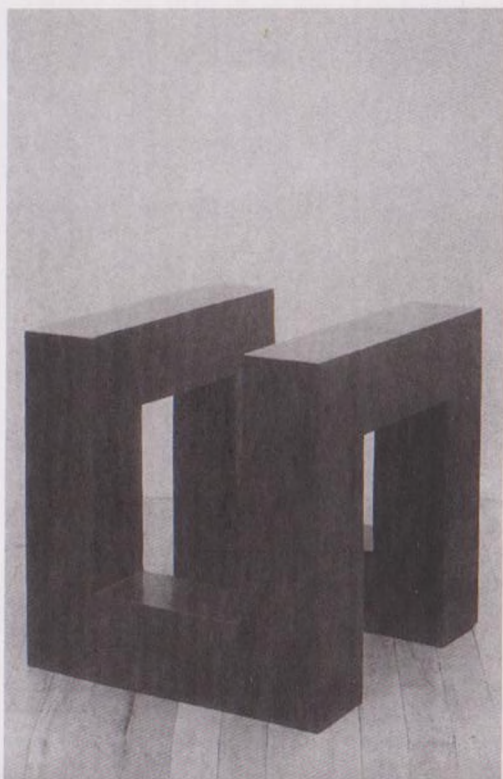


ЖОРЖ
ДИДИ-ЮБЕРМАН

ТО, ЧТО МЫ ВИДИМ,
ТО, ЧТО СМОТРИТ
НА НАС



французская
библиотека



Programme

Pouchkine

Издание осуществлено в рамках
программы "Пушкин" при
поддержке Министерства
иностранных дел Франции
и посольства Франции в России.

*Ouvrage réalisé dans le cadre du
programme d'aide à la publication
Pouchkine avec le soutien du Ministère
des Affaires Etrangères français et de
l'Ambassade de France en Russie.*

GEORGES DIDI-HUBERMAN

**CE QUE NOUS VOYONS,
CE QUE NOUS REGARDE**

Les Éditions de Minuit

ЖОРЖ ДИДИ-ЮБЕРМАН

**ТО, ЧТО МЫ ВИДИМ,
ТО, ЧТО СМОТРИТ
НА НАС**

*Перевод с французского
А. Шестакова*



Санкт-Петербург
"Наука"
2001

УДК 14 Ж. Диди-Юберман
ББК 87.3
Д 44

ISBN 5-02-026824-0 («Наука»)
ISBN 2-7073-1429-3 («Les Éditions de Minuit»)

© Les Éditions de Minuit, 1992
© Издательство «Наука», 2001
© А. Шестаков, перевод, 2001

Свет. Его слабость. Его желтизна. Его всеприсутствие: кажется, что его излучает каждый из приблизительно восьмидесяти тысяч квадратных сантиметров поверхности. Одышка, сотрясающая свет. Он то и дело прерывается, словно последний вздох. Тогда все застывают. Возможно, их пребывание здесь заканчивается. По истечении нескольких секунд все возобновляется. Следствия этого света для ищущего взгляда. Следствия для взгляда, который уже не ищет, а упирается в пол или поднимается к самому потолку, где никого нет и быть не может. <...> Нет никаких оснований сомневаться, что глаз в итоге привыкает к этим условиям, приспосабливается к ним, хотя происходит, скорее, нечто противоположное: зрение медленно теряет остроту, портится с течением времени от этого мрачного и подрагивающего красноватого свечения и постоянного, но всегда тщетного усилия, не говоря уж о духовной муке, которая сказывается и на теле. Если бы можно было набраться терпения и долго наблюдать с близкого расстояния за парой глаз — желательно, голубых, так как голубые глаза легче испортить, — то можно было бы обнаружить, что чем дальше, тем больше они таращатся, наливаются кровью, что зрачки постепенно расширяются и в конце концов поглощают всю роговицу. Этот очевидный процесс тянется так медленно и незаметно,

что те, кто ему подвержен, и не догадываются, что за ними подсматривают. Мыслящему же человеку, решившему произвести трезвый анализ всех этих данных и очевидных фактов, будет по-настоящему трудно не упустить в конце концов, что, вместо того чтобы употреблять термин «сломленные», у которого, в самом деле, есть какой-то неприятный патетический подтекст, лучше говорить коротко и ясно: слепые.

С. Беккет, «Опустошитель».
Paris, 1970, p. 7—8 et 34—35.

НЕОТМЕНИМЫЙ РАСКОЛ ЗРЕНИЯ

То, что мы видим, имеет вес — существует — в наших глазах только за счет того, что смотрит на нас. Тем не менее, раскол, разлучающий в нас то, что мы видим, и то, что на нас смотрит, неотменим. Поэтому следовало бы начать с парадокса, согласно которому акт видения начинается с разреза надвое. Этот парадокс также неотменим: это «неотменимая модальность зримого», как хорошо сказал Джойс в знаменитой главе, которой открывается колоссальная интрига «Улисса»:

Неотменимая модальность зримого (ineluctable modality of the visible). Хотя бы это, если не больше, говорят моей мысли мои глаза. Я здесь, чтобы прочесть отмыты сути вещей: всех этих водорослей, мальков, подступающего прилива, того вон ржавого сапога. Сопливо-зеленый, серебряно-синий, ржавый: цветные отмыты. Пределы прозрачности. Но он добавляет: в телах. Значит, то, что тела, он усвоил раньше, чем что цветные. Как? А стукнувшись башкой об них, как еще. Осторожно. Он лысый был и миллионер, *maestro di color che sanno*. Предел прозрачного в. Почему в? Прозрачное, непрозрачное. Куда пролезет вся пятерня, это ворота, куда нет, дверь. Закрой глаза и смотри.¹

¹ Joyce J. Ulysse (1922) / Trad. A. Morel, revue par V. Larbaud, S. Gilbert et J. Joyce. Paris, 1948. P. 39. — Здесь и далее цит. по рус. пер.: Джойс Дж. Улисс / Пер. В. Хинкиса и С. Хоружего. М., 1993. С. 31. — В тех случаях, когда Диди-Юберман ссылается на слова и выражения Джойса, все же пропавшие в этом переводе, мы дополняем

Итак, перед нами — в изреченном, обработанном языком виде — то, что, как предполагается, преподносится нам неотменимой модальностью зримого: неотменимой и парадоксальной, парадоксальной, ибо неотменимой. Джойс говорит с нами о мысли, но то, что тут мыслится, является нам не иначе, как в виде некоей физической переправы, чего-то, что проходит через глаза (*thought through my eyes*), как рука проходит через решетку. Джойс говорит с нами о знаках, которые прочитываются (*signatures of all things I am here to read... coloured signs*), но одновременно и о грязных сгустках материи, связанных с животным воспроизводством (мальки, *seaspaum*), о гибели и морских выбросах (водоросли, *seawrack*). Кроме того, в тексте есть философская отсылка к прозрачности, связанная с чуть ли не инфернальным авторитетом Аристотеля:² но Джойс отправляет сразу к пределам прозрачности (*limits of the diaphane*)³ и в конечном счете к ее отрицанию (*diaphane, adiaphane*).

Дело в том, что зрение всегда упирается в неотменимую объемность человеческих тел. *In bodies*, пишет Джойс, сразу подводя к тому, что тела, эти первейшие объекты всякого познания и видения, суть вещи, которые апеллируют к осязанию, к ласке; препятствия, о которые «стукаются башкой» (*by knocking his scone against them*). Но тела также суть вещи, откуда выходят и куда возвращаются, объемы, наделенные отверстиями, складками и органическими вместилищами — ртами, половыми органами и, быть может, тем же глазом. И вот снова

цитату переводом пропущенных или измененных фрагментов в квадратных скобках или же предлагаем собственный перевод с французского текста. — *Прим. перев.*

² В самом деле, именно в первом круге Ада (в Лимбе) Данте — который дословно цитируется в пассаже Джойса — поднимает глаза и замечает Аристотеля, «учителя знающих» (*Poi ch'innalzai un poco più le ciglia, / vidi 'l maestro di color che sanno...* — Данте. Божественная Комедия. Ад, IV, 130—131).

³ Согласно Аристотелю — к собственно *месту* цвета и видимого (*Aristote. De l'âme, II, 7, 418a; Du sens et des sensibles, III, 439a; De coloribus, III—IV, 792a-b*).

встает неотвязный вопрос: почему, когда мы видим нечто *перед* собой, что-то другое всегда смотрит на нас, наводя на мысль о некоем *в, внутри*? «Почему в?» — спрашивает себя Джойс. Несколькими строками ниже речь пойдет о всматривании (*gaze*) в первоисходное материнское чрево, «[беременное всеми беременностями], выпуклый тугокожий щит, нет, ворох белой пшеницы, восточной и бессмертной, сушей от века и до века. Лоно греха»,⁴ адское горнило. Теперь мы понимаем, что тела, в частности женские и материнские, предписывают неотменимую форму своей видимости, подобно множеству вещей, в которые «можно или нельзя просунуть пятерню», как мы делаем ежедневно, проходя через решетчатые ворота или двери наших домов. «Закрой глаза и смотри» (*shut your eyes and see*): таково заключение знаменитого пассажа.

Что этот пассаж означает? Как минимум, две вещи. Прежде всего, вновь обыгрывая и иронически переворачивая старинные постулаты метафизики, и даже мистики, он учит нас: *видение* мыслится и испытывается со всей остротой лишь в опыте *осязания*. Джойс всего-навсего с опережением угадывает то, что, если смотреть в глубину, составит основу завешания всей феноменологии восприятия. «Нам нужно привыкнуть думать, — пишет Мерло-Понти, — что все видимое высечено в осязаемом, что всякому тактильному бытию некоторым образом суждена видимость и что не только осязаемое и осязающее, но также осязаемое и видимое, которое в нем высечено, вдаются друг в друга, насккивают друг на друга».⁵ Словно акт видения всегда оканчивается тактильным опытом воздвигнутой перед нами стены, препятствия, возможно изрезанного, проеденного

⁴ Джойс Дж. Улисс. С. 32.

⁵ И в заключение: «Всякое видение имеет место где-то в тактильном пространстве» (*Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. Paris, 1964. P. 177*). В связи с этим см.: *Richir L. La réversibilité chez Merleau-Ponty // La Part del' CEil. 1991. N 7. P. 47—55.*

пустотами. «Куда пролезет вся пятерня, это ворота, куда нет, дверь...»⁶ Но этот восхитительный текст преподносит и другой урок: мы должны закрыть глаза, чтобы видеть, когда акт *видения* отсылает нас, открывает нас некоей *пустоте*, которая на нас смотрит, затрагивает и, в некотором смысле, конституирует нас.

Что это за пустота? Вымысел «Улисса» в данной точке повествования уже вычертил ее точную конфигурацию: Стивен Дедал, который читал Данте и Аристотеля, который совершил в лабиринте джойсовского текста этот переход в первом лице (*my eyes*) к «неотменимой модальности зримого», — Стивен Дедал только что увидел своими глазами, как глаза его собственной умирающей матери обращаются к нему, умоляют что-то сделать, встать на колени или помолиться, что-то, что он все равно отказался сделать, словно окаменев на месте.

Целое полчище воспоминаний. Стакан воды из крана на кухне после того, как она причастилась. (...) Ее стеклянные глаза, уставившиеся из глубины смерти на мою душу, чтобы поколебать, сломить ее. Целящие в меня одного. Призрачная свеча, которая освещала ее агонию. Призрачный свет на искаженном мукой лице. Ее гулкое и хриплое дыхание, которое выкрикивает ужас, пока другие, став на колени, молятся. Ее глаза, уставившиеся, словно чтобы опрокинуть меня.⁷

Затем Стивен увидел, как эти глаза окончательно закрылись. И с этого момента материнское тело является ему во сне, «опустошенное, нерешительное», и уже не прекращает *целить* в него.⁸ Словно его матери пришлось дожидаться, пока ей закроют глаза, чтобы начать по-настоящему смотреть на него. Так «неотменимая модальность зримого» принимает для Стивена Дедала форму онтологического, приводящего в оцепенение стеснения,

⁶ Несколькими страницами ниже Джойс заостряет эту тему. Он пишет: «Я вижу плоское, а мыслю расстояние, вблизи, вдали, а вижу плоское... (...) Коснись меня. Мягкий взгляд. Мягкая мягкая мягкая рука. (...) Коснись же, коснись меня» (Джойс Дж. Улисс. С. 41).

⁷ Ibid. P. 14. Рус. пер.: Джойс Дж. Улисс. С. 12.

⁸ Ibid. P. 9—10. Рус. пер.: Джойс Дж. Улисс. С. 9.

в силу коего *все видимое видится сквозь призму утраты матери*; это настоятельная и властная модальность утраты, «живая рана его сердца».⁹ Живая столь же окончательно, сколь окончательно сомкнуты веки матери. Тогда зеркала трескаются и раскалывают образ, который Стивен все еще хочет в них найти. «Кто мне выбрал это лицо?» — спрашивает он перед пустотой.¹⁰ И, конечно, тут как тут его мать: она смотрит на него из глубины, в которой перемешиваются прошлое сходство и раскол, — из глубины, в которой перемешиваются его рождение и утрата.

Но вслед за этим все зрелище мира *вообще* меняется в цвете и ритме. Откуда в нашем пассаже о видимом *вообще* это столь необычное ударение на морских мальках и «водорослях, которые приносит волна»? Чем объясняется «поднимающийся прилив» и этот странный цвет, названный «склизкой зеленью» (*snotgreen*)? Тем, что в своих снах Стивен видит зеленоватое море, «как великую и нежную мать», к которой ему нужно подойти и посмотреть (*the snotgreen sea... She is our great sweet mother. Come and look*). Тем, что «кольцо залива и горизонта заполняла тускло-зеленая влага». Тем, что на самом деле «белый фарфоровый сосуд у ее смертного одра заполняла тягучая зеленая желчь, которую она с громкими стонами извергала из своей гниющей печени в приступах мучительной рвоты».¹¹ Тем, что, прежде чем закрыть глаза, его мать открыла рот и выплюнула зеленую слизь (*pituitas*). В итоге Стивен вообще стал видеть ее глаза лишь как пятна сине-зеленого моря, а само море как «сосуд горьких вод», приходящих и уходящих, как «угрюмый прилив», бьющийся в пространстве и, в конечном итоге, «бьющий в его глаза, тревожащий его зрение».¹²

⁹ Ibid. P. 12. Рус. пер.: Джойс Дж. Улисс. С. 11.

¹⁰ Ibid. P. 10. Цит. по рус. пер.: Джойс Дж. Улисс. С. 10.

¹¹ Ibid. P. 10. Цит. по рус. пер.: Джойс Дж. Улисс. С. 9.

¹² Ibid. P. 13. См. также: P. 9, 22, 43, 45 и т.д. Рус. пер.: Джойс Дж. Улисс. С. 12, 9 и т.д.

Теперь мы начинаем понимать: когда любую видимую вещь, какой бы спокойной и нейтральной ни была она внешне, подкрепляет утрата — пусть путем простой, но стесняющей, ассоциации или игры слов, — она становится *неотменимой* и, тем самым, смотрит на нас, затрагивает нас, преследует нас. Когда Стивен Дедал созерцает неподвижное море перед собой, море — не просто объект, наделенный изолированной, совершенной и «отдельной» визуальной полнотой; оно не кажется ему ни однородным, ни абстрактным, ни «чистым» в своей оптичности.¹³ Море становится для Дедала сосудом горестей и предчувствуемых смертей, угрожающим и скрытым горизонтальным полотнищем, поверхностью, чья плоскость всего-навсего скрывает и в то же время *указывает* глубину, которая наполняет ее, движет ею; тем самым материнским чревом, что представилось его воображению как «выпуклый тугокожий щит», беременный всеми беременностями и всеми смертями грядущего.

Однако что же в видимом, привычном, раскинувшемся перед нами море *указывает* на эту тревожную власть глубины, если не ритмичная игра, «которую приносит волна» и «поднимающийся прилив»? В пассаже о неотменимой модальности зримого Джойс с максимальной точностью нашел все теоретические компоненты, превращающие простую оптическую плоскость, которую мы видим, в визуальную силу, которая смотрит на нас уже постольку, поскольку развязывает *анадиоменовскую*, ритмическую игру поверхности и глубины, прилива и отлива, выдвижения и отступления, появления и исчезновения.¹⁴ В вечном, всегда ласкающем и угрожающем

¹³ Розалинд Краусс подмечает эти качества у Рескина, Моне и в «модернизме» вообще (см.: Krauss R. Note sur l'inconscient optique // Cahiers du Musée national d'Art moderne. 1991. N 37. P. 61—62).

¹⁴ В том, что касается двух сопряженных друг с другом мотивов *полотнища* и *анадиоменовской* ритмичности визуального, я позволю себе отослать читателя к двум более ранним своим работам: Didi-Huberman G. 1) La peinture incarnée. Paris, 1985; 2) La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle // Critique. 1986. N 469—470. P. 606—629.

движении волны, «поднимающегося прилива», и в самом деле присутствует эта материнская одышка, в ритме которой где-то у виска Стивена — то есть, как раз на полпути между глазом и ухом — напрашивается, нашептывается, что смерть всегда смотрит на него. В этих мильках и водорослях, которые исторгает дышащее море, *перед* Стивеном сосредоточена вся рвотная, зеленоватая боль кого-то, *из чьего края* он идет, кого-то, кто *перед* ним помог — так говорят о родовспоможении — его собственному исчезновению. И оно, в свою очередь, тоже бьется в Стивена где-то между глазом и ухом, неся тревогу в его родной язык и расстраивая его зрение.

Вот какой становится модальность зримого, когда ее изводит неотменимая, неотступная мольба; это — работа *симптома*: то, что мы видим, подкрепляется *следствием утраты* (и отсылается к нему). Работа симптома, который поражает видимое вообще и наше собственное видящее тело в частности. Поражает неотменимо, как болезнь. Неотменимо, как окончательное смыкание наших иск. Но заключение джойсовского пассажа — «закрой глаза и смотри» — может с тем же успехом и, я полагаю, не изменив себе, вывернуться, как перчатка, и придать форму визуальной работе, которая, должно быть, свойственна и нам, когда мы смотрим на море, на умирающего или на произведение искусства. *Откроем глаза и испытаем то, чего мы не видим*, чего мы больше не увидим, — вернее, почувствуем, что то, чего мы не увидим со всей (зримой) очевидностью, тем не менее смотрит на нас как следствие (визуальное следствие) утраты. Конечно, чаще всего привычный опыт того, что мы видим, дает повод к некоему *иметь*: видя нечто, мы обычно испытываем впечатление, будто приобретаем нечто. Но модальность зримого становится неотменимой — то есть обреченной на вопрос о *бытии*, — когда *видеть* означает чувствовать, что нечто неотменимо ускользает от нас; иными словами, когда *видеть* означает терять. Вот в чем все дело.

Впрочем, ясно, что эта модальность не является ни типично архаической, ни типично современной, ни модернистской, ни неведомо какой еще в этом роде. Она лишь пересекает всю долгую историю практических и теоретических попыток придать форму парадоксу, который ее конституирует (то есть у нее есть история, но эта история всегда анахронична, всегда «против шерсти», если присоединиться к словам Вальтера Беньямина¹⁵). Об этой модальности, скажем, уже заходила речь в средневековье, когда теологи испытывали необходимость в различении понятий *imago* (образ) и *vestigium* (остаток, след, обломок). Тем самым они пытались объяснить, почему то, что видимо перед нами, вокруг нас, — природа, тела — должно видеться лишь как нечто, несущее *след утраченного сходства*, погибшего сходства, сходства с Богом, потерянного во грехе.¹⁶

Об этой модальности заходила речь — пускай в контексте и с намерениями, которые явно не соприкасаются со средневековыми, — когда один из выдающихся художников американского авангарда в 1950-е годы призвал создать «объект, говорящий об утрате, уничтожении, исчезновении объектов...».¹⁷ Быть может, ему даже стоило сказать так: *визуальный объект, который показывает утрату*, уничтожение, исчезновение объектов или тел.

Речь идет о вещах, видимых издалека и осязаемых вблизи, о вещах, которые хочется или же нет возмож-

ности потрогать. О препятствиях, но также о вещах, из которых выходят и в которые возвращаются. Иными словами, об объемах, изрытых пустотами. Еще раз уточним вопрос: чем же может быть объем — а значит, уже тело, — который показывает, в почти витгенштейновском смысле этого термина,¹⁸ утрату тела? Что такое объем-носитель пустоты, объем-демонстратор пустоты? Как показать пустоту? И как сотворить этим деянием форму — форму, которая смотрит на нас?

¹⁸ «В самом деле, существует невысказываемое. Оно *показывает* себя...» (Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. § 6.522 // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I. М., 1994. С. 72).

¹⁵ Benjamin W. Thèses sur la philosophie de l'histoire (1940) / Trad. M. de Gandillac // Benjamin W. L'homme, le langage, la culture. Paris, Denoël/Gonthier, 1971. P. 188.

¹⁶ См., например: Javelot R. Image et ressemblance au XII siècle de saint Anselme à Alain de Lille. Paris, 1967. Vol. I. P. 224—236. О XIII веке см.: Bonaventure. Itinerarium mentis in Deum. I—II; Thomas d'Aquin. Summa theologiae, Ia, 93, 6. Об импликации проблематики *vestigium* в живописной области см.: Didi-Huberman G. Fra Angelico — Dissemblance et figuration. Paris, 1990. P. 51—55.

¹⁷ „An object that tells of the loss, destruction, disappearance of objects”. — Дж. Джонс, цитируемый и комментируемый Дж. Кейджем в эссе „Jasper Johns: Stories and Ideas” (Johns J. Paintings, Drawings and Sculpture, 1954—1964. Londres, 1964. P. 27).

УКЛОНЕНИЕ ОТ ПУСТОТЫ: ВЕРА ИЛИ ТАВТОЛОГИЯ

Чтобы не дать зачахнуть требованию, выдвинутому текстом Джойса (на что мы непременно осмелились бы, покинув развороченную и разоренную землю наших умерших матерей и выйдя на возделанную, давно остепенившуюся территорию произведений искусства), нам следует, возможно, обратиться к показательной (я бы сказал, фатальной) ситуации, в которой вопрос об объеме и пустоте неотменимо предстает нашему взгляду. Это ситуация того, кто оказывается лицом к лицу с могилой, того, кто стоит перед ней, смотрит на нее (ил. 1).

Эта ситуация показательна, так как она делит наш опыт надвое, осязаемо демонстрируя тот раскол, о котором шла речь в начале книги. С одной стороны, есть могила, которую я вижу, то есть *очевидность объема*, чаще всего каменная масса, более или менее геометрическая, более или менее фигуративная, более или менее густо покрытая надписями: каменная масса, так или иначе *обработанная*, вызывающая вслед за собой целый мир скроенных, отделанных предметов, мир искусства и, шире, артефакта. С другой стороны, есть, скажу об этом снова, то, что смотрит на меня: и в данной ситуации в том, что смотрит на меня, уже нет ничего очевидного; наоборот, речь идет о некоем *опустении*. Опустение это никак не связано с миром артефакта или симулякра;

тут, передо мной, оно касается неминуемого *par excellence*, а именно — судьбы тела, похожего на мое, но лишённого жизни, речи, движений, способности поднять на меня глаза. Тем не менее, это тело смотрит на меня в некотором смысле — в неотменимом смысле потери, потери в действии.

Помимо прочего, в примере джойсовского Стивена Дедала, преследуемого матерью и созерцающего море, было нечто свободное, даже чрезмерное для воображаемой операции. Кто-нибудь другой не почувствовал бы носителей смерти ни в морской глубине, ни в мальках, ни в тошнотворных водорослях и созерцал бы море идеалистическими глазами чистейшего эстета, поклонника синих плоскостей или, того проще, прагматичными глазами любителя купаний. Но перед могилой опыт становится монолитным, и наши образные представления более непосредственно повинуются тому, что *могила* хочет сказать, то есть тому, что она заключает в себе. Вот почему, когда я вижу могилу, она смотрит на меня, пронизывает до самых недр — и, кстати, тем самым расстраивает мою способность просто, спокойно смотреть на нее — в той самой мере, в какой показывает мне, что я потерял то тело, которое она приютила в своей глубине. Конечно, могила смотрит на меня еще и потому, что вызывает во мне *невидимый образ* того, что сделает меня равным этому телу, подобным ему, в моей собственной будущей судьбе, в судьбе тела, которое опустеет, упокоится и вскоре исчезнет в более или менее похожем объеме. Перед могилой я и сам падаю, впадаю в страх — точнее, в «тот фундаментальный прообраз чувства всякой ситуации», в «отличительное раскрытие здесь-бытия», о котором говорил Хайдеггер.¹ Это страх посмотреть в глубь — в *местопребывание* — того, что смотрит на меня, это страх оказаться добычей стремления знать (на самом деле — не знать), чем же становится

¹ См.: Heidegger M. L'être et le temps (1927) / Trad. R. Boehm et A. de Waelens. Paris, 1964. P. 226—233.

² Жорж Диди-Юберман

мое собственное тело, блуждающее между двумя своими способностями: обнимать и отдавать себя пустоте, раскрываться.

Что с этим делать? Что делать, когда ты так расколот? Можно, я бы сказал, заслониться трезвостью, назвав трезвое отношение к данной ситуации меланхолией. Можно, наоборот, попытаться заткнуть дыры, заглушить страх, который открывается в нас перед могилой, разрезая нас надвое. Однако заглушить страх — значит не что иное, как вытеснить его, то есть поверить, что пустота заполнена, загнав каждый из терминов, образованных расколом, в замкнутое, отдельное пространство, неусыпно охраняемое разумом — разумом, надо подчеркнуть, в данном случае жалким. В нашей истории заявляют о себе два рода фигур [заглушения страха]. Фигура первого рода остается *по эту сторону* раскола, открытого тем, что на нас смотрит, в том, что мы видим. Такая позиция склонна ограничиться тем, что видно. Поверить — именно верить — в то, что все прочее уже не может на нас смотреть. Решить, находясь перед могилой, довольствоваться объемом как таковым, *видимым объемом*, и провозгласить все прочее как бы несуществующим, отбросить все прочее в область безымянной невидимости.

Скажут, что в этой позиции есть некий ужас перед *полнотой*, отрицание полноты, то есть факта, что вот этот объем перед нами вмещает существо, похожее на нас, но мертвое, а в связи с этим вмещает и страх, нашептывающий нам собственную судьбу. Но есть в ней и настоящий ужас перед *пустотой*, и отрицание пустоты: желание остановиться у различных граней объема, ограничиться его выпуклой и простой формой. Желание любой ценой ограничиться тем, что мы видим, и не касаться того, что этот объем не индифферентен, что он не исчерпывается простой выпуклостью, ибо он пуст, в нем выточена полость, ибо он предоставляет вместительнице (и вогнутости) телу, которое тоже опустошено, из которого тоже вынута все вещество. Эта

позиция — этот двойной отказ — заключается, как будет понятно позднее, в представлении опыта видения как *исполнения тавтологии*: плоская истина («этот надгробный камень, который я вижу, есть не что иное, как то, что я вижу: параллелепипед длиной около ста восьмидесяти сантиметров...»), воздвигнутая как заслон истины более глубокой и намного более опасной («той, что там, внизу...»). Тавтологический экран: увертка в виде скверного штампа или прописной истины. Маникельная и жалкая победа языка над взглядом в застылом, закрытом, как пропись, утверждении, что тут нет *ничего, кроме объема*, и что этот объем — не что иное, как он сам, — например, параллелепипед длиной около ста восьмидесяти сантиметров...

Итак, человек тавтологии — как позволяет впредь его называть наша гипотетическая конструкция — основал свой опыт видения на целом ряде допущений в виде (ложных) побед над тревожными силами раскола. Он сделал все, этот человек тавтологии, чтобы отвергнуть скрытые свойства объекта, с триумфом провозгласив его явную — минимальную, тавтологическую — тождественность: «Этот объект, который я вижу, *есть* то, что я вижу. Точка. Все». Выходит, он сделал все, чтобы отвергнуть темпоральность объекта, ведущуюся в нем работу времени или метаморфозы, работу памяти — или наваждения, — ведущуюся во взгляде. Он сделал все, чтобы отвергнуть *ауру* объекта, выказав своеобразное безразличие к тому, что спрятано, присутствует, покоится прямо под ним. И это безразличие само придает себе статус удовлетворения тем, что очевидно, очевидно видимо: «То, что я вижу, это то, что я вижу, и с меня довольно».² Предельным следствием этого

² Этим высказыванием можно определить позицию *par excellence* психоаналитическую. Фрейду случается выдавать тавтологии в связи с изображениями: например, когда для характеристики женских фигур Леонардо да Винчи он не находит ничего лучше прилагательного «леонардовские» (*Freud S. Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*

безразличия, этого парада с удовлетворенным видом, станет превращение тавтологии в разновидность цинизма: «То, что я вижу, это то, что я вижу, а на прочее мне наплевать».

Напротив тавтологии, на другом краю пейзажа, видна вторая фигура заглушения страха перед могильным камнем. Она заключается в попытке преодолеть вопрос, уйти по ту сторону *раскола*, открытого тем, что смотрит на нас, в том, что мы видим. Она заключается в попытке возвыситься — воображаемо — и над тем, что мы видим, и над тем, что смотрит на нас. В этом случае объем теряет свою гранитную очевидность, а пустота — тревожащую силу присутствующей смерти (смерти другого или нашей собственной смерти, опустения другого или опустения нас самих). Таким образом, фигура второго рода прибегает к созданию *фиктивной модели*, в которой все — объем и пустота, тело и смерть — может реорганизовываться, сохраняться, продолжать жить внутри большого сна наяву.

[1910] / Trad. collective. Paris, 1987. P. 132), или, уже в *Traumdeutung*, когда от сновидческих образов («итак, сновидение мыслит преимущественно зрительными образами») он сворачивает к «элементам, которые ведут себя как образы» (*Freud S. L'interprétation des rêves* [1900] / Trad. I. Meyerson revue par D. Berger. Paris, 1971. P. 52; на этот пассаж обратил мое внимание П. Лакост). Но в обоих случаях тавтология свидетельствует о размышлении и неудовлетворенности, то есть о чем-то противоположном тому, что мы обрисовали. Когда Фрейд произносит тавтологию перед картиной, он, быть может, всего-навсего сам воспроизводит хорошо известный ему симптом — а именно, позицию Доры, проведеншей «два часа в сосредоточенном и мечтательном восхищении» перед «Сикстинской мадонной» Рафаэля и отвечающей на вопрос о том, «что же ей так понравилось в этой картине», одним словом (тавтологическим, но полным влечения): «Мадонна» (см.: *Freud S. Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)* (1905) / Trad. M. Bonaparte et R. M. Loewenstein // *Freud S. Cinq psychanalyses*. Paris, 1954 [éd. 1979]. P. 71). Я прокомментировал это фрейдовское преодоление «тавтологии видимого» в статье «Une ravissante blancheur» (*Un siècle de recherches freudiennes en France*. Toulouse, 1986. P. 71—83).

Подобно предшествующей, эта позиция предполагает боязнь и отрицание полноты: словно тут, в этой могиле, нет ничего, кроме пустого и безжизненного объема, словно жизнь — именуемая в данном случае *душой* — уже покинула это место, определенно слишком конкретное, материальное, близкое нам и тревожное, чтобы означать нечто неотменимое и окончательное. Согласно этой гипотезе, ничто не окончательно: жизнь уже не тут, а в ином месте, тело будто бы осталось красивым и складным, полновесным и живым — поэтому ясно, что им управляет тот же ужас перед пустотой, — просто представим себе, что тело уже сейчас *не здесь* или окажется не здесь сколь угодно позднее. Отрицаются в данном случае здесь-бытие и могила как место: отрицаются за то, что они настоящие, материальные.

Следовательно, вторая позиция заключается в превращении опыта видения в *исполнение веры*: эта истина, не плоская и не глубокая, подает себя как истина возвышенная и влекущая, эфемерная, но властная. Это прирезившаяся победа языка над взглядом — тоже жалкая, но менее обманчивая; это отлитое в догму утверждение, что тут, перед нами, — не просто объем или чистейший процесс разложения, но «нечто Другое», что воскрешает и все это и придает всему этому смысл, телеологический и метафизический. В данном случае то, что мы видим (угрюмый объем), затмевается или, скорее, *снимается* законодательствующей инстанцией предвидимого *невидимого*; то же, что смотрит на нас, возвышается в грандиозном изречении потусторонних истин, иерархизированных Других-мест, райских грядущих и мессианских посоединений... Это еще одно отрицание, показная удовлетворенность другого рода перед тем, что все равно продолжает смотреть на нас, словно лик наихудшего. Это лицемерие, симметричное предыдущему, экстатическое и вовсе не циничное. Это еще одно вытеснение, которое касается не собственно существования раскола, но статуса его логического и онтологического вмеша-

тельства.³ И все же эта позиция — не что иное, как другая сторона той же монеты, монеты того, кто пытается уклониться от этого раскола, открытого внутри нас тем, что на нас смотрит, в том, что мы видим.

Труд создания изображений зачастую имеет много общего с подобными уклонениями. Так, мир христианской веры столь долго был вынужден расточать эти образы-«уклонения», что это вылилось в особую историю — в ту самую историю, которую сегодня мы обозначаем неудовлетворительным словосочетанием «история искусства». Христианское «искусство» создало бесчисленные образы могил, фантазматически *опустевших от своих тел* — а стало быть, лишившихся, в некотором смысле, и собственной способности *опустошать* или страшить. Модель их, конечно же, — образ Христа, который одним тем фактом (если можно так сказать), что он покинул могилу, дает толчок самому процессу веры и сразу суммирует его. Кристальную формулировку этого события дает Евангелие от Иоанна. Один из учеников подходит к могиле — после Симона Петра и перед Марией и Марией Магдалиной, — видит, что камень отвален, и смотрит внутрь... «И увидел, и уверовал» (*et vidit, et credidit*. — Ин. 20, 8), — лапидарно свидетельствует св. Иоанн:⁴ он уверовал *потому, что увидел*, как другие позднее уверуют, коснувшись, а третьи — не видев и не касавшись. Но этот — что он увидел? Ничего, если быть точным. И это ничего — троекратное ничего: несколько белых пелен в полумраке каменной полос-

³ Таким образом, есть *две* формы вытеснения: вытеснение путем амнезии — истерическая форма, и вытеснение, которое, по выражению Фрейда, «работает логическими средствами», — навязчивая форма (см.: Lacoste P. La sorcière et le transfert. Sur la métapsychologie des névroses. Paris, 1987. P. 63—100).

⁴ Интересно будет ознакомиться с семиотическим комментарием этой истории (см.: Marin L. Les femmes au tombeau. Essai d'analyse structurale d'un texte évangélique // *Langages*. 1971. VI. N 22. P. 39—50).

ти — эта *пустотелость* и запустила диалектику веры раз и навсегда. Явление ничего, минимальное явление: несколько признаков исчезновения. Не увидеть ничего, чтобы поверить во все (ил. 2).

Исходя из этого, христианская иконография, как известно, освоила все воображимые процедуры, заставляющие представить, как тело обретает способность *оставлять места* — я имею в виду, оставлять реальное, земное место своего последнего приюта. И вот мы всюду видим тела, пытающиеся вырваться — в изображениях, разумеется, — из реальных объемов, в коих они физически заключены, то есть из могил; могилы же без устали удваивают злое, гнусное присутствие мертвецов продуманными изображениями, перебирающими все иерархические ступени, все предполагаемые фазы длительного процесса блистательного *Aufhebung*, желанного воскрешения.⁵ В самом деле, погребальная скульптура зачастую смещает изображение тела по отношению к реальномуместилищу трупа по горизонтали, диагонали или вертикали. Очень часто погребальные изображения дополняются другими, отсылающими к будущему времени (Страшного Суда, ко времени, когда все тела воспрянут, выйдут из могил и предстанут пред ликом их высшего судии, в безграничном объятии высочайшего взгляда. Так, в средние века и в новое время у стен церквей появляются бесчисленные надгробия, преображающие частные тела, которые заключены под ними: это и изображения по образу Христа — «Положение во гроб» или «Imago Pietatis», — и другие, более горделивые художественные образы, которые *уносят* портрет умершего к иному миру, миру чистой, горней и небесной красоты (ил. 3). Тогда как его реальное лицо продолжает распадаться физически.

⁵ Среди обильной литературы по христианской иконографии могил см.: Panofsky E. Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York, 1964; см. также: Herklotz I. „Sepulcra“ e „Monumenti“ del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia. Rome, 1985.

Вот он, предписываемый зрению великий образ, во власти которого, согласно вере, надлежит быть всем: это могила — на первый взгляд, страшный объект, — но могила пустая, могила умершего и воскресшего бога. Она показана пустой как образец, как предназначение всем прочим могилам, плиты которых валяются в беспорядке, а геометрические утробы становятся слуховыми экранами, где резонирует чарующая — или угрожающая — симфония небесных труб. Вот их объемы, демонстративно пустые, лишившиеся своего содержимого, тогда как само содержимое, воскресшие тела, толпой мчатся к вратам тех мест, что им суждены: к вратам Рая или Ада⁶ (ил. 4). Таким образом, христианские могилы должны были опустеть, лишиться тел, чтобы наполниться чем-то, не исчерпываемым обещанием — обещанием воскрешения, — но содержащим в себе весьма подозрительную диалектику кнута и пряника, оставляемых надежд и бросаемых угроз. Дело в том, что всякому мифическому образу нужен контробраз, наделенный способностями обратимости.⁷ И на деле вся эта структура веры никак не сможет обойтись без стратегической игры своих полюсов и сверхдетерминированных противоречий.

Как следствие, возникла логическая потребность в инфернальной контрверсии блистательной модели Воскресения Христова, и ее самое обстоятельное, самое красочное изложение дал, конечно же, Данте. Достаточно вспомнить IX и X песни его «Ада», круг, откуда вырываются языки пламени и крики, издаваемые еретиками, принимающими свою кару. Вергилий комментирует Данте происходящее.

⁶ Я описываю (очень кратко) центральную часть знаменитого «Страшного Суда» Фра Анджелико, находящегося во Флоренции (Музей Сан-Марко) и написанного около 1433 г. По поводу средневековой иконографии Страшного Суда см. коллективный сборник: Homo, Memento Finis. The Iconography of Just Judgement in Medieval Art and Drama // Medieval Institute Publications. Kalamazoo, 1985.

⁷ См., например: Lévi-Strauss C. La pensée sauvage. Paris, 1962. P. 48—143.

E quelli a me: "Qui son li eresiarche
Con lor seguaci, d'ogne setta, e molto
Più che non credi son le tombe carche.

Simile qui con simile è sepolto,
E i monumenti son più e men caldi".
E poi ch'a la man destra si fu vòlto,
passammo tra i martiri e li altri spaldi.

«Ересиархи, — молвил он, — и с ними
Их присные, всех толков; глубь земли
Они устлали толпами густыми.

Подобные с подобными легли,
И зной в гробах где злей, где меньше страшен».
Потом он вправо взял, и мы пошли
Меж полем мук и выступления башен.⁸

Здесь, в Аду, в процессе, диаметрально противоположном тому, что управляет избранными, все крышки могил останутся снятыми до Страшного суда... чтобы навсегда закрыться над головами своих обитателей в тот день, когда блаженные покинут свои наконец-то открывшиеся могилы (ил. 5). И можно было бы привести множество других примеров этих структурных инверсий, этих систем образов, которые постоянно, позитивно или негативно, располагаются *вокруг* — то есть в отдалении, но и в перспективе — раскола, открытого тем, что смотрит на нас, в том, что мы видим. Вот повинные в симонии из песни XIX, вкопанные в могилы перевернутыми, вниз головой; вот льстецы из песни XVIII, «попавшие в кал зловонный» (*e quindi giu nel fosso / vidi gente attuffata in uno sterco*)... Пускаясь в цветистые описания, художники не отказывали себе в том, чтобы дать несколько явных инверсий традиционной иконографии Воскресения Христова или убранной цветами могилы св. Девы.⁹

⁸ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1992. С. 50.

⁹ Ibid. XVIII—XX. — Основополагающим исследованием в области иконографии «Божественной комедии» остается книга Brieger H., Mills M., Singleton C. S. Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy. Princeton, 1969. 2 vol. („Bollingen Series", 91).

Но, как бы там ни было, человек веры *всегда будет видеть нечто другое по ту сторону того, что он видит*, будучи лицом к лицу с могилой. Великое фантазматическое и утешительное сооружение разворачивает его взгляд, как разворачивается павлиний хвост, раскрывая веер эстетического (возвышенного или страшного) и в то же время темпорального (проникнутого надеждой или трепетом) мира. То, что видно, в данном случае всегда предвидится, и то, что предвидится, всегда касается конца времени: в один прекрасный день — когда понятие дня, как и понятие ночи, отживет свой срок — мы будем спасены из этого зловещего заточения, на мысль о котором наводит объем могилы. Наступит день, и придет все то, на что мы надеемся, если верим, и чего мы боимся, если не верим. Оставив в стороне отчуждающий характер этой разновидности тоталитарного *double bind*, нужно отметить для себя движение в позиции верующего, посредством которого настойчивым, навязчивым образом перестраивается фикция времени. Предзнаменование, возвращение, суд, телеология: тут, перед могилой, *время* переизобретается постольку, поскольку с ужасом отбрасывается реальное *место* — материальный склеп с его функцией резервуара, который заключает в себе, совершает, утрату бытия, тела, работающего над собственным разрушением. Человек веры предпочитает опустошить могилы от гниющих, безнадежно обезображенных тел, чтобы наполнить их возвышенными, облагороженными телесными образами, призванными убаживать и осведомлять — то есть *фиксировать* — наши воспоминания, опасения и желания.

ПРОСТЕЙШИЙ ВИДИМЫЙ ОБЪЕКТ

Человек тавтологии, ясное дело, переворачивает этот фантазматический процесс с ног на голову. Он будет стремиться к упразднению всякой фиктивной темпоральной конструкции, ему захочется ограничиться настоящим временем своего опыта видимости. Он будет стремиться упразднить всякий образ, даже «чистый», ему захочется ограничиться только тем, что он видит, и ограничиться абсолютно, специфично. Стоя перед могилой, он не будет пытаться отбросить материальность реального пространства, которая предстает перед его зрением: ему захочется именно *не видеть ничего другого по ту сторону того, что он видит*.

Но где отыскать фигуру для этой второй позиции? Где отыскать пример действительного осуществления подобной программы, подобного радикализма? Быть может, в строгости, выдерживаемой рядом американских художников, которые к началу 1960-х годов, как представляется, довели до конца разрушительный процесс, путь коего был указан Джаспером Джонсом, а еще раньше Марселем Дюшаном. Это видение истории — сегодня общепринятое, то есть широко разделяемое, но в той же степени тривиальное, — было ясно высказано философом Ричардом Уоллхеймом, который решился диагностировать на пути от первых *ready made* до черных картин Эда Рейнхардта общий процесс разрушения (*work of des-*

truction), ведущий к искусству, которое он и назвал — с целью назвать почти-ничего, вышедшее из подобного разрушения, — *минимализм*: искусством, наделенным, как он говорил, «минимальным художественным содержанием» (*a minimal art-content*).¹

Пример этот кажется тем более подходящим для моей короткой философской притчи оттого, что названные так художники создавали чаще всего простейшие объемы, в частности параллелепипеды, лишенные всякой изобразительности, всяких элементов веры, намеренно приведенные к той геометрической сухости, которую они представляют на обозрение. Это сухость без сообщения, без содержания. Это объемы — например, параллелепипеды — и ничего больше (ил. 6). Объемы, не свидетельствующие решительно ни о чем, помимо самих себя. Решительно отказывающиеся от всякой фикции времени, которая могла бы их видоизменять, открывать, наполнять или все что угодно еще.

Объемы без симптомов и скрытых возможностей, то есть тавтологические объекты. Если бы нужно было кратко суммировать фундаментальные положения, отстаиваемые художниками этой группы — многие из которых, прежде всего Роберт Моррис и Дональд Джадд, стали авторами ряда знаменитых теоретических текстов,² — для начала пришлось бы вывести игру того, что они предлагали, из всего, что они упраздняли или запрещали. В первую очередь речь шла о том, чтобы

¹ Wollheim R. Minimal Art (1965) // Wollheim R. On Art and the Mind. Londres/Cambridge, 1974. P. 101 (и, шире, p. 101—111). — При чтении этого выражения не стоит забывать о полисемии слова *content*, которое означает также удельное количество, вместимость, объем и т. п.

² Прежде всего см.: Judd D. Specific Objects (1965) // Judd D. Complete Writings 1975—1986. Eindhoven, 1987. Vol. I. P. 115—124 (trad. C. Gintz // Regards sur l'art américain des années soixante. Paris. P. 65—72); Morris R. Notes on Sculpture (1966) / Éd. G. Battcock // Minimal Art. A Critical Anthology. New York, 1968. P. 222—235 (trad. C. Gintz // Regards sur l'art américain... P. 84—92).

устранить всякую иллюзию и дать так называемые *специфические* объекты, объекты, которые требуют лишь одного: видеть в них то, что они есть. Это положение, простое по значению, окажется необычайно деликатным в реальности своего воплощения. Ибо иллюзия довольствуется малым, до того она алчна: малейшее изображение — пусть скудное, пусть всего-навсего деталь — не замедлит дать какую-нибудь пищу человеку веры.

Как изготовить визуальный объект, лишенный всякого пространственного иллюзионизма? Как изготовить артефакт, который не лгал бы по поводу своего объема? Вот какой вопрос прежде всего ставили Моррис и Джадд. Первый исходил из неудовлетворенности, испытываемой в отношении того, что дискурс иконографического или иконологического типа — дискурс, вышедший, в конечном счете, из самых что ни на есть академических живописных традиций, — систематически инвестирует скульптуру, искажая при этом ее реальные, специфические параметры.³ Второй попытался помыслить саму сущность — всеобщую и потому радикальную — того, что тут следует понимать под иллюзией. В этом случае отступить пришлось не только от традиционных форм «содержания» — скажем, от содержания фигуративного или иконографического, — но и от тех форм оптичности, которые разрабатывала великая абстрактная живопись 1950-х годов, живопись Ротко, Поллока или Ньюмена. Дональду Джадду достаточно присутствия двух цветов, чтобы один из них «выступал», а второй «отступал», развязывая тем самым игру несносного пространственного иллюзионизма. Он пишет:

Все, что находится на поверхности, имеет за собой пространство. Два цвета на одной поверхности почти всегда находятся на разной глубине (*lie on different depths*). Равномерный цвет, особенно в случае масляной живописи, которая покрывает всю картину или ее преобладающую часть, является одновременно плоским и бесконечно пространственным (*both flat and infinitely*

³ См.: Morris R. Notes on Sculpture. P. 84.

spatial). Во всех произведениях, где акцент сделан на прямоугольную плоскость, пространство неглубоко. Неглубоко пространство Ротко, и его скругленные прямоугольники параллельны плоскости, однако в целом пространство является почти традиционно иллюзионистским (*almost traditionally illusionistic*). В картинах Рейнхардта сразу позади плоскости холста присутствует еще одна ровная плоскость, и вот она-то, напротив, кажется безгранично глубокой.

Живопись Поллока откровенно *на* холсте, и его пространство — это, по сути, пространство, создаваемое метками, присутствующими на поверхности, так что оно и не очень-то описательное, и не очень-то иллюзионистское. Концентрические полосы Ноланда не столь специфически *на* поверхности, как живопись Поллока, однако тем сильнее они уплощают буквальное пространство (*literal space*). Но какими бы плоскими и неиллюзионистскими не были картины Ноланда, его полосы выступают и отступают. Один-единственный круг — и тот натягивает на себя поверхность и оставляет небольшое пространство позади. Если речь не идет о поле, покрытом цветом или метками всецело и однородно, то все что угодно, будучи помещенным *в* прямоугольнике и *на* плоскости, наводит на мысль о чем-то, что *в* и *на* еще чем-то другом (*something in and on something else*), о чем-то в своей окрестности; это, в свою очередь, наводит на мысль о фигуре или объекте в их пространстве, где эти фигура или объект являются примерами из подобного [иллюзионистского] мира: вот ключевая цель живописи. Картины последнего времени не так уж совершенно просты (*single*).⁴

Читая этот текст Джадда, испытываешь странное впечатление некоего дежавю, обернувшегося против самого себя: знакомость, работающая на собственное отрицание. В самом деле, ключевой модернистский аргумент, аргумент специфичности — привлекаемый в живописи при отказе от иллюзии третьего измерения⁵ — заявляет о себе в данном случае лишь для того, чтобы обречь на смерть саму живопись как практику, в какой угодно разновидности приговоренную к иллюзионизму, который определяет ее сущность и прошедшую историю. Выходит, Дональд Джадд радикализует требование спе-

⁴ Judd D. Specific Objects. P. 67—68.

⁵ См.: Greenberg C. Art and culture. Essais critiques (1961) / Trad. A. Hindry. Paris, 1988. P. 154 и, подробнее, p. 148—184.

цифичности — или, как он говорит, «буквальности пространства» (*literal space*), — причем радикализует настолько, что видит в картинах Ротко «почти традиционный» пространственный иллюзионизм. Тогда понятно, почему на вопрос о том, знает ли он, как создать визуальный объект, начисто лишенный пространственного иллюзионизма, Джадд отвечает: нужно создать трехмерный, *пространственный объект*, вырабатывающий свою собственную «специфическую» пространственность. Объект, способный преодолеть в таком качестве и иконографичность традиционной скульптуры, и закоренелый иллюзионизм живописи, даже модернистской.⁶ Согласно Джадду, нужно создать объект, не представляющий собой (и не репрезентирующий) ничего, кроме свойственной ему как объекту объемной характеристики, — например параллелепипед; объект, не изобретающий ни времени, ни пространства по ту сторону самого себя.

В связи с аргументом двух цветов, выведенных в картине, с удивлением констатируешь, что препятствие на пути к этой идеальной специфичности, которое мы можем назвать простейшим преступлением против специфичности, состоит в обыкновенном *соотнесении* частей, пусть и абстрактных. Ибо всякое соотнесение, сколь угодно простое, уже будет двойным и двуличным, предоставляя в то же время подступ к той самой простоте произведения (*singleness* — это слово обозначает еще и честность), притязания которой оспаривает Джадд. Тут мы сталкиваемся со вторым фундаментальным требованием, выдвигаемым, как кажется, художниками-минималистами: *устранить всякую детализацию* и представить объекты, понятые как неделимые, нерасторжимые *тотальности*. «Целостности без частей», объекты, характеризующиеся в связи с этим как «несоотносительные». Роберт Моррис настаивал на том факте, что произведение дает своего рода *Gestalt*, автономную,

⁶ См.: Judd D. Specific Objects. P. 65.

специфическую, мгновенно воспринимаемую форму. Вот как он переформулировал свою хвалу «простым объемам, создающим интенсивные ощущения *гештальта*»: «Их части так сплочены, что они оказывают максимальное сопротивление всякому раздельному восприятию».⁷

Что же касается Дональда Джадда, настойчиво повторяющего свою критику всякой живописи, даже модернистской («в конечном счете картина Ньюмена не более проста, чем картина Сезанна»), то он взывает к «вещи, принимаемой как целое», наделенной «качеством, [также] принимаемым как целое» (*the thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting*), и наконец утверждает, что «самые значительные вещи изолированы (*alone*), и они более интенсивны, более ясны и более сильны», чем все прочие.⁸ Сильное произведение, по Джадду, не должно содержать «ни нейтральных или умеренных зон и частей, ни связок или переходных зон»; сильное произведение не должно быть *скомпонованным*; поместить нечто в одном углу картины или скульптуры и «уравновесить» это чем-то в другом углу — вот в чем состоит, по Джадду, неспособность создать специфический объект; «серьезная проблема в том, — говорит он, — чтобы сохранить смысл целого».⁹

Упраздняя деталь — и даже всякую композиционную или соотносительную «часть», — художники в конечном итоге предлагают объекты предельно простых, как правило, симметричных форм, объекты, сведенные к «минимальной» форме *гештальта*, мгновенно и всецело узнаваемого. Объекты, сведенные к одной лишь формальности своей формы, к одной лишь видимости своей видимой конфигурации, преподносимой без всякой тайны, в виде линии и плоскости, поверхности и объ-

⁷ Morris R. Notes on Sculpture. P. 87 и, подробнее, p. 87—90.

⁸ Judd D. Specific Objects. P. 70.

⁹ Ibid. P. 70, а также: Glaser B. Questions à Stella et Judd (1964) / Trad. C. Gintz // Regards sur l'art américain... P. 55.

ема.¹⁰ Так что же, мы оказались в абсолютно новой и радикальной области эстетики тавтологии? Кажется, что да, когда читаешь знаменитый ответ Фрэнка Стеллы — живописца, которому принадлежит честь создателя единственных «специфических» картин в эти годы, известной серии полос (1958—1965),¹¹ — на вопрос, поставленный Брюсом Глейзером.

Глейзер. Вы намекаете на то, что в живописи больше не найти новых решений, и нет проблем, которые нужно разрешать? (...)

Стелла. Моя живопись основана на том факте, что в ней содержится только то, что в ней можно увидеть. Это самый настоящий объект. Всякая картина — объект, и всякий, кто связывается с живописью, в конце концов сталкивается с объектной природой того, что он делает, что бы он ни делал. Он делает вещь. Все это должно быть само собой разумеющимся. Будь живопись достаточно острой, ясной, точной, вам достаточно было бы просто смотреть на нее. Мне хочется, чтобы в моих картинах находили лишь одно, и я сам нахожу в них лишь одно: то, что в них можно увидеть все без всякой путаницы. Все, что нужно видеть, это то, что вы видите (*what you see is what you see*).¹²

¹⁰ Лучшим введением в искусство минимализма на французском языке — не считая уже цитированного сборника «Взгляды на американское искусство 60-х годов», в котором воспроизведены некоторые статьи из фундаментальной антологии Грегори Бэтткока, — является двухтомный каталог, вышедший под редакцией Ж.-Л. Фромана, М. Буреля и С. Кудерка: Art minimal I. De la ligne au parallélépipède. Bordeaux, 1985; Art minimal II. De la surface au plan. Bordeaux, 1987 (с добротой составленной библиографией и хронологией минималистских выставок). Также заслуживают внимания специальный номер журнала Artstudio (№6, 1987) и альбом, посвященный искусству 60-х и 70-х годов: L'art des années soixante et soixante-dix. La collection Panza. Milan — Lyon — Saint-Étienne, 1989. Американская библиография, как ни странно, не слишком значительна. Среди каталогов рекомендуем ознакомиться со следующими: Seitz W. S. The Responsive Eye. New York, 1965; American Sculpture of the 60'. Los Angeles, 1967; Contemporary American Sculpture. New York, 1971; Minimalism x 4. An Exhibition of Sculpture from the 1960s. New York, 1982.

¹¹ См.: Rubin L. Frank Stella. Paintings 1958 to 1965. New York, 1986; Pacquement A. Frank Stella. Paris, 1988. P. 10—59.

¹² Glaser B. Questions à Stella et Judd. P. 58.

Итак, победа тавтологии. Художник говорит нам только о том, что «само собой разумеется». Что он делает, работая над картиной? Он «делает вещь». Что делаете вы, когда смотрите на его картину? «Вам достаточно видеть». И что именно вы видите? *Вы видите то, что вы видите*, — безапелляционно отвечает он. Такова *singleness* произведения, его простота, его вещественная честность, то есть, в сущности, его манера подавать себя как неопровержимое. Получается, что перед объемом Дональда Джадда вы не увидите ничего, кроме самих его — как объема — параметров, кроме его природы параллелепипеда, который не репрезентирует ничего, кроме самого себя, непосредственно и неопровержимо выражая свою собственную природу параллелепипеда. Сама его симметрия — то есть эта виртуальная возможность нейтрализовать любую часть другой частью напротив — является для него орудием тавтологии.¹³ Перед этим произведением вы всегда видите то, что видите: *одно и то же*. Ни больше ни меньше. И это называется «специфический объект». Это можно было бы назвать тавтологическим визуальным объектом. Или визуальным наваждением *собственно вещи*.

Теперь вырисовывается третья ставка, глубинно связанная с двумя предыдущими и обнаруживающаяся в попытке *устранить всякую темпоральность* из этих объектов путем преподнесения их как объектов, всегда видимых непосредственно, всегда именно такими, каковы они есть... И эти объекты столь точно «суть» они сами лишь потому, что они «суть» не просто ясные, но и *стабильные* объекты. Впрочем, такая стабильность — в этом-то и состоит не побочная, но самая главная ставка всей конструкции — предохраняет их, словно от перемен настроения, от перемен смысла, от нюансов и переливов, создающих ауру, от тревожных странностей всего того, что способно преображаться или попросту свидетельст-

¹³ См.: Judd D. Symmetry (1985) // Judd D. Complete Writings. Vol. I. P. 92—95.

новать о работе времени. Они, эти объекты, стабильны, так как демонстрируют нечувствительность к следам времени и, кстати, сделаны зачастую из промышленных материалов: это материалы настоящего времени (таков один из способов критики традиционных и «благородных» материалов классической скульптуры), но еще и материалы, призванные сопротивляться времени. Поэтому не случайно, что в произведениях Джадда всевозможные металлы — медь, алюминий, нержавеющая сталь, железо — используются в анодированном или оцинкованном виде, в произведениях Роберта Морриса используются проволоочная сетка и полимерная резина, а в произведениях Карла Андре — свинец и огнеупорный кирпич.¹⁴

Однако эти объекты стабильны еще на одном уровне. Дело в том, что единственный признак их производства — я имею в виду темпоральность их производства, органичность возникновения — сводится, как кажется, не к чему иному, как к *репетитивному*, или сериальному, процессу (ил. 7). Дональд Джадд, Роберт Моррис, Карл Андре, Дэн Флэйвин, Сол Леуитт — все эти художники, *grosso modo* окрещенные минималистами, — откровенно ограничивали, сокращали в своих произведениях экспозицию времени, проводя игру того же с тем же, ограничивая вариацию — ее потенциальное изобилие и способность ломать правила игры, задаваемые ею для себя, — областью простейшей логической, и даже тавтологической, переменной, где то же неизменно возвращается к тому же.¹⁵

¹⁴ Тут я немного расхожусь с интерпретацией Р. Краусс, которая видит в этой склонности к «применению элементов, позаимствованных у коммерческих материалов», своего рода «культурный *ready made*» (см.: Krauss R. Passages in Modern Sculpture [1977]. Cambridge-Londres, 1981. P. 249—253).

¹⁵ Предвосхитив дальнейший ход исследования, я сразу уточню, что с этой теоретической идеей — с идеей, которую можно вывести, например, из текста Джадда, — часто вступают в противоречие сами произведения. Случай Сола Леуитта с его столь необычным использованием вариации представляется в этом отношении совершенно

Поняв эту стабильность в буквальном смысле, так, словно чистое повторение объемов Джадда — своего рода тавтологическая хвала объему от него самого, — такой художник, как Джозеф Кошут, счел необходимым еще раз, теперь в языке, сомкнуть автореферентную смычку «минимального» объема: так пять кубических, пустых, прозрачных, стеклянных ящиков удвоили свою объектную тождесамость «описанием», или «определением», написанным прямо на объектах: *Box — Cube — Empty — Clear — Glass*¹⁶ (ил. 8). Тут произведение уже не довольствуется демонстрацией того, что то, что вы видите, есть не что иное, как то, что вы видите, а именно, пустые кубы из прозрачного стекла, но еще и говорит это, совершая некую тавтологическую пере-смычку языка на узанном объекте.

Результатом всего этого — и наброском четвертой ставки минимализма — будет повышение этих «специфических» объектов в чине как объектов, теоретически свободных от *игры значений*, а значит, и от двусмысленностей. Это предметы визуальной, а также концептуальной и семиотической уверенности («*Это — параллелепипед из нержавеющей стали...*» На сцену выходит «не-тождественное подобие», о котором говорил Фуко в книге «*Это не трубка*»¹⁷). Перед ними не во что верить, нечего представлять себе, так как они не лгут, ничего не скрывают, даже того, что они могут быть пустыми.

отдельным и даже втайне порывающим с этими «принципами» минимализма (см.: *Bochner M. Art sériel, systèmes, solipsisme* (1967) / Trad. C. Gintz // *Regards sur l'art américain*. P. 93—96; *Pincus-Witten R. Sol LeWitt: mot-objet* / Trad. C. Gintz // *Ibid.* P. 97—102; *Krauss R. LeWitt in Progress* (1978) // *Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge-Londres, 1985. P. 245—258).

¹⁶ О Дж. Кошуте, прежде всего, см.: *Joseph Kosuth: Art Investigations and „Problematics“ since 1965*. Lucerne, 1973. 5 vol. — Разумеется, это удвоение тавтологии *языковой надписью*, помещенной на объеме, отдаляет произведение Кошута от всей минималистской проблематики в строгом смысле слова. Получается так, словно, высказанная одновременно со своим объемным воплощением, тавтология некоторым образом преодолевает формальные условия своего исполнения.

¹⁷ *Foucault M. Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier, 1973. P. 79 etc.

Так или иначе — конкретно или теоретически — они *прозрачны*. Восприятие этих объектов, чтение нескольких теоретических манифестов, которые их сопровождали, все это, кажется, свидетельствует в пользу искусства, лишенного всякой коннотации, а быть может, и «лишенного всякой эмоции» (*an art without feeling*).¹⁸ Так или иначе — в пользу искусства, которое по ходу своего развития приобретает черты антиэкспрессионизма, антипсихологизма, критики интериорности в духе Витгенштейна (если вспомнить, как последний сводил существование частного языка к абсурду, противопоставлял свою философию концепта всей философии сознания и оставлял жалкие крохи от иллюзий самопознания¹⁹).

Итак, интериорности нет. Латентности нет. Ни следа того «отдаления» или «разрыва», о котором, задаваясь вопросом о смысле произведения искусства, говорил Хайдеггер.²⁰ Нет времени и, следовательно, нет бытия: только — объект, «специфический» объект. Нет «отдаления» и, следовательно, нет тайны. Нет ауры. Здесь ничего не «выражается», так как ничего ни из чего не выходит, так как нет места или латентности — гипотетического залегания смысла, — где нечто могло бы прятаться, чтобы в какой-то момент снова выйти, воскреснуть. Чтобы суметь окончательно сформулировать то, что вносит в обсуждаемую проблематику подобную ставку, нужно еще послушать Дональда Джадда. А он, как известно, утверждал, что нужно *устранить всякий антропоморфизм*, чтобы обрести и провозгласить эту не-

¹⁸ Во всяком случае, таково выражение Б. Глейзера (см.: *Glaser B. Questions à Stella et Judd*. P. 60). Гораздо обстоятельнее ответное суждение Дональда Джадда.

¹⁹ См.: *Krauss R. Passages in Modern Sculpture* (1977). Cambridge-Londres, 1981. P. 81—82; см. также: большое исследование о Витгенштейне: *Bouveresse J. Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*. Paris, 1976 (éd. 1987).

²⁰ См.: *Heidegger M. L'origine de l'œuvre d'art* (1936) / Trad. W. Brokmeier // *Heidegger M. Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris, 1980 (nouvelle éd.). P. 57—60.

отвязную, эту императивную *специфичность* объекта, которую художники *minimal art* сделали, совершенно очевидно, своим манифестом.²¹ Устранить антропоморфизм во всех его разновидностях значит вернуть формам — объемам как таковым — внутренне присущую им силу. Это значит, нужно изобрести такие формы, которым под силу отталкивать образы; формы, совершенно явно препятствующие всякому исполнению веры перед объектом.

Итак, можно сказать, что простейший объем Дональда Джадда — его параллелепипед из фанеры — *ничего не репрезентирует* перед нами как образ. Он тут, перед нами, просто так, простой объем, честный и всецело данный (*single, specific*): простой видимый объем, и видимый очень отчетливо. Его формальная сухость освобождает его, как кажется, от всякого «иллюзионистского» или, шире, антропоморфного процесса. Мы видим его столь «специфично» и столь отчетливо лишь в той мере, в какой он на нас не смотрит.

²¹ См.: Judd D. Specific Objects. P. 71—72; Glaser B. Questions à Stella et Judd. P. 57 etc.

ДИЛЕММА ВИДИМОГО, ИЛИ ИГРА ОЧЕВИДНОСТЕЙ

И тем не менее, все не так просто. Задумаемся на мгновение: параллелепипед Дональда Джадда, как я уже говорил, *ничего не репрезентирует*, ничего не воспроизводит как образ чего-то другого. Не подает себя в качестве симулякра чего бы то ни было. Точнее, придется согласиться с тем, что он ничего не репрезентирует постольку, поскольку не *разыгрывает никакого присутствия*, предполагаемого в другом месте, — к чему в той или иной степени стремится любое произведение фигуративного или символического искусства, а также любое произведение искусства, в той или иной степени связанное с миром веры. Объем Джадда не репрезентирует ничего, не разыгрывает никакого присутствия, так как он дан тут, перед нами, как *специфический в своем собственном присутствии*, в «специфическом» присутствии объекта искусства. Но что означают эти слова — «специфическое присутствие»? И что ими подразумевается в гипотетической игре того, что мы видим, по отношению к тому, что смотрит на нас?

Нужно еще раз перечитать декларации Джадда, Стеллы и Роберта Морриса 1964—1966 годов, чтобы понять, почему тавтологическим высказываниям, касающимся акта видения, не удастся дойти до конца и почему то, что на нас смотрит, смотрит постоянно, неотменимо,

вдруг заявляет о себе в том, что, как нам кажется, мы просто видим. «Искусство — это нечто такое, что видится» (*art is something you look at*), — вот что прежде всего утверждает Джадд в ответ радикализму, который мог воплощаться, к примеру, в том или ином жесте Ива Клейна.¹ Искусство — это нечто такое, что видится, просто находится на виду, и в этом качестве преподносит свое «специфическое» присутствие. Когда Брюс Глейзер спрашивает у Фрэнка Стеллы, что же тот подразумевает под *присутствием*, художник — сразу, чуть второпях — отвечает: «Это просто другой способ говорить».² Но слово обронено. И так уместно, что в дальнейшем теоретическая вселенная минимализма уже не теряется из виду. Поначалу она заявляет о себе созвездиями прилагательных, которые подчеркивают, усиливают визуальную простоту объекта, связывая ее с миром *качества*. Так, когда Джадду понадобится защитить простоту минималистского объекта, он скажет: «Формы, единство (...), порядок и цвет специфичны, агрессивны и сильны» (*specific, aggressive and powerful*).³

Специфичны... агрессивны и сильны. Есть в этом ряду прилагательных странноватый резонанс. Странноватый, и все же вполне понятный. Первым словом определяется упор на, так сказать, уединенную прозрачность, на невыразительные автономии и замкнутость. Два других слова отсылают к миру интересубъектного опыта и, следовательно, к ставке на соотносительность. Но противоречие в оптике Джадда и Стеллы только кажущееся: ведь речь идет о том, чтобы придать тавтологии «what you see is what you see» некую *силу*. Художники говорят: это *what* или это *that* минималистского объекта существует (*is*) как объект так же очевидно, так же бесповоротно, так же сильно и «специфично», как вы как субъект.

¹ Glaser B. Questions à Stella et Judd. P. 62.

² Ibid. P. 61.

³ Judd D. Specific Objects. P. 69.

Однако эта отсылка к качеству бытия, к силе, действительности объекта образует настоящий логический — а на самом деле феноменологический — сдвиг по отношению к исходному притязанию на формальную специфичность. Ибо, в конечном итоге, именно с феноменологическим миром *опыта* будут соотноситься качество и сила минималистских объектов. Когда Брюс Глейзер, в самом конце своей беседы с Джаддом и Стеллой, говорит о реакции зрителей, «к тому же ошеломленных, приведенных в замешательство этой простотой», Стелла даст в заключение еще один знаменитый ответ. Он говорит:

Возможно, в этой простоте все дело. Когда Мэнтл бьет по мячу так сильно, что тот уходит за пределы поля, все на минуту замирают в изумлении, потому что это так просто. Он всего-навсего бьет мимо, и этого, в общем, достаточно.⁴

Раньше, возможно, недооценивался тот факт, что визуальная метафора, к которой прибег Стелла, уводит внимание от *объекта* (или от игры между объектами: битой, мячом) к *субъекту* (или к игре между субъектами: Мэнтлом, известным бейсболистом, и его публикой) путем акцента на почти мгновенном пересечении *места*, в обыкновении уделяемого и объекту, и субъекту (иными словами, игровой площадки, видимой с трибун). Что это означает для нас? Прежде всего то, что сила минималистского объекта мыслилась в неизбежно интересубъектных терминах. Короче говоря, что объект в данном случае мыслился как «специфический», весомый, сильный, неукротимый и озадачивающий в той самой мере, в какой исподволь становился *неким субъектом* по отношению к своему зрителю.

⁴ Glaser B. Questions à Stella et Judd. P. 62. — P. Крайсс в статье под названием «Влечение к видению» дает обстоятельную критику той оптической модели действительности, точнее, одного из ее вариантов (см.: Krauss R. La pulsion de voir // Cahiers du Musée national d'Art moderne. 1989. N 29. P. 36—37).

Прежде чем задаваться вопросом, что это вообще за «субъект», сразу отметим ту трезвость, с какой Роберт Моррис, художник, смог осознать феноменологический характер — характер субъективного опыта, — порождаемый его собственными скульптурами, какими бы «специфическими» они ни были. Если Дональд Джадд постулировал «специфичность» объекта как величину, почти независимую от всех внешних условий, например от условий экспозиции,⁵ — то Роберт Моррис решительно признавал, что «простоте формы не обязательно соответствует такая же простота в опыте». И добавлял: «Единые формы не сокращают отношения. Они их упорядочивают».⁶ И даже усложняют, упорядочивая. Нечто подобное происходит в тех произведениях Морриса, где он обыгрывает два или несколько формально идентичных элементов, по-разному «положенных» или расположенных по отношению к зрителю (ил. 9 и 10). Проницательное описание этой диалектики, странной в концептуальном плане, но бесспорной в плане визуальном, давно уже дала Розалинд Краусс. В частности, она писала:

На самом деле не так важно, что мы отлично понимаем факт идентичности трех «L»; невозможно воспринять их как действительно похожие: первая стоит, вторая лежит на боку, третья облокотилась на два ребра. Различный опыт, обусловливаемый каждой формой, очевидно зависит от ориентации «L» в пространстве, которое они делят с нашим собственным телом; например, размер «L» меняется в зависимости от специфического отношения (*specific relation*) объекта и поверхности пола, как в смысле общих мер, так и в смысле внутреннего соотношения двух сторон данной «L».⁷

⁵ См.: Judd D. Statement (1977) // Judd D. Complete Writings. Vol. I. P. 8 („The quality of a work can not be changed by the conditions of its exhibition or by the number of people seeing it”).

⁶ Morris R. Notes on Sculpture. P. 88.

⁷ Krauss R. Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante (1973) / Trad. C. Gintz // Regards sur l'art américain des années soixante. P. 117. — В другой работе Р. Краусс вновь прибегает к подобному анализу (см.: Krauss R. Passages in Modern Sculpture. P. 238—239 et 266—267).

