

ПРОБЛЕМА КОМПОЗИЦИИ В ИСКУССТВЕ АВАНГАРДА

Существуют ли способы выражения очевидности¹, присущие художественным произведениям модернизма и современного постфигуративного искусства², которые позволили бы указать те произведения, которые созданы с простой, казалось бы, целью декоративного оформления и достижения стилистического единства? Если да, то возникает новый вопрос: можем ли мы достаточно полно охарактеризовать способы анализа и общие черты, по которым можно было бы выделить все типы подобных работ? Отвечая на поставленные вопросы, мы остановимся на таких видах композиции, как формальные вариации (Кандинский, Мондриан), или различные приемы метафорического переноса (трансфера): механоморфический (Дюшан), морфогенетический (Клее, Браунер), архитектурный (Швиттерс), витальный (Кантор, Бойс); или же разработки сетки для чтения (Бюрен, Ден Грахам), и т. д.

Мы также постараемся выяснить, какова эволюция способов выражения очевидности в искусстве авангарда с XIX по XX в., и какова логика этой эволюции.

Если мы сойдемся во мнении, что принцип различия (*distinction*) характеризует современное знание, то возникает вопрос: как сохранить присущий искусству смысл, состоящий в выражении органической целостности? Возможно ли и впредь следовать этой цели, отказавшись от системы сходств, на которой основаны действия подражающего реальности художника? Оставив заботу о сходстве, художник вряд ли обретет уверенность в поисках убедительной логики композиции. обстоятельное рассмотрение искусства современности³ помогает нам сформулировать этот вопрос следующим образом: как, сохраняя четкость различий, осуществляется переход от теории элементов (в живописи, поэзии, музыке) к синтезу искусств (в сценографии, архитектуре)? По какому принципу происходит упорядочивание элементов в произведении искусства и какова при этом цель композиции?

¹ Филипп Серс использует термин «*évidence*», концептуально отсылающий к «Рассуждению о методе» Декарта: метод работы художника, его композиционный прием, становится его методом разьяснения – «*mathesis*». Поэтому термин «*évidence*» переводится, как и в тексте Декарта, как «очевидность». (Примеч. пер.)

² «Постфигуративное» искусство, в понимании Филиппа Серса, это искусство модернизма, одним из главных достижений которого стала абстракция. После возникновения абстракции изменились условия репрезентации в искусстве. Филипп Серс является одним из авторов сборника, посвященного абстракции (см.: *Vallier D., Sers P., Marcadé J.-Cl., Conio G., Soucy H.-Y. L'art abstrait. L'au-delà de la figuration. Bruxelles, 1991*). (Примеч. пер.)

³ «Искусство современности» (дословно: «художественная современность») – *modernité artistique*. В отличие от «современного искусства», имеющего довольно определенные коннотации, последнее сочетание характеризует прежде всего искусство последних сорока лет, после констатации «смерти авангардов». Филипп Серс имеет в виду, прежде всего, искусство исторических авангардов и искусство ему предшествующее, например, Сезанна, от которого вели свою «генеалогию» многие художники авангарда (например, Казимир Малевич, Робер Делоне). (Примеч. пер.)

Различение (*distinction*) представляется как мысль о различии (*différence*). В применении к искусству она почти необходимо приводит к гипотезе последовательных соединений, обуславливающих композицию элементов⁴. Все происходит так, как если бы кто-то руководил ходом творчества (нечто вроде «изначального динамизма»⁵).

Художнику необходимо найти начало пути (его можно назвать «исходной точкой») и определиться с инструментами качественного различения («сориентироваться» в своем творческом поле). Сезанн задается вопросом «истины в искусстве», близким к рассуждениям Кандинского о «духовном» в искусстве, или о сферах Духа (истины). Что ищет Сезанн в нескончаемых встречах с горой Святая Виктория, если не *гео-логическую* истину, иначе говоря, логику, устанавливающую связь земли с создавшим ее *логосом*? Именно поэтому он берет за основу живописи с природы цилиндр, конус или сферу. Похоже, этим Сезанн утверждает, что между смыслом существования вещей и логикой человеческого разума есть родственное сходство: «духовное в искусстве».

Таким образом, вначале художник внимательно выделяет элементы (*различение, distinction*) и сразу вслед за этим ищет логику их соединения (*порядок, ordre*). Следуя нашему рассуждению, еще предстоит найти два конца творческого поиска, подобных концам нити швеи: исходный и завершающий. Начало является очевидностью, как очевидно для швеи, где начало нити, которая нужна ей для шитья. Другой конец нити появится в тот момент, когда она решит взять в руки ножницы в момент окончания шитья. В искусстве окончание нити – завершение перечисления элементов, позволяющее осуществить замысел во всей полноте, и вероятное проявление смысла или реальности, скрытой под внешней видимой оболочкой.

