



ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНОЙ И ПОЛОВОЙ ПОЛИТИКИ

ГЕНДЕРНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

ЗАРУБЕЖНАЯ КЛАССИКА

Проект инициирован и поддержан
Женской сетевой и Издательской программами
Института «Открытое общество»
(Фонд Сороса – Россия)

ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНОЙ И ГЕНДЕРНОЙ ПОЛИТИКИ

Розалинда Краусс

Холостяки

Перевод Дубина С.Б.



Прогресс-Традиция
Москва

УДК 39
ББК 66.74
К 78

Редакционный совет

серии «Гендерная коллекция — зарубежная классика»:

*Венгдалтова Т.Д., Воронина О.А., Геллени Е.Ю., Дубин Е.В.,
Дробязгова Л.М., Заверина Г.Н., Казанчинская Т.Е., Кот В.С.,
Кочкина Е.В., Ломарский А.Я., Петровская Е.В., Посадская-
Вандербек А.Н., Садовская Н.Н., Самойлов Е.Н., Серочкин А.К.,
Утегалин Н.Т., Федорова Л.Н., Хасбулатова О.А., Частиков Г.Н.,
Юрлова Н.Ю., Ярыгина Т.В.*

Кружес Ратлавиды

К 78 *Халонтова / Пер. с англ. С.Б. Дубин — М.:
Прогресс-Традиция, 2004. — 144 с.*

ISBN 5-89626-124-5

Книга кружбойного американского эдвентива современного изобретения, главного редактора журнала «Октябрь» Ратлавиды Кружес объединяет ее работы 1970–80-х гг., посвященные как традиционным, так и недостаточно известным художникам XX в. — от привлекательных и спорных Лоры Мэйр и Клод Кендо предостерегающих постмодернистских Фрэнсиса Вулфа и Шерри Левина. Авторы в ее изысканиях и поэзиях с формальным знакомом на сексуальную привлекательность последующих его мастеров, а поэзия — более сложного, дисбалансированного, рефлексивного взгляда на общепринятую реальность, в том числе — необъяснимую реальность «качественно, равно как и «количественно».

ББК 66.74

© МПТ Рат.

© Прогресс-Традиция, 2004

© Е.В. Петровская, переводчик, 2004

© С.Б. Дубин, перевод, 2004

© А.В. Орловский, оформление серии, 2004

ISBN 5-89626-124-5

ПРЕДИСЛОВИЕ

Розалинда Краусс не нуждается в особом представлении. В российской художественной среде это имя давно и хорошо известно, хотя первая книга Краусс по-русски — «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» — увидела свет только в 2003 году. Но сегодня ситуация меняется: то, что было достоянием узкого круга людей, находит свой путь к более широкому читателю. И читатель этот, заметим, — отнюдь не обязательно профессиональный знаток или практик современного искусства. По-видимому, в этом есть своя правда — поздний приход влечет за собой переопределение цеховых границ, более того, он вызывает к новому прочтению. Именно в таком положении нынешний российский читатель и оказывается перед лицом «Холостяков» («Bachelors»), книги, впервые напечатанной в 1999 году и собранной из восьми очерков, написанных в разное время начиная с конца семидесятых. (Каждая из статей снабжена точным указанием даты.)

Добавим к картинке еще один штрих. Именно сегодня к нам приходит голоса из близкого прошлого — речь идет о структуралистских и постструктуралистских сочинениях, которым не довелось укорениться на этой почве в положенное время: многие классические труды Р. Барта, Ю. Кристевой, Ж. Лакана, Ж. Батая, Ж. Деррида, Ж. Делеза прочитываются спустя десятилетия. И список этот не случаен. Розалинда Краусс не только находилась под влиянием упомянутых теоретиков. (Покалудь, за приметным исключением Юлии Кристевой: их работа шла параллельно, и если Кристева в конце концов сформулировала свою концепцию «абъекта» (отрицательного, отчужденного, низменного), то Краусс посвятила столько же сил разработке понятия «бесформенного» («l'informe»), гометерически восходящего к Жерару Батаю.) Не просто благодарный воспримник, Краусс была активным проводником французских идей, и именно на страницах журнала «Особое», основанного ею в 1973 году совместно с киноведом и культурологом Аннет Майклсон, впервые печатались как переводы самих французских авторов, так и развернутые комментирующие их статьи.

(Любопытно, что знаменитый текст Ж. Делёза «Платон и симулякр», сыгравший беспрецедентную роль для мировой художественной критики, был переведен все той же Краусс и напечатан в журнале еще в далеком 1984-м. Не менее любопытно, впрочем, и другое: название журнала вполне подвусмысленно отсылает к Октябрьской революции 1917 года, что разом символизировало эстетические (авангард) и политические (левизна) предпочтения его создателей.) Итак, ученица К. Гринберга, которая не преминула уйти из-под его влияния, оставив формализм во имя понятий по-новому структуры, Розалинда Краусс энергично формировала тот интеллектуальный климат, благодаря которому американская художественная критика поменяла не просто язык, но и исходные — в своей основе модернистские — посылки. Факт историчен? Не только. Особенно если мы попытаемся разобраться в возможных следствиях из, казалось бы, предопределенного для нас возврата в прошлое.

Прежде всего, приходится признать, что такое прошлое никогда не было нашей актуальностью. Имеется в виду, что бытование структуралистских идей в России носило на всем его протяжении скорее эзотический характер: их освоение было частным делом экспертов и не привело ни к созданию самостоятельных школ, ни к выработке языка, который был бы востребован художественной или же литературной критикой. Структурализм по-прежнему стоит особняком, все больше демонстрируя свою завершенность — а завершенность есть не что иное, как невозможность прижаться: быть понятием, задействованным и даже, под конец, преодоленным. Похоже, что структурализму в нашем случае вполне удалось обойтись без структур.

Дает ли такой сторонний взгляд на эти идеи какое-либо преимущество? Пожалуй. Не став здесь интеллектуальной модой (как это, кстати говоря, случилось именно в Америке), структурализм вызывает интерес постольку, поскольку не устаревает — в первую очередь благодаря поставленным проблемам. Но точно так же благодаря грандиозному методологическому перевороту, совершеному им на территории всего гуманитарного знания. Невозможно «наивно» вернуться в до-структуралистское состояние. Всякое возвращение будет требовать выражения отношения к тому, что заставляет видеть историю, субъективность, коллектив в необратимо новом свете. То же справедливо и применительно к искусству. Теперь попробуем убедиться в этом на примере «партийного», то есть теоретически антагонизированного, критика, каким всегда являлась Розалинда Краусс.

Начнем с того, что стало условием объединения восьми очерков под одной обложкой. Ясно, что они посвящены творчеству женщины-художницы. Это — Клод Каон, Дора Маар, Луиз Буржуа, Агнес Мартин, Ева Хессе, Синди Шерман, Франческа Вудмен, Шерри Левин, Луиз Лоулер. Только две художницы — Каон и Маар — возвращают нас к истокам и практике сюрреализма. Все остальные — это так или иначе современные, а заднюю и соплеменницы Краусс. Логично предположить, что издание преследовало феминистические цели: показать, в чем особенность творений и, возможно, мироощущения художниц-женщин. Однако с самого начала Краусс отыскивается от идеологических аспектов феминизма: ее задача — не отстаивать гендерную самообытность, а показать, как феминизм связан с последовательным занятием критической позицией (она ее предпочитает называть «деконструктивной»). Именно поэтому водораздел проходит не по линии «мужское—женское», что означало бы, что женщина-художник определяется лишь негативно: либо через повторение мужского взгляда (*gaze*), либо посредством иронического отстранения от этого последнего. Стратегия Краусс — и это особенно четко прослеживается в ее анализе художниц-сюрреалисток, как женщин, так и мужчин, — состоит в обращении к организации самого изобразительного поля, включая возникающие в нем позиции субъекта и объекта восприятия. Именно то, как они взаимодействуют — остаются ли неизменными, меняются местами или, по крайней мере, открываются друг другу в своей множественности и мерцающем непостоянстве, — именно это и определяет социальный пол художника, пол, как известно, конструируемый, а отнюдь не то, каковы его прямые социально-биологические предпосылки. (Очевидно, что Дюпан — не меньше «женщина», чем, скажем, Дора Маар, и не больше «мужчина», чем стремившаяся к трансу Каон. Общим для них для всех является крайнее недоверие к готовой форме, будь то художественное произведение, язык или социальный пол.)

Стало быть, и феминизм ничем заранее не обеспечен. У женщины-автора нет априорного преимущества перед мужчиной, точно так же как мужчина-автор может быть куда более феминистичен, чем женщина. Говорить о таких преимуществах — воспроизводить культурные стереотипы и впадать в узкий суффражизм. Краусс не озабочена тем, чтобы пропагандировать особую женскую чувственность, для нее поощряемое не имеет гендерной окраски. Зато работа этого поощряемого может продемонстрировать то, что уже на другом —

драматическом — уровне мы могли бы связать с феминизмом. Исследовать условия видимости, условия становления зрителем, не исключая гендерные признаки, — вот что по-настоящему интересует Краусс.

Отсюда вытекают несколько следствий. Если феминизм — это не отстаивание «прав женщин», в том числе как творческих субъектов, не попытка утвердить несводимость «женского стиля» в мышлении, творчестве, отношении с миром, тогда феминизм явным образом *де-субstantialизируется*, превращаясь в метод. Или же стратегию. Тогда, лишенный какого-либо усвоенного содержания, он преобразуется в серию вопросов, в умение определенным образом поставить проблему, в способность увидеть некое там, где взгляд некритический — иначе говоря, нефеминистский — фиксирует лишь непрерывность тождества. А это и есть то, что «завещает» нам структурализм с его приоритетным вниманием к различию и в то же время сингулярности. И Краусс решительным образом расстраивает сложившиеся единства, устанавливая линии совсем иных закономерностей. (Так, в другом месте Краусс показывает, что вопреки поверхностному сходству так называемая минималистская скульптура 60-х есть не продолжение конструктивистских форм, но, наоборот, исчерпание понятия скульптуры: если что и лежит в основе новоявленных пространственных объектов, так это тавтология и абсурдизм. Такая «скульптура» не только не вписывается в ландшафт, но и маркирует себя в нем как отсутствие.)

Если феминизм — это стратегия, тогда он (она) может использовать различные «подручные средства». Речь идет о конкретных инструментах анализа. Книга «Холостяки» демонстрирует их в изобилии. Это и заимствованное из психоанализа понятие частичного объекта, и образ непронизываемых машин, недвусмысленно отсылающий к «Анти-Эдипу» Ж. Делеза и Ф. Гваттари, книге-манифесту, удравший и претворивший в мысль революционный дух шестидесятых. Это и целые концептуальные рамки, будь то комплекс идей, связанных с бартовской семиологией (здесь на авансцену выдвигаются такие понятия, как миф, коннотат, код, дифференциальная система) или с психоанализом Жака Лакана (зеркальная стадия, маскарад, понятия Символического и Реального). Всех и не перечислить. Важно то, что при решении каждой конкретной задачи используется подходящий инструмент, и это не наложение схемы поверх готового материала, но конструирование объекта исследования с помощью подвижных, гибких

средств. Чтобы не создавалось впечатления, что Краусс «несамостоятельна», упомянем лишь разработанные ею концепты решетки — очищенной от помех объективной схемы зримого, типичной для модернистской эпохи, — равно как и бесформенного, о чем говорилось в начале.

Вообще, бесформенное — то, что предваряет все последующие анализы в «Холостяках» (данное понятие проясняется во вступительном очерке к книге). Знак утраты самостоятельности — Краусс называет это категориальным буксованием (*slippage*), — бесформенное в одно и то же время «принуждает» объект, лишая его притязаний на целостность, и сдвигает, смешивает систему четких оппозиций, на чем и покоится смысл. Именно таковы скульптуры и фотографии сюрреалистов. Но разве не это же отличает позднейшие скульптурные объекты и рисунки Л. Буражу? По-видимому, бесформенное — нечто большее, чем инструмент или простая рабочая гипотеза. Это такая мыслительная установка, которая требует неослабного внимания к условиям смыслопорождения. И та же установка диктует необходимость переоценки основополагающих культурных ценностей. «Бесформенное», стало быть, обозначает также и предельность самой критической позиции. Попробуем на этом задержаться.

Очевидно то, что Краусс не берет на веру ни одну из объяснительных моделей. В центральном очерке «Холостяков» — блестящем исследовании фотосерий Стюди Шерман — Краусс дистанцируется разом от традиционной линии в истолковании художницы и от анализов сочувствующих ей феминисток. Что общего, казалось бы, между апелляцией к некоему единому культурному сознанию, которое и выявляет-де художник, и темн сочиненным, где на первый план выходит проблема доминантного мужского взгляда и конструируемой им пассивной женской «натуры»? Как показывает Краусс, и в том и в другом случае мы имеем дело с *субстантивацией женского*, на языке Ролана Барта — с мифом, когда критическая работа (по Барту — необходимость заглянуть «под обертку» того, на что мы так легко «купились»), подменяется установлением прямой и быстрой связи между означающим и означаемым первого порядка. Иначе говоря, когда смысл достранывается до полноты волюнтаристским, психологически комфортным усилием его интерпретатора. Женщина-творец, женщина-образ, женщина-объект — все это разновидности придания финального значения тому, что постигается в одном лишь открытом движении серий: таковы сами фотографии, проумерованные, но ни ра-

зу не названные, таковы же и плавающие означающие, запущенные ими в ход. В этом сорейном скольжении (скальзывании) смысл рождается лишь как эффект — эффект самих означающих. Вот почему за всякой формой таится «бесформенное» — предельный ее горизонт.

В случае Шерман Краусс предпочитает термин «десублимация», что вызывает двойные ассоциации как с Фрейдом, так и с Маркузе. В самом деле, пафос Краусс, безусловно перекликающийся с экспериментами Шерман, сводится к тому, чтобы разоблачать определения «высокой» культуры, эти натурализованные «мифы». В пятидесятые Герберт Маркузе прочит позитивное «новой чувственности», которая и потрясет буржуазный миропорядок. Но «десублимация» — это не только признак нарождающегося субъекта коллективного действия, это еще и то испытание, которому писатели, художники и музыканты подвергают систематически Смысл. Отказ от повествовательной линейности, интерес к профессиональности и одновременно интеллектуализм — вот лишь некоторые из особенностей творческих исканий в этот период. Краусс не упоминает Герберта Маркузе. Однако она вписывает поллюковский драппинг — разбрызгивание краски по поверхности холста — в линию «принуждения» формы: это альтернативное прочтение абстрактного экспрессионизма наставляет на горизонтальном векторе самого жонглистого акта. (Вслед за Уорхолом Краусс предлагает видеть в драппинге не что иное, как следы мочи.) Элемент иронической двусмысленности нельзя не признать здесь случайным. Главное, что даже абстракции Поллока, мгновенно отнесенные к разряду «возвышающих» — а этим еще раз подтверждается культурно-символический статус вертикали как проекции зрительного поля, — даже они не становятся для Краусс непреложной и отдельной «ценностью»: Поллок творит не сам по себе, в наивном или наведенном иступлении, он вовлечен в формирующийся новый дискурс, который оказывается подрывным в отношении всего модернистского искусства в целом. В этом смысле и Шерман, и Поллок, и Уорхол, каждый по-своему исследующий горизонталь, родственны друг другу — вопреки видимым различиям и тому, по каким ячейкам их успели разнести услужливые критики.