Итак, имеет место опыт. Это заключение должно быть само собой разумеющимся, однако его стоит подчеркнуть и проблематизировать — как раз в той мере, в какой тавтологические высказывания о «специфичности» стремились его завуалировать. Если есть опыт, значит есть *опыты*, то есть различия. Значит, есть *времена*, длительности, работающие *в* или *перед* этими объектами, которые считаются мгновенно узнаваемыми. Есть отношения внесения в присутствие, и, следовательно, есть *субъекты*, которые как раз и сообщают минималистским объектам гарантию существования и действительности. Скажут, что в описании Розалинд Краусс словарь специфичности некоторым образом смещается от объекта к отношению (*specific relation*): речь тут идет об отношении между объектом и его местом, но, так как место принимает у себя встречу объектов и субъектов, это отношение может также выступать характеристикой интерсубъектной диалектики. В игре в бейсбол есть не только биты и мячи, но и место, где игроки перемещаются, чтобы зрители на них смотрели. Впрочем, эта, в конечном счете, двусмысленная спортивная метафора не понадобилась Роберту Моррису, чтобы понять и высказать то, что минималистский объект существует не как специфический термин (в смысле: предел), но как термин (в смысле: дифференциальный элемент) в отношении. Моррис писал:

Опыт произведения непременно свершается во времени. {...} Некоторые из этих недавних произведений расширили границы скульптуры, сделав больший акцент на самих условиях, в которых мы видим некоторые разновидности объектов. Сам объект заботливо помещается в эти новые условия, чтобы сделаться не более чем термином отношения. {...} Сегодня важно достичь усиленного контроля над всей ситуацией (*entire situation*) и/или наилучшей координации. Этот контроль необходим, если мы хотим, чтобы переменные (*variables*) — объект, свет, пространство и человеческие тела — могли работать. Собственно говоря, объект не стал менее важным. Просто его одного недостаточно. Занимая свое место как один из элементов, объект не сводится к тусклой, нейтральной, общей или стертой форме. {...} Тот факт, что формам придается *присутствие*, которое необходимо,

но не становится доминирующим и не запрещается, открывает и множество других позитивных аспектов, которые остаются лишь сформулировать.⁸

По мысли Морриса, «другие позитивные аспекты» обладают ценностью пока еще не замеченных выводов из принципов, которые он только что сформулировал. В первую очередь, это вывод, который отныне *делает объект переменной в ситуации*: объект — переменная, переходная или даже зыбкая, а не заключительный, главенствующий, специфический термин, застывший в своей тавтологической видимости. Переменная в ситуации — это протокол опыта над временем, в некотором месте. В основе уже упоминавшегося примера с двумя-тремя элементами — колоннами или объемами в виде буквы *L*, — по-разному расположенными в месте демонстрации, и лежит такого рода протокол. Но, как известно, Роберт Моррис пойдет дальше и запротоколирует свои геометрические объекты откровенно театрально, в виде «перформанса». Например:

Занавес поднимается. В центре сцены стоит колонна в восемь футов высотой, в два фута шириной, из фанеры, окрашенная в серый цвет. Больше на сцене ничего нет. В течение трех с половиной минут ничего не происходит, никто не входит и не выходит. Внезапно колонна падает. Проходит три с половиной минуты. Занавес опускается.⁹

Понятно: способ, каким объект становится переменной в ситуации, есть не что иное, как способ выступать в качестве *квазисубъекта*. Такое перевоплощение может рассматриваться как минимальное определение актера или двойника. Что это за квазисубъект? Тот самый, что просто *падает* перед нами. *Присутствие*, над которым работает Роберт Моррис, в данном случае ограничива-

⁸ Morris R. Notes on Sculpture. P. 90.

⁹ Krauss R. Passages in Modern Sculpture. P. 201. — Обратите внимание, что это произведение — или «перформанс», если угодно, — относится к 1961 г. О скульптуре Роберта Морриса как «being an actor» см.: Ibid. P. 236–238.

ется элементарной ритмичностью — тоже минимальной, сводящейся фактически к одному-единственному феноменологическому контрасту — к ритмичности объекта, способного стоять, чтобы затем внезапно и словно неотвратно упасть: сделаться *почившим* на три с половиной минуты, спустя которые занавес тоже упадет, и больше не будет видно ничего.

Надо констатировать, что под действием подобной проблематики дискурс «специфичности», визуальной тавтологии, претерпевает переворот или, во всяком случае, потрясение. Прежде всего, согласие с ценностью опыта вновь вводит в оборот игру двусмысленностей и значений, хотя дело шло к ее устранению: ведь стоящая колонна неминуемо оказывается «лицом к лицу» с лежащей (см. *ил. 9*), так же как живой человек — лицом к лицу с почившим, или с могилой. А это возможно лишь благодаря темпоральной работе, которой объект отныне подвержен; следовательно, он оказывается де-стабилизирован в том, что касается зримой очевидности его как геометрического объекта. Дело шло к устранению всякой детали, всякой композиции и всякого «отношения», и вот мы встречаем произведения, элементы которых действуют друг на друга и на зрителя, сплетая в результате целую сеть отношений. Дело шло к устранению всякой иллюзии, и вот мы вынуждены принимать эти объекты в наигранности и театральности их дифференциальных презентаций. Наконец, и это главное, дело шло к устранению всякого антропоморфизма: параллелепипед должен был видаться специфически, как то, что в нем *на виду*. Ни стоящим, ни лежащим — а просто-напросто параллелепипедным. Но мы видели, что «Колонны» Роберта Морриса — являющиеся, тем не менее, точными и специфическими параллелепипедами — вдруг открывают в себе соотносительную силу, заставляющую нас *смотреть*, как они стоят, падают, лежат и даже покоятся.

Но как расценить этот переворот, этот переход к качеству или силе, то есть к интериорности? Как оха-

рактизовать то, что *очевидный* объем — объем, так сказать, без истории, простой параллелепипед восемь футов в высоту на два фута в ширину — вдруг становится «субъектом» некоей *латентности*, и симптом так встряхивает его (откуда? неясно; значит, изнутри? увидим позднее), что заставляет упасть, если не «умереть», то есть воздает ему судьбу?

Что это — завышенная планка, вводимая Робертом Моррисом в 1966 г. (а может, еще в 1961 г. — как предвосхищение) в проблематику его компаньонов-минималистов? Или достаточно сказать, что Моррис создал произведение, враждебное произведениям Стеллы и Джадда? Обе версии неудовлетворительны. Во-первых, потому что мы пренебрегаем *историей* этого художественного периода¹⁰ — серьезной, многоплановой и проблематичной. Во-вторых, потому что с первого же взгляда нам открываются гораздо более сложные и неочевидные разделительные линии: в интервью Брюсу Глейзеру (1964) Стелла и Джадд, возможно, и были заодно, но стоило как следует вслушаться в их общую речь — и можно было различить ряд роковых диссонансов, напоминающих, что, по сути, в их произведениях мало общего. Между тем как работы Джадда и Морриса этих лет решительно переключаются множеством аспектов: в самом деле, оба отворачивались от живописи, оба изготавливали из одних и тех же материалов трехмерные, геометрические, простые и «изолированные» объекты — объекты радикальные, неэкспрессионистские и, наконец, подлинно *минимальные*.

Тогда мы должны признать, что внутреннее противоречие есть в минимализме в целом? Но по какой модели мыслить подобное противоречие? Как ограниченность,

¹⁰ Характер «философской притчи», который я решил придать этому тексту, никак не способствует проекту *исторической* постановки или обоснования проблемы. Но это, конечно же, было бы необходимо тому, кто задался вопросом о сущности «минимализма» как такового, — если допустить, что тот действительно существует.

относящуюся к статусу объектов как таковых? Или как неспособность слов — даже слов самих художников, чаще всего умных слов, — выразить визуальный мир, на который всякие слова набрасывают вуаль мира неизбежно отличного, мира идеальных интенций? Эти вопросы стоит поднять и подчеркнуть их важность, поскольку амальгамирование слов и произведений слишком часто представляет художественному критику сколь заманчивое, столь и ошибочное решение. Художник зачастую *не видит* различия между тем, что он говорит (то есть тем, что, по его утверждению, должно видаться: *what you see is what you see*), и тем, что он делает. Но, в конце концов, это не так уж важно, если критик способен видеть *то, что сделано*, то есть улавливать всегда интересное и показательное, а подчас и плодотворное расхождение, которое свершается в промежутке между словами и объектами художника. Нередко, улавливая такое расхождение в деле, критику удастся выявить работу — и красоту — самих произведений. Во всяком случае, этим обуславливаются прекрасные моменты, свойственные критической работе. Но ведь зачастую художественный критик *не хочет видеть* того, что могло бы очертить контуры провала, бреши, которая разверзается перед ним; того, что научило бы его всегда диалектизировать — а значит, и раскалывать, расстраивать — свой собственный дискурс. Давая себе обет, или смутное удовольствие, скорого суда, художественный критик предпочитает скорее отрезать, чем углубиться взглядом в толщу среза. Он предпочитает диалектике дилемму: показывает противоречивость очевидностей (зримых или теоретических), но отворачивается от противоречивой игры (от обыгрывания *противоречий*), ведомой более уклончивыми, латентными — менее явными — параметрами художественной работы.

В связи с этим сразу же вспоминается один критический текст, ставший знаменитым благодаря беспрецедентной радикальности его постулатов, благодаря реакции, которую он пробудил. В этом тексте Майкл Фрид раз и навсегда решил *судить* минимализм по мерке

дилеммы между видимым вообще и «специфичностью» современных произведений искусства, в частности.¹¹ Фрид не сохранил термин *minimal art*, предложенный в 1965 году Ричардом Уоллхеймом; он предпочел говорить о «буквалистском искусстве» (*literalist art*) — что, помимо отсылки к *literal space*, привлекаемому Дональдом Джаддом,¹² тут же заставляет подумать о дословном, буквенном, и даже о букве, которая убивает, тогда как дух дает жизнь... И действительно, Майкл Фрид начинает свой текст, выдвигая в качестве постулата то, что минималистская «авантюра» по природе своей является фундаментально «идеологической» — то есть прежде всего *делом слов*.¹³ Так произведения, по природе своей противящиеся логическому опровержению, заслоняются рассуждениями, всегда спорными в том, что касается их истинности. Так Фрид идет с Джаддом врукопашную — слова против слов, если можно так сказать, — и манифестирует *в языке* тот вопрос, который, чувствуется, жизненно важен для него: вопрос о том, *что есть искусство и что не есть искусство* на американской «сцене» этого времени.

Словесная драка в своем роде. И в некотором смысле довольно бесполезная. Но мы ошиблись бы, во-первых, отнесясь к ней с легкостью — не станем же мы относиться с легкостью, к примеру, к академическим дебатам

¹¹ *Fried M. Art and Objecthood* (1967) / Éd. G. Battcock // *Minimal Art*. P. 116—147 (trad. N. Brunet et C. Ferbos // *Artstudio*. 1987. N 6. P. 12—27).

¹² См.: *Judd D. Specific Objects*. P. 67. — Соответствующий фрагмент этого текста цитировался нами выше — на с. 30.

¹³ Фрид пишет: «Авантюра, известная под различными названиями — „Art Minimal“, „ABC Art“, „первичные структуры“, „специфические объекты“ — является в значительной степени идеологической. Она стремится высказать и занять позицию, которая может быть сформулирована при помощи слов и которая была сформулирована несколькими ее ключевыми участниками» (*Fried M. Art and Objecthood*. P. 11). — О связи с языком, предполагаемой такого рода подходом, см.: *Krauss R. Using Language to do Business as Usual // Visual Theory. Painting and Interpretation* / Éd. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey. New York, 1991. P. 87—93.

XVII века, — и, во-вторых, сочтя, что она несколько не проясняет статус объектов. На самом деле Майкл Фрид все-таки провалился в теоретическую брешь, ясно различимую у Роберта Морриса: я имею в виду противоречие между «специфичностью» и «присутствием», между семиотической прозрачностью тавтологической концепции видения (*what you see is what you see*) и фатальной непроницаемостью интра- или intersубъектного опыта, обусловливаемого собственно демонстрацией минималистских объектов. Майкл Фрид провалился в теоретическую брешь, и провалился мастерски, доведя противоречие до предельного накала, выставив объекты на такой яркий свет, что тот стал в буквальном смысле ослепительным и в конечном итоге сделал объекты невидимыми. Действительно, это был наилучший способ уничтожить, убить объекты.

Но начал Майкл Фрид с того, что увидел объекты в ярком свете и, как следствие, ясно. Что он видит чрезвычайно ясно — как раз поэтому его текст приобретает нечто вроде определяющей, основополагающей ценности, — так это *парадокс* минималистских объектов: парадокс не только теоретический, но и почти сразу же, причем *визуально*, замечаемый. Итак, с одной стороны, объекты привязаны, или склонны, к формальной *специфичности*, к геометрической «буквальности» недвусмысленных объемов; с другой же стороны, они испытывают непреодолимое влечение к *присутствию*, достигаемому неминуемо двусмысленной игрой на собственных размерах или на расположении по отношению к зрителю.¹⁴ И Майкл Фрид будет анализировать самые парадоксальные (самые рискованные, несомненно) произведения минимализма — прежде всего работы Роберта Морриса и Тони Смита.¹⁵ В конечном итоге он выяснит то, о чем

¹⁴ *Fried M. Art and Objecthood*. P. 13. — Фрид с самого начала текста — и, имплицитно, до самого его конца — опирается на статью К. Гринберга (см.: *Greenberg C. Recentness of Sculpture* (1967) // *Minimal Art. A Critical Anthology*. P. 180—186).

¹⁵ *Fried M. Art and Objecthood*. P. 14—17 et 18—21.

ясно свидетельствовала уже Розалинд Краусс в цитированном выше описании скульптур Роберта Морриса, когда говорила о «стане» объектов в форме буквы *L*, об их «руках», об их положении «стоя» или «лежа на боку»: я имею в виду фундаментально *антропоморфную* природу всех этих объектов. И далее Майкл Фрид будет сопрягать темы присутствия и антропоморфизма под эгидой слова *театр* — несколько неясного в качестве концепта (оно скорее навязывается тексту, чем полагается в нем), но чрезвычайно ясного, если не чрезвычайно резкого, в качестве уничижительной оценки. Он пишет:

Вот ответ, который я хотел бы предложить: на самом деле буквалистская привязанность к объектности — всего-навсего предлог для нового театрального жанра, при том, что театр сейчас является отрицанием искусства (*theatre is now the negation of art*). (...) Собственно успех, сохранение художественных выражений все больше зависит от их способности провалить театр. (...) По мере приближения к условиям театра искусство вырождается (*art degenerates as it approaches the condition of theatre*).¹⁶

Так Фрид и заканчивает свой текст — нотой ужаса перед универсальностью адских сил театрального *извращения*. Он пишет:

И все же я хотел бы в нескольких последних строчках привлечь внимание к абсолютному всевластию (*the utter pervasiveness*) — к скрытой универсальности — чувствования или образа существования, которые, по моему мнению, испорчены или извращены театром (*as corrupted or perverted by theatre*). Все мы буквалисты, вся или почти вся наша жизнь проникнута буквализмом.¹⁷

Есть в этих словах нечто похожее на невольную реминисценцию великих моральных максим древности, жестоких и беспощадных, этих максим-проклятий, проникнутых религиозностью и духом *ниспровержения*, — я

¹⁶ Ibid. P. 14, 22, 24.

¹⁷ Ibid. P. 27. — Заключительная фраза выдержана в настолько пророческом тоне, что переводчики не осмелились дать ее по-французски: «Presentness is Grace»...

имею в виду, что они ниспровергают идолов, но и сами становятся жертвами собственной жестокой системы и тем самым всегда ниспровергают себя, противоречивые и парадоксальные, — в стиле Тертуллиана, к примеру.¹⁸ Подобно тому, как аскет разбивает идола, Майкл Фрид ниспровергает всю теоретическую конструкцию Дональда Джадда, ни больше ни меньше. Если Джадд предлагал обратиться к идеологии модернизма, то Фрид разоблачает в минимализме *идеологию par excellence* (то есть всеми разделяемую идеологию). Если Джадд отстаивал специфичность минималистских объектов, то Фрид разоблачает *не-специфичность*, которая орудует в этих объектах, не желающих быть, пусть и в качестве «объектностей», ни картинами, ни скульптурами, но только чем-то промежуточным, что Фрид определяет как «иллюзию падения барьеров между различными выразительными средствами искусства». ¹⁹ Если Джадд разоблачал иллюзионизм, заявляющий о себе в любой модернистской картине, которая включает в себя хотя бы два цвета, то Фрид разоблачает вдобавок *театральный иллюзионизм*, заявляющий о себе во всех минималистских объектах, которые навязывают зрителю свое невыносимое «присутствие». Если Джадд отстаивал несоотносительное, ибо неэкспрессионистское, искусство, то Фрид видит в этом искусстве не что иное, как самое обыкновенное инсценированное *отношение* между объектами и взглядами. Если Джадд провозглашал стабильность и темпоральную непосредственность своих «специфических объектов», то Фрид видит в них не что иное, как сложную и беско-

¹⁸ На уме у меня, разумеется, трактат Тертуллиана «О зрелищах», направленный против театра (*Tertullien. De spectaculis* / Éd. et trad. M. Turcan. Paris, 1986. — «Sources chrétiennes», N 332). В том, что касается внутреннего парадокса, связанного с этой ненавистью церкви к театру, я позволю себе отослать читателя к собственной работе «Цвет плоти, или парадокс Тертуллиана» (*Didi-Huberman G. La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertullien* // Nouvelle Revue de psychanalyse. 1987. XXXV. P. 9—49).

¹⁹ Fried M. Art and Objecthood. P. 24.

нечную, тягостную и противоречивую, драматизированную и порочную *темпорализацию*.²⁰

Понятно, наконец, что та самая форма искусства, которую Дональд Джадд отстаивал с целью ниспровергнуть неисправимый антропоморфизм традиционной — даже в случае его собственной, модернистской, традиции — живописи, оказывается ниспровергнута Майклом Фридом, который судит о ней как о форме *не-искусства par excellence* по причине того факта, смертного греха, что она проявляется — всецело и односторонне — как хронический, извращенный и «театральный» *антропоморфизм*. Таким образом, ниспровержение оказалось тотальным. Оно привело к открытой постановке дилеммы, альтернативы, подразумевающей два противоположных пути, выбор одного из которых предписывается каждому — художнику, критику, читателю вообще: «Идет война между театром и модернистской живописью, между живописным и театральным»,²¹ и в этой войне вам придется выбрать свой лагерь, неискусство или искусство, ничтожное «присутствие» минималистских объектов или модернистскую «добродетель» картин Олитски...

Что делать перед этой дилеммой? Выбрать свой лагерь?²² Согласиться с неспецифичностью минимализма и заявить во весь голос о его склонности к театральности?²³ Или попросту констатировать, что дилемма с самого

²⁰ Ibid. P. 26.

²¹ Ibid. P. 21.

²² См., например, заметку Р. Смитсона (Artforum. 1967. VI. N 2. P. 4). Л. Лэнг перевел следующий пассаж из нее: «Словно фанатичный добрый пуританин, Фрид пишет (...) какую-то пародию на мир искусства, уже известную по войне между ренессансным классицизмом (современность) и маньеристским антиклассицизмом (театр)...» (см.: Lang L. Art and Objecthood: Notes de présentation // Artstudio. 1987. N 6. P. 9. Note 6).

²³ См.: Duve T. de. Performance ici et maintenant: l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre (1981) // Duve T. de. Essais datés. Vol. I. 1974—1986. Paris, 1987. P. 159—205.

начала была *ложной дилеммой* и что, в конечном счете, сама форма альтернативы представляла собой «извращенную» (в данном случае, скорее, параноидальную) позицию? Нам, имеющим сегодня возможность смотреть на картину Барнета Ньюмена рядом со скульптурой Тони Смита, не чувствуя дилеммы размером с непреодолимую визуальную пропасть, обсуждаемые дебаты кажутся скорее уж дебатами о названии *незначительного отличия*. Поразительно, с какой головокружительной ловкостью пары оппозиционных в этой дилемме терминов переворачиваются, словно вывернутые наизнанку перчатки, то есть, возвращаясь фактически к тому же самому, а точнее, давая *зеркальное изображение* «вывернутой» формы. Вывернув наизнанку перчатку на правую руку, вы, конечно, получите перчатку на левую руку, но все равно перчатку, которая всегда служит одному и тому же и не меняет систему, а скорее, содействует ее завершению, стабилизации. Так что же выявляет дилемма минималистского присутствия и модернистской *presentness* — в том виде, в каком предлагает ее Майкл Фрид, — если не общую структуру, удерживающую термины в отношении взаимного и агрессивного присвоения или, короче, в воображаемой структуре в духе веры? О чем речь, если не о структурной паре, где каждый образ предполагает и ненавидит максимально родственный ему контробраз, подобно тому как могилы избранных вызывают и ненавидят могилы еретиков в организации «Божественной Комедии»?

Таким образом, дилемма, которая разводит тексты Дональда Джадда и Майкла Фрида, напоминает, скорее, порочный круг или (не очень-то божественную) комедию авангарда, представленного в виде экономии исключений. Эта дилемма сводит лицом к лицу *две разные очевидности*: «оптическую» очевидность, с одной стороны, и очевидность «присутствия» — с другой; очевидности, которые в силу игры их конфликта, а также из-за того, что они «заданы», «привлечены» как очевидности, приводят к утрате всяким термином его подлинной кон-

цептуальной плотности. В этом случае слово «специфичность» ничего не значит, так как оно легко меняет смысл при переходе от умного, но расплывчатого рассуждения Дональда Джадда к рассуждению Майкла Фрида, тоже умному и тоже расплывчатому. Не много значат и слова «театр», «объектность», «присутствие» или «быть-присутствующим», которые авторы полагают или навязывают — тогда как их следовало разработать, то есть философски деконструировать, возмутить, *открыть*, диалектизировать, не прибегнув к трансцендентальному синтезу, но уделив внимание *действующему расколу*.²⁴ Реальный раскол есть в дилемме лишь тогда, когда он неуклонно возмущает одно и то же тело, одно и то же действие. Дилемма «специфичности», напротив, представляет собой — в том виде, в каком она была постулирована, — дилемму организмов, которые должны абсолютно (воображаемо, агрессивно) различаться, чтобы каждый мог сохранять свою замкнутую и нерасколотую идентичность: неискусство и искусство, пространственные объекты и живопись, антропоморфизм и оптический формализм и т. д.

Итак, имел место спор о жанрах, которым давалось теоретическое обоснование лишь для того, чтобы они вернее исключали друг друга — но исключали, если так можно сказать, «зеркально»: закрытые друг по отношению к другу. Иными словами, академический спор. И впрямь дело слов. Манихейская контрверза. В ответ на исключение — анафема, в ответ на анафему — исключение. Визуальное заключалось в игру зримых и теоретических очевидностей, противопоставляемых друг другу всегда бинарно, точь-в-точь как на *дуэли*. В ответ на один симптом продуцировался другой, реактивный, в

²⁴ Уже Лео Стейнберг отметил слабость «антитеатральной» аргументации Клемента Гринберга в связи с картиной Пикассо (*Steinberg L. Other Criteria [1972] / Trad. C. Gintz // Regards sur l'art américain. P. 38*), а Розалинд Краусс увидела в породившей целый словарь театральности «термин-зонтик» (*theatricality is an umbrella term*) (*Krauss R. Passages in Modern Sculpture. P. 204*).

неведении относительно логического и фантазматического давления всей — тоталитарной — системы, вызывающей *оба* симптома. Рассматривая визуальные предметы сквозь призму дилеммы, наши авторы верят в способность выбрать лагерь, то есть занять в конечном итоге стабильную позицию; на деле же они замыкаются в безвыходной неподвижности застылых идей, укрепленных позиций. И обрекают самих себя на войну без движения — на окаменевший, замерший конфликт.

Но что в этой дилемме несет ответственность за операцию окаменения? Что заставляет конфликт застыть в таком виде? Несомненно, и парадоксально, это воображаемая точка не-конфликта, точка, в которой конфликтующие соглашаются... чтобы попытаться, всегда безуспешно, отделаться от противника. Это тавтология. Своего рода гладкая поверхность, где зеркало натравляет друг на друга очевидность модернистской «специфичности» и очевидность минималистской «специфичности». В этом отношении весьма показательно то, что Фрэнк Стелла привлекался как «союзник» обеими сторонами конфликта. Почему Джадд ставил под теоретическими манифестами свою подпись рядом с подписью Стеллы, и почему Майкл Фрид хотел противопоставить его Джадду? Потому что Стелла — во всяком случае, в своих высказываниях и именно в эту эпоху²⁵ — олицетворял общую тавтологическую точку, которая должна была служить и модернистской «специфичности», и минималистской «специфичности» с равным успехом. *What you see is what you see* — вот, выходит, та тавтологическая форма, которая предоставляет всей этой дилемме общий экран. Вот точка опоры всей этой системы бинарных

²⁵ Само собой разумеется, что такого рода анализ ограничивается здесь высказываниями художников и не касается их произведений. Я уже говорил, что произведения часто расходятся со словами (не считая тех случаев, когда слова противоречат друг другу сами). Эта оговорка, конечно же, относится к Дональду Джадду, творчество которого намного сложнее и *тревожнее* — и в этом смысле увлекательнее, — чем те мысли, на которые может навести чтение "Specific Objects".

оппозиций вместе со всей цепочкой ее постулатов, описывающих логические или онтологические стабильности, выражаемые в терминах удвоенных идентичностей: стабильность визуального объекта (*what is what*), стабильность видящего субъекта (*you are you*), стабильность и безупречная моментальность времени, нужного, чтобы увидеть (*you see, you see*). Дилемма оказывается столь тщетной и закрытой лишь потому, что тавтология в вопросе о визуальном и впрямь обуславливает замкнутость и тщетность *par excellence*: ведь это магическая формула, также являющаяся изнанкой позиции веры — изнанкой эквивалентной, как вывернутая перчатка или изображение в зеркале. Ведь тавтология, как и вера, фиксирует термины, вызывая обманное удовлетворение: она фиксирует объект, акт — время — и субъекта видения.

Однако, ни объект, ни субъект, ни акт видения никогда не останавливаются на том, что видимо, то есть на том, что предоставляет распознаваемый и адекватно называемый термин (доступный тавтологической «верификации» в таком духе: «“Кружевница” Вермеера — это кружевница, ни больше ни меньше»; или в таком: «“Кружевница” — это не более, чем плоская поверхность, покрытая красками, соединенными в некотором порядке»). Акт видения — это не действие машины, воспринимающей реальность как собрание тавтологических очевидностей. Акт показывания — это не акт показывания зримых очевидностей парам глаз, которые овладевают односторонним «даром видеть», чтобы односторонне им удовлетвориться. Показывать — всегда означает тревожить видение, в его акте, в его субъекте. Видение — это всегда операция субъекта, а значит, операция раскалываемая, тревожимая, возмущаемая, открытая. Всякий глаз несет с собой свое бельмо, вдобавок к сведениям, обладателем которых он может в данный момент себя считать. Вера, которая изобретает для себя миф о совершенном глазе (совершенном в своей трансцендентности и телеологическом «запаздывании»), пытается

пренебрегать этим расколом; пренебрегает им и тавтология, которая изобретает для себя эквивалентный миф о совершенстве (о совершенстве обратном, имманентном и непосредственном в своей закрытости). И Дональд Джадд, и Майкл Фрид мечтали о чистом глазе, о глазе без субъекта, без мальков и водорослей (то есть, без ритмов и останков): контрверсии, наивные в своей радикальности, по-сюрреалистски наивно мечтающие о глазе в диком состоянии.

Итак, бинарные мысли, мысли дилеммы, неспособны постичь зрительную экономику как таковую в каком угодно виде. Нельзя выбрать *между* тем, что мы видим (с его исключительным следствием в речи, которая его фиксирует, то есть тавтологии), и тем, что смотрит на нас (с его исключительным замыканием в речи, которая его фиксирует, то есть вере). Можно — и нужно — встревожиться по поводу *между*. Нужно попытаться диалектизировать, то есть помыслить колебание вместе с противоречием его систолы и диастолы (расслабление и сокращение бьющегося сердца, прилив и отлив бьющего моря), исходя из его центральной точки — точки тревоги, нерешительности, промежутка. Нужно попытаться вернуться в точку инверсии и обратимости, к диалектическому двигателю всех оппозиций. Это тот самый момент, когда то, что мы видим, вот-вот окажется навязывающий ни чрезмерную полноту смысла (которую прославляет вера), ни его циничное отсутствие (которое прославляет тавтология). Это момент, когда открывается полость, пробитая тем, что смотрит на нас, в том, что мы видим.

ДИАЛЕКТИКА ВИЗУАЛЬНОГО, ИЛИ ИГРА ОПУСТОШЕНИЯ

Когда маленький ребенок, оставшись один, рассматривает перед собой какие-либо предметы, населяющие его одиночество, — например куклу, катушку, кубик или всего-навсего простыню в своей кровати, — что он в точности видит? Или, скорее, как он видит? Что он делает? Сначала, думаю, ребенок раскачивается или легко постукивает головой по стене. Думаю, он слышит звук своего сердцебиения около виска, между глазом и ухом. Ребенок смотрит вокруг себя, еще абсолютно далекий от всякой уверенности и всякого цинизма, еще абсолютно далекий от веры во что бы то ни было. Думаю, он пребывает в ожидании: он смотрит в глубину материнского отсутствия, растерянно ожидая чего-то. До мгновения, когда то, что ребенок *видит*, вдруг раскроется под действием чего-то, что в глубине — или из глубины (я имею в виду глубину отсутствия), — рассекает его, *смотрит* на него. Чего-то, о чем он в итоге составит образ. Простейший образ, конечно: чистое посягательство, чистая визуальная рана. Чистое психическое движение, воображаемое смещение. Но еще и конкретный объект — катушка или кукла, кубик или простыня в кровати — объект, именно *подверженный* взгляду ребенка, трансформируемый. Так или иначе, объект *под действием*, под ритмическим действием.

Так и происходит с катушкой: ребенок видит ее, берет в руки и, потрогав, уже не желает видеть. Он бросает катушку прочь, и она исчезает за занавеской его кроватки. Когда же катушка возвращается, тут же притягиваемая нитью (так подсеченная рыба выныривает на крючке из морской воды), она смотрит на него. Катушка открывает в ребенке некий ритмично повторяющийся раскол и становится в итоге необходимым орудием его способности существовать, жить от отсутствия к взятию, от броска к неожиданному возврату. Разумеется, все узнали в этой ситуации парадигматическую сцену, описанную Фрейдом в работе «По ту сторону принципа удовольствия»: это его собственный полуторагодовалый внук, за которым тайно наблюдали, сопровождал исчезновение своей катушки протяжным монотонным «*O-o-o-o*», а затем приветствовал ее возвращение «радостным *Da!*» («Тут! Вот!»).¹ Я сослался на эту сцену лишь для того, чтобы подчеркнуть обрамление, в котором возникает наша проблема: она возникает, когда то, что мы видим, подвергается действию *потери*, и вследствие этого нечто *выпадает*.

В тексте Фрейда, помнится, игра ребенка преподносится читателю на фоне исключительной жестокости — на фоне первой мировой войны, «ужасной войны, которая только что закончилась», с целым сонмом безвозвратных потерь, давящих и впечатляющих несчастий, со сразу же возникшим вопросом испуга (*Schreck*), с метапсихологической постановкой темы «травматического невроза», разработку которой Фрейд вдруг отказывается продолжать... чтобы без всякого перехода выдвинуть знаменитую детскую парадигму, как известно, отнюдь не невинную.² Быть может, полная забавы игра подается как некое потустороннее ужаса, но в то же время в ней, в самой ее экспозиции, не может не прочитываться *встреча*

¹ Freud S. Au-delà du principe du plaisir (1920) / Trad. S. Jankélévitch // Freud S. Essais de psychanalyse. Paris, 1951 (éd. 1968). P. 16.

² Ibid. P. 13–15.

с наихудшим. Однако Фрейд представляет эту встречу как конституирующее начало субъекта как такового. В самом деле, какой бы фрагмент изысканной картины, колоссальной интерпретативной интриги, выдвинутой Фрейдом, мы ни выбрали — тот, где отказ скрещивается с ликованием, тот, где повторяемая пассивность превращается в осуществление господства, или тот, где месть прибегает к эстетическим средствам, и т. д.,³ — всюду в ней воцаряется воображаемая идентичность ребенка. Но, подкрепившись фонематической и означающей оппозицией *Fort—Da* («Далеко, отсутствует» — «Тут, присутствует»), эта воображаемая идентификация открывает нам еще и акт первичной символизации, который выявляют — пускай в различных, и даже взаимоисключающих вариантах — наиболее глубокие комментарии фрейдовской истории: в них, скажем забегая вперед, мы имеем дело не с чем иным, как с открытием способностей речи.⁴

Но всякой способной речи — даже если это «элементарное восклицание», как говорит Лакан, — нужен адек-

³ Ibid. P. 17—20.

⁴ Таково выражение Н. Абраама (*Abraham N. L'écorce et le noyau*. Paris, 1978 [éd. 1987]. P. 413), который также говорит о *Fort—Da* «как о модели первого символического языка» (p. 417). А вот как до него писал о «судьбе языка», содержащейся в объекте игры, Жак Лакан: «И объект этот, немедленно воплотившись в символическую пару двух элементарных восклицаний, говорит о происшедшей в субъекте диахронической интеграции дихотомии фонем, чью синхроническую структуру существующий язык предлагает ему усвоить; более того, ребенок начинает включаться в систему конкретного дискурса своего окружения, более или менее приблизительно воспроизводя в своем *Fort!* и в своем *Da!* слог, которые он от этого окружения получает» (*Lacan J. Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* [1953] // *Lacan J. Écrits*. Paris, 1966. P. 319; рус. пер.: Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 88). Следует отметить и интерпретацию Пьера Федида, которая обыгрывает поэтически слово *обгра* (*objeu* = *objet* + *jeu*: объект + игра. — Прим. перев.), позаимствованное у Франсиса Понжа: «*Обгра* — это событие слова во взрыве хохота над вещью. Это ликование от встречи, от встречи вещи и слова» (*Fédida P. L'absence*. Paris, 1978. P. 97 и, шире, p. 97—195; пассажи, специально посвященные *Fort—Da* — p. 132, 133, 139—151, 159—168, 181—195).

ватный, то есть действенный, объект, пусть он сам будет чрезвычайно простым и еще неопределенным, пусть он будет ничтожным, банальным и незначительным.⁵ Например, катушка: она полностью помещается в руке ребенка, она не может пропасть окончательно благодаря нитке; она — масса, и она — нитка, живая линия, и в этом качестве она демонстрирует визуальную необычность, которая, очевидно, и делает ее привлекательной; она быстро пропадает и быстро возвращается, она одновременно и быстрая, и инертная, и дикая, и ручная. Следовательно, она несет в себе — как конкретный объект — силу изменчивости, столь необходимую процессу воображаемой идентификации.⁶ Более того, есть основания сказать, что ей нужна *сила повреждения*, и даже самоповреждения: катушка *играет*, так как может размотаться, запропасться, скрыться под шкафом и сделаться недостижимой, так как ее нитка может порваться или застрять; иными словами, так как она может внезапно потерять в глазах ребенка всю свою *ауру* и погрузиться в тотальное небытие. Катушка хрупка, она *на грани*. В некотором смысле, она возвышенна. Ее энергетика колоссальна, но надежд на нее немного, ибо она в любой момент может погибнуть, она — которая мечется туда-сюда, как бьется сердце, как приливает волна.

В этой-то силе изменения и открывается просвет того, что смотрит на младенца (работы отсутствия, работы потери) — просвет в самом сердце объекта, который появляется и исчезает на его глазах. В том «сердце», которое мыслится и как внутренность объекта, всегда проблематичная, — что внутри катушки? — и как его

⁵ Крайний случай: евхаристия. Речь в ней не была бы такой действенной — не была бы таинством, то есть радикальным изменением порядка реальности, — если бы малюсенький объект, скромный и обыкновенный, но становящийся самой странностью, не воплощал ее зрительно, тактильно, вкусово: кусочек белого хлеба, капля вина в чаше.

⁶ См., например: *Abraham N. L'Écorce et le noyau*. P. 38.

прирожденная склонность к анадиоменовскому ритму, к приливающему и отливающему повторению. Вот почему объект, избранный мальчонкой, «живет» или «стоит» чего-то лишь на фоне гибели: он был инертным и безразличным, и он неминуемо снова станет таковым, рано или поздно опять выйдет из игры. Он был мертвым, и он станет мертвым: вся его влекущая, побуждающая действенность основывается на ритмическом интервале, который он пока что соблюдает под взглядом ребенка. Поэтому не стоит удивляться, находя в самой структуре фрейдовского текста этот моментальный, зыбкий характер детской игры, зажатой между двумя испугами, двумя смертями. Как известно, работа «По ту сторону принципа удовольствия» описывает движение, в котором смерть получает структурное определение как *обрамление* и *внутренняя* причина энергетических процессов как таковых.⁷

⁷ «Если мы примем как экспериментальный факт, не допускающий никаких исключений, что все живое возвращается в неорганическое состояние, умирает по *внутренним* причинам, то мы можем сказать: *цель, к которой стремится всякая жизнь, есть смерть*; и обратно: *неживое предшествует живому*» (Freud S. Au-delà du principe du plaisir. P. 48). Развитие этого тезиса завершается в двух последних главах: «Дуализм влечений — Влечение к жизни и влечение к смерти» (p. 55—81). Лакан в своем восхитительном комментарии неукоснительно воспроизводит эту цепочку, где игра обрамляется смертью, чтобы включить в себя смерть как «рождение символа»: «...инстинкт смерти выражает, в сущности, предел исторической функции субъекта. Пределом этим является смерть — не как случайный срок индивидуальной жизни и не как эмпирическая уверенность субъекта, а, согласно формуле Хайдеггера, как „абсолютно собственная, безусловная, неизбывная, достоверная и, как таковая, неопределенная возможность субъекта“ (...) И нет больше нужды обращаться к устаревшему понятию первичного мазохизма, чтобы понять смысл тех игр с мотивами повторения, где субъективность приступает к преодолению своей заброшенности и рождению символа. Речь идет о тех играх сокрытия-обнаружения, указав на которые, гениальная интуиция Фрейда дала нам понять, что момент, когда желание становится человеческим, совпадает с моментом, когда ребенок рождается в язык. (...) Итак, символ с самого начала заявляет о себе убийством вещи, и смертью этой увековечивается в субъекте его желание. Первый символ, в котором мы узнаем человечество по его останкам, это гробница, и в любых отношениях,

Теперь мы лучше понимаем, почему маленький объект, катушка, сам стремится опереться на визуальный образ. Событие его выхода на сцену — визуальное; само его исчезновение — визуальное: это вспышка сгорающей веревки; и его новое появление, разумеется, визуальное: он возвращается, словно *хрупкий остаток*. Мы также лучше понимаем, как этот образ, в примере Фрейда, ложится в основу своеобразной археологии символа. Дело в том, что катушка «живет» и пляшет лишь ради того, чтобы изобразить отсутствие, и «играет» лишь ради того, чтобы увековечить желание, подобно тому как бесконечно живое море поглощает тело утопленника, а погребение увековечивает смерть для живых. Быть может, образ в его радикальном — метапсихологическом — осмыслении возможен лишь по ту сторону принципа удовольствия: Фрейд, помнится, заканчивает свое рассуждение о катушке ссылкой на «игру в скорбь» (*Trauerspiel*, трагедия) и вызывает к «экономически направленной эстетике» (*eine ökonomisch gerichtete Ästhetik*).⁸ И что бы Фрейд в то время ни думал о художественной деятельности вообще, мы должны отметить *критику подражания*, которая сопровождает все его рассуждение. Так, он пишет: «Объясняя игру инстинктом подражания, мы лишь выдвигаем бесполезную гипотезу».⁹ Быть может, образ в его радикальном осмыслении возможен лишь по ту сторону принципа подражания. Быть может, в тот самый момент, когда катушка — как видимый объект — оказывается способной ритмично исчезать, она и становится зрительным образом. Несомненно, символ будет «снимать», убивать ее — согласно идее о том, что «символ с самого начала заявляет о себе убийством вещи»,¹⁰ — но она

связывающих человека с жизнью его истории, дает о себе знать посредничество смерти» (Lacan J. Fonction et champ... P. 318—319; рус. пер.: Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 87—89).

⁸ Freud S. Au-delà du principe du plaisir. P. 19—20.

⁹ Ibid. P. 19.

¹⁰ Lacan J. Fonction et champ... P. 319.

будет сохраняться где-то в углу, эта катушка: в углу души или в углу дома. Она будет сохраняться как *убитый остаток* желания ребенка.

Теперь ребенок, возможно, обратится к своей кукле. Кукла, как говорят, подражает. Кукла — это изображение человеческого тела в миниатюре, антропоморфизм *par excellence*. Однако в руках ребенка и под его взглядом кукла ничуть не меньше способна *повреждаться*, жестоко *раскалываться*, *причинять себе боль* и подступаться тем самым к статусу намного более действенного, намного более глубокого образа: ее визуальность вдруг оборачивается расколом ее видимости, агрессивным дроблением, телесным обезображиванием. В самом деле, я живо представляю, что однажды ребенок, как говорят, больше *не желает видеть* свою куклу и начинает мучить ее — доходит до того, что вырывает ей глаза, разрывает ее и вынимает внутренности... после чего кукла принимается по-настоящему смотреть на него из своей бесформенной глубины. Тут-то мы и встречаемся с тем, что Бодлер назвал «моралью игрушки»: строго говоря, ее следует понимать как *acting out* взгляда и в то же время как «первую метафизическую склонность», довольно-таки парадоксальную — но, кажется, еще и неотменимую. Бодлер пишет:

Большинство мальчишек хотят главным образом *увидеть душу*: одни по истечении некоторого времени службы [игрушки], другие — *сразу*. Более или менее быстрое возникновение этого желания и делает жизнь игрушки более или менее длинной. Я не нахожу в себе смелости осуждать эту детскую манию: это первая метафизическая склонность. Когда такое желание запало ребенку в голову, оно наполняет его пальцы и ногти необычайной ловкостью и силой. Ребенок вертит, встряхивает свою игрушку, царапает, тормозит ее, дубасит ею об стенку, бросает на пол. Время от времени он заставляет ее возобновить свои механические движения, иногда — в направлении, обратном обычному. Чудесная жизнь заканчивается. Ребенок, подобно тем людям, что осаждают дворец Тюильри, совершает последнее усилие; он наконец приоткрывает игрушку, он — самый сильный. Но *где душа?* Тут-то и появляются растерянность и грусть. Бывают другие дети, которые ломают игрушку без промедления,

стоит ей только попасть им в руки; что до них, то, должен признаться, мне неведомо властное чувство, которое побуждает их к действию. Быть может, их обуревают суеверная ярость к этим вещичкам, имитирующим человека, или они подвергают их своего рода масонскому испытанию, прежде чем впустить в детскую жизнь? — *Puzzling question!*¹¹

Может случиться и так, что ребенок ограничится простыней в кровати, то есть чем-то, что, не будучи «образом» в обычном смысле, — хотя и могло бы, в крайнем случае, стать материальной *основой* некоей репрезентации, — очень скоро становится этим действующим «убитым остатком» беспокоящей церемонии, в ходе которой ребенок, как мне представляется, больше не захочет видеть себя самого или быть видимым тем, что его окружает. Тогда он зароется в эту большую белую простыню, но, когда та приблизится к нему вплотную и ловкими движениями своих складок изолирует его, он снова почувствует себя *под взглядом утраты*, в «игре в скорбь», которая вызовет у него ритмичные всхлипывания, то слезы страха, то слезы смеха. Так, Пьер Федида пишет:

Через несколько дней после смерти своей матери Лора — четырехлетняя девочка — играет в мертвую. Вместе с сестрой (та на два года старше) она стаскивает с кровати простыню и просит накрыть ею себя, одновременно объясняя ритуал, который нужно будет неукоснительно исполнить, чтобы она смогла исчезнуть. Сестра подчиняется до момента, когда Лора перестает двигаться, а затем принимается плакать. Лора вылезает и, чтобы успокоить сестру, просит теперь ее побыть мертвой, причем постараться, чтобы простыня, которой она ее накроет, не двигалась. Ей приходится снова и снова уговаривать сестру, так как рыдания той внезапно сменяются приступами смеха, которые взбуряют простыню веселыми толчками. И простыня — побывав саваном — становится платьем, домом, водруженным на верхушку дерева флагом... чтобы в конце концов разорваться в припадке хохота, сопровождающего безудержный танец, во время которого Лора вспарывает живот старому плюшевому зайцу и его настигает смерть!¹²

¹¹ Baudelaire C. Morale du joujou (1853) // Baudelaire C. Œuvres complètes / Éd. C. Pichois. Paris, 1975. Vol. I. P. 587.

¹² Fédida P. L'absence. P. 138.

Чему же нас учит эта волнующая драматургия? Прежде всего, тому, что говорит о ней Пьер Федида, который наблюдал эту сцену: «скорбь приводит мир в движение».¹³ В самом деле, во время странного праздника две маленькие девочки обмениваются между собой — с просто поразительной быстротой и ритмичной непринужденностью — способностью быть мертвыми и способностью *пробуждать* мертвое тело. С объектами, которые их окружают, они тоже — и не менее живо — обмениваются способностью убивать и способностью становиться инертными, словно мертвые объекты. «Игра проясняет скорбь, — пишет Пьер Федида, напоминая об отсылке Фрейда к *Trauerspiel* и говоря о чувстве одного пациента, будто его собственная жизнь есть образ, пусть и всегда неудачный, *работы смерти*. — Пока ты не мертв, ты все время делаешь вид, что умираешь. В этом так же мало правды, как и в любовной связи».¹⁴ В итоге игра ребенка — игра вообще — странно окрашивается в наших глазах, приобретает необычный цвет, мрачный оттенок.

Во время своей игры ребенок, смеясь, умирает. Быть может, люди, когда они смеются, позволяют увидеть при жизни, как они умрут.¹⁵

Так, когда мы «лопаемся» или «задыхаемся» со смеху, смеемся «надрывая животик» или «как сумасшедшие», так безудержно хохочем, что в конце концов начинаем порывисто вскрикивать, мы с помощью динамичных раскатов безумного смеха делаем то же самое, что делает ребенок во время своей игры, — высвобождаем образы. Образы вырываются из нас, как фейерверк, мы пытаемся

¹³ Ibid. — П. Федида указывает даже, что «кинестезии, появляющиеся в тестах Роршаха маленьких детей во время семейной скорби, подтверждают это свидетельство о темпорализации смерти путем приведения мира в движение».

¹⁴ Ibid. P. 138, 184, 186.

¹⁵ Ibid. P. 186.

жонглировать, управлять ими. Но они все время ускользают от нас, затем возвращаются, на мгновение даются в руки и снова пропадают — потом, всегда, *выпадают снова*. То же самое, должно быть, делала в тот или иной момент катушка фрейдовского *Fort—Da*. Раз так, нужно попытаться помыслить следующий парадокс: пульсирующее скандирование предполагает (как свое обрамление) и включает в себя (как свое ядро) момент мертвенной неподвижности. Это центральный момент колебания *между* систолой и диастолой; инертная полость, внезапно открывшаяся в «живом», и даже маниакальном, зрелище того, как катушка все время улетает прочь от тебя и снова к тебе возвращается. Это центральный момент неподвижности, временной или окончательной, — момент, где одно всегда преподносится как память о другом, где мы пребываем *под взглядом* потери, то есть *под угрозой* потерять все, в том числе самих себя. Быть может, такова и доля смерти, содержащаяся в повторении: Стивен Дедал смотрит на море, неподвижное и движущееся на фоне мертвой матери, которая смотрит на него и повергает его в страх; ребенок с катушкой смотрит на свою игру, как переживают повторяющееся — и с определенного момента утвердившееся, неотменимое, окончательное — отсутствие матери.¹⁶ Разве ребенок, играя в *бросание* предметов, не проводит опыт отречения, в котором вырисовывается не только отсутствие, — которого он боится и предметом которого он, согласно симметрии, может оказаться сам, «брошенный» теми, кто его окружает,¹⁷ — но еще и, в коррелятивной степени, неподвижность, от которой он узнаёт, что всякий упавший предмет становится для него «убитым остатком», смертоносным образом?

Еще один парадокс, открываемый описанной ситуацией, состоит в том, что сам образ играет, забавляется

¹⁶ Ibid. P. 189—195 (о «матери как повторении» и о «повторении как матери»).

¹⁷ Ibid. P. 98 et 187—188.

подражанием: он пользуется им лишь для того, чтобы его подорвать, привлекает его лишь для того, чтобы отбросить за пределы своего поля зрения. Так происходит с простыней, которую берут в оборот две скорбящие девочки: поначалу она служит им совершенным подражанием, так как саван, чей образ она предоставляет, и сам, по большому счету, не что иное, как разновидность белой простыни. Но, становясь флагом, простыня сразу же впускает в подражание силы фигуральности — одновременно игру слов и игру образов, среди которых, например, образ белого флага, который, как известно, дает понять: *все потеряно*, сдаемся. А когда простыня становится платьем или домом, то репрезентативная прозрачность — равенство простыни и савана — *раскалывается* окончательно: я имею в виду, что простыня разлетается на кусочки, одновременно восходя на значительно более широкий и глубокий семиотический регистр, который ее предполагает и включает в себя; она диалектически *реализуется* в той самой мере, в какой открывается смысловым сдвигам, посредством которых неопределенная белая поверхность оказывается способной принять безудержно разрастающийся сноп сверхдетерминаций. Причем, надо подчеркнуть, нисколько не теряя своей сущностной материальной простоты.

В конкретном плане, это введение фигуральности *открывает* идеальную пространственность простыни — ее простую поверхность — другой фундаментальной способности, способности создавать место, приют для тел, *объемность* футляра. Способности, которая уже в саване реализовывалась как нельзя яснее. Но, предлагая вдобавок ко всему головокружительную цепочку платья и дома — послушную масштабному скачку, достойному Льюиса Кэрролла, — сама поверхность корчится от смеха, и вот этим-то она и указывает двум сироткам глубинное призвание всякой поверхности, которая *смотрит* на нас, то есть всякой поверхности, которая *затрагивает* нас откуда-то из-за своей очевидной зримости, идеальной и безобидной оптичности. Обретая способность от-

крыть раскол того, что смотрит на нас, в том, что мы видим, зрительная поверхность становится *полотнищем*, полотнищем платья, стеной комнаты, которая смыкается на нас, окружает нас, затрагивает нас и пожирает нас. Быть может, образ в его радикальном осмыслении возможен лишь по ту сторону принципа поверхности. Толщина, глубина, брешь, порог и жилище — все это неотступно сопутствует образу и заставляет нас рассматривать вопрос об объеме как сущностный вопрос. Дети, как известно, любят без конца вставлять одних кукол в другие — для того, возможно, чтобы *смотреть, как они исчезают*, исчезают без конца, словно бы неотменимо. Или играть в кубики.

Что такое куб? Объект, безусловно, почти магический. Объект, который неожиданно и настоятельно расточает образы. Поэтому не возникает сомнений, что изначально он ничто не имитирует, является своей собственной фигуральной причиной. И, конечно же, куб — непременно орудие фигуральности. Орудие, в некотором смысле, очевидное, ибо всегда данное в качестве такого, мгновенно узнаваемое и формально стабильное. Но и неочевидное в силу того, что исключительная легкость в обращении с ним вверяет его всевозможным играм, всевозможным парадоксам. В руках ребенка куб становится предметом, бросить который не труднее, чем катушку: кубики очень скоро усеивают детскую комнату беспорядочной и тем не менее стройной россыпью. Ведь стоит бросить кубик, как он останавливается и застывает в своей спокойной монументальной стати. В некотором смысле он *всегда упавший*, но с тем же успехом можно сказать, что он *всегда воздвигнутый*. Куб — это образ конструкции, но он без конца поддается играм деконструкции, всегда пригоден к реконструкции чего-то другого путем монтажа. Готов, стало быть, к метаморфозе. Его структурное предназначение всюду виртуально заявляет о себе; но также виртуально заявляет о себе его

склонность, выпав, вступать в другие ассоциации, другие модульные комбинации, которые составляют часть его структурного предназначения. Кроме того, куб — это совершенный образ выпуклости, который, однако, всегда включает в себя потенциальную пустоту, так как чаще всего служит *ящиком*; но, помимо прочего, скопление пустот образует некую плотность, упорядоченную полноту *блоков*, перегородок, сооружений, домов.¹⁸

Итак, куб выдает свою сложность в тот самый момент, когда мы открываем в нем характер отдельного элемента. Дело в том, что куб — результат и процесс одновременно; являясь частью детского универсума, он точно так же является частью самых глубокомысленных рассуждений, например радикальных требований, к которым современное искусство, начиная с Малевича, Мондриана и Эль Лисицкого, обязало мир фигур. Куб сразу же расстраивает всякую генетическую или телеологическую модель, применяемую к образам, в особенности к образам искусства: ведь архаичности в нем не больше, чем простого следствия идеального процесса формальной «абстракции». Показательным в этом отношении является тот способ, каким обыгрывает виртуальность куба минимализм.¹⁹ Начинать, или возобновлять, обсуждение этой игры нужно, без всякого сомнения, с творчества Тони Смита — и не только из-за ценности открытия, которую первые скульптуры Тони Смита приобрели для других художников-минималистов, но и из-за ценности теоретической притчи, которую обнаруживает

¹⁸ Это, в некотором роде, проблема *кирпичей*. Но, прежде чем обращаться к творчеству скульптора Карла Андре, мы сошлемся на великолепные исследования К. Маламу «Дырявый кирпич» и «Кирпичи и слова» (см.: *Malamoud C. Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*. Paris, 1989. P. 71—91, 253—273).

¹⁹ А не *кубизм* — во всяком случае, если согласиться с суждением Роберта Морриса, который, резко разграничивая минималистскую и кубистскую проблематику, пишет, например: «Интенция [минималистской скульптуры] диаметрально противоположна интенции кубизма, озабоченного представлением синхронных точек зрения на одной плоскости» (*Morris R. Notes on Sculpture*. P. 90).

сама история их создания. Я говорю «притча», чтобы подчеркнуть: эта история — не просто анекдот, связанный с существованием некоего произведения искусства, но рассказ о самом его процессе, *рассказ о его поэтике*.

И он действительно похож на сказку: жил да был человек, который провел годы, десятки лет, за обдумыванием объемов, за изучением богатых и сухих условий раскрытия их возможностей, ни разу не создав ни одного объема своими руками. Он рисовал, преподавал, изучал архитектуру,²⁰ размышлял о невозможных или чрезвычайно простых домах. Он занимал должности, связанные с проблемами строительства, в ряде художественных школ. В то же время он дружил с самыми радикальными и далекими от «конструктивизма» художниками своего времени.²¹ Он занимался живописью, без усердия и без всякой системы: его работы — это большие, однородно закрашенные поверхности или воздушные чертежи. Иногда, изображая шестиугольник, он вдруг понимал, что пишет куб в перспективе.²²

Но вот история, к которой мы ведем. История вообще-то скромная, лишенная героизма или претензии на систему: скорее уж случайное событие, чем властная поступь Истории. Была ночь, и Тони Смит еще с вечера беседовал со своим другом, художественным критиком Ж. С. Гуссеном, в конторе последнего. Они говорили, разумеется, о скульптуре, в частности о творчестве одного скульптора, работы которого уже приобрели известность, а имя тоже не было случайным: речь шла о Дэвиде Смите. Как бы там ни было, они уже говорили о *скульптуре Смита* — о той, которая существовала в твердом воплощении, и о той, которая существовала

²⁰ В частности, в команде Фрэнка Ллойда Райта, с которым он работал над несколькими зданиями, где применялись модульные системы.

²¹ Прежде всего, с Джексоном Поллоком и Марком Ротко.

²² Речь идет о картине 1933 г. (см.: *Lippard L. R. Tony Smith*. Londres, 1972. P. 14).

пока что лишь в игре имен. Они упоминали, и единодушно критиковали, «пикториализм» уже существовавшей скульптуры, сожалея о том, что она не нашла своего реального, специфического измерения: они предположили, несомненно иронично — и очень по-кэрролловски, проассоциировав игру слов с онтологической бездной, — будто бы есть некая объемность, ограничивающаяся объемами «в двух с половиной измерениях», вместо того чтобы стремиться к обычной — возможно, им хотелось сказать: детской — полноте трех измерений. Говоря и слушая, Тони Смит, как это часто с ним случалось, рисовал какие-то формы в блокноте.²³

Затем он, в буквальном смысле *сраженный*, вдруг неподвижно уставился (*staring*) на письменный стол своего друга.²⁴ Увидел же он отнюдь не вспыхнувшую звезду или засиявшее светило, а только *черный ящик*, старый каталожный ящик из крашеного дерева, который, должно быть, всегда стоял на этом месте. И вот, стоило Тони Смицу увидеть этот незначительный объект — простой, как детский кубик, но черный, как фамильный склеп, — как тот принялся смотреть на него... Откуда? Нам не суждено об этом узнать, да в конце концов это и не важно. Мы знаем лишь, что, возвратившись к себе поздно ночью, в три или четыре часа утра, Тони Смит потерял сон («Я больше не мог спать. Я продолжал видеть черный ящик» — *I couldn't sleep. I kept seeing the black box*²⁵) — словно сама ночь перед его открытыми глазами приобрела сокровенные измерения объекта, замеченного им у друга. Бессонница коренилась словно в самом его желании объять ночь измерениями этого чер-

²³ Goossen E. C. Tony Smith, 1912—1980 // Art in America. LXIX. 4. P. 11.

²⁴ Ibid.

²⁵ Комментарий Т. Смита к скульптуре «The Black Box» см. в книге: Tony Smith. Two Exhibitions of Sculpture. Hartford, 1966—1967, без пагинации. — Необходимо отметить, что под пером Тони Смита этот рассказ предельно краток и носит чисто фактологический характер: в тексте нет и следа риторики, свойственной фантазму или мистике.

ного объема, озадачивающего, проблематичного, слишком маленького или слишком большого, но совершенно подходящего для открытия полости того, что на него смотрело, в том, что он увидел. В конце концов Тони Смит звонит своему другу, и тот в изумлении слушает, как он без каких бы то ни было объяснений требует сообщить ему точные размеры ящика. А через несколько дней устанавливает у себя за домом, в стороне от улицы, пятикратно увеличенную — но такую же черную — копию описанного ящика. Его внучка, от которой не могло ускользнуть значение этой вещи, спросила у него, что же он хотел спрятать внутри.²⁶

Это было в феврале 1962 года. Тони Смит был уже немолодым человеком, ему было пятьдесят лет. Однако именно тогда он создал то, что сам считал своим первым произведением, получившим дескриптивное, и даже тавтологическое — во всяком случае, на первый взгляд, — название «The Black Box»²⁷ (ил. 11). Но история не окончена. Наоборот, она только начинается, возобновляется. Сам этот обряд перехода к *реализованному* объему осуществляется, как это бывает почти во всех рассказах о превращении, в двух временах. Второе время, через несколько недель в том же 1962 году, можно восстановить следующим образом. Тони Смит, играя словами, размышляет о выражении «шесть футов». Что говорит ему это выражение? Это размер, самое обыкновенное изложение измерений: приблизительно метр и восемьдесят три сантиметра. Человеческий рост.

²⁶ Goossen E. C. Tony Smith. P. 11.

²⁷ Хотя нам известно, что в 1953—1955 гг., во время поездки в Германию, он выполнил одну или две монтажные скульптуры из дерева (Lippard L. R. Tony Smith. P. 7—8). Творчество Тони Смита вообще поднимает серьезные проблемы, связанные с датировкой, перед историком искусства, который должен учесть эскизы такого-то времени, картонные или гипсовые модели другого времени, оригинальные произведения, а также серийные повторения, сделанные позднее (это относится, например, к работе под названием «Сигарета»). Но наша «история» касается лишь его ценности в качестве философской притчи: поэтому оставим эти проблемы в стороне.

Но именно «шесть футов наводят на мысль о том, что кто-то пропал. Ящик в шесть футов. Шесть футов под землей...»²⁸ Едва привлеченный размер тут же оказался воплотившимся в человеческом масштабе, и едва привлеченная человечность стремительно оборачивается слишком человеческой способностью умирать, исчезать на глубине в шесть футов под землей внутри объема длиной в метр-восемьдесят, в объеме ящика, именуемого гробом.

Теперь понятно, что в ритмичном колебании, в повторяющемся восклицании внутри самой игры слов — размер, человек, исчезновение, человек, снова размер — вырисовывается существование *виртуального объекта*: это объект, способный самостоятельно вырабатывать и ассоциативность, и латентность, которым он был обязан своим существованием изначально; «сложный объект», как скажет позднее Тони Смит.²⁹ Тем не менее, это объект чрезвычайно простой, «минимальный», и простоты требует от него, в некотором роде, сила слов: объем со стороны в шесть футов — куб. Тони Смит настаивал на том, что этот объект, который преподносится сам по себе, даже не понадобилось рисовать: «Я просто поднял трубку и отдал распоряжение».³⁰ Выходит, это куб, избранный словесно, куб повторяющий, или распеваящий: шесть футов на шесть футов на шесть футов... Но конкретный, массивный, черный, как каталожный ящик, или как ночь, или как акт закрытия глаз, чтобы видеть. Массивный и стальной — быть может, чтобы не поддаваться времени. Так или иначе, этот объект уже не был виртуальным; он стал весьма конкретным художественным образом (ил. 12).

²⁸ "Six feet has a suggestion of being cooked. Six foot box. Six foot under" (Комментарий Т. Смита к скульптуре "Die" см. в книге: *Tony Smith. Two exhibitions*).

²⁹ Ibid.: "This is a complicated piece. It has too many references to be coped with coherently".

³⁰ Ibid.: "I didn't make a drawing; I just picked up the phone and ordered it".

Процесс завершается в третьей операции, которая вновь связана с игрой слов. Речь идет о названии, которое Тони Смит дал своему произведению. «Шесть футов» как высказывание исчезают, потому что возникают отныне в зрительной стати, в самом масштабе объекта. Тогда Тони Смит находит в качестве названия объекта слово *Die*, которое в английском языке созвучно личному местоимению «я», существительному «глаз», а также является неопределенной — но в то же время и повелительной — формой глагола «умирать». К тому же, *die* — форма единственного числа от *dice* («игральные кости») и в связи с этим дает элементарное, недвусмысленное номинальное описание объекта: большая черная игральная кость, простая, но вполне смертоносная.³¹ Ведь слово *Die* соединяет тут — именно во взгляде объекта — некую минимальную, «бесцельную», как можно было бы выразиться, холодную нейтральность и нечто вроде двусмысленного автопортретного характера: возвышенный, парадоксальный, меланхоличный, неиконический автопортрет. Все это наводит на мысль о «ни-звергнутой тайне» «Броска игровых костей» Малларме, о таинстве, которое дает чистую открытость *места* — «ничего не возымело места, за исключением места» — и в то же время, во всем до сослагательного наклонения глаголов — «существует ли оно, есть ли у него начало и конец, исчисляется ли оно, знаменует ли оно», — открытость *игры*, смертной или безжизненной игры, которую Малларме, помнится, назвал «ритмичным замещением зловещего».³²

Теперь понятно, что простейший образ никогда не прост и не мудр, как необдуманно говорят об образах.

³¹ См.: *Criqui J.-P. Trictrac pour Tony Smith // Artstudio. 1987. N 6. P. 43.* — Автор указывает также на выражение *to dice with death*, «рисковать жизнью».

³² *Mallarmé S. Un coup de dès // Mallarmé S. Œuvres complètes / Éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris, 1945. P. 473—475.* — Есть русский перевод М. Фрейдкина (см.: *Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 283 и 289—291.* — *Прим. перев.*).

Раз уж простейший образ является на свет, как явился на свет куб Тони Смита, его откровение вряд ли исчерпывается тем, что видимо, и даже тем, что подразумевается видимым. Быть может, лишь по ту сторону канонической оппозиции видимого и прочитываемого возможен радикально мыслимый образ. Что ни говори, образ Тони Смита сразу, вопреки своей простоте, формальной «специфичности», уклоняется от тавтологического выражения: «То, что мы видим, — это то, что мы видим», — до такой степени самоуверенного, что оно становится циничным. При всей своей минимальности образ Тони Смита — *диалектический образ*: он обладает некоей латентностью и энергетикой. И потому он требует, чтобы мы диалектизировали свое собственное положение перед ним, чтобы мы диалектически соотнесли то, что в нем видим, с тем, что может одним махом — *стеной* — посмотреть на нас из него. Иными словами, он требует, чтобы мы мыслили то, что постигаем в нем, в соотношении с тем в нем самом, что «постигает» нас, — с тем, что в самом деле повергает нас в положение *пленников*. Вопреки своему предельному формализму — или, скорее, вследствие того, каким образом его формализм является взгляду, показывается, — куб Тони Смита заведомо расстраивает формалистический анализ, который мог бы ограничиться одним лишь определением «спецификации» объекта. Но в такой же степени он расстраивает и иконографический анализ, который любой ценой пытается рассматривать его как «символ» или аллереорию в тривиальном смысле этих терминов (в том смысле, который числится за ними в учебниках по иконографии).

Перед ним наше *видение* встревожено. Но как удается встревожить наше *видение* простому кубу? Ответ, быть может, снова связан с понятием *игры*: ведь игра предполагает, или порождает, силу, свойственную *месту*.³³ В

³³ Напомним, что очевидным свидетельством в пользу этого сопавдения является парадигма *шахмат*, предложенная Юбером Дамисшем в качестве подхода к вопросу о картине (Damisch H. La défense

ритмичной игре с катушкой — игре элементарно размеренной и построенной на ожидании — ребенок изобрел место, *способное тревожить его видение* и, следовательно, воздействовать на все чаяния и предвидения, к которым устремляется его желание. Значит, эта тревога была своего рода произведением его игры, в то время как катушка уходила и приходила, возвращаясь и преодолевая порог места, чтобы появиться... На самом деле *играло*, преодолевая эти пороги, создавая эти места, не что иное, как *бросание* — простой и сложный акт бросания, понимаемый теперь как основание собственно субъекта.³⁴

Однако в этом бросании вперед-назад, в ходе которого воцаряется место, а отсутствие, конституируя самого субъекта, одновременно «дает содержание объекту»,³⁵ встревоженным постепенно оказывается и видимое: ведь присутствующее, то, что тут, всегда рискует исчезнуть от малейшего принудительного жеста; но то, что исчезает из занавесной кровати, не является совсем *невидимым*, оно еще удерживается тактильно, за кончик нитки, оно уже присутствует в повторяющемся образе своего воз-

Duchamp // Marcel Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition? / Éd. J. Clair. Paris, 1979. P. 65—99; *Wie absichtslos*. Le faire et le croire, la ruse, la théorie // Nouvelle Revue de psychanalyse. 1978. 18. P. 55—73; *L'échiquier* et la forme tableau // World Art, Themes of Unity in Diversity [Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art] / Ed. I. Lavin. University Park-Londres, 1989. Vol. I. P. 187—191). Хотя, впрочем, надо различать высокий символический престиж, который снискала игра в шахматы, и то одинокое ритмичное бормотание, посредством которого ребенок с катушкой осуществляет свою воображаемую идентификацию. Не переигрывает ли это различие в теоретическом плане различие *картины* (и той формальной организации, какую предполагает это слово: «серия серий», как говорил Мишель Фуко) и *статуи* (и предполагаемой этим словом стати, а значит, и антропоморфизма с его дуальной организацией)? Без сомнения, ответ на этот вопрос дать нелегко.

³⁴ См.: *Fédida P.* L'absence. P. 97, 109 («...мы должны усмотреть в субъективности это двойное, коррелятивное измерение проекта и проекции: это внутренне присущее им конститутивное свойство, ось броска. [...] Следовательно, субъективное означает одновременно тренингу и скачок, препятствие и бросок...»), 112.

³⁵ Ibid. P. 7.

вращения; и то, что вдруг появляется вновь, показывающаяся катушка, точно так же не является со всей очевидностью и стабильностью *видимым*, так как беспрерывно вертится и катается туда-сюда, в любой момент готовое опять исчезнуть. То, что ребенок видит, игра близкого и далекого, *аура* видимого объекта, проявляется в данном случае как раз в том, что расшатывает, постоянно тревожит стабильность самого своего существования: объект, а вместе с ним и субъект, который над ним смеется, ежеминутно рискуют потеряться. Таким образом, *визуальная* диалектика игры — диалектика визуальной игры — является еще и диалектикой отчуждения, неким образом принуждения субъекта к исчезновению, к *оставлению мест*.³⁶

Но как же куб? Наша гипотеза будет следующей: образы искусства — какими бы простыми, какими бы «минимальными» они ни были — способны *представлять* зрительную диалектику той игры, в ходе которой мы умели (потом мы забыли ее) тревожить наше видение и придумывать местонахождения этой тревоги. Образы искусства могут продуцировать поэтику «представимости», «фигуральности» (фрейдовской *Darstellbarkeit*), способную *снимать* регрессивный аспект, на который, говоря о сне, указывает Фрейд,³⁷ и конституировать это

³⁶ См.: Lacan J. Le Séminaire. XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964). Paris, 1973. P. 216. — Можно вспомнить и о том, что в одной из фрейдовских версий *Fort—Da* маленький мальчик играет, заставляя самого себя исчезнуть... в зеркале. «Однажды мать, придя домой после нескольких часов отсутствия, была встречена криком: «Малютка о-о-о-о», который поначалу показался ей бессмысленным. Но тут же выяснилось, что в течение долгого отсутствия матери ребенок нашел средство, позволяющее исчезнуть ему самому. Глядя на свое изображение в большом зеркале, которое немного не доходило до пола, он приседал, и изображение исчезало» (Freud S. Au-delà du principe du plaisir. P. 17).

³⁷ См.: Freud S. L'interprétation des rêves (1900) / Trad. I. Meyerson revue par D. Berger. Paris, 1967. P. 465—466. Ясно, что обращение к такого рода «снятию» (*Aufhebung*) не преследует никакой генетической модели: игра тут функционирует лишь как метапсихологическая гипотеза, то есть как элемент теоретической притчи. Впрочем, у многих

«снятие» в виде подлинного, строгого богатства мысли. Образы искусства способны, в некотором смысле, *сгущать* игру ребенка, который всего-навсего держится за нитку, и, как следствие, придавать ей статус памятника, чего-то, что остается, передается, разделяется (пусть и по недоразумению). Кубы Тони Смита способны придавать массу тому, что в другом месте или в другое время выполняло бы функцию потерянного объекта; и делают это, *вырабатывая пустоту* в своем объеме. Кубы Тони Смита способны придавать стать тому, что в другом месте конституировало бы исчезающий субъект: они *вызывают взгляд*, открывающий полость тревоги во всем, что мы в них видим.