Проблематика композиции может быть пересмотрена, исходя из опыта искусства современности. Многое меняется в живописи после абстрактной революции. Когда я имитирую реальность, моя композиция основана на внешней последовательности, следующей порядку видимой картины мира. В абстрактном искусстве реальность уже не ведет рукой творящего художника. Основоположники абстракции, такие как Кандинский, Мондриан и Малевич, в равной степени отказываются от академических условностей, диктующих им логику метафоры или аллегории. Отныне живопись не является иллюстрацией. Композиция становится независимой по отношению к дискурсу, особым инструментом подхода к выражению глубин реальности.

У художника может возникнуть желание избежать трудностей композиции, штурмующей репрезентацию ноумена и не опирающейся более на внешние приметы реальности. Некоторые художники, допуская случайности, создают последовательность элементов как некое «убежище». Примеры такого рода приемов, чьей моделью является аксиоматика, многочисленны. Для подтверждения теории, которая может быть полностью отвлечена от всякого реального опыта (по крайней мере, вначале), как это происходит в случае неэвклидовых геометрий, достаточно последовательно развивать исходный замысел, основываясь на внутреннем сцеплении элементов.

⁴ Во франц. тексте: «*com-position*»: «ком-позиция», иначе говоря, совместное видение позиций, положений элементов. Филипп Серс акцентирует внимание, деля слово «композиция» – момент различения «позиций» элементов художественного произведения в условиях их совместного рассмотрения. (*Примеч. пер.*)

⁵ «Изначальный динамизм» – Филипп Серс использует здесь понятие Марселя Блонделя. Серс и далее использует термины, связанные с католическим модернизмом, и обращается к теологической лексике. (*Примеч. пер.*)

Для определения композиции нужно отличать ее от конструкции. Конструкция предстает как архитектура произведения, «внутренняя основа», по словам Кандинского⁶. Композиция же – как динамика, пронизывающая произведение, Кандинский называет ее «внутренним порывом». Ее задачи, таким образом, охватывают больше, чем задачи конструкции. Композиция ведет за собой произведение, приводя все его элементы в необходимый порядок. Для достижения этой цели в композиции разыгрываются три регистра, три формы присутствия абсолюта в произведении. Названные регистры являются диапазонами распределения элементов и самого события, лежащего в основе каждого произведения. Всякое великое произведение – свидетельство встречи с абсолютном истины, красоты или справедливости.

Преодоление трудностей в наше время обусловлено тем, что, поддерживая необходимость свидетельства, рассматривающего каждое произведение в органической целостности, художественные элементы понимаются независимо. С самого начала современность характеризуется через разделение и различие. Рассуждая о методе, Декарт настаивает на подобном разделении. Та же задача стоит и перед художниками. Революции в живописи сопровождаются размышлениями об элементах мира или элементах искусства. Живописцы ищут выражения очевидности взгляда, определения каждого элемента мира в своей специфичности, а затем рассмотрения их взаимоотношений с другими элементами или в виде различия, или в виде сходства. Этот принцип действует для всех объектов мира, будь они природные или культурные.

Западные живописцы, от импрессионистов до абстракционистов, в согласии с теориями Шеврёля, претворяют в жизнь *разделительный* метод, дробя имитационную последовательность для того, чтобы обнажить все составляющие зрелища природы. В дивизионизме Сёра и нео-импрессионистов достигается кульминация, когда становится очевидной необходимость разделения природного света для выражения идеи языка цветов и чистых форм так, как это описано в знаменитом письме Жоржа Сёра Морису Бобуру.

Абстрактное искусство продолжает и систематизирует размышление об очевидности элементов искусства. Его усилия служат вначале поискам исходной точки для выведения внутренней логики элементов. Анализируя цвет, Кандинский приближается к формулировкам Сёра. Он исходит из понятий жары и холода и далее, переходя к понятиям света и тьмы, заключает, что элементы пронизаны силами, которые, сталкиваясь или сливаясь, изменяют цвет от одного к другому. Так, синий холодный цвет, наводящий на мысль о сверхчувственном (*übersinnlich*), насыщенном и далеком, может смешиваться с желтым цветом, со свойственной тому центробежной динамикой, приближающей к зрителю. Смешение дает зеленый цвет, в котором динамики двух составляющих его цветов аннулируются, что подтверждает пассивное звучание зеленого цвета. Контраст между зеленым и красным позволяет понять природу красного цвета – это его активность, сила, заключенная в нем самом, и т. д.