Горизонталь, впрочем, — не просто изменение направления взгляда. И уж конечно, это никак не «смысл» произведения. (В строгом соответствии с требованиями семанализа слово «горизонталь» берется в наклонные скобки: это значит, что речь по-прежнему идет об означающих, которые удерживаются внут-

рассистемным оппозиционным различием. Можно себе представить, насколько такое истолкование перманентных фотографий, где изображены потертанные женщины, в основном лежащие на полу и диванах, должно было разочаровать тогдашних ярых феминисток.) Пожалуй, горизонталь — это тот предел, который помечается произведением. И хотя означающим «горизонталь» при определенных условиях может, «соскользнув», превратиться во что-то другое (показательно в этом смысле превращения, претерпеваемые так называемой атмосферой в работах Агнес Мартин), тем не менее это и маркировка того типа художественного высказывания, которое отсылает к самым условиям появления изображения. Однонаправленный культурный взгляд рассыпается осколками столько же до-культурных аффективных точек зрения. Сублимиция постоянно подталкивается — пытается — досублимицией.

Можно выразиться проще, сказав так в художественное сознание входит желание. Так теория, распрощавшись с традиционной герменевтикой, анализирует поверхность — где, собственно, и обретается смысл. Только поверхность эта далеко не однородна, она полнится складками, если вспомнить Делёза. Перенеперепарация самих оснований анализа, перенос акцента с «видимого» на «невидимое» — в самом деле, как можно увидеть то, что не имеет формы, но что позволяет форме состояться и в то же время сменяет, сдвигает, де-формирует ее? — все это связано и с тем, что на языке психоанализа названо желанием. Однако такое желание не является «мимическим» или «тихим», как не является оно и попросту скрытым — вытесненным либо подавляемым. Само желание понимается в качестве безличного — как поток и/или машина. Это не желание отдельного художника, появившееся на образность его работ, и не самобытность творческой манеры, — речь идет ни больше ни меньше, как о *новом слансе произведения*: оно размыкается навстречу другим произведениям (произведениям других) и постигается как элемент имманентно строящейся серии. (Серия может состояться по-разному: из продукции того же художника, но сделанной в ином материале и решаемой, казалось бы, посторонней задаче (скульптуры и рассказы Л. Бураски), или же она может объединять работы разных художников (наиболее примечательна в этом отношении пара М. Дюшан — Ш. Леона). Важно подчеркнуть: серия не линейна, в ее основу не может быть положен ни аналогический, ни генеалогический, ни какой-либо иной принцип единства и связи. Серия лишь множит исходное различие, не устывая соче-

ленить гетерогенное. И в этом сощвлении угадывается внесистемная логика сил.

Обращение Краусс к понятию машин желания отвечает ее последовательному стремлению отойти от символического уровня культурного (вос)производства: уже в «холостяцкой машине» Дюпана — имеется в виду его пространственный объект «Невеста, раздетая своими холостяками...» — угадывается непронизводительная, но наглядно явленная трата. Замкнутость этой машины на себя, ее паранисизм, автоэротизм означают только одно: нет «экономики» желания, подобно экономике производительных — производящих — сил. Есть непрерывность записи, самого процесса означивания, непрерывность желания, которое материализуется порой весьма абсурдно. Дюпановский агрегат становится для Краусс прообразом всего новейшего искусства: не индивиды, но типаж; не знаки, но знаковое производство; не потребность, но чистая избыточность. Надо ли говорить о том, что попытка представить желание как эдипальное, ввести его в семейный треугольник — грандиозный охранный жест загноризованного о нем психоанализа. Опасно желание — то, что не имеет ни структуры, ни объекта, ни детерминаций, оно, как показали Делёз и Гваттари, является воистину *машинным*. (Одно из следствий такого понимания желания заключается в том, что семейные фигуры — отец и мать — не выступают в качестве его прямого референта. Мы не знаем, в чем состоит «наше» желание, иными словами, не знаем, чем «хотим» — и можем — стать. При этом становлении-другим постоянно происходит как столкновение с внешним, как встреча.)

Поле, которое мы бегло очерчиваем, возвращает нас к комплексу структуралистских и постструктуралистских идей. Отдавая приоритет синхронии, структурализм индифферентен к историческим контекстам — он фиксирует лишь инвариантность структур. И даже при переносе акцента на желание мы сталкиваемся с ситуацией, когда, казалось бы, все паттерны уже на месте. Означает ли это, что история (пост)современного искусства завершена? Что анализ, предпринятый Решидтой Краусс, анализ самого предела представления, исчерпывает все, что ни выскажут художники своими средствами в дальнейшем? Или, по крайней мере, что он конструирует последовательскую оптику таким образом, чтобы каждый раз вскрывалась предполагаемая подоснова?

Отвечая на этот вопрос, рассмотрим отношение теории и современного искусства — сюжет, по-прежнему выходящий

спора. В адрес Краусс звучали упрёки в том, что непосредственность в восприятии искусства она подменяет теоретизированием, а это якобы уводит в сторону от того, к чему назначено искусство. Фигуру Краусс можно и в самом деле считать эмблематичной: вместе с рядом других современных критиков (а Краусс называет себя именно критиком) ей удалось утвердить теорию в качестве неотъемлемого элемента восприятия произведения искусства. Мы говорим «элемент восприятия» вполне намеренно: для сегодняшнего восприятия произведения понятийное усилие является столь же неотъемлемой характеристикой последнего, как и чувственная данность. Понятийное усилие может при этом носить латентный характер, иными словами, зритель не обязательно должен уметь дублировать его на концептуально оснащенном языке. Главное, что эффект восприятия становится *интеллектуальным*, что по-настоящему современное творение «устроено» так, чтобы вызывать у зрителя хотя бы кратчайший миг разотождествления — когда испытывается сама его субъективность. Современные творения приоткрывают идентичность, но не ради возврата к «себе» — скорее, речь идет о том, чтобы в это кратчайшее мгновение мобилизовать ресурсы внеинституциональной коллективности. Такова, заметим, Шерман, запускающая в ход коллективные фантазии (фантазмы), идет ли речь о недавней, но недоступной более истории или о механизмах переживания самого «отрицательного» (на поверхности оно маркируется беспокоящими образами тела). Понятно, что фантазии нельзя ни отразить напрямую, ни увидеть. И вот здесь анализ Краусс, отсылающий к границе видности, кажется более чем пронзительным и актуальным. Вообще, «теория» — это знак того, что восприятие современного искусства не является более наивным, что если мы и можем говорить о непосредственности, то это непосредственность, так сказать, второго порядка, потому что с некоторых пор она необратимо опосредована — включением в состав произведения вопросов, относящихся к самим его условиям/эффектам. (К околанию, и «произведение искусства», и «творение» — термины, заимствованные из иного лексического словаря, а главное — из иного времени понимания содержания искусства. Говоря коротко, современное искусство — катализатор новой совместности, и сила его — в проблематизации бесличного (банального) как формы субъективности. Но развитие этого тезиса остается за рамками данной статьи.)

Говоря по-другому, сегодня уже невозможно ставить вопрос об искусстве, не считаясь с *фрумом* этого искусства, не исследуя

то, где проходит сама его граница. Но граница искусства не принадлежит искусству. Это подвижная, постоянно сдвигаемая линия, которая совпадает с путями нашего познания, а точнее — с контурами языка, который в качестве такового остается неприсваиваемым. Это те столкновения-встречи, о которых рассуждал Делез. И поскольку для опыта никогда нет языка, то искусство может лишь намекать на него с помощью тех средств, что имеются в его распоряжении. А средства эти становятся все более и более неразличимыми. Имеется в виду, что, хотя «из жизни», они с трудом опознаются как средства самого искусства. Дело не в прямом контекстном переносе, которому подвергается любой реди-мейд, переобозначая тем самым соотношение не-искусства и искусства. Дело в том, что искусство все больше поворачивается к образам невидимым, что оно не столько репрезентрует — представляет и изображает, — сколько выступает своеобразным проводником иных образов, отделившихся, материальных, заполняющих собою мир. И они всегда уже наличествуют, нас опережая. Ины сформирована сама наша чувственность. Но на уровне очевидности они даются как пробел, на уровне очевидности это всего лишь столько же виртуальные штампы. Работая с самым неразличимым, художник вскрывает аффективные токи, пробегающие через анонимность. Он предъявляет момент личного в безличном, но это личное есть случайная фигура некоей априорной связи. Тоже, если разобраться, род бесформенного, только не бесформенного «вообще», а с привязкой к (прото)социальному контексту.

Возвращаясь к теме непосредственности, внесем одно уточнение. Краусс, вскрывая оригинальность как модернистский миф, обратной стороной чего было отлаженное, встроенное в дискурс повторение, уже продемонстрировала, каким образом «сделана» спонтанность. Когда сегодня звучат голоса в пользу опыта и в пользу непосредственного — аффективного — встраивания в изучаемый объект, то имеется в виду не какое-то мистическое или полумистическое переживание. Речь может идти лишь о новом статусе самой теории, или о реконтекстуализации опыта в горизонте существующих идей. (Даже когда идеи эти объявляются исчерпанными.) В случае структурализма и постструктурализма остается также дух, который не мог не окрасить теорию, — подрывной, бунтарский, антибуржуазный. Именно сочетание теоретической установки, ставившей под сомнение любую готовую форму, и выраженной политической позиции обеспечило становление такой крити-

ческой стратегии, которая, как мы это видим у Краусс, способна преодолеть границы времени, места и узко заданной предметности, будь то искусство или феминизм.

И еще одно замечание. В последние годы в Соединенных Штатах, как и за их пределами, ведутся интенсивные дебаты об «исследованиях визуального» (*visual studies*). Страсти вокруг этой нарождающейся дисциплины и впрямь не утихают. (Что уж говорить об исследованиях визуального, когда предметный и методологический статус культурологии (*cultural studies*) до сих пор подвергается сомнению.) Опасения, высказываемые в адрес таких исследований, сводятся, в частности, к тому, что «визуальная культура» строится по антропологической модели, а стало быть, аисторична. Более того, в ее основе лежит теперь уже автономное понятие развоплощенного (бесплотного) образа (*disembodied image*), возникшего на пересечении знакового обмена и фантазматических проекций. (Изначально понятие это применялось к масс-медиа. Оторванным от контекста, оно, по мнению ряда критиков — вместе с дисциплиной в целом, — косвенно способствует формированию субъекта новой стадии глобального капитализма.) Однако обратной стороной данного подхода является отказ от разграничения таких исторических дисциплин, как искусство, архитектура и кино, в соответствии со спецификой их материала, или выразительного языка, — в английском этот последний обозначается полусемантическим словом «*medium*». В результате анализ охватывает целое поле различных практик визуального. Не вдаваясь более в подробности, отметим, как нам кажется, скрытый нерв этих споров дело не просто в том, что визуальные исследования могут строиться или фактически построены по какой-то из существующих моделей. Скорее дело в том, что визуальным исследованиям еще предстоит утвердить свою методологическую независимость, если эта дисциплина в принципе останется. В самом деле, что можно считать предметом исследований визуального и в какой мере такой предмет специфичен?

Оставим обсуждение этого вопроса для другого случая. Здесь же отметим только то, что имеет непосредственное отношение к представляемому нами автору — Розалинде Краусс. Что касается участия Краусс в этих спорах, то ее позиция оказалась охранительно-консервативной: для нее новый академический предмет равнозначен утрате профессионализма, которому учили и продолжают учить на факультете истории искусства. В рассуждениях Краусс есть скрытый резон — она полонезрительна к распространению новой дискурсивной моды.

(В американских университетах, заметим, смена дискурсов стремительна: сейчас это преобладание антиколониалистского дискурса, что иногда приводит к явным натяжкам и беспомощному подражательству.) Но если оставить в стороне особенности американской академической жизни, то мы столкнемся с почти парадоксальной ситуацией. Ведь визуальные исследования и можно рассматривать как сферу приложения критической стратегии, вернее, именно они и представляются (пусть потенциально) той территорией, где эта стратегия прокладывает свои пути сегодня. Именно исследования визуального — логическое продолжение усилий Краусс, если выделять в последних преобладающий вектор.

Во-первых, работа Краусс, несмотря на всю ее влиятельность, в содержательном отношении достаточно маргинальна по отношению к факультетским версиям и ценностям истории искусства. Но главное в другом. Вдумаемся в это странное словосочетание «развоплощенный образ». Отделимся от его названных психоаналитических и масс-медийных коннотаций. Разве этот «образ» не то, к чему подводит метод Розандинды Краусс, а именно к невидимому в видимом, к невидимому как тому, что открывается не столько «по ту сторону» видимого, сколько в собственной его «материи»? Но это, как мы уже пытались наметить, не бесформенное, связанное с преодолением тех оппозиций, какие первично структурируют форму. Это не просто культурные отбросы, вся область «низменного», «низкого» — того, что последовательно и на всех уровнях отвергается (преобразуется) культурой. Или, если воспользоваться другим маркером, не просто симптом, который отделяет Символическое от Реального. И наконец, даже не машина желания, сопрягающая столько же частичные объекты. «Развоплощенный образ» — это продукт сегодняшнего дня, как и сегодняшней теории, когда за формой уталивается не бесформенное, но образ совместности, никогда не преодолевающий порога зримости. Это такого рода клин, которое объединяет совместностью аффективного использования. Но «использование» — слово неподходящее, ибо предполагает наличие коллективной воли к действию. Здесь же нет ни воли, ни целенаправленного действия. Есть лишь общность, предшествующая обществу. В этой зоне развоплощенности располагаются неопределимые «структуры чувства» (Р. Уильямс), характеризующие не одного, но всегда и сразу многих. Возможно, когда-нибудь они оползут в форму чувственности, которая и станет домини-

итной для эпохи. А пока это то, что таит в себе любой циркулирующий образ, только в виде разламываемых воспоминаний, ожиданий и фантазий, поднимаящихся на его поверхность. Это контур некоего невыразимого и неустойчивого «мы», проступающий сквозь фигурант зримого.

Здесь, по-видимому, мы и расстаемся с Розалиндой Краусс. Здесь в свои права должны вступить другие предпосылки и другие средства для анализа. И все же сохраняется преемственность. Она, как и следовало ожидать, не имеет генетического основания, поскольку обусловлена лишь родством критической позиции. Именно таковым, между прочим, является родство всех вообще «холостяков» — бывших и нынешних, женских и мужских, размышляющих и/или творящих. Что и возвращает нас к тому, с чего мы начали.

Елена Петровская

Клод Каон и Дора Маор: вместо вступления

Эту книгу мне бы хотелось начать с обозначения интеллектуальной траектории, а именно — истории моих личных отношений с сюрреализмом, начавшихся в то время, когда я, еще молодой историк искусства и художественный критик, пыталась разобраться в проблеме развития современной скульптуры. Этим «временем» были 1960-е годы, и «проблема» — в том виде, в каком она досталась мне по наследству, — формулировалась тогда, как правило, в терминах стиля. Однако попытки и даже, как мне казалось, последовательное стремление скульпторов-сюрреалистов присвоить себе доминантный стилистический вариант замкнутой, монолитной формы, подменяя являющиеся построения Бранкузи, архайчные фрагменты Майоля или бесстрастные вазы Мура собранием клеток, бутылок или предметов обстановка, превращали эти стилистические адаптации (по крайней мере, в моих глазах) в самостоятельные выразительные средства. Как мне казалось, все эти элементы и позволили сюрреалистической скульптуре выработать в итоге совершенно особый язык, выстроенный вокруг темы злиточения женского тела и образной проекции насилия, на это тело направленного¹.