Так обратимся же снова к двум этим объемам из черного дерева или стали. В чем заключается весомый, сильнодействующий элемент их визуальности? Он заключается в обыкновенной *черноте*. Еще до того, как узнать в них параллелепипедные или кубические объемы, мы изначально — или издалека — замечаем их как черные пятна в пространстве. И эта чернота в двух первых произведениях Тони Смита не является случайной, побочной или продиктованной обстоятельствами: она кажется действительно необходимой и настолько властной, что в дальнейшем распространяется на все его скульптуры. Образы словно должны вобрать в себя сам цвет той стихии, которая дала им жизнь, — цвет ночи. Не той ночи, которая приносит бессонницу или полусонные грезы, но той ночи, которая приносит терзания

возникнет вопрос о том, как мы можем говорить об образах искусства (которые являются объектами) в столь тесной близости с образами души (я имею в виду, с психическими образами). У психоаналитика этот вопрос поднимается уже в связи с самым понятием объекта (см.: Fédida P. L'absence. P. 98—99, где оправдывается риск такого рода близости; см. также: Didi-Huberman G. Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris, 1990. P. 175—195). Впрочем, эту проблему затрагивал уже Лакан, утверждавший, например, что «хотя быть и иметь в принципе исключают друг друга, они отождествляются — по крайней мере, в результате, — когда речь идет о нехватке» (Lacan J. Écrits. P. 565).

и образы.³⁸ Именно такой опыт, как мы знаем, привел к изобретению первого «Черного ящика»; но еще за десять лет до этого Тони Смит испытал аналогичное — ошеломляющее — воздействие ночи как того, что открывает наш взгляд вопросу об утрате. Это было в 1951 или в 1952 году, когда художник, еще не озабоченный своими скульптурами, ехал по автодороге из Нью-Джерси (по строившейся дороге, которая по понятной причине стала «бесконечной»).

Стояла темная ночь, и не было ни фонарей, ни указателей по сторонам шоссе, ни белых линий, ни обочин, ни чего бы то ни было: один лишь асфальт пересекал пейзаж равнин, окруженных холмами вдалеке; но пейзаж этот перемежался заводскими трубами, башнями, столбами дыма и цветными огнями. Поездка стала для меня откровением. Дорога и большая часть пейзажа были искусственными, и тем не менее все это нельзя было назвать произведением искусства. К тому же я испытывал чувство, какого искусство мне никогда не доставляло. Я не знал, что это было, однако это заставило меня отказать от большинства своих мнений по поводу искусства. Казалось, там имела место реальность, для которой не существовало выражения в искусстве. Опыт дороги явно приносил мне нечто определенное, но в этом не было социальной укорененности. Я думал про себя: ясно, это конец искусства.³⁹

Из этой ситуации, которая сама по себе заслуживает пространного комментария, мы уже сейчас можем из-

³⁸ Я думаю о Фрейде, который ссылается на опыты Г. Зильберера, «захватывающие, если так можно выразиться, врасплох работу сновидения, которая претворяет абстрактные мысли в зрительные образы. Когда, испытывая усталость и непреодолимое желание уснуть, он [Зильберер] хотел принудить себя к умственной работе, мысль часто ускользала от него, и вместо нее появлялось видение, которое явно было ее заместителем» (*Freud S. Révision de la théorie du rêve // Freud S. Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse (1933) / Trad. R.-M. Zeitlin. Paris, 1984. P. 35*).

³⁹ Я цитирую перевод, сделанный Ж.-П. Кристи для его статьи «Триктрак для Тони Смита» (см.: *Criqui. J.-P. Trictrac pour Tony Smith. P. 44—46*), где он говорит о «современной, промышленной форме возвышенного», а также оспаривает интерпретацию этого же эпизода, предлагаемую Майклом Фридом (см.: *Fried M. Art and Objecthood. P. 18—20*).

влекать следующее: она предоставляет некий опыт, в котором недостаток (видимого) совершенно неожиданно (как вызывается симптом) дает вырваться (визуальной) диалектике, преодолевающей, снимающей и подразумевающей недостаток.⁴⁰ Именно тогда, когда мы переживаем опыт беспредельной ночи, ночь становится *местом par excellence*, прекрасной *средой*, к которой мы принадлежим абсолютно, в какой бы точке пространства мы ни находились. Именно тогда, когда мы переживаем опыт ночи, в которой все объекты скрадываются и теряют свою зримую стабильность, ночь открывает нам важность *объектов* и их сущностную зыбкость, то есть склонность теряться для нас даже в том случае, когда они предельно близки. Нашим наилучшим проводником в этой области будет Мерло-Понти. Он пишет:

Когда, например, мир отчетливых и членораздельных объектов оказывается снятым, наше перцептивное бытие, будучи отрезанным от своего мира, обрисовывает пространственность без вещей. Именно это происходит ночью. Ночь не является объектом передо мной, она меня окутывает, пронизывает все мои ощущения, душит мои воспоминания, почти что изглаживает мою личную идентичность. Я уже не в своем перцептивном укреплении, откуда можно рассматривать очертания объектов, шествующих на расстоянии. У ночи нет очертаний, она затрагивает меня как таковая, и ее единство — это мистическое единство *маны*. Даже крики или далекий свет населяют ее с некоторой неопределенностью, она живет вся целиком, будучи чистой глубиной без плоскостей, без поверхностей, без расстояния между мной и ею. Всякое пространство, доступное рефлексии, держится одной мыслью, которая связывает его части, но эта мысль берет начало не на пустом месте. Напротив, я соединяюсь с ней как раз в сердцевине ночного про-

⁴⁰ Именно об этом говорит применительно ко всему феноменологическому опыту Мерло-Понти: необходимо некое лишение или «деконструкция», чтобы он раскрылся. «Возьмем, например, наш опыт „сверху“ и „снизу“. Мы не могли бы его ухватить в условиях обычного течения жизни, поскольку в этом случае он скрыт под своими же результатами. Нужно обратиться к какому-нибудь исключительному случаю, когда этот опыт разрушается и восстанавливается у нас на глазах» (*Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 314*).

странства. Страх, охватывающий невропатов ночью, объясняется тем, что ночь заставляет нас почувствовать свою случайность, бесосновательное и неутомимое движение, посредством которого мы пытаемся закрепиться в вещах и превзойти себя в них, без всякой гарантии, что в любой момент мы найдем эти вещи.⁴¹

Но частный опыт Тони Смита учит нас еще чему-то, помимо этого общего видения. Дело в том, что в ночи, пусть и темной, как он сам говорит, видимость все же была ему доступна. Разумеется, частично и в виде «меж» (как он опять-таки говорит): холмы, заводские трубы, башни, столбы дыма или цветные огни — всего того, что он называет «пейзажем», словно в последний раз пытаюсь прибегнуть к эстетическим категориям традиции. Парадокс — и момент раскола — состоит в том факте, что сама дорога была начисто лишена этих «меж», ориентиров, последних сигналов: ни фонарей, ни указателей, ни белой линии, ни обочины, «ни чего бы то ни было — один асфальт», который, надо полагать, был еще чернее ночи. Этот парадокс открывает раскол в той мере, в какой далекое было *все же видимым* и уловимым, *все же* очерченным, тогда как близкое, то самое место, в котором держался, продвигался Тони Смит, было *практически невидимым*, без ориентиров и границ. «Там, где я есть, там, откуда я смотрю, я ничего не вижу»: вот тот парадокс, у которого описанная ситуация берет свою потрясающую силу.

Согласно этой истории, следует предположить, что объекты делали Тони Смицу последний знак. Но и столь плохо видимые, столь отдаленные, они, без сомнения, размечали то *черное место*, где он стоял. Объекты, социальные знаки человеческой деятельности и артефакты вдруг начали ускользать от него и изолировать его от чем-то, что уже не было, как он говорит, «социально укорененным». Мне кажется, что ночь *представляла* То

⁴¹ Merleau-Ponty M. *Phénoménologie de la perception*. Paris, 1948. P. 328.

ни Смицу его собственное тогдашнее бездействие.⁴² Но этот опыт был «откровением» лишь постольку, поскольку он был диалектическим, преодолевал свою собственную негативность в способности *открывать* и ложиться в основу, показывал объект как потерю, но преодолевал и лишение в диалектике желания. Тони Смит думал: «Ясно, это конец искусства», — и его собственное бездействие, надо полагать, тоже, пусть смутно (он и сам намекает на это, рассказывая историю по прошествии времени, с позиции скульптора), приближалось к своему концу. Мне кажется, что эта фраза значила *для него* еще и вот что: «Кто знает, быть может, это начало моего искусства».

Итак, ночная игра близкого и далекого, игра появления и исчезновения проступает здесь буквально как конституирующая ценность. На уровне восприятия ночь обнаруживается, чтобы стать конституирующим началом «светности» места, причем как раз потому, что на время лишает нас ее.⁴³ На уровне же значения абсолютно нейтральный характер объекта — катушки, куба или заподской трубы — совершает обряд перехода к важнейшей операции, в которой смысл конституируется на фоне отсутствия и даже как *произведение отсутствия*.⁴⁴ Но из

⁴² Как известно, Морис Бланшо писал, что ночь — это «опыт отсутствия без конца», опыт *бездействия par excellence*, — и искусственно начинается не иначе, как скачком в этот опыт (см.: Blanchot M. *Le regard d'Orphée // L'espace littéraire*. Paris, 1955 [éd. 1968]. P. 227—244).

⁴³ О понятии «светности» см.: Merleau-Ponty M. *Phénoménologie de la perception*. P. 307—308. А также ниже, с. 143—144.

⁴⁴ Говоря о *Fort—Da*, Лакан настаивал на «ценности объекта как объекта незначущего» и как раз поэтому предоставляющего субъекту «точку оплодотворения символического порядка» (Lacan J. *La direction de cure et les principes de son pouvoir* [1958] // Lacan J. *Écrits*. P. 594). По мнению Пьера Федида, игра с катушкой продуцирует «негативность де-сигнификации». При этом-то условии игра в исчезновение и возвращение оказывается создательницей *смысла*. (...) Ставка этой игры — это, скорее всего, открытие смысла как отсутствия, и в соидании эффекта смысла из отсутствия игра обнаруживает свою силу» (Fédida P. *L'absence*. P. 192).

всего этого *что-то выпадает*: к примеру, переоткрытый образ черного куба, который в буквальном смысле *ни-звергнет* бездействие пятидесятилетнего человека, озабоченного тем, что же такое *искусство*, в нечто такое, чему, без всякого сомнения, подобает имя произведения в строгом смысле этого слова. Начиная с 1962 года Тони Смит будет шаг за шагом создавать свое произведение, отправляясь от таинственного «Черного ящика», словно ученый ребенок, воссоздающий с помощью объемов бесконечную казуистику — или эвристику — одной-единственной ночи.

Ведь все его скульптуры — по крайней мере, до 1967 года — предстают нашему взгляду как *блоки ночи*, наделенные впечатляющими «светностями» и названиями, в которых часто можно услышать подсказку. Так, «We Lost» воплощает монументальную, но *опустошенную* вариацию первоначальных кубов (ил. 13). Первым вариантом скульптуры «Night» Тони Смит остался неудовлетворен, а затем, под впечатлением наступающей ночи, снова взялся за нее, *утолил* и нашел верное измерение.⁴⁵ Но сговор этого произведения с ночной игрой визуального не исчерпывается названием как едва ли не случайным совпадением. Напротив. У этого художника, который, если верить его друзьям, «избегал появлений на публике»,⁴⁶ обнаруживается постоянная привычка, почти навязчивое стремление показывать свои произведения наполовину *сокрытыми*, расположенными в укромном месте. Он начал с того, что поместил «Черный ящик» у себя за домом, и говорил, что на него желательно смотреть в закатном свете; однако то же самое требование он выдвигал и по отношению к другим своим

⁴⁵ «At first it had a more lineal quality. I had made only a sketch, and it seemed too decorative to bother with. Then, during the summer of 1962, I sat alone for a long time in a quiet place, and I saw night come up just like that. I changed the proportions...» (Комментарий Т. Смита к скульптуре «Night» в книге: *Tony Smith. Two Exhibitions*).

⁴⁶ «Smith did not seek to appear...» (*Goossen E. C. Tony Smith. P. 11*).

произведениям, в том числе к наиболее монументальным из них.⁴⁷

Поистине, характер этих черных образов проникнут парадигмой ночи вместе с предполагаемым ею визуальным беспокойством. Более того, в представлении самого Тони Смита они стали «спящими» или «враждебными» объемами, как и ночь, которая тоже бывает то спящей, то враждебной. Таков еще один способ выразить их непрочное — и даже опасное — равновесие, их неспособность функционировать так же, как прочие «социальные» объекты, пусть даже как объекты искусства.

Эти произведения кажутся инертными или спящими по своей сути — и как раз поэтому я люблю их в таком свете; но они могут показаться агрессивными или попавшими во враждебное окружение, если посмотреть на них среди других рукотворных объектов. Им нелегко приспособиться к обычным окружающим условиям, и сами эти окружающие условия должны претерпеть некоторые адаптации, чтобы принять их. Если произведения недостаточно сильны, то они просто-напросто исчезают; и наоборот, они рискуют уничтожить все вокруг себя или заставить все вокруг себя придерживаться их требований. Эти произведения черные и, вполне вероятно, вредоносные. Социальный организм может ассимилировать их только в тех местах, которые он оставил, в покинутых местах.⁴⁸

Теперь понятно: эти большие черные объекты, какими представлял их сам Тони Смит, были не более «специфическими», чем «театральными». К тому же со многих точек зрения мы могли бы увидеть в них своего рода «монументы сосредоточенности» и меланхолического

⁴⁷ Тони Смит заявлял: «I think my pieces look best with very little light...» (цит. по: *Baro G. Tony Smith: Toward Speculation in Pure Form // Art International. 1967. XI. 6. P. 29*). Е. С. Гооссен (*Tony Smith. P. 11*) упоминает скульптуру для Линкольн-Центра, которую Тони Смит отказался устанавливать на площади, предпочтя для нее менее людное и более темное место.

⁴⁸ Вступительная статья Т. Смита в книге: *Tony Smith. Two Exhibitions*.

одинокства в чистом виде.⁴⁹ Во всяком случае, показательно, что многие скульптуры Тони Смита были изобретены без ясной предварительной визуализации в представлении, геометрии или рисунке, и появлялись на свет, скорее, в ходе экспериментальных модульных сопоставлений.⁵⁰ И прежде всего, показателен тот факт, что перед этими скульптурами мы чаще всего ведем себя как перед объектами, которые трудно разместить в пространстве и глубине, которые зачастую трудно даже принять, описать в соответствии с их простейшим формальным видом. В самом деле, сущностная чернота воздвигает барьер перед ясным распознаванием их точных форм: подобно ночи, они лишены внутренних профилей. *Перед* ними, как *в* ночи, мы не можем непринужденно улавливать игру планов, сечений и поверхностей (поэтому же их чрезвычайно сложно фотографировать). Их масса преподносится нам согласно парадоксальным объемным законам типично ночного опыта: четкость ее внешних черт замутнена, она интенсивна, почти тактильна — требует бесконечно приближаться или бесконечно ходить вокруг; она слишком пуста и слишком полна одновременно; *тело тьмы*, но не тень тела; безграничная и могущественная, как поле стены; предельно обостряющая проблему наших собственных размеров рядом с нею, притом, что нам не хватает ориентиров в пространстве, где мы могли бы ее расположить.

⁴⁹ В связи с этим стоит еще раз вспомнить оппозиции, используемые Майклом Фридом, и указать на то, что в данном случае они неэффективны (см.: *Fried M. Art and Objecthood*. P. 18—21; а также более позднюю его работу: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago—Londres, 1980 [опубликована на французском языке под названием *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* / Trad. C. Brunet. Paris, 1990]). Что же касается самого Тони Смита, то он отрицал всякую связь своего творчества с театральностью.

⁵⁰ Тони Смит утверждал: "I can't visualize in advance. I would never have been able to visualize *Amaryllis*..." (цит. по: *Lippard L. R. Tony Smith. Talk about Sculpture* // *Art News*. 1971. LXX. 2. P. 49).

Такова странная визуальность этих больших черных геометрических масс. Она, быть может, заставляет нас признать, что радикально мыслимый образ возможен лишь по ту сторону канонической — стихийной, непродуманной — оппозиции видимого и невидимого. И это *по ту сторону* тоже нужно называть *визуальным*, как и то, чего всегда недостает в арсенале субъекта, чье видение нацелено на воссоздание непрерывности его описательного узнавания или его уверенности в том, что он видит. Мы имеем право на тавтологию «Я вижу то, что я вижу», лишь в том случае, если не признаем за образом власти преподносить свою визуальность как провал, утрату — пусть даже моментальную, — пробитую в пространстве нашей видимой уверенности в нем. И как раз отсюда, из этого провала, образ приобретает способность на нас смотреть.

Это подразумевает, помимо прочего, что радикально мыслимый образ возможен лишь по ту сторону принципа протяженного, экстенсивного пространства, то есть по ту сторону благоразумного представления о большом и малом, близком и далеком, внешнем и внутреннем и т. д. Скульптуры Тони Смита растревоживают свою собственную формальную *ясность* — свою глубоко геометрическую и неэкспрессионистскую природу — тем самым упорством, с которым они преподносятся *темными*. Они компактны и интенсивны визуальны, но лишь тогда, когда выявлены. Они окрашены в черный цвет, то есть как будто бы окрашены *снаружи* по образу того, что представляют собой *внутри*. В итоге они заставляют нас постоянно колебаться между актом видения их слишком затемненной внешней формы и актом неизбывного предвидения их развернутой, пустой, невидимой в себе внутренности. Сколько ни *репрезентируй* они видимый порядок очевидности, то есть некоторую геометрическую ясность, все равно очень скоро они становятся объектами неочевидности, объектами, способными *представить* свою выпуклость как догадку о пустоте, вогнутости и действии.

Ведь, по большому счету, эти скульптуры суть не что иное, как *ящики*: их зримые объемы оправдываются, быть может, лишь пустотами, которые они позволяют нам заподозрить внутри себя. И в конечном итоге они должны показаться нам некими *блоками латентности*: нечто незримо покоится, лежит в них. Черная внутренность, которая, в зрительном выражении, бесповоротно уничтожает маниакальную уверенность слов *What you see is what you see*. Перед ними мы всегда будем в таком же положении, в каком оказалась перед первым «Черным ящиком» Тони Смита его внучка: мы будем бесконечно спрашивать себя о том, что же там все-таки хотели спрятать, не находя ни возможного, ни желательного ответа. Да и сам Тони Смит, должно быть, ставил перед собой этот вопрос. Выходит, изобретение сколь угодно простого образа соответствует, прежде всего, акту построения, ментальной фиксации *объекта-вопроса*, если можно так сказать. Объекта, родственного тем свинцовым, золотым, серебряным ларцам из наших детских сказок и литературы, которые заключают в себе удел или бессознательные чаяния героев.⁵¹ Окрашенные в черный — цвет норы, цвет внутренних помещений пирамид, — скульптуры Тони Смита ставят и упокоивают перед нами вопрос о темном *внутри*. Показательно, кстати, что сам художник видел в своей работе процесс, следуя которому, «пустоты строятся из тех же элементов, что и массы». И добавлял к этому: «Если мыслить пространство как твердое тело, то мои скульптуры — это своего рода пустоты, сделанные в этом пространстве».⁵²

Окрашенные в черный — цвет визуальных ран, образовавшихся в цветовой протяженности видимых пред-

⁵¹ См., например: Freud S. Le motif du choix des coffrets (1913) / Trad. B. Féron // Freud S. L'inquiétante étrangeté et autres essais. Paris, 1985. P. 61—81.

⁵² Тони Смит говорил также: "Voids are made up of the same components as the masses. {...} If you think of space as solid, they are voids in that space" (цит. по: Baro G. Tony Smith. P. 29).

метов, — скульптуры Тони Смита предстают в итоге некими монументами темнейшей ясности, в которых объем непрестанно поднимает вопрос — и выстраивает диалектику — своей собственной обреченности пустоте. Но не будем забывать, что эта черная ясность, эта скульптурная *Trauerspiel*, приобретает еще и облик неуместной игры. Игры застывшей, кристаллизованной, которая располагает фронтальностью лишь для того, чтобы отсылать ее к пустоте, а пустотой — лишь для того, чтобы отсылать ее к другой плоскости... Это вечное вперед-назад противоречащих друг другу феноменологических и семиотических выводов, продиктованных одними и теми же простыми предметами, это глубоко проникнутая ритмом игра, в которой внешне похожие, или стабильные, предметы на деле мечутся вслед диалектическому скандированию, наводящему на мысль о *Fort—Da*: эта игра даже вызывает желание поиграть словами, подобно тому как сам Тони Смит играл в связи со скульптурой "Die", — скажем, словами *Vide!* (латинская повелительная глагольная форма: «Видь!») и *Vide!** («То, что ты видишь, пусто — не очевидно, но опустошено!»)... Или *For* (французское слово, отсылающее к внутреннему) и *Fors* (внешнее, изъятное, выточенное).⁵³ Скульптура Тони Смита — прежде всего, его куб — может, таким образом, рассматриваться как большая игрушка (*Spiel*), позволяющая диалектически, визуально разрабатывать трагедию видимого и невидимого, открытого и закрытого, массы и выемки. Что и происходит в "We Lost" (ил. 13), где масса скульптуры — а это монументальный куб — утверждается путем игры, сопоставляющей *выявленные пустоты*, в которые мы можем проскользнуть, войти, и *предполагаемые пустоты* в самом теле скульптуры.

* Пусто! (фр.) — Прим. перев.

⁵³ Об этом слове см. текст Ж. Деррида "Fors", опубликованный в качестве предисловия к книге: Abraham N., Torok M. Cryptonimie. Le verbier de l'homme aux loups. Paris, 1976. P. 7—73.

Игра *Fort—Da*, сам ее ритм были творцами первоначальной, и уже диалектичной, пространственности: играя, ребенок наблюдал за разверстым зиянием,⁵⁴ за неким чревом, которое оставила его мать, и как раз оттуда, из этого самого места, катушка прочерчивала свою невозможную геометрию. Игра изобретала место отсутствию, стремясь лишь к одному: «позволить отсутствию иметь место».⁵⁵ Но, если *действие* как таковое самопроизвольно порождает место в движении катушки, мечущейся вперед-назад,⁵⁶ то и в фигурах искусства мы должны увидеть сложную, пусть и иначе, способность к *обходному маневру* (к этому психическому движению, которое чрезвычайно трудно мыслить генетически и которое Фрейд, колеблясь, передавал словом *сублимация*) и возвращению. И в самом деле, исходя из тщательнейшей разработки — у Тони Смита это бесконечно оттачиваемое, бесконечно округляемое и исправляемое средствами языка рассуждение о «непостижимости вещи»,⁵⁷ — скульптура обретает способность диалектически, и без единого слова, *вернуть в игру* это фундаментальное соучастие: *видеть и терять*.

Подольше посмотрев на скульптуру Тони Смита под названием “Die”, или “We Lost”, мы без труда обнаружим диалектику этого отречения. Задержавшись на этих публичных объектах, которые сегодня демонстрируются в музеях, мы без труда поймем, что в них упорствуют

⁵⁴ См.: *Lacan J. Le Séminaire*, XI. P. 60.

⁵⁵ *Fédida P. L'absence*. P. 60.

⁵⁶ *Ibid.* P. 182: «Итак, игра, точно так же, как сновидение, обладает способностью конституировать пространство посредством некоей инсценировки. Подчеркиваю, именно инсценировка порождает и трансформирует пространство, а не наоборот. Это означает, что пространство игры подвергается немедленному воздействию, и его трансформации — это трансформации под воздействием». См. также р. 110—111 (об отстранении от матери), р. 116—117 («игра окружена пустотами»), р. 149—153 (о вертикальном измерении) и р. 175 (о внутреннем и внешнем).

⁵⁷ “I’m interested in the inscrutability and mysteriousness of the thing” — фраза, которую цитирует и критикует Майкл Фрид в “Art and Objecthood” (p. 25).

пустоты, что они вводят, а точнее, возвращают в игру опыт *оставленности*. К счастью, эти произведения несколько не интроспективны: они не репрезентируют ни автобиографический рассказ, ни иконографию своих опустений. Это-то и придает им способность упорно воздвигать перед нами пустоту — пустоту в качестве визуального вопроса, безмолвного, как закрытый (то есть, пустотелый) рот.

Конечно, Тони Смит оставил несколько фигур, несколько обрывков памяти, из которых мы могли бы попытаться вытянуть интерпретативную нить. Так, он рассказывает, как, будучи ребенком, больным туберкулезом, жил в крошечной искусственной камере — почти что в кубе,⁵⁸ — которую установили для него за семейным домом. «Там, — говорит он, — все было упрощено, как только возможно. Мои лекарства доставлялись в маленьких коробочках, и я любил строить из них индейские поселения».⁵⁹ Нам известен двойной смысл слова *фармакон*: лекарство, яд (а также краска, цвет). Тони Смит, если верить воспоминаниям о нем, говорил о своих скульптурах как о «черных и, вполне вероятно, вредоносных объектах» (*black and probably malignant*): он думал о них, как о «семенах, зачатках, способных вызвать разрастание или болезнь».⁶⁰ *Growth*, разрастание, способность расти и стремительно размножаться, обладает в случае Тони Смита той самой двойственностью, которая заставляет нас думать о раковой опухоли (*malignant growth*), о смертоносном процессе, говоря о семени как процессе витального развития.

Исходя из этого, мы можем очертить в творчестве Тони Смита — даже не прибегая к детским воспоминаниям, которые он приводит, — некую *воображаемую*

⁵⁸ Так мне кажется. Но, в любом случае, это был параллелепипед.

⁵⁹ Цит. по: *Lippard L. R. Tony Smith*. P. 8.

⁶⁰ “I think of them as seeds or germs that could spread growth or disease” (Вступительная статья Т. Смита в книге: *Tony Smith. Two Exhibitions*).

эвристику, эвристику жизни и смерти, неподвижности и размножения, разносящего жизнь или болезнь. Возможно, эта эвристика есть в любой стройной системе соединенных друг с другом образов. Но как бы там не было, в творчестве американского скульптора обнаруживается прогрессивное распространение: черные ящики, простые, одинокие и *неподвижные* в своей простейшей геометрической стати, постепенно вызывают эффект модульного и «прорастающего» размножения. С момента создания произведения, красноречиво названного "Generation" и датированного 1965—1966 годами, Тони Смит обратится в своем формальном поиске к проблемам морфогенеза, кристаллографии и даже эмбриологии, родственным тем, что были изучены Д'Арси Томпсоном в его знаменитом труде "On Growth and Form".⁶¹ Но органический эффект построения и роста — в почти аристотелевском смысле этого термина — всегда встречается с подтверждением своей негативности (эта встреча, собственно, является его ритмом), и выходит, что скульптуры Тони Смита *росли* лишь в направлении своей гибели, своего очередного умерщвления. Так, словно радикально мыслимый образ возможен лишь по ту сторону принципа биологической идентичности (если можно так выразиться) вместе с предполагаемой им стихийной оппозицией живого и мертвого.

Ведь нет смысла задаваться вопросом о том, мертв образ или жив: любой из двух ответов на него всегда будет недостаточным, каким бы незначительным ни было воздействие образа. Приступая к созданию групп скульптур, которые располагаются, подобно персонажам во время немой «беседы», и ежедневно перемещаются ради новой комбинации (ил. 14), Тони Смит, кажется, заходит необыкновенно далеко в развитии метафоры

⁶¹ Ibid. — Тони Смит упоминает Д'Арси Томпсона в тексте под названием "Remarks on Modules". См. также: Lippard L. R. Tony Smith. P. 10—17.

жизни и в стремлении превратить образ-объект в некий *квазисубъект*. Он пишет: «Я представлял себе каждый элемент обладателем собственной идентичности, однако он точно так же является частью группы».⁶² Таким образом, группа подразумевает нечто вроде большого живого организма, который никогда не остановится в своем росте, или диалог организмов, созданных, чтобы *воздействовать* друг на друга.⁶³ Впрочем, сам Тони Смит максимально радикально выразил эту действующую, или «живую», простертость его образов, когда писал: «Я думал о них не как о чем-то скульптурном, но как о неких присутствиях» (*I didn't think of them as sculpture but as presences of a sort*).⁶⁴

В то же время Тони Смит называл образы *Wandering Rocks*: это камни, которые бродят в растерянности, камни, проникнутые пустотой, *камни без памяти*.⁶⁵ Между тем «камни» эти сделаны из дерева, так же как первый «Черный ящик», и еще более демонстративно, чем другие произведения, открывают свою природу ящиков из-за легкого отставания стенок, заметного по краям (ил. 16). На что должна намекнуть нам эта особенность? На нечто такое, что открывается и бесконечно раскалывается в двух направлениях. Прежде всего, на недоступный зрению образ того, что для каждого из нас может служить обозначением абсолютного *будущего*: на смерть. Глубоко игровой облик этих подвижных, «живых» объектов словно предоставляет поле большой шахматной партии, став-

⁶² Цит. по: Lippard L. R. The New Work: More Points on the Lattice. An Interview with Tony Smith // Tony Smith: Recent Sculpture. New York. P. 13.

⁶³ См.: Deschamps M. Tony Smith et/ou l'art minimal // Art Press. 1980. N 40. P. 21; а также: Criqui J.-P. Trictrac pour Tony Smith. P. 49: «Каждый элемент — в состоянии элонгации, как будто бы на пороге падения, — „притягивает“ к себе других, и разделяющее их пространство каким-то образом уплотняется, способствуя впечатлению поразительно единой группы».

⁶⁴ Цит. по: Wagstaff Jr. S. Tony Smith. Two Exhibitions.

⁶⁵ Таково одно из значений — психическое значение — глагола *wander*: испытывать потери сознания.

ка в которой — смерть. Но есть тут намек и на другой образ, который и по сей день встречается в развалинах и останках, — на образ древнейшего *прошлого*. Говоря о скульптурных группах, Тони Смит ссылаясь на древние дзенские сады, а также, в который раз подчеркивая важность сумеречного освещения для своих произведений, сравнивал свою мастерскую с мегалитическим святилищем⁶⁶ (ил. 15).

Действительно, множество родственных уз связывает Тони Смита с древнейшим искусством и, если можно так выразиться, «антропологически простыми» образами: ему нравились сооружения Древнего Востока с их кирпичными стенами и компактными формами, сильные (*powerful*) и впечатляющие цельновысеченные объекты, вообще «простые, величественные и непоколебимые» памятники.⁶⁷ Говоря о “Die”, он упомянул легендарную капеллу египетского храма богини Лето, которая, согласно сообщению Геродота, представляла собой кубический монолит огромных размеров.⁶⁸ Можно было бы продолжить ассоциации, вспомнив греческого *колосса* или, еще лучше, кубический каменный блок, — его, по свидетельству Павсания, гераклийцы возвели среди

⁶⁶ Он говорил: “In my studio they remind me of Stonehenge... If the light is subdued a little, it has more of the archaic or prehistoric look that I prefer...” (цит. по: Lippard L. R. Tony Smith. P. 19 [а также p. 21]).

⁶⁷ Тони Смит заявлял: “I like shapes of this kind; they remind me of the plans of ancient buildings made with mud brick wall...” (Комментарий Т. Смита к скульптуре “Playground” в книге: Tony Smith. Two Exhibitions). “I like the power of African sculptures carved from single blocks. They are statements in mass and volume. There is little that is lineal in them. There is nothing impressionistic about the surfaces. Every part, as well as the piece as a whole, seems to have its own center of gravity. The parts act as masses, weights, hunks” (цит. по: Lippard L. R. Tony Smith. P. 8). “I have always admired very simple, very authoritative, very enduring things” (цит. по: Lippard L. R. Tony Smith: Talk about Sculpture. P. 48).

⁶⁸ Комментарий Т. Смита к скульптуре “Die” в книге: Tony Smith. Two Exhibitions. — Свидетельство Геродота можно найти в его «Истории» (II, 155).

леса в знак основания *героона* (храма) Алкмены,⁶⁹ — и даже мечеть *Кааба* в Мекке с ее знаменитым черным камнем.

Но, пожелав подкрепить всеми этими переключками «примитивизм», или «архаизм», скульптур Тони Смита, мы ошиблись бы по поводу их действительного статуса.⁷⁰ Повторим: мы должны рассматривать их *диалектически*, в том самом смысле, в каком Вальтер Беньямин — соглашаясь в этом пункте с Аби Варбургом — говорил о «диалектическом образе», когда на страницах «Книги о пассажах» пытался постичь одновременное сосуществование современности и мифа: он считал необходимым развенчать и «современный» разум (то есть узкий, цинический разум капитализма, который сегодня обретает второе рождение в постмодернистской идеологии), и «архаический» иррационализм, всегда преисполненный тоски по утраченным мифическим истокам (то есть ограниченную поэзию архетипов, эту разновидность веры, эксплуатация которой нацистской идеологией была Беньямину хорошо знакома). В самом деле, в виде *диалектического образа* Беньямин нашел концептуальное выражение образа, способного *вспоминать себя* без имитации, возвращать в игру и *критиковать* то, что он возвращал в игру ранее. Сила, красота этого образа заключается в парадоксальном преподнесении новой, и даже невиданной, поистине *изобретенной* фигуры памяти. Беньямин пишет:

Нет нужды говорить, что настоящее проясняется прошлым, или прошлое — настоящим. Но образ — это, наоборот, нечто такое, в чьей мгновенной вспышке Когда-то встречается с Сейчас и образует созвездие. Иными словами, образ — это

⁶⁹ Ассоциация с *колоссом* предложена Ж.-П. Кристи (см.: Cricqui J.-P. Lictetac pour Tony Smith. P. 50). См. по этому поводу знаменитый текст Ж.-П. Вернана (Vernant J.-P. Mythe et pensée chez les grecs. Paris, 1965. Vol. II. P. 65—78), а также более позднюю его работу (Vernant J.-P. Figures, idoles, masques. Paris, 1990. P. 17—82), где упоминается и *героон* Алкмены (p. 73).

⁷⁰ Как, похоже, и ошибается М. Дешан (см.: Deschamps M. Tony Smith. P. 21).

замершая диалектика. Ибо, если отношение настоящего и прошлого носит временной, континуальный характер, то отношение Когда-то и нынешнего Сейчас диалектично: это не что-то разворачивающееся, но некий отрывистый образ. Только диалектические образы являются подлинными (то есть не архаичными); и язык представляет место, где к ним можно приблизиться.⁷¹

В этом смысле мы можем сказать, что черные кубы Тони Смита преподносятся нам как диалектические образы: их визуальная простота пребывает в непрерывном диалоге с чрезвычайно тщательной работой языка и мысли. Их склонность к реминисценции служит критике настоящего, в то время как сама их конфигурация (геометрический, «минимальный» облик, материалы, форма демонстрации) симметричным образом критикует всякую ностальгию (как художественную, так и метафизическую или религиозную) исходя из бесконечно оттачиваемой рефлексии по поводу нынешних условий художественной деятельности. В самом деле, на первый взгляд, скульптуры Тони Смита относятся к искусству памяти, причем в самом строгом смысле этого выражения. Что такое «Черный ящик», если не пятикратно увеличенный образ памяти, предмета, который подает себя вместилищем памяти, — картотеки, которая способна хранить в себе тысячу и одну ночь человеческой мысли? Но этот образ памяти был обыгран таким образом, что на свет явился неиконический объем, окрашенная черным скульптура: выходит, что черный цвет дает цветовое выражение памяти, которая никогда не рассказывает свою историю, не вселяет никакой ностальгии и скромно довольствуется тем, что *представляет свою тайну* в виде объема и визуальности. Все современники Тони Смита, как один, поражались «пугающему», почти чудовищному, характеру его памяти.⁷² Но сам он видел в своем искусстве «продукт

⁷¹ Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des Passages / Éd. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste. Paris, 1989. P. 478—479.

⁷² "He had a memory that was terrifying in its accuracy. (...) Events for him were super-real and history was a series of sharp realities" (Goossen E. C. Tony Smith. P. 11).

процесса, который не подчиняется сознательным целям».⁷³ Черный куб Тони Смита функционирует как место, в котором прошлое может становиться анахроническим, в то время как настоящее оказывается *реминисцентным*.⁷⁴ Но все равно он — визуально и психически — «прост, величествен и непоколебим». Непоколебим, подобно памяти, подобно судьбе за работой. Он заставляет нас признать, что образ не будет осмыслен радикально, пока мы не уйдем по ту сторону обычного принципа историчности.

Ведь сущностный *анахронизм*, подразумеваемый этой диалектикой, превращает память из инстанции, которая хранит — кто знает, что в ней накапливается? — в инстанцию, которая теряет: она играет, так как еще не знает, что никогда не будет точно знать, что же в ней накапливается. Поэтому она становится самым осуществлением *желания*, то есть вечным, «живым» (я имею в виду: встревоженным) переигрыванием потери. Память — это игра с потерей, подобная игре *Fort—Da*, которая дает ритмичное повторение «нулевой точки желания» и в некотором смысле останавливает неостановимое: так *узы потери* становятся игрой, веселым плотничанием, произведением.⁷⁵ Или монументом, в котором обретает твердую форму тот факт, что потеря всегда возвращается, возвращается к нам.

Теперь понятно, что «присутствие», о котором говорил Тони Смит, на самом деле означает диалектику — двойную дистанцию — места, позволяющего сказать *это*

⁷³ Цит. по: Cricqui J.-P. Trictrac pour Tony Smith. P. 39.

⁷⁴ См.: Fédida P. Passé anachronique et présent réminiscent // L'Écrit du temps. 1986. №10. P. 23—45. — В связи с этим можно поразмыслить на тему *черного ящика* как современной камеры памяти (см. по этому поводу: Serres M. Statues. Paris, 1987. P. 280—281).

⁷⁵ О *Fort—Da* и «нулевой точке желания» см.: Lacan J. Séminaire sur la lettre volée // Lacan J. Écrits. P. 46. Об «узах потери» см.: Fédida P. L'absence. P. 144. — Поразительно, что в конце концов оба автора говорят о матери с эпитетом «потерянная» (см.: Lacan J. Le Séminaire, VII. L'Éthique de la psychanalyse (1959—1960). Paris, 1986. P. 85; Fédida P. L'absence. P. 193—195 [автор говорит о *пратемпу*]).

тут, и места, позволяющего сказать, что это потеряно. Части его скульптурных групп иногда носят названия "For J. W." или "For V. T." (ил. 16): они указывают на умерших или умирающих.⁷⁶ Так что же они такое, если не современные гробницы в поэтическом смысле этих слов, истерзанные и бессловесные — но близкие, лежащие тут, перед нами — останки потери, которая отдаляет и превращает акт видения в акт представления отсутствия? Они тут, но то, что они визуальны констатируют перед нами, возвращается издалека. В них мечется потеря. Они заставляют нас мыслить образ — саму его плотность — как трудноразличимый для глаз процесс *того, что выпадает*: мыслить образ радикально, как «безмятежный монолит, принесенный неведомым бедствием».⁷⁷ И смотрящий на нас оттуда.

⁷⁶ См. об этой серии: *Criqui J.-P. For T. S. // Tony Smith. Madrid, 1992. Без пагинации.*

⁷⁷ *Mallarmé S. Le Tombeau d'Edgar Poe (1876) // Mallarmé S. Œuvres complètes. P. 70. — Ср. перевод Ю. Корнеева: «Обломок царственный забвенных катастроф, / Покойся, о гранит, и гордо ставь границу / Полету будущих кошунств во тьме годов» (Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995). — Прим. перев.*

АНТРОПОМОРФИЗМ И НЕСХОДСТВО

Целью «диалектики», о которой я говорю, не является, как теперь ясно, ни разрешение противоречий, ни закрепощение видимого мира средствами некоей риторики. Она преодолевает оппозицию видимого и прочитываемого в работе — в *игре* — фигуральности.¹ И в этой игре диалектика играет с противоречием, постоянно принуждает само противоречие к игре. Без устали выставляет его напоказ, заставляет жить, колебаться; драматизирует его. Диалектика не является отображением концепта, который синтезирует, усмиряя, более или менее противоречивые аспекты произведения искусства. Она всего-навсего — и непритязательность эта как нельзя более амбициозна — пытается отобразить «вербальное» (я имею в виду — действующее, динамическое) измерение, *разрабатывающее* образ, кристаллизующее в нем то, что непрерывно его тревожит. Поэтому единственный «синтез», который тут имеет место, это синтез, само синтезирование (кристаллизация) которого растревожено: растревожено чем-то сущностно непостоянным, беспокой-

¹ Некоторые наиболее значительные следствия этой диалектики в христианском искусстве Запада я попытался выявить в статье, озаглавленной «Силы фигуры. Экзегеза и визуальность в христианском искусстве» (см.: *Encyclopaedia Universalis — Symposium. Paris, 1990. P. 596—609*; а также: *Didi-Huberman G. Devant l'image. P. 175—195*).

ным и мечущимся, без конца трансформируемым во взгляде, который оно — это что-то — преподносит. «Твердого больше нет. Непрерывного и спокойного нет. Некий танец всюду».² Всюду то *анадиоменовское* биение, которое вызывает чередование прилива и отлива; всюду уход в глубины и явление из глубин. Некий танец всюду — даже в черном стальном кубе или параллелепипеде высотой приблизительно метр-восемьдесят.³ Произведение — это кристалл, но всякий кристалл движется под пробуждаемым им взглядом. И что это за движение, как не движение все возобновляющегося раскола, танец кристалла, в котором каждая грань неотменимо *порывает* с другой?

Образцом этой диалектики, этого глубинного танца, оказывается, как это ни парадоксально, творчество Тони Смита. Образцом, в общем легко доступным тому, кто решит задержаться чуть дольше, чем на несколько секунд, перед «очевидными» скульптурами, которые, однако, весьма скоро приобретают черты кристаллов неочевидности. Доступным еще и потому, что сам Тони Смит, в избираемых им позициях, в предлагаемых им рассуждениях, неустанно указывал на диалектическую неочевидность своих произведений, направлял к ней наш взгляд. В результате критику или историку искусства становится трудно классифицировать его на стенде «минимализма», с которым он, тем не менее, имеет много общего.⁴ Тони Смит делал «специфические» объекты,

² Michaux H. Connaissance par les gouffres. Paris, 1967 (nouvelle éd. revue). P. 187.

³ Вот почему, исходя из этого широкого понимания визуальной диалектики, не остается оснований для того, чтобы любой ценой противопоставлять искусство модернизма, застывшее в своей «чистой» оптичности, и искусство сюрреалистское или дюшановское, основанное на «влечении к видению». Произведение Мондриана, несомненно, столь же ритмично, как и движущийся *роторельеф* Марселя Дюшана, — просто мы имеем дело с разными ритмами (см.: Krauss R. La pulsion de voir // Cahiers du Musée national d'Art moderne. 1989. N 29. P. 35—48; а также: Krauss R. Note sur l'inconscient optique).

⁴ См.: Deschamps M. Tony Smith et/ou l'art minimal. P. 20—21.

устраняющие всякую репрезентативную иллюзию некоего пространства, не являющегося тем самым пространством, которое сухо предъявляют его объемы; и тем не менее, ко всему внешнему странным образом добавлялась догадка о внутреннем, и измеримая пространственность выливалась в ощущение такого *места*, в котором чувствуется диалектика инородных вторжений и двусмысленностей. Кроме того, эти геометричные объекты свидетельствовали о стремлении к строгости, к чрезвычайно радикальным формальным решениям. И тем не менее Тони Смит утверждал, что у него никогда не было «никакого программного представления формы».⁵

Разве можно представить себе более «специфический» и более «простой» (*single* в джаддовском смысле) объект, нежели простой куб из черной стали? Разве можно представить себе объект более «тотальный», стабильный и свободный от деталей? И тем не менее, находясь перед этой совершенно *закрытой* и автореферентной формой, приходится признать, что в ней вполне может быть *включено* нечто другое... Тогда тревога отнимает у объекта все его совершенство и всю его полноту. Участью нашего взгляда становится догадка о чем-то, *уклоняющемся от взгляда*, и отныне он внимательно относится к *отдельному*, темному, опустевшему измерению объекта. Это догадка о латентности, еще раз изображающая тавтологической уверенности слов *What you see is what you see*, уверенности в том, что мы находимся перед «тем самым», чье «то же самое» можем воссоздать в уме. Тогда темпоральная стабильность куба — коррелятивная его геометрической идеальности — тоже нивелируется в бездну, так как мы чувствуем, что она кровно связана с искусством памяти, содержимое которой всегда будет для нас (как, впрочем, и для художника)

⁵ "I have never had any programmatic notion of form. It's a matter of how much I can tolerate" (цит. по: Lippard L. R. The New Work. P. 17). — Напомним также высказывание художника, цитированное выше: «Мое произведение — продукт процесса, который не подчиняется сознательным целям».

ущербным, никогда не станет рассказанным, суммированным. Повторение, которое тут действует, означает уже не серийную уверенность, но эвристическую тревогу — или тревожную эвристику — вокруг некоей потери. В итоге невыразительный куб с его последовательным отказом от всякого эстетического «экспрессионизма» отливается во что-то, что намекает на залежь смысла, на языковые игры, вспышки образов, аффектов, интенсивностей, почти тел, почти лиц. Иными словами, налицо *антропоморфизм* в действии.

Напомним, антропоморфизм — то самое, что усматривал в кубах Тони Смита Майкл Фрид. Но именно с этим он не мог в них смириться, испытывая рядом с ними тягостное и противоречивое ощущение *отстраненности* и *поглощенности* одновременно. Фрид писал:

Здесь вновь мне кажется ключевым опыт отстраненности, диктуемой произведением (*the experience of being distanced by the work in question*): зритель знает, что находится по отношению к неподвижному объекту на стене или полу в неопределенном, открытом (*indeterminate, open-ended*) и непринужденном отношении *субъекта*. В отстраненности от такого рода объектов нет, как мне кажется, радикального отличия от отстраненности или поглощенности безмолвным присутствием другого человека (*being distanced, or crowded, by the silent presence of another person*). Неожиданное столкновение с буквалистскими объектами в этих, я бы сказал, угрюмых работах, может оказаться таким же ошеломляющим, пусть и на мгновение.⁶

Понятно, что мы получаем это описание от человека, который *поражен* объектами, презираемыми им, — объектами, которые он презирает как раз за их способность поражать таким образом. Майкл Фрид лучше, чем кто-либо другой, указал или, точнее, почувствовал *действенность* минималистских объемов (под его пером речь шла прежде всего о произведениях Тони Смита и Роберта Морриса). Перед этими скульптурами, слишком «специфическими» — а это для него идеальное достоинство,

⁶ Fried M. Art and Objecthood. P. 17.

чтобы не быть честными образцами модернизма, и слишком геометричными, чтобы скрывать нечто подобное человеческим внутренностям, он вдруг столкнулся с неотвязно тревожащей знакомостью, с *unheimliche*. И эти произведения в буквальном смысле заставили его содрогнуться, как *колосс* или кикладский идол заставили бы содрогнуться иконоборца: ведь они достигают ненавистной ему фантазматической действенности теми самыми средствами, которым он поклоняется, — а именно, *неиконическими* средствами формальной «специфичности», чистой геометрии.

Так вот о чем было невыносимо подумать правоверному «модернисту»: то, что он защищает, может однажды послужить тому, что он развенчивает. Словно достаточно самой незначительной *игры* с теми же самыми средствами, чтобы вызвать самые противоречивые и неожиданные следствия. Но ведь именно на этом основана действенность причинных сверхдетерминаций, которые, к примеру, направляют движение облаков и определяют их внешний вид,⁷ а также, в совсем другой по сложности и значению области, выявляют труднообъяснимую свободу произведений искусства по отношению к их собственным теоретическим посылкам. Так или иначе, Майкл Фрид прикоснулся к узловой точке феноменологии, вдохновляемой произведениями Тони Смита или Роберта Морриса: а ведь это та самая феноменология, которая противопоставляет каждому элементу или моменту видения непредвиденный элемент или момент, расстраивающий его стабильность. Из всего, что Майкл Фрид регистрирует перед кубами Тони Смита, — соучастие с объектом, способное обращаться во враждебность, отстраненность, способная обращаться в удушье, чувство пустоты, способное обращаться в «задавленность» (*crowding*), неподвижность объекта, способная обращаться в «присутствие» квазисубъекта, — из всех этих особенно-

⁷ Таков один из уроков современной теории хаоса (см.: Ruelle D. Hasard et chaos. Paris, 1991).

стей складывается не что иное, как описание парадоксального равновесия этих скульптур: неуверенность в их статусе сочетается с действенностью, основанной на самой этой неуверенности. И, как следствие, с их жгучей притягательностью, с их сущностной красотой, с работающей в них диалектикой.

И Майкл Фрид, не будучи вправе прибегнуть к слову «вера» — ибо вера есть разновидность уверенности, — пренебрежительно называет все это *театром*. Но театр в данном случае — это «нечистая» ассоциация *искусственного*, неумолимо неподвижного объекта с феноменологией, в едином порыве устремленной к слову *присутствие*, неумолимо склонному к проблематике живого (по меньшей мере, к живо поднимаемому вопросу). Итак, мы подошли к центральной проблеме, к проблеме, которая как раз и является проблематичной: как приблизиться к сути выражения, согласно которому *объект* является «специфическим в своем собственном присутствии»? Джадд тоже, по-своему, поднимал эту проблему — но не осознавал и не исследовал ее как проблему.⁸ Роберт Моррис, напротив, придал ей подлинную теоретическую остроту, а Тони Смит — в демарше, который, конечно, не следовало принимать за проявление наивности, — со всей резкостью выявил диалектический раскол связки «формы» и «присутствия». «Я надеюсь, — говорил он о своих объектах, — что они обладают формой и присутствием».⁹

Но что это значит: форма «и» присутствие? Что такое *форма вместе с присутствием*? В самом деле, вопрос сохраняется — открывается вновь и, как мне кажется, далек от окончательного разрешения: вопрос о том, как

⁸ Я имею в виду только тексты Джадда. Что же касается его произведений, то они с лихвой манифестируют и проблему, и опыт, и исследование.

⁹ "I hope they have form and presence..." (Вступительная статья Т. Смита в книге: *Tony Smith. Two Exhibitions*).

узнать, а точнее, понять, что же все-таки может подразумеваться под «присутствием» фигурального объекта. До того, как обратиться к слову, которым Майкл Фрид неявно завершает свою обвинительную речь, — к слову *антропоморфизм*, — мы должны уделить внимание тому, что, со всей очевидностью, лежит для Фрида в основе опыта такого «присутствия». И в этом нам следует ему довериться, хотя бы потому, что яростное недовольство, которое он испытывал, только обостряло его зрение. Упомянутый опыт заключается, я бы сказал, в игре *двух безмолвий*. Первое безмолвие — это *закрытый рот* вселяющего тревогу человека, что представился Майклу Фриду, человека, перед которым он испытывает глубокое стеснение, неловкость и даже страх — чувствует себя отстраненным, словно между ними вкрадывается пустота, и в то же время поглощенным им, словно пустота заполняет его самого, то есть оставляет его наедине с собой. Это человеческое безмолвие, обрыв речи, возбудитель страха и того «ответного одиночества», к которому зачастую принуждают своим присутствием мертвые или безумцы. Второе безмолвие — это «немой, как могила»,¹⁰ *закрытый ящик*, который предписывает самим своим объемом отстранение от содержащегося в нем опустения, — опустения, которое он, тем не менее, вновь открывает в глубине нашего взгляда: и это, конечно же, еще один способ его поглотить. Ящик поглощает и страшит взгляд, возможно потому, что снова, другими средствами, обрывает речь — идеальную, метафизическую речь окончательно оформленной, полной формы; и еще потому, что оставляет нас в этом обрыве одних, и словно открытыми перед ним.

Скульптор выявляет эти два безмолвия согласно дополнительным — но при этом пораженным сущностным противоречием расколом — парадигмам *стати* и *могилы*. Статья, ключевая характеристика статуй, представляет

¹⁰ Это выражение естественно — и уместно — приходит на ум Ж.-П. Кристи (см.: *Criqui J.-P. Trictrac pour Tony Smith*. P. 39).

собой стояние (*stare*), а также нечто, относимое прежде всего к живым людям, в отличие от всех прочих творений — животных, вещей, которые движутся, ползают или просто лежат перед нами. Статья характеризует живых людей, стоящих на ногах, и обозначает, уже в латинском варианте, их человеческие размеры: то есть отсылает прямоком к масштабу, к *мере человека*. Тут нужно вспомнить о том, что важнейшим элементом замысла скульптуры "Die" была привязка объекта в заданный момент к точной человеческой мере — к знаменитым «шести футам»; но еще до эпизода, связанного с игрой слов, Тони Смит рассказывает нам, как несколько лет назад спроектировал объем воображаемой мастерской, кубического помещения со стороной в сорок футов. Следовательно, остановившись в итоге на «шести футах», скульптор привел исходный объем к точным человеческим размерам чего-то, что сам он описывал с помощью двойного образа, отсылающего к витрувианскому человеку с рисунка Леонардо да Винчи и к гробу, на который намекает выражение *foot box*.¹¹

Этот вопрос масштаба, без сомнения, фундаментален. В уменьшенном виде скульптуры Тони Смита были бы, что ни говори, всего-навсего безобидными безделушками, предметами *дизайна*, которые ставят на журнальных столиках. В увеличенном виде они уводили бы произведение в область колоссального, к феноменологии устрашения, с которой часто встречаешься в религиозных и военных сооружениях. На деле же этим первым минималистским объектам необходимо было *сопоставить* человека с проблемой — но не с фигуративной репрезентацией — его собственной стати. Вот почему не только Тони Смит, но и прочие значительные представители американского минимализма рано или поздно создавали объекты, которые при всей своей «абстрактности» оказывались подступами, настойчивыми приближениями к

¹¹ См.: Комментарий Т. Смита к скульптуре "Die" в книге: *Tony Smith. Two Exhibitions*.

человеческому масштабу... Пускай в дальнейшем минимализм пришел к преодолению этого диалектического момента и углубился — в противовес ему, в сравнении с ним — в другие измерения. Так случилось с Робертом Моррисом в 1961 году, когда он придал своим *Grey Polyhedrons* — среди которых знаменитые «колонны» (ил. 9) — размеры, так сказать, колеблющиеся вблизи человеческих, между шестью и восемью футами в высоту.¹² Об этом же он пронизательно говорил, связывая всякое определение размеров с «антропоморфным» масштабом:

Когда мы воспринимаем некий размер, человеческое тело входит в континуум мер и располагается как постоянная величина на линейке. Мы мгновенно понимаем, что меньше, а что больше, чем мы сами. Хотя это и очевидно, все же важно отметить, что мы по-разному видим вещи, которые уступают нам в размерах, и вещи, которые превосходят нас в размерах. Степень привычности (или *интимности*) объекта увеличивается, за редкими исключениями, в такой же пропорции, в какой уменьшаются его размеры по отношению к нам. Степень *публичности* объекта увеличивается в такой же пропорции, в какой увеличиваются ее размеры по отношению к нам. Это верно с тех давних пор, как мы смотрим на нечто большое вместе, а на нечто маленькое порознь.¹³

Так каков же статус подобного «антропоморфизма»? Понятно, что он прибегает к человеческой *мере* лишь как к *вопросу*, поднимаемому формой перед зрителем, который смотрит на нее и, впрочем, очень даже может не видеть ее или не узнавать в ней то, чем она на самом деле является — нечто одновременно выявленное и лаггентное, так как присутствует *призрачно*. Получается, что это сублимinalный, или почти сублимinalный, «антропоморфизм»: он висит на волоске, на волоске таком

¹² См.: *Compton M., Sylvester D. Robert Morris. Londres, 1971. P. 23* (а также p. 43 [работа 1966 г.]).

¹³ *Morris R. Notes on Sculpture. P. 88.* — Большая часть этого текста воспроизведена в беседе Р. Морриса с Д. Сильвестром (*A Dialogue // Compton M., Sylvester D. Robert Morris. P. 13*).

же тонком, как *I*, виртуально содержащееся в абстрактном и смертоносном "Die" Тони Смита. И Роберт Моррис, в одно время с Тони Смитом, играл на двусмысленной связи закрытого ящика и личного местонахождения «я»: работа 1962 года под названием "I-Vox" представляла собой небольшой ящик, висающий на стене, «дверца» которого совпадала с очертаниями буквы *I*; открыв его, зрители находили фотографию, изображавшую самого Роберта Морриса — стоящего, улыбающегося и нагого, как Адам.¹⁴ Это произведение пересекается с нашей проблемой самым своим статусом исключения (то есть уступкой, сделанной им, хотя и по-дюшановски, прямой репрезентации сюжета): оно обуславливает необходимость фигуративного образа постольку, поскольку само предстает в уменьшенном виде. Роберт Моррис — как позднее Брюс Науман — постоянно включал в свои произведения человеческое тело, в частности свое собственное; но завершил он эту тему в 1964 году другим, по-своему интересным и снова дюшановским трюком: это был *отпечаток*, с абсолютной точностью воссоздававший размеры тела, но затемнявший своей «негативностью» — полостью, пустотой, которую он продуцировал и предъявлял, — всякое иконическое узнавание.¹⁵ Выходит, антропоморфизм всех этих произведений следует понимать как обыгрывание *призначной* связи: будь он даже автопортретным, в нем все равно не будет уступки имитативному образу в обычном смысле этого термина.¹⁶

¹⁴ См.: Compton M., Sylvester D. Robert Morris. P. 54; а главное: Berger M. Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s. New York, 1989. P. 36—37 и, шире, p. 19—46, 129—166.

¹⁵ См.: Compton M., Sylvester D. Robert Morris. P. 62—64.

¹⁶ Тема призначности может предоставить основу для переосмысления «театрального» измерения искусства Роберта Морриса, пафосно описанного, с одной стороны, Майклом Фридом и, с другой стороны, М. Бергером. Вот другие материалы об этом художнике: Michelson A. Robert Morris: An Aesthetics of Transgression // Robert Morris. Washington, 1969. P. 7—79; Tucker M. Robert Morris. New York, 1970; Krauss R. Passages in Modern Sculpture. P. 236—239, 264—270 etc.

И все-таки мы поражаемся, понимая, до какой степени *мера* человеческого тела, оказывается, подразумевалась — все более и более тонко со временем — в творчестве американских художников, представляющих и то же время подчеркнуто «геометрическое» движение. Сол Леуитт, не прекращая работу над своими «модульными структурами», создал яркое произведение-исключение, тоже небольшое по размерам (27 см в высоту) и состоящее из десяти следующих одна за другой фронтальных фотографий женщины — стоящей, идущей, бесстрастной, нагой, как Ева: в конечном итоге взгляду открывается лишь «тугокожий щит» ее белого живота.¹⁷ Но и помимо этого признания в виде иконического откровения, Леуитт *постоянно включал* человеческую меру — 170—200 см — во многие свои произведения из числа «математических» или модульных¹⁸ (ил. 17). Явно неслучайный размер «шесть футов» — около 183 см — обнаруживается и в творчестве Карла Андре (ил. 18), и, конечно, у многих других художников.

Возможно, отправную точку археологии этой проблемы следует искать, как ни странно, в «нейтрализующих» словах Эда Рейнхардта, описывавшего картину своей мечты — разумеется, черную — как «квадрат холста (нейтральный, без единой формы) в пять футов шириной, в пять футов высотой: ростом с человека, шириной с его вытянутые руки (не большой и не маленький: безразмерный)...»¹⁹ В самом деле, нетрудно понять, что эта «безразмерность» Эда Рейнхардта — то есть *наш раз-*

¹⁷ Эта работа 1964 г. носит название «Майбридж I» (см.: Legg A. [ed.]. Sol LeWitt. New York, 1978. P. 76—77).

¹⁸ В каталоге его выставки в нью-йоркском Музее Современного Искусства (1978) можно насчитать два десятка отвечающих этим размерам работ (см.: Legg A. Sol LeWitt. Ill. № 19, 25, 44, 45, 47, 50, 55—59, 69, 119—122, 124, 136, 139, 156 etc.).

¹⁹ "A square (neutral, shapeless) canvas, five feet wide, five feet high, as high as a man, as wide as a man's outstretched arms (not large, not small, sizeless)..." (Reinhardt A. Autocritique (1955) // Reinhardt A. Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt / Éd. B. Rose. New York, 1975. P. 82).

мер — работает у него как двуликий оператор «специфической», геометрической формальности и телесной, субъективной импликации. Она позволяет стати объекта представать перед нами с визуальной силой *меры*, *которая смотрит на нас* — затрагивает и, по своим признакам, напоминает нас, — тогда как сам объект не указывает ни на что за собой: только на свою форму, цвет, вещественность. Человек, *антропос*, тут, он присутствует в простой презентации произведения, во встрече взглядов, к которому оно нас склоняет; но у него нет своей собственной формы, *морфэ* своей репрезентации. Он весь без остатка отдан несхождению геометрического выбора.

Если это несхождение — простой черный квадрат или простой куб — смотрит на нас, значит оно разжигает нечто такое, что нам вместе с Малларме хочется назвать *прасхождением*: мы перед сущностным спором *антропологической*, и уже не антропоморфической, природы, в котором сходство сопоставляется с отсутствием. В этом споре миметическая внешность людей каким-то образом теряется (как атрибут создания образа) перед глубинной, и тем не менее такой простой, силой человеческой стати. И Тони Смит попадает в самое пекло этого спора, когда признается, говоря о “Die”, в том, что хотел создать не объект в обычном смысле этого слова и не монумент,²⁰ но нечто вроде *места*, в котором должна постоянно чувствоваться, смотреть на нас, тревожить нас человеческая статя.

Ведь она тревожит нас не только темнотой своей массы. Она тревожит нас еще и неразрешенностью, непрестанно заявляющей о себе в ее вертикальных и горизонтальных размерах. Снова та же раздражающая и донельзя простая магия куба: куб стоит перед нами, одного с нами роста, те же шесть футов, но в то же

²⁰ «Почему вы не сделали его больше, чтобы он возвышался над зрителем? — Я делал не монумент. — Тогда почему вы не сделали его меньше, чтобы зритель мог смотреть на него сверху? — Я делал не объект» (цит. по: Morris R. Notes on Sculpture. P. 88).

время лежит; тем самым он конституирует *диалектическое* место, глядя на которое, нам, возможно, придется представлять себя лежащими в таком большом черном ящике. Куб Тони Смита *антропоморфен* постольку, поскольку обнаруживает, в самой своей презентации, способность предписывать нам цепь образов, ведущих от ящика к дому, от дома к двери, от двери к кровати и от кровати к гробу, к примеру.²¹ Но он уже не может считаться «антропоморфным» — если вкладывать в этот термин театральность внешних черт, то есть иконографию, и даже театральность отношений, — как только мы обращаем внимание на *несхождение*, предполагаемое в одном-единственном объекте этой цепочкой, переходом, непрерывным *дрейфом* среди противоречивых образов. Если нужно любой ценой сохранить слово «антропоморфизм», то придется — прежде чем приступить к неременной критике понятия формы — вспомнить о том, каким образом употреблял слово *морфэ* Платон, говоря в «Республике» о божестве, способном непрерывно менять внешность (*эйдос*) благодаря силе множественности своих всегда виртуальных форм (*поллас морфас*).²² Или же привести в пример Морфея, сына Сна, получившего свое имя благодаря работе фигуральности, безгранично распространяемой им по людским сновидениям.²³

Так или иначе, безмолвие стати полнится многообразными фигуральными виртуальностями. Оно ритмично то отпускает, то притягивает — как в игре с катушкой — вертикальные и горизонтальные доминанты, образы жизни и образы смерти. Оно никогда не останавливается на одном из этих образов, всегда смещается, словно для того, чтобы расстроить планы иконографизма. Вот почему не следует думать, будто минималистское искусство

²¹ Сам Тони Смит, говоря о двухметровом размере, переходил от вертикального образа (дверь) к горизонтальному (кровать): “Two metres are just about the height of an ordinary house door and about the length of an average bed” (цит. по: Lippard L. R. The New Work. P. 9).

²² См.: Платон. Республика. II, 380 d.

²³ См.: Овидий. Метаморфозы. XI, ст. 635—639.

с его «гробовым безмолвием» может сводиться к обыкновенной иконографии смерти.²⁴ Изготовив точь-в-точь похожий на гроб шестифутовый деревянный ящик, Роберт Моррис ставит его перед нами вертикально, как крик о пропавших людях или как явную несурязицу: хоть стой, хоть падай (ил. 19). А Джоэл Шапиро, приводя свои геометрические объемы (сами по себе «неклассифицируемые» с точки зрения иконографии) к образу гроба (*Coffin* становится «подзаголовком» его *Untitled*), в итоге находит противовес репрезентативной очевидности в материале (чугуне) и, главное, в размерах: в пространстве выставки, где экспонируется эта скульптура, она оказывается совсем маленькой (ил. 20). Иными словами, мы должны согласиться, что за смертью как иконографической фигурой есть *отсутствие*, направляющее этот ошеломляющий балет всегда противоречивых образов. Отсутствие, понимаемое как диалектический двигатель *желания* — как, осмелюсь сказать, сама жизнь, жизнь видения, — а также как двигатель *скорби* — не «самой смерти» (в этом не было бы смысла), но психической работы того, что встречается лицом к лицу со смертью и движет взглядом на эту встречу.

В итоге «антропоморфизм» минималистских скульптур обнаруживает способность к самоуничтожению, самоподрыву: выясняется, что, по крайней мере, в ряде наиболее волнующих произведений минимализма этот антропоморфизм можно рассматривать как подрыв того, что видел в нем Майкл Фрид, — то есть реляционной стратегии, психологической театральности, — ради пе-

²⁴ Как, в известной степени, подводит к этому С. Келье (*Coellier S. De l'art minimal // La mort en ses miroirs / Ed. M. Constantini. Paris. P. 75—86*). — К вопросу о неумолимом иконографизме истории искусства — в том числе современного искусства — стоит перечитать совершенно справедливые критические замечания Р. Краусса (*Krauss R. Reading Pollock, Abstractly // Krauss R. The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge — Londres, 1985. P. 221—242*).

рехода на значительно более глубокий (я хочу сказать: метаспсихологический) регистр, к диалектике дара и потери, потери и желания, желания и скорби. Так, своеобразные одинокие *колонны*, которых возводил, *посвящая* саму их абстрактность, Тони Смит (ил. 16), предстают нам в чередующемся свете подношения и потери: они словно *подарки потерянным людям*, самые настоящие модели «для кого-то» (*for*), а не подобия могил «кого-то»... (слишком уж они двусмысленны — до неприличия тонки — в своих формах, чтобы изображать какую угодно могилу. Скажем, они как нельзя радикальнее избегают изображения лиц, однако все без исключения поднимают вопрос *олицетворения*. Возможно, их следует рассматривать даже как квазипосвятительные портреты, так же как скульптуру «Die» с ее всеохватной фигуральной силой, подразумевающей игру языка, можно рассматривать как квазиавтопортрет.

Как это ни парадоксально, некоторые минималистские произведения довели «антропоморфизм» до самых границ портрета. Но портрет присутствует в них не иначе, как в игре радикального смещения — искажения, расхождения, разрежения или *сокрытия*. Никто, как мне кажется, не обыграл диалектику портрета и сокрытия лучше, чем Роберт Моррис, — и прежде всего в своем знаменитом «перформансе», когда параллелепипед двухметровой высоты просто-напросто *падал* по истечении нескольких минут.²⁵ В этом падении разыгрывалась проблема стати и даже собственного тела: Роберт Моррис действительно задумал свою «колонну» так, чтобы помещаться внутри нее самому; когда объект падал, не кто иной, как субъект изнутри провоцировал его падение, рискуя потерять при этом немного своей крови.²⁶ В итоге, упав, объект в буквальном смысле представлял —

²⁵ См. выше, с. 44—45, а также ил. 9.

²⁶ Именно это и произошло в ходе репетиции «перформанса» (см.: *Berger M. Labyrinths. P. 47—48*). — Я хотел бы поблагодарить Розалинд Краусс за ряд уточнений, данных ею мне по поводу этого аспекта «Колонн» Роберта Морриса.

не изображая — *hic jacet* художника, который *там лежит*, но «присутствует» только в необходимости отсутствовать, не быть на виду. И потому, разыгрывая падение, «антропоморфное» падает, и без какого бы то ни было соотносительного субъективизма. *Persona* актера — это не кто иной, как сам объем, «специфический» объем простого объекта, пустотелый параллелепипед в два метра высотой.

С этим безмолвным «антропоморфизмом» происходит то же самое, что и с безмолвиями и пустотами, которые так часто преподносят нам минималистские ящики. Да, однажды Роберт Моррис создал деревянный куб, из которого доносится трехчасовая звукозапись процесса его изготовления²⁷ (ил. 21). Но дело в том, что, наполняя куб звуками, он указал, что тот пуст от чего бы то ни было, не считая, если можно так сказать, себя самого, что тот включает в себя процесс собственного материального порождения, свою конституцию. *Подразумевание пустот* в минималистских кубах и параллелепипедах по-своему — причем гораздо чаще — играло ту же роль, что и внимание, уделенное материальной конституции (шумам, толчкам) геометрического объема: и роль эта состоит в *растревоживании объема как геометрии*, геометрии в идеальном — но точно так же и в тривиальном — представлении, геометрии как господства форм, полагаемых совершенными и определенными, над материалами, полагаемыми несовершенными и неопределенными. Так, тот же Роберт Моррис создал знаменитые полые объемы из сетки и стекловолокна, которые преобразуют толщину, наполнение объемов, в буквальном смысле открывая их проникновению света (ил. 22, 23).

С подобными процедурами мы сталкиваемся у многих американских художников. Так, есть восхитительный «House of Cards» Ричарда Серры (ил. 24), в котором

²⁷ См.: Compton M., Sylvester D. Robert Morris. P. 10—11, 29. — Принцип этой работы был вновь применен Моррисом в параллелепипедах серии «Voice» (см.: Berger M. Labyrinths. P. 153).

можно усмотреть синтез всех проблем, связанных с объемами и пустотами, вздыбленных вертикалей и потенциальных крушений, хрупких плоскостей и тяжелых соприжатых масс. Есть бесконечная эвристика Сола Леуитта с его тысячей и одним способом разложить куб, «открыть» его или обречь на *incompleteness*, как выражается он сам²⁸ (ил. 25, 26). Есть целое семейство открытых окрашенных ящиков Дональда Джадда (ил. 27), кредо специфичности (*the thing as a whole*) которых на деле совпадает с согласием, возможно испуганным, с тем, что *все* в вещи может зависеть от ее конкретного или теоретического статуса дыры. *A thing is a hole in a thing*, — вторит Карл Андре, — *it is not*.²⁹ Еще можно вспомнить интригующее искусство Роберта Смитсона — к примеру, его *Nonsites* (1968) — где понятие пустоты диалектически перекликается с темами гравийной насыпи и котлована³⁰ (ил. 28). Наконец, можно вспомнить строения, пробитые, рассеченные, выдолбленные Гордоном Матта-Кларком и сделавшиеся в итоге фантастически монументальными.³¹

Вобрать пустоту как *процесс*, то есть как опустошение, чтобы встревожить объем: эта операция, повторимся, по природе своей диалектична. Она сопрягает и динамизирует противоречия, она приобретает глубоко *критическую* ценность во всех смыслах этого слова — в том числе в смысле, подразумеваемом корнем «кризис», — и, если вновь последовать рассуждению Вальтера Бенямина по этому поводу, не сводится ни к чисто отрицающему, нигилистическому или циничному забвению, ни к архайзирующему или мифическому излиянию на предмет

²⁸ См.: Legg A. Sol LeWitt. Passim.