Вопрос формы также рассмотрен у Кандинского, для которого «начало нити» его теории форм – это точка, нанесенная на основу каким-либо инструментом (карандашом, резцом или кистью). Точка будет и нулевым уровнем материи, и исходным пунктом графического приключения с участием сил (энергий), принуждающих точку к выходу из самой себя (линии и поверхности).

Подобным образом Мондриан, сопоставляя в контрапункте динамическое движение вертикали и горизонтали, находит новые отношения, определяющие художественную форму, и называет их неопластицизмом, термином, более по-

⁶ См.: Кандинский В. «О духовном в искусстве».

нятым на немецком языке (*Neue Gestaltung*)⁷. Мондриан полагает, что вертикальная линия имеет позитивное звучание, горячее и т. д. При этом он сводит все используемые цвета лишь к трем: синему, красному и желтому, противопоставляя их не-цветам: черному, серому и белому. С одной стороны, снова позитив, с другой – негатив. Положительное и отрицательное находятся в отношениях взаимодополнения, напоминая «инь» и «ян» восточной традиции.

Малевич также прибегал к модели разделения элементов, но с другим намерением, имея в виду способность элемента к созданию нового универсума. В этом регистре происходит настоящее деление элемента, например, раздробление квадрата на две половины, преобразующее его в крест, или его вращение, дающее в результате круг.

Различительный взгляд на элемент художественного выражения в современную эпоху, таким образом, тут же связывается с вопросом сцепления, иначе говоря, элементы не столько изолированы сами по себе, сколько художник задается вопросом, что же их связывает между собой. Это свойственно, например, Курту Швиттерсу в «Урсонате»: изолировав исходные элементы, т. е. буквы, выхваченные из контекста, он заставляет их звучать на разный лад, либо испытывая все возможные звучания в вариациях произношения, интенсивности или ритма, либо соединяя их между собой, не обращая при этом внимания на возможное означаемое.

Подобная интуиция очевидности (ясность, различие) художественных элементов приводит таких художников, как Малевич, к мысли о применении открытий искусства для организации мира. На самом деле, речь идет почти о процессе верификации. Идея об установлении соответствий обитаемого мира художественному распространяется довольно быстро. Она ясно сформулирована Мондрианом. В соответствии с этим художественная мастерская понимается как место порядка, откуда предстоит выйти для определения этих соответствий (с помощью архитектуры и урбанизма). Все должно происходить так, как если бы художественная деятельность стала примером точности для действий человека в окружающем его мире.

Искусство принимает на себя совершенно особую функцию в жизни общества. Оно играет роль «*mathesis*»⁸. Можно сравнить отношения, которые устанавливаются между математическими и естественными науками, и отношения между свободными искусствами (живопись, поэзия, музыка) и жизненным опытом. Искусство – место обретения очевидности, освещающей все то, что не ухватывается в потоке существования, а очевидность, с помощью композиции, открывает способ организации вещей. В самом деле, художественная деятельность просматривается через динамику открытия, осуществляемого одновременно и в синтетическом единстве различных искусств, среди которых сценография являет собой совершенный пример, и в практических применениях, в интересе к миру, в который она гибко встраивается (как это происходит в архитектуре).

Точность творчества проявляется вначале в сочетании элементов. Речь идет о том, чтобы воспринять элемент во всей силе и истине. На этом этапе художник обдумывает вещи, чтобы выразить их духовную глубину, их связь с началом. Таким образом, происходит настоящее созревание элемента, приводимого к окончательной истине преобразования. Искусство духовно

⁷ «Новое формальное решение». В 1920 г. Мондриан выпустил брошюру «Неопластицизм», изданную в Париже галереей *Эффор модерн*. Некоторые письменные работы художника были собраны в книгу и опубликованы в 1925 г. издательством Баухауза под названием *Neue Gestaltung*. (Примеч. пер.)

⁸ (Универсальная) наука (греч). (Примеч. пер.)

освещает материальность. Однако существует опасность, что репрезентация останется связанной лишь с удовольствием, тогда как для художников современности, находящихся в поисках смысла обозреваемой реальности, наслаждение не будет ведущей целью. Поэтому художник не останавливается на достигнутом, а приводит элементы в порядок с тем, чтобы придать им смысл, следуя цели композиции. Композиция – свидетельство о смысле, она стремится определить то, что его проявляет. На высшем уровне *предписания (ordonnancement)* композиция предлагает следовать маршрутом познания мира с помощью взаимодействия элементов. Произведение осуществляется в соответствии с композиционной точностью предписания: минимум формы при максимуме содержания, собранного в органическое единство. Так проявляется принцип полноты, или последовательности и связности композиции, который Ханс Рихтер называет «ритмом».