Вместе с тем, выбирая подобное направление анализа, я со всей очевидностью следовала тому течению мысли, которое

¹ К этой мысли я первоначально пришла, анализируя сюрреалистические объекты и их связь с предложенной Дэвидом Смитом концепцией тотемизма в моей кн.: *David R.E. Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith* (Cambridge, MIT Press, 1971), с. 123 сл. — *Вздох и далее, кроме того означают: слепота, крик, смерть.*

в конце 60-х произошло в работах такого известного феминистского критика, как Кэтиера Готье, а к середине 80-х разнилось в бурный поток повсеместно принятого феминистами убеждения, согласно которому сюрреализм как движение, созданное и управлявшееся мужчинами, был по своей природе глубоко женоненавистническим². И если Готье лишь начала отслеживать проявления садизма по отношению к женщине в качестве устойчивого референта сюрреалистической образности (в этом она усматривала заигу от традиционного мужского страха перед кастрацией), то позднее расхожей характеристикой движения в устах более молодых исследователей, причем как женщин, так и мужчин, довольно быстро стало общее представление об эксплуатации сюрреалистами женщин — будь оно действительно, как в случае реально существовавшей Нади, описанной Андре Бретоном в одноименной книге, или же лишь фантазматическим (здесь достаточно вспомнить о расчлененных кулах Ганса Белмера или порнографических описаниях насилия в произведениях, подобных «История глаза» Ботая). Подобное убеждение, увековеченное в целом ряде монографий и сборников («Сюрреализм и женщины», 1990, и пр.), сегодня существует на правах «истины, известной всему миру» — как сказала бы Джейн Остин, выговоришки подмигивая своим читателям³.

Однако к середине 70-х, по мере того, как я осознавала важность парадигмы, выстроенной в сюрреалистическом творчестве Джакомоетти начала 1930-х годов, стало меняться и мое восприятие сюрреалистической скульптуры. Замышленная скульптурный объект по образцу горизонтального игрового поля — китайских панек, пинбола или шахмат, — Джакомоетти самым

² *Gender & Surrealism* ed. Judith R. Callahan, 1971.

³ Ср., например: *Salmaan S. R. Transgression and the Acute-Garde: Bataille's Histoire de l'oeuf*// *Salmaan S. R. Subjective Intent* (Cambridge: Harvard University Press, 1990); *Cave A. M., Kierulff R., Ransberg G., ed. Surrealism and Women* (Cambridge: MIT Press, 1990); *Owenstein G. Nadja Revisited: A Feminist Approach*// *Nadja/Surrealism*, № 8, 1978, p. 91–106. Частью этого общего убеждения и доминантностью является утверждение о том, что настоящим сюрреалистами-мужчинами (определяли участие женщин в деятельности движения (например, в *Salmaan S. R. A Double Margin*// *Salmaan S. R. Subjective Intent*). Феминистский ответ на такое понимание порождает новое направление исследований, посвященное открытию и признанию творчеству сюрреалисток-женщин. Здесь см.: *La Femme surrealiste, социальный миф* журнала *Oblivion*, № 14–15, 1977; *Chadwick W. Women Artists and the Surrealist Movement* (London: Thames and Hudson, 1985); *Cave, Kierulff, Ransberg. Surrealism and Women*.

радикальным образом изменял параметры скульптуры, сжимая все приведенное до размеров того, что до сих пор воспринималось как «всего лишь» его основание. Результатом этого стало, с одной стороны, уравнивание репрезентативного поля скульптуры с окружающим миром — тогда как до сих пор оно было поднято «над» ним или вынесено «за» его пределы, — а с другой, выделение интерактивного характера такого приведенного к горизонтальности, помещенного «нико» объекта, который, подобно фигурам на шахматной доске, не только вынуждает игрока (-ов) к взаимодействию, но и напрямую связывает игровое состояние с временным разворачиванием самой игры¹.

В свою очередь, тот факт, что самым заметным продолжением этой парадигмы, рожденной в контексте сюрреализма, станет постминималистская скульптура — будь то работа с ландшафтом, процессуальное искусство² или критические выпады против существующих институтов, — сделал лишь более настоятельной в моих глазах необходимость освободиться от готовых суждений о самом сюрреализме. Как я уже отмечала выше, в области стиля в то время доминировала стойкая убежденность в том, что движение Бретона не обогатило ничем новую историю форм XX века, тогда как на уровне содержания его вклад упорно сводился лишь к тематике женоненавистничества. Поскольку оба эти утверждения казались мне абсолютно неверными, я с радостью откликнулась на предложение Музея современного искусства написать эссе о Джакомоетти для каталога готовившейся там выставки «Примитивизм и XX век». Я чувствовала, что найденная Джакомоетти связь между парадигмой настольной игры и примитивным искусством может оказаться чрезвычайно instructive при анализе более масштабных возможностей, заложенных в том слитке, который, как мне казалось, несла с собой сюрреалистическая скульптура.

Разрешение занимавшей меня проблемы принесло изучение первого контакта Джакомоетти с авангардом: до ковки имени в 1930 году в орбиту соратников Андре Бретона он через Мишеля Лейриса сблизился с кругом журнала Жоржа Батая «Документы», куда входили писатели и художники, отошедшие от

¹ Ср. мою работу: *Games A.E. Paskalos in Modern Sculpture*, NY, Viking Press, 1977, p. 110–120.

² Под этим общим названием объединяются акция, хэппенинг, перформансы, частично инсталляции. (*Прим. перев.*)

основной ветви сюрреалистического движения. Это сопряжение, в постыщенной Джакометти литературе никак не отмеченное, на мой взгляд, напротив, открывает удивительно-богатый ряд концептуальных заключений, которые могут не только в значительной степени объяснить тот или иной художественный выбор Джакометти — чье искусство члены основного ядра сюрреализма вскоре с воспринятым объявят своим, — но и сформулировать аналитические категории для понимания других форм сюрреалистического творчества, до тех пор с трудом поддававшихся объяснению.

Самая верительная из таких категорий (или инструментов анализа) восходит к статье из лапидарного «Критического словаря» Батая, посвященной понятию *бесформенного* и опубликованной в «Документах» в 1929 году. Утверждая, что слова должны определяться своими функциями, а не дефинициями, Батай считал помечением *бесформенного* «деклассирующим»: действие, одновременно привносящее или обесценивающее объекты, устранив их внутреннюю притягательность — применительно к словам, их притягательность на смысл, — и деклассифицирующее или, иными словами, ставящее под удар само условие смысла, то есть структурную оппозицию между четко заданными терминами.

Как мне показалось, эта идея «деклассирования» может послужить моделью при объяснении самых разных аспектов творческой стратегии Джакометти — от «сведения» традиционно вертикальной оси свободно стоящей скульптуры к девальвированному состоянию «всего лишь» основания (иначе говоря, парадигмы настоящей игры) до «деклассификации» или дестабилизации в широком смысле, отмеченной в таких работах, как «Подвешенный шар», где бесформенность вообще размывает любые категориальные границы. Весь этот объект выстроен на игре сексуальных подтекстов: скопление частично расщепленного шара по опрокинутому сегменту более крупной сферы создает впечатление ласкающих друг друга органов, чья половая принадлежность предельно непостоянна, словно бы меняясь с каждым взмахом этого маятника. Сегмент переходит от женского, лобального, «состояния» к мужскому, фаллическому, метаморфозы шара представляют его в виде гетеросексуального партнера при любом из этих двух отождествлений или, отсылая к расходящимся итогам, открывают возможность гомозеротического прочтения; наконец, воспоминание о теме расщепленного глаза в «Андалузском псе» Бунюэля — Дали или в «Истории глаза» Батай обращает нас к теме садизма, лишенного каких-либо гендерных коннотаций.

Подобную размытость категорий, вызванную предельным непостоянством идентичности, и имел в виду Батай, говоря о *бесформенном*. При этом речь здесь идет не просто о какой-то неясности, неопределенности дефиниции, но о невозможности определения как такового, обусловленной стратегией буксования в рамках самой категоральной логики, логики, построенной на самоидентичности — скажем, мужской или женской — и подкрепленной оппозицией между «я» и другим: мужское/женское, твердое/мягкое, внутреннее/внешнее, жизнь/смерть, вертикальное/горизонтальное. Вряд ли что-то может преодолеть по четкости материал скульптуристических скульптур Джакомоцци (изначально они отливались в гипсе и затем вырезались краснодеревником из полированного дерева) — однако интересующее нас размывание относится к деконструированию не материала, а категорального аппарата.

То, что этот процесс может быть также назван «искажением», сблизит общую проблематику *бесформенного* и произошедшего Батаем конкретные исследования примитивизма: в определенной степени ответом на них, судя по всему, и стали работы Джакомоцци. Батаю был неинтересен формальный подход к примитивизму, широко распространенному в 1920-е годы, приверженцы которого видели в «примитивном» аналог творческого импульса как такового, открывающий человеку доступ чуть ли не к самому зарождению формы. Таким рождением считалось, к примеру, первое узнавание ребенком законченных, повторяющихся очертаний в хаосе его детских каракулей, сложное различение художником палеолита знакомых контуров на стенах пещеры — или, наконец, гениальная способность первобытного скульптора отыскивать первичные формы для представления человеческого тела, как будто оно проходит через процесс родов. Такому сближению примитивного и творческого, созидательного, Батай противопоставил примитивизм яростный и разрушительный, который также был порождением пещер, однако совсем не в смысле рождения формы: он представлял скорее запутанным лабиринтом смысла, потерей способности к различению (которая, в свою очередь, равнозначна гибели формы). Это искусство творилось не Нарциссом, а Минотавром.

Батай обозначал эту логику примитивизма словом *abjection* (искажение), имея в виду как физический распад (у трупов), так и полнейшую неадекватность сакрального (у призраков). То, что *abjection*, подобно латинскому *abias*, обладает двойным — и внутренне противоречивым — значением «высокого» (сла-

шенного) и «низкого» (прогнившего), лишний раз доказывает действительность *бесформенного*, выполняющего здесь описанные выше функции. И то искажение, которое Батай усматривал в пещерной живописи — даже если первобытные художники и настаивали на максимально подробном изображении животного мира, — является принижением или обесцениванием узнаваемо человеческой формы. В свою очередь, калечение человеческого тела в порыве самонистязания Батай считал первичным актом клеймения — не создания формы, а ее уничтожения в жесте одновременно сакральном и скатологическом.

Эти понятия — бесформенность, искажение и деклассирование как одновременно приношение и снятие категоричных различий — оказались чрезвычайно актуальны для проекта, к которому я обратилась непосредственно после размышлений о Джакометти, а именно для анализа сюрреалистической фотографии, разномыслии сюрреалистического творчества, подвергнутого в рамках модернистского канона своего рода двойной опале. С одной стороны, сюрреализм был клеймлен за неспособность пополнить список формальных инноваций в живописи и скульптуре; фотография же — и без того отнесенная на обочину как малозначимый отголосок основных художественных практик — в своем сюрреалистическом бытовании подвергалась критике даже по ее собственным техническим законам, поскольку основной ценностью фотоснимка от Уоткинса до Вестона и от Агжа до Дайяны Арбус провозглашалась документальность: предварительный просмотр полученного отображения действительности на матовом стекле или в видоискателе камеры и его идеальное воплощение при помощи печати. Подобная четкость (обычно присущая скорее фигурам брда и галлюцинациям), призванная перенести реальность — неподдельную и нетронутую — в поле изображения, использовалась приверженцами эстетики т.н. непосредственной фотографии: эстетики, основанной, если воспользоваться выражением Эдварда Вестона, на «неотъемлемой достоверности снимка», которая и гарантировала этой эстетике ее непоколебимый авторитет.

В итоге все те технические ухищрения, с которыми ассоциировалась в общественном восприятии художественная практика сюрреализма: двойная выдержка, многослойная печать, фотомонтаж, прижигание, соларизация, — воспринимались приверженцами непосредственной фотографии как недопустимое отклонение от чистоты средств этого искусства. Стирая границу между фотографией и живописью — или фотографи-

ей и кинематографом, — эти оптические эффекты представляли, если угодно, извращенной феминизирующей тех маскулинных ценностей «непосредственности» — ясности, убедительности и визуального мастерства, — на которых и покоился «авторитет» фотоснимка.

После знакомства с Джакомоетти я была готова отыскивать примеры похожей размытости в сюрреалистической фотографии. Однако под это определение вряд ли подходило то во многом поверхностное размышление, которое было логически связано с техническими приемами, — многие участники движения их действительно практиковали, но ничуть не меньше число к ним не обращалось вовсе. Речь скорее шла о глубинном размышлении категорий, преодолении привычных границ: именно его научил меня искать предыдущий опыт, — и именно его примеры я обнаруживала в ошеломляющем изобилии.

Во многих работах было очевидно упомянутое сведение вертикального к горизонтальному, стирающее различия между верхом и низом или человеческим и животным; физическая оболочка тел и предметов открывалась для самых причудливых слияний внутреннего и внешнего; гендерные характеристики тел расплывались в некоем подобии общего фетишизированного видения так, что женская форма (или ее заместитель) получала новое, к примеру «фаллическое», прочтение. И то, что значительная часть этих эффектов достигалась не работой в лаборатории и не с помощью ножниц и клея, а скорее некоей примотой, которая с технической точки зрения полностью соответствовала определению «непосредственной», ничуть не снимало все той же размытости категорий, самым дерзким образом впечатанной в сюрреалистический образ и с точки зрения маскулинных ценностей фотографии бесповоротно его «феминизирующей».

Однако тогда женственными следовало считать и многие другие аспекты всего сюрреалистического творчества — аспекты бесспорно оригинальные и таившие в себе самые богатые перспективы. Так, известная пассивность сюрреалистов в их работе — вспомним об автоматической, или медиумической, поэзии Элюара или о том, как Эрнст, совершенствуя технику фроттажа, натирал пальцем один лист бумаги за другим, ожидая, пока его поразит неожиданный, спонтанный образ, — в определенном смысле, несомненно, феминизирует занятия искусством, и именно против этой женственности восставал, к примеру, Дали, стремившийся к более активной — «мужественной» — роли художника в рамках своего параноидально-критического метода.

Как отмечал Дени Ожье, говоря о том гибридном жанре, который был разработан Бретоном в его довоенных автобиографических романах — «Нади», «Сообщающиеся сосуды» и «Безумной любви», — такая пассивность довольно быстро превратилась из стратегической позиции сюрреалистов в самостоятельный и подлинно новаторский творческий принцип. По словам Ожье, романы из этой трилогии Бретона выстроены по модели дневника или даже журналистского репортажа, когда рассказчик, начиная повествование, не имеет ни малейшего понятия о том, как оно закончится. И даже если отправной точкой «Нади» становится рассказ об уже известном месте события — исход которого Бретон, соответственно, знал, — книга завершается неожиданным появлением на ее страницах совершенно постороннего и незнакомого персонажа, предвосхитить которое изначально было попросту невозможно. «Характерной чертой сюрреалистического письма, будь оно автобиографическим или автоматическим, — настаивает Ожье, — является на самом деле не столько сама эта неизвестность, окружающая конечный пункт, к которому движется повествование, сколько тождественность позиции, в которую это незнание ставит и читателя, и автора по отношению к тексту, чье развитие ни один из них не в силах контролировать и чья будущие перипетии и окончание неизвестны им обоим»⁶.

Устраняя противопоставление между бывшими антагонистами — автором и читателем — и, соответственно, между внутренней и внешней стороной текста, структурная пассивность, играющая столь важную роль в подобной концепции письма, вписывается в общее размытие понятий, присущее и остальным художественным практикам сюрреализма. Как заключает Ожье, «и автор, и читатель оказываются по одну сторону событийного зеркала, с одной стороны книжной страницы. Писущий лишен каких-либо привилегий, какой-либо формы в сравнении с читателем; о предмете своего письма он знает ничуть не больше»⁷.

Говоря о проблеме феминизации повествователя, нельзя не отметить поразительную переключку между некоторыми из тех наблюдений, которые Ожье высказывает по поводу «Нади», и тем, как Сьюзен Сулейман анализирует стратегию письма, позднее использованную Маргерит Дюрас в романе «Похлопание Лол В. Стейн». Излагая историю Лол Стейн прерывистым и повторяющимся, словно в бреду, голосом Жака Ожье

⁶ *Boileur D. Surrealist Prescription* // October 69 (Summer 1984), p. 128.