²⁹ Цит. по: Lippard L. R. Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972. Londres, 1973. P. 40. — Фраза Дональда Джадда, процитированная перед этим, происходит из статьи Specific Objects (p. 70; также см. с. 29—30 данной книги).

³⁰ См.: Hobbs R. et al. Robert Smithson: Sculpture. Ithaka-Londres, 1981. P. 104—129.

³¹ См.: Jacobs M. J. et al. Gordon Matta-Clark. A Retrospective. Chicago, 1985. Passim.

внутренних сил. Все недиалектические суждения на этот счет бьют, как мне кажется, мимо цели и что-то упускают в наличествующем процессе: это относится и к критике Майкла Фрида, упрекающего минималистские произведения в типично биоморфной или антропоморфной «подкладке»,³² — в то время как эта подкладка всегда *представлена в виде пустоты* и даже фронтального отверстия, в любом случае в виде некоего «ничего не видно» (пусть и при фронтальном показе); это относится и к текстам Дональда Джадда и Розалинд Краусс, «ужесточающим» минимализм до обычного отказа от всякой интериорности,³³ — в то время как интериорность, оказавшись *открытой*, не теряет своей действенности в качестве вопроса, упорно поднимаемого перед таинственными отношениями внешнего и внутреннего.

В скульптуре минимализма существует целая проблематика интериорности, и в связи с этим мы вправе говорить об «антропоморфизме». Но, повторимся, все дело в том, какой антропоморфизм мы имеем в виду,³⁴ или, точнее, в том, что — и как — само понятие антропоморфизма было, так сказать, «уязвлено» и, как следствие, *смещено* наиболее интересными работами Тони Смита, Роберта Морриса и Карла Андре. А ведь оно было смещено — или возвращено — в глубь того самого раскола, что разделяет веру и тавтологию: на сей раз его не отбросила (с триумфом) тавтология, но и не приняла

³² Fried M. Art and Objecthood. P. 18.

³³ См.: Judd D. Specific Objects. P. 65 (а также note 1, p. 72). — Джадд порицает всякую живопись за ее привязанность к *содержанию*, уловимую уже в том одном, что ее поле очерчено как изображение в раме. — См. также: Krauss R. Passages in Modern Sculpture. P. 250—254. — Здесь минимализм рассматривается как окончательный акт «отрицания интериорности» (*deny the interiority of the sculpted form*) и «отказа от внутреннего содержания форм как источника их значения» (*repudiate the interior of forms as a source of their significance*). Вторая гипотеза, как мы увидим, подходит к подлинному статусу *неметафизической* интериорности минималистских объектов ближе первой.

³⁴ Как раз этим вопросом задается Т. де Дюв (*Duve T. de. Performance ici et maintenant. P. 190*).

(с фанатизмом) вера — как привилегированное и даже исключительное место *содержания* мифических значения и истока произведения искусства. Понятие антропоморфизма было просто *вовлечено в процесс*, в визуальную диалектику, которая, в известном смысле, не менее глубока, но, вообще, не претендует ни на какую *архэ*, ни на какой исток или идеальный смысловой авторитет, ни на какое «содержание», иерархически объявленное на более «глубоким».

Итак, вопрос об интериорности был существенно смещен. Это означает, что он тут, но тут, как катушка или нечто незначительное, что можно поочередно бросать и притягивать к себе. Интериорность тут, но она стала *зыбкой*. Сейчас она тут, потом удалилась, потом снова тут, в пружине постоянной визуальной диалектики, в синкопе ритма. Следовательно, она может быть постигнута лишь в динамике некоего всегда тревожного места, оператора постоянной визуальной тревоги: места, призванного помещать взгляд в никогда не успокаивающуюся *двойную дистанцию*. Так, работа «открытой» интериорности и безупречных при этом поверхностей минималистских скульптур составляет одну систему с диалектической, уловимой в другом, работой *игры на границах объекта*: многие минималистские параллелепипеды — в частности, у Джадда, Морриса, Ларри Белла — вселяют тревогу в свои собственные, столь резко очерченные, *границы* выбором материалов (зеркало, плексиглас, эмаль), призванных вызвать зрительный эффект *безграничности* самого объекта, когда он ловит и собирает *в себе* образы пространства и даже тела зрителей, находящиеся *вокруг него*³⁵ (ил. 29—31).

Понятие двойной дистанции обладает исключительной важностью. Оно определяет парадоксальную структуру *места*, приведенного к своей «минимальной» степени, но в то же время возведенного к наиболее чистой действенности: это тут, но это *тут, пусто*. Именно тут

³⁵ Ibid. P. 191.

показывается отсутствие в действии. Именно тут «содержание» приоткрывается, чтобы показать: его составляет не что иное, как объект потери — то есть собственно *объект* в радикальном, метапсихологическом смысле этого термина. Мы снова встречаем здесь уже упоминавшуюся *double bind* выражения «*Vide!*». Но это двойственное предписание видеть — видеть, когда видеть значит терять, — определяет, наряду с вводимой им двойной дистанцией, соотносительный ей статус двойной темпоральности. Действительно, с одной стороны, объекты Тони Смита или Роберта Морриса *выставлены* перед нами в галереях, музеях, как и прочие артефакты, бесценные для покупки или оценки, как объекты мгновенно узнаваемого — по выбору материалов и по геометрической строгости — *современного* искусства. Но, с другой стороны, их необычные измерения подчас *воздвигают* их: они становятся не столько объектами, сколько статуей; они становятся статуями. И в этом случае указывают на *память* в действии — как минимум, на память всех тех изваянных и воздвигнутых произведений, что испокон веков зовутся статуями. Наделенные статуей, они приобретают своеобразную антропологическую густоту, которая неумолимо препятствует их (художественной) «критике» или внесению в «историю» (искусства); ведь эта густота вселяет в любой взгляд, направленный на них, властное впечатление *анахронизма* в действии.

Таким образом, двойная дистанция времени обречла этот метамодернизм на своего рода инфраантропоморфизм. Однако, как мы видели, «регрессии» тут нет: речь идет лишь о разрежении, о намеренно разреженной реминисценции. Человечность налицо, она в самой стати большого черного куба, но это человечность без гуманизма, *человечность заочная* — в отсутствие людей, не отвечающих на зов, в отсутствие лиц и тел, пропавших из вида, в отсутствие их изображений, ставших даже больше, чем невозможными: тщетными. А ведь это та самая сила отсутствия, что лежит в основе формальной

стратегии самого интересного, самого новаторского современного искусства,³⁶ но и в основе анахроничной (в буквальном смысле этого слова) стратегии всякого человеческого желания, всякой человеческой скорби. Своим сущностным безмолвием — в котором нет неподвижности или инертности — и своей силой несходства минималистский «антропоморфизм» дал самый прекрасный из возможных ответов теоретическому противоречию между «присутствием» и «специфичностью». Он сделал так, что два этих слова перестали значить то, чего от них ждали, рассматривая по отдельности. И то, что Джадд и Моррис вызывают в своих текстах в виде противоречий, заведомо присутствовало в их скульптурах как снятие тех же противоречий. Так минимализм выработал средства, позволяющие ему уклониться, благодаря своей диалектической стратегии, от дилеммы веры и тавтологии.³⁷

Человечность *указывается* — признаками, следами, несходством — в том самом месте, где она отсутствует, откуда она исчезла: вот в чем заключается операция *Aufhebung*, предпринятая рядом произведений Тони Смита, Роберта Морриса и некоторых других художников. *Модернизм* — как эстетическая доктрина — оказался порван и, в некотором смысле, преодолен (но я не имею в виду: изжит) этой операцией. Парадоксальным, но убедительным образом он уступил место диалектике *анахронизма* (которая, еще раз уточним, не имеет ничего общего с постмодернизмом), в которой применение кортеновой стали соседствует с реминисценциями посвященных стел и египетских храмов. Но сама эта операция,

³⁶ Например, «неполной» живописи Роберта Раймана, проанализированной Ж. Клеем (*Clay J. La peinture en charpie // Macula. 1978. N 3—4. P. 167—185*).

³⁷ Эта та самая идеологическая дилемма, которая диктует в наши дни ложный выбор между «цинизмом» и «миллениаризмом» — понятиями, совсем недавно подвергнутыми критике Ивом-Аленом Буа (*Bois Y.-A. Changements de décor // Extra Muros. Art suisse contemporain / Ed. E. Charrière, C. Quéloz, D. Schwarz. Lausanne, 1991. P. 57—69*).

повторим вновь, не была связана ни с примитивизмом, ни с *архаизмом*. Возможно, она основывалась просто-напросто на том искусстве памяти, которое необходимо всякому сильному произведению, чтобы претворить прошлое в будущее. Розалинд Краусс совершенно правомерно поместила в центр своих рассуждений о минималистской скульптуре имена Родена и Бранкузи.³⁸ К этим узловым точкам несомненно следует добавить некоторые произведения Джакометти — прежде всего, поразительный «Куб» 1934 года, на самом деле сложный многогранник, — чей предельный формализм *вместил в себя* тот же вопрос портрета, поднимающийся из отсутствия, тот же вопрос заочной человечности.³⁹

Но вот что, так или иначе, остается труднодостижимым: как же может геометрический объем тревожить наше зрение и смотреть на нас из глубины своей исчезающей человечности, из своей стати и из своего визуального несходства, вырабатывающего провал, в котором бесследно пропадает видимое? Перед нами двойная дистанция, которую и нужно попытаться понять.

³⁸ См.: Krauss R. Passages in Modern Sculpture. P. 279.

³⁹ См.: Didi-Huberman G. Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti. Paris, 1992.

ДВОЙНАЯ ДИСТАНЦИЯ

Прежде всего, какое имя ей дать? Подумаем-ка о часто используемом, но редко разъясняемом слове, затруднительное и многоликое значение которого очертил для нас Вальтер Беньямин. Это слово *аура*. «Странное сплетение пространства и времени» (*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*),¹ то есть, собственно говоря, *выработанное разнесение* — и даже разнесение выделанное, если можно так выразиться,² сотканное во всех смыслах этого слова, как тонкая ткань или уникальное, странное (*sonderbar*) событие, которое окутывает и захватывает нас, увлекает вслед за своей нитью. И, в конечном итоге, вызывает в этом «изделии», посягательстве видимости, особого рода визуальную метаморфозу, нечто являющееся из самой этой ткани, из кокона — таков еще один смысл слова *Gespinst* — пространства и времени. Выходит, аура — это выработанное разнесение, рождающееся из смотрящего и того, на что он смотрит, из смотрящего под действием смотримого. Эту визуаль-

¹ Benjamin W. Petite histoire de la photographie (1931) / Trad. M. de Gandillac // Benjamin W. L'homme, le langage et la culture. Paris, 1971 (éd. 1974). P. 70.

² См. письма Т. В. Адорно и В. Беньямина, где аура обсуждается как «след забытого человеческого труда, который несет на себе вещь» (Benjamin W. Correspondance / Ed. G. Scholem et T. W. Adorno, trad. G. Petitdemange. Paris, 1979. Vol. II. P. 326).

ную парадигму Беньямин формулировал, главным образом, как *силу дистанции*: «уникальное явление дали, как бы ни был близок рассматриваемый предмет» (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*).³

О чем говорит нам эта знаменитая формула, как не о том, что в событии ауры дистанция появляется уже в удвоенном виде? Если далекое является нам, то разве само это явление не есть способ приблизиться, предъявив себя нашему зрению? Однако этот дар видимости, настаивает Беньямин, не может выйти из-под власти далекого, которое показывается лишь для того, чтобы показаться отдаленным, снова и всегда, каким бы близким ни было его явление.⁴ Близкое и отдаленное одновременно, но отдаленное в самой своей близости: выходит, что ауратический объект предполагает своего рода блуждание, непрерывный бег туда-сюда, некую эвристику, в которой дистанции — противоречащие друг другу дистанции — диалектически испытывают друг друга. Внутри

³ Benjamin W. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique (1936) / Trad. M. de Gandillac // Benjamin W. L'homme, le langage et la culture. P. 145. — Необходимо указать, что на немецком языке строение этой фразы содержит двусмысленность относительно того, к чему относится рассматриваемая близость — к явлению или же к самой дали. Это же выражение можно найти и в тексте, цитированном выше, в «Краткой истории фотографии» (*Petite histoire...* P. 70), и в эссе «О некоторых бодлеровских темах» (1939) (*Sur quelques thèmes baudelairiens* / Trad. J. Lacoste // Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris, 1982. P. 200), и наконец в работе «Париж, столица XIX века. Книга о пассажах» (*Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages* / Éd. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste. Paris, 1989. P. 464 [«Аура — это явление дали, каким бы ни было близким то, что его вызывает»]).

⁴ Именно по этому признаку Беньямин противопоставляет ауру и след, понимаемый как «явление близости, каким бы далеким ни было то, что оставляет след» (*Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle*. P. 464). По поводу этого проблематичного противопоставления см.: Jauss H. R. Traccia ed aura. Osservazioni sui *Passages* di W. Benjamin / Trad. it. M. Lipparini // *Intersezioni*. 1987. VII. P. 483—504 (в самом деле, оно становится проблематичным, если понятию *следа* придается расширенное значение, которого не было у Беньямина: см. ниже, с. 153—154 и 186—188).

этой операции сам объект становится признаком потери, которую он утверждает, то есть визуально вырабатывает: он предъявляется, приближается, но вызывает само это приближение как явственно «уникальный» (*einmalig*) и абсолютно «странный» (*sonderbar*) момент властного отдаления, властной странности или чужести. Работа отсутствия, мечущегося туда-сюда у нас на глазах и вне нашего поля зрения, анадиоменовская работа отсутствия.

У нас на глазах, вне поля зрения: что-то тут наводит нас на мысль о наваждении, о том, что приходит к нам издалека, затрагивает нас, смотрит на нас и в то же время уклоняется от нас. Исходя из того парадокса, несомненно, и следует понимать второй аспект ауры: это *сила взгляда*, приписываемая смотрящим тому, на что он смотрит: «оно смотрит на меня». Здесь мы прикасаемся к явно фантазматическому характеру этого опыта, но, прежде чем утверждать, что его содержание чисто иллюзорно, или, наоборот, признавать его возможную истинность, вспомним формулу, с помощью которой выражает этот опыт Беньямин: «Чувствуя ауру вещи, мы приписываем ей способность поднять глаза». И тут же он добавляет: «В этом заключен один из истоков поэзии».⁵ Постепенно становится понятно, что для Беньямина аура не может сводиться к обыкновенной феноменологии безотчетного влечения, близкого к галлюцинации.⁶ Речь здесь должна идти, скорее уж, о взгляде, прорабатываемом временем, о взгляде, который дает появлению время на раскрытие в качестве мысли, то есть дает пространству время переплестись по-другому, вернуться из времени другим.

Ведь в этой дистанции, никогда не преодолеваемой окончательно, в этой дистанции, которая смотрит на нас и к нам прикасается, Беньямин улавливал также — и в

⁵ Benjamin W. Sur quelques thèmes baudelairiens. P. 200.

⁶ См.: Perret C. Walter Benjamin sans destin. Paris, 1992. P. 102—103. — Здесь анализируется употребление глагола *betrachten* в знаменитом пассаже «Краткой истории фотографии».

неразрывной связи со всем прочим — *силу памяти*, которая появляется в его тексте о бодлеровских мотивах под видом «непроизвольной памяти». Он пишет: «Под аурой объекта, данного интуиции, следует понимать совокупность образов, стремящихся сосредоточиться вокруг него, явившись из *mémoire involontaire* [Беньямин дает это выражение по-французски]». ⁷ Следовательно, ауратическим является такой объект, появление которого расточает, помимо его собственной видимости, то, что мы должны назвать *его образами*: созвездия, облака его образов, которые преподносятся нам в виде множества родственных фигур, возникающих, приближающихся или удаляющихся, чтобы поэтизировать, выткать объект, *раскрыть* его облик и значение, сделать его произведением бессознательного. И конечно, эта память является в линейном времени тем же самым, чем ауратическая визуальность является для «объективной» видимости: в ней сплетаются, разыгрываются и расстраиваются, вступают в противоречие и меняются мерами все времена. Стоит ли удивляться, что тут же заявляет о себе парадигма сна, подкрепляемая у Беньямина — разумеется, наряду с Бодлером — фигурами Марселя Пруста и Поля Валери? Беньямин пишет:

Надо ли говорить о том, до какой степени эта проблема была знакома Прусту? И все же заметим, что иногда он выражает ее в словах, которые заключают в себе ее теоретическое определение. «Иные умы, любящие таинственность, — пишет он, — думают, будто предметы хранят в себе нечто от глаз, которые на них смотрели (*Да, разумеется, они хранят силу отвечать их взгляду!*)... будто памятники и картины являются нам не иначе, как под заметной взгляду вуалью, вытканной для них любовью и созерцанием столь многих почитателей на протяжении веков». (...) Давая определение ауре восприятия сна, Валери предлагает аналогичную идею, в которой, однако же, идет дальше, так как придает ей объективную ориентацию: «Когда я говорю: *Я вижу такую-то вещь*, — я не устанавливаю между собой и вещью равенство. (...) Но во сне равенство имеет место. Вещи, которые я вижу, видят меня так же, как и я их».

⁷ Benjamin W. Sur quelques thèmes baudelairiens. P. 196.

По самой своей природе сновидческое восприятие подобно тому храму, о котором писал поэт: «В ней лесом символов, исполненных значения, / Мы бродим, на себе не видя взоров их».⁸

Итак, в ауре переплетаются всемогущие взгляда и всемогущие памяти, которая обозревает себя подобно тому, как теряются в «лесу символов». И в самом деле, разве можно отрицать, что в каждой зримой форме, наделенной этой способностью «поднимать глаза», на нас смотрит вся сокровищница символического — его структурное древо, его сложная, постоянно вновь припоминаемая и вновь трансформируемая история? Когда работе символического удается выткать это совершенно «необыкновенное» сплетение исходя из некоего видимого объекта, она, с одной стороны, заставляет его в буквальном смысле «явиться» как уникальное визуальное событие, а с другой стороны, трансформирует его: она расшатывает саму стабильность его внешности в той самой мере, в какой оказывается способной призвать далекое в близкой, или предположительно достижимой, форме. Она разжалует форму как предмет *имения* (разве слово *аура* звучит по-французски не так же, как глагол, применяемый, главным образом, к тому, чего у нас еще нет, как глагол в будущем времени, словно бы застывший в своем ожидании, в своей простертости?*) и взамен придает ей достоинство квазисубъекта, квазибытия: способность «поднимать глаза», появляться, приближаться, удаляться...

В этот момент все как будто бы обезображивается, или преображается: близкая форма пропадает, уходит в глубину, плоская форма раскрывается или вваливается, объем опустошается, проем становится препятствием. В этот момент работа памяти направляет прошлое, динамизируя его, к судьбе, к будущему, к желанию; и не

⁸ Ibid. P. 200—201.

* Во французском языке слово *aura* (аура) совпадает по написанию и звучанию с простой формой будущего времени глагола *avoir* (иметь, обладать). — Прим. перев.

случайно сам Вальтер Беньямин представляет бодлеровский мотив древних храмов как мотив *могущества желания*, как мотив, передающий в терминах ауры эротический опыт — в котором дистанция так хорошо рифмуется с зачарованным зовом,⁹ — но и опыт собственно эстетический, в том, например, смысле, что «живопись преподносит взгляду реальность, которой не смог бы пресытиться ни один глаз».¹⁰ Таким образом, в этот момент прошлое диалектизируется, простираясь в будущее, и как раз из этой диалектики, из этого конфликта, выходит появляющееся — и анахроническое — настоящее ауратического опыта, этот «шок» произвольной памяти, который Беньямин предлагает рассматривать под углом его *симптоматичной* ценности — в широком смысле, во всем проблематичном расширении этого слова. «Этот процесс имеет ценность симптома (*der Vorgang ist symptomatisch*), — говорит он, рассуждая об ауре, — и его значение выходит за пределы искусства».¹¹

И в каком же направлении оно выходит за пределы искусства? Ответ может показаться простым, но, как мы увидим, он не так уж прост. При чтении Беньямина создается впечатление, что ответ исчерпывается выражением, которое сразу же отсылает нас к религиозной сфере: это ценность «культа» придает ауре ее подлинную *власть опыта*. В самом деле, комментируя свое собственное определение феномена ауры как «уникального появления удаленной реальности», Беньямин пишет: «Этим определением проясняется культовый характер ауры (*den kultischen Charakter des Phänomens*). Удаленное

⁹ Benjamin W. Sur quelques thèmes baudelairiens. P. 202—203.

¹⁰ Ibid. P. 198.

¹¹ Benjamin W. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique. P. 143. — Удивительно, что Вальтер Беньямин, с таким блеском обзревший всю протяженность дискурсивных полей французского XIX века, не обратил внимание на медицинское понятие ауры, образцовое симптоматологическое применение которого продемонстрировал, в частности, Шарко (см. об этом: Didi-Huberman G. Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris, 1982. P. 84—112).

по сути своей не может приблизиться; и действительно, для культового образа необходимо, чтобы к нему нельзя было приблизиться».¹² Как тут не вспомнить о коренной парадигме христианской образности, обретшей на Западе кристаллизацию в образе Вероники, *vera icona* из собора св. Петра в Риме? Все в ней кажется соответствующим тем свойствам, которые до сих пор приписывались ауратической визуальности. В самом деле, для римского христианина Вероника — это то самое «необыкновенное сплетение пространства и времени», которое подает ему себя в некоем выработанном разнесении, во *власти дистанции*: ведь обычно Вероника невидима верующему, будучи убранной, как известно, в один из четырех монументальных устоев базилики; когда же совершается одно из ее редких торжественных открытий, Вероника вновь является глазам верующего, показываясь издалека, едва видимой — и, как следствие, всегда в глубине, всегда еще более далекой, — в сверкающем, почти слепящем ореоле своего драгоценного оклада.

Но, несмотря ни на что, это открытие далекого конституирует фантастическую *силу взгляда*, которую верующий приписывает объекту. Ведь в том малом, что верующий видит, он способен увидеть, как сам его бог — Иисус Христос на своем чудодейственном портрете — *поднимает на него глаза*; и вот, когда образ в буквальном смысле склоняется к пастве, верующему не остается ничего другого, кроме как преклонить колени и *опустить глаза*, словно попав под невыносимый взгляд. Однако в этой диалектике взглядов — когда люди не решаются видеть, думая, что на них смотрят, — снова не что иное, как *власть памяти*, нагружает визуальность явного всевозможными виртуальными образами, связанными с приписываемым объекту характером святости, с его напоминанием о Страстях. И не что иное, как *власть желания*, способствует парадоксальной инсценировке этого объекта: дело в том, что фрустрация види-

¹² Benjamin W. Sur quelques thèmes baudelairiens. P. 200.

мости — выраженная Данте в знаменитых стихах о «неутолимой древней жажде» увидеть бога пред собой¹³ — сама «снимается» в визуальном *par excellence* желании, не в простом любопытстве, но в гиперболическом желании *увидеть потустороннее*, в эсхатологическом влечении к визуальности, что превосходит мирские пространство и время... Таким образом, верующему пред Вероникой нечего было «заполучить», он мог лишь видеть, именно *видеть ауру*.¹⁴

Задержавшись на этом совершенном — поистине парадигматичном, как с теоретической, так и с исторической точки зрения — примере, обдумав его в виду концептуальной перспективы, открытой Вальтером Беньямином, мы попытались бы ограничить ауру, как это чаще всего и делается, областью чистейшей иллюзии, той самой иллюзии, того сна, от которого, по требованию Карла Маркса, мир должен был очнуться раз и навсегда...¹⁵ «Отсутствие иллюзий и закат ауры (*der Verfall der Aura*) — идентичные феномены», — писал Беньямин в *Zentralpark*.¹⁶ И как раз в терминах *заката ауры* современность получает у него свое главное определение,

¹³ Данте. Божественная Комедия. Рай. XXXI. 103—105: «Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra, / che per l'antica fame non sen sazia...».

¹⁴ В том, что касается пространной истории этих объектов, я отсылаю читателей к монументальной книге Х. Бельтинга (*Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Munich, 1990). Как ни странно, Беньямин в ней не упоминается, в то время, как именно он, мне кажется, незримо направляет общую для всего труда Ханса Бельтинга гипотезу — в том числе и его нынешнее исследование шедевра, рассматриваемого, ни больше, ни меньше, как культовый образ «в эпоху искусства»: а ведь это тезис из текста Беньямина (см.: *Benjamin W. Sur quelques thèmes baudelairiens*. P. 193—205).

¹⁵ Маркс К. Письмо Руге, сентябрь 1843 (см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. М., 1955. Т. I. С. 378—381). — Беньямин к тому же цитирует этот текст в своих теоретических рассуждениях о познании в разделе N работы «Париж, столица XIX века» (*Benjamin W. Paris, capitale... P. 473*).

¹⁶ *Benjamin W. Zentralpark. Fragments sur Baudelaire (1938—1939)* / Trad. J. Lacoste // *Charles Baudelaire... P. 237*.

выдвигающее на передний план «власть близости», которая вытекает из воспроизводимости и поразительно расширившейся после изобретения фотографии возможности манипулировать образами — но образами как репродукциями, забывчивыми умножениями «уникального явления», выступавшего характеристикой «традиционного» визуального объекта.¹⁷

Но именно в этот момент, когда высказаны все эти общие соображения — плодотворные и ценные сами по себе, хотя подчас и спорные в том, что касается их исторической приложимости,¹⁸ — поднимается проблема нашей *позиции* (эстетической, этической) по отношению к феномену ауры в определении Беньямина. Прежде всего, какой в точности была позиция самого Беньямина? Ответ дать не так уж просто. С одной стороны, аура как, в сущности, культовая ценность, аура как проводник иллюзии и феномен веры находилась под огнем суровой критики, обращенной к ней воинствующим *модернизмом*. Но, с другой стороны, Беньямин тоже, как известно, критиковал современность за ее неспособность дать вещам новый образ, за ее «атрофию опыта», соотносящуюся с механизированным миром (то есть с миром генерализованной репродукции, тем самым нескончаемый

¹⁷ *Benjamin W. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique*. P. 144—153. Этот тезис Беньямина обсуждается, в частности, Р. Тидеманном (*Tiedemann R. Études sur la philosophie de Walter Benjamin (1973)* / Trad. R. Roschitz. Arles, 1987. P. 109—113), П. Бюргером (*Bürger P. Walter Benjamin: contribution à une théorie de la culture contemporaine* / Trad. M. Jimenez // *Revue d'esthétique*. N. S., 1981. N1. P. 25—26) и Р. Рохлицем (*Rochlitz R. Walter Benjamin: une dialectique de l'image // Critique*. XXXIX. N 431. 1983. P. 300—301, 317—319).

¹⁸ Приведем единственный пример, самый известный из всех и к тому же очевидно связанный с парадигмой Вероники: это туринская Плащаница, *культурная ценность* которой восстановилась именно тогда, когда *фоторепродукция*, выполненная Секундо Пиа в 1898 г., подорвала ее визуальные достоинства... (см. *Didi-Hubermann G. L'indice de la plaie absente. Monographie d'une tache // Traverses*. 1984. N 30—31. P. 151—163).

пароксизм которого мы переживаем сегодня). Выходит, на место воинствующего модернизма становится своего рода *критическая меланхолия*, рассматривающая закат ауры под углом потери, забывчивой негативности, в рамках которой исчезает красота.¹⁹

Означает ли это, что Беньямин, говоря о современности, в конечном итоге противоречит сам себе, или что его понятие ауры, негативным образом служащее отображению современности, оказывается противоречивым? Вовсе нет.²⁰ В этой области, как и в других, подлинный вопрос состоит не в предпочтении одной из позиций в рамках дилеммы, а в построении такой позиции, которая позволит преодолеть дилемму, то есть распознать в самой ауре *диалектическую* инстанцию. «Аура, — как справедливо пишет Катрин Перре, — не двусмысленный концепт, но концепт диалектический, применяемый к диалектическому опыту, структуру которого он и пытается помыслить».²¹ И теперь весь вопрос в том, как очертить эту структуру, как помыслить время этой диалектики, представленной Беньямином в столь «противоречивых» фигурах.

¹⁹ Так, Беньямин пишет: «Если искусство в той или иной степени тянется к красоте, и даже если оно, проще говоря, ее “создает”, то оно заставляет ее явиться из глубины времен (подобно Фаусту, вызывающему к Елене). В технических репродукциях ничего подобного нет (прекрасное не находит в них никакого места для себя)» (*Benjamin W. Sur quelques thèmes baudelairiens*. P. 199).

²⁰ Несмотря на то, что к такому выводу склоняются Р. Тидеманн (*Tiedemann R. Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. P. 109) и, вслед за ним, Р. Рохлиц (*Rochlitz R. Walter Benjamin: une dialectique de l'image*. P. 289). Катрин Перре обоснованно настаивает на том, что «если у Беньямина и присутствует вопрос об ауре, то он никак не связан с дилеммой ее сохранения или уничтожения...» (*Perret C. Walter Benjamin sans destin*. P. 105). Тем не менее, конфликт у Беньямина налицо, и его ярчайшие свидетельства предоставляет мессианская тематика или, скажем, употребление Беньямином слова «теология». В связи с этим нелишне будет перечитать биографию Беньямина, написанную Г. Шолемом (*Scholem G. Walter Benjamin. Histoire d'une amitié* [1975] / Trad. P. Kessler. Paris, 1981).

²¹ См.: *Perret C. Walter Benjamin sans destin*. P. 99.

Попытка дать набросок подобной структуры, попытка прояснить подобную диалектику не обойдется, возможно, без ключевого теоретического выбора, в который никогда, как мне кажется, не чувствовал себя вовлеченным Вальтер Беньямин, — выбора в отношении значения, которое может приобретать *культовая природа* феномена ауры. И этот теоретический выбор, как трудно понять, затрагивает самую суть вопроса, обсуждаемого на этих страницах: распри между *видеть*, *верить* и *смотреть*. Так что же такое культ? Произнося это слово, мы автоматически погружаемся в четко очерченный мир отпавлений веры, в мир поклонения, — да-да, в «четко очерченный» мир, потому что он у нас перед глазами, во всех тех изображениях и инсценировках, в которых он с неоспоримым совершенством раскрывает свою силу. Так, св. Фома Аквинский с точностью и радикальностью, не допускающими, на первый взгляд, и тени сомнения, утверждал, что культ как таковой, то, что греки называли *эвсебией* — добродетель безупречности, невинности и, следовательно, «благости», — не может не быть обращенным к Богу, не может не быть обязанным Богу.²²

Но ведь это так похоже на *double bind*, на принуждение мысли, о котором я говорил выше,²³ и мы не можем не догадаться об операции, свершающейся под покровом этой радикальности: вы будете невинны, бедные верующие, лишь повинувшись законам, которые — я, как человек ученый, гарантирую вам — идут от Всевышнего; вы будете невинны, лишь дав обет послушания, повиновения, ибо говорю я вам («истинно, истинно говорю вам»), законы говорят вам, что вы рождены грешниками *etc...* Так, миновав тысячу и один поворот и окольный путь, завяжется узел, заставляющий нас отождествлять обыкновенную заботу (*cultus*), возносимую другому, с культом, возносимым Другому под

²² Фома Аквинский. *Summa theologiae*. IIa—IIae, 81, 1.

²³ См. выше, с. 20—26.

его точным Именем Бога.²⁴ Впрочем, достаточно углубиться в историю самого слова, чтобы понять *производный*, сместившийся характер религиозного и трансцендентного значения культа. *Cultus* — от латинского глагола *colere* — первоначально обозначал просто-напросто поселение на каком-либо месте, заботу о нем, его возделывание. Это действие, относящееся к месту и к его ведению — материальному, символическому или воображаемому: это действие, которое всего-навсего говорит нам о том, что *место обрабатывается*. Земля или жилище, жилище или произведение искусства. Вот почему прилагательное *cultus* столь отчетливо связано с миром *ornatus* и «культуры» в эстетическом смысле этого слова.²⁵

Не будем искать «изначального» смысла. Конечно же, мир веры — причем изначально, осмелюсь сказать, — непоправимо уклонился от этого смысла слова *cultus*. Тогда «обрабатываемым» жилищем стало *par excellence* жилище бога, в котором мирское отношение — «жить с», «жить в» — открыло себя утешительной, защитной, сакрализованной взаимности. «Слово *colere* в применении к богам — словно бог, живущий в таком-то месте, должен быть его естественным защитником — приобрело значение “находить общий язык с, жить в, с...”», затем и “защищать, лелеять” (...), а слово *colo*, наоборот, стало обозначать культ и почести, оказываемые людьми богам, и приобрело значение “почитать, возносить культ кому-либо”...”²⁶ Теперь может показаться невозможным — говоря филологически, исторически — привлекать «куль-

²⁴ С этой точки зрения можно сказать, что религиозная функция демонстрирует — то мягко, то жестоко — стремление навязать свою собственную диалектику: с одной стороны — моральный закон *человечности*, с другой стороны — трансцендентальный и в буквальном смысле слова *бесчеловечный* императив, перед которым люди с готовностью отдают богу — потому, что он не здесь, — все, в чем они отказывают другим людям...

²⁵ См.: *Ernout A., Meillet A. Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris, 1959 (4 éd.). P. 132—133.

²⁶ Ibid. P. 132.

товое значение» применительно к ауре визуального объекта, не делая явной отсылки к миру веры и сложившихся религий. И тем не менее представляется необходимым *секуляризовать*, вновь секуляризовать понятие ауры — вслед за Бенямином, говорившим, что в поэтической области «припоминание есть секуляризованная святость»,²⁷ — чтобы приблизиться к пониманию «странной» (*sonderbar*) и «уникальной» (*einmalig*) действительности многих современных произведений, новые формы которых совершали «деконституцию», или деконструкцию, верований, культовых ценностей, уже известных «культур».²⁸ Разве мы не находили, скажем, у Тони Смита, все те критерии, что составляют типичную феноменологию ауры, — слаженные силы дистанции, взгляда, памяти, подразумеваемого будущего, — за исключением этого характера «культа» в строгом, благочестивом смысле слова?

Выходит, нужно секуляризовать понятие ауры и превратить понимаемый таким образом «культ» в исторически, антропологически детерминированную категорию, одним из видов внутри которой является аура, или «культовая ценность» в этимологическом смысле. Бенямин говорил о тишине как о могуществе ауры;²⁹ но куда отнести тишину — этот онтологически «странный» (*sonderbar*), этот всегда «уникальный» (*einmalig*) опыт — к миру мистического откровения или к миру теологии, пусть и негативной? Ничто не навязывает и не допускает этого религиозного принуждения,³⁰ даже если первые

²⁷ Benjamin W. Zentralpark. P. 239.

²⁸ Хотя это не означает, что они остаются и будут оставаться нечувствительными к тому постоянному, ненасытному феномену, всегда способному к спасительным внезапным переменам, каким является исра. Именно поэтому, без сомнения, сохраняется настоящая необходимость критики самого художественного мира со стороны общества.

²⁹ Benjamin W. Zentralpark. P. 232.

³⁰ В связи с этим см.: *Derrida J. Comment ne pas parler. Dénégations* (1986) // *Derrida J. Psyché. Invention de l'autre*. Paris, 1987. P. 535—595.

памятники этого опыта принадлежали, и это неизбежно, к религиозному миру как таковому.

Беньямин также говорил, и в терминах, имплицитно отсылающих к ауре, о «несравненном языке мертвой головы», когда та является нам, смотрит на нас: «Она соединяет полное отсутствие выражения (мрак глазниц) и дичайшую выразительность (grimаса зубастого рта)».³¹ О чем тут речь, как не о формулировке *двойной дистанции*, которую так жестоко, даже меланхолически, навязывает нам в данном случае визуальный объект? Но зачем *еще* и делать все мертвые головы объектами религии, словно мертвая голова не является головой каждого — словно каждый, верующий он или нет, не несет ее под своим лицом, которое она тревожит или еще потревожит всеми возможными способами, — и словно гиперболическое выражение, данное ей религиозной иконографией (вспомним о катакомбах, «украшенных» римскими или палермскими капуцинами), запрещает вносить мертвую голову в перечень светских объектов?.. И даже вслед за самим Беньямином — у которого тут чувствуется тон, близкий Батаю, — в перечень «предметов прихотей»?

Нужно секуляризовать ауру и, следовательно, нужно отвергнуть незаконное отнесение явления к религиозному миру эпифании. Беньяминовское *Erscheinung*, несомненно, подразумевает эпифанию — такова историческая память, традиция этого слова, — но в то же время, причем буквально, оно подразумевает симптом и, как следствие, указывает на то, что мельчайший симптом может приобрести значение эпифании (и тут, как нередко случается у Беньямина, чувствуется близость Пруста), или что всякая эпифания неминуемо приобретает значение симптома. В обоих случаях беньяминовский термин возводит явление в ранг концепта *визуальной* и фантазматической *имманентности* феноменов или объ-

³¹ Benjamin W. Sens unique. Enfance berlinoise. Paysages urbains / Trad. J. Lacoste. Paris, 1978. P. 190.

ектов: это уже не просто знак, посылаемый из воображаемой области их трансцендентности. Среди кукол и катушек, среди кубиков и простыней дети, без всякого сомнения, беспрестанно переживают «явления» — но означает ли это, что они поклоняются этим предметам? Конечно, нет — ведь они *играют* в них, то есть свободно расправляются со всеми противоречиями, на которые язык, постепенно распознаваемый в этих фонематических и означающих оппозициях, открывает им глаза, окрашивая страхом их «детскую» веселость или подрывая смехом их страх перед отсутствием...³²

Итак, явление не является уделом веры — и как раз благодаря вере в обратное человек видимости замыкается в тавтологии. Дистанция не является уделом божественного, как слишком часто думают: божество — всего лишь ее исторический и антропологический предикат, даже если в его историческое и антропологическое определение и входит стремление навязать себя в качестве исключительного субъекта дистанции. У Петрарки *аура* есть не что иное, как анаграмма имени *Лауры*, женщины, которая всегда слишком далека — всегда «странна», всегда «уникальна», — и из этого имени в его тексте выплывает целая сеть означений желания и поэтического искусства: тут его лавр, его золото (*lauro, oro*), там аврора (*aurora*), к которой он взывает, и т. д.³³ *Аура* — не *кредо*: ее безмолвие совсем не таково, будто его единственный адекватный ответ — слова веры. Поэтому же нам явля-

³² Так, нельзя представить себе *infans*, пораженного навязчивым неврозом. С фрейдистской точки зрения, последнему необходим сложившийся, и уже стесняющий, языковой порядок, а также эдиповское сложение комплекса кастрации. И, относя детские «ритуалы» как таковые к навязчивым неврозам, их неверно интерпретируют. Я благодарю Патрика Лакоста за то, что он подтвердил мою догадку, и отсылаю читателя к его последней работе о структуре навязчивости в целом (см.: Lacoste P. Contraintes de pensée, contrainte à penser. La magie lente. Paris, 1992).

³³ См. по этому поводу исследование Дж. Контини «Предыстория ауры Петрарки» (1957) (Contini G. Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi [1938–1968]. Turin, 1970. P. 193–199).

ются не только ангелы: материнский живот, «тугокожий щит», является нам в снах, море является Стивену Дедалу на двойной дистанции, которая принуждает его видеть еще и чашу с сине-зелеными выделениями, а с ней и безутешную, не оправдываемую никакой религией потерю. Скульптура «Die» является нам в диалектическом времени ее продолженного видения, между ее собственной геометрической протяженностью и интенсивностью ее мрачного хроматизма, между номинальным значением ее названия и его устрашающим глагольным значением.

Наконец, когда Вальтер Беньямин прибегает к образу ауры, говоря, что «это она овладевает нами», когда мы смотрим, он опять-таки говорит нам о власти дистанции как таковой, а не о какой-то туманной божественной власти, пусть и скрытой, пусть тоже удаленной.³⁴ Отсутствие или дистанция не являются фигурами божественного — это боги пытаются представить себя в словах людей единственно возможными и правдоподобными (это ли не свидетельство их фиктивного характера?) фигурами безутешной работы отсутствия и дистанции.³⁵ Повторим вслед за Бенямином, что религия со всей очевидностью образует историческую парадигму и показательную антропологическую форму ауры — и потому нужно продолжать обращаться к мифам и обрядам, в которых коренится история нашего искусства: «В истоке своем культ выражает внесение произведения искусства в совокупность традиционных отношений. Как известно, древнейшие произведения искусства родились, чтобы служить ритуалу...»³⁶ И тем не менее: современность позволила нам разорвать эту связь у Данте и Джеймса Джойса, у Фра Анджелико и Тони Смита, раскрыть это

³⁴ Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. P. 464.

³⁵ Надо ли уточнять, что такая постановка вопроса показалась бы излишней еще десять-двадцать лет назад? Однако кризис времени — верования, тавтологии — требует, как представляется, вновь прояснить позицию в этом пункте.

³⁶ Benjamin W. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique. P. 147.

замкнутое отношение. Она всецело пересимволизировала его, активизировала во всех смыслах этого слова, сместила, перевернула. Но ведь тем самым она вывела нас на подступы к чему-то, в чем угадывается фундаментальная феноменология этого отношения.

Перед нами снова дистанция — дистанция как шок. Дистанция как способность поразить, затронуть нас,³⁷ оптическая дистанция, способная осуществить свое собственное превращение — гаптическое или тактильное. Выходит, что, пережив пересимволизацию, аура, с одной стороны, — в той самой мере, в какой она сама стала «чистой формой того, что возникает»,³⁸ — позволила родиться, помимо прочего, некоему новому измерению *возвышенного*. Задумаемся о Ньюмене, о Рейнхардте, о Раймане; еще раз задумаемся о Тони Смита. С другой стороны — а точнее, одновременно, — аура словно вернулась к элементарным формальным условиям своего появления: двойная дистанция, двойной взгляд (когда

³⁷ Benjamin W. Sur quelques thèmes baudelairiens. P. 152—163. — В этом тексте цитируются, помимо Бодлера, Бергсон («Материя и память»), Пруст и Фрейд (причем, совсем не случайно, «По ту сторону принципа удовольствия»).

³⁸ Perret C. Walter Benjamin sans destin. P. 104 (о возвышенном — p. 106). — К вопросу о возвышенном, укажем на прекрасный коллективный сборник *Du sublime* (Paris, 1988): он подписан именами Ж.-Ф. Куртина, М. Деги, Э. Эскуба, Ф. Лаку-Лабарта, Ж.-Ф. Лиотара, Л. Марена, Ж.-Л. Нанси и Ж. Рогозински и открывает серию под характерным названием «Современное предельное» («L'extrême contemporain»). Фигура Беньямина как основоположника вопроса появляется в работе Ф. Лаку-Лабарта (*Lacoue-Labarthe P. La vérité sublime. P. 146—147*), фигура Батая — в тексте Ж.-Л. Нанси (*Nancy J.-L. L'offrande sublime. P. 74*). Также необходимо отметить важность этого понятия — связанного с «фундаментально открытым, подобно необъятности будущего и прошлого» — в исследовании Ж. Делеза, посвященном кино (*Deleuze G. Cinéma 1. L'image-mouvement. Paris, 1983. P. 69—76*). Из области, исследуемой на этих страницах, следует упомянуть, прежде всего, знаменитый текст Б. Ньюмена (*Newman B. The Sublime Is Now (1948) // Newman B. Selected Writings and Interviews / Éd. J. P. O'Neill. New York, 1990. P. 170—173*).

рассматриваемое смотрит на смотрящего), работа памяти, простирает. Я завел речь о феноменологии, так как эта *визуальная имманентность* ауры нашла в те же годы, что и у Бенямина — в 1935 году, если быть точным, — совершенное и восхитительное феноменологическое выражение. Я имею в виду знаменитый труд Эрвина Штрауса *Vom Sinn der Sinne* («О смысле смыслов»), который вступил в глубокий конфликт со всей психологией картезианского толка и в этом отношении оказался близок, подчеркнуто близок, к работе, ведшейся ранее Гуссерлем.³⁹

А ведь финальной нотой объемистого трактата Штрауса становится размышление о «пространственных и временных формах чувствования» — то есть не что иное, как размышление о собственно дистанции.⁴⁰ Дистанция определяется в нем как «пространственно-временная форма» — хочется сказать, «странное сплетение пространства и времени», — как *фундаментальная форма чувствования*, обладающая онтологической привилегией предоставления «общего измерения всем различным модальностям чувствительности».⁴¹ Без сомнения, дистанция конституирует важнейший элемент видения в целом, но и тактильность как таковая не может не мыслиться как диалектический опыт дистанции и близости. Штраус пишет:

Тактильное движение намечается в приближении, начинающемся в пустоте, и заканчивается, вновь смыкаясь с пустотой. Тщательно ошупывая объект или сталкиваясь с ним случайно и необдуманно, я в обоих случаях подступаю к нему из пустоты.

³⁹ Straus E. Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie (1935) / Trad. G. Thines, J.-P. Legrand. Grenoble, 1989. P. 25—60 (введение). — «Картезианские размышления» Гуссерля цитируются там на с. 30, и переводчики (на с. 14) обоснованно предлагают сопоставить проект Эрвина Штрауса с лекциями Гуссерля, касающимися понятий вещи и пространства (см.: Husserl E. Ding und Raum / Ed. U. Claesges. La Haye, 1973).

⁴⁰ Straus E. Du sens des sens. P. 609—632.

⁴¹ Ibid. P. 615.

Встреченное сопротивление прерывает тактильное движение, и то заканчивается в пустоте. Будь объект до такой степени мал, что я смог бы держать его в руке, или пусть мне придется исследовать его, следуя рукой за поверхностями и гранями, я все равно смог бы составить впечатление о нем лишь настолько, насколько я *отделяю* его от прилегающей пустоты. Тем не менее, когда моя рука касается объекта, скользя по его поверхности, я веду непрерывный обмен, характеризующийся приближением из пустоты и возвращением туда; не будь этих фазовых колебаний тактильного движения, и я оставался бы неподвижным в неизменной точке. Можно было бы попытаться сравнить такое колебание с нормальным мышечным сокращением. Итак, во всяком тактильном впечатлении *другое*, то есть дистанция как пустота, дается объекту, который одновременно выделяется из пустоты.⁴²

Быть может, когда мы *видим* нечто и внезапно испытываем *прикосновение* этого нечто, мы в действительности открываемся сущностному измерению *взгляда*, согласно которому смотрение становится этой асимптотической игрой близкого (до соприкосновения, реального или грезящегося) и далекого (до исчезновения и потери, реальных или грезящихся). Во всяком случае, согласно Эрвину Штраусу, сказанное значит, что дистанция в чувственном опыте не является объективируемой — даже в качестве воспринимаемого объекта: по его словам, «дистанция не чувствуется, скорее уж, чувствование выявляет дистанцию», — но и не поддается концептуальной абстракции, ибо «дистанция существует лишь для бытия, обращенного к миру чувствованием».⁴³ Это также означает, что дистанция всегда является двойной и всегда виртуальной, так как «пространство всегда должно завоёвываться вновь, и граница, отделяющая близкое пространство от удаленного, это граница плавающая».⁴⁴ Дистанция всегда двойная — это, в конечном счете, означает, что *двойная дистанция есть собственно дистанция*,

⁴² Ibid. P. 614.

⁴³ Ibid. P. 616.

⁴⁴ Ibid. P. 618 (в этом месте Э. Штраус приводит патологические примеры, которые позднее по-своему истолкует М. Мерло-Понти).

дистанция в диалектическом единстве своего ритмического, темпорального биения.

Дистанция (die Ferne) есть пространственно-временная форма чувствования. В этом предложении слово «дистанция» следует понимать как обозначающее полярность «близкого» и «удаленного» таким же образом, как слово «день» подразумевает день и ночь. (...) Ведь, в самом деле, нельзя говорить о дистанции и о будущем, не ссылаясь одновременно на близость и на настоящее. (...) Итак, дистанция — это пространственно-временная форма чувствования. В чувственном опыте время и пространство еще не разделены на две различные формы феноменального восприятия. Выходит, дистанция — это не только пространственно-временная форма чувствования, но и пространственно-временная форма жизненного движения. Лишь постольку, поскольку я обращаюсь к миру, тянусь, проникнутый желанием, к тому, чем я не обладаю, и к тому же сам меняюсь, желая другое, для меня существуют близкое и далекое. Именно из-за того, что я могу приблизиться к чему-либо, я не могу составить опыт близости и удаленности. Поэтому третье измерение, пространственная глубина, не является чисто оптическим феноменом. Видящий субъект есть бытие, надежденное движением, и только такому субъекту пространство открывается в артикуляции регионов дистантности (*Abstaendigkeit*).⁴⁵

Десятилетием позднее эти фундаментальные постулаты будут по-новому сформулированы Мерло-Понти на нескольких знаменитых страницах «Феноменологии восприятия», где вопрос о пространстве окажется соотношен с парадигмой *глубины*. И там мы вновь придем к заключению, что в процессе рефлексии над этой *дистанцией, открывающейся перед нами*, пробивается на свет — и в то же время омрачается, если можно так выразиться, — диалектическая, удвоенная, парадоксальная структура. В самом деле, можно сказать, что в опыте глубины визуальный объект дается на дистанции; однако нельзя сказать, что отчетливо дана сама эта дистанция. В глубине пространство *дается* — но оно дается дистантным, дается как дистанция, то есть отступает и, в некотором

⁴⁵ Ibid. P. 612, 617.

смысле, скрывается, всегда пребывает *вдалеке*, всегда продуцирует некий разрыв, разнесенность.⁴⁶

Так что же такое эта, так сказать, фронтализованная дистанция, эта явленная перед нами и в то же время отступающая дистанция, что зовется глубиной? Мерло-Понти сразу отверг тривиальные и классические концепции, согласно которым глубина оказывается объективируемой, стоит поместить ее в контекст определенных отношений вроде схождения глаз, видимой величины оптического образа или легитимации с перспективной точки зрения. Все эти концепции, сводящиеся к пониманию глубины как «ширины, видимой в профиль», предполагают устойчивый мир, регулярные отношения, «стойкие к деформации объекты».⁴⁷ Но в эстетическом мире — в смысле *аистезиса*, то есть чувственности в целом — для феноменолога нет ни капли устойчивости; *a fortiori* в мире эстетики — то есть в мире, вырабатываемом визуальным искусством, — вся работа которого состоит в изменении отношений, в деформации объектов и обличов. Выходит, в этом смысле глубина никоим образом не сводится к одному из параметров, к одной из пространственных координат. Мерло-Понти усматривал в ней скорее ту самую парадигму, в которой *конституируется пространство* в целом, — его фундаментальную «мерность», его сущностное развертывание. Он писал:

[Необходимо] понять, что у пространства нет трех измерений, как у двуногого или четвероногого животного, ни больше ни меньше; измерения предусматриваются различными метрическими системами в приложении к мерности, полиморфному бытию, которое оправдывает их все, не выражаясь всецело ни одной из них.⁴⁸

⁴⁶ Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. P. 294—309. См. комментарий П. Барбараса: *Barbaras R. De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble, 1991. P. 235—261.

⁴⁷ Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. P. 295—297.

⁴⁸ Merleau-Ponty M. L'Œil et l'esprit. Paris, 1964. P. 48.

Вот почему пространство — в радикальном смысле, которое приобретает теперь это слово, — дается нам, не позволяя себя измерить, не объективируясь. Пространство дистантно, пространство глубоко. Оно остается недоступным — в силу избытка или недостатка, — всегда будучи *тут*, вокруг нас и перед нами. И в этой ситуации наш фундаментальный опыт пространства сказывается в переживании *ауры*, то есть явления его дистанции и воздействия этой дистанции на наш взгляд, на нашу способность чувствовать себя под взглядом. Пространство всегда уходит *за*, но это, разумеется, не означает, что оно запредельно или абстрактно, так как оно *тут* и никуда не пропадает. Это означает всего-навсего, что пространство есть «странное сплетение пространства и времени» (да-да, это означает, что понимаемое таким образом пространство — это пространство лишь «в том числе»). Поэтому для нас оно уже в себе является элементом *желания*, простертости — того, о чем догадывался Мерло-Понти, говоря о глубине, зарождающейся под «ищущим» взглядом, по следам тела, вытягиваемого в «задачи» взгляда и покорного «движению», пусть и абстрактному.⁴⁹ На этих страницах его книги вновь отчетливо чувствуется вопрос о диалектической темпорализации, согласно которой дистанция может выводиться из отношения желания к *памяти* — как двух сопряженных модальностей власти отсутствия и потери.⁵⁰

⁴⁹ Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. P. 117, 129, 304.

⁵⁰ Ibid. P. 306—307. — Смирившись со смещением точки зрения (в результате этого смещения на место *задачи*, о которой говорит феноменолог, становится *желание*, о котором говорит психоаналитик), в этих рассуждениях Мерло-Понти можно усмотреть близость со следующими словами Пьера Федида: «Отсутствие дает объекту содержание и предохраняет мысль от удаленности. Буквально: оно не разрешается в прошлом. В таком случае далекое — это то, что приближает, а отсутствующее — скорее, чем отсутствие — это фигура возврата, подобно тому, как говорят о возврате вытесненного» (Fédida P. L'absence. P. 7).

Наконец, хотя дистантная глубина возводится таким образом в ранг фундаментальной мерности, не стоит думать, будто она поднимается над проблемами массы, над проблемами скульптуры, с которыми мы встречались у Джадда, Морриса или Тони Смита. Глубина — не то, что ускользает «за» минималистским кубом или параллелепипедом; наоборот, она получает наиболее радикальное свое определение как раз потому, что *вобрана* в них в связи с тем, что визуальная организация этих геометрических объемов — их окрашенность, флуоресценция, рефлексия, вещественная прозрачность или густота — обнаруживает способность к созданию «странной» и «уникальной» *светности*, «труднохарактеризуемой» светности, которую Мерло-Понти в конечном итоге описывает согласно диалектике *толщины* и *глубины*:

За глубиной как отношением между вещами или даже плоскостями — за глубиной объективированной, отрезанной от опыта и превращенной в ширину — необходимо увидеть изначальную глубину, которая наделяет смыслом первую и представляет собой толщину опосредующей среды без вещи. Когда мы соглашаемся быть в мире, не присваивая его активно, или во время болезней, которые благоприятствуют такой позиции, плоскости перестают отличаться друг от друга, цвета не конденсируются на поверхности, а рассеиваются вокруг объектов и становятся цветами воздушными: так больной, пишущий на листе бумаги, должен, прежде чем дойти до бумаги, процарапать пером некоторую толщу белизны. Эта светность варьируется в зависимости от избранного цвета и выступает своеобразным выражением его качественной сущности. Выходит, есть глубина, которой еще нет места среди объектов, и которая, тем более, еще не дает оценки расстоянию между объектами: это просто первый шаг восприятия к некоему едва различимому призраку вещи.⁵¹

Этот «едва различимый призрачный объект», эта чистая «светность» — отметим это восхитительное слово, сопрягающее два обычно несовместимых состояния зрения, тактильный или выстроенный *объем* и неписываемое оптическое свечение, — разве не приводит нас все это

⁵¹ Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. P. 307—308.

к тем самым условиям, в которых нашло свой исток искусство Тони Смита — нашло прямо за, или прямо рядом со своим конструктивным, геометрическим обликом? Ведь, занимаясь конструктивными проблемами — проблемами архитектуры, жилища, — Смит, как мы помним, так и не смог создать объем, который показался бы ему отвечающим всему тому, чего он ждал от *скульптуры*. Его рассказ о своем ночном опыте на шоссе из Нью-Джерси и в самом деле говорит нам — пусть и в виде теоретической притчи — о том, что он ждал, в некотором роде, «странной» и «уникальной» возможности феноменологически *восполнить* любое тривиальное определение пространства (например, определение куба). И это восполнение снова вызывает к *ауре*, к этой «намекающейся дали» ночного пейзажа, который он созерцал на шоссе, к этой «отступающей в глубину» и дистантной «близости», которую сегодня мы испытываем перед его великими скульптурами.

Ибо перед черными объемами Тони Смита мы оказываемся приблизительно в таком же положении, в каком сам он оказался перед ночью, или в ночи; иными словами, мы погружаемся в простейшую «светность», как могли бы потеряться в лесу: он тут, он близок и даже чувствуется у нас под ногами и вокруг нас, но одна лишь его *темнота* вносит неподвластный измерению элемент взаимной удаленности, разнесенности, одиночества. И к тому же произведение помещает нас — как ночь помещала Тони Смита — в «лесу символов» эстетической, почти археологической, памяти, которая делает его скульптуры памятными монументами, как, впрочем, и местами упущения памяти. Стало быть, *двойная дистанция* действует, и действует на многих уровнях, в этих виртуально опустошенных объемах, в этих визуально стуженных пустотах...

И действует она, разумеется, не только у Тони Смита. Она величественно заявляет о себе, например, у Роберта Морриса, ведшего систематическую работу над *расстройством вписываемости* объектов, между тем столь же

очевидных, как и кубы или параллелепипеды: из объема 1961 года просачивается звук, в 1965 году объем получает отражающее покрытие, стекловолокну девяти элементов 1967 года едва ли не переливается (*ил. 21, 23, 30*) — во всем этом сказывается стремление, если можно так выразиться, «*аурализировать*» геометрию, показать ее дистантной, разнесенной, двусмысленной. Работа 1968—1969 годов станет радикализацией этой эвристики невозможной дистанции: это произведение без близости и дали, абсолютно неосязаемое и тем не менее обволакивающее все тело зрителя; это произведение, не предусматривающее точки зрения, повторяю: без близости и дали — а значит, без деталей и рамы; это всего-навсего производство пара (*ил. 33*). В данном случае Роберт Моррис шел от принципа «создать ауру» в наибуквальнейшем смысле этого слова: ведь *аура* по-гречески и по-латыни обозначает не что иное, как осязаемое, то есть *материальное*, испарение; только позднее выделяется ее «психический», или «духовный», смысл, редкий в греческом языке и почти не встречающийся в латинском.⁵²

Выходит, эту вещь без очертаний, которую Майкл Фрид называл «театром» и так проницательно усматривал в минималистском искусстве, следует называть *аурой* — но именно для того, чтобы почувствовать в ней по-настоящему невыносимый и антимодернистский элемент произведений данного типа. В самом деле, было невыносимо — в частности, с точки зрения излишне канонического прочтения Вальтера Бенямина — то, что современные произведения могут не характеризоваться закатом ауры и, напротив, готовить некий набросок новой ее формы. Майкл Фрид не мог вынести в этих произведениях не что иное, как *критическую дистанцию*, — говоря об их «темпоральности прошедшего и будущего времени, *приближающегося и удаляющегося одновременно*», — но в то же время их феноменологическое след-

⁵² См.: Ernout A., Meillet A. Dictionnaire étymologique de la langue latine. P. 59.

ствие, которое он сравнивал с опытом «отстраненности, захваченности безмолвным присутствием другого человека». ⁵³

Это и впрямь захватывающий опыт — когда произведение искусства держит вас на расстоянии, предупреждает, так сказать. Майкл Фрид, без всякого сомнения, побоялся иметь дело с новыми культовыми объектами (и этот страх можно понять). И все-таки он признавал — раз уж говорил о театре, — что *присутствие*, о котором шла речь, было не чем иным, как игрой, то есть небылицей, осознаваемой *искусственностью*. Что эта темпоральность, эта *память* не были архаическими или ностальгическими, но развивались *критически*. ⁵⁴ Необходимо понять, каким образом сопрягаются все эти термины. Что такое критический образ? Что такое нереальное присутствие?

⁵³ Fried M. Art and Objecthood. P. 17, 26.

⁵⁴ Повторим: все это никоим образом не является прерогативой минимализма, он дает в этом отношении лишь одну, образцовую, форму. Двойная дистанция действует в изысканнейших настенных рисунках Сола Леуитта и в скульптурах Ричарда Серры; она действует у Джадда, у Стеллы (об «ощущении дистанции» у Стеллы говорила Г. Инбоден (*Inboden G. Le démontage de l'image ou le regard séducteur des signes vides. A propos de Frank Stella // Cahiers du Musée national d'Art moderne. 1990. N32. P. 33*)); она действует у Смитсона и многих других. Я сам попытался отыскать ее в некоторых произведениях недавнего времени, не связанных неразрывно с собственно минималистским кругом: например, у живописцев Кристиана Бонфуа (*Éloge du diaphane // Artistes. 1984. N24. P. 106—111*), Джеймса Таррелла (*L'homme qui marchait dans la couleur // Artstudio. Printemps 1990. N16. P. 6—17*) и Паскаля Конвера (*La demeure — Apparementement de l'artiste // Pascal Convert. Œuvres de 1986 à 1992. Bordeaux, 1992. P. 12—47*).

КРИТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Что такое критический образ? Возвращая феноменологию ауры — на свой страх и риск, разумеется, — не куда-нибудь, а в произведения современной скульптуры, списавшие репутацию «тавтологических» или «специфических», я попытался выдвинуть более общую гипотезу о некоем состоянии ауратического опыта, с точки зрения которого вопрос веры — как вопрос, проистекающий из *кредо*, порядка речи, — уже не поднимается, так как это состояние опыта выявляет некую изначальную форму чувственной организации. В этом смысле мы можем сказать, что черный куб Тони Смита, как и распространение пара у Роберта Морриса, «смотрят» на нас из места, способного вернуть наше «видеть» в фундаментальные условия его собственной феноменологии. И еще мы можем сказать, что подобному визуальному опыту — каким бы редким он ни был — удастся преизойти дилемму веры и тавтологии: превзойти, некоторым образом, снизу.

Однако мы прошли лишь половину пути. Ведь движение, как выясняется, идет еще и «кверху». Представляя произведения Тони Смита и Роберта Морриса как *диалектические образы*, я сразу же оговаривался, что они как таковые суть не «элементарные формы», сколь бы «просты» они ни были с виду, а сложные формы, не выявляющие условия чистых чувственных опытов, но

совершающие нечто совершенно другое. Говорить о диалектических образах — значит, как минимум, перекидывать мост между двойной дистанцией *чувств* (сенсорных *sens* — например, оптического и тактильного) и двойной дистанцией *смыслов* (семиотических *sens* с их двусмысленностью, с их собственной неоднородностью). Но ведь этот мост, или эта связь, не является в образе ни логически выводимой, ни онтологически второстепенной, ни хронологически позднейшей: она изначальна, вот и все. Конечно же, не постфактум, а с самого начала куб Тони Смита сопрягал свои сенсорные двойную дистанцию и темноту со своими означающими двойной дистанцией и темнотой: с самого начала имело место постфактум, с самого начала визуальная «ночь» претворялась в меморативный элемент «леса символов». И отношение двух этих уже удвоенных дистанций, отношение двух этих темнот конституирует в образе — который не является ни чистой сенсорностью, ни чистым припоминанием — то самое, что следует называть его *аурой*.

В итоге возникает соблазн сказать, что двойная дистанция здесь изначальна, и *образ изначально диалектичен*, критичен. И вновь нужно удержаться и не придать этому «началу» какого бы то ни было тривиального значения: я называю его так лишь потому, что оно уже удвоено, или *различающе*.¹ Я называю его так лишь потому, что у Вальтера Бенямина оно появляется в виде концепта, который тоже диалектичен и критичен. Бенямин пишет:

Начало, хоть оно и является всецело исторической категорией, тем не менее не имеет ничего общего с происхождением вещей. Начало означает становление не того, что рождено, но того, что находится на пути к рождению между становлением и закатом. Начало — это водоворот в реке становления, и оно увлекает в свой ритм материю того, что находится на пути к

¹ «Различение — это не-полное, не-простое «начало», это структурированное и различающее начало различий. Поэтому имя «начало» уже не подходит ему» (Derrida J. La différence (1968) // Derrida J. Marges — De la philosophie. Paris, 1972. P. 12).

появлению. Начало никогда не заявляет о себе в голом, очевидном существовании, как факт, и его ритмику можно распознать лишь с помощью двойной оптики. Оно должно распознаваться, с одной стороны, как реставрация, восстановление, а с другой стороны, как нечто именно поэтому незавершенное, всегда открытое. (...) Поэтому начало не вырастает из выясненных фактов, но относится к их пред- и постистории.²

Мы можем удержать из этого текста, который сам по себе заслуживает расширенного комментария, по меньшей мере три вещи. Во-первых, *начало не является концептом*, дискурсивным или синтетическим, как понимал это, к примеру, такой философ-неокантианец, как Герман Коген. Начало не является строгой логической категорией, ибо оно — *историческая парадигма*, «всецело историческая», настаивает Бенямин, расходящийся тут, кажется, еще и с Хайдеггером.³ Во-вторых, *начало не является «источником»* вещей, что разводит нас как со всеми философиями архетипа, так и с позитивистским понятием историчности; начало не является источником, и его задачу не входит осведомлять нас ни о «происхождении вещей» — о чем мы, впрочем, можем лишь сожалеть, — ни об их высших эйдетических условиях, хотя оно и вне всякой очевидной фактичности (так, было бы абсурдным утверждать, будто ночной опыт Тони Смита сам по себе конституирует «начало» его скульптуры).

Прислушавшись к словам Бенямина, мы понимаем, что начало не является ни идеей абстрактного разума, ни «источником» разума-архетиписта. Ни идея, ни «источник» — но «*водоворот в реке*». Вовсе не источник, оно гораздо ближе к нам, чем мы можем себе представить; в имманентности самого становления — и как раз поэтому оно, как сказано, принадлежит истории, а не метафизике, — начало является нам *как симптом*,

² Benjamin W. Origine du drame baroque allemand (1928) / Trad. S. Muller. Paris, 1985. P. 43–44.

³ См.: Tiedemann R. Études sur la philosophie de Walter Benjamin. P. 79–92.

то есть как некое критическое формообразование, которое, с одной стороны, расстраивает нормальное течение реки (в этом-то и заключен его аспект катастрофы, в морфологическом смысле слова), а с другой стороны, выносит на поверхность тела, забытые рекой или ледником выше по течению, тела, которые она «возвращает», выявляет, вдруг *делает видимыми*, но лишь на мгновение: в этом заключен шоковый и *формообразующий* аспект начала, его способность к морфогенезу и к «новизне» — всегда незавершенной, всегда *открытой*, как замечательно выражается Вальтер Беньямин. И в этой совокупности образов «на пути к рождению» Беньямин опять-таки видит не что иное, как ритмы и конфликты — то есть самую что ни на есть диалектику в действии.

Вслед за ним и нам нужно вернуться к мотиву диалектического образа и углубить вывод, на котором мы остановились выше,⁴ анализируя скульптуру “Die”. Теперь нам необходимо распознать это диалектическое движение во всем его «критическом измерении», то есть и в измерении кризиса или симптома — водоворота, расстраивающего течение реки, — и в измерении критического анализа, негативной рефлексивности, ультиматума — водоворота, выявляющего и подчеркивающего саму структуру, русло реки. Быть может, у нас есть некоторый шанс лучше понять, что же имел в виду Беньямин, когда писал, что «только диалектические образы являются подлинными», и почему, в этом смысле, подлинный образ должен даваться как *образ критический*: образ в состоянии кризиса; образ, критикующий образ — выходит, способный сработать и оказаться действенным теоретически, — и, тем самым, критикующий наши привычки видеть его в тот момент, когда, глядя на нас, он принуждает нас смотреть на него по-настоящему. И описывать этот взгляд — не

⁴ См. выше, с. 71—98.

ис чтобы «транскрибировать», а чтобы собственно конституировать его.⁵

Попытаемся хоть немного уточнить, в чем же заключается требование, выдвигаемое этим первым образом начала, данного одновременно как образ диалектики и как диалектика образа. Речной водоворот действует в данном случае как аллегория процесса, позволяющего воспринять одновременно некую структуру и, если можно так выразиться, ее ввод в «шоковое состояние». Вспоминается другой образ, возникший в «Происхождении барочной драмы»: это образ созвездия, которое организует небесные тела — но, и это немаловажно, не подчиняя их некоему концепту или закону,⁶ — и которое, как следует предположить, тоже время от времени претерпевает бурные катастрофы, необычайные соединения, метеорические шоки, *big bangs*, во время которых начало всякий раз обновляется. Таким образом, понятием диалектики у Беньямина властвует никогда не успокаивающееся участие *негативного* — и зачастую это заставляет вспомнить о том, как Жорж Батай в эту же эпоху «негативизировал» свое прочтение Гегеля.⁷ Возвращаясь к батаевской стратегии сегодня, мы должны мыслить структуру *вместе* с носящим характер симптома прерыванием ее легитимного процесса; то есть мы должны бережно сохранять достижения структурализма, кри-

⁵ Я говорю это, чтобы напомнить о сущностном падении, к которому я еще вернусь, из текста Беньямина, цитированного выше: «И язык предоставляет место, где к ним [к диалектическим образам] можно приблизиться...» (*Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle*. P. 479).

⁶ *Benjamin W. Origine du drame baroque*. P. 31: «Идеи по отношению к вещам представляют собой то же самое, что созвездия по отношению к звездам. Это значит, прежде всего, что они не являются ни понятием вещей, ни их законом». — О переходе от «идеи» к «началу» и к «диалектике» у Беньямина см., в частности: *Tiedemann R. Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. P. 73—94; и, главное: *Menke B. Sprachfiguren, Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*. Munich, 1991. P. 239—393.

⁷ О диалектике Беньямина как «негативной диалектике» см.: *Buck-Morss S. The Origin of Negative Dialectics*. T. W. Adorno, W. Benjamin and the Frankfurt Institute. Hassocks (G. B.), 1977.

то есть как некое критическое формообразование, которое, с одной стороны, расстраивает нормальное течение реки (в этом-то и заключен его аспект катастрофы, в морфологическом смысле слова), а с другой стороны, выносит на поверхность тела, забытые рекой или ледником выше по течению, тела, которые она «возвращает», выявляет, вдруг *делает видимыми*, но лишь на мгновение: в этом заключен шоковый и *формообразующий* аспект начала, его способность к морфогенезу и к «новизне» — всегда незавершенной, всегда *открытой*, как замечательно выражается Вальтер Беньямин. И в этой совокупности образов «на пути к рождению» Беньямин опять-таки видит не что иное, как ритмы и конфликты — то есть самую что ни на есть диалектику в действии.

Вслед за ним и нам нужно вернуться к мотиву диалектического образа и углубить вывод, на котором мы остановились выше,⁴ анализируя скульптуру “Die”. Теперь нам необходимо распознать это диалектическое движение во всем его «критическом измерении», то есть и в измерении кризиса или симптома — водоворота, расстраивающего течение реки, — и в измерении критического анализа, негативной рефлексивности, ультиматума — водоворота, выявляющего и подчеркивающего саму структуру, русло реки. Быть может, у нас есть некоторый шанс лучше понять, что же имел в виду Беньямин, когда писал, что «только диалектические образы являются подлинными», и почему, в этом смысле, подлинный образ должен даваться как *образ критический*: образ в состоянии кризиса; образ, критикующий образ — выходит, способный сработать и оказаться действенным теоретически, — и, тем самым, критикующий наши привычки видеть его в тот момент, когда, глядя на нас, он принуждает нас смотреть на него по-настоящему. И описывать этот взгляд — но

⁴ См. выше, с. 71—98.

