котором оказывались участники «КД». Это сообщество, которое было абсолютно выделено из политического пространства и, кстати, распалось именно тогда, когда возникла радикальная политизация искусства в конце 1980-х. Для «Коллективных действий» не осталось места. Вообще, московский концептуализм очень интересен именно тем, что он постоянно высвобождает зоны опыта, которые были крайне далеки от опыта эстетического. Среди его представителей есть художник, которого я очень люблю. Это — Маша Чуйкова. Её работы, на мой взгляд, как бы располагаются за границей творческих притязаний. Она обнажает ту самую стёртую обыденность жизни, которая даже после её перформансов не может стать искусством. Так, в частности, она готовит еду и обустроивает пространство приготовления пищи как художественную акцию. Мне кажется, что в этих её акциях важнее не то, что она делает, чтобы это «читалось» как искусство (сопровождает рисунками, например), а то, что она кормит людей. Как это ни смешно звучит, но именно в этом есть неустрашимый жест в сторону другого. То, что я лично называю «малым искусством». Малое искусство — это то, что делается почти каждым из нас, иногда как хобби, и что мы не готовы называть искусством, потому что думаем, что это всё непрофессионально и никому не нужно. И одна из задач современных художников, на мой взгляд, указать на это искусство всякого, любого. Именно оно находится не в зоне институций,

а в пространстве опыта, который всегда опыт общности, как я пытался показать.

Я считаю, что у современного искусства есть своего рода некоторая этика, связанная с тем, что оно должно быть: 1) непрофессиональным (если ты профессиональный художник, то ты уже заложник институции); 2) должно делаться не для себя; 3) мы прекрасно понимаем, что даже то, что делается не для себя, в какой-то момент может обернуться выставкой, изданием, что вот это «не для себя» должно сохранять некоторый след этического жеста. На мой взгляд, сегодня искусство проявляет свой этический потенциал общности в том, что отказывается быть искусством и готово признать как искусство любое малое, любое слабое, любое непрофессиональное действие.

ОБСУЖДЕНИЕ

Вы говорили, что во времена авангарда искусство становится всё более демократичным и выходит, как Вы определили, из зоны мастерства. Не кажется ли Вам, что эта зона мастерства перемещается просто в зону интерпретации: чем более «плохо» сделан объект, тем изощрённее становится интерпретация.

Вы правильно сказали. Чем меньше в искусстве эстетики, тем больше в нём описания. Действительно, и Малевич пишет манифесты, чтобы было понятно, что это новый шаг в искусстве. Если сам Дюшан ничего не напишет, за него напишет Розалинда Краус. На мой взгляд, всё же это логика порочная, которая приводит к существованию современного арт-рынка в его вопиющем, бесчеловечном виде. Помимо того, что в авангарде был демократический момент, который абсолютно стёрт историей и мало кем рассматривается, это искусство было непрофессиональным. Возьмем, например, Пролеткульт.

Это важная часть того, что непосредственно связано с искусством авангарда. Я считаю, что если этот момент не учтён, то мы какие-то важные вещи упускаем. Мы опять искусство современное можем только сводить к искусству прошлого, и множатся комментарии, в том числе для этого. Они начинаются не случайно, потому что авангард, заявляя о своей демократичности и преобразовании мира, пытается отдать искусство народу, а народу оно не нужно. И что делает авангард, когда он пытается это искусство дать народу? Он изобретает то, что сегодня мы называем пиаром — целую систему пропаганды этого искусства. Эта система пропаганды отчасти связана с тем, что сегодня мы видим в лице современной критики, занимающейся беспардонным продвижением объектов, которые уже давно потеряли связь с авангардом, но которые рядятся в его одежды. Я считаю, что этот момент, связанный с комментарием, когда часть ценности произведения была передана критику, а потом куратору, один из самых проблематичных, я бы даже сказал — трагичных моментов в истории искусства XX века. Эту ситуацию можно было бы назвать концом искусства, если бы не было таких людей, которые рисуют картинки в программе Excel и делают скворечники. Они не делают искусство. Сегодня меняется задача критика и исследователя искусства: важно найти художника, а не обслуживать тех, кто себя так назвал.

ВМЕСТО ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Френсис Бэкон /Francis Bacon/ 1909-1992

[Http://www.francis-bacon.com/](http://www.francis-bacon.com/)

Винсент Виллем ван Гог /Vincent Willem van Gogh/ 1853-1890

http://artchive.com/artchive/V/van_gogh/vangogh_shoes.jpg.html

<http://www.artcyclopedia.com/masterscans/van-gogh-shoes-mid.html>

Андреас Гурский /Andreas Gursky/ р. 1955

<http://www.whitecube.com/artists/gursky/>

[Http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/gursky.shtm](http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/gursky.shtm)

Софи Каль /Sophie Calle/ р. 1953

<http://the-artists.org/artist/Sophie-Calle>

Крис Маркер /Chris Marker/ р. 1921

<http://www.chrismarker.org/>

Борис Михайлов р. 1938

[Http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/boris_mikhailov.htm](http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/boris_mikhailov.htm)

Джефф Уолл /Jeff Wall/ р. 1946

<http://blog.camera80.ro/jeff-wall>

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/>

Синди Шерман /Cindy Sherman/ р. 1954

<http://www.cindysherman.com/>

СОДЕРЖАНИЕ

- 5** Предисловие
Интеллектуальный бенефис
- 9** *Е. Петровская*
Лекция 1. Глобальные перспективы
(А. Гурский — Ф. Джеймисон)
- 35** *Е. Петровская*
Лекция 2. Язык фотографии
(К. Маркер — Р. Барт)
- 57** *Е. Петровская*
Лекция 3. Проблема документа
(Дж. Уолл — Ж.-Ф. Лиотар / Ж. Деррида)
- 86** *Е. Петровская*
Лекция 4. Изображение и рассказ
(С. Каль — В. Беньямин)
- 117** *О. Аронсон*
Лекция 5. Политика образа.
Воспроизведение и повтор (по работам
В. Беньямина)
- 146** *О. Аронсон*
Лекция 6. Деструкция и деконструкция
(М. Хайдеггер и Ж. Деррида об искусстве)

О. Аронсон **172**
Лекция 7.
Движение и время
(Ж. Делёз об искусстве и философии)

О. Аронсон **199**
Лекция 8.
Искусство как этика общества

Вместо иллюстраций **225**

О. Аронсон, Е. Петровская
По ту сторону воображения.
Современная философия и современное
искусство.
Лекции.

ISBN 978-5-94620-058-5

Дизайн: Алиса Савицкая
Корректурa: Елена Спирина
Prepress, печать: типография "Нижегородская Радиолaborатория"

Издание Приволжского филиала Государственного центра
современного искусства
603082, г. Нижний Новгород, Кремль, строение 6

Подписано в печать 16.11.2009. Формат А5. Печать офсетная.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 9. Тираж 500 экз. Заказ № 51814.
Отпечатано в типографии ЗАО «Нижегородская
радиолaborатория»
603000, г. Нижний Новгород, ул.Б.Покровская, 60-46