⁷ *Ibid.*

да — одновременно участника того любовного треугольника, в который втянуты он и Лол, и некоей сторонней точки зрения, с которой этот треугольный союз наблюдается. — Дюрас выстраивает «феминизированную» фигуру рассказчика-мужчины, который сам говорит об этой фемининности в терминах абсолютной невозможности «познать» объект своего взгляда. «Не знать о Лол решительно ничего. — признается он, — значило уже быть с ней знакомым. Постепенно я осознавал, что о Лол В. Стейн можно было знать лишь еще меньше, все меньше и меньше». Как утверждает Сулейман, половое незнание (и, соответственно, неспособность изложить как подробности истории, так и ее смысл) призвано функционировать по модели тематического зеркала, к которой Дюрас постоянно пыталась прийти на уровне формы — в особенности стремясь воссоздать тот тип письма, которое и она также называла женственным: письма сомневающегося, неуверенного, полного умолчаний⁴.

Таким образом, если следовать изложению Сулейман, именно в творчестве Дюрас — творчестве женщины, что существенно, — сближение между двумя типами маргинализации реализуется наиболее полно: фемининность и авангард предстают иносказательными выражениями друг друга, где каждый отображает разрушительную силу другого, достигаемую как раз этой удаленностью от идиллий и шнор культурного мейнстрима с его категоричными единствами и надуманными истинами. С этой точки зрения Дюрас удается воплотить в своих работах черту, характерную, по мнению другого критика-феминиста, для любого примера авангардного позиционирования в XX веке, а именно «помещение в дискурсивный контекст "женщины"» или «исследование женского тела, где совершенно по-иному представлено материнское, исследование, примеров которого до авангарда история мысли не знает»⁵.

Однако в рассуждениях Сулейман, также выдвинутых с позиций феминизма, стратегия Дюрас выступает оружием обоюдоострым. С одной стороны, решение автора передать изложение истории Лол персонажу Жака Огюста напоминает приверженцам определенной будданистской установки о прискорбной убогости феминистского прочтения, которое превращает в эксплуататора женщин любого мужчину, присваивающего себе как их

⁴ *Suleiman S. R. Subversive Intent*, p. 113.

⁵ *Jardine A. A. Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 33–34; см. по Сулейман S. R. *Subversive Intent*, p. 13.

взгляд, так и их историю: такая односторонняя фиксация лишь на своей роли и навсегда застывшей точке зрения равнозначна переходу на позиции того самого мужского господства, с которым подобное видение пытается бороться. Но с другой стороны, творчество Дюрас служит Сулейман основанием для того, чтобы отказать мужчинам-писателям в самой возможности отступить от прямого повествования, которая в ее представлении может быть доступна лишь Дюрас как писательнице-женщине. Сколь бы тонко ни подмечала Сулейман колебания рассказчика у Дюрас, неполноту его знания, она неспособна разглядеть те же приемы в письме «Нади» — приемы, которые, как убедительно доказала Олья, структурно неотъемлемы от повествования Бретона.

Подобное обращение к анализу Дюрас у Сьюзен Сулейман вовсе не является отступлением от намеченной вначале траектории моих отношений с сюрреализмом — это скорее попытка глубже проникнуть в их суть. Основываясь на убежденности в принципиально деконструктивном характере сюрреалистической логики — поскольку в творчестве фотографов-сюрреалистов изначально заложена точка зрения субъекта, и зритель, лишенный привычной привагиты единственного судьи, оказывается «втянут в водоворот репрезентаций, заперт в комнате зеркальных отражений, брошен на произвол судьбы в лабиринте значений»¹⁰, — я рассматривала всю эту практику как глубоко антипатриархальную по своей природе попытку феминизации смотрящего субъекта. Более того, поскольку полярной противоположностью сферы объекта является опыт субъекта, определенного с точки зрения пола (как правило, женского), — и субъекта, скорее сконструированного, нежели заданного биологически (а процесс конструирования члены группы Бретона осмыслили в терминах психоанализа, черпая из него принципы фетишизации и фантазии для подкрепления своей трансгрессивной концепции пола), — приходится признать, что именно сюрреалисты поставили под вопрос патриархальное представление о «женщине». Именно это позволило мне утверждать, что

в сюрреалистической практике женщины, представая аналогом «оснащенной кожи», фрейдистского «облеска на носу»¹¹,

¹⁰ *Essays A. E. Cooper Delicti* // *October 33* (Summer 1985), p. 53.

¹¹ Нависшая фетиш, проследованная одного из его вариантов; стечей, на примере которого Фрейд повелел механизмом конструирования фетиша («Фетишизм», 1927).

как правило, словно бы не существует в реальности. Уничтожена само представление о натуральном — в котором и укореняется «нормальность», — сюрреализм оказался, хотя бы потенциально, готов к тому устранению различий, в котором Батай видел истинное призвание *бесформенного*. Одной из таких категорий бесформенности является пол — центральное понятие всего сюрреалистического проекта. Поскольку поэзия сюрреализма представляет женщину в постоянном конструировании, в какой-то момент этот проект мог бы стать предвестником следующего этапа, когда прямым следствием чтения была бы деконструкция¹².

Из этого я сделала вывод, что утверждения о женоненавистнической или антифеминистской природе сюрреализма являются ошибочными.

Пытываясь опровержения этих суждений, прозвучавшие из уст критиков-феминистов — они упрекали меня в «сговоре с мужским взглядом», закрывшим мне глаза на глубинную misogynию сюрреализма, — во многом напоминали те, на которые натолкнулась Сьюзен Сулейман при анализе фигуры рассказчика у Дюраса¹³. Однако мои исследования в области сюрреализма обеспокоили и саму Сулейман: поскольку представленные мной фотографии-сюрреалисты были исключительно мужскими, она задалась вопросом, не ведет ли «такая формальная симметрия между «женщиной» или «женским» и художественной практикой авангарда как раз к заматыванию проблематики женского субъекта»¹⁴. Разумеется, дело дошло и до сомнения в том, «сравнимо ли вообще по своему значению и следствию «помещение в дискурсивный контекст женщины» автором-женщиной с аналогичным приемом у писателя-мужчины» — и, отвечая на этот вопрос отрицательно, Сулейман заявила, что «сюрреалисты-женщины просто не могли занять в группе позицию полноправного субъекта и пережить тот инвентарь образов, который был разработан мужским воображением». Стремясь привести в движение дискуссию новую струю, Сулейман утверждает:

¹² *Ibid.*, p. 71–72.

¹³ *Suleiman S.E. Subversive Intent*, p. 116. В качестве характерного примера она ссылается на мою статью ср.: *Karen R. Surréalisme and Misogyny // Cary A. M., Karen R., Raabey G., eds. Surrealism and Women*, p. 21–23.

¹⁴ *Suleiman S.E. Subversive Intent*, p. 16.

«Женщины приходится самой формировать свою позицию субъекта, вырабатывая собственный набор образов, отличный от комплекса безвинного женского тела, сколь бы притягательным ни был этот образ — с его бесконечным потенциалом манипулирования, раскрытия и сочленения, фантазирования и проецирования готовых значений — для их соратников-мужчин»¹¹.

Заключив, что в рамках движения такие случаи встречались и, соответственно, не уделять им значительного внимания, говоря о сюрреализме, было бы просто безответственно, она вместе с тем признает — упомянув о таких участницах движения, как Леонора Каррингтон, Доротея Танинг, Кей Сейдж, Леонор Финя, Валентина Пого и Уника Цюрн, — что они присоединились к группе Бретона, когда та уже была поражена внутренним кризисом и начала распадаться, а главное, что наиболее адекватным определением их художественной практики является понятие «подражания», когда «женщина «повторяет» мужское — в данном случае, принадлежащее сюрреалистам-мужчинам — прочтение «женщины», однако делает это сознательно, и именно это самосознание указывает на штатный, часто даже ироничный статус такого повторения»¹².

Именно подобную идею гендерного своеобразия авторского субъекта — или, скорее, убежденность в том, что критерий пола неизбежно разделяет авторов и, соответственно, объединить видение художников-женщин с видением их коллег-мужчин может либо пособничество этому мужскому взгляду, либо обращение к иронизирующему, отстраненному подражанию (где имитация сознательно придается характер апотропейского жеста) — я бы хотела опровергнуть уже во введении к книге о творчестве художников-женщин. На мой взгляд, в том, что касается сюрреализма — и особенно сюрреалистической фотографии, — некоторые из самых характерных работ движения (как в смысле наиболее репрезентативных, так и наиболее влиятельных) были созданы именно женщинами.

Особенно часто в этой связи мне вспоминаются два фото-монтажа Доры Маар, которые отличает та же поразительная экономия средств, что и фотографии Брассан (к примеру, те ню, которые он представил для первого выпуска журнала «Минотавр» в 1933 году) или Ман Рэй: скажем, его «Минотавр»

¹¹ *Salzman S.R. Subversive Intent*, p. 26.

¹² *Ibid.*, p. 27.

(1934), «Анхотомия» (1939) или шпиль-фетиш (1933). Во всех этих случаях размывание категорий во внешне идеально сфокусированном снимке приводит к растворению гендерных характеристик, и в конечном итоге мы получаем образ постоянно меняющегося тела, проекцией которого становится фаллическая женщина. В этих работах Доры Маар очевиден фаллический характер женских ног — их удлинение и упругость, — как изверника бросается в глаза и формальное выделение знания, которое служит означающим для женской составляющей этого двойственного знака. В одном из монтажей его отмечают разведенные ноги, сочлененные лишь треугольной дельтой волос; в другой эту же роль выполняет полоска ткани — женское белье, метонимически заменяющее исключительную расцветку.

Однако кое-что еще объединяет эти фотографии, перекинутая мостик к другим работам, столь же значимым для движения: это питающее их (как бы «закадровое») присутствие самки богомола — насекомого, которое чаще всего описывается как пара вытянутых трубчатых ног в традиционном одиночестве соединения секса и смерти, поскольку самка пожирает своего партнера сразу же после совокупления. Эта констатация неотвратимо отсылает нас к многочисленным «Куклам» Белмера, причем не столько из-за вдохновляющего и эту серию стремления сконструировать женское тело как объект, взятый внутренним напряжением или притупленностью, сколько попытки представить его, как и в случае с самкой богомола, в виде одних лишь ног — виде, глубоко угрожающим перед нами словно бы сама Медуза со всем тем страхом кастрации, который она воплощает.

Я привою эту параллель не только для того, чтобы продемонстрировать, насколько полно Дора Маар могла участвовать в выработке различных изобразительных и психологических тропов, которые широко использовались ее соратниками-мужчинами, — и я не нахожу ни малейших признаков того, что это участие хоть в какой-либо мере было движимо иронией, — но и для того, чтобы оспорить рефлексы интерпретатора, немедленно готового считать работу такого рода — с заложенным в нее упоминанием о богомоле, Медузе и тем грузом страха перед кастрацией, которые оно в себе несет, — женоненавистнической. Медуза стремится разрушить мужское это — его целостность, силу, неподдающееся ядро; обращая свои атаки на броню мужского духа, она пытается распознать это единство. Обращение за помощью к Медузе, соответственно, никак не направлено против женщины: это нападение на зрителя, оттождес-

тленного здесь с мужской фигурой, ответ на его фантазии, выстроенные вокруг худших опасений мужчины.

Сложный довод приводит Хэл Фостер, говоря о «Куклах» Беллмера: этот цикл является выпадом в адрес нацистского субъекта, основанным на самой страшной угрозе именно для этого субъекта. Больше всего нацист опасается не удара со стороны фигуры власти, а нападения группы чужаков, которые, несмотря на свою внешнюю слабость, угрожают его границам — как географическим (евреи, гомосексуалисты, цыгане, большевики), так и психическим (бессознательное, сексуальность, «женское»). Этот страх перед чужеродным вторжением, принимающий у фашистского субъекта патологический характер, следует, в свою очередь, рассматривать как проекцию фантазма телесного хаоса (смешения привычных различий), от которого этот субъект пытается защититься броней; такую защиту ему призвано обеспечить металлизированное человеческое тело, эстетическим выражением которого становится гиперболизированный и упрощенный неоклассицизм. По мнению Фостера, проект Беллмера, открывавший садомазохистским фантазмом для исследования внутреннего конфликта между скреплением и дроблением, тем самым как бы выступает заодно с фашистским субъектом, но «лишь для того, чтобы с большей эффективностью его разоблачить»: «Куклы», утверждает Фостер, «выявляют и осмысляют этот страх перед деструктивным и диффузным, а также попытку преодолеть его при помощи насилия против женщины как другого — в этом скандальность, но также и урок кукол»¹⁷.

Тот факт, что основной мишенью Беллмера является именно нацистский субъект, становится особенно очевиден в одной из работ цикла, где колесо изогнутых ног, вращающихся вокруг центрального шарнира, принимает очертания свастики. Свастикоподобная Медуза — образ, не просто сокрушительный для скрытого брони мужского эго: это образ, тщательно выбирающий своего адресата.

Впрочем, куда более известным — если не сказать, более убедительным — примером осмысления бесформенности ослабленных категориальных границ у Доры Маар стала не упомянутая пара ног, а фотография, которую она назвала «Палаша Юбю». Впервые показанный в 1936 году на выставке сюрреалистических объектов в парижской галерее Шарля Раттона, «Юбю» оказался немедленно возведен в ранг типичного образ-

¹⁷ Foster H. *Artforum* / Fall 1991 / October 26 (Spring 1991), p. 96.

на сюрреалистической фотографии, постепенно превратившись в подобие тотема для всего движения.

Вместе с тем в последнее время в качестве художника, наиболее полно соответствующего данному Сулейман определению сюрреалистической женщины — способной «формировать свою позицию субъекта, вырабатывая собственный набор образов, отличный от комплекса беззащитного женского тела, сколь бы притягательным ни был этот образ, с его бесконечным потенциалом манипулирования, ратания и соотнесения, фантазирования и проецирования готовых значений, для их соратников-мужчин», — стала восприниматься скорее не Маар, а Клод Каон. Моя оговорка «в последнее время» не случайна: со времени своей смерти и вплоть до последнего десятилетия Каон была так мало известна, что критики, писавшие о выставке «Безумная любовь: сюрреализм и фотография», на которой были представлены и ее работы — причем даже критики, в сюрреализме чрезвычайно сведущие, — приходили к заключению, что это имя наверняка принадлежит мужчине. Лишним доказательством забвения стало полное отсутствие каких-либо упоминаний о Клод Каон в таких важнейших антологиях, посвященных участникам движения, как «Сюрреалистическая женщина» (специальный номер журнала *Obliques* 1976 г.), «Сюрреализм и женщины», составленной Мари Энн Коуз, Рудольфом Кюнцли и Пьер Роберт, или в монографии Уитни Чедвик «Художники-женщины и сюрреалистическое движение» (1985).

Однако Каон — сюрреалист, писатель, фотограф, актриса, политический активист, участник французского Сопротивления и арктий персонаж лесбийского мира — в итоге добилась признания благодаря выстроенной ею совершенно особой личностной и гендерной идентичности, а также своим неустанным исследованиям подвижного состояния субъективности: эти аспекты ее жизни и творчества сегодня приводятся в пример многими авторами-феминистками¹⁵. В таких упоминаниях критики неизбежно обращаются к многочисленным высказываниям Каон о выбранной ею стратегии постоянного маскарада — к примеру, с одобрением цитируя строки из ее автобиографической «Испорченной исповеди»: «Под одной маской — следующая. Я срываю одну личину за другой, и этому никогда не будет конца».

¹⁵ См. *Laetitia B., Solomon-Godeau A. Surrealist Confession: Claude Cahun's Photomontages*// *Afterimage*, March 1992, p. 10–13; *Monahan L.J. Radical Transformations: Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness*// *Zeyher C. de, ed. Inside the Visible*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 125–133.