не чтобы «транскрибировать», а чтобы собственно конституировать его.⁵

Попытаемся хоть немного уточнить, в чем же заключается требование, выдвигаемое этим первым образом начала, данного одновременно как образ диалектики и как диалектика образа. Речной водоворот действует в данном случае как аллегория процесса, позволяющего воспринять одновременно некую структуру и, если можно так выразиться, ее ввод в «шоковое состояние». Вспоминается другой образ, возникший в «Происхождении барочной драмы»: это образ созвездия, которое организует небесные тела — но, и это немаловажно, не подчиняя их некоему концепту или закону,⁶ — и которое, как следует предположить, тоже время от времени претерпевает бурные катастрофы, необычайные соединения, метеорические шоки, *big bangs*, во время которых начало всякий раз обновляется. Таким образом, понятием диалектики у Беньямина властвует никогда не успокаивающееся участие *негативного* — и зачастую это заставляет вспомнить о том, как Жорж Батай в эту же эпоху «негативизировал» свое прочтение Гегеля.⁷ Возвращаясь к батаевской стратегии сегодня, мы должны мыслить структуру *вместе с* носящим характер симптома прерыванием ее легитимного процесса; то есть мы должны бережно сохранять достижения структурализма, кри-

⁵ Я говорю это, чтобы напомнить о сущностном падении, к которому я еще вернусь, из текста Беньямина, цитированного выше: «И язык предоставляет место, где к ним [к диалектическим образам] можно приблизиться...» (*Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle*. P. 479).

⁶ *Benjamin W. Origine du drame baroque*. P. 31: «Идеи по отношению к вещам представляют собой то же самое, что созвездия по отношению к звездам. Это значит, прежде всего, что они не являются ни понятием вшей, ни их законом». — О переходе от «идеи» к «началу» и к «диалектике» у Беньямина см., в частности: *Tiedemann R. Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. P. 73—94; и, главное: *Menke B. Sprachfiguren, Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*. Munich, 1991. P. 239—393.

⁷ О диалектике Беньямина как «негативной диалектике» см.: *Buck-Morss S. The Origin of Negative Dialectics*: T. W. Adorno, W. Benjamin and the Frankfurt Institute. Hassocks (G. B.), 1977.

тикуя в нем все пошедшее на союз с идеалистической — как правило, неокантианской — интерпретацией структуры.⁸

В диалектических образах налицо действующая структура, но она порождает не оформившиеся, устойчивые, регулярные формы: она порождает формы в формообразовании, трансформации, а значит, следствия непрерывных *деформаций*. На смысловом уровне она порождает двусмысленность — как писал Беньямин, «двусмысленность есть зримый образ диалектики»,⁹ — которая понимается в данном случае не просто как неопределенное состояние, но как подлинная ритмичность *шока*. «Молниеносная реакция», поставляющая всю *красоту* образа и сообщающая ему всю его критическую силу, понимается теперь как сила *истины*, которую в произведениях искусства Беньямин пытается определить через захватывающий извод платоновского, классического мотива красоты как раскрытия истины: конечно, — говорит он, — «истина есть содержание красоты. Но это содержание показывается не в обнажении — скорее уж в процессе, который можно было бы охарактеризовать по аналогии как сгорание покрова (...), полыхание произведения, в котором форма достигает высочайшей светонасыщенности».¹⁰ И в этот момент, в критический момент *par excellence*, — в самом сердце диалектики — шок поначалу явится как оплош-

⁸ Критику этой идеалистической интерпретации формы и структуры в области истории искусств см.: Didi-Huberman G. Devant l'image. P. 153—168, 195—218.

⁹ Эта фраза цитируется и комментируется Р. Тидеманном и К. Перре (см.: Tiedemann R. Études sur la philosophie de Walter Benjamin. P. 124—125; Perret C. Walter Benjamin sans destin. P. 112—117).

¹⁰ Benjamin W. Origine du drame baroque. P. 28. — Следуя этой концепции, Беньямин будет позднее определять «шок» как поэтический принцип современности (точнее, как свойственную ей силу ауры), а также судить о художественной продукции — например, сюрреалистской, как в тексте «Сюрреализм, последний моментальный снимок европейского мышления» (1929) (см.: Benjamin W. Le surréalisme, dernier instantané de l'intelligence européenne / Trad. M. de Gandillac // Benjamin W. Œuvres, I. Mythe et Violence. Paris, 1971. P. 297—314).

ность или «невыразимое», которыми он не останется навсегда, но которые в течение одного мгновения приноудят порядок речи к безмолвию ауры. Беньямин пишет:

Невыразимое — это та критическая сила, которая, конечно, не может разделить в недрах искусства уловку и сущность, но может, во всяком случае, помешать их отождествлению. И оно надделено такой властью потому, что говорит от имени морального порядка. Оно выявляет возвышенное насилие истинного (*die erhabne Gewalt des Wahren*) в том виде, в каком определяет его, согласно законам морального мира, язык мира реального. И именно оно уничтожает во всякой прекрасной видимости то, что выживает в ней в наследство от хаоса: ложную целостность, обманчивую, абсолютную целостность. Завершенность произведению придает прежде всего то, что раскалывает его, превращая в произведение дробное, во фрагмент истинного мира, в обломок символа (*Torso eines Symbols*).¹¹

«Обломок» — торс, изувеченное тело, телесный фрагмент — символа под огнем «возвышенного насилия истинного»: в этой сущностно «критической» фигуре заключена целая философия следа, остатка. Вспомним о «лесе символов», что странно, хотя и запросто, смотрели на бодлеровского героя, упоминавшегося Беньямином выше. Предельное развитие этого образа заставляет нас видоизменить, уточнить сцену: представим себе теперь этот лес *вместе со всеми останками его истории*, с деревьями, сломанными ураганом, с мертвыми деревьями, заполоненными другими растениями, произрастающими поблизости, с выгоревшими деревьями, следами всех молний и пожаров истории. Тогда диалектический образ становится сгущенным образом — он держит нас перед собой словно на двойной дистанции — на дистанции всех этих зарождений и разрушений.

Выходит, не бывает диалектического образа в отрыве от критической работы памяти, берущейся за все, что

¹¹ Benjamin W. Les «Affinités électives» de Goethe (1922—1925) / Trad. M. de Gandillac // Benjamin W. Œuvres, I. P. 234. — Как видно, французский перевод в данном случае не очень точен: он передает идею, но не передает *образ*, созданный Вальтером Беньямином, — образ античного торса, выступающего из груды руин.

осталось как бы в знак всего утраченного.¹² Вальтер Беньямин понимал память не как обладание воспоминаниями — не как *имение*, собрание примет прошедшего, — но как всегда диалектическое приближение к связи между приметами прошедшего и их *местом*, то есть как собственно приближение к их *место-имению*. Раскладывая немецкое слово *Erinnerung*, обозначающее воспоминание, он диалектизировал частицу *er* — знак зарождающегося состояния или выхода к цели — с идеей *inner*, то есть внутреннего, глубинного внутри. И выводил из этого (очень даже по-фрейдистски) концепцию памяти как археологических раскопок, при которых местопребывание обнаруженных объектов говорит нам не меньше, чем они сами, и как эксгумации (*ausgraben*) чего-то или кого-то, ранее покоившегося в земле, погребенного в могиле (*Grab*). Беньямин писал:

Ausgraben и *Erinnern*. — Язык ясно свидетельствует о следующем: память — не орудие, служащее для изучения прошлого, но, скорее, медиум. Медиум пережитого, так же как земля — медиум, в котором покоятся погребенные древние города. Стремящийся приблизиться к своему собственному погребенному прошлому должен вести себя так же, как человек, ведущий раскопки. Прежде всего не надо пугаться возвращения всегда к одному и тому же, единственному в своем роде, вещному содержанию; надо разбрасывать его, как разбрасывают землю, и выворачивать, как выворачивают землю. Ведь вещные содержания — это просто слои, которые придают раскопкам смысл лишь при условии скрупулезного исследования. Образы, выходящие на поверхность в отрыве от всех прежних связей, подобны украшениям в комнатах, разграбленным нашим запоздалым осмыслением, торсам в галерее коллекционера. Разумеется, в ходе раскопок полезно действовать согласно планам; но в непроглядной земле нужен и осмотрительный заступ, продвигающийся на ощупь. И безнадежно обманывается тот, кто довольствуется инвентаризацией своих открытий, неспособный показать в нынешней земле область и место, в которых сохранилось прошлое. Ибо подлинные воспо-

¹² Именно поэтому, на мой взгляд, понятие *ауры* не так уж и резко, как кажется, противоречит понятию *следа*.

минания должны не столько свидетельствовать о прошлом, сколько точно очерчивать место, в котором искатель их обнаружил.¹³

Разве не задачу историка — в частности, историка искусства — в аллегорической форме определяют эти строки? В самом деле, разве историк — не тот, кто выкапывает приметы прошлого, мертвые произведения, почившие миры? Конечно, он занимается не только этим — точнее, не занимается этим «вот так»... Акт извлечения торса меняет саму землю, накопившуюся почву — не нейтральную, но несущую в себе историю своего накопления, — ту почву, в которой покоились все останки. Следовательно, акт воспоминания вообще и, в частности, историческая деятельность с фундаментальным размахом поднимают критический вопрос, вопрос о связи обретенного памятью и места его проступания, — и это заставляет нас, при исполнении памяти, снова диалектизировать, снова пребывать в стихии двойной дистанции. С одной стороны, припомненный *объект* приблизился к нам: нам кажется, что мы «нашли» его и можем им манипулировать, вводить в классификацию, что мы, в некотором роде, *имеем его* под рукой. С другой стороны, ясно, что, прежде чем «заполучить» объект, нам потребовалось перетрясти вверх дном почву, где он покоился, *его место*, теперь открытое, видимое, но обезображенное самой своей обнаруженностью: да, мы обладаем объектом, документом — но его контекста, места его существования и возможности, как такового у нас нет. Мы никогда не обладали им и никогда его не получим. Выходит, что мы обречены на воспоминания-ширмы, в противном случае нужно сохранять критический взгляд на свои собственные памятные находки, на свои собственные «найденные объекты». И уделять, быть

¹³ Benjamin W. Denkbilder // Benjamin W. Gesammelte Schriften / Ed. R. Tiedemann et H. Schweppenhauser. IV-1. Frankfurt, 1972. P. 400—401. — Переведено и прокомментировано К. Перре (см.: *Perret C. Walter Benjamin sans destin*. P. 76—80).

может, меланхоличный взгляд толще земли — «медиума», в котором эти объекты некогда существовали.

Это не означает, что история невозможна. Это означает всего-навсего, что она анахронична. И *диалектический образ* — это образ памяти, позитивно выработанный исходя из этой анахроничной ситуации, своего рода ее преломление в *реминисцентном настоящем*.¹⁴ Критикуя то, чем она обладает (припомненный объект как доступную репрезентацию), нацеливаясь на сам процесс потери, осуществленной тем, чего у нее нет (историческим залеганием объекта как такового), диалектическая мысль сможет-таки постичь сам *конфликт* между открытой землей и вырытым объектом. Не будучи ни позитивистским преклонением перед объектом, ни метафизической ностальгией по незапамятной земле, диалектическая мысль уже не будет пытаться *воспроизвести* прошлое, репрезентировать его: она одним махом *произведет* его, выбросив образ, как выбрасывают игральные кости. Падение — шок — рискованная реакция — итоговая конфигурация; это «нетавтологический синтез», по замечательному выражению Рольфа Тидеманна.¹⁵ Как, впрочем, и не телеологический.¹⁶

Теперь понятно, что диалектический образ — как новое сгущение, как «критическое» взаимопроникновение прошлого и настоящего, как симптом памяти — это и есть то, что продуцирует историю. Итак, одним махом *он становится началом*. «Диалектический образ — это такая форма исторического объекта, которая удовлетворяет требованиям Гете к объекту анализа: он выявляет подлинный синтез. Это и есть первоначальный истори-

¹⁴ Согласно выражению П. Федида: «анахроничное прошлое и реминисцентное настоящее» (см.: *Fédida P. L'absence*).

¹⁵ *Tiedemann R. Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. P. 157.

¹⁶ Я говорю это, чтобы напомнить о бенъяминовском преодолении понятий «прогресс» и «закат» (см.: *Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle*. P. 476—477; *Löwy M. Walter Benjamin critique le progrès: à la recherche de l'expérience perdue // Walter Benjamin et Paris / Ed. H. Wismann. Paris, 1986. P. 629—639*).

ческий феномен». ¹⁷ Еще раз повторим: этот синтез ни в коей мере не нацелен на гегельянское «примирение» Духа. Ибо диалектический образ есть синтез, лишь если понимать под синтезом своего рода *кристалл* — фрагмент, отколовшийся от скалы, обломок, но обломок структурно безукоризненный, — в котором сверкает «возвышенное насилие истинного». Именно поэтому диалектический образ и мог быть в глазах Бенямина только «молниеносным образом».¹⁸

Но откуда, в точности, такой образ ведет свое происхождение? На каком уровне он действует? В тексте Бенямина, кажется, царит двусмысленность по этому поводу. Что обозначает этот «образ» — некий момент истории (как процесс), или интерпретативную категорию истории (как речь)? Если мы говорим об истории искусства, то диалектический образ воздействует на нее в стихии субъективного родительного падежа или же в стихии объективного родительного падежа, прибегая к предлогу «de»? Диалектический образ — это искусство Бодлера, создающего в XIX веке новый поэтический кристалл, в красоте которого — в красоте «странной» и «необычной» — сверкает «возвышенное насилие истинного»? Или же это его историческая интерпретация, даваемая Бенямином в двуедином пучке суждений о культуре до Бодлера и об изобретенной им современности? Иногда, как и в случае с аурой, говорилось о противоречивости или, по меньшей мере, о значительной эволюции этого концепта в мысли Бенямина.¹⁹ В самом

¹⁷ *Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle*. P. 491.

¹⁸ Бенямин продолжает: «Выходит, представлять Когда-то нужно в виде молниеносного образа в познаваемом поле Сейчас» (*ibid.*, см. также: *Ibid.* P. 487—488 — о «прошлом, в которое врежется настоящее»).

¹⁹ Райнер Рохлиц пишет: «У Бенямина можно найти, по меньшей мере, две концепции диалектического образа: сравнительно раннюю, в которой он определяется как образ желания или сновидения, и еще одну, в которой он становится эвристическим принципом нового способа писать историю, основывать ее теорию. (...) Первое определение помещает диалектическое напряжение в завершенном про-

деле, хотя даже при поверхностном изучении всех случаев, в каких Беньямин употребляет выражение «диалектический образ», нельзя не заметить, как трансформируется его мысль, не следует терять из виду и постоянный, упрямый ее элемент — а именно, новую связь произведений искусства и их постижения, которую Беньямин всегда стремился изобрести или переизобрести.

Итак, диалектический образ с его сущностной критической функцией оказывается общей точкой, общей собственностью художника и историка: Бодлер изобретает поэтическую форму, которая, как раз будучи диалектическим образом — образом памяти и критики одновременно, образом радикальной новизны, переизобретающей первоначальное, — преобразует и основательно тревожит окружающие дискурсивные поля; как таковая, эта форма причастна к «возвышенному насилию истинного», то есть вместе с ним приносит острые теоретические результаты, результаты познания.²⁰ И взамен историческое познание, лелеемое или практикуемое Бенямином (как можно не последовать за ним, не счесть своим это желание?), само создаст диалектический образ в молниеносном решении «столкнуть», как он выражается, стихию прошлого со стихией настоящего ради постижения начала и участи форм, изобретенных Бодлером, вместе со следующими из них результатами по-

шлом: сам образ представляет интерпретацию старого и нового, архаического и современного; современность каждой эпохи пронизывают архаические сны. Второе определение, более новаторское, помещает напряжение в настоящем историка: диалектический образ — это такой образ прошлого, который входит в молниеносное и мгновенное соединение с настоящим, так что прошлое может быть понято только в этот момент, ни раньше, ни позже; теперь речь идет об исторической возможности познания (см.: *Rochlitz R. Walter Benjamin: une dialectique de l'image*. P. 295–296. — Рохлиц продолжает эти рассуждения в эссе: *Rochlitz R. Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*. Paris, 1992). — Я еще вернусь к теме сновидения (и пробуждения), к которой отсылает «первое» значение диалектического образа.

²⁰ Я бы сказал, познания в смысле *Erkenntnis*, а не *Wissenschaft*.

знания. Посредством этого историк сможет сам сотворить новое отношение дискурса к произведению, новую форму дискурса, также способную преобразить и основательно встревожить окружающие дискурсивные поля.

Произведения изобретают новые формы; и нет ничего изысканнее, нет ничего строже, чем если в качестве ответа им — притом, конечно, что интерпретация решает развиваться в стихии *ответа*, то есть вывернутого наизнанку вопроса, а не в стихии заполучения, то есть власти, — интерпретативный дискурс сам, в свою очередь, станет изобретать себя, то есть всякий раз *менять правила* своей собственной традиции, своего собственного дискурсивного порядка. Так или иначе, Беньямин позволил нам постичь понятие диалектического образа как, с одной стороны, форму и трансформацию и как, с другой стороны, познание и критику познания. Выходит, это понятие является общим — согласно слегка пиццешанскому мотиву — для художника и философа. Оно не является чисто «ментальным», как, впрочем, и не представимо в виде образа, просто-напросто «овеществленного» в стихотворении или картине. Диалектический образ представляет собой именно диалектический двигатель творчества как познания и познания как творчества.²¹ Первое без второго рискует остаться на уровне мифа, а второе без первого — остаться на уровне вещного (например, позитивистского) дискурса.

Итак, диалектический образ дает точную формулировку возможного *преодоления дилеммы веры и тавтологии*. Тут мы возвращаемся к нашей центральной теме, которая, в связи с кубом Тони Смита, и потребовала ввести беньяминовское понятие: я имею в виду признание того, что миф и современность (в частности, техническая

²¹ О диалектическом образе как диалектике познания см.: *Tiedemann R. Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. P. 478.

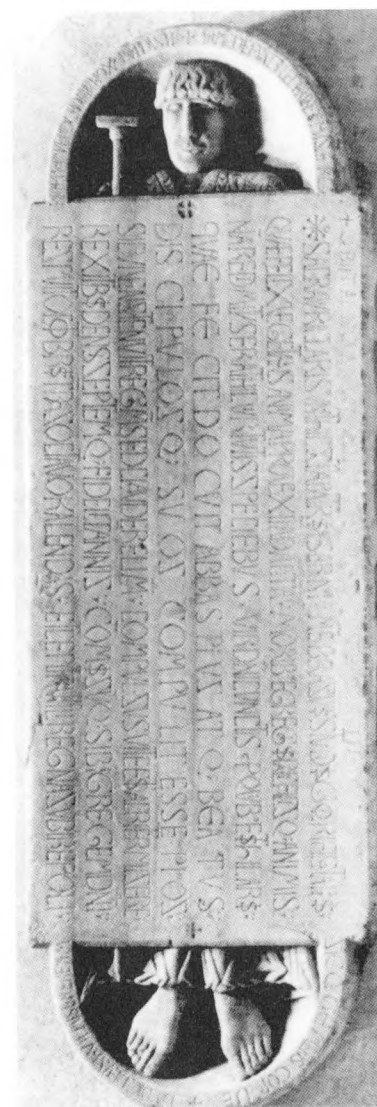
современность) конституируют наш мир с XIX века до сего дня, как две стороны одной монеты. «Только поверхностный наблюдатель может отрицать то, что у мира техники и архаического мира символов мифологии есть общие черты».²² Преодоление этого отчуждающего союза — сегодня, как никогда, связанного с «товарным фетишизмом», который давным-давно разоблачил Карл Маркс,²³ — требует изобретения новых диалектических конфигураций, наделенных не только силой *двойной дистанции*, но и действенностью *двойной критики*, относящейся к обеим сторонам указанной монеты (которая, скажем мимоходом, сводится зачастую к вопросам монеты как таковой...).

В итоге диалектический образ оказывается фигурой *Aufhebung* — отрицанием и преодолением одновременно.²⁴ Но не телеологической фигурой *Aufhebung*, а *молниеносной и анахроничной* фигурой диалектического преодоления, если верно, что не существует финализированной «системы» новизны в том виде, в каком понимал ее (новизну) Бенямин. Это «нетавтологический» синтез, не замыкающийся ни в какой самолегитимации или самоуверенности, если вслед за тем же Бенямином признать, что диалектический образ является фундаментально *открытым и тревожным*, то есть всегда пребывает в движении, всегда тянется к бес-конечному, к тому самому «без конца» (*unendliche*), которое Фрейд в 1937 году определял как асимптотическое условие всякого анализа

²² Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. P. 478.

²³ См.: Marx K. Le Capital (1867) / Trad. J. Roy revue par K. Marx. Paris, 1953. Vol. I. P. 83–94 (рус. пер.: Маркс К. Капитал. М., 1983. Т. I. С. 80–93 [«Товарный фетишизм и его тайна»]). См. также главу, посвященную «Воспроизводству», в книге: Althusser L., Balibar E. Lire le Capital. Paris, 1968. Vol. II. P. 152–177.

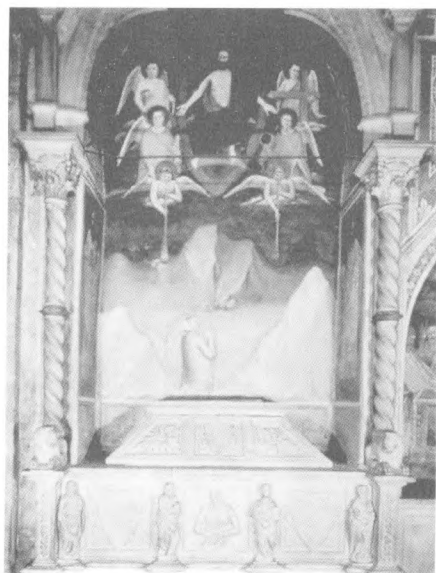
²⁴ См.: Pezzella M. Image mythique et image dialectique // Walter Benjamin et Paris. P. 517–538 (особенно p. 519: «Бедный логос, не идущий дальше повторения своих категорий и своей самотождественности, — и архаизм, ностальгирующий по мифическим началам: вот два полюса деструктивной системы. Диалектический образ стремится уклониться от этой альтернативы»).



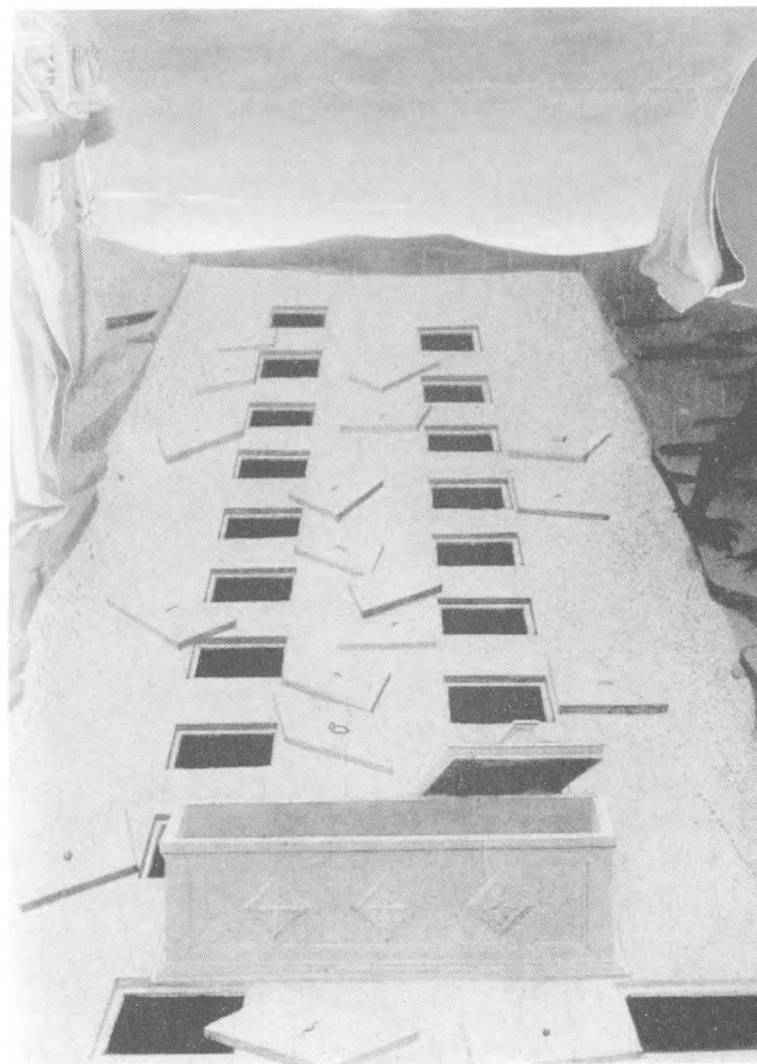
Ил. 1. Надгробная плита аббата Изарна. 2-я половина XI в. Мрамор. 178 × 60 см. Кресты аббатства Сен-Виктор. Марсель.



Ил. 2. Фра Анджелико. Женщины у гроба Господня. Деталь фрески «Воскресение». Ок. 1438—1450. Монастырь Сан-Марко. Флоренция.



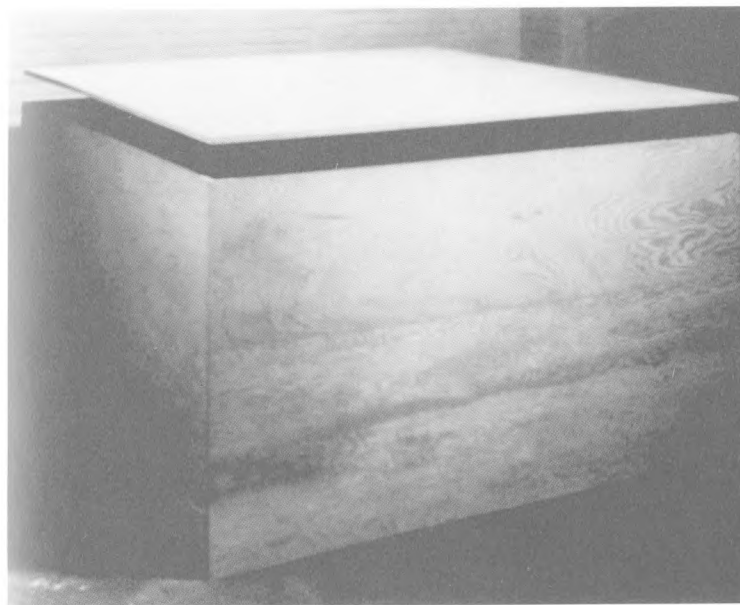
Ил. 3. Мазо ди Банко. Гробница Барди ди Верньо с фреской «Страшный суд». XIV в. Церковь Санта-Кроче. Флоренция.



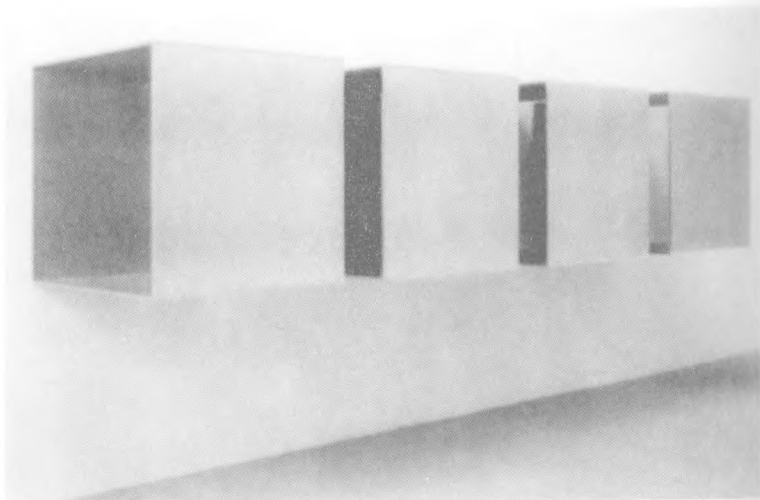
Ил. 4. Фра Анджелико. Страшный суд. Деталь. Ок. 1433. Доска, темпера. Музей Сан-Марко. Флоренция.



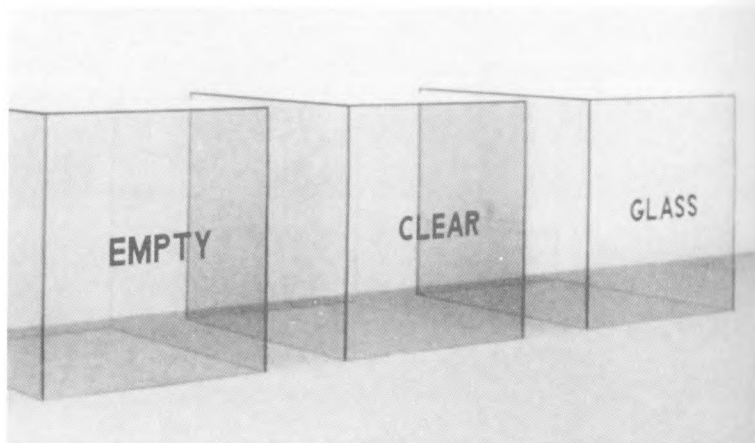
Ил. 5. Неизвестный итальянский мастер XV в. Данте, Вергилий и Фарината. Миниатюра для «Божественной комедии» (Ад, песнь X). Библиотека Марциана. Венеция.



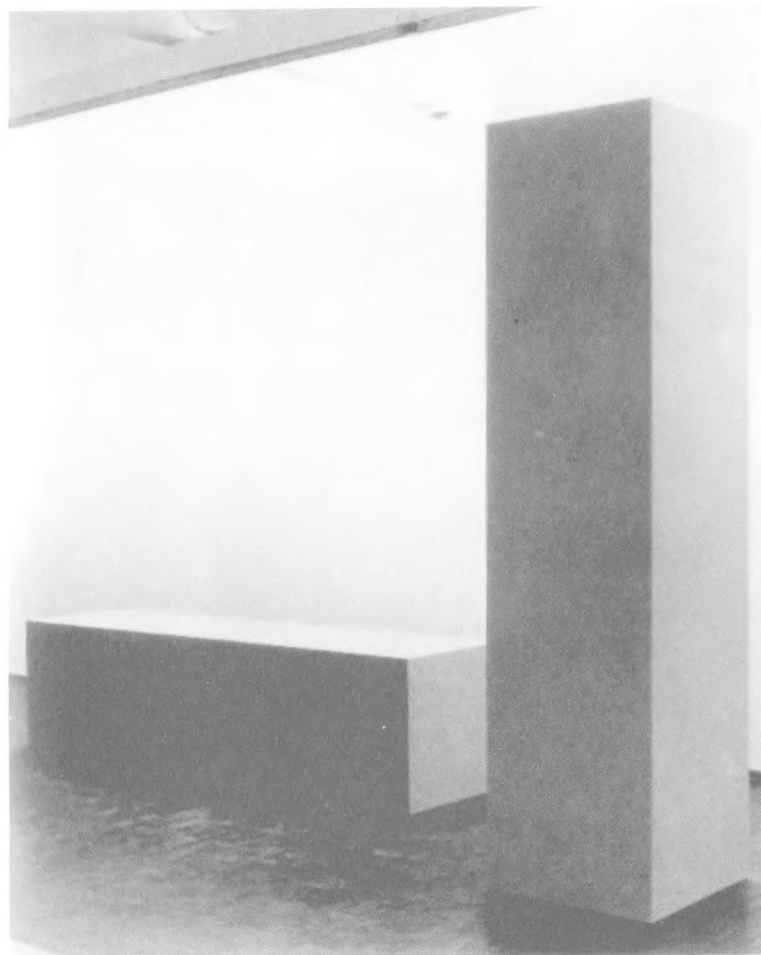
Ил. 6. Дональд Джадд. Без названия. 1974. Фанера. 91,4 × 152,4 × 152,4 см. Корпус Кристи. Музей искусств Южного Техаса.



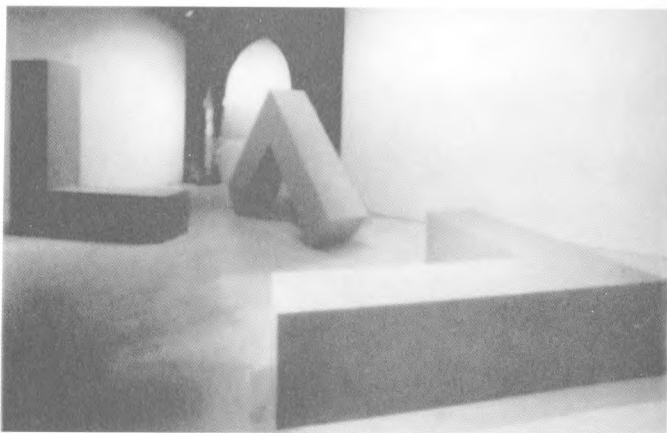
Ил. 7. Дональд Джадд. Без названия. 1985. Нержавеющая сталь, плексиглас. 4 элемента размером $86,4 \times 86,4 \times 86,4$ см каждый. Коллекция Саатчи. Лондон.



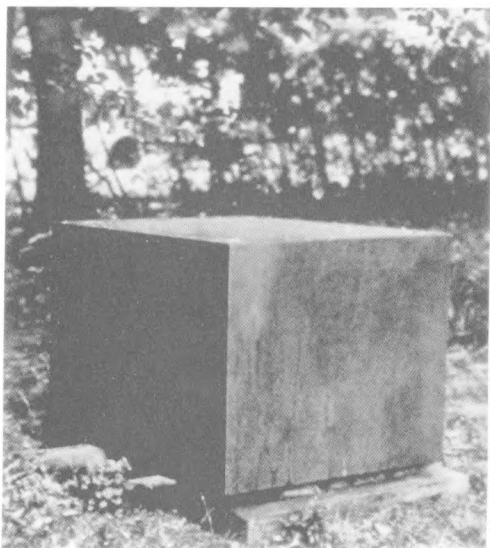
Ил. 8. Джозеф Кошут. Ящик, куб, пустой, прозрачный, стеклянный — описание. 1965. Деталь. 5 стеклянных кубов размером $100 \times 100 \times 100$ см каждый. Коллекция Панца ди Биумо. Варезе.



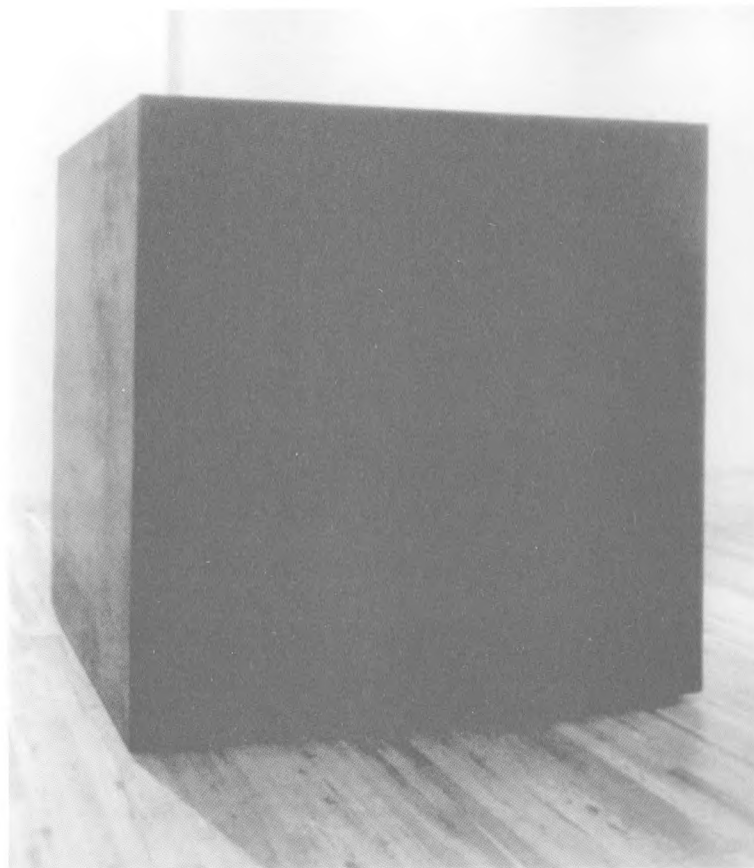
Ил. 9. Роберт Моррис. Колонны. 1961—1973. Окрашенный алюминий. Два элемента размером $244 \times 61 \times 61$ см каждый. Любезно предоставлено галереей Асе, Лос-Анжелес.



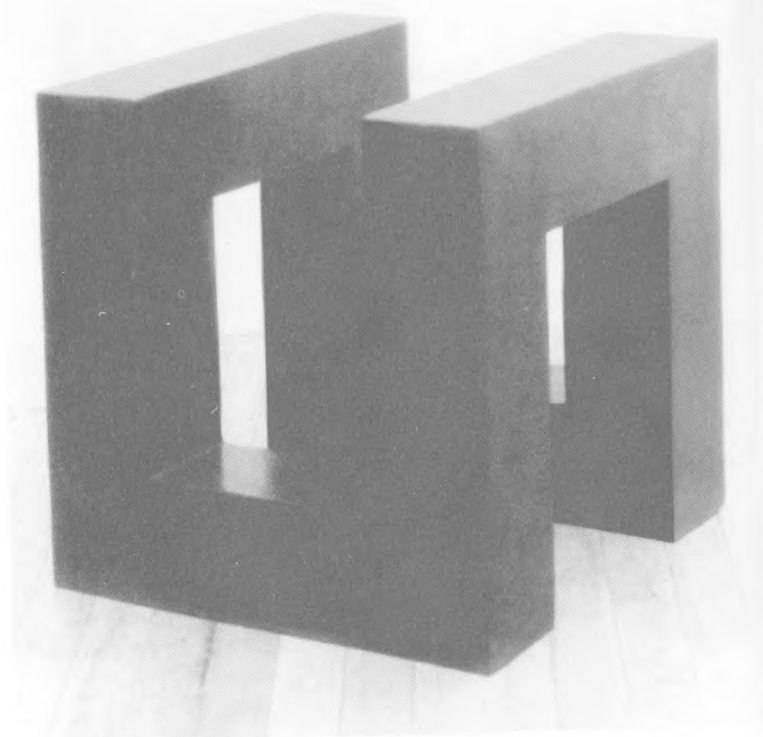
Ил. 10. Роберт Моррис. Без названия. 1965. Окрашенная фанера.
3 элемента размером $244 \times 244 \times 61$ см каждый.
Любезно предоставлено «САРС»,
Музей современного искусства, Бордо.



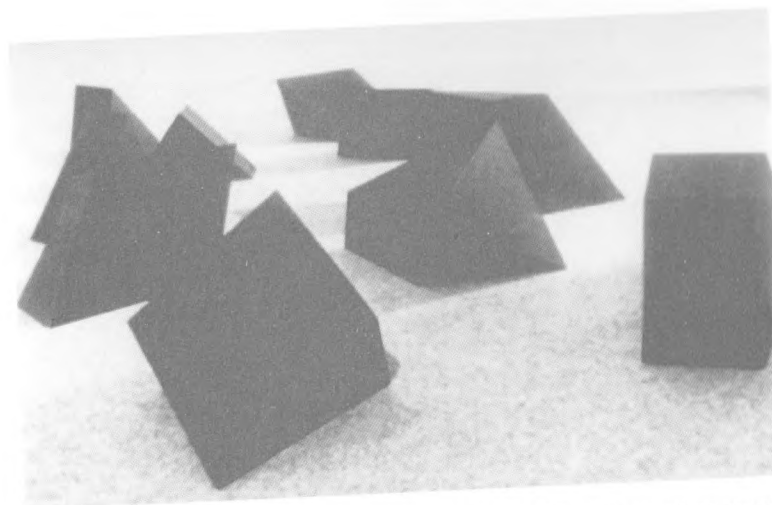
Ил. 11. Тони Смит. Черный ящик. 1961. Окрашенное дерево.
 $57 \times 84 \times 84$ см. Коллекция Нормана Айвза, Нью-Хейвен.



Ил. 12. Тони Смит. Die. 1962. Сталь. $183 \times 183 \times 183$ см.
Любезно предоставлено галереей Полы Купер, Нью-Йорк.



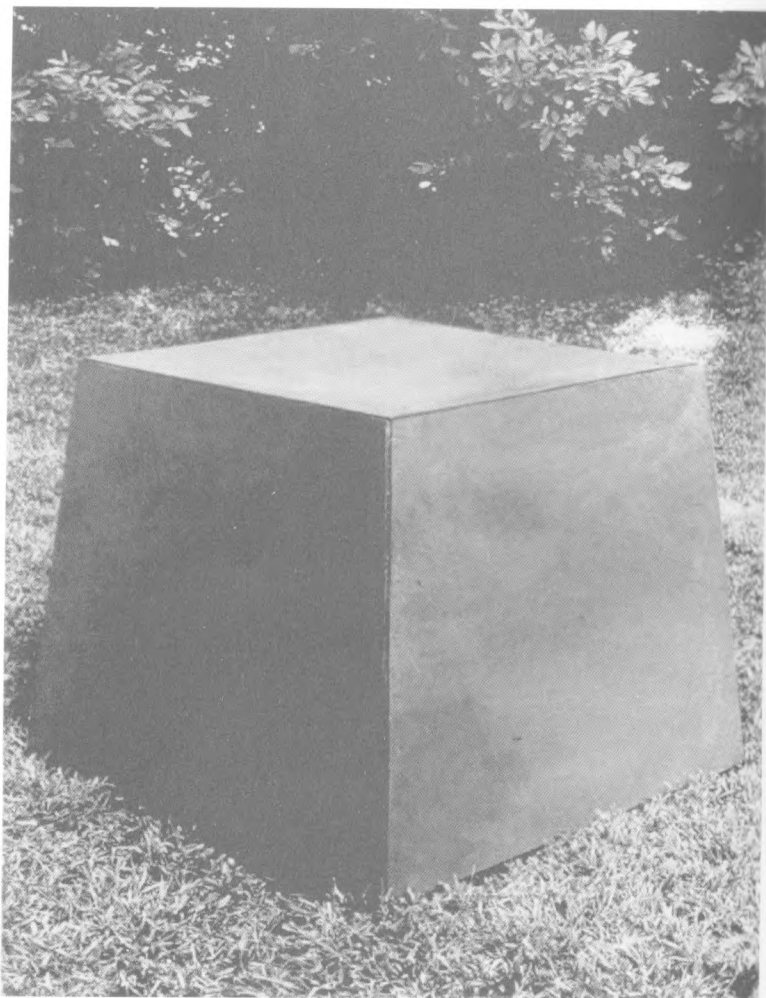
Ил. 13. Тони Смит. We Lost. 1962 (изготовлена в 1966). Сталь.
325 × 325 × 325 см.
Любезно предоставлено галереей Полы Купер, Нью-Йорк.



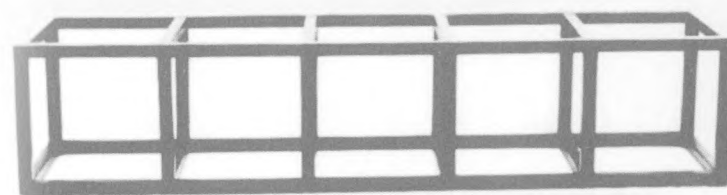
Ил. 14. Тони Смит. Десять элементов. 1975—1979. Окрашенное дерево. Различные размеры (ок. 122 см в высоту).
Любезно предоставлено галереей Полы Купер, Нью-Йорк.



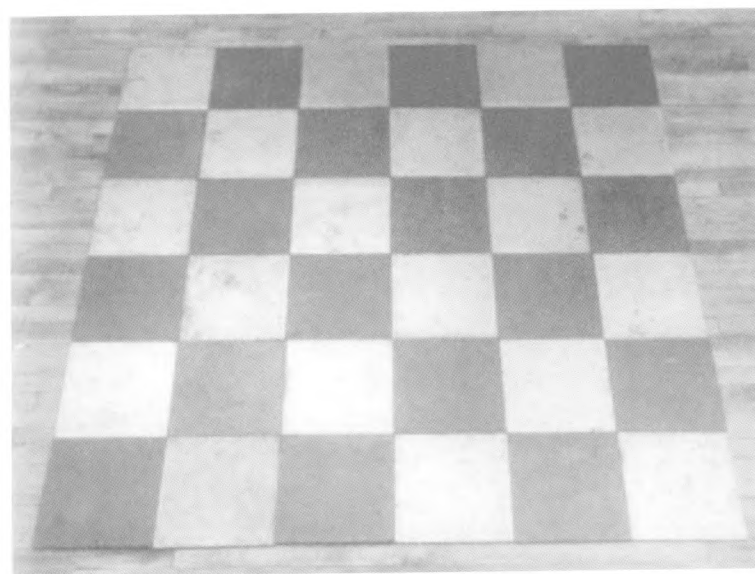
Ил. 15. Мегалитическое святилище в Свинсайте (Англия). Неолит.
Фото А. Рафферти.



Ил. 16. Тони Смит. Fog V. Т. Окрашенное дерево. $142 \times 142 \times 71$ см.
Любезно предоставлено галереей Полы Купер, Нью-Йорк.



Ил. 17. Сол Леуитт. Лежащее сооружение, черное. 1965. Окрашенное
дерево. $55,8 \times 55,8 \times 183$ см. Частная коллекция.



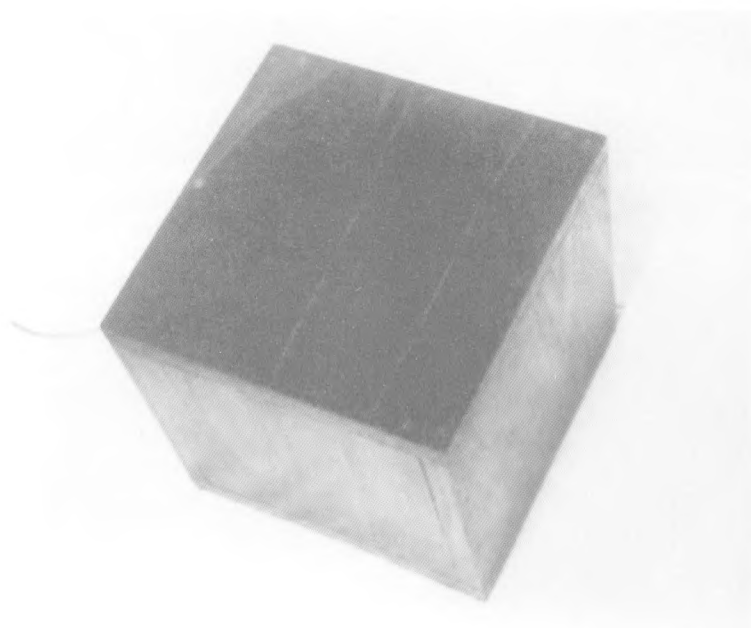
Ил. 18. Карл Андре. Цинково-свинцовая равнина. 1969. Цинк, свинец.
 183×183 см.
Любезно предоставлено галереей Полы Купер, Нью-Йорк.



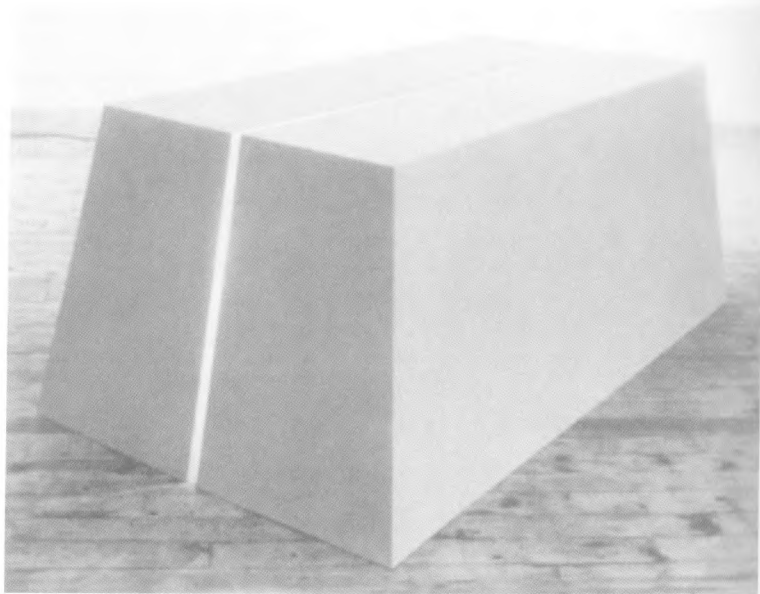
Ил. 19. Роберт Моррис. Без названия. 1961. Дерево.
188 × 63,5 × 26,5 см.
Любезно предоставлено галереей Лео Кастелли, Нью-Йорк.



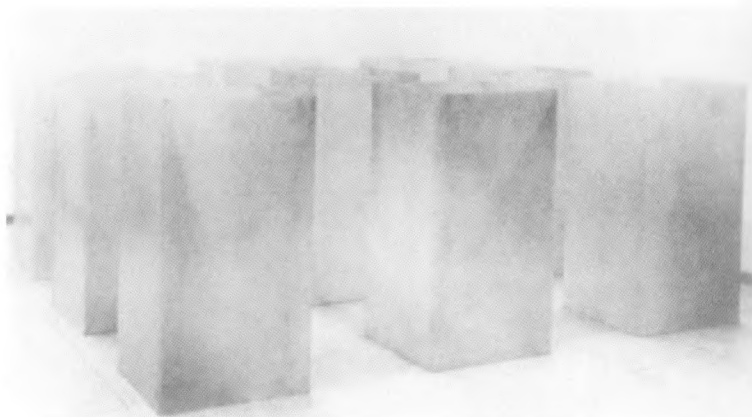
Ил. 20. Джоэл Шапиро. Без названия (гроб). 1971—1973. Чугун.
6,5 × 29,4 × 12,5 см.
Любезно предоставлено галереей Полы Купер, Нью-Йорк.



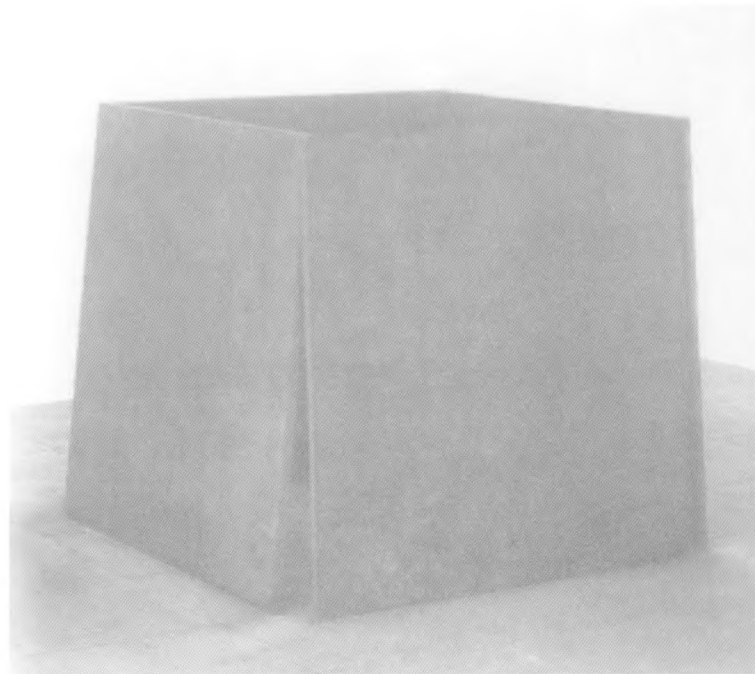
Ил. 21. Роберт Моррис. Ящик со звуком его изготовления. 1961.
Дерево. 22,8 × 22,8 × 22,8 см.
Любезно предоставлено галереей Лео Кастелли, Нью-Йорк.



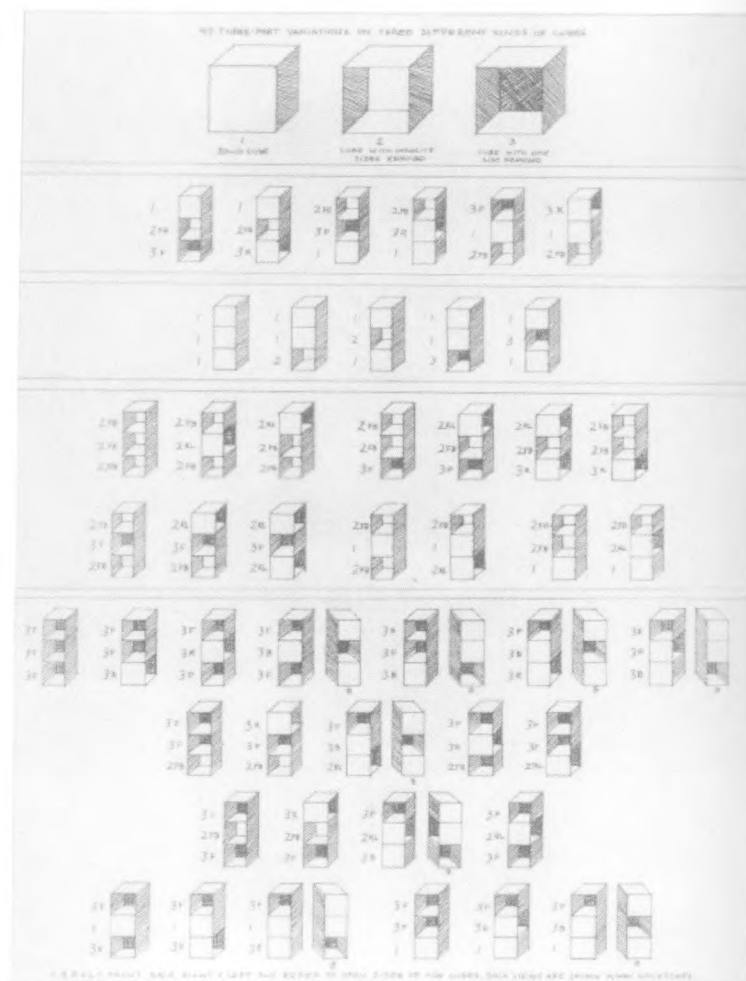
Ил. 22. Роберт Моррис. Без названия. 1966. Стекловолокно.
91,4 × 228,2 × 121,9 см. Музей Уитни Нью-Йорк.



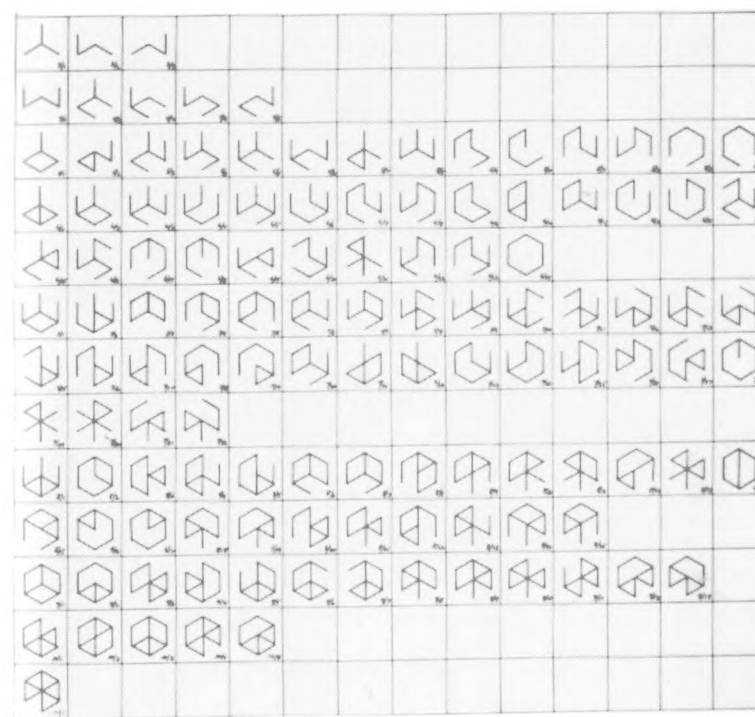
Ил. 23. Роберт Моррис. Без названия. 1967. Стекловолокно.
9 элементов. 121,9 × 60,9 × 60,9 см каждый.
Любезно предоставлено галереей Лео Кастелли, Нью-Йорк.



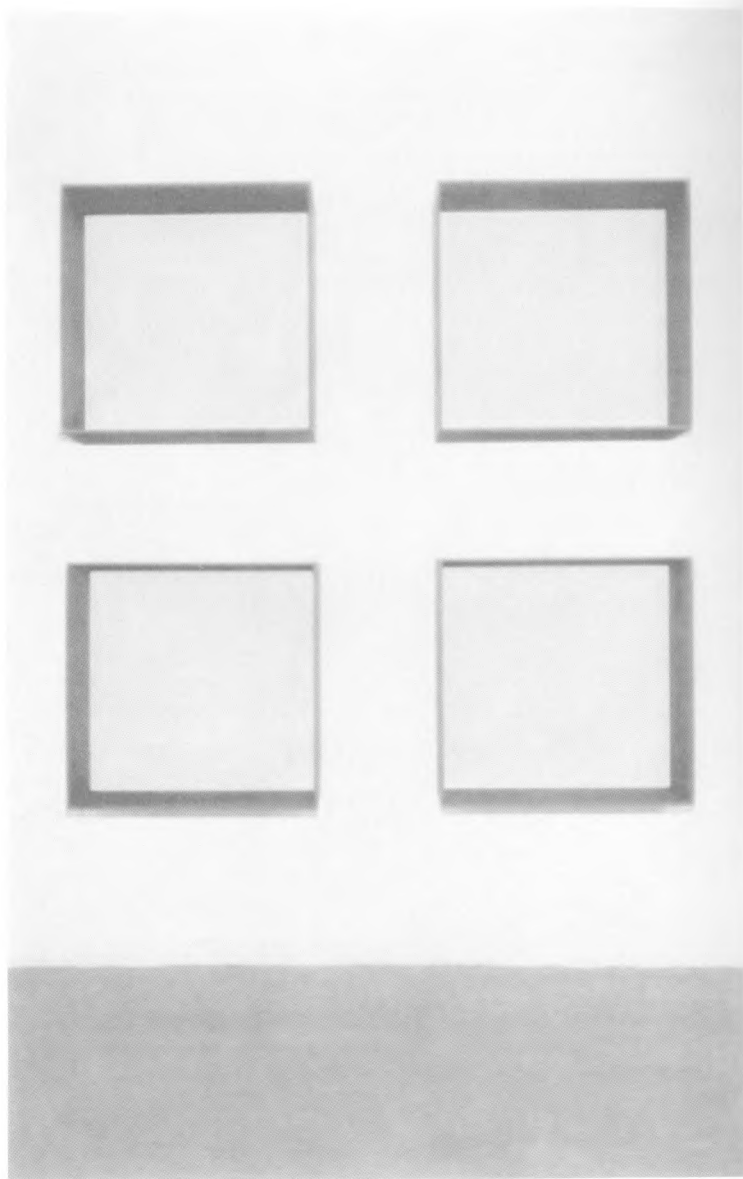
Ил. 24. Ричард Серра. Опора, выдерживающая массу в 1 тонну
(Карточный домик). 1969. Сталь. 125 × 125 × 125 см.
Любезно предоставлено галереей М. Бохум.



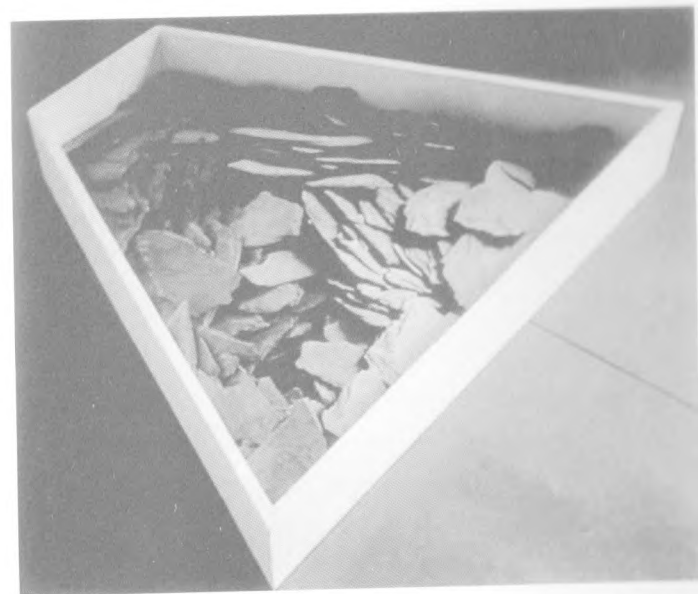
Ил. 25. Сол Леуитт. Все построенные вариации трех различных кубов. 1969. Бумага, тушь. 75,5 × 59,4 см.
Любезно предоставлено галереей Джона Вебера, Нью-Йорк.



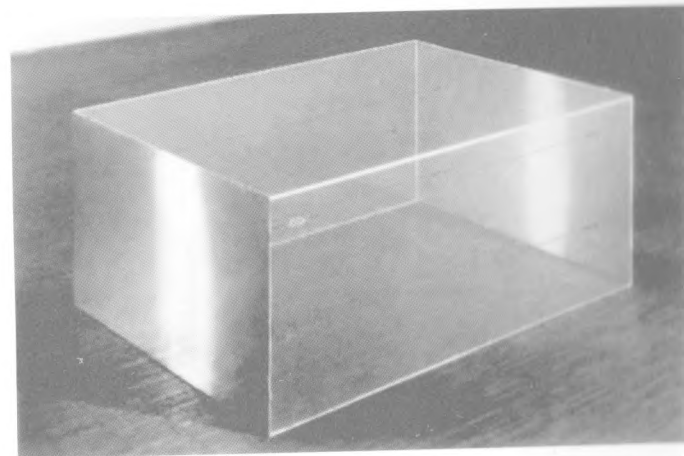
Ил. 26. Сол Леуитт. Вариации неполных кубов. 1974. Бумага, тушь.
40,6 × 40,6 см.
Любезно предоставлено галереей Джона Вебера, Нью-Йорк.



Ил. 27. Дональд Джадд. Без названия. 1991. Кортеновая сталь и цветная эмаль. 4 элемента размером $100 \times 100 \times 50$ см каждый. Любезно предоставлено галереей Лелон, Париж.



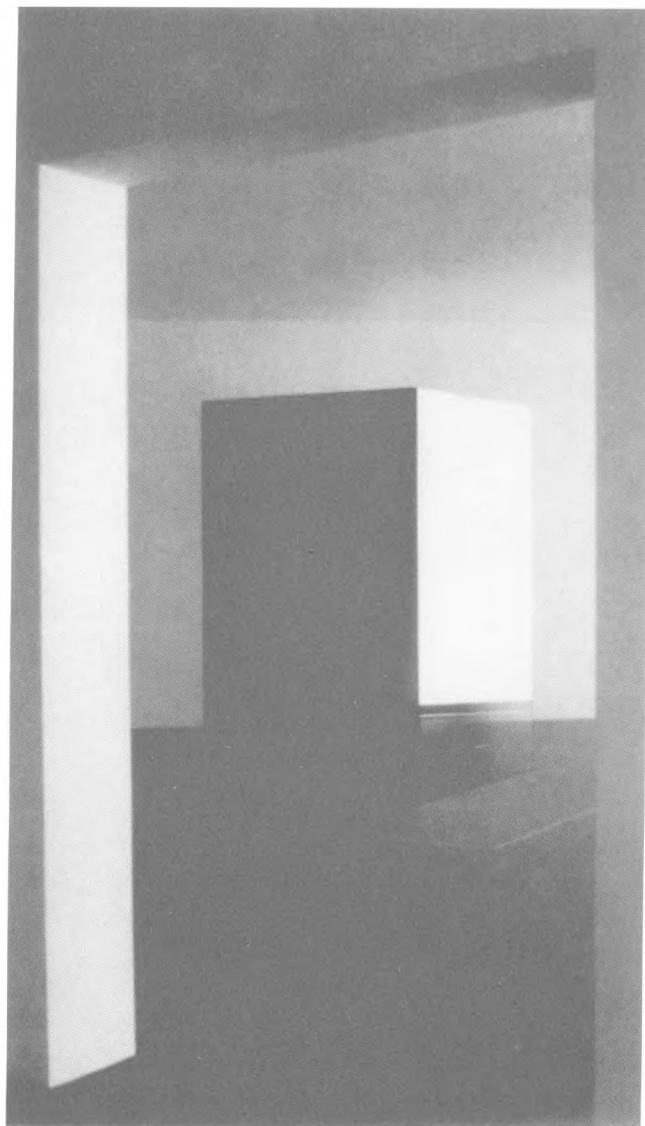
Ил. 28. Роберт Смитсон. Неместо (шифер из Бангора). 1968. Дерево, шифер. $15,2 \times 101,6 \times 81,2$ см. Любезно предоставлено галереей Джона Вебера, Нью-Йорк.



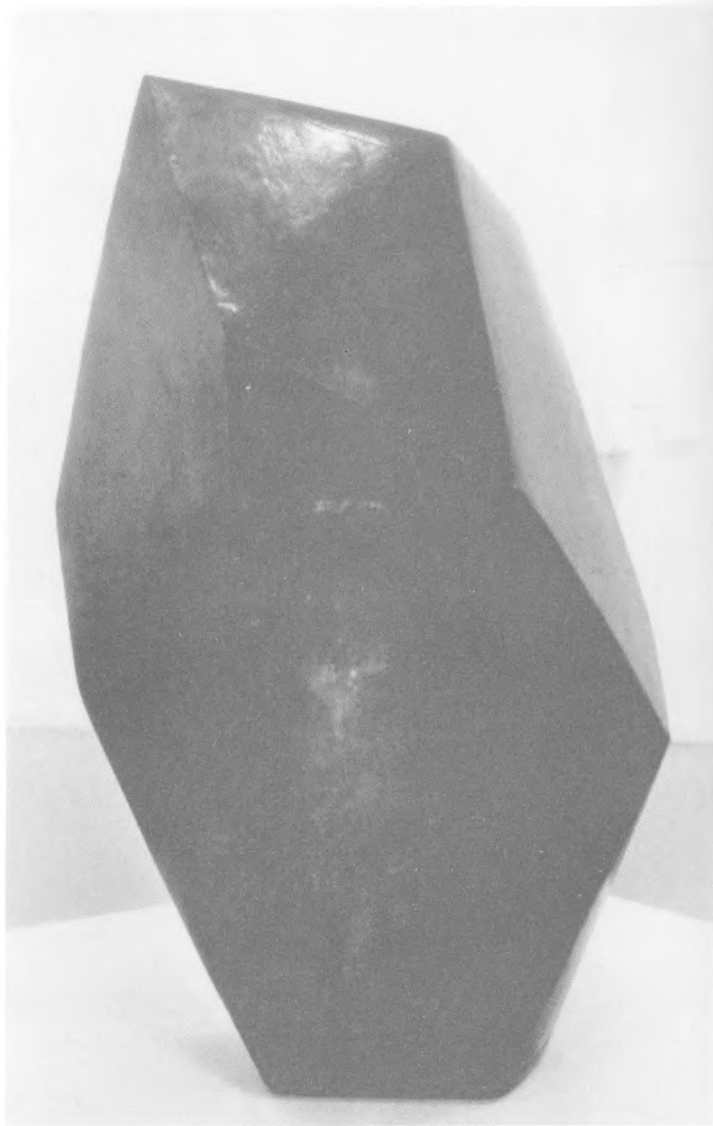
Ил. 29. Дональд Джадд. Без названия. 1965. Тонированный плёночный стекло, сталь. $51 \times 122 \times 86,2$ см. Центр Жоржа Помпиду, Париж. Фото Национального музея современного искусства.



Ил. 30. Роберт Моррис. Без названия. 1965. Дерево, зеркальный
плексиглас. $71,1 \times 71,1 \times 71,1$ см. Инсталляция в галерее Green.
Произведение утрачено.
Любезно предоставлено галереей Джона Вебера, Нью-Йорк.



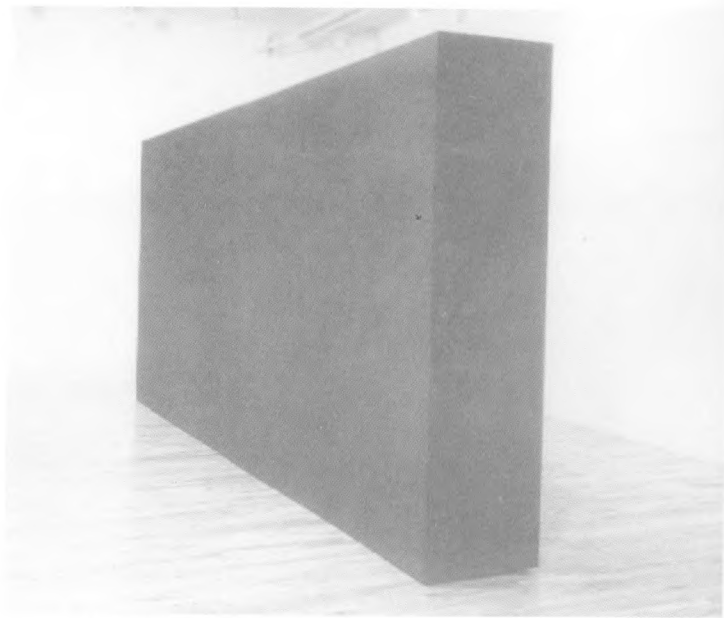
Ил. 31. Ларри Белл. Две зеркальные стены. 1971—1972.
2 зеркала размером 183×183 см каждое. Коллекция
Панца ди Биумо. Варезе.



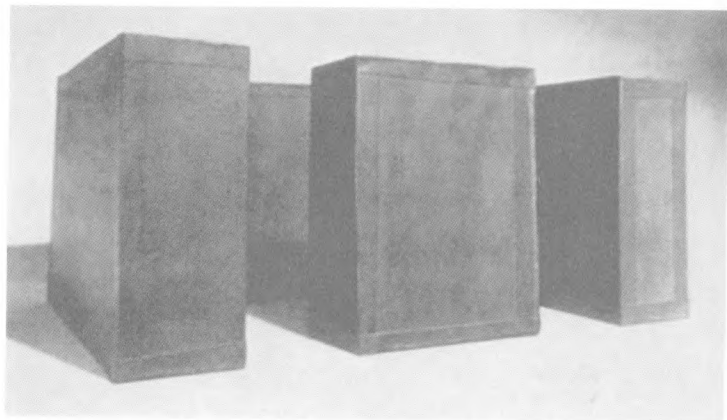
Ил. 32. Альберто Джакометти. Куб. 1934. Бронза. 94 × 54 × 59 см.
Кунстхаус. Цюрих.
Фото Д. Бернарда



Ил. 33. Роберт Моррис. Без названия. 1968—1969. Пар.
Любезно предоставлено Университетом Вашингтона
в Беллингеме.



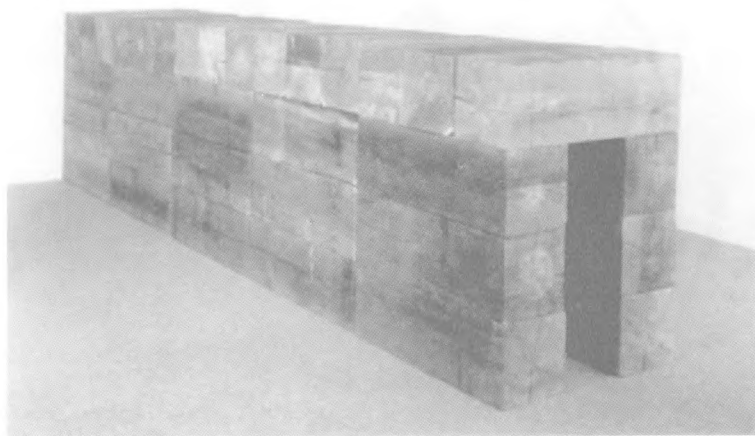
Ил. 36. Тони Смит. Стена. 1966. Окрашенное дерево.
244 × 244 × 61 см.
Любезно предоставлено галереей Полы Купер, Нью-Йорк.