В этом переходе к композиции у художников модернизма нет разрыва с предыдущим этапом, называемым Тео ван Дусбургом «элементарным». На самом деле, и он сам это формулирует, элементы являются в то же время фундаментальными принципами творения. Элемент содержит в себе интуицию смысла, порядка вещей. Вот почему этот переход мог состояться только после споров, которые можно увидеть, например, в дискуссиях начала русского конструктивизма, противопоставляющих конструкцию и композицию. Действительно, мы можем сказать, что конструктивные принципы являются композиционными. Для прояснения вопроса мы рассмотрим различные способы, с помощью которых художники модернизма достигают цели композиции, выведенной из самого художественного творчества. Их можно сгруппировать соответственно шести типам отношения к композиции, которые современностью уже хорошо проиллюстрированы.

1. **Первое отношение основывает композицию на экономии материала.** Но не следует забывать, что термин *экономия*⁹ даже у русских конструктивистов имеет теологические коннотации. В самой природе материала заложено присутствие смысла. Примером присутствия может стать татлинский «Монумент Третьему Интернационалу». Для архитектуры здания, выстроенного по спирали, как бы приводящей в движение три этажа гигантской конструкции, задуманной автором как памятник истории или пирамиды нашего времени, Татлин использует железо и стекло. Эти два материала выбраны не случайно. Железо и стекло – два материала, созданных при помощи огня. Железо, применяемое в промышленности, является *furtum manifestum*¹⁰, открытым покусением на божественную привилегию, осуществленным в пользу человека титаном Прометеем. Использование этих материалов – дань уважения современному человеку, завоевавшему автономию перед лицом древних мифических богов. Материал создания является, таким образом, инструментом композиции, проявителем смысла. В Мадридской лекции 1930 г. Тео ван Дусбург, определяя основные принципы художественного и архитектурного творчества, включил в список элементов смысл, выделив также ритм, время, пространство, свет; тогда же он заявил, что материалы можно понимать и в качестве основополагающих принципов.

⁹ По поводу использования термина «экономия» русскими авангардами см. статью Т.Горячевой «Вопросы экономии творчества» (Вопр. искусствознания. XI, 1997). В статьях показано, что термин «энергия» у русских авангардов (Малевич, Пунин, Арватов и др.) был заимствован из «энергетических» теорий махизма Вильгельма Оствальда и Александра Богданова. (Примеч. пер.)

¹⁰ Грабеж, то есть открытая кража, по римскому праву. (Примеч. пер.)

2. Другая важная линия композиции состоит в сопоставлении элементарных созвучий. Формы, цвета, звуки или мелодии выстраиваются друг относительно друга и создают резонанс. Логика композиции сочетает резонансы, которые обретают новый смысл. Так, композиция создается из объединенных звучаний, двойных или контрастных аккордов, позволяющих выразить лирический или драматический характер, в особенности при столкновении созвучий и придании характера временного развития живописи и пространственного – музыки. Это было ясно проиллюстрировано в теориях Василия Кандинского или Арнольда Шёнберга.

3. Конфронтация между элементами содержания также может стать основой композиции. В дадаистском кино, например, сюжеты основаны на поэтике объектов и их «встреч». Ханс Рихтер рассказывает, что Сергей Эйзенштейн не хотел верить, что фильм Рихтера *Vormittagsspuk*¹¹ был создан без предварительного сценария. Тогда Рихтер спросил у Эйзенштейна, а как он сам создавал «Броненосец “Потемкин”»? В конце концов, Эйзенштейн признался, что и он в работе над фильмом действовал так же: была лестница, поднимающаяся вверх, с одной стороны, и были море и корабли, Одесса и пушки на броненосце, с другой. Так элементы выстроились в контрапункте, и фильм Эйзенштейна – история выраженных таким образом потрясений. Другой пример – *Merzbau* Курта Швиттерса¹². Огромная конструкция занимала всю мастерскую художника и уже выходила наружу. Она стала его инструментом борьбы с нацистским тоталитаризмом. Невзирая на то, что зло может принимать разные личины, Швиттерс считал возможным его распознать: «хотя искусство и зависит от всего плохого, творящегося в мире, оно все же может благоприятно воздействовать на культуру»¹³. Так в его мастерской возникает целая сеть гротов, соединявшихся между собой для того, чтобы проявлять (выводимый) смысл, исходя из противопоставления сил зла и добрых надежд человечества. Но логика противопоставления, так же как и логика взаимодействия, может преобразиться в логику взаимодополняемости, напоминающую диалектические оппозиции (внутреннее и внешнее, масса и пространство и т. д.). Таким образом, различение элементов служит для проявления созидательной динамики.