Возвращаясь к псевдониму, выбранному Каон при вступлении в мир парижского литературного авангарда, нельзя не отметить, что уже двойственное мужское/женское имя Клод предвещало ту гендерную неопределенность, которая впоследствии будет лишь усилена дальнейшими изменениями в ее внешнем виде и подаче своего образа. Нечасто выбирая голову или светильня короткую стрижку — а порой и окрашивая волосы в зеленый или розовый цвет, — она примеряла на себя маску маскулинности, гиперболизируя ее, например, в фотографиях-автопортретах, где очертания головы намеренно вытянуты при помощи приемов искаженного изображения, или в тех мужских ролях, которые она играла в пьесах Пьера Альбера-Биро. Ошибкой даже когда Каон выбирала недвусмысленно женственный облик, он также оказывался опосредованным — либо благодаря наложенному, подобно маске, макияжу и ролевому разыгрыванию, либо при помощи собственно масок, в которых она позировала для фотографий и которыми окружала себя в повседневной жизни. Подобные поразительные автопортреты — своего рода защитные щиты, за которыми исчезает «реальная» Клод Каон, — в дальнейшем послужили исходным материалом для фотомонтажей, которые Мур, единокровная сестра и любовница Каон, создала для десяти глав ее «Непорочной исповеди», сборника автобиографической прозы Каон, ее стихов, рассказов снов и размышлений о природе идентичности.

Эти размышления, ставящие под вопрос само представление о стабильном характере самости (как, например, в ее фразе: «Отrockать и укрепить — этим словам здесь не место»), наглядно свидетельствуют о том, что деконструктивной позиции Каон по отношению к субъекту, вне сомнения, присуще то размытие категориальных границ, которое и усматривала в большинстве произведений сюрреалистов, описывая его в терминах «бесформенного», «искаженного» или «деклассированного». И разумеется, поскольку во многих визуальных трюках Каон, которые легли в основу создававшихся ею масок, используются те же средства для достижения тех же эффектов разъятия, сочленения, фантазирования или вчитывания готовых значений, что и у ее соратников-мужчин, между их творчеством и работами Каон просматривается тем более тесная связь. Здесь мне вспоминается, в частности, ее свивок с головой под стеклянным колпаком, перекликающийся с фотографией Ман Рэя «Памяти Д.А.Ф. де Сада», или использование ею армачных кривых зеркал для разложения образа собственного тела — как в «Искажениях» Кертеза, — или, наконец, решение свернуться клубком в яшике бу-

фета для одного из портретов, принимая позу безвольной покорности, столь характерную для «Кукол» Беллмера.

Однако на робкое предположение о том, что исследование пограничных состояний у Каон может напоминать схожие поиски сюрреалистов-мужчин, ее сторонники из лагеря феминистов немедленно возражают: автобиографический проект Каон не только позволил ей встать по обе стороны объектива, выступая одновременно субъектом и объектом репрезентации, но и наделил способностью как «по-мужски» устремлять взгляд самой — взгляд то зачаровывающий, то крошечный, то вопрошающий, — так и возвращать его изнутри фотографии-автопортрета, встречаясь глазами со зрителем. И конечно же, говорясь дальше, сам завязел работы с автопортретом — жанром, почти не встречающимся в корпусе сюрреалистической фотографии, — сводился к возвращению интимности взгляда женскому субъекту.

Вместе с тем при обсуждении перемены имени Каон как выражения трансвестизма и, соответственно, пола, глубоко символичного для ее решения вынести за скобки традиционное постоянство гендерных характеристик, практически не слышно комментариев, которые касались бы не вопросов пола, а проблематики расы. Люси Швоб (это настоящее имя Каон), происходившая из семьи, чрезвычайно известной в литературном мире, поначалу выбрала себе псевдоним Клод Куртис — именно так она подписала текст, опубликованный в 1914 году в «Меркюр де Франс», журнале, основанном при участии ее знаменитого дяди, Марселя Швоба. Однако за этим использованием мужской маски последовало дальнейшее усложнение идентичности, когда в 1918 году для другого текста в том же журнале она уже позла себе «фамилию» Каон. И хотя, без сомнения, важно то, что она тем самым принимала девичью фамилию своей матери, без внимания регулярно остается тот факт, что Каон (Cahun) представляет собой французскую форму фамилии Коэн (Cohen), которая идентифицирует ее носителя как принадлежащего к колену раввинов, служителей Иерусалимского храма, точно так же как фамилия Леви обозначает потомков древних евреев, прислуживавших священникам. Фамилия Швоб, также безоспоровно еврейская, была все же отмечена своего рода культурным флером, который в определенной степени записал носившего ее от антисемитизма, как, например, и в случае с фамилией Пруст. Соответственно, подобное предпочтение «Каона» «Швобу» со всем тем вызовом, который может быть заложен в такой демонстративной перемене, явно предстает намеренным акцентированием своего еврейства на фоне роста антисемитских настроений

в послесловной Франции — иным тоном, провокацией, в те времена столь же опасной, как и открытая гомосексуальность Каон.

Впрочем, в среде французского авангарда после Первой мировой войны правесомия и еврейство в подобном дерзком жесте считала не одна Каон. Как признавался в интервью Пьеру Кабанну Марсель Дюшан, когда в 1926 году он решил создать себе творческое альтер эго, первым, что пришло ему в голову, было принять еврейское имя. И когда, по словам Дюшана, он «никак не мог придумать имя, которое бы в достаточной степени привлекало [его], соблазняло, что ли...», у него «вдруг мелькнула мысль: а почему бы не сменить пол?.. Так появилось имя Рроэ Селяви»¹². Однако в этом описании он обходит стороной тот факт, что подобный выбор позволил ему одновременно и «сменить пол», и «принять еврейское имя», поскольку в слове «Селяви» безошибочно различима еврейская фамилия Левы, вторая по распространенности после Каон¹³.

Вместе с тем эта параллель между Клод Каон и Дюшаном (или Рроэ Селяви) выходит за рамки простой переклички имен. Ее продолжение следует искать уже в поле общего для обоих интереса к автобиографизму и автопортрету — причем этот глобальный проект развивался ими не только при помощи фотографии, но также на письме и в других формах творчества. И поскольку они оба выражают это движение с помощью складки в изобразительном поле — складки, вокруг которой вращаются, отражаясь парой двойных спиралей, не только формы идентичности, но становятся обратными позициями наблюдателя и наблюдаемого, — параллель оказывается тем более захватывающей.

Складка в творчестве Каон становится результатом не только использования ею зеркала для достижения эффекта реальности, напоминающего гигантском пятно Роршаха, в котором подлинник и копия таятся, ловя друг друга за хвост, но и, конечно, результатом использования мысок для создания складки в сфере субъектного — когда личность словно бы отшелушивается, отходит слоями¹⁴, сводясь к «персоне»,

¹² Cabanne P. Dialogues with Marcel Duchamp, trans. Ron Padgett. NY, Viking Press, 1971, p. 64.

¹³ Настоящее значение этого послесловия не знает, наверное, уже никто, такой же распространенной его расшифровкой является *Eton c'est la vie*: «Этон — это жизнь». (Драм. перек.)

¹⁴ Преминительно, что другим значением слова *fold*, переведенного выше как «складка», в англ. языке является «слои», как в дуэтом и т.д., хотя в данном конкретном случае Кротоу и подходит слово *exfoliate*. (Драм. перек.)

внешней стороны личного. Сложная складка просматривается и во многих примерах последования идентичности у Дюпана, начиная с линии горизонта в «Большом стекле», отделяющей Холостиков от мира Невесты, — линия, которую Дюпан представит как складку в своей собственной субъектности, проведя ее на небольшом наброске, сделанном для заметок о «Стекле»: поле над этим рубежом названо MAR (как аналог Невесты, *Marées*), а то, что под ней, — CEL (что заменяет Холостиков, *Celbataires*), — так, что при совмещении они дают имя Marcel, рассчитанное по границе поля.

Однако Дюпан также всячески пытается продемонстрировать нам, что обратимыми в складке могут представать и направления в пространстве — например, в «Роторельефах», приписанных им Рроз Селяви. В этой работе (отснятой Дюпаном для его фильма «Одинокое кино», *Alone Cinema*, 1923) вращающиеся диски постепенно создают иллюзию обратного движения: например, глаз выныкает или выступающая грудь предстает уходящим вдаль нижним раструбом матки; в области языка сложным примером становится излюбленная Дюпаном акрофоническая перестановка частей слова — когда слово *garimach* (осклямосы) словно «складывается», давая в итоге *am tout garib* (изящно выраженный). Позднее это сочетание складки в поле идентичности со складкой пространственной (так, что зритель может меняться местами с объектом своего взгляда, а автор послания — с его адресатом) будет отражено Дюпаном в необычном автопортрете под названием «Ты меня...» (*Tu m'*), где полосы «ты» и «я» предстает взаимозаменяемыми, подобно тому как это происходит при известном в психологии феномене транзитивизма, когда, например, ребенок, видя, как шлепают другого малыша, начинает плакать сам, полагая, что удар был нанесен ему²¹.

Использование складки сюрреалистами — в качестве примеров из области языковых игр здесь можно привести акрофоническую поэзию Робера Деспоса, которую тот публиковал под именем Рроз Селяви²², или аналогичные эксперименты Мишеля Лейриса, вошедшие в его сборник «Глоссарий: слово

²¹ Подробно разбор этого феномена транзитивизма в творчестве Дюпана посвящен моя работа «Марсель Дюпан или воображаемое поле» (в кн.: *Essai R.E. Le photographique*, P., Éditions Micaela, 1996, pp. 83–85).

²² Деспос утверждал, что в момент «нагнетания» этой автоматической поэзии он вступал в медитативную связь с изданным в Нью-Йорке Дюпаном, что и объясняет повторные появления. — (*Précis, poète*).

к слову», — весьма существенно уже хотя бы потому, что это вписывает Дюшана в ареал практики сюрреализма середины 1920-х годов. Однако в том, что касается параллельного использования Дюшаном и Каон выстроенного вокруг складки автопортрета для исследования идентичности, эти два художника, как мне кажется, должны быть связаны друг с другом напрямую: именно такое сопоставление способно показать, насколько использование складки способно распознать заданные и неизменные позиции как смотрящего, так и объекта смотрения. И если мы признаем, что именно это происходит в творчестве конкретного художника и, соответственно, субъект и объект его работ, расположенные по обе стороны рубашечной складки, могут быть отождествлены то с женскими характеристиками, то с мужскими (которые постоянно меняются местами), такой проект наперед ли можно принимать всерьез, провозглашая вместе с тем субъектную позицию того, кто стоит у истоков такого творчества, устойчивой и — как к тому признают многие сторонники Каон — неизменно женской.

Если попытаться выразить ту же мысль иначе, попробуем задать вопрос, есть ли какая-то существенная разница между трактовкой репрезентативного поля у Каон и его прочтением у Дюшана или между ее использованием стратегий маскарара и теми же приемами у него — помимо того факта, что творчество Каон, гораздо более молодого художника и действительного члена сюрреалистической группы, излучает чувство психологического напряжения и тревоги, которого Дюшан в своих работах избегает?

Целью этого вопроса вовсе не было признать значимость сделанного Каон (и обвинить ее в отсутствии оригинальности): я скорее стремилась отмежеваться от посылки, стоящей за упоминанием о некоем особом «мужском воображаемом» у Сюзен Сулейман — хотя я и цитирую ее лишь в качестве наиболее яркого примера этой тенденции. По моему мнению, параллель Каон/Дюшан должна подтвердить как раз подлинность поля Воображения, которая не позволяет занять его какому-то одному полу, тому или другому. Сказанное означает, что искусство, созданное женщинами, не нуждается ни в каком заступничестве — и в эссе, которые последуют ниже, такой защиты не будет.

*Перевод с английского
Сергея Дубина*

Луиз Буржуа: Портрет художника в образе *fillette**

На известной фотографии Роберта Моплорна 1982 года она, сходно прищурившись, смотрит прямо в объектив: закутавшись в темную шерстяную кофту с грубым ворсом, Луиз Буржуа небрежно скрывает подмышкой одну из своих скульптур — так, придерживая за выступающий конец, обычно носят зонтик или трость. Однако в нашем случае речь идет не о них. Скульптура, которую прижимает к себе Буржуа — «*Fillette*» (1968), — больше всего напоминает огромный фаллос, и ассоциацию эту лишь усиливают четко проступающие на фотографии пара шаровидных форм в основании скульптуры, а также продолжающий эту основу плотный ствол и закрученная, изоборужденная складками вертушка. Сдается ли видеть в усмешке, врывающейся лицо Луиз Буржуа каскадом мягко светящихся волн и стремительно разбегавшихся морщинок, отражение ее собственного представления о провокационности этого образа?

Почти за десять лет до того, как было сделано это фото, другая художница, принадлежавшая к совершенно иному поколению, предстала на аналогичном фотопортрете обнаженной, с искусственным членом, призвано возмещавшим между нас. Фотография Линды Бенглис, размещенная ею за свой счет в ноябрьском номере журнала «Артфорум» за 1974 год, стала для общества своеобразным посланием многих молодых художников, добивавшихся признания в 70-х. Мир искусства,

* *Fillette* (фр.).

словно бы говорила она, постепенно превращается в систему звезд, и художник в ней неизбежно становится товаром, лицом, которое нужно лишь правильно упаковать и продать. Торговничество, как и предсказывал Уорхол, окончательно подменило эстетику, провозглашала Бенгтис в своем рекламном объявлении. Вот мое тело. Купите меня.

Однако Луиз Буржуа — художник послевоенного десятилетия, конца 1940—1950-х, а не поколения семидесятников. Соответственно, ее портрет, фотография художника, снимающего «Девочку», отсылает к совсем иному кругу проблем: его скорее можно сопоставить с «Принцессой X» Бранкузи, нежели с саморекламной Линды Бенгтис. Его «скандальность» в куда большей степени укоренена в поле скульптурного, нежели в сфере социального. Собственно, скандальный характер «Принцессы X» — из-за которого работа была без оговорок снята с Салона Независимых 1920 года, — заключался как раз в том, что скульптура выглядела, несомненно, откровенно фаллической.

История искусства усмотрела в таком противопоставлении публичной демонстрации фаллического объекта проявление не столько ханжества, сколько заблуждения. Действительно, так называемое «частичное изображение» (под этой общей шапкой критики объединяют различные феномены усечения тела в модернизме: сведение целого к торсу, руке, бедру, груди или пенису у Родена, Майоля, Бранкузи) принадлежит исключительно области формального — например, представая выпадом против повествования через жест или неизбежного реализма целостного тела. Предназначением такого приема является очищение, редукция формы. Однако есть в прошлом, как отмечает один историк искусства¹, частичные представления не выходили за рамки «частного случая в скульптуре: это мог быть портретный бюст, религиозная символика — например, изображения, использовавшиеся в древних фаллических культах, — или декоративное искусство в виде карнатил», то сейчас складывается впечатление, что модернистская логика обобщила такой частный случай до масштабов формальной предпосылки скульптуры как таковой. Как утверждают историки, характерное для XIX века романтическое усечение фрагментом, развитие которого в особенности способствовало изучение классических реликвий в виде античных обломков и черепков, переросло в отличавшую XX столетие убежденность в том, что именно такое дробление и служит проводником публичной,

¹ Eisen A.E. *Origins of Modern Sculpture*. NY, Braziller, 1974, p. 74.

скульптурной истины. Тело сжимается до самых выразительных своих синекдох: тело как яйцо, ствол дерева, как полок на ложку впадина. Более того, добавляя сторонники этой теории, означающие яйца, стволы или ложки сами приобретают все более абстрактный характер, так, что в итоге тело может быть представлено в виде совершенной сферы, цилиндра или простейшей, полый плоскости.