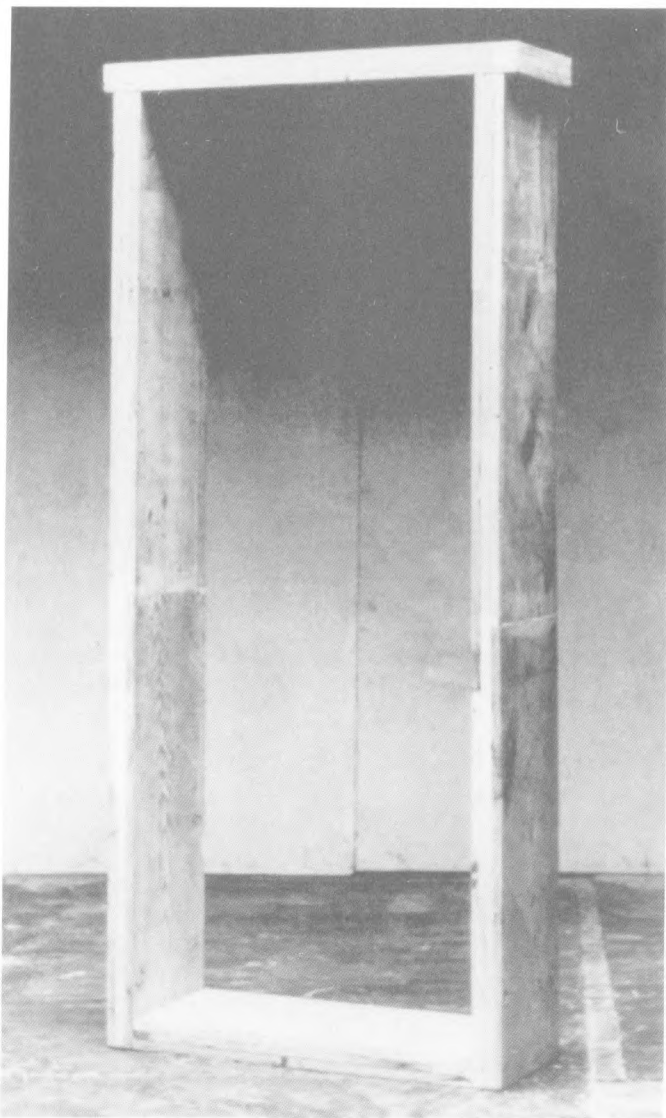
Ил. 37. Тони Смит. Лабиринт. 1967. Окрашенное дерево.
203 × 305 × 76 см.
Любезно предоставлено галереей Полы Купер, Нью-Йорк.



Ил. 38. Стела в виде «ложной двери» из Никаудидуфри.
Древний Египет. IV династия. Ок. 2613—2498 гг. до н. э.
Известняк. 180 × 90 × 20 см. Лувр. Париж.



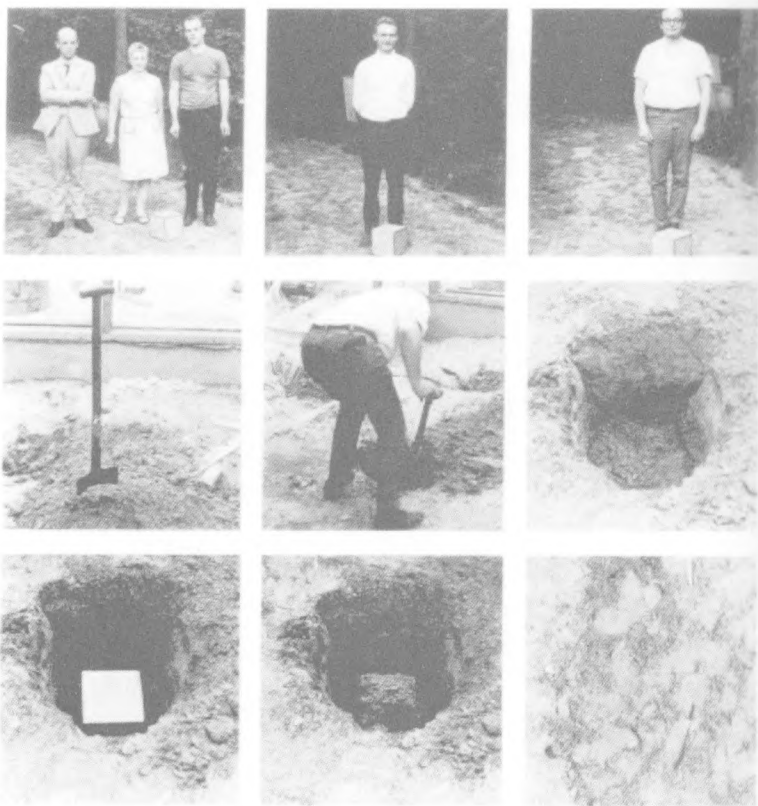
Ил. 39. Карл Андре. Печь. 1980. Кедр. 44 элемента.
120,5 × 469 × 90 см. Центр Жоржа Помпиду. Париж.
Фото Национального музея современного искусства.



Ил. 40. Роберт Моррис. Сосновый портал. 1961. Пихта.
Ок. $245 \times 129 \times 32$ см. Произведение утрачено.
Любезно предоставлено галереей Джона Вебера, Нью-Йорк.



Ил. 41. Вертикальная гробница «в виде шкафа».
Абузир эль-Мелек (Римский Египет). I в. н. э.
Высота ок. 170 см. Произведение частично утрачено.
Бодемусеум. Берлин.



Ил. 42. Сол Леуитт. Похороны куба, заключающего в себе важный, но малоценный предмет. 1968. Сталь. 25,4 × 25,4 × 25,4 см. Производство утрачено.

и всякого метапсихологического познания, понимаемых радикально.²⁵

Сочтем аллегорически, что уже детская *игра* может предоставить извод диалектического образа в импульсивном, ритмичном производстве конфигурационной «новизны», которое осуществляется еще до открытия средств речи, когда ребенку еще не нужно верить *во* что бы то ни было (что не мешает его игре — в примере, приводившемся выше, — встревожиться отсутствием матери).²⁶ Сочтем также художественную *форму* этим диалектическим образом *par excellence*, когда она выстраивает свою конфигурационную новизну в преодолении — в тревожном, открытом преодолении, к которому я еще вернусь, — веры и тавтологии. И наконец сочтем, что текстуальный удел диалектического образа заключен в том, что, за чтением Беньямина (а также его современников — Батая, Лейрису, Карла Эйнштейна), мне хочется назвать *веселой наукой*, когда эта веселая наука выстраивает свою конфигурационную новизну в практике — по определению открытой и встревоженной своими собственными основаниями, — где *письмо* нашло лазейку, позволяющую уклониться и от замыкания в *видении*, и от замыкания в *вере*.

Теперь становится понятнее, почему историк искусства может тоже следовать за Беньямином, когда тот утверждает, что «язык — это место, где мы можем встретить» диалектические образы, что также означает: мы можем принять их в расчет и создать новые. Тут мы имеем дело уже не с вопросом о примате языка над

²⁵ Freud S. L'analyse avec fin et l'analyse sans fin (1937) / Trad. coll. // Freud S. Résultats, idées, problèmes. Vol. II. 1921–1938. Paris, 1985. P. 231–268.

²⁶ Само собой разумеется, что это указание, данное в качестве аллегории, не имеет никаких примет метапсихологической разработки в строгом смысле этих слов. В поисках наброска такой разработки предлагаю обратиться к прекрасному тексту Ж.-Б. Понталиса (*Pontalis J.-B. Se fier à... sans croire en* (1978) // *Perdre de vue*. Paris, 1988. P. 109–121 и, шире, p. 107–189).

изображением — вечным и некорректно поставленным вопросом, теоретическую необоснованность которого и возможность преодолеть который в правильно, то есть антропологически, понятой «иконологии» давным-давно сформулировал Аби Варбург.²⁷ Перед нами вопрос об историчности как таковой, то есть о ее сложении — вопреки ее фундаментальному *анахронизму* и вместе с ним. Так молниеносная острота детской игры входит в историю субъекта, ибо она с *опережением* воображается в игре языка, хотя ребенок еще не владеет родным языком; так молниеносная острота художественной формы входит в историю, с *опозданием* воображаясь в языковом постижении философа. «В интересующих нас областях, — писал Беньямин, — возможно лишь молниеносное познание. Текст — это гром, раскаты которого слышны и много позднее».²⁸ В другом пассаже, где снова дается определение диалектического образа, Беньямин уточняет смысл этого переплетения произведенной формы и постигнутой, то есть «прочтенной», формы (не дешифрованной в качестве таковой, но *переработанной в письме*); смысл формы, постигнутой в письме, которое, в свою очередь, тоже «фигуративно» (*bildlich*) как носитель и производитель образов, как носитель и производитель истории. Беньямин пишет:

Историческая метка образов (*der historische Index der Bilder*) указывает не только на то, что они относятся к определенной

²⁷ См., например, пассаж из его знаменитой статьи «Искусство портрета и флорентийская буржуазия» (*Warburg A. L'art du portrait et la bourgeoisie florentine* [1902] / Trad. S. Muller // Warburg A. *Essais florentins*. Paris, 1990. P. 106): «Флоренция не просто оставила нам портреты давно умерших людей, необыкновенно многочисленные и полные жизни; голоса мертвых также отзываются в сотнях раскрытых архивных документов и в тысячах еще не раскрытых; любовное внимание историка может воссоздать тембр этих неслышимых голосов, если только он не отступит перед трудной задачей восстановления естественного родства, сцепления слова и изображения (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*)» (перевод изменен. — Ж. Диди-Юберман).

²⁸ Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. P. 473.

эпохе, но, главным образом, на то, что они добиваются прочтения (*Lesbarkeit*) лишь в определенную эпоху. И тот факт, что они добились «прочтения», конечно же, свидетельствует о некоей критической точке (*ein bestimmter kritischer Punkt*) в движении, которым они ведомы. Каждое настоящее определяется синхронными ему образами; каждое Сейчас — это Сейчас конкретной познаваемости (*Erkennbarkeit*). С его участием истина наполняется временем, пока не разрывается от него. (Этот взрыв, и ничто другое, есть смерть *intentio*, совпадающая с зарождением подлинного исторического времени, времени истины.) Нет нужды говорить, что настоящее проясняется прошлым или прошлое — настоящим. Но образ — это, наоборот, нечто такое, в чьей мгновенной вспышке Когда-то встречается с Сейчас и образует созвездие. Иными словами, образ — это замершая диалектика (*Bild ist die Dialektik im Stillstand*). Ведь если отношение настоящего к прошлому носит чисто временной характер, то связь Когда-то и Сейчас диалектична: она не временной, но фигуративной (*bildlich*) природы. Только диалектические образы являются подлинно историческими, то есть не архаичными. Образ прочтенный — или, иными словами, образ в Сейчас познаваемости — несет на себе ярчайшую печать критического, опасного момента (*den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments*), глубоко присущего всякому чтению.²⁹

Ясно, что это необычайно оригинальное понятие «прочтения» (*Lesbarkeit*) сразу пробивает брешь в любом вульгарном или неопозитивистском понимании «прочтываемого», отстаивающем свою способность *свести* образ к его «темам», «понятиям» или «схемам». Согласно Беньямину, прочтение образа может пониматься лишь как ключевой момент в этом образе — который оно ни к чему не сводит, так как само *происходит* из него, — а не как его экспликация (например, иконологическая экспликация в смысле Панофски³⁰). Не будем забывать

²⁹ Ibid. P. 479—480.

³⁰ В том, что касается критики «прочтения» Панофски, я снова позволю себе отослать читателя к своей книге «Перед образом» (*Didi-Huberman G. Devant l'image*. P. 145—168). Еще одно исследование об отношениях — антагонистических отношениях — Беньямина и Панофски сосредоточивается на их обращении к «Меланхолии» Дюрера и как нельзя лучше проясняет различие в значении, которое они придают «прочтению» образа (см.: *Coquio C. Benjamin et Panofsky devant l'image*). Ранее этот вопрос поднимался К. Эмбером (см.: *Imbert C. Le présent et l'histoire* // Walter Benjamin et Paris. P. 761—768).

о том, что все обсуждаемое отношение описывается Беньямином при помощи слова *диалектика*, которое говорит нам о разрыве, дистанции, но и о переходе, и о процессии (таковы три основных значения частицы *dia*), а также при помощи слова *критика*, которое снова настаивает на связи всякой интерпретации с процессом раскрытия, разделения (о чем говорит по-гречески глагол *кринейн*).

Но попытаемся добиться большей точности. Если прочтение диалектического образа рассматривается как момент диалектики образа, это означает, как минимум, две вещи. С одной стороны, *диалектический образ сам продуцирует критическое чтение* своего настоящего в детонации, в которую он вступает со своим Когда-то (выходит, Когда-то является уже не только временным «источником» диалектического образа, не только кругом исторического «влияния» на него). Он продуцирует критическое чтение и, следовательно, эффект «познаваемости» (*Erkennbarkeit*) в самом своем шоковом движении, в котором Беньямин видел «истину, наполняющуюся временем и разрывающуюся от него». Но само это чтение, взрывное и потому ослепительное, остается непрочитаемым и «невыразимым», пока не сличается со своей собственной судьбой в обличье другой исторической модальности, которая вводит его в *отличие*.

Так, феноменология черных объемов Тони Смита вызвала самый настоящий *критический эффект* в современной истории американской скульптуры.³¹ Но сколь бы ни была его скульптура «специфична» как объект визуальности, она словно *заблаговременно*, в виде аллюзии, взяла на себя заботу об эффектах языка и «познаваемости», которые ее критика должна была представить *постфактум*: немногочисленные тексты Тони Смита ни в коей мере не являются попытками дать историческое

³¹ Хотя конкретная *история* этого критического эффекта не нашла — по крайней мере, насколько мне известно — благополучного конца.

обоснование или иконологическое прочтение самих скульптур; их простейшие описания, их ссылки к Когда-то — к мегалитам, египетским храмам, Геродоту — призваны не прояснить «влияния» или стилистические «источники», но указать, не объясняя ее как таковую, на временную *детонацию* в действии, пока еще не прочитываемую. Художник ограничился деликатным, скромным предвосхищением возможного «критического запаздывания» своего собственного критического жеста. Иными словами, он деликатно, скромно ввел язык во время образа.³²

С другой стороны, *критика образа тоже продуцирует диалектический образ*: такова, во всяком случае, ее вернейшая задача. В самом деле, словарь художественной критики поднимает перед ней своеобразную проблему: как вызвать искру между словами, потеряв их, если можно так выразиться, друг об друга? Как найти, как спровоцировать при помощи слов детонацию, которая смотрит на нас в образе? Это та самая проблема, практическое выражение которой Беньямин находил в скульптуре, барельефе или гравюре, в твердой основе. Он писал: «Как это может быть трудно — найти слова для того, что у нас перед глазами. Но, когда эти слова приходят, они отбивают реальность отрывистыми ударами молотка, пока не выгравировуют на ней образ, как на медной доске».³³

Не описание, не стремление замкнуть концептуальную систему — но их постоянное раскрытие, их посто-

³² Вот странная, противоестественная ситуация: художники зачастую критикуются современниками за то, что пишут «о своем искусстве», — основанием этой критики служит абсолютная верность стиля, без слов легитимирующего искусство, о котором идет речь; при этом со временем тексты художников становятся предметом пристального внимания, столь же непререкаемого, сколь и отрешенного от формальных особенностей самого искусства (таков случай Сезанна, к примеру). В одном случае отвергают слова, в то время как те несут в себе бесспорные эффекты «познаваемости»; в другом — вызывают к словам, и те подавляют всякий эффект «прочтения». В обоих случаях забывают о том, что связь образов и слов всегда диалектична, всегда тревожна, всегда открыта — всегда *не разрешена*.

³³ Benjamin W. Sens unique. P. 317.

янное разрывание апорическим, молниеносным трением слов, способных, в известном смысле, продолжить действующую в образе диалектику (кризис, критику): такова задача историка-философа, таков его метод выявления настоящего и истории во «всегда возобновляющихся памяти и предостережении».³⁴ Такова, наконец, его всегда возобновляющаяся работа над словами и присущей им силой *оригинальности* — в радикальном смысле, который должен в данном случае приобрести этот термин, говорящий и о начале, и о новизне, и о начале как новизне.³⁵ Это требует — у Бенямина весьма отчетливо — отвести и преодолеть религиозную форму интерпретации, экзегезу в традиционном смысле этого слова; это требует также отвести и преодолеть каноническую форму философии, в рамках которой критическая деятельность с легкостью обрела самотождественность: я имею в виду неокантианскую форму интерпретации.³⁶

Известно, что формой *par excellence*, в которой Бенямин видел возможность создания диалектических образов как орудий познания, была *аллегорическая* форма, рассматриваемая главным образом под углом ее критической (в отличие от символа) и «дефигуративной» (в отличие от миметической репрезентации) силы.³⁷ Извест-

³⁴ Imbert C. Le présent et l'histoire. P. 317.

³⁵ См.: Agamben G. Langue et histoire. Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin // Walter Benjamin et Paris. P. 793—807.

³⁶ Бенямин постоянно встречается с Кантом, чтение которого — в частности, чтение его философии истории — не перестает его «разочаровывать». См., например: Benjamin W. Programme de la philosophie qui vient (1918) / Trad. M. de Gandillac // Benjamin W. Œuvres. Vol. I. P. 99—114.

³⁷ В самом деле, для Бенямина именно «искажение предметов превращает их в нечто аллегорическое...» (см.: Benjamin W. Zentralpark. P. 227). Что касается обширного вопроса об аллегории, я рекомендую обратить внимание на знаменитые пассажи *Происхождения барочной драмы* (Benjamin W. Origine du drame baroque. P. 171—254), а также на исследования М. К. Дюфур-Эль-Мале (*Dufour-El Maleh M. C. Angelus Novus. Essai sur l'œuvre de Walter Benjamin. Bruxelles, 1989. P. 207—230*) и, особенно, Б. Менке (*Menke B. Sprachfiguren. P. 161—238*).

но также, что Бенямин всегда предусматривал аллерию в двоякой патетической перспективе: с одной стороны, это своего рода меланхолия, соответствующая, в его собственных терминах, неминуемой импlications элемента *потери* в опыте взгляда; в этом случае аллегория становится знаком *скорби*, знаком скорби по знакам, а скорбь создает знак или памятник. С другой стороны, своего рода *ирония* «снимает», одновременно осуществляет и преодолевает — как у Кафки — это чувство потери. Бенямин писал: «Внесение иронии в форму презентации — это своего рода буря, вздымающая (*auf-heben*) занавес перед трансцендентальным порядком искусства, обнажая его и в то же время обнажая произведение, которое, подобно таинству, непосредственно присутствует в нем».³⁸

Короче говоря, критическая ирония вновь — пункт за пунктом — идет вразрез с метафизической, или религиозной, позицией, претендующей на простое разоблачение или безоговорочное раскрытие. В самом деле, занавес, словно подхваченный неистовым ветром, вздымается над утверждением таинства в действии, произведение как таинства, и тут же снова падает перед ним. И когда в другом месте Бенямин говорит, что «занавес полыхает», он, конечно, имеет в виду, что нам не увидеть ничего, кроме неистовых языков пламени, которые продолжают заслонять «саму вещь»... Ирония идет вразрез и с цинической, или тавтологической, позицией («таинства нет, а если оно и существует, то мне нет до этого никакого дела»), так как сводит нас с таинством, как с бесконечным вопросом, как с чем-то бесконечно потерянными, над чем нам остается смеяться *смехом писателя*, того, кто умеет играть и терять, приобретая — со всей скромностью — лишь несколько созвездий слов... «Это только пепел, над этим смеются», — говорил

³⁸ Benjamin W. Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand (1920) / Trad. P. Lacoue-Labarthe, A.-M. Lang. Paris, 1986. P. 133.

Беньямин.³⁹ Но этот пепел, эти останки — не ничто, они еще являются формами, стихотворениями, историями. Они еще помнят языки пламени, в которых они родились и от которых они *остаются*. А значит, в этих останках есть то *истинное содержание*, в котором Беньямин видел эпистемическую, эстетическую, этическую ставку всякой критики, каковую он противопоставляет в знаменитом тексте простому комментированию «вещного содержания». Беньямин пишет:

Критик ищет в произведении искусства истинное содержание (*Wahrheitsgehalt*), а комментатор — вещное содержание (*Sachgehalt*). Связь же между двумя содержаниями определяется фундаментальным законом всякого письма: по мере того, как истинное содержание произведения приобретает большее значение, его связь с вещным содержанием становится менее явной, уходит в глубину. {...} И только тогда он [историк, философ] может поставить фундаментальный критический вопрос: истинное содержание обязано своей видимостью вещному содержанию, или же вещное содержание самой своей жизнью обязано истинному содержанию? Ведь разлучаясь внутри произведения, они являются следствием его бессмертия. В этом смысле история произведений подготавливает их критику и тем самым увеличивает зону исторического действия их власти. Если сравнить растущее произведение с костром, то комментатор перед ним подобен химику, а критик — алхимику. Если для первого единственными предметами анализа являются дерево и зола, то для второго само пламя — загадка, загадка живого. Таким образом, критик задается вопросом об истине, которую живое пламя все сжигает под тяжелыми поленьями прошлого и легким пеплом пережитого.⁴⁰

Теперь понятно, что ирония и меланхолия в этом «эпистемо-критическом» проекте подразумевают высочайшую ставку, хотя он и проникнут острым чувством потери, то есть чувством своего собственного предела. Это ставка, некогда сформулированная Гете и дословно цитируемая Беньямином в его «эпистемо-критическом предисловии» к «Происхождению барочной драмы»:

³⁹ Benjamin W. Lettre à H. Belmore (1916) // Benjamin W. Correspondance. Vol. I. P. 122.

⁴⁰ Benjamin W. Les «Affinités électives» de Goethe. P. 161—162.

«Нам необходимо мыслить науку как искусство, если мы хотим дожидаться от нее какой бы то ни было целостности. И не нужно искать ее в универсальном, в неохватном: поскольку искусство всегда всецело выражается в каждом оригинальном произведении, наука тоже должна всецело проявляться в каждом из своих частных объектов».⁴¹ Попытаемся осмыслить этот девиз — «наука как искусство» — со всем богатством и двусмысленностью, со всем диалектическим значением соединительного союза *как* в том виде, в каком оно описывается в словарях: *как* служит выражением сравнения, но также и свойства. В этом выражении *как* говорит нам о своеобразном *миметизме* — требует, чтобы критикуемое произведение само выполняло критическую службу, чтобы критика произведения сама создавала произведение, — и о своеобразной *трансформации*: если произведение трансформирует другие произведения, то и критика должна трансформировать другие критики (и даже другие произведения).

Выходит, Беньямин вменяет *истории* (например, истории искусства в объективном родительном: историческому дискурсу о предметах искусства) обязанность *трансформировать историю* (в частности, историю искусства в субъективном родительном: эволюцию предметов искусства как таковых) словно в подлинном критическом диалоге друг с другом, а не в тоталитарном выводе друг из друга (которым определяется, как таковая, академическая ситуация). В критическом диалоге, каждая часть которого оказывается способной ставить под вопрос другую и изменять ее, изменяясь сама. В этом есть эпистемическое доверие к *образам*, а также формальное и творческое доверие к *словам*. Заметим мимоходом, что эта необычайная власть, придаваемая словам истории, — хотя, повторяю, проявляется она меланхолично и иронично, то есть самоиронично, — работает здесь как

⁴¹ Беньямин цитирует «Замечание к истории теории цвета» И. В. Гете (*Benjamin W. Origine du drame baroque*. P. 23).

некое профанное повторение или иносказательная версия фундаментального мотива иудаизма, к которому Бенъямин испытывал большой интерес. В качестве иллюстрации я приведу хасидскую легенду, которая повествует о Баал Шем-Тове, ушедшем в некий лес, когда над его семьей нависла угроза. Войдя туда, он дошел до некоего дерева, развел прямо перед ним костер и произнес некую молитву. Поколением позднее Магид из Мезеритха, столкнувшись с теми же угрожающими обстоятельствами, также отправился в лес, но не знал, перед каким деревом остановиться. Тогда он развел огонь наугад, произнес молитву, «и чудо свершилось», как говорит легенда. Поколением позднее эту же задачу понадобилось выполнить Моше-Лейбу из Сассова. Но казаки сожгли лес; тогда он остался дома, зажег свечу и произнес молитву. И чудо свершилось. Много позднее один ироничный и меланхоличный философ — представим себе самого Бенъямина — уже, конечно, не зажигал свечу и не произносил молитву, будучи уверенным, что молитва обращается к одному лишь отсутствию и что чуда не случится. Тогда он рассказал историю. И с тех пор у нас есть единственный знак возможного изменения этой истории: его критический и диалектический рассказ.⁴²

Последним способом охарактеризовать критический образ стало у Бенъямина обращение к аллегории *пробуждения*. В самом деле, именно слово «пробуждение»

⁴² Я дал свою версию легенды, другую версию которой можно отыскать в книге Э. Визеля (*Wiesel E. Célébration hassidique*. Paris, 1972. P. 173). Визель комментирует ее так: «Теперь мало рассказать историю. Доказательство тому то, что угроза не была устранена. Быть может, мы разучились рассказывать историю? Мы все виновны? Даже выжившие? Особенно выжившие?»... Еще одна версия — ведь в том-то и заключается судьба легенд, что они расходятся в искажающих их версиях, — обнаруживается в и без того замечательном фильме Шанталь Акерман «Истории Америки», исключительно щедром на «диалектические образы».

(*Erwachen*), взятое в отдельности, лаконично завершает само определение диалектического образа, цитированное выше.⁴³ Почему этой аллегории придается такое, почти навязчивое, значение на всех теоретических и методологических страницах «Книги о пассажах»? Потому что она сама выступает как диалектический образ, становясь в некотором роде «диалектическим образом диалектического образа»... С одной стороны — и в этом его *теза*, — образ пробуждения имеет в виду *пробуждение* разума, прямо позаимствованное Бенъямином у исторического материализма и у формулы Карла Маркса: «Реформа сознания состоит только в том... чтобы разбудить (*aufweckt*) мир... от грез о самом себе».⁴⁴ Это означает, говоря словами самого Бенъямина, что мерой *истории должно быть то, что способно рассеять наши мифологии*.⁴⁵ Эти мифологии, эти архаизмы она, таким образом, и будет критиковать, расходясь тем самым со всяким элементом ностальгии или «поиска источников», архетипов.

С другой стороны — и в этом состоит *антитеза* диалектического образа, которая тревожит и, в некотором смысле, обосновывает тезу — нет пробуждения без *сна*, от которого просыпаются. В момент пробуждения

⁴³ Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. P. 479 (см. выше, с. 95—96).

⁴⁴ Маркс К. Письмо Руге, 1843 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1955. Т. I. С. 381 (Бенъямин цитирует это письмо в книге: Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. P. 473).

⁴⁵ Кстати, именно в этом Бенъямин открыто расходится с сюрреалистским «методом». «Опишем, — рассуждает он, — направление этой работы через сравнение с Арагоном: если Арагон упорно стремится остаться в области сновидения, то нам важно найти созвездие сновидения. Если у Арагона присутствует импрессионистский элемент — «мифология» (и, должно быть, этот импрессионизм несет ответственность за множество бесформенных философем этой книги), — то нам нужно рассеять «мифологию» в историческом пространстве (*geht es hier um Auflösung der «Mythologie» in den Geschichtsraum*). И это, в самом деле, не может быть осуществлено без пробуждения еще не осознанного знания прошлого» (см.: Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. P. 474).

сон становится своего рода «отбросом» сознательной деятельности, тем упрямым отбросом, который, и это не укрылось от Бенямина, Фрейд сделал ключевым элементом своего *Traumdeutung*. У Бенямина, как и у Фрейда, пробуждение, или забвение сновидения, не следует понимать как чистую негативность или лишение: ведь верно и то, что забвение тоже оставляет свои следы, своего рода «темные последствия», которые продолжают обрабатывать — склонять, трансформировать, «воображать» — саму сознательную жизнь.

В итоге понятие *пробуждения* становится хрупким, но молниеносным *синтезом* пробуждения и сновидения: пробуждение «рассеивает» сновидение, а сновидение упорствует как «отброс» в очевидности пробуждения. Так вот в чем функция диалектического образа: он призван сохранять двусмысленность — своего рода «замершую диалектику», — которая будет тревожить бодрствование и требовать от разума усилия по самопреодолению, самоиронии. Так, не выходя за пределы разума, можно воззвать к памяти о его «чудовищах», если хотите. Идя дальше наказа Маркса — никоим образом не извращаемого, но преодолеваемого и потому удерживаемого в его критическом требовании, — диалектический образ как «пробуждение» предлагает нам ставку познания,⁴⁶ согласно которой *история есть то, чему под силу осмыслить всякую мифологию*. Осмыслить наши мифологии, осмыслить наши архаизмы, то есть расстаться с боязнью доверяться им, критически и «фигуративно» (*bildlich*) работая над знаками их забвения, заката, возрождения. А значит, в строгом смысле меморативно работать над останками, знаками распада. Таким образом, диалектический образ дается, как это ни парадоксально, в виде *памяти признанного забвения* и позволяет Бенямину привести в заключение аналогию всякой подлинно исторической дисциплины с *Traumdeutung*, интерпретацией

⁴⁶ «Сейчас познаваемости — это мгновение пробуждения...» (Ibid. P. 505).

фрейдистского типа: ведь верно, что психоанализ услышал «призыв к интерпретации»⁴⁷ не от самих сновидений, но от склонности забывать их. Беньямин пишет:

Восприятие элементов сновидения во время пробуждения — это парадигма диалектики. Это пример для мыслителя и необходимостью для историка. (...) Подобно тому, как с пробуждения начинается история своей жизни Пруст, с пробуждения должно начинаться и каждое представление истории, более того, только о пробуждении история и должна рассуждать. (...) Не является ли пробуждение синтезом осознания сновидения и антитезы проснувшегося сознания? Момент пробуждения тождествен Сейчас познаваемости, где вещи приобретают свое истинное, сюрреалистическое лицо. Так, Пруст придает особое значение тому, как вся жизнь смещается в поворотную точку, высшую диалектическую ступень жизни, то есть в пробуждение. Он исходит из представления пространства, свойственного просыпающемуся. (...) Внутри диалектического образа Когда-то определенной эпохи всякий раз оказывается еще и «всегдашним Когда-то». Но оно может выявиться как таковое лишь в строго определенную эпоху: в эпоху, когда человечество, протирая глаза, ясно видит перед собой образ сновидения. Вот в это мгновение историк и берет на себя, в отношении этого образа, задачу толкования сновидений (*die Aufgabe der Traumdeutung*).⁴⁸

Итак, чтобы создать набросок этой диалектики сна, Бенямину понадобилось прибегнуть к трем великим фигурам современности: к фигуре Маркса — чтобы рас-

⁴⁷ Это одна из постоянных тем метапсихологической мысли Пьера Федида, в частности в тексте «Призыв к интерпретации» (см.: *Fédida P. La sollicitation à interpréter // L'Écrit du temps*. 1983. N4. P. 5—19). Интересно и другое его исследование — «Кризис и контртрансфер» (*Fédida P. Crise et contre-transfert*. Paris, 1992. P. 37—66), где он пишет: «Сновидение не говорит, оно афазично, и тем не менее именно оно открывает речь в язык, и именно от него слух получает способность интерпретировать или называть» (P. 37, 111—144). Вступая в диалог с этой мыслью, я и попытался ввести в рамках анализа образов искусства парадигму пробуждения и забвения сновидения — в дальнейшем обнаруженную в блестящих текстах Бенямина (см.: *Didi-Huberman G. Devant l'image*. P. 175—195).

⁴⁸ *Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle*. P. 480—481. — Комментарий см. в исследовании Б. Клейнера (*Kleiner B. L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin // Walter Benjamin et Paris*. P. 497—515).

сеять архаичность образов сновидения и предписать им пробуждение разума; к фигуре Пруста — чтобы *вернуться* к этим же образам, преодолев их в том, чему суждено было стать новой формой, неархаичной формой поэтического языка; и наконец, к фигуре Фрейда — чтобы *интерпретировать*, помыслить действенность и структуру этих образов, преодолев их в том, чему суждено было стать новой формой знания о человеке. Впрочем, нам важно заметить, что именно от фактора визуальности — или, как он выражается, «обостренной видимости» — Бенъямин на тех же самых страницах ведет формулировку своей гипотезы преодоления исторического материализма в его канонической форме. Преодоления от имени *отброса*, который, по его мнению, необходимо интегрировать в диалектический процесс: «Нужно наконец увидеть центральную проблему исторического материализма: является ли непереносимым условием марксистского понимания истории ущемление видимости истории как таковой? Или: на каком пути возможно сопряжение обостренной видимости (*Anschaulichkeit*) и приложения марксистского метода? Первый шаг на этом пути должен заключаться в перенесении в историю принципа монтажа (*das Prinzip der Montage*).⁴⁹ Иными словами, в сооружении больших зданий из мельчайших элементов, выполненных со всей точностью и определенностью. И более того, в открытии при исследовании мелкого частного момента (*in der Analyse des kleinen Einzelmoments*) кристалла события в целом. А значит, в разрыве с вульгарным натурализмом в исторической области. В постижении строения истории как такового. (...) Отбросы истории».⁵⁰

⁴⁹ Это типичный пример обмена между *формой* и *познанием*, о котором мы говорили выше: гипотеза «эпистемо-критического» преодоления подкрепляется здесь ключевым приемом эйзенштейновского кино и даже, быть может, кубистской идеей коллажа. Но монтаж — это еще и сама форма бенъяминовского письма во всей «Книге о пассажах».

⁵⁰ Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. P. 477.

Так что же, в конечном счете, необходимо преодолеть, если, повторимся, не формулировку вредной дилеммы? Позиция Бенъямина в данном случае *диалектична*, потому что она отвергает дилемму «простого разума» и «простой мечтательности»: отвергает простое пробуждение, на основе которого Маркс намеревался удерживать своего рода тавтологическую уверенность разума («я проснулся и, следовательно, я сознателен и свободен от всякой иллюзии»); отвергает, еще яростнее, простой сон, на основе которого складывается целая философия ностальгии и веры в архетипы. И тут Бенъямин открыто полемизирует с Юнгом — который, по его мнению, «стремится удержать пробуждение в отрыве от сновидения», чтобы вернее субстантивировать последнее.⁵¹ Совершенно ясно, почему Бенъямин приходит к определению диалектического образа как «подлинного образа» через то, что *он не является архаичным образом*: для образа искусства (или для образа, созданного в дискурсе познания) быть архаичным означает искать свою «родину» в прошедшем времени.⁵² Это означает упустить ставку *оригинальности*: не суметь вызвать не только вспышку нового, но и саму вспышку первоначального.

Всем этим определяется когнитивное, этическое и эстетическое одновременно требование — ни больше ни меньше. Чего оно требует? Не жертвовать ничем ради обманчивых достоверностей настоящего, но не жертвовать ничем и ради сомнительных ностальгий по прошлому; не жертвовать ничем ради обманчивых достоверностей пробуждения, но не жертвовать ничем и ради сомнительных ностальгий по субстантивированному сновидению. Это сводится к следующему: ничем не жертвовать ради тавтологии видимого, но и ради веры, находящей свое единственное прибежище в невидимой

⁵¹ Ibid. P. 505.

⁵² Ibid. P. 489, 494. — На этих страницах Бенъямин полемизирует и с Хайдеггером — то скрыто, то явно (например, p. 479).

трансцендентности. Это сводится к помещению диалектического образа как места *par excellence*, где то, что смотрит на нас, может быть усмотрено прямо в том, что мы видим. Бодлер и Пруст, Кафка и Джеймс Джойс не побоялись — вопреки достоверностям своего настоящего — свободно возвращаться к мифам и религиозным парадигмам; но они делали это не для того, чтобы возродить их, а, наоборот, для того, чтобы преодолеть их в совершенно оригинальных и вновь становящихся первоначальными формах. Пикассо и Брак не побоялись возвращаться к тому, что до сих пор считалось формальным архаизмом *par excellence*, но эта память не имела ничего общего с каким бы то ни было «возвращением к источникам», как о ней и поныне слишком часто говорят. Они обратились к ней скорее уж для того, чтобы диалектически преодолеть и западную пластичность, и ту пластичность, на которую они направляли совершенно новый взгляд, не «дикий» и не ностальгический, но трансформирующий.⁵³

Великий урок Бенямина с его понятием диалектического образа состоял в предупреждении нас о том, что собственное измерение произведения современного искусства основывается не на абсолютной новизне (словно можно все забыть) и не на претензии на возвращение к источникам (словно можно все воспроизвести). Когда произведению удастся распознать мифический и меморативный элемент, от которого оно *происходит*, чтобы *преодолеть* его; когда произведению удастся распознать элемент настоящего, к которому оно *причастно*, чтобы *преодолеть* его, тогда оно и становится «подлинным образом» в беняминовском смысле. Именно это происходит у Тони Смита, когда он возвращается к египет-

⁵³ См. по этому поводу: Rubin W. (dir.) *Le primitivisme dans l'art du XX siècle* (1984) / Trad. sous la dir. de J.-L. Paudrat. Paris, 1987. — Этот замечательный труд, однако, слишком часто прибегает к интерпретации через «источники», то есть к интерпретации малодиалектичной. К тому же имя Бенямина встречается в нем лишь единожды.

ским храмам, создавая объект из черной стали (а не из травленного известняка, к примеру), или когда он создает объект из современного материала, перечитывая Геродота. Его искусство не «современно», если понимать под этим словом проект *пробуждения* без всякой памяти; оно не «архаично», если понимать под этим словом ностальгию по *сну* прошедшего, по первоначальному сну. Но оно диалектично, ибо действует как момент *пробуждения*, ибо вспыхивает пробуждением в памяти сна и рассеивает сон в проекте пластического разума.

Выходит, произведения подобного рода не допускают как *верующего* прочтения — например, через иконографию смерти или, точнее, через атрибуцию некоего мистического содержания,⁵⁴ — так и *тавтологического* прочтения, закрытого или специфического, «модернистского» или «формалистского» в строгом смысле этих слов.⁵⁵ Показательным в этом отношении является, как мне кажется, случай Эда Рейнхардта, значительно более наглядный под этим углом, чем случай Тони Смита. В самом деле, с одной стороны, Эд Рейнхардт создал целый ряд знаков, интерпретируемых как тавтологии — таковы, к примеру, его монохромные картины, квадраты, разделенные на квадраты, репетитивного и явственно закрытого характера; прежде всего вспоминается знаменитая серия *Black Paintings*, написанная начиная с 1956 года (ил. 34); и сами его тексты, как кажется, носят отпечаток тавтологической замкнутости — скажем, в таком ряду предложений: «По поводу искусства можно сказать только одну вещь — то, что это вещь. Искусство есть искусство-как-искусство (*art-as-art*), а все остальное — это все остальное. Искусство-как-искусство есть не что иное, как искусство. Искусство не есть то, что не есть искусство».⁵⁶

⁵⁴ Как это недавно делалось, скажем, в отношении произведений Марка Ротко (см.: Chave A. Mark Rothko. *Subjects in Abstraction*. New Haven-Londres, 1989) или, ранее, Барнета Ньюмена (см.: Hess T. B. Barnett Newman. New York, 1971. P. 87—147).

⁵⁵ К ним я вернусь позднее.

⁵⁶ Reinhardt A. *Art as Art*. P. 53.

С другой стороны — и в еще большей степени, — Эд Рейнхардт дал повод к целому ряду более или менее «мистических» интерпретаций, которые основывались во многом на очевидно гипнотическом, таинственном характере самой его живописной «аскезы». Медленная и властная визуальная метаморфоза этих *стен* черной живописи, в которых «ничего не видно», но со временем все больше и больше усматривается, — в самой стихии двойной дистанции, «плоской глубины»,⁵⁷ где хроматизм Темного работает в промежутке между знаком глубины и дифференциальным утверждением окрашенных зон, всегда отсылающим к самой поверхности, — эта визуальная диалектика ясно демонстрирует силу *ауры* и тем самым подводит к обширной тематике созерцания, понимаемого в религиозном или экзистенциальном смысле.

Кроме того, тексты художника несут на себе очевидные и многочисленные следы *памяти* верующего. В каких формах она возвращается? Например, в выражении «иконы без образов» (*imageless icons*), напрямую отсылающем к византийским культовым картинам, а также к запрету на фигуративное изображение в мозаике.⁵⁸ То и дело проскальзывают выражения, обозначающие «потустороннее» и, как следствие, некую почитаемую, если не обожествляемую трансцендентность: например, живопись характеризуется как «потустороннее и удаленное» (*beyond and apart*), а образ «открытости» откровенно привлекается как «возможность трансцендентности» (*image of opening, possibility of transcendence*).⁵⁹ Наконец, и это главное, похвала черному цвету — который, в своей «сущностной» модальности, именуется в данном случае Темным (*the Dark*) — находит литератур-

⁵⁷ Я заимствую это выражение, несколько искажая его контекст, у Ж. Клея (см.: *Clay J. Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate // L'atelier de Jackson Pollock*. Paris, 1978 (éd. 1982). Без пагинации).

⁵⁸ *Reinhardt A. Art as Art*. P. 108–109 (этот текст завершается скрытой цитатой из Псевдо-Дионисия Ареопагита).

⁵⁹ *Ibid.* P. 191, 193 (а также p. 108: "What is not there is more important than what is there").

ный отклик в постоянном обращении к негативной теологии: у Рейнхардта регулярно появляются имена Псевдо-Дионисия Ареопагита, Мейстера Экхарта, Николая Кузанского, св. Иоанна Креста вперемежку с библейскими цитатами по поводу несходства божественного и ссылками к исламским и дальневосточным мистическим традициям.⁶⁰

Но каков истинный статус всех этих формул, цитирующих высказывания негативной теологии или подражающих им? Ив-Ален Буа подошел к самой сути вопроса, обнаружив в практике Рейнхардта *структуру «почти»*, способную устанавливать всегда двусмысленные — одновременно близкие и далекие — отношения с моделями, которые, в конечном счете, всегда работают в фиктивной, относительной форме, согласно свойственной им *квазидейственности*.⁶¹ Но вспомним о том, что говорит Бенъямин: двусмысленность есть, без сомнения, не что иное, как замерший образ диалектики. Это заставляет нас видеть в произведениях Эда Рейнхардта, равно как и в эффектах «познаваемости», вызываемых его текстами, подлинные *диалектические образы*.

И этим прекрасно объясняется симметричная тщетность «тавтологического» и «мистического» прочтений, поочередно прилагавшихся к произведениям и текстам художника. С одной стороны, выражение *art-as-art*, если вдуматься в него, не формулирует ничего подобного тавтологическому замыканию: ведь слово *as* в английском языке представляет собой семантическое созвездие, по меньшей мере такое же открытое, как и французское *comme*. Говоря *as*, говорят не о достоверности вещи как таковой, но — доходя до иронии, до кэрролловского

⁶⁰ *Ibid.* P. 10 (Николай Кузанский), 64 (аллюзия на ученое незнание), 69 ("the re-banishment of the image, the re-byzantinisation..."), 93 (библейская цитата, "absolute inapproachability", "theology of negation"), 98 ("Dark night of the soul of St. John of the Cross", "The Divine Dark of Eckhart"), 109 (Псевдо-Дионисий Ареопагит) и т. д.

⁶¹ См.: *Bois Y.-A. The Limit of Almost // Ad Reinhardt*. Los Angeles—New York, 1991. P. 11–33.

нонсенса — об одиночестве и фиктивности речи, которая всегда чувствует себя ошибающейся. Говоря *art-as-art*, имеют в виду не *art is art*, не *what you see is what you see*. К тому же Эд Рейнхардт не раз открыто не соглашался с высказыванием Фрэнка Стеллы — например, когда говорил, что «в искусстве видение — это не видение», даже если все то, что можно увидеть в картине, кажется пребывающим в пределах взгляда.⁶²

С другой стороны, вездесущая у Эда Рейнхардта хвала дистанции ищет в теологической области — в отсылке к божественному Имени — не некоего субъекта для себя. Скорее уж, свой исторический предикат, тут же деконструируемый, стоит только ему показаться на виду. Ибо управляет всей этой игрой сама *двойная дистанция живописи*, а вместе с ней и необыкновенная структура явления, ауры, разрабатываемая в каждой картине материально и визуально — то есть не духовно и не незримо. Рейнхардт не пренебрегал религиозным фоном, учитывать который — исторически — должна всякая антропология искусства.⁶³ Но когда он обращался к этой антропологии, он критиковал ее, противопоставляя собственную работу «пустоты» (*void*) работе «мифа» и требуя от всякой памяти, вызывающей к религиозному миру, операции «демифологизации» (*demythologizing*).⁶⁴ Вот почему тут можно говорить скорее о диалектической деконструкции, чем о «деструкции», как считал Ричард

⁶² "Vision in art is not vision. The visible in art is visible. The invisible in art is invisible. The visibility of art is visible. The invisibility of art is visible" (*Reinhardt A. Art as Art*. P. 67). — Надо обратить внимание, что этот текст опубликован в 1966 г., то есть на два года позднее интервью Брюса Глейзера со Стеллой и Джаддом (см. также: *Ibid.* P. 108, 191). Эта последовательность предложений, вызывающая к более обширному комментарию, так или иначе свидетельствует о том, что *специфичность* в смысле, который придает ей Джадд, одновременно присваивается и диалектически преодолевается Рейнхардтом.

⁶³ *Reinhardt A. Art as Art*. P. 185–193. — Здесь Рейнхардт говорит о значении культа в искусстве прошлого и ссылается, в частности, на дальневосточную форму мандалы.

⁶⁴ *Ibid.* P. 98.

Уоллхейм, говоря об Эде Рейнхардте и о минимализме вообще.⁶⁵ Конечно, Эд Рейнхардт обращался к дальневосточным мандалам, и даже изучал их; это о них, без всякого сомнения, он серьезно, и даже меланхолично, вспоминал в «аскетичных» картинах, к которым без конца возвращался; но в то же время он извращал их и доходил до того, что использовал в контексте *jokes* и язвительной иронии в адрес мира искусства⁶⁶ (*ил. 35*).

Что не мешало ему — подобно Тони Смит — создавать произведения, которые не были ни «специфическими» любой ценой, ни «мистическими» каким угодно образом, но подавались, если можно так выразиться, как *формы, наделенные интенсивностями*.

⁶⁵ См.: *Wollheim R. Minimal Art*. P. 101.

⁶⁶ Об этой критической, иронической и иконоборческой деятельности Эда Рейнхардта см.: *Criqui J.-P. De visu (le regard du critique) // Cahiers du Musée national d'Art moderne*. 1991. N 37. P. 89–91.

ФОРМА И ИНТЕНСИВНОСТЬ

Теперь, благодаря окольным путям, предоставленным понятием диалектического образа и вновь обретенным понятием ауры, мы можем по-новому подойти к сущностному вопросу, оставленному нерешенным перед большим черным кубом Тони Смита. Тони Смит создавал *формы*, чрезвычайно строгие и абстрактные по строению; и тем не менее, он настаивал, как я уже указывал, на том, что у него «никогда не было программного представления формы».¹ Он делал объекты, начисто лишенные сентиментальности, ностальгии и занимательной образности; и тем не менее говорил, что всякий раз надеется создать формы, наделенные *присутствием*, «формы с присутствием».²

Так зададимся же этим каверзным вопросом: что такое *форма с присутствием*? Что такое «форма с присутствием» в очищенном контексте этого искусства, так удачно названного «минималистическим», и в критическом контексте этой современности, которая без колебаний прибегает к наименее «подлинным» материалам, меньше всего пригодным для того, чтобы намекнуть на этот в известной мере сакральный феномен, что зовется «при-

¹ Цит. по: Lippard L. R. The New Work. P. 17.

² Вступительная статья Т. Смита в книге: Tony Smith. Two Exhibitions.

сутствием»? Разумеется, легко представить себе, что может подаваться как «форма с присутствием» римская Вероника; но контекст, в котором задаемся этим вопросом мы — и в котором задавался этим вопросом сам Тони Смит, — этот контекст, так сказать, разжигает теоретическую форму вопроса, придает ему значение вопиющего контрпримера или, наоборот, значение очищенной или преобразованной парадигмы. Вот с какой альтернативой мы, похоже, теперь столкнулись. Ставка в ней — возможность вырвать слова «форма» и «присутствие» из их метафизического и религиозного сна, ни больше ни меньше; но еще и встревожить эти слова в их тавтологической замкнутости или в очевидности их фактического употребления. Стало быть, как и в случае с аурой, нам нужно попытаться вызвать «кризис» слов — кризис, несущий, по возможности, «критические» и конструктивные эффекты.

Надо ли снова говорить о *присутствии*? Не будем пытаться заново открывать пространное философское досье этого необъятного вопроса: эта задача далеко превосходит нашу смелость и компетентность. Обратим внимание лишь на два показательных и симметричных употребления этого термина в поле принятых суждений о современном искусстве. Так, мы встречаем Майкла Фрида, который *отвергает* «присутствие», но, как мы видели, из дурных побуждений, с дурным умыслом, и ставит на его место идеальную, идеалистическую мгновенность некоей *presentness*, которой в произведении искусства приписывается специфичность.³ На другом же полюсе этого теоретического пейзажа мы находим видение, подобное тому, что исповедует Джордж Стейнер, который *отстаивает* «присутствие» — но, как это вскоре становится понятно, не из лучших побуждений и не с лучшим умыслом.

В самом деле, у Стейнера «присутствие» появляется в контексте, отдающем самым обыкновенным злопамятством и ожесточенным, безрассудным отрицанием художественного авангарда — в частности авангарда 50—60-х годов.

³ См.: Fried M. Art and Objecthood. P. 27.

В его глазах, без всякого сомнения, минимализм выступает антиподом и эквивалентом того, чем он был для Майкла Фрида: а именно, «потерей присутствия» (вот вам антипод) и «деструкцией» искусства *par excellence* (вот вам эквивалент). «Деструкцией» (это слово регулярно и совершенно неоправданно смешивают со словом «деконструкция»), то есть империей генерализованной бессмыслицы. Философская ностальгия совпадает тут с тривиальной позицией, согласно которой акт создания простого куба из черной стали в качестве произведения искусства основывается на самом обыкновенном «что угодно».⁴ Не чем угодно, но *всем* является в глазах автора «весомость» и «постоянство» превосходного, как он выражается, присутствия; *реальное присутствие* «полного» смысла, выраженного в традиционном произведении. И Стейнер не скрывает своего желания восстановить трансцендентализм, выражающийся в «религиозных в конечном счете» притязаниях.⁵ Поэтому не стоит удивляться, когда парадигмой у него оказывается икона византийского культа или, еще откровеннее, икона обряда евхаристии.⁶ Показательно, что человек веры приходит в данном случае к противопоставлению потусторонности

⁴ См.: Steiner G. Réelles présences. Les arts du sens (1989) / Trad. M. R. De Paw. Paris, 1991. — Глава этой книги под названием «Разорванный контракт» открывается темой «чего угодно» (р. 77) и бичует попеременно с идеей «деконструкции» произведения Мондриана, Барнета Ньюмена, Джона Кейджа (р. 157, 264 etc.). Так, искусство Карла Андре становится узнаваемой мишенью следующей фразы: «Подобно тому, как существуют банальные и оппортунистские музыка и литература, существуют формы современного искусства, которые довольствуются борьбой с тенями и изображают с тем или иным техническим блеском не что иное, как обыкновенную схватку с пустотой. Кто-то разбрасывает кирпичи на музейном полу...» (р. 264). Ожесточенные, яростные до гротеска примеры подобного осуждения и поношения современного искусства можно отыскать также в обзорах журнала «Esprit» (N 173. Juillet-août 1991. P. 71–122; N 179. Février 1992) от имени Ж. Молино и Ж.-П. Домека.

⁵ Steiner G. Réelles présences. P. 267.

⁶ Steiner G. Le sens du sens. Présences réelles / Trad. M. Philonenko. Paris, 1988. P. 62–63.

всякого «присутствия» позиции современности, которая осуждается как безоговорочно тавтологическая, а точнее, «солипсическая».⁷ В итоге мы удивительно скоро возвращаемся к дурной дилемме отстаиваемой веры и тавтологии как объекта поношения.

До какой степени, заметим, это «присутствие» лишено — в безапелляционном провозглашении его «реальности» — всяких примет *открытости*, на которую, в то же время, претендует! Скорее уж, оно переключается, самой своей формой *кредо*, с метафизической *закрытостью par excellence*, против которой направлена в высшей степени справедливая критика, слишком знаменитая — и слишком плохо понятая — «деконструкция» Жака Деррида. Матричная операция этого образцового философского сдвига известна: она заключается как раз в выработке новой открытости, точка зрения из которой сможет вернуть известному с незапамятных времен выражению вроде «реального присутствия» истинный статус навязчивого фантазма — принуждения, — свойственный ему во всей философской традиции.⁸ Открытости, которая сама открывается на указание: присутствие никогда не дается как таковое, никогда не дается как эта крайняя точка трансцендентности, которую философ может поймать на лету в «эфире метафизики». Причем просто-напросто потому, что, не будучи чем-то видимым — пусть и для внутреннего глаза, — открытость эта является эффектом процесса, который всегда *отсрочивает* ее и вводит в конфликт с бесповоротным искажением. Деррида пишет:

В итоге мы приходим к полаганию присутствия — и в особенности сознания, бытия-при-себе сознания — уже не как

⁷ Ibid. P. 65–66.

⁸ Отметим, что Лакан, начиная с 1961 г., тоже «деконструировал» понятие «реального присутствия» — в его предельном, то есть евхаристическом, контексте — в терминах, «абсолютно соприродных феноменологии навязчивости», «инстанции фаллоса» и «интервалам того, что покрывается означающим» (см.: Lacan J. Le Séminaire, VIII. Le transfert [1960–1961]. Paris, 1991. P. 302–307).

абсолютной матричной формы бытия, но как «определенности» и как «следствия». Это определенность или следствие внутри системы, которая является уже не системой присутствия, но системой различания, и которая уже не терпит противопоставления активности и пассивности, а также причины и следствия, неопределенности и определенности и т. д.⁹

Итак, с нашей точки зрения, различание — это показательное диалектическое выражение, способное «снять» ложную оппозицию присутствия и отсутствия (так же, как понятие визуальности — применительно к занимающим нас объектам — должно быть способным снять ложную оппозицию видимого и невидимого), тем самым лишив присутствие его теоретической привилегии. Известно, что у Деррида понятие различания — понятие темпоральное и в то же время структурное — вмещает в себя и запаздывание «всегда отсроченного присутствия», и своего рода исходное место, хору, в которой структурируются различия, действующие в каждом рассматриваемом «настоящем».¹⁰ Говоря в связи с аурой, что она не признак присутствия — даже удаленного, — но признак самой удаленности, ее действие и знак одновременно, мы, без всякого сомнения, предугадывали то, что Деррида, в этом же самом контексте, называет следом; и не случайно «странное сплетение пространства и времени», о котором говорил Бенямин, обретает, благодаря философии «различания», свой звучный отголосок и, более того, свое радикальное выражение в обновленном понятии следа. Деррида пишет:

Движение означивания возможно, лишь если каждый так называемый «присутствующий» элемент, выходя на сцену присутствия, соотносится с чем-то иным, нежели он сам, хранит

⁹ Derrida J. La différence. P. 17.

¹⁰ «Различание — это не-полное, не-простое «начало», это структурированное и различающее начало различий. Поэтому имя «начало» уже не подходит ему» (Derrida J. La différence. P. 12). Было бы, без сомнения, бесполезно сравнить эти рассуждения с беняминовским понятием начала, которое обсуждалось выше.

на себе метку прошлого элемента и уже поддается метке своей связи с будущим элементом; след в равной степени соотносится с тем, что называют будущим, и с тем, что называют прошлым; и он конституирует то, что называют настоящим, самим этим отношением к тому, что отлично от него — абсолютно отлично от него, то есть не является даже прошлым или будущим как видоизмененным настоящим. Чтобы он был самим собой, некий интервал должен отделять его от того, что от него отлично; но этот интервал, конституирующий его в настоящем, должен одновременно делить настоящее в нем самом, тем самым деля вместе с настоящим все то, о чем можно подумать, исходя из него, то есть все сущее, говоря нашим метафизическим языком, в особенности субстанцию и субъект. Этот конституирующийся, делящийся динамически интервал и есть то, что можно назвать разнесением — становлением-пространством времени или становлением-временем пространства (выжиданием). (...) След, не присутствие, но симулякр присутствия, которое распадается, смещается и отсылается, в сущности не имеет места, его структуре свойственно стирание.¹¹

Итак, перед нами присутствие, вверившееся работе стирания — которое не просто отрицает его, но является дифференциальным или «различающим» моментом, конституирующим и снимающим его: его разнесением, его темпоризацией. В этих условиях становится понятно, что, употребляя слово присутствие, необходимо учитывать его двоякую нереальность: присутствие не реально в стейнеровском смысле, так как не является точкой совершенного осуществления и трансцендентности бытия; но оно не реально и потому, что встречается нам лишь обработанным, разнесенным, темпоризованным, то есть претворенным в следы или останки (и мы только что видели, что Деррида доходит до характеристики этих следов в терминах «симулякра»), которые указывают на то, до какой степени присутствие — никакая не победа над отсутствием, но ритмический момент, вовлекающий негативность отсутствия в структурное биение, подчиняющее ее себе, в биение процесса следа.

¹¹ Derrida J. La différence. P. 13—14, 25. См. также: Derrida J. Ousia et grammè. Note sur une note de Sein und Zeit (1968) // Derrida J. Marges — De la philosophie. Paris, 1972. P. 76—78.

Однако, если на передний план выходит теперь слово «след», нужно ли в таких условиях говорить о *форме*? Есть опасение, что не нужно. Мы с давних пор позабыли о том, что «форма» обозначала прежде всего сам объект без мгновенно распознаваемой формы, объект, который тем не менее *дает форму* другим объектам согласно двойственному процессу вбирания и негативного отпечатывания *следа*: форма — это матрица, объект, всегда с трудом «прочитываемый», всегда странный с виду, но сила которого заключена как раз в акте придания другим объектам их обычного вида и всеми прочитываемого определения. В словаре древних греков очень быстро запуталось и преодолелось это семантическое отношение указательного типа между словами *эйдос* и *идея*, *морфэ* и *схема*, не говоря уж о слове *ритмос*.¹² И философское употребление всех этих слов только умножало оппозиции, дилеммы и апории всех сортов. Ибо совсем не одно и то же — мыслить форму в ее оппозиции «фону», в ее оппозиции «содержанию» или, наконец, в ее оппозиции «материи» и «видимости».

И все-таки в итоге понятие формы стало претендовать на настоящее онтологическое преимущество: начиная с неоаристотелевских определений схоластики, в которых форма предстает как неизменное, как акт, лишь случайным потенциалом которого является материя, как причина, лишь материальным следствием которой является та или иная видимость,¹³ и заканчивая новейшими логическими определениями, в которых форма характеризует статус логических объектов, то есть статус правиль-

¹² См.: Sandoz C. Les noms grecs de la forme. Étude linguistique // Thèse de l'université de Neuchâtel (Faculté des lettres). Neuchâtel, 1971. — В том же, что касается особого вопроса о слове *ритмос* как обозначении формы, см.: Benveniste E. La notion de «rythme» dans son expression linguistique (1951) // Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. Paris, 1966. P. 327—335.

¹³ См., например: Фома Аквинский. Summa theologiae. Ia, 9, 2; Ia, 47, 2; Ia, 66, 2; Ia, 76, 1; etc.

ных умозаключений.¹⁴ Это преимущество, эта иерархическая независимость формы (в частности, от материи) образуют, разумеется, значительный элемент нашей философской памяти, и даже Гегель сделал лишь один робкий диалектический шаг, случайно заставив покачнуться, но не упасть, это демонстративно метафизическое здание. Он писал:

В конечных вещах мы, несомненно, находим это равнодушие материи к определенным формам; так, например, мраморная глыба равнодушна к тому, дадут ли ей форму той или другой статуи или колонны. При этом не следует, однако, упускать из виду, что такая материя, как мраморная глыба, лишь относительно (по отношению к скульптору) равнодушна к форме, но отнюдь не бесформенна вообще. Соответственно этому минералог рассматривает лишь относительно бесформенную мраморную глыбу как определенную формацию камня и отличает ее от других также определенных формаций, например от песчаника, порфира и т. п. Лишь абстрагирующий рассудок, следовательно, фиксирует материю в ее изолированности и как бесформенную в себе; на деле же, напротив, мысль о материи, безусловно, заключает в себе принцип формы...¹⁵

Несомненно, нужно снова последовать за Деррида, понимающим созвездие греческих имен формы — и их философскую судьбу — как то, что «сводит все к фундаментальным концептам метафизики». ¹⁶ В этом смысле форма оказывается всего лишь сопровождением замыкания, в котором уже работало слово *присутствие*. Деррида пишет:

Только форма *очевидна*, только форма имеет или есть *сущность*, только форма *показывается* как таковая. В этом — точка уверенности, сдвинуть которую не под силу ни одному истолкованию платоновской или аристотелевской понятийных сис-

¹⁴ См.: Ladrière J. Forme // Encyclopédie philosophique universelle. Vol. II. Les notions philosophiques — Dictionnaire. Paris. P. 1027.

¹⁵ Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. М., 1974. С. 292—293.

¹⁶ Derrida J. La forme et le vouloir-dire. Note sur la phénoménologie du langage (1967) // Derrida J. Marges — De la philosophie. Paris, 1972. P. 187.

тем. Все концепты, при помощи которых переводились и определялись слова *эйдос* или *морфэ*, отсылают к теме *присутствия вообще*. Форма — это само присутствие. Формальность — это то, что из всей вещи видится, поддается мысли. Выходит, в том, что метафизическая мысль — и, как следствие, феноменология — есть мышление бытия как формы, в том, что мысль в ней мыслит себя как мышление формы, и формальности формы, нет ничего другого, кроме необходимости, и дополнительное свидетельство этому следует усмотреть в том, что Гуссерль определяет живого присутствующего (*lebendige Gegenwart*) как предельную, универсальную, абсолютную «форму» трансцендентального опыта вообще.¹⁷

«Смысл бытия был ограничен предписанием *формы*», — заключает Деррида.¹⁸ Но можем ли и мы удовлетвориться таким радикальным рассуждением? Едва ли. Ведь контекст, в котором развивает его Деррида, представляет собой словарь, почерпнутый в одной лишь истории философии, и к тому же анализ Деррида затрагивает одну лишь проблему «феноменологии языка». Наша проблема — это, если быть точным, не проблема смысла бытия и не проблема статуса языка вообще; она намного скромнее, она касается статуса простого черного куба, то есть одной скульптуры. Одной *формы*, в конечном счете. Так что же происходит, когда слово «форма» обозначает *также* внешность осязаемого, видимого объекта, саму его материю, но и, несомненно, его частное содержание и глубину? Что происходит, когда слово «форма» обозначает *также* все то, что философский словарь противопоставил слову «форма»? Проблема скромна: с не менее опасным изменением мы сталкиваемся, когда соглашаемся видеть, что дискурсивные порядки — в этом весь урок Мишеля Фуко — не являются специфическими и непроницаемыми, и что философское понятие формы никогда не прекращало «обмениваться» с ее пластическим или художественным изучением, ведущимся во всей нашей западной *Kunstli-*

¹⁷ Ibid. P. 188.

¹⁸ Ibid. P. 206.

teratur.¹⁹ Когда такой художник, как Эд Рейнхардт, осведомленный обо всех этих наслоениях, снова берется за слово *форма*, что он делает? Он поднимает, поднимает перед собой, поднимает вновь и вновь бесконечные вопросы, совершая одновременно иронический и критический жест; если рассмотреть этот жест в связи с картинами Рейнхардта, он не лишен, быть может, той «меланхолии», о которой говорил Бенъямин. Рейнхардт вопрошает:

Форма? Дух, дух форм, формы форм? Форма форм, формализм, однообразие? Одна форма? Циклы стилей, архаика, классика, поздние формы? Расколотые формы, импрессионизм, пустые формы? Плохая форма, хорошая форма, правильная, неправильная форма? Форма повинуется грязному делу наживы? Форма без субстанции? Без конца? Без времени?²⁰

Не будем искать ответ на каждый из этих вопросов. Лучше прислушаемся к их вопрошающей манере и распознаем в ней критическое требование *открытости* — диалектической, концептуальной и практической одновременно. Начиная с этой точки нашего пути мы не способны дать «наш» урок или выстроить «наше» определение слова *форма*. Мы можем, самое большее, намекнуть. Указать. Пустить наше желание понять выражение *форма с присутствием* по двум путям, которые сообщают открывают, разрывают, развязывают эссенциалистское кольцо вокруг слова «форма» и субстанциалистское кольцо вокруг слова «присутствие». И всякий раз

¹⁹ Само зарождение академически выстроенной истории искусства — истории искусства Вазари в XVI веке — было предопределено таким обменом, затронувшим, в частности, «слова-тотемы» вроде *imitazione*, *idea* или *disegno* (см. по этому поводу: Didi-Huberman G. *Devant l'image*. P. 89—103).

²⁰ «Form? Spirit, spirit of forms, forms of forms? Form of forms, formalism, uniform? One form? Style-cycles, archaic, classic, late forms? Broken-forms, impressionism, empty forms? Bad form, good form, right, wrong form? Forms follow function-filthy-lucres? Form without substance? Without end? Without time?» (*Reinhardt A. Shape? Imagination? Light? Form? Object? Color? World? // Art as art*. P. 124).

нужно открывать вдвойне: выходить из кольца тавтологии и прорывать сферу веры.

Говоря «открыть», мы говорим скорее в терминах процесса, чем в терминах застывших вещей. Открыть — означает вернуть *отношению* его главенство над самими объектами. Это означает вернуть словам, концептам, их инхоативное и морфогенетическое измерение. Это означает, по меньшей мере, мыслить имена существительные в их глагольном измерении, сообщающем им динамику и интенсивность. В этом смысле жест-минимум, «минималистский» жест будет заключаться в том, чтобы говорить скорее о *формообразовании*, чем о закрытой или тавтологической форме; в том, чтобы говорить скорее о *презентации*, чем о реальном или метафизическом присутствии.

Мыслить форму в терминах «формообразования» — опыт плодотворный, но в равной степени трудный. Однако многие мыслители и историки, занимавшиеся визуальным искусством, брались за подобную задачу. И не случайно значительная часть этих попыток увидела свет в рамках мощного движения венской и немецкой мысли, представители которого — от романтиков до Варбурга и Бенямина — не боялись изучать художественные формы и их историю в постоянном диалоге с максимально фундаментальным философским вопрошанием. Следует сказать об Адольфе Гильдебранде, попытавшемся укоренить специфическую проблематику художественных форм — напряжение между плоскостью и глубиной, рельефом и объемом — в феноменологии видения и даже того, что Гильдебранд называл «кинестезическими представлениями» (*Bewegungsvorstellungen*).²¹ Следует сказать об Алоизе Ригле, чья «Историческая грамматика пластических искусств» рассматривала «формальные законы»

²¹ Hildebrand A. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strasbourg, 1893 (6 éd., 1908). P. 36.

(*Formgesetzen*) сквозь призму динамического порождения тактильных и оптических элементов, организующих разделение на «форму» как таковую (которую, по Риглю, осуществляет только круглая скульптура), «полуформу» (рельеф) и «плоскость» (картина, рисунок).²²

Знаменитый труд Генриха Вельфлина о «Фундаментальных принципах истории искусства», значительно ближе знакомый сегодняшнему историку искусства, предлагал, помнится, пять «пар» категорий, диалектическая игра которых позволяла, по мнению автора, отразить художественные формы, стили в терминах синхронных комбинаций и диахронных трансформаций: «линейное» взаимодействует с «живописным», «плоскость» с «глубиной», «закрытая форма» с «открытой формой» и т. д.²³ Данный проект заключался в нахождении почти структурного принципа, способного подытожить каждое «формальное впечатление» — от детали картины до самой картины, от картины до всего творчества художника, от творчества художника к всеобщему стилю, к эпохе, частью которой оно являлось. «Все связано между собой»,²⁴ — любил говорить Вельфлин, представлявший отдельную *форму* — ту или иную скульптуру, тот или иной способ изображать полотнище ткани или движение тела, то или иное использование цвета — уже не в виде явственного документа некоей идеи разума, но в виде нынешней опоры некоей *формации*, «формы видения», характеризующейся, в конечном счете, как «способ презентации как таковой» (*Darstellung als solche*) (...), под последним следует понимать манеру, в согласии с которой предметы приобретают форму,

²² Riegl A. Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde (1897—1899) / Trad. E. Kaufholz. Paris, 1978. P. 3, 121—125. — О Ригле и проблеме формы см.: Zerner H. L'histoire d'art d'Aloïs Riegl: un formalisme tactique // Critique. Août-septembre 1975. N 339—340. P. 940—952.

²³ Wölfflin H. Principes fondamentaux de l'histoire d'art (1915) / Trad. C. et M. Raymond. Paris, 1966. P. 18—21.

²⁴ Ibid. P. 13.

видимую в репрезентации (*in der Vorstellung die Dinge Gestalten*)».²⁵

Колоссальная теоретическая сила такого рода видения коренилась прежде всего в органическом и доструктурном понимании формы: форма выводится сама из себя, трансформируется, даже ниспровергается и распадается в процессе раскрытия своих собственных способностей «формообразования». Но апория этой системы, или, проще говоря, ее предел, коренился в самой ее природе — в природе системы замкнутой и телеологической: ибо трудно в итоге представить себе новые формальные «созвездия» — так как, чтобы постичь любое формальное новшество, достаточно приложить пять предложенных параметров; кроме того, трудно уклониться от своеобразного *трансцендентализма* видения: хотя Вельфлин, соблюдая предосторожность, и оговорил отличие своих «фундаментальных категорий» от кантианских категорий как таковых,²⁶ весь Ренессанс все же оказался поспешно подведен под «фундаментальное понятие совершенной пропорции», свидетельство определенного «жизненного идеала».²⁷ Трудно уклониться и от *телеологического* видения формы, развивающейся подобно живому организму,²⁸ от прогресса к закату, как будто бы система Вель-

²⁵ Ibid. P. 17, 273 (перевод изменен. — Ж. Диди-Юберман).

²⁶ Ibid. P. 258.

²⁷ Ibid. P. 14—15.