4. Другой часто встречающийся способ композиции основан на случайных изменениях в ходе творческого процесса. Все происходит так, как если бы случай, изменивший последовательность задуманного, стал бы гарантией против научно-технической серости, которая может быть свойственна художнику эпохи новых технологий. Особенно часто такого рода композиция встречается в дадаистской фотографии, например, у Ман Рэя. Это *lapsi*¹⁴ или *технически случайные* ошибки, которые художник использует или берет

¹¹ «Утренние призраки» (примеч. пер.) Ханс Рихтер до 1925 г. снимал экспериментальные абстрактные фильмы, фильм *Vormittagsspuk* снят в 1928 г. и представляет череду забавных эпизодов, из которых самым известным стал танец четырех котелков в воздухе. (Примеч. пер.)

¹² Оригинальная конструкция Курта Швиттерса была начата в 1923 г., занимала шесть комнат его дома, но в 1933 г. он был вынужден покинуть Ганновер и Германию. О произведении напоминают несколько сохранившихся фотографий, в основном, первой комнаты. (Примеч. пер.)

¹³ Schwitters K. Krieg ist die größte Schande («Война – вот самая постыдная вещь»), 1923 Das litterarische Werk. Vol. V. Du Mont, 1981. S. 146.

¹⁴ Христиане, отступившие от веры в эпоху преследований. Ср.: *lapsus* (лат.) – падение, ошибка. Поэтому: наше употребление слова «ляпсус» имеет двойной смысл: случайного падения и вероотступничества, произошедшего не по своей воле. Ф.Серс для определения случайностей в фотографических приемах не случайно приводит исходный термин, отсылающий к христианской теме. (Примеч. пер.)

на вооружение для творчества, видя в них особый интерес по сравнению с обычными способами использования инструмента: например, двойная печать (двойное экспонирование, двойная экспозиция, совмещение), соляризация, рэйограмма¹⁵ (или фотограмма у Ласло Мохой-Надя), инверсии позитив/негатив, или нечеткость. Так Ман Рэй, забыв о своей цели, делает в мастерской Матисса снимок художника и модели, используя стекла его очков. В результате на фотографии отобразилось слияние элементов, отображающих атмосферу, царящую между этими художниками. Последующая работа над архивами Ман Рэя показала, что случай был не единственной причиной этих нарушений. Так, рассмотрение негативов доказывает, что знаменитое переэкспонирование, ставшее причиной появления на портрете Маркизы Казати двух пар глаз, не досадное недоразумение, как о том рассказывал Ман Рэй своей заказчице, а результат сознательного действия.

5. Мы также можем рассмотреть способ, свойственный абстрактному кино в самом начале, когда Викинг Эггелинг и Ханс Рихтер переходят от абстрактных рисунков на свитках к фильму¹⁶, создавая «*Generalbass der Malerei*»¹⁷. Работа композиции в данном случае заключается в разработке формальных сцеплений (мы назовем ее морфогенетической логикой), когда манера, присущая процессу возникновения и изменения формы, сама становится специфическим инструментом композиции. Для того чтобы убедиться в существовании такого типа композиции, достаточно вновь посмотреть «ДиAGONальную Симфонию» Эггелинга или «Ритмус 21, 23» Ханса Рихтера¹⁸, среди прочих многочисленных примеров.

6. Еще один процесс композиции можно было бы назвать следованием *кайросу*¹⁹ (*kairos*). Он основан на саморазвитии произведения. Речь идет о том, чтобы оставить произведению возможность начинаться со случая, с okazji, с какого-то события. Это логика жизненно важных встреч, как в случае с Марселем Дюшаном, для которого дорога к истине началась с эпизодов, в которых раскрывалась ложь социального консенсуса: как в случае с выставленным им в качестве произведения искусства писсуаром. Конечно, таким образом произведение не создается независимо от художника. Напротив, его роль очень значительна. Ему предстоит определить, что имеет смысл в том, что взято из *кайроса*. Случайность, говорил Кьеркегор, это все то «*ничто, из которого может получиться все, что угодно*»²⁰. Но это

¹⁵ Снимок, получившийся в результате непосредственного экспонирования предметов на светочувствительную бумагу. Метод придуман Манн Рэем. (Примеч. пер.)