Вместе с тем историю большей части модернистского скульптурного наследия можно прочесть и иначе, располагая скульптуру модернизма в области не столько «частичного изображения», сколько частичного объекта, когда эта часть психоаналитически прочитывается как то, на что обращен инстинкт или импульс. Тело субъекта, выстроенное вокруг множества самостоятельных органов, их потребностей и желаний, взаимодействует напрямую с внешним — объектным — миром, и передаточными инстанциями такого взаимодействия становятся замкнутые друг на друга органы, способные эти потребности и желания удовлетворить: так, мир младенца составляют множество грудей, ртов, животных, певцов, анусов... Частичный объект обращается к деспотической природе импульсов, к ненасытности их требований, к тому, как тело, отданное во власть фантазии, может быть расщеплено, разобрано, раздроблено.

Если в частичном объекте и нет ничего «абстрактного», управляющая им логика, которая определяет скорее отношения между различными действующими силами (органами желания, с одной стороны, и объектами, подчиняющимися или противостоящими этому желанию, — с другой), нежели между индивидами или «целостными» личностями, является несомненно абстрагирующей, редукционистской; мать в такой логике сводится к груди.

При этом в восприятии скульптур Луиз Буржуа с момента их первого появления на излете 1940-х годов и примерно до конца 80-х поражает как раз постоянно сопровождавший их ярлык «абстрактных» — абстрактных в понимании модернистской формальной логики. Едва ли не каждый критик этих работ упоминал, что их неотрывно сопровождает дуря человеческого тела, отмечал их эротические коннотации или непосредственно фигурирующие в них половые органы, утверждал, что автор тем самым отсылает к примитивному искусству. Но никто из писавших о скульптуре Буржуа не вспоминал о частичном объекте, несмотря на то что в ее работах на нас постоянно смотрят груди («Случай в Транн» [1971–1972]),

пенисы («Беременная» [1947–1949], «Янус в кожаной куртке» [1968]), клиторы («Femine Contour»² [1964–1970]), вагины («Janus Fleuri»³ [1968], «Торс/ Автопортрет» [1965–1966]) и матки («Le Regard»⁴ [1966]), будь то по отдельности («Fillette») или в составе группы объектов («Двойной негатив» [1963]). В свою очередь, к ассоциации с органами тела подталкивает нас и сам выбор материала для этих скульптур — клучковый латекс, пластик, гипс, воск, смола, пенка; даже обработка таких традиционных материалов, как мрамор или бронза, удачно передает натяжение вздутой плоти или блеск мембранной ткани. Иными словами, нигде в этой критике ожидание встречи с абстрактной скульптурой не уступило место констатации: перед нами — чистая реальность телесных органов.

То же можно сказать и о критической литературе, посвященной Бранкузи: здесь пишущие в особенности склонны описывать его творчество в терминах геометрической строгости, идеализированных в платоновском духе тел, сведения формы из мира людей к некоей вымышленной сфере. Эта критика, однако, проходит мимо того, что я бы назвала органической логикой работ Бранкузи, мимо их динамики. Яйцевидная форма «Невержденного» (1920)⁵ спрессовывает в одном и том же объеме требовательный рот младенца и послышную грудь матери, тогда как почти зеркальная гладь блестящей бронзы, стягивая все вокруг в отражении на внешней поверхности скульптуры, акцентирует эту логику слияния частных объектов — логику, которую Мелани Клайн в свое время назвала интроекцией/ проекцией. Или, опять же, в «Торсе молодого человека» (1916), напоминающем перевернутый ствол дерева с расходящимися ветвями, вырисовывается гладкое, лирическое половое признание туловине матери: однако движется и это изображение, представляя в свою очередь эрегированным пенисом воздыхающего ребенка. В пространстве желания, пространстве частных объектов и их логики, органы смыкаются друг с другом и сливаются, движимые фантазией интроекции.

² Женщины-китаял (фр.).

³ Янус в шесту (фр.).

⁴ Взгляд (фр.).

⁵ Хотя более известна мраморная версия той же работы, выполненная в 1913 г., однако Бранкузи действительно, чуть изменив пропорции, выполнял ее бронзовым «вариантом» в 1920 г. — *Вран, перек.*

Серии картин и рисунков, выполненных Буржуа в конце 1940-х (многие из этих работ назывались одинаково: «Женщина-дом»; в ряде случаев это лишь абстрактные сочетания несеченных мелкими штрихами линий), немедленно напоминают нам о многообразии искусства сюрреализма. В самых общих словах, структура любой из работ «*Femme-Maison*»² с очевидностью несет на себе печать сюрреалистического «ныскившего трупа» (разновидности коллективного рисунка, в которой участники пытаются создать некую цельную фигуру): поле рисунка расслаивается на три-четыре вертикальных сегмента, что вызывает ощущение резкого разрыва стилистического единства между формой, обозначающей дом, и очертаниями нижней части женской фигуры, на которую дом опирается. Если же взглянуть пристальнее, то манера Буржуа выстраивать непривычно пустое пространство, примитивизм рисунка и сама тематика человеческой фигуры, сросшейся с окружающими предметами или зданиями, перекликаются с творчеством Виктора Браунера, Туайен и, быть может, Мими Паран. Однако за стилистическими особенностями трех этих художников, в свою очередь, стоит еще один слой, подействовавший на всех, кто был причастен к сюрреализму в конце 30–40-х годов: это неустанно пропагандируемый Андре Бретоном опыт искусства больших психодрессировок. Слияющиеся друг с другом фигуры и лепнущиеся контуры на картинах душевнобольных, ставших сегодня настоящими знаменитостями: Алонзы, Клотца, Вильфли или Нетера, — очевидно повлияли на творчество сюрреалистов. Самым примечательным случаем такого воздействия стал опубликованный в журнале «Сюрреализм на службе революции» (№ 5, 1933) коллаж Макса Эрнста «Эдип», источником вдохновения для которого, скорее всего, послужил необыкновенный рисунок Нетера под названием «Чудодейственный пастырь». Отголоски работ Нетера мы обнаружим и в работах Луиз Буржуа того периода — как скажется на них и прославленный в эссе Бретона «Автоматическое послание»³ наивный эскизный стиль, где параллельно вытянутые дробящиеся линии складываются в подобие заряженной током нефигуративной топографии.

Стоит ли оговариваться, что упоминание об этих связях — Буржуа/Браунер/Туайен/искусство душевнобольных — не оз-

² *Femme-maison* (фр.)

³ *Breton A. Le Message automatique // Minotaure, № 3–4, 1933, p. 38.*

начает рабской зависимости какого-либо художника из этого ряда от других? Нужно ли настаивать на том, что подобное переклещки — явление куда более распространенное, нежели феномен, определяемый в истории искусства как «влияние»? Скорее следует сказать, что творчество больных психиатрических, вошедшее в сознание деятелей культуры в начале 1920-х годов благодаря монографии Ханса Принсворна «Живопись душевнобольных» [1922], оказало необычайно сильное влияние на культурное воображение эпохи. Оно стало образующим элементом мысли не только художников — например, Эрнста или Массона — или писателей (Арто), но и интеллектуалов, как Роже Кайюа, или психоаналитиков, например Жака Лакана, чья первая опубликованная работа была посвящена как раз анализу психиатрического письма.

И если сам факт причастности до-культурного творчества Буржуа этому общему течению, основанному на особенности искусства психиатрических, несомненно, примечателен, то лишь постольку, поскольку в структуре этого искусства следует в конечном итоге усматривать связь с опытом частичного объекта. Так, например, самыми поразительными примерами субъектов, полностью поглощенных логикой частичных объектов, являются широко известные сегодня случаи детей, больных психиатрическими.

Мелани Кляйн приводит историю мальчика по имени Дик с характерным для психиатрических отсутствием аффектов. Вот как она описывает их первый сеанс терапии:

«Когда я показала ему заранее приготовленные игрушки, он посмотрел на них без малейшего интереса. Я взяла большой игрушечный поезд и поставила его рядом с другим, поменьше, назвав их соответственно «Поезд-мама» и «поезд-Дик». Тогда он потянулся к тому, который я назвала «Диком», и покатила его к окну. «Станция», — сказал он. «Станция — это мама», — объяснила ему я. — «Дик ходит в маму»⁴. Позабыв про поезд, он ринулся в тамбур между двумя дверями, которые вели в кабинет, заперся в этой крохотной камерке, бормоча «темно, темно», после чего тотчас же выбежал обратно. Эту процедуру он повторил несколько раз. Я пояснила ему: «У мамы внутри темно. Дик внутри мамы, где темно». Слова «темно» было за поезд, он вскоре все же вернулся в тамбур. Когда я произнесла фразу о «маме, где тем-

⁴ На английском английском *dark* — «темно», (*Dark, there*.)

но». Джек дважды с вопросительной интонацией выговорил: «Няня?»... По мере продвижения нашего анализа Джек открывал для себя значение раковины как символа материнского тела и с тех пор реагировал с нескрываемым страхом, когда на него попадали брызги воды»¹.

Другим впечатляющим примером такого восприятия себя самого как набора объектов и осознания необходимости под-соединить каждый из них к сети других предметов служит описанный Бруно Беттельхаймом случай страдавшего аутизмом маленького Джоун². Считая себя машиной — набором шестеренок, кнопок и шеем, — Джоун полагал, что вся его жизнедеятельность может быть обеспечена, лишь если он, как машина в розетку, будет «вставлен» в другие машины, которые, рыча моторами и мигая фармами, позволят ему дышать, есть, испражняться. «Коннектикут! — кричит Джоун. — Connect-I-sub»³.

Именно эта логика «соединения/отрезания» и логика частичного объекта занимает Жюль Делеза и Феликса Гваттари в их эссе «Машины желания» — первой главе «Анти-Эдипа», масштабного исследования взаимосвязей капитализма и психоза. С самого начала заявляя, что «психоз — это куда более подходящая модель для изучения, нежели невроз — как купетик у психоаналитика», Делез и Гваттари обращают наше внимание на самоописания знаменитых психозофреников — судьи Пауля Шребера, Антонена Арто и Моллоя, вымышленного персонажа одноименного романа Беккета, — которые все выражают расчленяющую логику частичного объекта⁴. Опыт целостного тела, единого индивида исчезает: их смешивают органы — груди, анусы, рты, пенисы — со своими собственными деспотичными запросами. Подобные частичные объекты, находящиеся в постоянном поиске другого такого же объекта, к которому они могли бы прикрепиться, Делез и Гваттари называют машинными желаниями. Прикрепление — это и есть «соединение» Джоун: движущая машинной логика под-

¹ Klein M. *Contributions to Psycho-Analysis*. London, Hogarth Press, 1956, p. 242–243.

² Bettelheim B. *The Empty Fortress: Infantile Autism and the Birth of the Self*. NY, Free Press, 1972.

³ Предоставляю: созданий, и страху (англ.).

⁴ Deleuze G., Guattari F. *Anti-Oedipus*. P., Editions du Minuit, 1972, p. 2.

ключения. В свою очередь, часть «I-сы» относится к работе машины, результатом которой должно стать новое сегментирование реальности, расщепление протекающих через машину потоков. Машины желания производят, перехватывая несомчаемые реки молока, мочи, спермы, фекалий; они просекают одни из этих потоков для того, чтобы породить другой — который, в свою очередь, будет остановлен и вобран в себя следующей машиной, доходяй ток для третьей, и так далее. Каждая машина предстает частичным объектом: машина-грудь, машина-рот, машина-желудок, машина-кишечник, машина-анус. И те связи, что образуются между ними, обусловлены тем, что каждая машина производит поток, в котором нуждается следующая. Для Делеза и Платтари эта логика машины, потоков, соединений и производства чрезвычайно важна, поскольку она уводит фантазию и желание от осмысленной в терминах психоанализа сферы идеального, с которой они обыкновенно связываются, — идеального как чего-то, что происходит в голове (в бессознательном, снах и проч.), — помещая их в царство материального. Фантазии и желания существуют отдельно в поле реальности.

Делез и Платтари, соответственно, претворяют частичный объект в машину желания с тем, чтобы подчеркнуть реальность порождаемого машиной и противостоять фрейдистской — и кейнманской, если угодно, — тенденции характеризовать ее деятельность исключительно как символическую. Интерес, который авторы «Анти-Эдипа» проявляют к шизофренической «модели», обусловлен той интенсивностью, с которой шизофреник переживает реальность, пытаясь привести ее в соответствие со своей логикой. Однако их также интересует модель, предложенная иной традицией производства, — модель, зародившаяся в начале XX века и получившая иное название: «колостышская машина».

В 1952 году Мишель Карруж опубликовал монографию, посвященную этому феномену, последовательно складывавшемуся в произведениях целого ряда выдающихся писателей и художников XX века. Сопоставив механизмы пыток посредством татуировки из «Исправительной колонии» Кафки, бесконечно соблазнительную механическую женщину, описанную Вилье де Лиль-Адамом в «Будущей Еме», и машины для производства текста в «Африканских впечатлениях» Реймона Русселя, Карруж начал различать структурный рисунок, которому следует воображение авторов во всех этих случаях: название этой модели — «колостышская машина» — он позаимствовал у самого со-

верженного образца такой конструкции, работы Марселя Дюшана «Невеста, раздетая своими холостяками, одна в двух лицах». Подобно роботам, холостяцкие машины порождают бесконечное движение, которое выводит их за пределы сферы органического воспроизводства. Разрывая цикл оплодотворения/рождения/жизни/смерти, они являют собой недостижимую мечту вечного celibата и воспроизводящего аутоэротизма. Их жизнь — а по сути, скорее непрекращающаяся смерть — сводится к производству тотального отсутствия, поскольку порождают они лишь письмо, текст. Это справедливо как для букв, выписываемых на спине обвиняемого у Кафки, так и рисованных машин и ткацких станков Русселя или придуманных Вилье звукозаписей, вмонтированных Эдваном в тело Евы. «Большое стекло»² Дюшана является, конечно же, самой характерной моделью холостяцкой машины, ее наиболее усовершенствованным вариантом. В ней собрано все: план вечного движения, воспроизводимого «Литаниями» как «порочный круг»; сложная система сочленений — патун, мужские формы, сито, мелалка для шоколада, ножницы...; бесплодность всего цикла, его аутоэротический и нарциссический характер; и, наконец, абсолютная замкнутость системы на самое себя — желание предстает в ней сразу производителем, потребителем и воспроизводителем (самоманипулирующим или копирующим прибором): это, соответственно, холостяцкий аппарат, занимающий нижнюю часть картины, очевидно в отражающих друг друга дисках справа и, наконец, верония надписи невесты, парящая над всем этим в облаке, которое Дюшан назвал «выбрызгом».

Построенный Кафкой, Вилье и Русселем мир является вымышленным, однако внутри этого мира холостяцкая машина работает в рамках «реальности», а не фантазии. Точно так же и Дюшан монтирует непообразимую трудоемкий в своей «реальности» холостяцкий аппарат на прозрачном листе стекла для создания полной иллюзии того, что он находится в физическом пространстве выставочного зала. Понимание желания в пространство реальности и настойчивое подчеркивание реального характера того, чем это желание порождено, является общим устремлением представленных Карружем работ — и ту же цель преследовал Бретон, формулируя теоретическую базу сюрреализма. Таким образом, все эти послышки можно отнести к «анти-Эдипу», комплексу как его понимал Делез: все они призваны опровергнуть представление об искусстве как сфере символического,

² Альтернативное название «Невесты...» (*Priva, peron*.)

скрытой в мире фантазии, помещенной на полки библиотеки или музейные подиумы. Желание, утверждают все эти авторы, действует в плане реального: оно производит нечто реальное.