²⁸ Ibid. P. 22—23. — В дополнение к этой, едва намеченной, картине следовало бы упомянуть и знаменитую работу А. Фосийона «Жизнь форм» (*Focillon H. Vie de formes*. Paris, 1943 [éd. 1970]), в которой, как и у Вельфлина, блестящие замечания — например, по поводу «ореола» и «расколотости» форм (p. 4), по поводу материи (p. 50) или знакомой нам невозможности привести форму либо к образу сновидения, либо к идее разума (p. 68—73) — сочетаются с несколько устаревшим витализмом. Наконец, позднее итальянский философ Луиджи Парейсон построил значительную часть своей эстетики на динамичном и *формативном* понятии формы (см.: *Pareyson L. Estetica: teoria della formativa*. Milan, 1988), а также французское издание его «Бесед об эстетике» (*Pareyson L. Conversations sur l'esthétique* / Trad. et préfacé par G. Tiberghien. Paris, 1992. Особенно p. 85—99 [«Форма, организм, абстракция»]).

флина заведомо исключает всякое молниеносное явление, всякий анахронизм и всякое новое созвездие.

Последняя трудность коренится в неспособности этой системы к развитию в семиотической плоскости: в частности, иконологическая точка зрения ей совершенно чужда, и центральная проблема, то есть *сопряжение формы и смысла*, осталась вне ее досягаемости. Однако несколько позднее именно этому сопряжению посвятил значительную часть своей концепции *символических форм* Эрнст Кассирер. И тут мы снова можем сказать, что форма «раскрывается» и преодолевает традиционную апорию, в которой она противопоставлялась «содержанию». Кассирер пишет: «Никакого конфликта между *содержанием* восприятия и *формой* не возникает (...), напротив, они переплетаются и смешиваются в совершенном сжатом единстве».²⁹ Таким образом, мы оказываемся в другой плоскости доструктурной мысли, где форма описывается в терминах «конфигурации» и, в конечном итоге, в терминах *функции*. Однако неокантианские предпосылки всего проекта Кассирера принудили его к закрытости иного рода: к идеалистической закрытости концепта. Ибо единство формы и материи, формы и содержания, формы и функции — все эти единства могли мыслиться лишь под эгидой принципа, в котором сам Кассирер видел «всецело подтвержденный фундаментальный тезис идеализма».³⁰ Форма стала принципом *законности*, некоей «целостной энергией духа», порождающей и, в конечном счете, завершающей классическое понятие представления.³¹ И, тем самым,

²⁹ *Cassirer E. La philosophie des formes symboliques* (1923—1929) / Trad. O. Hansen-Løve, J. Lacoste et C. Fronty. Paris, 1972. Vol. III. P. 76—77. — Отвергается, наперекор Гуссерлю, и оппозиция формы и материи (Ibid. Vol. III. P. 225—226). Кроме того, Кассирер оспаривает природу знака как опосредования между формой и материей (Ibid. Vol. I. P. 53).

³⁰ Ibid. Vol. I. P. 20—21.

³¹ Ibid. Vol. II. P. 275 («...целостная энергия духа, то есть форма восприятия, обладающая собственной связностью и утверждающаяся в разнообразии объективного материала представления...»), а также Vol. III. P. 391.

вновь оказалась пленницей концептуальной идеальности, с точки зрения которой всем формам предписывается «сближение в направлении единственной логической формы». У Кассирера форма уже не «идеальна», но *функция*, которую он поставил на ее место, по-прежнему принадлежит сфере философского идеализма: ей неведома «странная» и «необыкновенная» *работа*, способность к которой открывает в себе всякая сильная форма.³²

Не потому ли Фрейд, за двадцать лет до Кассирера, сумел выработать подлинно структурный концепт такой *работы*, что он заинтересовался прежде всего формами «сильными» и в то же время ускользающими, формирующими и деформирующими, но не готовыми — формами сновидения, симптома? В силу странной эпистемологической иронии, то и дело заявляющей о себе в это время, работа формы как *формообразования* получила в три первых десятилетия XX века наиболее убедительное описание и теоретическое развитие вне академического поля истории искусств как таковой. Я только что упомянул Фрейда, который изобрел, бесспорно, первый клинический протокол, над которым не господствовало *видимое* — невзирая на то, или как раз потому, что он умел ясно видеть *визуальную* сложность и интенсивность действующих симптоматичных форм...³³ Но нужно упо-

³² Ibid. Vol. I. P. 25. — Я уже обсуждал эту оппозицию *функции* по Кассиреру и *работы* во фрейдистском смысле (см.: Didi-Huberman G. Devant l'image. P. 153—168, 175—180).

³³ И я не могу не привести в качестве примера молниеносное и диалектичное визуальное наблюдение над одновременно формальной и означающей работой истерического симптома в апогее его критического момента. Фрейд пишет: «В одном случае, который я наблюдал, больная одной рукой прижимала к телу свое платье (как женщина), а другой рукой пыталась его сорвать (как мужчина). Этой противоречивой одновременностью в значительной степени обуславливается непостижимость ситуации, которая, между тем, с такой пластичностью изображается во время припадка, и, как следствие, идеально подходит для сокрытия действующего в данном случае бессознательного фантазма» (Freud S. Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité (1908) / Trad. sous la dir. de J. Laplanche // Freud S. Névrose, psychose et perversion. Paris, 1973. P. 155).

мянуть и еще один контекст неакадемического знания о формах — контекст, в котором уже не сновидения и симптомы, но складывавшиеся произведения искусства и стихи — авангардистские произведения — уделили место некоей «познаваемости», обновленному познанию формальной работы как таковой.

Речь идет о русском *формализме*, приблизительно между 1915 и 1934 годами объединившем молодых ученых вокруг «формального метода», навлекшего и все еще навлекающего на себя враждебную реакцию, которая с лихвой подтверждает его новизну, молниеносность и, в некотором смысле, аналогию с новизной концептов психоанализа. В обоих случаях было радикально отвергнуто классическое понятие сюжета, в обоих случаях приобрело поразительно точную и плодотворную теоретическую связность понятие *формообразования*. Наименование «формализм», как часто бывает в таких случаях, навязано обличителями этого метода; оно до сих пор, как правило, сохраняет уничижительный оттенок; и когда американский художественный критик использует в области, которую изучаем и мы в этом эссе, термин «формализм», он, разумеется, делает это без спонтанной переклички с русскими формалистами.³⁴

Тем не менее, надо признать поучительный характер, который носит это выстроенное *знание* о формах — и не потому, что оно вынесло некое принципиальное решение, но потому, что оно диалектически *отвечало* тому «критическому настоящему», в котором авангардные движения — кубизм, абстракционизм, футуризм — создавали произведения, всякий раз казавшиеся их современ-

³⁴ См., например: Buchloh B. Formalisme et historicité. Modifications de ces concepts dans l'art européen et américain depuis 1945 (1977) / Trad. C. Gintz // Buchloh B. Essais historiques. Vol. II. Art contemporain. Villeurbanne, 1992. P. 17—106. — Заметим, что К. Гринберг в своем сборнике «Искусство и культура» (Greenberg C. Art and culture. Essais critiques (1961) / Trad. A. Hindry. Paris, 1988) не упоминает русских формалистов ни разу.

никам «странными» и «необычными».³⁵ Повернувшись спиной к символистской — архаизирующей, верующей — эстетике русских поэтов-традиционалистов, формалисты отвергли «символико-религиозную» философию, которая обосновывала эту эстетику в поле знания. Показательно к тому же, что Борис Эйхенбаум, занимавшийся главным образом литературной теорией, начал с признания передовой роли визуальных теорий — систем Вельфлина, К. Фолля с его «Опытом сравнительного изучения картин» — и именно потому, что они взялись за теоретическое развитие работы форм как таковых.³⁶ Роману Jakobson не было и двадцати пяти лет, когда он сформулировал в чешском журнале «Červen» своего рода программу будущей истории искусства — программу, нацеленную против светской, омешанившейся и философски расплывчатой дисциплины, неспособной, как следствие, взяться за само понятие формы. Jakobson писал:

Еще недавно история искусства, в частности история литературы, была не наукой, а *causerie*. Следовала всем законам *causerie*. Бойко перебегала от темы к теме, от лирических словоизлияний об изяществе формы к анекдотам из жизни художника, от психологических трюизмов к вопросу о философском содержании в социальной среде. Говорить о жизни, об эпохе

³⁵ Общее описание этого теоретического движения и его связи с движениями художественными и литературными см. в следующих статьях: Todorov T. Présentation // *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* / Réunis et présentés par T. Todorov. Paris, 1965. P. 15–27; Hansen-Löve A. Le formalisme russe // *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle, II. La Révolution et les années vingt* / Dir. E. Etkind et al. Paris, 1988. P. 618–656. — Ниспровергателей русского формализма, так сказать, поставил на место текст Р. Jakobsona «К науке поэтического искусства» (*Jakobson R. Vers une science de l'art poétique* // *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. P. 9–13). Кроме того, я хочу напомнить, что ссылка на русских формалистов позволила Ю. Дамишу сформулировать негуманистический метод *ut pictura poesis* (см.: Damisch H. *Théorie du nuage*. Paris, 1972. P. 42–47).

³⁶ Эйхенбаум Б. Теория формального метода // Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 375–380.

на основании литературных произведений — такая благодарная и легкая задача (...) Еще безнадежнее путаница вокруг термина «форма»...³⁷

Как же русские формалисты попытались устранить эту расплывчатость? Если бы нужно было кратко изложить диалектическую прогрессию их метода, мы могли бы выделить три силовых момента, в соответствии с которыми понятия формы и формативности обретают все более точную, нюансированную и открытую связанность.³⁸ Первый силовой момент можно охарактеризовать как осознание *формы в ее материальности*. Это точка зрения текста, или текстуры; она формулирует материальную и означающую самостоятельность форм. Что это значит? Это значит, что форма впредь будет постигаться в ее «фактуре» (латинское *faktura* означает одновременно текстуру и материальность), в ее «специфических особенностях», в причудливом единстве, которое она всякий раз образует из материала и своих конструктивных или сигнификативных свойств. Речь шла прежде всего о *конкретизации* понятия формы и о постижении имманентного характера этого единства материи, конфигурации и смысла в созвездии каждой частной формы.³⁹

Второй теоретический момент этой разработки мы могли бы представить как осознание *формы в ее органичности*. Теперь с точкой зрения текстуры сопрягается точка зрения процесса, развития, формулирующая динамический характер форм как таковых. Что это значит?

³⁷ Jakobson P. О художественном реализме (1921) // Jakobson P. Работы по поэтике. М., 1987. С. 387.

³⁸ Лучшим описанием этой эволюции остается эссе Б. Эйхенбаума «Теория формального метода» (Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 375–408. — На с. 407–408 автор предлагает резюме своего собственного пути).

³⁹ Ibid. С. 375, 379–383, 386. — Надо отметить, что в этом определении непосредственно предвосхищается понятие *означающей формы* в том виде, в каком сформулировал его в лингвистическом поле Бенвенист (см.: Benveniste E. *La forme et le sens dans le langage* [1967] // Benveniste E. *Problèmes de linguistique générale* II. Paris, 1974. P. 215–221).

Во-первых, что всякая форма в строгом понимании объединяет в одном акте свой процесс и свой результат: выходит, она — *функция*, чрезвычайно сложный динамический характер которой без колебаний признавал, например, Тынянов.⁴⁰ Во-вторых, что больше нельзя довольствоваться описанием формы как вещи, имеющей тот или иной внешний вид: ее следует описывать как *отношение*, диалектический процесс, который вовлекает в конфликт или сопрягает некоторое число предметов, некоторое число аспектов.⁴¹ И в-третьих, само то, что этот диалектический процесс всякий раз выявляет свой характер «монтажа», сплетения конфликтов, множества трансформаций, влечет за собой важнейший вывод: сама связность формы осознается теперь как сумма — точнее, диалектическое порождение — всех *деформаций*, по отношению к которым форма становится своего рода кристаллом.

В самом деле, капитальный вывод. Он подразумевает функцию, но не идеальное единство функции, как у Кассирера. Он подразумевает структурное принуждение, но не закрытость или схематизм формы, сводимой к какой-то «теме» или идее разума. Он формулирует работу, *работу формативности*, в которой есть, невзирая на явную отдаленность проблематик, некие смутные аналогии с тем, чему Фрейд, занимаясь сном, давал теоретическое обоснование как *работе фигуральности*. В самом деле, в обоих случаях экономически-динамическая точка

⁴⁰ В «Теории формального метода» Б. Эйхенбаум цитирует следующий текст Ю. Тынянова: «Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции. Форма (...) должна быть осознана как динамическая» (см.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Литературный факт. М., 1993. С. 26). О сложности «конструктивной функции» см.: Тынянов Ю. О литературной эволюции (1927) // Тынянов Ю. Литературный факт. С. 139—140.

⁴¹ См.: Шкловский В. Искусство как прием (1917) // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 58—60.

зрения основывается на идее, что форма всякий раз возникает и выстраивается на «деконструкции» или критической дефигурации перцептивных автоматизмов: это очевидно на уровне сновидения, тогда как на уровне произведений искусства это было менее очевидно. Но формалисты уверенно утверждали — причем, не прибегая к традиционным эстетическим категориям вроде «прекрасного идеала», — что всякая художественная форма, в том числе и «сходная», должна пониматься «как способ разрушения автоматизма в восприятии».⁴² Художественная форма, добавляли они, сразу же стремится выставить вперед необычный характер своей конструкции, открыто отстаиваемый в современных произведениях. На «монтаж» накладывается целая экономика «сдвига», в которой, конечно же, есть сходство с психической работой «смещения» (*Verschiebung*) в построении сновидения. Кроме того, в обоих случаях предметом пристального критического внимания становится элемент полисемичной открытости, элемент сверхдетерминации.

В обоих случаях понятие работы потребовало мыслить форму как процесс *деформации* — или фигуру как процесс дефигурации. Именно об этом, как известно, говорил Фрейд, утверждая, что работа сновидения «ограничивается трансформацией» и, тем самым, использует все фигуральные средства, чтобы сделать любую форму нестойкой, направляемой, переворачиваемой, смешиваемой и т. д.⁴³ Именно об этом говорили Jakobson, Тынянов, Шкловский, когда формулировали свою гипотезу «организованной деформации» — в которой предполагается, что всякая форма является *формообразующей* в той мере,

⁴² Эйхенбаум Б. Теория формального метода // Эйхенбаум Б. О литературе. С. 386.

⁴³ Freud S. L'interprétation des rêves (1900) / Trad. I. Meyerson revue par D. Berger. Paris, 1967 (éd. 1971). P. 432 и, шире, p. 241—432. См. также: Freud S. Révision de la théorie du rêve (1933) / Trad. R. M. Zeitlin // Freud S. Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse. Paris, 1984. P. 28—31.

в какой она оказывается способной органически, диалектически *деформировать* другие, уже «оформленные» формы,⁴⁴ — или когда выводили из «гетерогенного и полисемичного характера материала» понятие формальной работы, в высшей степени диалектической, состоящей из «направленных сдвигов» и приводящей к следующему парадоксу (также формулировавшемуся Фрейдом, когда он, к примеру, связывал пластичность симптома с сокрытием бессознательного фантазма): всякая подлинно сконструированная форма — снова думается о кубе Тони Смита — *представляет* саму свою конструкцию как «феномен затемнения», «нарушение прозаического ритма», «странную» и «необычную» *трансформацию* перцептуальной видимости — скажем, видимости, какой мы, не задумываясь, ждем от куба.⁴⁵

Наконец, в обеих проблематиках оказывается всецело ниспровергнуто отношение сюжета к форме. Его ниспроверяют, жестоко смещая: смещая вопрос о прекрасном и суждении вкуса;⁴⁶ смещая вопрос об идеале и художественном замысле. *Структурное принуждение* — вот что всякий раз вовлекается в диалектический конфликт со «странным» броском костей каждой *симптомной сингулярности*. И из столкновения двух этих парадигм рождается сама форма, формальная продукция, которая, как теперь выясняется, — так как только динамика может отразить этот процесс, — работает не только в порядке топического развития, но и в порядке *интенсивности*. Вся красота фрейдовского анализа состоит в том, что он позволяет нам почувствовать необыкновен-

⁴⁴ Теория «организованной деформации» — термин Якобсона — описывается Эйхенбаумом в «Теории формального метода» (С. 399—401).

⁴⁵ О полисемии материала и деформирующем процессе формы см.: Тынянов Ю. Понятие конструкции // Тынянов Ю. Литературный факт. С. 24—26. О художественной форме как затемнении см.: Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 68—70.

⁴⁶ Рассмотрение этой проблемы в рамках фрейдистской эстетики см. в работе Ю. Дамиша (*Damisch H. Le jugement de Paris. Iconologie analytique* I. Paris, 1992. P. 7—50).

ную интенсивность образов сновидения через *дизъюнкцию аффекта и репрезентации*, благодаря чему мы понимаем, почему, с одной стороны, страшная сцена — например, смерть дорогого существа, — может показаться нам совершенно «нейтральной», или «безболезненной», во сне⁴⁷ и почему, с другой стороны, простой черный куб может вдруг показаться нам чрезвычайно интенсивным. Известно, впрочем, что Роман Якобсон был не так уж далек от этих проблем, когда, предоставляя психоаналитикам интереснейшую тему для размышления, определял лингвистический концепт «шифтер» как своего рода симптомную, признаковую функцию, в которой пересекаются — в пространстве одного словечка, одной интенсивности или речевой вспышки — глобальное принуждение кода и локальное, субъективное вмешательство *message*.⁴⁸

Выходит, третий силовой момент был заведомо вписан в эту теоретическую разработку формализма. Мы могли бы представить его как осознание *формы в ее контекстуальности*. Это расширенная точка зрения парадигмы; она стремится сформулировать метапсихологический, исторический и антропологический характер формальной работы как таковой. Но ведь хотя эта задача была высказана Тыняновым не позднее 1923 года, она представляет собой наименее понятый аспект формализма, так как в тривиальном употреблении слово «формализм» обозначает еще и отказ понимать форму в ее контексте. Дело в том, что тривиальное видение любит лишь дилеммы и не ведает диалектики; поэтому ему приходится отождествлять автономию, или *специфичность*, с *тавтологией*. Русские формалисты, без сомнения, утверждали автономные и специфичные свойства всякой формальной конструкции — и никогда не замы-

⁴⁷ См.: Freud S. L'interprétation des rêves. P. 392—416.

⁴⁸ См.: Якобсон Р. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972. С. 95—113.

кали эти свойства в тавтологической концепции произведения искусства. К тому же они осуждали эстетику «искусства для искусства». Якобсон в России перемежал теоретическую работу встречами с поэтами и художниками-авангардистами, а также локальными исследованиями на манер этнолингвиста, в ходе которых собирал документы устной поэзии. Тынянов пытался диалектизировать «динамическую целостность» формы — чисто синхронический фактор — с ее диахроническим измерением, с «историческим значением», всегда требующим осознания, пересмотра в его собственной динамике.⁴⁹ Наконец, Эйхенбаум подытожил весь проект формализма, сказав, что «теория сама потребовала выхода в историю», а затем провозгласила свою принадлежность к антропологии.⁵⁰

То, что этот блестящий проект не получил признания в свое время, отчасти, несомненно, обусловлено тем, что история — дурная, воинственная, тоталитарная история — разрушила связность и саму жизнь интеллектуального движения. То же случилось с Бенямином, то же случилось с Карлом Эйнштейном.⁵¹ Зловещее насилие истории всегда пытается сломить «возвышенное насилие истинного». Тексты русских формалистов были переведены и представлены французскому читателю Цветаном Тодоровым лишь в 1965 году. Незадолго до этого самый непосредственный и верный наследник этого метода — разумеется, я имею в виду Клода Леви-Строса — опубликовал один из немногочисленных у него текстов, не лишенных налета дезинформации,

⁴⁹ Тынянов Ю. Понятие конструкции. С. 27—32.

⁵⁰ Эйхенбаум Б. Теория формального метода. С. 376 («нам нужно только теоретическое и историческое осознание фактов»), 390, 401—408 («теория и история слились у нас не только на словах, но и на деле»). Эту же идею высказывает Р. Якобсон в своей статье «Доминанта» (1935) (*Jakobson R. La dominante* / Trad. A. Jarry // *Questions de poétique*. Paris, 1973. P. 150).

⁵¹ Оба они покончили с собой в 1940 г., под угрозой нацизма. На ближайших страницах я коснусь личности Карла Эйнштейна.

и даже злонамеренности; комментируя знаменитую книгу Владимира Проппа «Морфология сказки», он изо всех сил стремился противопоставить *форму* формалистов *структуре* структуралистов, отказывая первой во всем, что, согласно ему, осуществила вторая, — в единстве формы и содержания; в неабстрактном характере интерпретативных результатов; во внимании к материальности феноменов; в подлинно синтаксическом характере анализируемых процессов; и наконец, в открытости контексту, а значит, и в историко-антропологическом измерении.⁵² Тем не менее, Якобсон вполне отчетливо говорил о прямом родстве западного структурализма и русского формализма.⁵³

Я упоминаю об этих недоразумениях и берусь за всегда неблагоприятное дело упоминания вскользь, по-

⁵² См.: *Lévi-Strauss C. La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp (1960)* // *Lévi-Strauss C. Anthropologie structurale deux*. Paris, 1973. P. 139—173. — Несмотря ни на что, Леви-Строс отчетливо сознает (в частности, в постскриптуме), что многим обязан формализму. Цв. Тодоров прокомментировал полемику Леви-Строса и Проппа (ответ которого последовал в 1966 г.) следующим пассажем: «Недоразумение, в котором замкнулись двое ученых, во многих отношениях поучительно. Отчасти его обусловил принцип взаимного игнорирования, которого они придерживались, работая над своими исследованиями. Леви-Строс, который знает только «Морфологию», видит в Проппе чистейшего формалиста, не способного заинтересоваться историей и этнографическим контекстом; Пропп с негодованием возражает, что только этим он и занимался всю свою жизнь (и он прав). По той же причине Леви-Строс не понимает, что «морфологические» и «исторические» исследования Проппа — это две фазы одного проекта, восхождения к протоформе (дополнительную пикантность придает делу то, что сам Леви-Строс любит ссылаться на морфологию Гете и охотно цитирует «Метаморфозы растений»). Пропп, в свою очередь, рассуждает так, словно Леви-Строс не написал ничего, кроме «Структуры и формы» (...) и обвиняет его в том, что он — чистейший «философ», чего Леви-Строс справедливо не признает» (*Todorov T. Vladimir Propp (1895—1970)* // *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. Vol. IV. Gels et dégels* / Dir. E. Etkind et al. Paris, 1990. P. 576).

⁵³ См.: *Jakobson R. La dominante*. P. 145—147.

верностного обозрения столь сложных мыслительных систем лишь ввиду нынешней теоретической ситуации, когда, возводя множество псевдодилемм и псевдопреодолений, ученые селятся обзавестись триумфально превзойденным прошлым, бесповоротно нерастолковываемыми — на самом деле, *искусственно затемненными* — понятиями, любой ценой списанными в утиль. Когда-то. Все происходит так, словно вопросы, которые поднимают художники и мыслители, могут устареть или исчезнуть вовсе. Словно усилие, стремящееся *растолковать* Когда-то, не является единственным, диалектическим способом изобретения новых форм, новых искусств читать и смотреть.

В число этих мыслительных систем, оказавшихся сегодня едва ли растолковываемыми, входит, конечно же, и труд Карла Эйнштейна. Жан Лод и Лилиан Мефр, приложившие во Франции наибольшие усилия к тому, чтобы придать ему некоторую актуальность, подвергли анализу сходящийся пучок материальных и духовных причин подобного забвения: прежде всего, тексты Эйнштейна растеряны вследствие систематического уничтожения нацистами авангардистских книг и журналов, в которых он принимал участие; остается неизданным настоящий рукописный свод, хранящийся в берлинской *Akademie der Künste*. Затем, в его письме есть внутренняя трудность — черта, присущая, помимо многих других, и письму Вальтера Бенямина, — в сочетании с колоссальной теоретической культурой, к которой он апеллирует, но о которой почти начисто забыли большинство сегодняшних историков (я имею в виду, в частности, труды Георга Зиммеля, Гильдебранда, Конрада Фидлера). Затем, критическая острота его рассуждений, решительно антиакадемический тон его формулировок; и наконец радикализм его позиции — художнической (бой на стороне кубизма с самого его возникновения, активная работа рядом с Жоржем Батаем в журнале «Документы») и политической (участие с первых дней в гражданской войне в

Испании, работа в анархо-синдикалистском интернационале).⁵⁴

Все это, конечно, не способствует созданию привычного образа историка искусства, искусного в «causerie». Все это рисует неистовые черты «философствования молотом». Однако неистовость эта была соразмерна *диалектической ставке*, которую Карл Эйнштейн стремился отстоять в своем исследовании мира образов. Он перенял у Фидлера убеждение в том, что ни красота, ни идеал не являются фундаментальной ставкой образов, и что во всех сферах — в эстетической, в гносеологической — необходимо вести аргументированную критику неокантианства, далекую от «дедукций» Германа Когена и «функций» Эрнста Кассирера.⁵⁵ Как тут не вспомнить о Беняmine, и как не вспомнить о нем, читая в первом номере «Документов» (1929) трехстраничный текст «Методические афоризмы», где Карл Эйнштейн формулирует проект истории искусства (то есть чаемого исторического знания о произведениях искусства), управляемой, направляемой острым сознанием *конфликтов*, действующих во всей истории искусства (то есть в создании самих произведений).

«История искусства — это борьба всевозможных оптических опытов, изобретаемых пространств и изображений»: ⁵⁶ разве этот «афоризм» Эйнштейна, оставляю-

⁵⁴ См.: *Laude J.* Un portrait // *Cahiers du Musée national d'Art moderne*. 1979. N1. P. 10—13; *Meffre L.* Aspects de la théorie de l'art de Carl Einstein // *Cahiers du Musée national d'Art moderne*. 1979. N1. P. 14—17; *Meffre L.* Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques. Berne/Francfort, 1989. — Ныне можно ознакомиться с собранием сочинений К. Эйнштейна (*Einstein C. Werke* / Ed. R. P. Baacke. Berlin, 1980. 3 vol.), в том числе с не издававшимися ранее материалами, вошедшими в его четвертый том (Berlin, Fannei und Walz).

⁵⁵ См.: *Meffre L.* Aspects de la théorie de l'art de Carl Einstein. P. 14—15.

⁵⁶ *Einstein C.* Aphorismes méthodiques // *Documents*. 1929. N 1. P. 32. — Я хотел бы поблагодарить Лилиан Мефр, обратившую мое внимание на то, что этот текст был сразу написан Эйнштейном по-французски. Сегодня можно ознакомиться с репринтным воспроизведением номеров «Документов» (1929—1930), снабженным предисловием Д. Олье.

ший неразрешенным истолкование родительного падежа в выражении «история искусства», не говорит о чем-то, что сразу приводит на память беньяминовский *диалектический образ*? Эйнштейн пишет: «Картина — это сжатие, остановка психологических процессов, борьба с бегом времени и, выходит, борьба со смертью. Возможно говорить о некоем сгущении сновидений». ⁵⁷ Разве это рассуждение, взывающее к *метапсихологии*, не говорит о чем-то таком, в чем чувствуется молния и «замершая диалектика», о которых говорил в последние годы Беньямин? Дальнейший текст Эйнштейна, заслуживающий особого комментария, в конечном итоге выстраивает подлинную *диалектику образа*: в нем намечается широкая историческая концепция, в которой религиозное искусство — и его «метафизический реализм», по словам Карла Эйнштейна, — должно вступить в соперничество со «скептицизмом», разлагающим «не только верования и абстрактные понятия, но и [традиционное] зрение, и визуальное наследство»; образцовое олицетворение этого процесса Эйнштейн видит в Ренессансе. Но он также формулирует условия, в которых само это соперничество должно быть преодолено, так же как должны быть преодолены антитетические термины всякой дилеммы. Итак, религиозный образ утратил присущую ему культовую *действенность*, а художественный образ приобрел *специфичность*, то есть, в терминах Эйнштейна, «абстрактность» своего статуса. Нынешнему же искусству (в данном случае кубизму) необходимо породниться с тем, чего недостает специфичности, не породняясь с окончательно преодоленными механизмами веры. ⁵⁸ Насколько же верно, что всякому подлинному — то есть не архаичному — образу необходима «специфичность» *вместе с* «действенностью», «форма» *вместе с* «присутствием».

Выходит, Карл Эйнштейн поднимает на страницах своих текстов — и прежде всего в кратком, но остром

⁵⁷ Einstein C. Aphorismes méthodiques. P. 32.

⁵⁸ Ibid. P. 32—34.

исследовании, посвященном им в 1915 году африканской скульптуре (*Negerplastik*), — не что иное, как проблему *ауры*. Но проблема эта формулируется не как чисто историческое исследование — ведь африканское искусство сразу претерпевает *анахроническую* операцию и становится предметом современного вопрошания, осведомленного о кубистском взгляде, ⁵⁹ — но как стремление воссоздать путем исторического исследования подлинный блеск диалектического образа. Так, скульптура рассматривается тут в самом скрещении «формы» как формообразования и «присутствия» как презентации. В самом деле, с одной стороны, Карл Эйнштейн настаивает на рассмотрении африканского искусства *неэтнографическим* взглядом человека, который «основывается на фактах, а не на суррогате», то есть рассматривает *формы* как таковые, а не как обыкновенные документы социальной истории.

С другой стороны, Карл Эйнштейн вовсе не пытается удержаться от принятия в расчет религиозного элемента, который, как он ясно видит, руководит всей динамикой и контекстуальностью этих форм. Однако — в этом-то и состоит сила, оригинальность, современность его анализа — он не жаждет найти в этом элементе некие означаемые, «символизмы», некую иконографию или трансцендентное содержание. Он непосредственно соотносит с ним образ материальной жизни самих объектов: их *форму* и их *презентацию* одновременно. Поэтому не стоит удивляться, встречая под пером Карла Эйнштейна

⁵⁹ Так, Карл Эйнштейн пишет: «Известные проблемы, поднявшиеся перед современным искусством, предопределили уже не такой необдуманный, как прежде, интерес к искусству африканских народов. Как и во все времена, нынешний художественный процесс создал свою историю: в ее центре оказалось африканское искусство. То, что прежде казалось лишенным смысла, обрело в новейших поисках скульпторов свое значение. Выяснилось, что четко определенные пространственные проблемы редко поднимались где бы то ни было с такой чистотой, как у чернокожих» (*Einstein C. La sculpture nègre [1915] / Trad. L. Meffre // Qu'est-ce que la sculpture moderne? / Dir. M. Rowell. Paris, 1986. P. 345*).

внимание к *ауре* африканских объектов, выражаемое, как и у Бенямина, в феноменологических терминах: речь идет о двойной дистанции, об относительной темноте и пластической визуальности, следующей из них. Так, Эйнштейн пишет:

Возможно предпринять формальный анализ, опирающийся на ряд частных элементов сотворения пространства и видения, которое соединяет эти элементы в одно целое. (...) Искусство чернокожего человека определяется, в первую очередь, религией. Скульптурные произведения почитались им, как и всеми народами древности. Исполнитель работает над своим произведением так, как мог бы это делать бог или некто близкий к нему: он с самого начала *становится на расстоянии* по отношению к произведению, которое есть бог или вместилище бога. Его работа — это поклонение на расстоянии, и произведение в итоге является а priori *чем-то независимым*, превосходящим исполнителя по силе (...), тем более что идолам часто поклоняются в *темноте*. Произведение, плод работы художника, независимо, трансцендентно и свободно от всякой привязки. Этой трансцендентности соответствует концепция пространства, исключая всякую функцию зрителя. Необходимо дать и обеспечить защитой пространство, все возможности которого были бы задействованы, пространство целостное, а не фрагментарное. Закрытое и автономное пространство означает в данном случае не абстракцию, но непосредственное ощущение. И эта закрытость может быть обеспечена лишь в том случае, если объем всецело сделан, если к нему ничего не прибавить. (...) Ориентация частей определяется не по отношению к зрителю, но по отношению к ним самим; они воспринимаются исходя из компактной массы, а не исходя из уменьшающего их отступа. (...) [Африканская скульптура] ничего не обозначает, она — не символ; она — бог, который хранит свою закрытую мифическую реальность и вбирает в нее поклоняющегося, его тоже превращая в мифическое существо и упраздняя его человеческую жизнь. Законченный и закрытый характер формы и аналогичный характер религии отвечают друг другу так же, как *формальный* и религиозный реализм.⁶⁰

⁶⁰ Einstein C. La sculpture nègre. P. 346, 348—349 (курсив мой. — Ж. Диди-Юберман). — Показательно, что это внимание к *объекту* вызывает живой интерес у авторов новейших антропологических исследований — например, у М. Оже (см.: Augé M. Le dieu objet. Paris, 1988).

Простое — но диалектическое — и блестящее рассуждение. Автор не боится доводить рассмотрение формальной автономии африканских скульптур до конца, то есть до точки, в которой мы осознаем, что в этой автономии нет и тени тавтологической самодостаточности. Он не боится доводить рассмотрение культового значения африканских скульптур до конца, то есть до точки, в которой мы осознаем, что значение это вовсе не сводит форму к некоей второстепенной, инструментальной, или «символической», реальности: наоборот, «трансцендентность» (в данном случае совсем не похожая на западную) тут, так сказать, *имманентна самой форме* как ее *презентация* — как ее формальная автономия, помещение в темноту, как все то, что делает эту форму *осуществлением ауратической дистанции*. Вот почему мы можем прочесть в этом рассуждении следующее: африканская скульптура «смотрит» на африканца согласно отношению, не имеющему ничего общего с каким угодно зрелищным или психологическим отождествлением; в этом пункте Карл Эйнштейн противопоставляет «формальный реализм» негритянских скульптур западному иллюзионизму (например, иллюзионизму Бернини), который в конечном итоге характеризуется им как «живописный суррогат» скульптуры как таковой.⁶¹

На этих страницах вырисовывается подлинная *антропология формы*. Она с успехом осуществляет диалектическую *par excellence* операцию, сопрягая целую серию понятий, на первый взгляд кажущихся противоречивыми, и, как следствие, преодолевая соответствующие теоретические дилеммы: ей удастся помыслить закрытость формы («пластическую сгущенность», говоря словами Карла Эйнштейна) вместе с открытостью ее презентации, или автономное формообразование объема вместе с работой деформации, постоянно ведущейся над каждым изобразительным элементом.⁶² И в конечном итоге она убеждает нас в том, что вековая оппозиция *геометрического* и

⁶¹ Einstein C. La sculpture nègre. P. 346—347.

⁶² Ibid. P. 349—351.

антропоморфного может быть преодолена. Эйнштейн пишет: «Как абстрактное, так и органическое суть критерии (то концептуальные, то натуралистские), чуждые искусству и потому абсолютно внешние по отношению к нему».⁶³ Вспомним, что эта (ложная) дилемма составляла значительную часть проблемы, поднятой перед Майклом Фридом визуальным опытом объектов, созданных Тони Смитом и Робертом Моррисом. Вспомним и о том, что эта оппозиция воспринималась именно как непреодолимая или почти непреодолимая в тавтологических опытах Дональда Джадда. «Главное свойство геометрических форм, — писал Джадд, — состоит в том, что они не являются органическими, какими, напротив, являются все художественные формы. Нахождение формы, которая не является ни геометрической, ни органической, было бы великим открытием».⁶⁴

Рассуждение Карла Эйнштейна еще раз преподает неоценимый урок, заставляя искать в самой форме — то есть в игре ее формообразования и презентации, а не только, скажем, в игре ее «символизма» — принцип ее «присутствия», или *ауры*. Урок этот не отрицает взгляд зрителя, но включает его в стратегию самой формы. Форма *смотрит* на нас со своей двойной дистанции *именно* потому, что она автономна в своеобразном «одиночестве» своего формообразования: вот к чему подводил и Беньямин, говоря, что главное свойство ауратического образа состоит в том, что к нему *нельзя приблизиться*, и он, как следствие, обречен на отдельность, самодостаточность, *независимость своей формы*.⁶⁵ Итак, мы получаем первый, элементарный ответ на вопрос о том, что же такое на самом деле

⁶³ Ibid. P. 352. — Разумеется, Карл Эйнштейн тут *преувеличивает*: но он преувеличивает лишь для того, чтобы радикализовать теоретический проект, остающийся действительно необходимым (проект, связанный с самим его сближением с кубистской скульптурой).

⁶⁴ Цит. по: Buchloh B. Essais historiques. Vol. II. P. 188.

⁶⁵ См.: Benjamin W. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique. P. 147.

«интенсивная форма»: по меньшей мере, это видимая вещь, которая, как бы близка она ни была, скрадывается в возвышенном одиночестве своей формы и, следовательно, в силу этой простой феноменологии отдаления держит нас на дистанции, в устрашении пред собой. Тогда-то она и смотрит на нас, тогда-то мы и стоим на пороге двух противоречивых психических движений: между *видеть* и *терять*, между оптической поимкой формы и тактильным — заключенным в самой ее презентации — ощущением, что она уклоняется от нас, остается обреченной на отсутствие.

Если теперь снова вернуться к тексту Майкла Фрида,⁶⁶ бесспорно плодотворному и наводящему на размышления, то мы можем сказать: то, что он пытается противопоставить, — «театральное» *присутствие*, с одной стороны, и «специфическая» *presentness*, с другой стороны, — складывается в ту самую интенсивную форму, когда оппозиция преодолена: когда феноменологическое *присутствие* больше не ускользает в сомнительной зоне зрелищно-психологического отношения, но предоставляется как *presentness* автономной «пластической сгущенности»; и когда *presentness* формы больше не замыкается в сомнительной зоне идеальных, всегда достигаемых, непосредственности или мгновенности, но предоставляется как *присутствие* воспринимаемой антропоморфно (в промежутке между скорбью и желанием) глубины.⁶⁷ И вот что в этом контексте выясняется: само понятие антропоморфизма теряет все свое тривиальное, миметическо-психологическое, значение; скорее, оно выходит на *метапсихологический* уровень постижения, на уровень, осмыслить который нам позволяет фрейдовская парадигма *формообразования* — формообразования симптома, формообразования в сно-

⁶⁶ См.: Fried M. Art and Objecthood. P. 26—27.

⁶⁷ Тут надо признать, что Майкл Фрид вводит свою *дилемму* в той самой мере, в какой отказывается мыслить происходящее *расщепление* — расщепление субъекта взгляда.

видении, так или иначе — формообразования бессознательного.⁶⁸

Выходит, опять-таки фрейдистская метапсихология позволяет нам в конце концов уточнить термины той диалектики, в которой мы пытаемся прояснить выражение «форма с присутствием». Уже работа *фигурального* предоставляет ряд элементов для постижения «странной» и «необычной» интенсивности формообразований, которые Фрейд передает словом, подразумевающим скорее *презентацию*, чем репрезентацию, скорее психическую *работу*, каковой образы дают непереносимое вместилище, чем «символическую функцию», для которой они лишь случайный предлог: и это слово, *Darstellbarkeit*, заставляет нас мыслить фигуральное как действие «представимости», и саму его интенсивность — как формальное действие означающего.⁶⁹ Но Фрейд дает еще один, дополнительный, путь, позволяющий еще раз уточнить термины вопроса: он вводит, по его словам, «особую область эстетического», не вмещающуюся в классические формулы «теории прекрасного». Она находится в стороне, так как определяет парадоксальное место эстетики: это место «того, что обычно пробуждает страх»; это место, где то, что мы видим, подает знак с той стороны принципа удовольствия; это место, где *видеть* означает *терять*, и где объект безвозвратной потери смотрит на нас. Это место тревожной странности (*das Unheimliche*).⁷⁰

⁶⁸ Об этом понятии см.: Lacan J. Les formations de l'inconscient (отчет Ж.-Б. Понталиса о семинарах 1957—1958 гг.) // Bulletin de psychologie. 1958. XII. N153. P. 182—192; N 154. P. 250—256.

⁶⁹ Позволю себе снова отослать читателя к своей работе (Didi-Huberman G. Devant l'image. P. 171—218), а также к схеме ее приложения в поле религиозных образов Средневековья (Didi-Huberman G. Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien. P. 596—609).

⁷⁰ Freud S. L'inquiétante étrangeté (1919) / Trad. B. Féron // Freud S. L'inquiétante étrangeté et autres essais. Paris, 1985. P. 213—214. — О том, что тревожная странность является также проблемой *формы* (а не только переживаемого опыта), Фрейд говорит во всей завершающей части своей статьи (Ibid. P. 252—263).

Почему мы снова обращаемся к столь известному тексту? Потому что фрейдовская тревожная странность кажется мне как нельзя лучше отвечающей всему тому, что Беньямин пытался уловить в «странном» (*sonderbar*) и «необычном» (*einmalig*) характере ауратического образа. Благодаря тревожной странности мы обладаем не только «секуляризованным», но и *метапсихологическим* определением ауры как «странного сплетения пространства и времени», как силы взгляда, желания и памяти вместе взятых, наконец, как силы дистанции. Напомним вкратце основные векторы этого понятия.

Во-первых, то, что фрейдовское *Unheimliche* — это «странное сплетение пространства и времени» следует из внимания, уделяемого Фрейдом парадоксальности самого слова *unheimlich*, — прежде всего слово о взгляде (это латинское *suspectus*) и о месте (греческое *ксенос*, чужое); но и слово, двоякость которого будет в итоге проанализирована в отчетливо временных терминах: это «то, что восходит из глубины давно известного, давно знакомого».⁷¹ Во-вторых, *Unheimliche* обнаруживает ту власть рассматриваемого над смотрящим, которую Беньямин находил в культовом значении ауратических объектов и которую Фрейд выразит более ясно в словах о «всемогуществе мыслей», связывающем культ как таковой со структурой навязчивости: *unheimlich*-объект, находясь перед нами, словно бы возвышается, потому он и держит нас в страхе перед своим визуальным законом. Он подталкивает нас к наваждению. Латынь говорит, что он *superstes* по отношению к нам, то есть присутствует, является свидетелем и властвует одновременно, подается нам так, словно в итоге должен пережить наш взгляд и нас самих, увидеть нашу смерть, в некотором смысле. Нет ничего удивительного в том, что традиционное выражение подобной реакции — прекрасно и страшно одновременно — может пробудить

⁷¹ Freud S. L'inquiétante étrangeté. P. 215 и, шире, p. 215—223.

незапамятное суеверие в отношении ауратических образов.⁷²

В-третьих, тревожная странность обнаруживает все признаки сопряженной власти памяти и простертости желания. Между ними, быть может, помещается *повторение*, анализируемое Фрейдом сквозь призму мотивов *привидения* (наваждение, «тревожное возвращение» образов) и *двойника*. Двойник — это объект, изначально придуманный «на случай исчезновения я», но в итоге означающий само это исчезновение — нашу смерть, — когда он является нам и «смотрит» на нас.⁷³ Он «смотрит» на нас всегда «необычным» (*einmalig*), всегда уникальным и поразительным образом, причем сама необычность его взгляда оказывается «странной» (*sonderbar*) из-за еще более тревожной виртуальности силы повторения и независимой от нашей жизни «жизни» объекта.

Разве не двойника весьма отчетливо — и упрямо — видел Майкл Фрид перед большим черным кубом Тони Смита? Разве не *Unheimliche*-интенсивность этого объекта он с неким ужасом обнаруживал в нем, ощущая его одновременно «агрессивным» и «назойливым», слишком близким и слишком далеким, слишком мертвым и слишком живым, безмолвным и поглощающим, «как человек»?⁷⁴ Ведь и Фрейд описывал мотив двойника согласно тем же диадам живого и мертвого, антропоморфизма и несходства.⁷⁵ Укажем в связи с этим, что понятие двойника определяет одновременно нечто, повторяющее человеческий облик — в этом его *антропоморфизм*, — и нечто, оказывающееся способным повторять самое себя, то есть приобретать своего рода нечеловеческий облик *автономной формы*, «живущей» своей жизнью чистого объекта и действенной до дьяволизма, до способности порождать саму себя. Быть может, в самой минималист-

⁷² Ibid. P. 242—245.

⁷³ Ibid. P. 235—242.

⁷⁴ Fried M. Art and Objecthood. P. 17.

⁷⁵ Freud S. L'inquiétante étrangeté. P. 224, 249.

ской сериальности есть нечто от этого повторения, понимаемого как наваждение, — при том условии, разумеется, что она интерпретируется в духе навязчивости, в рамках которой объект становится *угрожающим* как раз потому, что он *специфичен* в самопорождении своей формы, своего числа, своей материи.

Этот угрожающий характер визуального опыта находит свое радикальное выражение в ассоциации *unheimlich*-объекта с тематикой ослепления. Фрейд не только очерчивает связь тревожной странности с одиночеством, безмолвием и темнотой,⁷⁶ — с которыми Бенъямин вскоре увяжет и ауру, — но и показывает нам, как опыт *Unheimliche* постепенно переходит в *визуальный опыт опасности перестать видеть*... Речь идет о знаменитом анализе сказки Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек», где мотив ослепления — к примеру, во фразе Коппелиуса: «Глаза сюда! Глаза!» — проявляется, будучи понят как замещение страха кастрации.⁷⁷

Но ведь, в конечном счете, именно власть дистанции, двойной дистанции снова действует в подобном опыте. Фрейд сходится с бенъяминовским определением ауры как «уникального явления дали, как бы ни был близок рассматриваемый предмет», уже тогда, когда усматривает в *Unheimliche* свойство, подмечавшееся ранее Шеллингом: свойство видимости, ощущаемой как странное, уникальное явление чего-то, «что должно было оставаться в тайне, в тени, но вышло оттуда».⁷⁸ Нечто вышло из тени, но его явление будет хранить интенсивный след удаленности, глубины, принуждающий его к упорной работе по *сокрытию*. Так опыт взгляда, который мы пытаемся объяснить, сопрягает два дополнительных, диалектически переплетенных момента: с одной стороны,

⁷⁶ Ibid. P. 263. — Тут Фрейд говорит о связи источников инфантильных страхов с материнским отсутствием (см. также: Freud S. Trois essais sur la théorie sexuelle (1905) / Trad. P. Koeppel. Paris, 1987. P. 167—168).

⁷⁷ Freud S. L'inquiétante étrangeté. P. 225—234.

⁷⁸ Ibid. P. 222 (цитата из Шеллинга).

«видеть теряя», если можно так выразиться, и, с другой стороны, «видеть явление скрывающегося». В узловом центре этой диалектики Фрейд, как известно, поместил конститутивную — одновременно негативную и структурную — операцию *вытеснения*. Так что же сказать в заключение, как не то, что всякая интенсивная, всякая ауратическая форма дается как «странно тревожная» в той самой мере, в какой помещает нас визуально перед «возвращением чего-то вытесненного»?⁷⁹ Не следует ли определить интенсивность формы метапсихологически как *возвращение вытесненного в сфере визуального* и, еще шире, в сфере эстетического?

⁷⁹ Ibid. P. 246 и, шире, p. 245—252. — Фрейд доходит до того, что видит в частице *un* [ne] слова *unheimlich* «метку вытеснения».

НЕСКОНЧАЕМЫЙ ПОРОГ ВЗГЛЯДА

Фрейд сформулировал и ключевую парадигму, позволяющую отдать отчет о тревожной странности: это *дезорентация*, опыт, в котором мы уже не знаем точно, что *перед* нами, а что не перед нами, или не является ли место, к которому мы направляемся, тем самым, *внутри* чего мы всегда заточены. Фрейд пишет: «Собственно говоря, тревожная странность всегда есть нечто, в чем, так сказать, оказываются полностью дезориентированными. Чем лучше человек ориентируется в своем окружении, тем в меньшей степени он доступен вещам или событиям, которые вызывают в нем впечатление тревожной странности».¹ Однако Фрейд говорит нам: в конечном счете, «страдающие неврозом», то есть все люди, сильнее всего испытывают эту *Unheimliche*-дезорientацию перед женскими половыми органами; тогда, когда перед ними открывается это странное место, странное до такой степени потому, что предписывает возвращение в утраченное «у-себя» (*das Heimische*), на пройденный порог всякого рождения. Метапсихологическая отсылка к страху кастрации дополняется здесь отсылкой к «фантазму материнской утробы» (*Mutterleibphantasie*).²

¹ Freud S. L'inquiétante étrangeté (1919) // Freud S. L'inquiétante étrangeté et autres essais. P. 216.

² Ibid. P. 252, 257.

Но две эти отсылки тесно — так сказать, онтологически — связаны в опыте тревожной странности. Ибо дезориентация нашего взгляда подразумевает и состояние оторванности от другого, и состояние оторванности от самих себя, в самих себе. Мы в любом случае что-то теряем при этом, в любом случае оказываемся *под угрозой отсутствия*. Причем, как ни парадоксально, этот раскол, открывшийся в нас, — раскол, открытый в том, что мы видим, тем, что смотрит на нас, — впервые заявляет о себе, когда дезориентация порождается стирающейся или блуждающей границей, скажем, между материальной и психической реальностью.³ Это и происходит, когда Стивен Дедал вглядывается в море перед собой: когда прилив приносит с собой мальков и водоросли из охваченной грустью памяти, *стирается граница*. Но в то же время в самой видимости морского пейзажа *открывается порог*; горизонт, далекое *перед*, так открывается и загибается, что виртуально прорисовывает «выпуклый тугокожий щит» материнской утробы, но еще и предельно близкий образ фарфорового сосуда, полного желчи умирающей матери, зеленой, как и созерцаемое вдалеке море. И порог, который открывается там, между тем, что видит Стивен Дедал (удаляющееся море), и тем, что смотрит на него (умирающая мать), есть, в конечном счете, не что иное, как открытость, которую он несет *внутри* себя, «живая рана его сердца».⁴

Такова, в новой формулировке, «неотменимая модальность зримого» по Джеймсу Джойсу. Вспомним, что в конце знаменитого пассажа, как раз перед приказанием «закрывать глаза и смотреть», согласно ассоциации мотивов оптической прозрачности и пятерни, ищущей тактильную зацепку слепца, нашим собственным глазам является слово *дверь*.⁵ Не может ли дверь стать для нас предельным диалектическим образом, который позволит

³ Ibid. P. 251.

⁴ Joyce J. Ulysse. P. 10—12.

⁵ Ibid. P. 39. См. выше, с. 7—9.

закрывать — или оставить открытой — эту историю о взгляде? Во всяком случае, она им стала для скульпторов-минималистов. Это большой куб Тони Смита: конечно, он не похож на дверь, но его глубоко диалектическая природа, природа зрительного препятствия и в то же время отверстия, сводит воедино две пространственные модальности, которые затем будут разъединены и специфицированы. Это стена: в работе, так и названной «The Wall», она противопоставляет взгляду массивную поверхность черного дерева или стали. И наконец, конструкция под названием «The Maze», лабиринт, который открывает зрителю нечто вроде входа в храм или страшного места, — место, *открытое* перед нами, но открытое для того, чтобы удерживать нас *на дистанции* и вновь дезориентировать (ил. 36, 37).

Ведь эта дверь перед нами — чтобы мы не пересекали ее порог, а точнее, чтобы мы боялись его пересечь, чтобы мы все время откладывали решение сделать шаг. И в этом *откладывании* она держит — задерживает — любой наш взгляд между *желанием* пойти дальше, приблизиться к цели, и бесконечной, как будто бесконечно преждевременной, *скорбью* по поводу того, что приблизиться к цели так и не удалось. Мы остаемся перед нею, как перед теми египетскими гробницами, в каждом тупике лабиринтов которых изображены двери, тогда как они воздвигают перед нами не что иное, как тяжелые известняковые преграды нашего воображаемого бессмертия (ил. 38). В такой ситуации мы оказываемся одновременно принуждены к переходу, который приготовлен для нас лабиринтом, и дезориентированы перед каждой дверью, перед каждым указателем направления. Мы *между перед и внутри*. И это неудобное положение определяет весь наш опыт, когда всюду, даже внутри нас, в том, что мы видим, открывается то, что смотрит на нас.

Мотив двери, разумеется, уходит в глубь веков: он традиционен, архаичен и религиозен. Он абсолютно амбивалентен (как место перехода за пределы и место неспособности к переходу) и используется как таковой

в каждом колесике мифических конструкций, в каждом их закоулке. Данте помещает дверь при входе в Ад («Я увожу к вечной муке (...) Входящие, оставьте упования»⁶), но и при входе в Чистилище: это «трещина, прорезающая стену», у которой дежурит безмолвный вратник; его меч, словно сам образ крутого порога, ослепляет взгляд, и Данте, остолбенев, ждет перед дверью, неспособный пойти дальше, пока ему на помощь не приходит Вергилий.⁷ Врата открывают в небесах и визионеры Апокалипсиса.⁸ Перед ними всегда стоят судьи или стражи; сами боги представляют себя вратами, через которые входят в беспредельное наслаждение.⁹

Дело в том, что дверь — это фигура открытости, но фигура открытости условной, находящейся под угрозой или угрожающей, способной дать все или все забрать. Иными словами, она всегда *управляется законом*, обыкновенно таинственным. Само ее хлопанье — фигура *double bind*. Поэтические, премудрые книги, без устали комментируемые пророческие книги древнееврейской Библии бесконечно нанизывают друг на друга мотивы дверей, закрываемых или открываемых силой слез, раскаяний, ран или ужаса перед божественным законом.¹⁰ И человеческая богооставленность, отчаянный поиск «смысла смыслов» или «реального присутствия» (и т. п.) очень часто будет принимать облик дверей, которые надо пройти или открыть. Гершом Шолем возводит к Цезарейской школе раввинов передаваемый Оригеном мотив

⁶ Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. III, 1—10. М., 1992. С. 17.

⁷ Там же. Чистилище. IX, 73—84. С. 221.

⁸ Откровение Иоанна Богослова. IV, 1.

⁹ См.: Евангелие от Луки. XIII, 24; от Матфея. VII, 13—14; от Иоанна. X, 9 («Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется»); Послание Иакова. V, 8—9; и т. д.

¹⁰ См.: Плачи. III, 8; Псалмы. XVI, 11; XXXIX, 12; и т. д. — Обзор раввинских комментариев к этим мотивам можно найти в книге: Montefiore C. G., Loewe H. A Rabbinic Anthology. New York, 1974. P. 317—318, 329, 403, 544 etc.

«смысла смыслов» — или Святой Святых — мотив, не согласующийся с образцом линейного, пусть даже по схеме Вознесения, пути, но измышляющий бесконечное пространственное умножение дверей, которые нужно открыть — при том, что ключи потеряны, перепутаны. Шолем пишет:

Ориген в своем комментарии к Псалмам рассказывает, как один «древнееврейский» ученый — разумеется, член Цезарейской академии раввинов — говорил ему, что священные Писания подобны большому дому с великим множеством комнат; перед каждой комнатой лежит ключ, но этот ключ не подходит. Ключи всех комнат перепутаны, и нужно (задача одновременно долгая и трудная) найти среди них подходящие.¹¹

В этой аллегории священной экзегезы открытость двери — доступ желания к его предмету, доступ взгляда к «его» наконец разоблачаемой вещи — будет оставаться виртуальной и, в некотором смысле, запрещенной. Ведь прежде всего требуется *время*, чтобы восстановить все соответствия ключей замкам, и нетрудно представить себе собственно лабиринтный, бесконечный характер этой работы. Этот образ в беняминовском смысле «архаичен», поскольку запретные комнаты — зачастую пустые, как Святая Святых, но иногда обязанные своей ценностью присутствию женщины, и даже некоего изображения, — обнаруживаются как настоящая антропологическая константа в бесчисленных обрядах инициаций, начиная с бракосочетаний, и во множестве мифов и сказок.¹² Так, легендарные евреи всюду до самых хасидских мудростей дают собственные варианты или

¹¹ Scholem G. La Kabbale et sa symbolique. Paris, 1966. P. 20. — Текст Оригена можно найти в сборнике «Selecta in Psalmos» (псалом 1, G. XII, col. 1075—1080). В каббалистической традиции этот мотив оказывается связан с комбинациями букв, которые «открывают» смысл и так и называются: «Врата Света» (название трактата раввина Иосифа Гикатилиа XV века). См. также: Scholem G. Les origines de la Kabbale (1962). Paris, 1966. P. 38—39, 302, 343—344.

¹² См.: Pronn B. Исторические корни волшебной сказки (1946). М., 1996. С. 140—145 («Запретный чулан»).

версии раввинской аллегии, рассказанной Оригеном.¹³ Наконец, Кафка, с творчеством которого не преминул сблизить этот амбивалентный мотив двери Гершом Шолем, оставил нам знаменитую и странную притчу из предпоследней главы «Процесса». Воспроизведем ее полностью, так она прекрасна.

У врат Закона стоит привратник. И приходит к привратнику поселянин и просит пропустить его к Закону (*bittet um Eintritt in das Gesetz*). Но привратник говорит, что в настоящую минуту пропустить его не может. И подумал проситель и вновь спрашивает, может ли он войти туда впоследствии? «Возможно, — отвечает привратник, — но сейчас войти нельзя». Однако врата Закона, как всегда, открыты, а привратник стоит в стороне, и проситель, наклонившись, старается заглянуть в недра Закона (*in das Innere zu sehen*). Увидев это, привратник смеется и говорит: «Если тебе так не терпится — попытайся войти, не слушай моего запрета. Но знай: могущество мое велико. А ведь я только самый ничтожный из стражей. Там, от покоя к покою, стоят привратники, один могущественнее другого. Уже третий из них внушал мне невыносимый страх». Не ожидал таких препон поселянин, ведь доступ к Закону должен быть открыт для всех в любой час, подумал он; но тут он пристальнее взглянул на привратника, на его тяжелую шубу, на острый горбатый нос, на длинную жидкую черную монгольскую бороду и решил, что лучше подождать, пока не разрешат войти. Привратник подал ему скамеечку и позволил присесть в стороне, у входа. И сидит он там день за днем и год за годом. Непрестанно добивается он, чтобы его впустили, и докучает привратнику этими просьбами. Иногда привратник допрашивает его, испытывает, откуда он родом и многое другое, но вопросы задает безучастно, как важный господин, и под конец непрестанно повторяет, что пропустить его он еще не может. Много добра взял с собой в дорогу поселянин, и все, даже самое ценное, он отдает, чтобы подкупить привратника. А тот все принимает, но при этом говорит: «Беру, чтобы ты не думал, будто ты что-то упустил». Идут года, внимание просителя неотступно приковано к привратнику. Он забыл, что есть еще другие стражи, и ему кажется, что только этот, первый, преграждает ему доступ к Закону. В первые годы он громко клянет эту свою неудачу, а потом приходит старость и он только ворчит про себя. Наконец он впадает в детство, и, оттого что он столько лет изучал приврат-

¹³ Одну из них можно найти в книге М. Бубера «Легенда о Баал-Шеме» (1907) (*Buber M. La légende du Baal-Schem / Trad. H. Hildebrand. Monaco, 1984. P. 21*).

ника и знает каждую блоху в его меховом воротнике, он молит даже этих блох помочь ему уговорить привратника. Уже меркнет свет в его глазах, и он не понимает, потемнело ли все вокруг, или его обманывает зрение. Но теперь, во тьме, он видит, что неугасимый свет струится из врат Закона (*wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht*). И вот жизнь его подходит к концу. Перед смертью все, что он испытал за долгие годы, сводится в его мыслях к одному вопросу — этот вопрос он еще ни разу не задавал привратнику. Он подзывает его кивком — ооченевшее тело уже не повинует ему, подняться он не может. И привратнику приходится низко наклониться — теперь по сравнению с ним проситель стал совсем ничтожного роста. «Что тебе еще нужно узнать? — спрашивает привратник. — Ненасытный ты человек!» — «Ведь все люди стремятся к Закону, — говорит тот, — как же случилось, что за все эти долгие годы никто, кроме меня, не требовал, чтобы его пропустили?» И привратник, видя, что поселянин уже совсем отходит, кричит изо всех сил, чтобы тот еще успел услышать ответ: «Никому сюда входа нет, эти врата были предназначены для тебя одного! Теперь пойду и запру их».¹⁴

Восхитительный рассказ. Или, скорее, очень точное описание тревожной странности. Вообще, ясно, что кафкианская притча помнит о своих собственных мифических «источниках», о том, откуда она *возвращается*. Поселянин — это традиционная фигура *am ha harets*, неграмотного, того, кто никогда не посвящал себя талмудическому образованию; и общее развитие притчи вполне может показаться дополнительным комментарием в рамках уже сложившегося экзегетического и хасидического корпуса.¹⁵ Но вот в чем «странность» этого

¹⁴ Кафка Ф. Процесс (1914—1916) // Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников / Пер. Р. Райт-Ковалевой. М., 1991. С. 416—417.

¹⁵ См.: Robert M. Seul comme Franz Kafka. Paris, 1979. P. 163—164; Hofmann W. Kafkas Legende «Vor dem Gesetz» // Boletín de Estudios germanicos. 1970. VIII. P. 107—119 (о хасидских влияниях в рассказе Кафки); Purdy S. B. A Talmudic Analogy to Kafka's Parable *Vor dem Gesetz* // Papers on Language and Literature. 1968. IV. P. 420—427; Steiner E. R. Kafka's *Before the Law*: A Religious Archetype with Multiple Referents // Cithara. 1978. XVIII. P. 27—45. — Позиция Г. Шолома одновременно более радикальна и более интересна, так как он придает кафкианской ситуации едва ли не «первоначальный» статус для самой еврейской мистики. Он пишет: «Это сходство, которое роднит каф-

рассказа, вот что создает его совершенно поразительную напряженность: это прежде всего *трагическая ирония*, которой Кафка вовсе не продолжает традицию, но раскалывает ее на мелкие кусочки и прорывает — на том же основании, на каком он ее обнажает, обнажает все ее принуждение. Именно на это обращает внимание великолепный пассаж книги Массимо Каччиари об «Иконах закона», посвященный рассказу Кафки. Каччиари пишет: «*Трагической* является та ирония, которую внушает сознание гибели в этом никогда не *достижимом* месте; *иронической* является ситуация этой безнадежной экзегезы, нацеленной на обнажение традиции».¹⁶ Что это значит? Это значит, что в своем рассказе Кафка раскалывает элементы мифа — как он делал это не раз, например когда придумал «молчание сирен»,¹⁷ — и не потому ли, что история рассказывается священником в главе, названной «В соборе»; не потому ли, что *дверь остается открытой* до конца, в противоположность всем традиционным версиям, — то есть открытой до тех пор, пока поселянин не умрет, окруженный своей безмолвной аурой.

Что еще это значит? Это значит, что Кафка радикализует, а значит, *искореняет* вопрошание к произведению во всякой религиозной экзегезе. Это значит, что он вводит традицию в критическую апорию и в начальную ситуацию.¹⁸ Иными словами, это значит, что он вызывает в ней исполнение безбожия и, пусть даже в акте слома, создает *диалектический образ* — подлинный образ нашей современности, образ не архаичный. Не случайно Вальтер Беньямин тонко противопоставлял еврейскому

кианскую ситуацию с талмудической традицией в самом разгаре своего развития, так, что эта последняя ничуть не обесценивается, демонстрирует, сколь глубоко кафкианский мир принадлежит генеалогии еврейской мистики» (см.: *Scholem G. La Kabbale et sa symbolique*. P. 20).

¹⁶ *Cacciari M. Icônes de la loi* (1985). Paris, 1990. P. 72.

¹⁷ *Кафка Ф. Молчание сирен* // Кафка Ф. Сочинения в 3 томах. М.—Харьков, 1994. Т. 1. С. 262—263.

¹⁸ См.: *Cacciari M. Icônes de la loi*. P. 62—81.

укоренению — неоспоримому еврейскому укоренению Кафки в том виде, в каком мог понять его Шолем, то есть в терминах традиции, — диалектическое *искоренение*, производимое образом современности, эквивалент которого автор «Уникального смысла» находил даже у физика-материалиста А. Эддингтона. Беньямин пишет:

Читая следующий пассаж Эддингтона, кажется, слышишь Кафку: «Я стою перед дверью с намерением войти в свою комнату. Это непростое предприятие. Прежде всего, я должен бороться с атмосферой, которая давит на каждый квадратный сантиметр моего тела с силой в один килограмм. Затем, мне нужно попытаться встать на половицу, которая мчится вокруг солнца со скоростью 30 километров в секунду; доля секунды опоздания, и половица на расстоянии нескольких миль от меня. К тому же я должен выполнить этот трюк, висая на круглой планете, головой устремившись куда-то вовне, вдаваясь в космос, тогда как сквозь все поры моего тела с неведомой скоростью дует ветер эфира. Кроме того, половица отнюдь не тверда. Встать на нее — значит опереться на мушиный рой. Не провалюсь ли я? Нет, ибо когда я решаюсь наступить на него, одна из мух нажимает на меня и выталкивает кверху; я снова падаю, и другая муха снова выталкивает меня; так я и продвигаюсь вперед. (...) Воистину, легче верблюду пройти в игольное ушко, чем физику перешагнуть порог своей двери».¹⁹

Английский юмор на мгновение совпадает с иронией Кафки, *играющего* с незапамятным мотивом своей собственной памяти, своего собственного укоренения, как Марсель Дюшан иронизировал над незапамятными символическими и пространственными мотивами двери и окна.²⁰ Что ничуть не уменьшало *вес* его работы, вес ее

¹⁹ *Benjamin W.* Письмо Г. Шолему от 12 июля 1938 г. // *Benjamin W. Correspondance* / Ed. G. Scholem et T. W. Adorno. Paris, 1979. Vol. II. P. 249. См. также его эссе «Франц Кафка» (*Беньямин В. Франц Кафка*. М., 2000. С. 47—95) и процитированное письмо Г. Шолему (с. 173—174).

²⁰ В таких произведениях, как «Fresh Widow» (1920), «Суматоха в Аустерлице» (1921), в открытой и закрытой двери на улице Ларрей (1927), в прозрачной и затененной двери из галереи Градива (1937) или наконец в двери из «Дано...» (1946—1966). Не говоря, разумеется, о «Большом стекле».

как диалектического образа. Совсем наоборот. В самом деле, что может быть весомее, что может быть тревожнее этой открытой двери, перед которой иссякает вся человеческая вера? Или, быть может, вера двоих людей, если допустить, что привратник тоже входит в эту сферу культа и закона? Или оба в какой-то момент — годы проходят, абсурдность ситуации все явственнее — перестали верить, но не перестают переживать свое ожидание перед этой дверью как необходимое? Это ироническое и трагическое измерение кафкианской истории зачастую смягчали, понимая ее как историю о неизмеримости божественной трансцендентности или справедливости.²¹ Если бы дверь закона была открыта, мы легко могли бы сказать, что закон *по ту сторону*. Лишь образ закрытой двери действительно отличает сокрытое от явленного. Но мы имеем дело с диалектическим — и двусмысленным — образом ровно постольку, поскольку открытая дверь указывает нам на то, что закон *там*, но и *по ту сторону*. Иными словами, что он имманентен в самой своей шизовости.²²

Выходит, притча Кафки описывает ситуацию недоступности — ситуацию дистанции, как будто бы слово закон [*loi*] должно дополняться словом *далекий* [*loin*], — создаваемую, между тем, признаком доступности, всегда открытой дверью. Дистанция, как видим, уже раздвоена, диалектизирована. Конечно, мы могли бы сказать, что привратник, и только он, запрещает поселянину вход.

²¹ См., например: *Delesalle J. Cet étrange secret*. Paris, 1957. P. 60—97; М. Бубер, цитируемый (и критикуемый) Х. Политцером в книге: *Politzer H. Franz Kafka. Parable and Paradox*. Ithaca—New York, 1962 (исправленное издание — 1966). P. 179; а также *Ries W. Transzendenz als Terror. Eine religionsgeschichtliche Studie über Franz Kafka*. Heidelberg, 1977.

²² В этом заключена вся сила прочтения, предложенного Ж. Делезом и Ф. Гаттари (см.: *Deleuze G., Guattari F. Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, 1975. P. 79—96, 108—110). Понятие диалектического образа имплицитно присутствует в пассажах, посвященных кафкианским «нео-формациям», в которых небо прочитывается как подземелье, религиозный архаизм как капитализм и т. д. (*ibid.* P. 135—136).

Но кто он, этот привратник с его шубой и жидкой бородой, с его горбатым носом и напускными манерами вельможи, как не комический, смешной персонаж? И к тому же Кафка заботится о том, чтобы показать нам: положение привратника по прошествии лет оказывается не менее безнадежным, чем положение бедного поселянина; это положение — часть всеобъемлющего принуждения, перед которым система ставит каждого, как перед *double bind* приказания: «Не иди ко мне, я приказываю тебе пока не доходить до меня. Именно тут и в этом я есть закон, и именно тут и в этом ты будешь соглашаться с моей просьбой. Не соглашаясь со мной».²³ Это значит, что недоступность есть, и что это *есть* — *тут*, прямо перед нами, близко к нам и даже в нас. Положение одновременно комичное — до бурлеска, которым, кажется, отдает смех привратника, — и глубоко трагичное, так как оно затрагивает нашу неотвязную невозможность достичь отсутствующего.²⁴

Почему эта притча имеет отношение к нашей проблеме? Потому что речь в ней идет как о законе, так и

²³ *Derrida J. Préjugés — Devant la loi* // *Derrida J. La faculté de juger*. Paris, 1985. P. 121.

²⁴ Кафка сам дает выражение этому «отсутствующему, который создает закон». В знаменитом «Письме отцу» 1919 года он говорит, что обладает единственным воспоминанием о своем раннем детстве — и это воспоминание, в котором отец оставляет его «стоять перед запертой дверью»; тремя страницами ниже Кафка пишет: «Тем самым мир делился для меня на три части: один мир, где я, раб, жил, подчиняясь законам, которые придуманы только для меня и которые я, неведомо почему, никогда не сумею полностью соблюсти; в другом мире, бесконечно от меня далеко, жил Ты, повелевая, приказывая, негодую по поводу того, что Твои приказы не выполняются; и, наконец, третий мир, где жили остальные люди, счастливые и свободные от приказов и повиновения». Еще один пассаж говорит о *дистанции* между письмом и *отсутствием* контакта с отцом: «В моих писаниях речь шла о Тебе, я только и делал, что изливал в них свои жалобы, которые не мог излить на твоей груди» (*Кафка Ф. Письмо отцу* // *Кафка Ф. Сочинения в 3 томах*. Т. 3. С. 34, 38 и 58).

о зрении: «каждый стремится туда» — чтобы снова за-получить эту истину, которая выйдет в конечном итоге из усталых уст поселянина. Каждый устремлен туда. И каждый стоит перед образом — если мы называем *образом* объект, в данном случае, объект видения и смот-рения, — как *перед* открытой дверью, в отверстие кото-рой невозможно пройти, невозможно войти: человек веры хочет видеть там нечто потустороннее (это посе-лянин в его несчастном поиске); человек тавтологии, наоборот, поворачивается спиной к двери и заявляет, что ему нечего там искать, так как он думает, что представляет себе и знает ее по той простой причине, что находится рядом с ней (это привратник в его не-счастливой власти). Смотреть значит принимать во вни-мание то, что образ структурирован как *перед-внутри*: недоступный и навязывающий свою дистанцию, какой бы близкой она ни была, — ибо это дистанция отло-женного контакта, невозможности соприкосновения. Это означает — и означает не только аллегорически, — что *образ структурирован как порог*. Отверстие открытой две-ри, к примеру. Странное переплетение открытого и в то же время замкнутого пространства. Брешь в стене или разрыв, но выработанный, выстроенный, словно нужен архитектор или скульптор, чтобы дать форму нашим глубочайшим ранам. Чтобы сообщить расколу того, что смотрит на нас, в том, что мы видим, некую *фундамен-тальную геометрию*.