¹⁶ Ханс Рихтер увлекался китайской живописью тушью, в восточной традиции исполненной на длинных свитках рисовой бумаги. Викинг Эггелинг его поддерживал, однако более интересуясь преобразованием линий, чем передачей ритмов и чередованием плоскостей. Поэтому их переход к экспериментам с абстрактными фильмами не случаен. Первые абстрактные фильмы Рихтера и Эггелинга создавались как движущиеся изображения. Рихтер не только рисовал, но использовал и наложения форм. (Примеч. пер.)

¹⁷ «Генерал-бас живописи» (нем.) Рисованный фильм 1918 г.

¹⁸ Первые экспериментальные фильмы. «ДиAGONальная симфония» Виктора Эггелинга была создана в 1921 г., «Ритмус 21», «Ритмус 23» Ханса Рихтера, соответственно, в 1921 и 1923 гг. «ДиAGONальная симфония» создавалась как бы в обратном порядке: сначала были нарисованы бумажные формы, которые затем закрывались последовательно белой бумагой, то есть формы как бы вычитались, и показ осуществлялся с конца. (Примеч. пер.)

¹⁹ Кайрос (др.-греч. κайρός) – древнегреческий бог счастливого мгновения. У древних греков было два слова для обозначения времени: хронос – касается хронологической последовательности или время прошедшего и все пожирающего (имеет количественный характер); кайрос – неуловимый миг удачи, который всегда наступает неожиданно, и поэтому им очень трудно воспользоваться (имеет качественный характер). (Примеч. пер.)

²⁰ Ф.Серс вольно цитирует «Страх и трепет» Кьеркегора. (Примеч. пер.)

также и ничто, откуда ничего не может выйти. В этом смысле последний способ композиции, как и все предыдущие, определяет безусловную логику возвращения художника к собственному пути в конце тщательно выверенного блуждания.

Во всех случаях композиция предстает как динамическая организация элементов, проявляющая смысл. В ней предполагаются элементы различного происхождения, и она оперирует их соединением в органическое целое, а именно в произведение, с помощью различных ходов. В произведении как целостности целое элементов составляет его смысл.

Это означает, прежде всего, что с помощью произведения искусства мир становится читаемым как смысл и как порядок. В этом вызов *Merzbau*²¹ Швиттерса. Но это также означает, что благодаря произведению искусства создается проект, преобразующий мир. И вот забавный пример. Как-то Макс Эрнст посмеивался над отцом, который создал картину, изображавшую его собственный сад. Но однажды отец, озаренный вдохновением, стер на только что созданном полотне ветку дерева, по каким-то причинам не подходящую для его композиции. Он тут же направился к дереву в саду и срезал ветку. Любопытно, что Эрнст понял этот факт как трюкачество отца. Конечно, речь не об этом. Картина сыграла для его отца роль переноса очевидности. Четкость сада объясняет дефект ветки: она закрывала организующий проект. Можно было бы сказать, что произведение искусства позволяет прочесть картину мира, подтверждая в этом упражнении обоснованность утопической функции. Произведение искусства открывает перед человеком перспективу шире той, перед которой мы находимся лицом к лицу с миром; речь идет не только об эстетических, но и о прочих составляющих бытия, человеческих страданиях и надеждах.

Какова же природа композиции? Мы сказали уже, что это приведение в порядок элементов в зависимости от смысла. Но что означает присутствие смысла в произведении искусства? По-французски термин ре-презентация включает в себя слово «присутствие», поэтому она означает призыв к присутствию, который осуществляется на трех уровнях смысла. Первый уровень включает идею содержания, иначе говоря, послания: смысл жеста, например. Далее, смысл является ориентацией, направлением: смысл пути, например. Наконец, смысл может отсылать к идее верифицирующего разоблачения. В этом последнем случае произведение искусства – основа новой очевидности, проявляющейся только в нем.

Вот почему самые значительные размышления художественной современности являются мыслями предела. У Кандинского предел репрезентации отождествляется с божественной трансцендентностью (любовь Бога). Его произведения отмечают переход от зрелища мира к апофазе²² иудео-христианского откровения. Что касается Дюшана, так он затрудняет достижение социального консенсуса, обозначив проблему визуальной репрезентации сексуального²³. Таким образом, жизненные пределы репрезентации определяются через жизненный опыт (любовь к ближнему). «Черный квадрат» Малевича является порогом перехода от репрезента-

²¹ «Строительство из отходов и мусора». (Примеч. пер.)

²² Апофаза (греч.) – важный момент богословского опыта в христианской традиции. Апофатический метод исходит из убеждения в том, что Бог не может и не должен стать предметом интеллектуального познания. (Примеч. пер.)