Неудивительно в этом смысле, что скульптура оказывается на перекрестке споров о том, расположена ли она в поле реальности или же исключительно репрезентации. От условных рельефов Татлина, ставившего акцент на подчинении творчества интересам производства, до работ с ландшафтом в 70-х многие скульпторы XX века пытались разбить тот стеклянный пузырь, который обрекал скульптуру на заточение в мире иллюзии, репрезентации, идеализации. Они хотели, чтобы скульптура существовала, функционировала и действовала в поле реальности. Вместе с тем они боролись против всех тех сил — музей, художественного рынка или идеализирующего эстетического дискурса, — которые полагали, что скульптура должна быть отнесена к области не реального, а виртуального, где взгляду противостоит не вещь, а репрезентация. На протяжении всего столетия эти силы продолжали идеализировать скульптуру, некая на попытки отдельных скульпторов такой идеализации противостоят. И многие такие попытки основывались на логике машин желания, холостяцкого аппарата, частичного объекта.

Луиз Буржуа отказалась от живописи в конце 40-х, объяснив это ее «недостаточным уровнем реальности»¹². В поисках техники, наделенной большим физическим присутствием — действующей в материальном мире, — она обратилась к скульптуре. В свою очередь, интерес Буржуа к «фантастической реальности», как она сама ее называла, поместил в центр ее устремлений состояние машин желания.

Незадолго до этого перехода она опубликовала мини-сборник из девяти коротких (не больше 75 слов) рассказов: каждый из них был сопровожден гравюрой; книга называлась «И он исчез в полной тишине». Вот, например, типичная история из этого сборника:

Один человек как-то помогал приятелю из лифта,
Он так смеялся, что голова его выступила наружу и ее снес
потолок этажа.

¹² Записанное из интервью, приведенно в: Wye B. Louise Bourgeois. NY: Museum of Modern Art, 1982, p. 18.

Во вступительной статье к сборнику Мартус Быали предостерегает против психоаналитического проецирования рассказов и сопровождающих иллюстраций на их авторов: «Лучше воздержаться от каких-либо сценариев психоанализации», — пишет он. Вместе с тем в анализе этой работы нельзя обойти стороной «очевидный структурный рисунок и тональность историй», сюжет и бесстрастный стиль которых снова и снова разворачивают перед нами все те же «маленькие трагедии» человеческого разочарования:

«Вначале, — пишет Быали, — кто-то из героев непременно счастлив, связано ли это с предчувствием грядущего события или обладанием чем-то приятным. Однако в итоге от этого счастья не остается и следа: его разрушает либо попытка сообщить о нем, либо, наоборот, отрицание нужды в подобном общении. Герои этих историй вызывают жалость: они не в силах ни избежать изоляции, которая напрямую обуславливает их собственную идентичность, ни принять ее как нечто естественное. Белой оборачиваются их попытки как освободиться, так и смириться со своим положением, поскольку первое невозможно, а второе — аномально. Так, один из героев становится настоящим символом трагизма, обнаруживая, что он не в состоянии рассказать другим, почему он счастлив: он пытается поделиться своим счастьем, но люди просто не понимают, что он говорит»¹¹.

Размышляя о пронизывающей рассказы структурообразующей теме самозаточения и утраты способности к коммуникации — когда иссекают и сюжеты общения, и способы их выразить, — Быали обращается к иллюстрирующим книгу графикам, на которых люди заменены суровым архитектурным ландшафтом, заполненным лестницами, подъемными кранами, колонаторными башнями и шахтами лифтов. Это объектный ландшафт — или, если связать его с тематическим фоном скорреализма, в котором он берет начало, ландшафт частичных объектов. В свою очередь, подпитывающая сюжеты рассказов одрожность и механистическая монотонность интонации превращают эти повествования в настоящие нинго-истории, лита-

¹¹ Bergroth L. He Disappeared into Complete Silence. Introduction by Marja Bewley. NY, Genom Press, 1947.

нии холостяцкого аппарата. Нужно ли уточнять, что подобные рассуждения о произведении не имеют ничего общего с «сансом психоинквизиции»? Работа Буржуа над «И он исчез...» перекликается с принципами написания беккетовского «Моллой». Моллой предлагает некий логический комплекс, исследует его, позволяя зрителю/читателю взглянуть на него со всех сторон. Буржуа идет к той же цели, и от рисунка и живописи ради скульптуры она отказывается именно для того, чтобы придать этому исследованию максимальную физическую настоятельность.

Ни в одной из работ, посвященных творчеству Буржуа, ни словом не упоминается Марсель Дюшан, как если бы холостяцкий аппарат не находил в ее скульптуре никакого отголоска. Однако отправной точкой для скульптуры Луиз Буржуа послужило перенесение архитектурных составляющих «И он исчез...» в трехмерную систему координат. В ее ранних скульптурах напоминающие людей постройки уступают место иной разновидности протоархитектурного элемента — резному столбу, отмечавшему коды в племенные деревни: деталь, известная каждому, кто хоть немного знаком с африканским искусством. Такие составные «столбы», выходя из рук Буржуа, изначально падалились статусом субъектов — ср. работы 1949 г.: «Портрет С.И.», «Портрет Жан-Луи» или «Наблюдатель». Годом позже названия заметно меняются: «Фигура, несущая хлеб», «Фигура, смотрящая на дом», «Фигура, выходящая из дома», «Фигуры, разговаривающие между собой, не видя друг друга». Их оформление явно указывало на то, что замыслились они именно для взаимодействия в группах. «В фигурах таится присутствие, — говорила Буржуа, — присутствие, которому нужно пространство, все шесть сторон куба... Я работала над реконструкцией прошлого»¹².

Холостяцкий аппарат Дюшана также состоит из типовых фигур, привязанных к определенным общественным ролям: почтальон, начальник вокзала, официант, кучер, посыльный и пр.¹³ Все эти застывшие персонажи, с головами, скатыми до размера точек или крошечных рукояток, неподвижно сидят

¹² *Wye B. Louise Bourgeois*, p. 28.

¹³ Кресте слотки переизменяет названия мужских форм. Андре Бретон, основываясь на эссе Дюшана, предлагает следующий список: жандарм, кюратор, страж порядка, чиновник, работник кафе, посыльный из галерейного магазина, лакей, фоксшадж из лондонского бордо, начальник вокзала. (*Prison, paper*.)

в подлуне, распевая свои литании. Другим названием им могло бы послужить как раз «Фигуры, разговаривающие между собой, не видя друг друга». Перед нами не столько субъекты — как индивиды, обладающие независимым сознанием, — сколько отдельные стили, задействованные в общем процессе функционирования аппарата: цепочки сочленений между машинами желания.

Если писавшие о скульптурах Луиз Буржуа до самого недавнего времени не могли избавиться от привычки называть их «абстрактными», объяснением тому отчасти могут послужить те одобрительные коннотации, которые обретает «абстракция» в критической доксе, а также высказывания самой Буржуа, как бы подтверждающие такое прочтение: «Я не вижу в моем творчестве никакого особенного эротизма — да и все это меня крайне мало интересует... Я работаю — по крайней мере осознанно — исключительно над достижением формального совершенства...»¹⁴. Однако и эта тенденция является следствием чего-то иного: она предстает невольным признанием морфологической амбивалентности, тяготеющей над объектами.

Взять, к примеру, «Случай в Трипп» (1971–1972): две расплывшихся янтарных формы с заостренными концами положены друг на друга крест-накрест. Люси Липпарт усматривает в этой работе странное внутреннее противоречие: она являет взору фаллический образ, но при этом «не угрожающий, а пухлый, уютный, почти “материнский”», поскольку продолжает она описание форм, «металлический наконечник одной из них напоминает сосок; обе они при этом похожи на пенис»¹⁵. Этим описанием Липпарт указывает на постоянно присутствующее в творчестве Буржуа стремление обойти формальную логику и привести форму к невособразимой мутации, в которой противоположности сливаются, порождая, если воспользоваться определением Жоржа Батая, *бесформенное*¹⁶. Действительно, Ролан Барт в тех же терминах описывал, как Батай создает ощущение «округлого фаллоподобия» в своем романе «История глаза» (1926): ключом к этому опыту является преодоление все той же формальной логики, основанной на различении

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ *Lippart L. Louise Bourgeois, From the Inside Out// Artforum* 13 (March 1975), p. 31.

¹⁶ *Bataille G. Informel// Documents I, № 7 (1929).*

категориальных оппозиций, — преодоление, которое тем самым вызывает скандальное размывание формы — собственно, *деформацию*¹⁷. Именно такое размывание формы порождает в работах Буржуа ощущение «абстрактного», иными словами, неклассифицируемого. Однако у нее это размывание не подразумевает того выступления на матерно, тех попыток ущемить сам материал скульптуры, которым отличали поворот к антиформе, наметившийся в минимализме к концу 60-х. Это скорее размывание логики, ее категорий — поскольку «форма» обозначает не только физические очертания, отсылая скорее к принесению различий в незначительность хаоса: различий напо-добие внутри/ снаружи, фигура/ плоскость, мужское/ женское, живой/ мертвый. Выход за пределы этих различий, рискованная мысль об их крушении и порождает *деформацию*.

Батай продемонстрировал также, что роль логических категорий формы не сводится к одному лишь формированию очертаний реальности: куда важнее, что именно благодаря им реальности придется значение. Все составляющие реальности призваны пройти через эти таинственные парадигмы, которые — как попытался показать нам уже структурализм — и порождают значение: высокий/ низкий, а/другой, органическое/неорганическое, природа/культура, благородный/ подлый.

Поместить себя или свое творчество в рамки *деформации* также означает принять логику «Анти-Эдипа», логику частичного-объекта: заявляя об этой устремленности «против Эдипа», Делез и Платтари выступают против допущения того, что опыт желания должен непременно представлять собой желание смысла, а Эдип выражает потребность в символизации, репрезентации, мобилизации означаемого. Машинны желания порождают не значение, репрезентацию, форму: как мы уже видели, они производят поток, предназначенный для переработки следующей машиной.

Объектом наступления Делеза и Платтари был логоцентризм структуры «Эдипа» — потребность в символизации, в значении. Этот эдипический логоцентризм — переименованный в «фал-логоцентризм» в свете психоаналитического принципа, согласно которому отсутствующий фаллос как первичный объект желания является основным означаемым, дискуссионной силой всей системы обозначения, — также стал излюбленной мишенью феминистской критики. Так, Люс Иригарай, ставя

¹⁷ Barthes R. The Metaphor of the Eye (1963)/ Barthes R. Critical Essays, trans. R. Howard. Evanston, Northwestern University Press, 1971, p. 242.

в центр своего исследования «пол, который не является полом»¹⁵, обращается к скандальному характеру женской трансгрессивности, которая нарушает одновременно законы формы — наследием женщины лишено четкого центра, это опыт нефаллический, аморфный — и логоса, или значения.

Привлекательность творчества Луиз Буржуа для феминизма очевидна и не вызывает сомнений. И давление феминизма на истеблишмент от критики в истории искусства стало, безусловно, наиболее действенной силой, противостоявшей построению модернистского канона, в котором для искусства, подобного искусству Луиз Буржуа, не нашлось бы надлежащего места. Вместе с тем хотелось бы подчеркнуть, что действительно отдать ей должное можно, лишь проследив, как ее творчество пустило корни в самых разнообразных направлениях искусства и мысли нашего столетия. Эти отсылки всегда проникали в те многочисленные разновидности логики, которые игнорировал доминировавший модернизм, но которые мы больше игнорировать не можем, в особенности видя, как они складываются в совершенно самообытную, вызывающую к эмпатии систему: частичный объект, холостяцкий аппарат, изобретательность «ар брют», *деформированное*, мышление желания — всему Буржуа стала непреодоленным мастером и оставалась им на протяжении свыше четырех десятилетий.

Париж, 1989

¹⁵ В тексте по-французски: *Se sexe qui n'en est pas un*. Книга Пригарой вышла в 1977 году (Editions du Minuit). (Дрив, перел.)

Агнес Мартин: /Облако/

Помните, как забавно было ребенком играть в такую игру: если бы можно было превратиться в овощ (или шмеля, дождевонку и т.д.), то кем — или чем — бы ты стал? Сюрреалисты обожали транспонировать детские игры в ключе желаний взрослых. Я вспоминала об этой игре, наткнувшись где-то на упоминание о том, что Агнес Мартин сняла фильм. Агнес Мартин — и фильм? Если бы можно было превратиться в Агнес Мартин и снять фильм, подумалось мне, что это был бы за фильм?

«Лемма Цорна», — решила я.

Характерное для этого замечательного фильма Холмса Фромптона причудливое преобразование материи достигается путем одновременного переустройства как реальной фотографической основы кино, так и временной составляющей непрерывного развертывания «Леммы Цорна» (1970) в безвременную и внепространственную систему решеток. Именно потому перед нами — фильм предельно абстрактный. По мере того как его движущие не более секунды кадры являют нам ритмичное бегущее чередующихся обрывков реальности, в каждый из которых вписано слово, найденное в городском пейзаже и начинающееся с буквы, соответствующей месту кадра в алфавитной организации ленты, создается впечатление, что на визуальное поле насаживается лингвистическая матрица. Совершая все новые круги над этой алфавитной основой — «орел»... «волос»... «пикан»... «акт»... — фильм постепенно заменяет каждую «букву» фрагментом пейзажа, представляющего в этой произвольной игре подмен простейшим символом и приобретающего иллю-

жорный характер чистой идеи. Первые четыре образа-субститута — стебли тростника, дым, пламя, волны, — ратунытся, закрепляют представление о реальности как первичном разделении: земля, воздух, огонь, вода. За этим разделением, как не-пременное условие его существования, стоит свет.

«Лемма Церна» заканчивается неподвижным общим планом двух людей и собаки посреди заснеженного поля, идущих от камеры к рощице деревьев вдалеке. По мере того как эта картина постепенно растворяется в безграничной снежной близине кадра, на звуковой дорожке голос дочитывает текст богослова XIII века Роберта Гроссетеста «О свете, или О начале форм». «В начале времен, — гласит этот отрывок, — свет распространил материю, растягивая ее вместе с собой до размеров мироздания»¹. И дальше: «Поскольку свет есть форма, от материи в процессе своего излучения от первого тела совершенно не отделяемая, он распространяет вместе с собой и духовность материи первого тела».

«Гибриэль» — а именно так называется фильм Агнес Мартин — также следует за движениями своего героя на природе: камера беззвучно следует за мальчиком, шагающим посреди горного пейзажа где-то на западе Америки. Мартин сняла этот фильм в 1976 году, через два года после начала своего второго «живописного» периода: в 1967 году она оставила Нью-Йорк, а вместе с ним — и занятия искусством, вновь возмнившись за кисть в 1974 году в Нью-Мексико. Продолжительностью час двадцать минут, «Гибриэль» был не без некоторой помпы впервые показан в апреле 1977 года в филладельфийском Институте современного искусства, а затем, в 1982 году — в нью-йоркском центре визуального искусства «Уайт Колумнс». Сама Мартин никогда не давала понять, что хотела бы отграничить эту работу от основного корпуса своих вещей.

Однако воспринимать этот фильм следует как раз автономно — поскольку «Гибриэль» позволяет прочесть все творчество Мартин как некий единый криптоландшафт: в подобное прочтение, поскольку дается оно самым художником, стремится стать единственным основанием интерпретации. Топография творчества, словно бы гласит оно, представляет собой — как

¹ Полностью эта фраза звучит так: «Итак, свет, который есть первая форма и первой материи сотворенная, себя самого посредством себя же самого со всех сторон бесконечно умножающий и во все стороны равномерно пространяющий, распространил в начале времен материю, которую не мог оставить, растягивая ее вместе с собой до размеров мироздания». (Древн. вера.)