Ведь кафкианская дверь есть, в конечном счете, не что иное, как чистейшее пространственное обрамление: опора элементарной геометрии, описание [в геометри-ческом смысле], «специфическое пространство», возмож-ности которого без усталости исследуют скульпторы-мини-малисты, начиная с Роберта Морриса (ил. 39, 40).²⁵ Но рассказ Кафки позволяет нам понять это пространст-

²⁵ Помимо Роберта Морриса, мотивы «в дверях» обнаруживаются у Карла Андре, Сола Леуитта, Брюса Наумана, Джеймса Таррелла и многих других.

во — в то же время предельно простое — как *сегмент ла-биринта*, выступающий виртуальной опорой всей слож-ности и неочевидности системы, только «вход» в кото-рую, если можно так выразиться, он представляет. Дверь чрезвычайно проста, но она диалектизирует всю ту игру удаленностей и смежностей, в которой организуется каф-кианское пространство вообще.²⁶ И я говорю о фунда-ментальной геометрии потому, что простое обрамление двери кажется функционирующим здесь — в своем не-обычном, «странном» и «уникальном» в рассказе, аспек-те — как зрительная *опора* гораздо более общей инстан-ции, того самого, что Гуссерль, ища начало геометрии, называл «смыслообразованием» (*Sinnbildung*). Он писал: «Изначальную очевидность [геометрического] нельзя пу-тать с очевидностью «аксиом» [геометрии]; ибо аксиомы суть в принципе уже результаты изначальноного смысло-образования и всегда уже имеют его за собой».²⁷

Таким образом, поселянин нес на своих плечах, в старческой усталости и усиливающемся потемнении сво-их глаз своего рода начало геометрии. Он в некотором смысле воплощал геометрию — она следовала из его времени, которое проходило перед дверью, она следовала из его плоти. По поводу статуса геометрии часто заблуж-дались — скажем, применительно к Ренессансу, — когда представляли ее как простой «фон», театральную деко-рацию, на которой должны выделяться миметически воспроизведенные человеческие тела и их «истории»;

²⁶ См.: Deleuze G., Guattari F. Kafka. P. 131—139. — О кафкианском пространстве вообще см.: Pongs H. Franz Kafka, Dichter des Labyrinths. Heidelberg, 1960; Frey G. Der Raum und die Figuren in Franz Kafkas Roman «Der Prozess». Marburg, 1965; Beuther B. Die Bildsprache Franz Kafkas. Munich, 1973. P. 136—142; Binder B. Bauformen // Kafka-Hand- buch. Vol. II. Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart, 1979. P. 48—93.

²⁷ Гуссерль Э. Начало геометрии (1936). М., 1996. С. 226. — Из этой же самой данности Гуссерль выводит статус *истории*. Так, он пишет: «Теперь мы можем также сказать: история есть не что иное, как живое движение совместности и встроенности друг в друга (*des Miteinander und Ineinander*) изначальноного смыслообразования (*Sinnbil- dung*) и смыслооседания» (там же, с. 235).

симметричным образом заблуждались — скажем, применительно к минимализму, — когда представляли геометрию как простой «специфический» зрительный объект, в котором должна отсутствовать всякая плоть (в этом-то и коренилась ошибка по поводу смысла работ минималистов от Роберта Морриса до Брюса Наумана).

Ведь мы *несем* пространство прямо в плоти. Пространство, являющееся не идеальной категорией рассудка, но незаметным фундаментальным элементом всех наших чувственных или фантазматических опытов. И недостаточно сказать, что пространство конституирует наш мир: надо сказать также, что оно «становится впервые доступно только через размиршение окружающего мира».²⁸ И, как следствие, что оно появляется лишь в измерении *встречи*, где рушатся объективные дистанции, где *там* обезграничивается, отрывается от *здесь*, от детали, от видимой близости; но где оно внезапно *показывается*, и вместе с ним завязывается парадоксальная игра визуальной близости в дистанции не менее властной, в дистанции, которая «открывает» и кажет.²⁹ Вот почему *место образа* может быть постигнуто лишь сквозь призму двойного смысла слова *там* [близко/далеко. — Перев.], то есть сквозь призму показательных диалектических опытов ауры, или тревожной странности. Образы — визуальные вещи — всегда уже являются местами: они являются нам как парадоксы в действии, в которых пространственные координаты рвутся, *открываются* нам и, в конечном итоге, открываются в нас, чтобы открыть и тем самым впустить в себя нас.³⁰

²⁸ Хайдеггер М. Бытие и время (1927) / Пер. В. В. Бибихина. М., 1997. С. 113.

²⁹ Ср. игру «от-даления» (*Ent-fernung*) и «открытости» (*Erschlossenheit*) у Хайдеггера (там же, с. 101—110).

³⁰ См.: Хайдеггер М. Искусство и пространство (1962) // Хайдеггер М. Время и бытие / Пер. В. В. Бибихина. М., 1993. С. 312—316. — Это великолепный текст, в котором речь идет о вещах как *местах*, о скульптуре как игре *открытости* и *впускания* и, наконец, о родственности *пустоты* «собственному существу места».

Так, поселанин, годами сидевший перед дверью, в конечном итоге оказался «съеден» ею, а может быть, и сам стал некоей безжизненной рамкой, очерченной вокруг пустоты. Подобно минималистской скульптуре, открытая дверь была не просто «очевидной» или «специфической»: она была *слишком очевидной* под взглядом бедняги. Оставаясь, таким образом, открытой на протяжении лет, она демонстрировала, что она не «порог» в инструментальном смысле, не порог для того, чтобы перейти, войти куда-то, но порог абсолютный, то есть *порог нескончаемый*. «Ее очевидность ничему не соответствует, ни к чему не является ключом, — пишет Масимо Каччиари. — Нельзя ждать ответа от знака, который обладает такой очевидностью. (...) Все открыто, и ничто не решено. (...) Есть лишь человек, который ищет».³¹ Иными словами, человек, который смотрит в открытую дверь и которому понадобятся годы — а также съеживающееся, постепенно деревенеющее тело и непоправимо слабеющее зрение, — чтобы «разглядеть люющийся из темноты великолепный луч».

Кафке была хорошо знакома власть этой очевидности — изнурительной и изнуренной, доведенной до крайности: это власть опустошенности или, если можно так выразиться (вводя те же сдвиг и темпорализацию, какими воздействует на слово «différence» [«различие»] Деррида), пустения. Кафка хорошо знал, что мы несем в себе геометрию наших расколов: так, в один из дней 1912 г. он чувствует, что сам становится довольно странной дверью. Он пишет:

Мне трудно встряхнуться, и вместе с тем я беспокоен. Когда я сегодня после обеда лежал в кровати и кто-то быстро повернул ключ в замке, мне показалось, будто все мое тело в замках, как на карнавальном костюме, и с короткими интервалами то тут, то там открывается или запирается какой-нибудь из замков.³²

³¹ Cacciari M. Icônes de la loi. P. 75—78.

³² Кафка Ф. Дневник. 30 августа 1912 г. // Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. С. 490. — В другом месте Кафка отмечает,

Можно было бы представить это колебание с «короткими интервалами» в виде моргания век на коже бдительного Аргуса или, более точно, в виде ритмического открывания плевры, в виде учащенного дыхания. Кафка к этому времени уже долгое время был болен (его первое пребывание в санатории относится к 1905 году) и держался благодаря постоянному беспокойству о состоянии своего тела. «Я пишу очень уверенно, — сообщал он своему дневнику с 1909 года, — подталкиваемый отчаянием, которое вселяет в меня мое тело и будущее этого тела». ³³ Быть *задеваемым* замками, которые открываются и закрываются, — хотя все это можно было бы сопоставить с симуляком, с наряжением, — было для него, вне сомнения, не чем иным, как способом быть *разглядываемым* «живой раной своего сердца», то есть его легкого, его собственного внутреннего пространства, которое переживало постепенное открытие. Главное здесь не то, что Кафка смог «описать» свою болезнь или болезни, но то, что само его письмо стало ларцом или могилой, криптой или сокровищницей, в любом случае — *дверью*, чем-то, что открывает ящик или обрамляет и позволяет видеть на пороге. Дверью зла, которое водворяло в нем свой закон. ³⁴

Итак, образ в рамках этой экономики выглядит так: страж склепа (страж вытеснения) и самого его открытия

что его потрясают цветовые угловатости. Он пишет: «Одновременно я увидел изображение уличной мостовой с ее строго ограниченными частями тени и света. Я на мгновение почувствовал себя одетым в кольчугу» (*Kafka F. Journaux // Kafka F. Œuvres complètes. Paris, 1976—1989. Vol. III. P. 29*). Или вот еще: «Как волнует меня сегодня вид лестниц. Уже утром, и с тех пор несколько раз, я получал удовольствие от того, что смотрел из окна на усеченный треугольник в каменном лестничном марше...» (*ibid.*, p. 132).

³³ См.: *Kafka F. Journaux. P. 4* (1909?), а также p. 115, 122, 133, 166—167 etc.

³⁴ О связи тем пациента-криптофора, потери и вбирания, см.: *Abraham N., Torok M. L'écorce et le noyau. P. 227—321*.

(допускающий блистательное возвращение вытесненного). ³⁵ Окаменяющий и притягивающий одновременно. Разве не похожа эта дверь на пасть Горгоны? Так или иначе поселянин, замерший между тем, что он видел в открытом проеме двери (ослепительный свет), и тем, что через этот же самый проем смотрело на него (его собственные глаза, его собственная изнемогающая жизнь), присутствовал на протяжении всех этих лет, надо признать, при одном единственном событии: и этим событием была его собственная смерть. Сначала не зная этого, он видел себя умирающим под взглядом этой двери, и в итоге дверь становилась для него самым страшным *зеркалом*. ³⁶ Не в том ли заключается физическая функция образов, чтобы заставить нас разглядеть — в принудительности повторения — различные наши смерти? Не в том ли заключается первоначальная функция образов, чтобы *начинать с конца*?

Ведь именно так начинается восхитительный путь «Улисса», этот нескончаемый порог, где удаленность моря — горизонт, бесконечный вид — бьется в ритме чего-то и кого-то, уже обретших конец. Именно так начинается и разворачивается все письмо Кафки, нанизывающее друг на друга диалектические образы, как странные сплетения пространств и времен — бесконечные ожидания и вспышки, — или как нескончаемые пороги, перед которыми замирает все его бытие. Именно так, наконец, начинается у Беньямина каждое размышление об истории, протягивающееся между скорбью и желанием, между *памятью* и *надеждой*: нескончаемый порог — «тесная дверь», как говорил он сам, — между тем, что однажды обрело конец, и тем, что однажды

³⁵ *Ibid.* P. 241. — Здесь образ в метapsихологическом смысле определяется как «страж вытеснения, [который] позволит однажды снять это вытеснение».

³⁶ По поводу мотива открытой двери в тематике зловещего см., в частности: *Bachelard G. La poétique de l'espace. Paris, 1957. P. 200—201; Guiomar M. Principes d'une esthétique de la mort. Paris, 1988. P. 451—459*.

обретет конец.³⁷ Поэтому неудивительно, когда, размышляя об ауре, Беньямин говорит нам о «взгляде умирающего» (*das brechende Auge*) и цитирует следом отрывок из того великолепного стихотворения, где Бодлер, «размышляя о геометрии», видит в «старушках», пересекающих улицу, острую парадигму колыбели и гроба, куда каждая из них «уходит тихим шагом»... И в заключение уточняет, что этот взгляд возможен лишь для «того, кого вскормили суровые Несчастья».³⁸

Но Кафка сделал еще один шаг: в самом деле, он прилагает «геометрическое размышление» о нескончаемом пороге между ящиком-колыбелью и ящиком-гробом к себе самому. Выходит, необходимо размышлять, смотреть, писать *на пороге своего собственного конца*. Конечно, *весомость* — или меланхолия — его собственного жеста никогда не ускользает от него, но он также знает, что

³⁷ См.: Benjamin W. Thèses sur la philosophie de l'histoire (1940) / Trad. M. de Gandillac // Benjamin W. L'Homme, le langage et la culture. Paris, 1971 (éd. 1974). P. 196.

³⁸ Benjamin W. Sur quelques thèmes baudelairiens. P. 272–273 (указание Ж. Лакоста); Бодлер III. Старушки (1859) // Левик В. Избранные переводы. М., 1977. Т. 1. С. 365:

«Гроб старушки — наверное, вы замечали —
Чуть побольше, чем детский, и вот отчего
Схожий символ, пронзительный символ печали
Все познавшая смерть опускает в него.

И невольно я думаю, видя спешащий
Сквозь толкучку парижскую призрак такой,
Что к своей колыбели, другой, настоящей,
Он уж близок, он скоро узнает покой.

Впрочем, каюсь: при виде фигур безобразных,
В геометры не метя, я как-то хотел
Подсчитать: сколько ж надобно ящиков разных
Для испорченных очень по-разному тел?

Их глаза — это слез неизбывных озера,
Это горны, где блестками стынет металл,
И пленится навек обаяньем их взора
Тот, кто злобу судьбы на себе испытал».

все это — геометрия, то есть *игра* формы, игра конструкции, стройная ирония над концом.³⁹ Держась между веским предчувствием своего конца и игрой с концом, Кафка учит нас тому, что всякая подлинная форма искусства, всякий диалектический образ сочетают — перед порогом — зыбкое замирание тревоги и некую кристаллическую твердость, некое бессмертие в этом нескончаемом стоянии перед концом.⁴⁰ Это и есть игра с концом, это и есть то, о чем Кафка пишет самому себе с ясностью и плутовством, которым остается лишь поражаться:

Я словно из камня, я словно надгробный памятник себе, нет даже шелки для сомнения или веры, для любви или отвращения, для отваги или страха перед чем-то определенным или вообще, — живет лишь шаткая надежда, бесплодная, как надписи на надгробиях. Почти ни одно слово, что я пишу, не сочетается с другим, я слышу, как согласные с металлическим лязгом трутся друг о друга, а гласные подпевают им, как негры на подмостках. Сомнения кольцом окружают каждое слово, я вижу их раньше, чем само слово... (...) Возвращаясь домой, я сказал Макс, что, если только боли не будут слишком сильными, я на смертном одре буду чувствовать удовлетворение. Я забыл добавить, а потом уже намеренно не сказал, что лучшее из написанного мною исходит из этой готовности помереть удовлетворенным. Во всех сильных и убедительных местах речь всегда идет о том, что кто-то умирает, что ему это очень трудно, что в этом он видит несправедливость по отношению к себе или по меньшей мере жестокость, — читателя, во всяком случае, так мне кажется, это должно тронуть. Для меня же, думающего, что на смертном одре я смогу быть удовлетворенным, такого рода описания втайне являются игрой, я даже радуюсь возможности умереть в умирающем, расчетливо использую сосредоточенное на смерти внимание читателя, у меня гораздо более ясный разум, нежели у него, который, как я полагаю, будет

³⁹ И конечно, именно поэтому «меланхолия», о которой здесь идет речь, должна пониматься не как клиническое понятие — которое предполагает психоз и, в пределе, праздность чистого страдания, — но как критическая парадигма, дар которой художник совершает под видом формы, игры, пантомимы: «в обманчивом облике настоящего...»

⁴⁰ См. по этому поводу: Бланшо М. Литература и право на смерть // Бланшо М. От Кафки к Кафке. М., 1998. С. 9–56.

жаловаться на смертном одре, и моя жалоба поэтому наиболее совершенна, она не обрывается внезапно, как настоящая жалоба, а кончается прекрасной и чистой нотой.⁴¹

Скульптор тоже играет с концом, строит свои гипотезы конца, «размышляя о геометрии». Когда Тони Смит создает диалектический образ из своих черных стальных конструкций, призывая воспоминание об игровых, детских сооружениях, в которых его упаковки от противотуберкулезных лекарств становились маленькими лабиринтами, он играет с концом (ил. 37). Когда Джоэл Шапиро создает диалектический образ из тщательно повторенного, но и тщательно лишнего пропорциональности гроба, маленького, как оловянный солдатик, он играет с концом (ил. 20). Когда Роберт Моррис создает диалектический образ в виде портала из пихты, то есть гробового дерева, он превращает всякую дверь в дверь гробницы, и всякую могилу в то, что нужно «поднять», воздвигнуть, вернуть в вертикальное положение, в отношение лицом-к-лицу, в положение статуи, обреченной вечно спать стоя, подобно самым интенсивным проявлениям мании, подобно некоторым погребениям Позднего Египта из числа самых красивых (ил. 19, 40 и 41). Что заключено в этом жесте, как не игра с концом? Когда Карл Андре раскладывает на земле свои свинцовые или цинковые листы, продуцируя саму горизонтальность земли как диалектический образ или порог недр (виртуальных) и стати (столь же виртуальной), что же он делает, как не играет с концом (ил. 18)? Сол Леуитт доходит в этой игре до того, что создает диалектический и иронический образ куба, переживающего псевдоцеремонию своего вполне реального погребения (ил. 42)...⁴²

⁴¹ *Кафка Ф.* Дневник (15 декабря 1910 г. и 13 декабря 1914 г.). С. 434 и 537—538.

⁴² См.: *Legg A. Sol LeWitt.* P. 164. — Художник подвергает куб и еще одной — опять-таки связанной с игрой виртуального — участи в своей книге под названием «Куб, сфотографированный Кэрол Хьюбнер с помощью девяти источников света и всех их комбинаций...» (*LeWitt S. A Cube Photographed by Carol Huebner Using Nine Light Sources, and All their Combinations...* Cologne, 1990).

Но закопать образ — все равно значит создать образ. Не является ли образ тем самым, что *визуально остается*, когда сам он идет на смертельный риск, вступает в процесс искажения, порчи или того же отдаления, граничащего с исчезновением в качестве видимого объекта? И не достаточно ли для этого выработать отсутствие, *оформить остаток*, сделать «истерзанный остаток» подлинным, стройным остатком? Если это в некотором роде верно, и если верно, что две скульптуры Роберта Морриса (ил. 19, 40), стоит лишь на мгновение представить их вместе, разглядывают и толкают друг друга, тогда обо всяком образе можно сказать, что он структурирован не только как порог, но и как открытая крипта: он открывает свою глубину, но открывает ее, скрывая, он скрывается, но скрывается, притягивая нас к себе. И заставляет сойтись там, в опыте взгляда, скорбь и желание. Перед нами *фантазматика* — или, можно сказать, «эвристика» — времени: время на то, чтобы смотреть, как вещи удаляются, пока *не теряются из вида* (как море, удаляющееся перед Стивеном Дедалом, как нескончаемый световой коридор, удаляющийся за кадром кафкианской двери); время на то, чтобы почувствовать, как *теряешь время* — в конечном итоге даже время рождения (как Стивен Дедал, на которого смотрит его умирающая мать; как кафкианский герой, испытывающий перед дверью, в конечном счете, подлинный закон надежды); наконец, время на то, чтобы *потеряться самому* (как в «живой ране» Стивена Дедала, как в изнеможении кафкианского героя перед дверью).

И все это для того, чтобы оказаться в конечном итоге не чем иным, как образом, *itago*, этим генеалогическим и погребальным клеймом, которое римляне помещали на стенах своих атриумов, в маленьких шкафчиках — то открытых, то закрытых — над дверью.

ПРЕДПИСАНИЕ ВИДЕТЬ

Есть нечто парадоксальное в попытках говорить об искусстве, основанном на бессловесности: как вместить в языковую форму то, что передается мысли посредством взгляда, и как в этом случае разделить внутри образа, который мы понимаем, едва взглянув на него, мысль и речь? Или, быть может, мы понимаем образ не сразу, посмотрев на него? Да и остается ли он образом, будучи понят?

Пьер Клоассовски, 1957

Первое, что можно было бы сказать о книге Жоржа Диди-Юбермана «То, что мы видим, и то, что смотрит на нас», попытавшись избежать вопросительной формы, — она предписывает видеть. Видеть в минималистских скульптурах — «простейших видимых объектах» — густое сплетение детерминаций, работу фигуральности, интенсивную визуальную диалектику. Точнее: видеть минималистские скульптуры как густое сплетение детерминаций и т. д. Еще точнее: *видеть* минималистские скульптуры. В самом деле, видим ли мы их в обычных условиях, встречаясь с ними в музее, на выставке, в книге? Мы, обычные зрители? Легко преодолеть замешательство перед этим вопросом, сказав, что современное искусство требует подготовки, однако разве согласуется расплывчатая «необходимость подготовки» с визуальным статусом этих *простейших видимых объектов*? Разве не чувствуется во всем их отсутствии черт расчет на непосредственное воздействие, а значит, и вос-

приятие — и даже не расчет, а некое молчаливое согласие на прямое общение? Но, вместе с тем, разве не противопоставляют они этому непосредственному восприятию свою чрезмерную простоту, некую непроницаемую прозрачность, то ли отрицающую возможность всякой содержательной подкладки (так, должно быть, решили бы многие «подготовленные» зрители), то ли открывающую саму себя — слишком простую, даже прозрачную до неразличимости, — или нечто неразличимое вовсе? Но если так, то и в самом деле не просто увидеть самое простое: ведь оно неразлично. И показать неразличимое — в прямом, окончательном смысле этого слова — уважительная и, вполне возможно, невыполнимая задача.

Впрочем, стоит ли окружать ее этим несколько романтическим ореолом, если за нее брались десятки критиков и ученых, в результате чего *tant bien que mal* сложился язык описания минимализма со своей риторикой и идиоматикой, и любой может его освоить, чтобы не вступить в противоречие с предметом? Разумеется, Жорж Диди-Юберман знаком с этим языком: прежде чем дать свое определение минимализма, а точнее — прежде чем указать на новый его аспект, пробудить в нем новые, неочевидные отзвуки, он соблюдает все приличествующие академической истории искусства предосторожности, обозревает тексты самих художников, критический корпус и определяет по отношению к ним свою позицию. Наконец, как и положено академическому историку, он представляет свои выводы как в достаточной степени логическое продолжение прежних исследований. Иными словами, соотношение его «собственных» выводов и резюмированных им источников далеко не в его пользу. И тем не менее нечто, говоря его словами, выпадает именно из *его* текста — причем не как (ценный) вклад в упомянутый критический корпус, но скорее уж как (инородный?) вклад в сам предмет критики, в эти молчаливые скульптуры. Поначалу нелегко отделаться от впечатления, что Диди-Юберман «вчитывает» в них чрезмерную многозначность, переоценивает их и, вне зависимости от степени правоты, совершает по отношению к ним насилие, заставляя говорить, чуть ли не разглагольствовать. Но за всей этой разноголосицей, переносящей нас от Данте к Джойсу, от Майкла Фрида к Вальтеру Беньямину и т. д.,

встает все тот же безмолвный объем — я имею в виду прежде всего куб Тони Смита, этот минимализм в кубе, — ничего не говорящий и с каждым разом все более темный и подозрительный. Слишком подозрительный, чтобы быть всего лишь тавтологичным. С одной стороны, это неумолимое возвращение — свидетельство слабости, недостаточности или некомпетентности языка, в том числе языка Диди-Юбермана, — но, с другой стороны, оно и есть, причем с каждым разом все убедительнее, эта видимость, на которую сама по себе минималистская скульптура так скупа.

Однако, мало сказать, что прежде чем увидеть произведение искусства, нужно предпринять возможные попытки его прочтения, раз за разом терпя провал и изматывая язык на привычных ему путях освоения увиденного. Остановившись на этом, мы просто возвратились бы к неизъяснимости произведения искусства, и так очевидной в случае минимализма, даже демонстративной, словно предвосхищающей уже не просто интерпретативные усилия зрителя, но и саму их тщетность. Язык Диди-Юбермана, испытывая себя, совершает, пожалуй, нечто большее. Хотя может показаться, что обращения к разным голосам, к разным частичным интерпретациям в конечном итоге приближаются к предмету, с каждым разом все точнее очерчивают его контур, на деле происходит другое. Язык критика (интерпретатора) добивается наибольшей точности лишь для того, чтобы не просто оттенить, но выявить молчание предмета: он силится *рассказать о том, как тот ничего не говорит*. И эта задача, явно осознаваемая автором, принуждает его отказаться от львиной доли своего привычного инструментария, воздвигает перед его языком преграду вроде той «стены непонимания», которой заведомо, как условием их восприятия, окружают нас сами минималистские скульптуры. Их описание вынуждено избегать уподобления, так как отыщись явления, подобные им, и они неминуемо скажут за них все то, о чем они умалчивают, — и уже поэтому солгут. Стоит сопоставить их с приметами современности или, наоборот, далекого прошлого, как они тут же окажутся несвоевременными; стоит довести их минимальность до логического предела, дав элементарное математическое описание, как они вырвутся из него, показав на мгновение,

сколь весомо и сильно их бессмыслие; стоит подыскать им место в текущей истории искусства или в индивидуальной истории их авторов, как они бесследно затеряются в одной или, непоправимо загромоздив, отменяют другую. Есть в этом запрете и еще одна статья: мало того, что минималистские скульптуры не должны оказаться изоморфными другому или другим предметам; сам описывающий их язык не должен быть им изоморфным. Упустив эту деталь, исследователь, несомненно, нашел бы простой выход, который всецело удовлетворяет основным требованиям и к тому же сохраняется в случае провала и бездействия: ему пришлось бы просто помолчать. Но нужно не помолчать, а выявить молчание, то есть в некотором смысле наполнить и даже разговорить его.

Для этого Диди-Юберман обращается к языку, усвоившему опыт двух великих теоретических реформ XX века — психоанализа и деконструкции — и тщательно обоснованному в его предшествующей книге «Перед образом» (1990). На ней мне хотелось бы остановиться поподробнее — хотя бы потому что «То, что мы видим...» является, помимо прочего, опытом практического приложения ее выводов (тогда как сама она, по свидетельству автора, сопровождает другое его практическое исследование, вылившееся в капитальный труд, посвященный Фра Анджелико¹).

Итак, «Перед образом» Жорж Диди-Юберман задается вопросом происхождения «тона уверенности», принятого современной историей искусства — необыкновенно молодой по сравнению с самим искусством дисциплиной, которая тем не менее догнала свой предмет, всесторонне освоила его и, провозгласив себя наукой, практикует подобно «врачу-специалисту, наблюдающему больного с высоты своего неоспоримого всезнания в области искусства».² Выражение «тон уверенности» сразу предупреждает нас о том, что речь идет о словах, о риторике истории искусства, разработанной еще Вазари и, по мысли Диди-Юбермана, по сей день развивающейся в единожды заданном направ-

¹ См.: Didi-Huberman G. Fra Angelico — Dissemblance et figuration. Paris, 1990; а также: Didi-Huberman G. L'image ouverte. Motif de l'incarnation dans les arts visuels.

² Didi-Huberman G. Devant l'image. Paris, 1990. P. 10.

лении. В первых же строчках автор помещает нас перед распрей между изображением и словом. Он пишет: «Когда мы направляем взгляд на художественный образ, нас нередко посещает непреодолимое впечатление парадокса. То, что мгновенно и неотвратно поражает нас, вызывает род растерянности, словно некая темная очевидность. То же, что кажется нам ясным и отчетливым, является, как мы быстро убеждаемся, результатом длинного окольного пути — опосредования, обращения к словам».³ И эта распря приобретает на страницах книги поистине колоссальный размах, подспудно управляет всем ходом развития истории искусства.

Так, в конце XVI века, Джорджо Вазари основывает «вторую религию», которая действует в области, именуемой искусством, и дарует избранным, *первоклассным* художникам бессмертие, чьим посланником-мессией и выступает отныне историк искусства. Автор «Жизнеописаний» следует двум группам целей, которые Диди-Юберман характеризует как метафизические и «придворные», то есть, в конечном счете, социальные. Метафизические цели наглядно выражены в аллегорической фигуре историка — крылатой женщины по имени *eterna fama* [вечная слава. — *А. III.*]: выдвижение объекта новой науки (имен великих художников, которые она берется спасти от забвения) совпадает с полаганием ее субъекта (самого историка искусства, нового гуманиста, ученого нового и совершенно особого типа).⁴ Но помимо вечной славы Вазари дает достойным художникам — и в этом его социальные цели — право на привилегированное положение при жизни. «Ничто не может преградить им путь к высокому положению и почестям в этом мире»,⁵ — пишет он. Так, имея самое скромное происхождение, художники, восславленные историком, получают приписку к идеальному, но и вполне конкретному двору, к «идеальному сообществу, Парнасу оживших полубогов, разделяющих с правителем *sommi gradi* [высшие почести. — *А. III.*] общественной жизни... а с истинным Богом — эту способность изобретать и творить формы, которую Вазари

³ Ibid. P. 9.

⁴ Ibid. P. 82—83.

⁵ См.: ibid. P. 82.

называл *disegno* [рисунок. — *А. III.*].⁶ Однако отбор достойных предполагает непротиворечивую концепцию истории искусства, в которой каждому художнику суждена своя роль. И Вазари представляет Ренессанс в виде смены трех состояний — детства, юности и зрелости, — в виде схемы, которая, естественно, далеко не всегда работает в приложении к конкретному материалу. История искусства, как и всякая история, оказывается на поверку не одной генетической линией, но целым их сплетением, и, в частности, за внешней уверенностью Ренессанса XVI века скрывается «глубокий страх, часто приближающийся к отчаянию».⁷ История, изложенная в «Жизнеописаниях», надломлена, но ее автор постоянно исправляет этот надлом, вводя наряду с «экономией прославления» другую экономию — «экономию страха». Диди-Юберману представляется «гигантский *Wunderblock* маньеристских форм, волшебный блокнот, исписанный торжественными пассажами, — тогда как в толще его восковой доски хранятся следы всех умолчаний, фальсификаций и исправлений».⁸ Но в чем волшебство Вазари? В том, утверждает Диди-Юберман, что его история построена как многочастный семейный роман, как необыкновенно правдоподобный труд, в котором есть родословные, даты, точные свидетельства, но есть и риторические фигуры: эти элементы трудно отличить друг от друга и, более того, одни зачастую играют роль других. И, как во всяком романе, в «Жизнеописаниях» есть свои ключевые или, как говорит Диди-Юберман, волшебные слова, словотемы, призванные штопать разрывы в единой ткани истории и справляющиеся с этой задачей чрезвычайно удачно: прежде всего, это *rinascita*, *imitazione*, *idea*, *disegno* [возрождение, подражание, идея и рисунок. — *А. III.*].⁹ С одной стороны, благодаря этим словам мы, берясь изучать искусство Ренессанса, а затем и искусство вообще, получаем готовый интерфейс, предусматривающий если не вполне последовательную и все объясняющую логику, то, во всяком случае, увлекательную интригу, самые загадочные и

⁶ Didi-Huberman G. Devant l'image. Paris, 1990. P. 83—84.

⁷ Ibid. P. 85. — Диди-Юберман цитирует слова Эрвина Панофски.

⁸ Ibid. P. 86.

⁹ Ibid. P. 88—94.

противоречивые участники которой находятся в известном (и доступном открытию) отношении к единожды установленному закону. С другой же стороны, сшивая, но тем самым и указывая исходный разрыв между истиной и знанием, который они к тому же никогда не сшивают окончательно, раз и навсегда, эти слова предоставляют бесконечное поле деятельности историкам искусства.

Один из них через три с половиной века после Вазари взялся за систематизацию своей науки и, стало быть, за разработку ее языка заново. Речь идет об Эрвине Панофски, чья кантианская по духу критика позитивистских и психологистских приложений к истории искусства обернулась, согласно Диди-Юберману, реставрацией — опять-таки кантианской по духу — логичного и всецело познаваемого макета этой истории, причем реставрацией на много более прочном фундаменте. Да, «отказывая историческому времени, в частности историчности искусства, в “естественной” очевидности, Панофски наносил решительный удар как по царившему вокруг позитивизму, так и по “психологическим” догадкам Вельфлина относительно универсального корня пластических стилей; но в то же время он стремился основать объективное познание художественных явлений на “метафизических условиях”, понимаемых в духе Канта». Да, Панофски упрекал Ригля в «еще психологических» формулировках, однако, расходясь с ним, переопределял его же понятие художественной воли согласно априорным принципам, в которых должны предусматриваться все «феноменальные манифестации». Диди-Юберман красноречиво подытоживает: «Панофски снимает шляпу (неокантианскую шляпу), приветствуя тем самым новое поколение историков искусства. Затем кладет шляпу на стол (на вазарианский стол) и, по образу фокусников, снова поднимает: тут появляются четыре голубя, или четыре белых кролика гуманистической истории, прекрасные и живые, как никогда ранее. И все аплодируют, очарованные и ободренные. Дисциплина спасена».¹⁰ Четыре кролика — это, конечно же, слова-тотемы истории искусства, изменившиеся в процессе магического очищения, но все-таки

¹⁰ Didi-Huberman G. *Devant l'image*. Paris, 1990. P. 130—133.

вернувшиеся по существу теми же и вдобавок подкрепленные новым основанием — кантианским разумом. На сей раз это слова *гуманизм, иконология, символическая форма и схематизм*. Я оставляю за рамками статьи чудесный процесс превращения одних волшебных слов в другие и скажу лишь о том, что Диди-Юберман усматривает в науке Панофски то же, хотя и возведенное на новый методологический уровень, соединение экспериментального исследования и тончайшей риторики, за которым, в свою очередь, скрывается все тот же разрыв между знанием и истиной. «Концепты, строгие и действенные в одном дискурсивном поле, могут быть использованы в другом дискурсивном поле как *плавающие означающие*, то есть как не менее действенные орудия другой, “магической”, работы, закрытой для мысли, (...) философский дискурс подразумевает наряду с позитивными высказываниями и концептуальными представлениями (*représentations*) риторику, прагматику и “презентацию”».¹¹ Естественно, речь идет уже не о семейном романе, а скорее об «интеллектуальном бестселлере», на звание которого и сегодня, кажется, могут претендовать некоторые работы Панофски, и ключевая характеристика которого — убедительность — с легкостью примиряет и соединяет в нерасторжимое целое такие антиподы, как скрупулезность и увлекательность, последовательность и неожиданность, полнота и краткость.

Худшее следствие неокантианской реформы Панофски заключается, по Диди-Юберману, в том, что сознательное приложение кантианской философии к историческому изучению художественных образов, предпринятое немецким (и с небывалым размахом развитое американским) ученым, сменилось ныне автоматическим использованием кантианского тона, стихийной философии, в которой следы самого Канта подчас не найти. «Спонтанное, инструментальное и некритическое употребление некоторых философских понятий приводит историю искусства к тому, что она производит даже не эликсиры забвения, а просто *волшебные слова*: не слишком стройные концептуально, они тем не менее с успехом разрешают, то есть рассеивают, все задачи, упраздняют

¹¹ Ibid. P. 134.

мир вопросов и ведут ему на смену — с оптимизмом, похожим на тиранию, — некий батальон ответов».¹²

В такой ситуации познанию искусства, основанному на категориальном описании и всесильной интерпретации видимого как прочитываемого, нужна действенная критика, способная учесть, наряду с последовательным, пусть сложным и многоступенчатым, вектором эпохи, биографии художника или произведения, все необъяснимое в нем, иногда просто незаметное и остающееся за рамками исследования, иногда списываемое на долю случайности, а иногда не позволяющее подчинить изучаемый предмет логике, давящей на него со всех сторон, и заставляющее держать его в перечне загадочных исключений целиком. Нужна критика, способная диалектизировать изучение произведения искусства и, главное, вернуть ему самому его изначальное диалектическое измерение, представить историю как молниеносную встречу прошлого и будущего, форму как формообразование, образ как работу образности. Все эти темы, присутствующие и в «Том, что мы видим...», обосновываются в «Перед образом» в широкой исторической перспективе. В самом деле, они не так уж новы, как может показаться поначалу. Во время работы Вазари над «Жизнеописаниями» с ним общались Винченцо Боргини и Джамбаттиста Адриани, отстаивавшие в противовес литературной фантазии «реалистический критерий», который бы непременно выявил сосуществование с ясностью перспективных картин «темной ночи видений» средневековья, по выражению Хейзинги. Еще до Вазари были написаны и имели хождение в его время трактаты, подразумевавшие художественную практику в мучительных рамках «драмы сходства», неумолимо устремленной к смерти бога-образа, к смерти вообще. Еще до Панофски Хайдеггер усматривает у Канта скрытое согласие с тем, что «во всяком философском познании решающая роль должна принадлежать не тому, что именуется в нем *expressis verbis* [отчетливо выраженное. — А. Ш.], но невыразимому, которое оно выявляет, выражая его... Чтобы извлечь из того, что слова говорят, то, что они хотят сказать, всякое истолкование с необхо-

¹² Ibid. P. 14.

димостью должно прибегать к насилию». И наконец, сам Панофски в работах немецкого периода, беспощадно критикуя попытки основать изучение искусства на «законе природы», приходит к выводу, что нет никакой дорепрезентативной реальности, что символическое предшествует реальности и изобретает ее, — к выводу, который совсем не обязательно требует обращения к кантовским условиям познания.¹³

В итоге предпринимаемая Диди-Юберманом деконструкция, сразу узнаваемая в его рассуждении, оказывается не просто позитивной операцией, но, более того, минимальным, гомеопатическим вмешательством в историю — в том числе в историю искусства (уже не как науку, а как процесс, пусть несоизмеримый с нами и иначе, чем он есть, нами переживаемый), — активизирующим ее собственные, ранее дремавшие или усыпленные силы. Деконструкция тут — не предельно новая стратегия, быстро приводящая к пределам всякого рационального познания и тем самым обесмысливающая его, а всего-навсего готовность назвать вещи своими именами; готовность сказать наконец о деконструкции, ведущейся во все времена и даже содействовавшей конструкции; готовность смириться с равноправием знания и незнания и извлечь из их сотрудничества подлинные познавательные результаты.

Но каков ее язык? В противовес словам-тотемам классической истории искусства Диди-Юберман предлагает четыре «слова-приближения», призванные обойти схематизм, идеализм, иконографизм вкупе с тиранией имитации и гуманизм его дисциплины: это *разрыв*, *симптом*, *воплощение* (инкарнация) и *смерть*. Разрыв — это открытость структуры, но, уточняет Диди-Юберман, не в том смысле, в каком использует этот термин Умберто Эко, имея в виду призвание произведения к коммуникации, интерпретации, а в том смысле, что структура, достигая полноты своего развития, непременно оказывается прорванной, пораженной, изрытой внутри себя. Мышление репрезентативной ткани с учетом разрыва в ней восходит к Фрейду, симптом в понимании

¹³ См.: Didi-Huberman G. Devant l'image. Paris, 1990. P. 87, 247—258, 126—127 (Панофски сам цитирует этот отрывок из работы Хайдеггера «Кант и проблема метафизики» [1929] в своей статье «Замечания к проблеме описания» [1932]), 119, 125—126.

которого как раз и отражает «инфернальное скандирование, скачкообразное биение визуального в видимом и присутствия в репрезентации, упрямое возвращение сингулярного в регулярное, разрывающуюся ткань, расторжение равновесия и установление нового, неожиданного равновесия, которому также суждено распасться». И в произведении искусства, по Диди-Юберману, работа симптома может быть описана как воплощение. Воплощение — это работа материальной плоти, прорывающейся из-под миметического, умозрительного в конечном счете тела (такова еще одна версия оппозиции неорганического и органического, тела без органов и организма), например в христианском искусстве, имитирующем тело Христа *еще и* так, как делал это, прибегая к стигматизации, св. Франциск, «имитирующем помимо внешних черт тела процесс, “силу” раскрытия, свершившегося раз и навсегда в плоти божественного Глагола». Или в «прототипических» изображениях, несущих в себе, согласно Диди-Юберману, цель и предел всякого образа. Это христианские реликвии — Туринская Плащаница, римская «Вероника» и другие изображения Святого Лица, — соединяющие в себе образную скудность, вещную незначительность и неведомую прочим образам силу явления, воплощения. И наконец, крайняя точка драматической концепции сходства сводит всякое изображение христианской эпохи лицом к лицу со смертью: нужно «позволить смерти упорствовать в образе, открыть образ симптому смерти, ибо точно так же, как всякий, говорящий “Я не люблю тебя”, произносит тем не менее слова любви, всякий, говорящий о воскресении, допускает в себе упорную работу смерти».¹⁴

Все это наводит на мысль о «другой» истории искусства, не отменяющей уже известную, но восполняющей ее недостающей антитезой, диалектическим противовесом: это была бы «история невозможных объектов и немислимых форм, несущих в себе судьбу и критикующих внешние черты».¹⁵ История складывается в ритме борющихся и содействующих диад: возрождение и гуманизм *versus* смерть;

¹⁴ См. Didi-Huberman G. *Devant l'image*. P. 174, 195, 221—222, 224—225, 267.

¹⁵ Ibid. P. 231.

идея и идеализм *versus* симптом; рисунок и иконографизм *versus* воплощение; имитация и символическая форма *versus* разрыв. Борьба эта пронизывает и язык Диди-Юбермана — внешне академический, логичный и внятный, избегающий всякой стилистики, литературности, словом прозрачный; но внутри полный неожиданных этимологических всплесков, знакомых нам по философии Хайдеггера и классическим текстам деконструкции смысловых цепочек. Складывается впечатление, что единственное призвание его прозрачности состоит в том, чтобы возможно полнее выявить подспудную — и, по-видимому, сущностную — темноту.

И минимализм — превосходный пробный камень для этого проекта языка, так как, в полном соответствии со своим именем, он предоставляет минимальные условия его применимости (или неприменимости). Если сравнить минимализм со сновидением, то это такое сновидение, в котором ничего не снится, или, по меньшей мере, сновидение, недоступное пересказу, заступающее свою вербализацию. Симптом, разрыв, который, по-видимому, присутствует в более или менее упорядоченной семиотической ткани всякого произведения, в данном случае распространяется на все произведение и если не поглощает его, то, как минимум, заслоняет, *всецело деформирует*. Не случайно в «Том, что мы видим...» снова приводится пример «прототипических» изображений, указывающих границу возможности образа; и, говоря об ауре, воплощаемой ими в чистом виде, Диди-Юберман уточняет: они не утратили свою культурную ценность и в эпоху заката ауры — совсем наоборот. Минималистские скульптуры в самом деле подобны этим Святым Ликам, иконоборчески отрекающимся от всякого рукотворного изображения и открывающим всю свою ткань реальному явлению (или голой специфичности). Они в самом деле секуляризуют ауру, хотя и не вписываясь в простую стратегию обмена вроде той, которую Борис Гройс описал в статье «Страдающая картина, или Картина страдания». «Жертва [сакральный] получает вполне реальную компенсацию в реальном социальном мире, поскольку она не уничтожает ценность и ауру, а только переносит их на пространство этой жертвы и на орудия десакрализации:

критика сакрального и его деауратизация немедленно сами ауратизируют собственный язык».¹⁶ Но в минимализме слишком мало указаний на какую бы то ни было жертвенность; если оставить в стороне теоретическое сопровождение Дональда Джадда (или отнестись к нему критически, как делает Диди-Юберман), то кубы и параллелепипеды предстают начисто лишенными протеста, соперничества и тем более отрицания прошлого, нисколько не теряя от этого в своей действенности. И Майкл Фрид отчасти прав, когда отодвигает минимализм в область старого, или, в его терминологии, театрального, искусства и считает его недостаточно авангардистским. Минимализм секуляризует ауру как суть произведения искусства, он сохраняет все ее атрибуты, то есть все атрибуты ее культового существования, но в своем времени — во времени без культа. Перед нами аура, переживаемая тем сильнее оттого, что в даруемом ею явлении некому являться и, больше того, некому принимать явление как Явление, эпифанию.

Однако может ли тут помочь язык? И в чем он должен помочь? Если в прозрении минималистов есть толика правоты, если аура и впрямь составляет сущность произведения искусства, то язык, вероятно, может помочь увидеть эту сущность — в том смысле, что музей, техническое репродуцирование и прочие приметы общества потребления неминуемо договаривают не сказанное минимализмом, в конечном счете деауратизируют его так же, как и памятники классического искусства, и нейтрализуют его видимость. Тогда как он современен: и в том, что говорит о судьбе произведения искусства, когда оно показывает лишь пустоту, оставленное богом место; и в том, что говорит о предельном индивидуализме общения с этим произведением, когда оно не является ничьим представителем; и в том, что говорит о «натурализации» техники, создавая из современных материалов, промышленным способом и в объектной форме «безмятежные монолиты, занесенные сюда неведомым бедствием»; и наконец в том, что говорит о возможности видения, когда зрение повсеместно взяло на

¹⁶ Гройс Б. Страдающая картина, или Картина страдания // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 345.

себя функции узнавания и понимания. Язык может воссоздать сцену появления минималистского куба, увести нас в дальний угол сада, приглушить музейный свет, принудить не видеть ничего отчетливо, чтобы просто видеть.

Минимализм минималистской скульптуры подразумевает не только элементарные условия произведения искусства как объекта, но и то, насколько зыбко его присутствие, насколько близко оно граничит, с одной стороны, с пустотой и, с другой стороны, с полезностью — областью, где, становясь предметами дизайна, кубы и параллелепипеды уже не удовлетворяют требованию самодостаточности, но, наоборот, дают новейшую версию декоративности. И книга «То, что мы видим, и то, что смотрит на нас» — не только о минимализме, но и о том, как увидеть произведение искусства в этом кратком промежутке его присутствия, то есть об условиях его видения — не случайно красной нитью по ней проходит последовательное отодвигание «радикально мыслимого образа» все глубже — по ту сторону принципов удовольствия, подражания, поверхности, историчности, канонических оппозиций видимого и прочитываемого, видимого и невидимого, большого и малого, живого и мертвого.

Впрочем, минималистский куб и сам предоставляет метафору своего восприятия и разговора о нем. Ведь «Черный ящик» — это еще и просто черный ящик, странное изобретение нашего времени, вобравшее в себя риск соперничества с силой тяготения ради скорости передвижения, предчувствие катастрофы, надежду (граничащую с уверенностью) на то, что поведение машины под нашим контролем, и нам в самом худшем случае удастся все объяснить — словом, темы, как нельзя более остро характеризующие наши нынешние отношения с техникой. Но что такое черный ящик, как не механическая модель (все)показывающего языка, так близко (хотя, по всей видимости, случайно) напоминающая куб Роберта Морриса, из-за стенок которого слышна звукозапись процесса его изготовления? Между тем, когда доходит дело до «расшифровки черного ящика», посвященные, вероятно, сталкиваются с трагическим несовпадением бессвязных и скудных замечаний, затем недоуменных вопросов, затем выкриков и нарастающих шумов с теоретически восстановимой картиной катастрофы. Немногочисленные и незначительные слова приобретают

колоссальную важность, служат прямым свидетельством о всегда скрывающемся от нас процессе, но вместе с тем проводят перед глазами беспредметный полумрак, серый хаос никак не соединяющихся в целое деталей, нечто подобное внутренности любой черной коробки. Прибор, который призван коротко и ясно указать словами на истину, даже минуя зрение, на деле принуждает видеть что-то почти невидимое, однако невыносимое, до такой степени действенное, что лучше закрыть глаза. Но разве только авиакомпания пользуется черным ящиком, разве все мы не носим его с собой, выходя в современный мир, с которым общаемся при помощи множества технических средств и каждый шаг в котором чреват для нас, одиночек, катастрофическим головокружением, потерей ориентации? Другое дело, что расшифровывать свой оберег мы беремся нечасто и что еще реже он предстает нам в увеличенном и таком дискомфортном виде, как в минималистских скульптурах в искусстве, где язык — при посредстве техники — становится таким, каким видел его Хайдеггер: «сказом, о-существляющим указыванием, которое как раз отвлекается от самого себя, чтобы высвободить показанное в особенность его явления».¹⁷

А. Шестаков

¹⁷ Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 270.

ПРИМЕЧАНИЯ

С. 7. — *Maestro di color che sanno (umal.)* — «Учитель тех, кто знает» (Данте. Божественная комедия. Ад, IV, 130—131).

С. 10. — *My eyes (англ.)* — мои глаза.

С. 12. — *Анадиоменовская* — от греч. *анадиомена* (выходящая, выступающая из воды). Чаше всего переводится как «пенорожденная». Образ Афродиты Анадиомены восходит к Гесиоду (см.: *Гесиод. Теогония. 190—197* // Греческая литература в избранных переводах. М., 1939. С. 565—566):

«...и белая пена
Взбилась вокруг от нетленного члена. И девушка в пене
В той зародилась. Сначала подплыла к Киферам священный,
После же этого к Кипру пристала, омытому морем,
На берег вышла богиня прекрасная. Ступит ногою —
Травы под стройной ногой вырастают. Ее Афродитой,
“Пенорожденной”, еще “Кифереей прекрасновенчанной”
Боги и люди зовут, потому что родилась из пены».

В книге «Перед образом», где этот термин впервые появляется, Диди-Юберман пишет: «Анадиоменовское движение — движение, посредством которого скрывшееся на мгновение выступает, рождается, чтобы вскоре скрыться вновь: это *materia informis* [бесформенная материя], прорывающаяся из формы, это презентация, прорывающаяся из репрезентации, это мутное место, прорывающееся из прозрачности, это визуальное, прорывающееся из видимого» (см.: *Didi-Huberman G. Devant l'image. Paris, 1990. P. 175*).

С. 14. — *Imago (лат.)* — изображение, образ. Помимо психоаналитического употребления термина *имаго* известно и энтомологическое: имаго — это взрослая особь насекомого, сразу ассоциирующаяся с препарированным коллекционным экземпляром. Ср. *Didi-Huberman G. Devant l'image. P. 264*: «Снимая слепок с лица, даже живого, — что требует адаптации, нахождения средств, которые позволят модели

продолжать дышать, — [художник Ренессанса] обращается к старинной технике *imago*, погребального изображения, символически трансформировавшегося в магии “обета”, которая связывала флорентинского горожанина с великим Распорядителем его грядущей смерти».

С. 20. — *Traumdeutung* (нем.) — «Толкование сновидений», работа Зигмунда Фрейда (1897—1899, опубликована в 1900), легшая в основу психоанализа.

С. 23. — *Aufhebung* (нем.) — (диалектическое) снятие, один из ключевых терминов гегелевской философии, обозначающий сохранение в отрицании.

С. 23. — *Imago Pietatis* (лат.) — благочестивый образ.

С. 26. — *Double bind* (англ.) — двойная привязь (принуждение). Термин, введенный в 1956 г. Грегори Бейтсоном, одним из основоположников антипсихиатрии, для обозначения дилеммы, пленником которой оказывается шизофреник, не способный дать связный ответ на два противоречивых высказывания, которые произносятся одновременно — или двумя членами его семьи, или его семьей, с одной стороны, и обществом — с другой. Принуждение извне вызывает со стороны субъекта психотический ответ, так как он не может дешифровать речь, с которой к нему обращаются. По Бейтсону, шизофрения вообще является следствием дисфункции, основанной на *double bind*.

С. 27. — *Ready made* (англ.) — готовая вещь. Закрепившееся со времен первых дадаистских объектов Марселя Дюшана обозначение художественного произведения, созданного без прямого вмешательства автора. По-русски чаще всего передается путем транслитерации — как *реди-мейд*.

С. 31. — *Gestalt* (нем.) — образ, форма, конфигурация. Наглядная устойчивая пространственная форма воспринимаемых предметов; центральное понятие гештальтпсихологии, передаваемое в русских переводах как *гештальт*.

С. 35. — *Grosso modo* (итал.) — грубо, в общих чертах, приблизительно.

С. 36. — *Box — Cube — Empty — Clear — Glass* (англ.) — «Ящик — Куб — Пустой — Прозрачный — Стекло».

С. 42. — *The quality of a work can not be changed by the conditions of its exhibition or by the number of people seeing it* — «Качество произведения не меняется в зависимости от условий его демонстрации или числа людей, которые его увидели».

С. 44. — *Being an actor* (англ.) — бытие актером.

С. 50. — *Presentness is Grace* (англ.) — «Подлинность есть добродетель».

С. 64. — *Acting out* (англ.) — психоаналитический термин, обозначающий преимущественно импульсивные действия, выпадающие из обычных мотивационных систем субъекта, сравнительно легко выделяемые в его деятельности, часто принимающие форму агрессии

против себя или других // Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996. С. 36—38.

С. 64. — *Puzzling question* (англ.) — каверзный вопрос.

С. 73. — *The Black Box* (англ.) — «Черный ящик».

С. 74. — *This is complicated piece. It has too many references to be coped with coherently* (англ.) — «Это сложное произведение. В нем слишком много отсылок, чтобы его можно было воспринять со всей связностью».

С. 78. — *Darstellbarkeit* (нем.) — представимость, изобразительность, образность. Термин, используемый Фрейдом для обозначения творческой способности бессознательного. Мы переводим его как фигуральность (калька с французского *figurabilité*), чтобы подчеркнуть несовпадение с образностью, или фигуративностью, основанной на имитации и приписываемой искусству его классической историей. Несовпадение это акцентирует, ссылаясь на Фрейда, и Диди-Юберман (см.: *Didi-Huberman G. Devant l'image*. Р. 184: «[Фрейдовские] “фигуральные приемы сновидения”... в конечном итоге раскалывают и сходство, и все то, что мы обычно понимаем под “фигуративным изображением”»). В близком смысле противопоставляет фигуральное и фигуративное Ж.-Ф. Лиотар (см.: *Lyotard J.-F. Discours, figure*), а вслед за ним и Ж. Делез (см.: *Deleuze G. Francis Bacon. Logique de la sensation*).

С. 83. — *Светность*. — Этим неологизмом мы рискнули перевести встречающееся у Мерло-Понти слово *voluminosité*. Это отсутствующее в словаре существительное, казалось бы, напрямую отсылает к тривиальному прилагательному *volumineux* (объемистый), однако, на что обращает внимание Диди-Юберман, действительно сопрягает объем, плотность (*volume*) со светом (*luminosité*, блеск, свечение). Как явствует из рассуждений Мерло-Понти, он и в самом деле имел в виду связь видимого объема со светом. Поэтому вместо ограничительного *объем*, предложенного русским переводчиком «Феноменологии восприятия», мы предлагаем условный вариант *светность*.

С. 84. — *We Lost* (англ.) — «Мы пропали (погибли, проиграли...)». Многозначное название работы Тони Смита, вмещающее в себя едва ли не все коннотации минималистской скульптуры, обыгрываемые Диди-Юберманом.

С. 84. — *Night* (англ.) — «Ночь».

С. 84. — *At first it had a more lineal quality. I had made only a sketch, and it seemed too decorative to bother with. Then, during the summer of 1962, I sat alone for a long time in a quiet place, and I saw night come up just like that. I changed the proportions...* (англ.) — «Сначала скульптура была более линейной. Я сделал предварительный вариант, и он показался мне чересчур декоративным, чтобы с ним связываться. Затем, летом 1962 г., когда мне пришлось долго быть одному в безлюдном месте, однажды ночью я увидел ее именно такой, как надо. Я изменил пропорции...»

С. 85. — *I think my pieces look best with very little light* (англ.) — «Мне кажется, что на мои произведения лучше всего смотреть при совсем слабом освещении».

С. 86. — *I can't visualize in advance. I would never have been able to visualize Amaryllis...* (англ.) — «Я не знаю наперед, как будет выглядеть мое произведение. Я даже не хочу когда-либо узнать, как будет выглядеть "Амариллис"...».

С. 88. — *VOIDS are made up of the same components as the masses. If you think of space as solid, they are voids in that space* (англ.) — «Пустоты состоят из тех же компонентов, что и массы. Если представить пространство как твердое тело, то в этом пространстве будут и пустоты».

С. 90. — *I'm interested in the inscrutability and mysteriousness of the thing* (англ.) — «В вещи мне интересна ее непостижимость и таинственность».

С. 91. — *Growth* (англ.) — рост, увеличение, разрастание, опухоль.

С. 92. — *On Growth and Form* (англ.) — «О росте и форме».

С. 93. — *Wandering Rocks* (англ.) — бродячие камни.

С. 94. — *In my studio they remind me of Stonehenge... If the light is subdued a little, it has more of the archaic or prehistoric look that I prefer...* (англ.) — «Моя мастерская напоминает мне Стоунхендж... В приглушенном свете скульптуры приобретают еще более архаический, доисторический облик — он-то и кажется мне наиболее верным...».

С. 94. — *I like shapes of this kind; they remind me of the plans of ancient buildings made with mud brick wall...* (англ.) — «Мне нравятся такие формы, своей поверхностью они напоминают мне древние здания с неровными кирпичными стенами...»

С. 94. — *I like the power of African sculptures carved from single blocks. They are statements in mass and volume. There is little that is lineal in them. There is nothing impressionistic about the surfaces. Every part, as well as the piece as a whole, seems to have its own center of gravity. The parts act as masses, weights, hunks* (англ.) — «Я восхищаюсь силой африканских скульптур, вырезанных из цельных блоков материала. Это утверждения в массе и объеме. В них очень мало линейного, в их поверхностях нет ничего импрессионистического. Каждая их часть, как и скульптура в целом, словно бы обладает собственным центром тяжести. Часть действует как масса, тяжесть, весомая доля».

С. 94. — *I have always admired very simple, very authoritative, very enduring things* (англ.) — «Меня всегда восхищали максимально простые, внушительные, выносливые вещи».

С. 95. — *Мечеть Кааба в Мекке* — священный храм мусульман. Имеет форму куба (отсюда название: араб. *ка'б* — куб), расположенного в центре прямоугольного двора. В наружной стене Каабы, у восточного угла, находится ниша с «черным камнем», принесенным, по преданию, ангелом из Рая Адаму, основателю святилища, и вмурованным в стену Авраамом, установителем хаджа.

С. 96. — *He had a memory that was terrifying in its accuracy. (...) Events for him were super-real and history was a series of sharp realities* (англ.) — «В

его памяти было нечто ужасное — до того она была пунктуальна. (...) События были для него чем-то сверхреальным, а история — цепью резко очерченных реальностей».

С. 98. — *For J. W., For V. T.* (англ.) — «Дж. В.», «В. Т.» — названия-посвящения. Такая форма нередко используется в мемориальных посвящениях.

С. 101. — *I have never had any programmatic notion of form. It's a matter of how much I can tolerate* (англ.) — «У меня никогда не было какого-либо программного понимания формы. Я довольно-таки равнодушен к этой теме».

С. 103. — *Unheimliche* (нем.) — неродное, чуждое, тревожное, зловещее, жуткое. Термин Фрейда из одноименного эссе 1919 г. См. комментарий по поводу его значения и вариантов перевода в книге: Мазин В. Жуткое и возвышенное // Мазин В., Пепперштейн П. Кабинет глубоких переживаний. СПб., 2000. С. 80–81 и, шире, с. 79–135. Мы используем дословный перевод с канонической французской формы: *inquiétante étrangeté* — тревожная странность. Вообще, на наш взгляд, это громоздкое и слегка тавтологичное выражение точнее передает значение фрейдовского *das Unheimliche*, чем прижившиеся в русских переводах варианты *зловещее* и *жуткое*. *Чуждое*, мелькнувшее в цитиrowанном выше «Словаре по психоанализу» (пер. Н. С. Автеномовой), подходит ближе к Фрейду и избегает романтики ужаса, хотя тоже сужает смысловой горизонт термина.

С. 106. — *Foot box* (англ.) — (шести)футовый ящик, гроб.

С. 107. — *Grey Polyhedrons* (англ.) — «Серые многогранники».

С. 107. — Сублимinalный — «лежащий ниже порога сознания» (псих.).

С. 108. — *I — я* (англ.).

С. 111. — *Two metres are just about the height of an ordinary house door and about the length of an average bed* (англ.) — «Два метра — это высота обычной входной двери, а также длина среднестатистической кровати».

С. 112. — *Coffin* (англ.) — гроб.

С. 113. — *Untitled* (англ.) — без названия.

С. 114. — *Hic jacet* (лат.) — букв. *здесь покоится*; начало надгробной надписи. Здесь: надгробный камень.

С. 114. — *Persona актера* — используя латинский вариант слова *персона, личность* (франц. *personne*), Диди-Юберман, по-видимому, указывает на его древнее этрусское значение «театральная маска».

С. 114. — *House of Cards* (англ.) — «Карточный домик».

С. 115. — *Incompleteness* (англ.) — неполнота, незавершенность.

С. 115. — *The things as a whole* (англ.) — вещи как целое.

С. 115. — *A thing is a hole in a thing* (англ.) — «Вещь — это отверстие в вещи».

С. 115. — *Nonsites* (англ.) — не-места. Так называет свои скульптуры англичанин Роберт Смитсон.

С. 123. — *Betrachten* (нем.) — рассматривать.

С. 125. — Перевод из «Соответствий» Бодлера — Б. Лившица.

С. 127. — *Вероника, vera icona из собора св. Петра в Риме* — почитаемая христианская святыня, платок, который, по средневековой легенде, подала Христу во время шествия на Голгофу благочестивая женщина (впоследствии канонизированная как св. Вероника), и на котором отпечатался святой Лик. В связи с этим одна из версий происхождения имени Вероника возводит его к анаграмме выражения *vera icona* (истинный образ. — *итал.*).

С. 128. — *Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra, / che per l'antica fame non sen sazia...* — «Как тот, что, быть может, из Кроации пришел увидеть нашу Веронику, ведомый древней жадой, не знающей утоления...» (*итал.*). Ср. в переводе М. Лозинского: «Как тот, кто из Кроации, быть может, / Придя узреть нерукотворный лик, / Старинной жадой умиление множит...» (*Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1992. С. 502*).

С. 132. — *Ornatus (лат.)* — здесь: разукрашивание, украшение.

С. 134. — *Erscheinung (нем.)* — явление.

С. 135. — *Infans (лат.)* — немые.

С. 141. — *Aïtmezuc (греч.)* — чувство, ощущение, чувствование.

С. 141. — *A fortiori (лат.)* — тем более, и подавно.

С. 148. — *Сенсорные sens и семиотические sens* — Диди-Юберман обыгрывает два значения французского *sens* — чувство, способность чувствовать, и смысл.

С. 151. — *Big bangs (англ.)* — большие взрывы, вроде того, с которого, согласно влиятельной теории, началась история вселенной.

С. 154. — *Ausgraben, Erinnern (нем.)* — выкапывать, вспоминать.

С. 158. — *Erkenntnis, Wissenschaft (нем.)* — познание, наука.

С. 163. — *Intentio (лат.)* — намерение.

С. 178. — *What is not there is more important than what is there (англ.)* — «То, чего здесь нет, важнее того, что здесь».

С. 179. — *As, comme (англ., франц.)* — как (у Рейнхардта: искусство-как-искусство). В русском языке это слово не менее многозначно и даже в качестве союза может обозначать сравнение, отождествление, характеристику, временные отношения и т. д.

С. 179. — *The re-banishment of the image, the re-byzantinisation... (англ.)* — «Новое изгнание образа, ревизантинизация...»

С. 179. — *Absolute inapproachability, theology of negation (англ.)* — абсолютная недоступность, негативная теология.

С. 179. — *Псевдо-Дионисий Ареопагит* — условный автор четырех трактатов («О божественных именах», «О небесной иерархии», «О церковной иерархии» и «Таинственное богословие»), а также десяти писем, в течение долгого времени приписывавшихся первому афинскому епископу I в. н. э. Дионисию Ареопагиту. Проникнутые духом неоплатонизма и пантеизма, сочинения Псевдо-Дионисия — так называемые Ареопагитики — оказали сильнейшее влияние на средневековую религиозную философию и мистику.

С. 179. — *Николай Кузанский* — немецкий философ, ученый и богослов (1401—1464; настоящее имя Николай Кребс или Крипфс).

Автор мистико-религиозного учения о божестве как максимуме бытия, стоящем выше противоположностей. Одно из важнейших его сочинений — трактат «Об ученом незнании».

С. 179. — *Dark night of the soul of St. John of the Cross (англ.)* — темная ночь души св. Иоанна Креста. Св. Иоанн Креста — каноническое имя Хуана де Йепес-и-Альвареса (1542—1591), испанского поэта-мистика, учившего искать Бога в глубинах «темной ночи» души, в недрах *nada* (ничто — *исп.*).

С. 179. — *The Divine Dark of Eckhart (англ.)* — Божественная Тьма Экхарта. Мейстер Экхарт, Иоганн (ок. 1260—1327) — немецкий философ-мистик, монах-доминиканец, представитель традиции негативной теологии.

С. 180. — *Vision in art is not vision. The visible in art is visible. The invisible in art is invisible. The visibility of art is visible. The invisibility of art is visible (англ.)* — «Видение в искусстве — это не видение. Видимое в искусстве видимо. Невидимое в искусстве невидимо. Видимость искусства видима. Невидимость искусства видима».

С. 181. — *Jokes (англ.)* — шутки.

С. 190. — *Kunstliteratur (нем.)* — литература по искусству.

С. 191. — *Imitazione, idea, disegno (итал.)* — подражание, идея, рисунок. Ключевые термины истории искусства Вазари.

С. 198. — *Causerie (франц.)* — здесь: болтовня.

С. 198. — *Ut pictura poesis (лат.)* — Поэзия как живопись. Сравнение, приписываемое Симониду, на которого ссылается Плутарх: «Симонид называет живопись молчащей поэзией, а поэзию — говорящей живописью». Ср.: *Гораций. Наука поэзии. 361—362*: «Поэзия — как живопись: иное произведение пленит тебя больше, если рассматривать его вблизи, а иное — если отойдешь подальше». Дамиш, опираясь на суждения формалистов о форме-содержании поэтического языка, а также цитируя высказывание Якобсона, где тот признается, что художники оказали на него большее влияние, нежели ученые, употребляет поэзию и живопись в том смысле, что обе они пользуются своими выразительными средствами — звуковыми и письменными в одном случае и пластическими в другом — как нередуцируемыми функциями, автономными и самодостаточными формальными агрегатами.

С. 203. — *Message (англ.)* — сообщение, послание.

С. 206. — *Akademie der Künste (нем.)* — Академия художеств.

С. 241. — *Tant bien que mal (фр.)* — кое-как, с горем пополам.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|----|
| Неотменимый раскол зрения | 7 |
| Почему то, что мы видим <i>перед</i> собой, смотрит на нас <i>внутри</i> ? Что видел Стивен Дедал: сине-зеленый цвет моря, глаза мертвой матери. Когда <i>видеть</i> означает <i>терять</i> . | |
| Уклонение от пустоты: вера или тавтология | 16 |
| Перед могилой. Очевидность, опустошение. Две формы уклонения: тавтология (то, что мы видим, не смотрит на нас) и вера (то, что смотрит на нас, позднее разрешится от бремени). Образы веры: пустые могилы и дантовы муки. | |
| Простейший видимый объект | 27 |
| Образы тавтологии: параллелепипеды минималистского искусства. Отказ от иллюзии, детализовки, времени и антропоморфизма. Идеалы минимализма: специфичность, целостность, вещь как таковая и нерепрезентативность. "What you see is what you see". | |
| Дилемма видимого, или Игра очевидностей | 39 |
| Каким образом форма может быть «специфичной» и «присутствующей» одновременно? Распря Дональда Джадда и Майкла Фрида: дилеммы, мелкие отличия, симметричные дуэли вокруг тавтологии. От дилеммы к диалектике: интервал и ритмическое скандирование. | |
| Диалектика визуального, или Игра опустошения | 58 |
| Детская игра рифмует потерянное с оставшимся. Катушка, кукла, простыня и кубик. Диалектика куба у Тони Смита. Игра и место. Визуальная диалектика ночи. Объемы и пустоты: | |

ящики, блоки латентностей, объекты-вопросы. Диалектика и анахронизм образа: критическая и неархаическая память. «Это тут, теперь, и это потеряно».

| | |
|--|-----|
| Антропоморфизм и несходство | 99 |
| Диалектика без примирения. Антропоморфизм и геометрия у Тони Смита и Роберта Морриса. Двойная действительность объема: он находится на дистанции и поглощает. Что такое «форма вместе с присутствием»? Встревоженное сходство и встревоженная геометрия. Анахронизм и двойная дистанция. | |
| Двойная дистанция | 121 |
| Двойная дистанция как аура. Перечитывая Вальтера Беньямина. Способности разнесения, взгляда, памяти и желания. Чего никогда не подразумевает слово «культ». Секуляризация ауры. Дистанция как сенсорная имманентность: Эрвин Штраус и Мерло-Понти. Глубина и «светность» в скульптуре. | |
| Критический образ | 147 |
| Понятие диалектического образа. Водовороты в реке: симптом. Красота и «возвышенное насилие истинного». Диалектика памяти. Образ и познание. Образ как критика и критика как работа образа. Парадигма пробуждения. История как <i>Traumdeutung</i> . Ни вера, ни тавтология: случай Эда Рейнхардта. | |
| Форма и интенсивность | 182 |
| Возвращение к вопросу: что такое «форма вместе с присутствием»? Критика реального присутствия и закрытой формы. Форма как формообразование и урок «формализма». Присутствие как презентация и урок Фрейда. К антропологии формы: Карл Эйнштейн. К метапсихологии интенсивной формы: аура и тревожная странность. | |
| Нескончаемый порог взгляда | 219 |
| Перед дверью. Дезориентация: между <i>перед</i> и <i>внутри</i> . Притча Кафки. Недоступность и имманентность. Образ структурирован как порог. Воплощенная геометрия. Игра со смертью: визуальное оформление потерянного и оставшегося? Когда <i>смотреть</i> означает <i>становиться образом</i> . | |
| Предписание видеть (<i>А. Шестаков</i>) | 240 |
| Примечания | 255 |

Жорж Диди-Юберман

**ТО, ЧТО МЫ ВИДИМ,
ТО, ЧТО СМОТРИТ
НА НАС**

Редактор издательства *Т. В. Глушенкова*
Художник *П. Палей*
Технический редактор *И. М. Кашеварова*
Корректор *М. В. Орлова*
Компьютерная верстка *Л. Н. Напольской*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.
Сдано в набор 23.08.2001. Подписано к печати 22.10.01.
Формат 60 × 84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 17.3.
Уч.-изд. л. 15.3. Тираж 2000. Тип. зак. № 4319. С 234

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская лин., 1
main@nauka.nw.ru

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 лин., 12



Автор называет свою книгу "философской притчей", действие которой разворачивается на территории истории искусства, причем истории совсем недавней, сохраняющей остроту настоящего и еще не превратившейся в стройное научное знание. Минималистский куб, большой черный куб скульптора Тони Смита, открывает автору, а вслед за ним и читателю природу своей гипнотической силы, своей жути, своей визуальной интенсивности. Пристальное изучение акта видения приводит Жоржа Диди-Юбермана к необходимости переосмыслить связь между формой и присутствием, между геометрической абстракцией и антропоморфизмом, к попытке глубже постичь диалектику объема и пустоты, а также парадоксальную дистанцию, на которой она держит нас перед произведением искусства. Чтобы определить эту дистанцию, автор обращается к двум понятиям, получившим развитие в эссеистике Вальтера Беньямина: его диалектический образ и аура словно предугадывают проблему, с поразительной остротой поднимающуюся в минималистской скульптуре. Эта проблема и оказывается в центре книги: почему то, что мы видим *перед собой*, всегда смотрит на нас *изнутри*?