²³ «*Etant donnés*», Марсель Дюшан, 1945–1966 г. – произведение, над которым Дюшан работал последние двадцать лет жизни, где виден лишь фрагмент обнаженной женской фигуры. (Примеч. пер.)

ции к созиданию, организующему человеческий универсум. Это надежда «супрематизма», переход от репрезентации к чистому математическому творению будущего.

Обновление современности связано в данном контексте с обновлением репрезентации. Основной инструмент репрезентации – композиция. Но, оставив логику имитации или аналогии в пользу метода, развивающегося с помощью различения, композиция включает в себя призыв к порядку, который ставит вопрос об отличии, даже об абсолютном отличии, или трансцендентности.

Будучи далека от того, чтобы только подводить к произведению, композиция проявляет его внутреннюю логику, является заветом смысла. Даже в своих самых наивных выражениях требование смысла оживляет художественное творчество. Но это требование быстро приводит к истощению миметического изображения. Отказу от миметического изображения, или от иллюзионистской копии, в начале современного искусства сопутствовало недоверие по отношению к наслаждению. Наслаждения недостаточно, так как необходимо, чтобы произведение продвигалось в динамике смысла, чтобы стало местом совпадения опыта смысла и следа, оставляемого художником в процессе самого опыта.

Сознание художника обращено к очевидности, в нем есть достоверность, сравнимая с картезианским *cogito*. Перевести *cogito* в термины репрезентации – вот настоящая задача искусства. По Декарту, достоверно то, что явлено ясному и внимательному уму. Так, функция произведения искусства состоит в том, чтобы сделать явственными невидимые свойства реальности. В произведении искусства, требующем внимания к себе, то, что заставляет признать себя, так это очевидность репрезентации и, в более общем виде, присутствие в смысле. Отсюда существует оформление по типу монстранца²⁴ и демонстрации²⁵, которое делает общее представление ясным и четким, как декартовская очевидность, где изучение *cogito* приводит к пересмотру философии. *Cogito* – это совпадение мысли и ее объекта. По Декарту, когда я говорю «я мыслю», на самом деле, не существует более расстояния между активной мыслью и мыслимым объектом, потому что речь идет об одном и том же. Если в том, что касается искусства, возможно говорить о верифицирующей очевидности, отталкиваясь от достоверности, сравнимой с картезианским *cogito*, так это потому, что существует реальная аналогия.

В художественной области логическая модель *cogito* заключается в постоянстве активного созидания в объекте-творчестве, подразумевая ту активную мысль (или творческий процесс), которую описывали художники, строившие теории собственного творчества²⁶. Они более охотно описывали

²⁴ Монстранц, или Остензорий, в римско-католической традиции – особый сосуд для перенесения Святого Тела во время торжественных богослужений, совершаемых в храмах. Монстранцем называют также ковчег для перенесения святых мощей во время крестных ходов и других церковных торжеств. Монстранц представляет собой своеобразную чашу, укрепленную на фигурной ножке, имеющую форму звезды, украшенную эмалью и драгоценными камнями. (Примеч. пер.)

²⁵ Сочетание двух слов – «монстранц» и «демонстрация», имеющих сходное звучание, не случайно. Таким образом, в слове «монстранц» («указатель», «остензорий» в теологии) выделяется момент оформления, в то время как «демонстрация» характеризует это оформление как наглядное и четкое. (Примеч. пер.)

²⁶ Удивляет, что художники более склонны объяснять те обстоятельства, которые способствовали появлению произведения, чем объяснять его значение. Теория искусства является не, как можно было бы решить, подтверждением (доказательством) работы художника, а рассказом об условиях творчества. Это и случай Василия Кандинского, но также и Ман Рэя, Курта Швиттера, Сергея Эйзенштейна, Ханса Рихтера, Марселя Дюшана, Тадеуша Кантора, Йозефа Бойса и многих других.

процесс, нежели содержание. Художественное *«cogito»* оказалось на пути совпадения мысли и мыслящего, ведущем к достижениям современной западной культуры (вслед за другими творческими традициями), потому что оно объединяет творческий акт и открытие ценности.

Но с этого момента произведение искусства может использовать только непрямую коммуникацию. Произведение искусства описывает человеческий опыт с помощью таинственной формы, поскольку творчество указывает такой путь опыту, который не в состоянии заменить никакой дискурс.

Следовательно, произведение искусства является тайной. В тайне ничего не спрятано, все дано, вернее, все предоставлено для открытия. Путь, приводящий меня к открытию смысла тайны, делает меня участником озарения того, кто ее создал. Тайна есть совпадение между опытом постижения абсолюта, осуществленным художником, и следом, оставленным им на пути постижения. Тайна есть свидетельство, призыв, приглашение к встрече. Она ставит читателя/зрителя/слушателя/художника перед обязательством выбора. Произведение призывает к преобразующему выбору.

В этих условиях процесс создания не безразличен, поскольку относится к очевидности. Цель в искусстве не оправдывает средства. Она неразрывно с ними связана. Истина зависит от точности средств. Средства передачи смысла становятся основой опыта. Композиция может гибко следовать за формой репрезентации, подтверждающей совпадение между следом и опытом, отказавшись от привычных путей и материалов. Художественная коммуникация осуществляется, таким образом, в диапазоне истины²⁷.

Необходимо теперь ввести понятие *«просвещенного консенсуса»*, понятие, выработанное опытом очевидности самих художников. Дадаист из Ганновера Курт Швиттерс, представляя архитектуру своей мечты, заметил, что она призвана проявлять *«с помощью света и цвета значимые центры, которые, естественно, не совпадают с основными транспортными развязками»*. Почему «естественно»? Это не очевидно для всех. Очевидность в художественном и культурном порядке напоминает здравомыслие у Декарта: *«Здравомыслие есть вещь, распределенная справедливее всего; каждый считает себя настолько им наделенным, что даже те, кого всего труднее удовлетворить в каком-либо другом отношении, обыкновенно не стремятся иметь здравого смысла больше, чем у них есть»*²⁸, – пишет философ в «Рассуждении о методе». Необходимо правильно его применить, для чего и требуется различение. Декарту хорошо знакомо существование ложных мнений (против которых он часто выступал, о чем свидетельствует его переписка и его ответы на возражения). Вот почему он формулирует правила для метода. «Естественное», о котором пишет Швиттерс, выявляет иной тип консенсуса по сравнению с существующим в обыденном мире. Очевидность в художественном и культурном порядке не является очевидностью светского консенсуса. Для того, чтобы ее определить, необходимо сказать о просвещенном консенсусе, или о консенсусе эпоптическом²⁹ (возвышенном восприятии, зенитном или высшем видении). Просвещенный (или эпоптический) консенсус зависит от трех необходимых условий.

²⁷ Это особенно заметно в «Мерцбау» Курта Швиттерса, как это показывает анализ его духовного содержания. См.: *Sers P. L'avant-garde radicale*. Paris, 2004. P. 187–205.

²⁸ *Декарт Р.* Соч.: В 2 т. / Пер. с лат. и франц. Т. I / Сост., ред., вступ. ст. В.В.Соколова. М., 1989. «Рассуждение и методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках», франц. Г.Г.Слюсарева. С. 250.

²⁹ Эпопт (*ἐπόπτης* = созерцатель) – в греческих мистериях лицо, получившее высшую степень посвящения и допускавшееся к «созерцанию» драматических представлений, сюжетом которых служили события из жизни богов, имевшие отношение к сказаниям об учреждении мистерий. (Примеч. пер.)

1. Эстетическое отношение, свойственное далеко не всем. Включает чувственные условия, не всегда присутствующие во всей полноте: например, в случаях «эстетической слепоты», гораздо более многочисленных, чем это кажется на первый взгляд. Оно также требует воспитания взгляда и слуха: традиционный вопрос «абсолютного слуха» (не обязательно обусловленный простым различением нот).

2. Способность внимать, которую современная привычка *zapping'a* (переключения каналов телевизора) или перескакивания внимания с объекта на объект не облегчает. Внимание предполагает некоторую аскезу. Проявление внимания к чему-то предполагает, что мы отказываемся от множества других занятий, которые могут завоевать сознание. Чтобы быть действенным, концентрация рассудка требует от человека, чтобы он смог убрать некоторые мешающие ему элементы, как хороший виноградарь подрезает свой виноград для того, чтобы он дал лучшие плоды. Восточные отцы духовной традиции на этом особенно настаивают, как это видно из *Philocalie*³⁰. Декарт также, когда определяет очевидность, говорит о том, что присутствует и предстает внимательному уму.

3. Способность различения, помогающая в современном художественном и культурном окружении определить произведение, несущее смысл, и распознать сущность проявленного смысла, то есть ценность произведения по отношению к истине и к жизни.

Перевод с французского *Н. Смолянской*

³⁰ «Добротолубие» (греч. φιλοκαλίη – Филокалия) – сборник духовных произведений православных авторов IV–XV вв. (Примеч. пер.)