в кино, так и в живописи — территорию абстрактно-возвышенного, за которым, утверждая его как поле своей релевантности, стоит безмерность, безграничность, наступление, *l'entré*, божественная ярость природы.

Фильм открывается планом мальчика, снятого со спины. Он окладывает взглядом открывающуюся перед ним ширь неба, океана и пляжа, которая затапливает кадр сиянием шести горизонтальных цветовых полос. Не шевелясь, он долго смотрит на этот простор, точно «Монах у моря» Каспара Давида Фридриха. Затем он трогается с места: камера почти вплотную следует за ним снизу, пока он взбирается по течению горного ручья. В какой-то момент этого восхождения камера поднимается над головой мальчика и ловит в фокус объект его взгляда — кадр за кадром, каждый из которых выдерживается довольно долго, она открывает все новые и новые картины «Агнес Мартин»: бирюзовую реку, заполняющую экран волнами прозрачного света, окаймленного полупрозрачной белизной стеблей полыни; покрывающий все узор аквамариновых отметей, простирающихся над почти однотонной аморфностью галечного дна; уходящие к горизонту полосы откосов — ленты зеленого, белого, коричневого, вновь белого, зеленого, белого.

Все это оказывается важным подспорьем и подтверждением того направления в анализе живописи Мартин, которое одним из первых, в каталоге ее ретроспективы 1973 года, наметил Лоуренс Эллоуэй и которое с тех пор завоевывало все новых сторонников. В этом прочтении полотна Мартин осмыслиются как аналогии природы, что, по словам Эллоуэя, «следует из их образности; это подсказывают нам и их названия»¹. И действительно, как и фильм «Габриэль», названия работ Мартин неизменно выступали приглашением читать в ее творчестве отсылку к природе: «Пляж», «Пустыня», «Капли», «Земля», «Поле», «Сад», «Блаженная долина», «Острова», «Листок на ветру», «Молочная река», «Ночное море», «Апельсиновая роща», «Пищеница», «Белый камень», «Низкое небо».

Вместе с тем Эллоуэй осыпательно упоминает в своем тексте обо всех тех предостережениях, которые сама Мартин высказывала против восприятия ее работ исключительно как природных абстракций. «В моих картинах нет ни объектов, ни

¹ Agnes Martin, exhibition catalog, Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1973; переиздано как: *Alloewy L. Fommesoren Breaking Down Form: The Paintings of Agnes Martin* / *Studio International*, № 83 (February 1973), p. 62.

пространства, ни времени — ни чего бы то ни было вообще: в них нет форм», — приводит он ее слова, предупреждая ниже: «Говоря об одном из своих стихотворений, Агнес Мартин отмечала: "Эти стихи, как и картины, в общем-то, не совсем о природе. Перед вами не то, что мы видим, — все это издавна присутствовало у нас в голове"»¹.

Однако одно дело просто прислушаться к словам самой Мартин, настаивающей: «Мое творчество антиприродно», и совсем другое — принимать это утверждение в качестве готовой посылки к восприятию ее картин. Трактовка Зилоуза стала стандартом в интерпретации Мартин по мере того, как ярлык «абстрактное — возвышенное» незаметно отделил творчество Мартин от его толкователей/зрителей. В этом смысле примечательно встречающиеся у Картера Ратклиффа сопоставление работ Мартин с «Философским исследованием о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Эдмунда Берка, который в середине XVIII века сформулировал своеобразный рецепт удовлетворения растущего пристрастия к «возвышенным эффектам»: в своей работе он обратился к приемам, при помощи которых художник мог бы создать впечатление беспредельности: в частности, отказавшись от меры, заданной традиционными способами композиции, и используя вместо этого формы, «буквально слившиеся друг с другом». Описание Берком «совершенной простоты, абсолютного единообразия в расположении, очертаниях и цвете», его призыв добиваться непрерывного следования «однородных частей», которое позволяло бы «со сравнительно небольшим объемом материи добиться большого эффекта, нежели с количеством, куда более значительным, но расположенным иначе»: все это словно бы написано о работах Мартин — однако точно так же в ее творчестве, сколь бы неравным и упрощенным по отношению к системе Берка оно ни казалось, можно увидеть смутные контрбандные отсылки к набору природных «субъектов», следующих из его анализа: «море (Тернер), небо (Констебл), листья (Черч) и попросту свет»².

¹ Там же. Текст Мартин опубликован в: Schwarz D., ed. *Agnes Martin: Writings/Schriften*. Winterthur, 1992, p. 15.

² Ratcliff C. *Agnes Martin and the "Artificial Infinite"* // *Art News* № 72 (May 1973), p. 26–27. Другое обсуждение творчества Мартин в свете абстрактно-возвышенного см. в: McElweley T. *Gray Green Descending: The Art of Agnes Martin* // *Arforum* № 25 (Summer 1987), p. 94–98, ее общее место в рамках этой категории — в: Lyotard J.-F. *Presenting the Unpresentable: The Sublime* // *Arforum* № 20 (April 1982) и Lyotard J.-F. *The Sublime and the Avant-Garde* // *Arforum* № 22 (April 1984).

В итоге категория «абстрактное — возвышенное» стала восприниматься как скрытый намек на природу, а произведение абстрактного — считаться легко поддающимся расшифровке при помощи своего романтического двойника: Ротко — сквозь призму Фридриха, Поллок — через бури Тернера, а Мартин — его же небеса¹.

Однако и здесь Мартин неизменно первой предостерегала против помещения ее работ в романтический контекст. Повторяя, что сама она видит себя продолжением древней традиции классицистов: «коптских, египетских, греческих, китайских», — Мартин утверждала, что эта традиция как раз отворачивается от природы. «Классицизм забывает о следе природы, — пишет она². — Классицисты смотрят поверх мира/ Они являют собой то, что в этом мире невозможно/ В нем больше совершенства, чем мир может вынести/ Классицизм максимально несубъективен... Точка — в этом мире ее просто нет»³.

И в том же самом тексте, написанном за три года до съемок «Габриэля», мы найдем необычайно резкое осуждение тропа, который позднее будет использован в ее собственном фильме: «Классика невозмутима/ классический период/ невозмутим потому что безличен/ отстранен и безличен/ Если кто-то шагает по горам здесь нет отстраненности/ или безличности, он лишь оглаживается насад».

Во всем корпусе весьма поверхностной и повторяющейся литературы об Агнес Мартин одна работа предстает поразительно исключением. Это внимательная феноменологическая интерпретация Клэри Линнелл, которая, пожалуй, впервые дает нам описание того, что же такое на самом деле — рассматривать картины, представленные, по словам автора, «цепочками иллюзорных структур, меняющимися в зависимости от расстояния до полотна»⁴.

Сначала идет прочтение приближенное, когда нас занимает фактура, рисунок картины, по возможности подробные де-

¹ Основой для дальнейших рассуждений в таком ключе послужила работа Роберта Ротенблюма «Абстрактное-возвышенное» (*Essentialism R. The Abstract Sublime* // *Art News*, №39 [February 1960], p. 38–39), где подробные сопоставления приводились для работ Поллока и Ротко.

² In: Schwartz D., ed. *Agnes Martin*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Linell K. Agnes Martin: An Appreciation* // *Artforum*, № 9 (June 1971), p. 72.

тали ее материального существования: шероховатое плетение холста, плотность и ровность наложения гипса, нажим в прорисовке карандашных линий.

«Порой, — поясняет Линвида, — линии Мартин четки, как в раннем «Цветке на ветру» (1963). Порой ее штрих смягчается своей собственной тенью: когда линия проводится сначала под пигментом или гипсом, а затем повторяется поверх этого покрытия, как в «Пляске». Но чаще всего линии Мартин следуют за зерном ткани, скользя по поверхности и не заполняя промежутков между волокнами полотна, так, что при ближайшем рассмотрении штрих кажется изломанным, почти пунктирным. Порой она использует двойные линии, которые дематериализуются столь же быстро, как и легко прочерченные одиночные. По мере того как мы отходим все дальше от картины — например, «Горы II» (1966), — эти параллели сливаются в единые, серые горизонталы и постепенно растворяются»².

Однако это «отдаленные» и от матрицы решеток, частых в работах Мартин 1960–1967 годов, и от свободные градуированных дорожек на картинах после 1974 года составляет решающую вторую «стадию» в созерцании произведения. Именно тогда двусмысленность иллюзии приходит на смену изначальному физическому аспекту поверхности, усиленному у Мартин плетением решеток или дорожек, — и именно тогда картины становятся атмосферными, обволакивающими. Описание Линвиды сохраняет здесь свое изящество и точность: «Говоря об атмосфере, я не имею в виду того эффекта пространственной иллюзии, который ассоциируется у меня с живописью красочных полей, — пишет она. — Это скорее глухой, герметичный туман: скорее ощущение, а не внешний вид атмосферы. Красные линии [Линвида здесь говорит о «Красной птице»] каким-то необъяснимым образом дематериализуют полотно, как бы подергивая его дымкой, буквально смягчая его на ощупь. И стоит отступить еще на несколько шагов, как картина заглохнет: ее окончательно, станет совершенно непроницаемой».

Непрозрачность этой третьей «стадии» — как результат полностью отдаленной, объективной позиции зрителя по отношению к картине — замыкает, как бы обволакивает сиди промежуточную, «атмосферную» дистанцию созерцания картины.

² Linvidé E. Op. cit., p. 73.

Такая видимость — беспросветное, подобно стене — рассеивает атмосферу предыдущих этапов. И эти трансформации, опять же по словам Линвилл, делают картины Мартин «непроницаемыми, бездвижными, как камень».

Анализ искусства Мартин в свете категории «абстрактно-возвышенного» — далеко не такой осмыслительный и точный — предполагает, что атмосфера или свет являются данностью картин и ее, подобно той или иной детали ландшафта (облакам, морю, полю), можно просто наблюдать с любой позиции, которую мы сумеем по отношению к ним занять. Однако субъект ландшафта, сколь бы редуцированным или абстрагированным он ни был, всего лишь определяет произведение, являясь его объективным атрибутом, как синий или красный цвет. В свою очередь, описанные Линвилл три дистанции созерцания картины ясно показывают, что /атмосфера/ — это эффект, вписанный в систему, в которой действителен и эффект противоположный: /атмосфера/ одновременно определяет эту противоположность, и сама определяется ею¹⁰. Трехступенчатое удаление Линвилл тем самым преобразует опыт из присутствия в систему и превращает «атмосферу» как охватываемое (содержание образа) в означающее — в /атмосферу/, открытый член дифференциальной серии: стена/туман; плетение/облако; закрытое/открытое; форма/бесформенное.

По примечательному совпадению в то же самое время, когда Линвилл наблюдала за выстраивающимися у Мартин тремя дистанциями созерцания картины, Юбер Дамис завершал свое исследование «Теория /облака/», в котором он, по сути, переписывал историю ренессансной и барочной живописи в соответствии с системой, ведущая, основополагающая роль в которой отводилась *осмысляющему* /облако/¹¹. Прекрасной иллюстрацией этой роли — роли «остатка», чего-то, что не вписывается в систему, но в чем сама она нуждается для того, чтобы прийти к системному смыслу, — может послужить зна-

¹⁰ В формальной логике семиотического анализа первичность слова и знака сколькая обозначает, что оно рассматривается как означающее — то есть члену дифференциальной, построенной на означивании системы — и, соответственно, отграничивающемуся от «его» «содержания», или означаемого.

¹¹ Damisch H. *Théorie du nuage*. P. Éditions du Seuil, 1972 [ср.: Дамис Ю. Теория облака: Набросок истории живописи; Пер. с фр. А. Шестакова. — СПб.: Наука, 2009].

минатая демонстрация Брунеллески, относящаяся к началу XV века: демонстрация, которая одновременно изобретает и подменяет собой полную теорию перспективы.

Нарисовав на деревянной панели изображение флорентийского баптистерия и простерши в точке слода построенной перспективы крошечное смотровое отверстие, Брунеллески создал аппарат для созерцания этого изображения. Обратная сторона панели должна была приставляться ко лбу наблюдателя, припавшего глазом к отверстию и смотрящего сквозь деревянную доску, держа на расстоянии вытянутой руки перед изображением зеркало. Тем самым Брунеллески гарантировал «правильное» созерцание отраженного в зеркале баптистерия согласно теории законмерного *восприятия* перспективы, при котором точка слода и точка созерцания должны быть геометрически симметричными. Репрезентация тогда становится результатом взаимодействия двух выстроенных плоскостей (а не отображением одной): плоскости «зрителя» — неподвижной, монокулярной — и плоскости изображения, выстроенной из измеримых тел, развернутых в пространстве и, соответственно, подчиняющихся установленным геометриям.

Однако между двумя этими плоскостями перспективного аппарата было неизбежно добавлено и кое-что еще, ускользающее в конструкцию, как если бы она была измеримым, определенным телом, но при этом опровергающее саму возможность определения. Этим чем-то стало *облако*, поскольку небо над баптистерием не было нарисовано краской: Брунеллески отделил отведенное для этого пространство листом серебра так, чтобы его поверхность, действуя на манер зеркала, отражала настоящее небо — настоящие облака, пронизанные над головой у наблюдателя, прильнувшего к оптическому ящику перспективной конструкции.

Соответственно, перспектива в таком первом ее понимании принадлежала сфере зодчества, будучи характеристикой структуры, выстроенной из разграниченных тел, расположенных в конкретном пространстве и обладающих линейным контуром. Однако безмерность и повсеместность неба, а также неподдающееся какому-либо анализу отсутствие фиксированной поверхности у облаков делают эти элементы неподходящими для порядка перспективы. Как пишет Дамин,

процесс, к которому прибегнул Брунеллески для «лемонстрации» неба — тот механизм зеркального отражения, который, подобно детали маркетри, был оставлен в живопис-

ное поле, фиксируя небо с его облаками; вообще само это зеркало, — тем самым выходит за рамки просто оптической уловки. Он приобретает характер эпистемологического символа... поскольку обнажает ограниченность кода перспективы, полная теория которого формулируется самой демонстрацией его принципов. Этот процесс представляет перспективу структурой исключений, чья связность основана на серии отказов, которые вместе с тем все же должны образовать некое пространство, — представляет ее фоном, на котором это пространство отпечатано, но который сам из порядка перспективы исключен¹².

Именно в этом смысле можно сказать, что живопись осмысляет свои научные устремления — к измерению, исследованию тел, к точному знанию — как неизменно ограниченные или обусловленные категорией неформального, то есть непознаваемого и непредставимого. И если /архитектурное/ в конечном счете символизировало предел досягаемости «знания» художника, то /облако/ действует как лакуна в центре этого знания, как внешнее, смысложущее с внутренним для того, чтобы придать ему этот характер внутреннего.

Соответственно, еще не став тематическим элементом — выступающим в сфере морали и алгебры регистрацией чуждодейственного видения или вознесения, брешью, ведущей в пространство божественного; или индикатором желания, фантазия, галлюцинация — в сфере психологии; или, наконец, еще не представ визуальным целым, образом ясности, неустойчивости и подвижности, — /облако/ является дифференциальным индикатором в рамках семиологической системы. Подтверждением тому может послужить хотя бы та свобода, с которой элементы облака способны подменять друг друга в каталоге религиозных образов. «Способность объекта тем самым заменить другой в экономии сакрального текста, — пишет Давид, — весьма поучительна: /облако/ не имеет значения, которое может быть должным образом с ним соотносено; оно не имеет иного смысла, кроме того, которым кажутся его серьезные отношения оппозиции и субституции, выстраиваемые им с другими элементами системы»¹³.

Согласно этим рассуждениям, значение тем самым обусловлено системой, которая подкрепляет и даже порождает его;

¹² Derrida J. Op. cit., p. 170–171.

¹³ Ibid., p. 68.

эта система — /облако/ против /построенного, определяемого пространства/ — наделяется своей автономией, автономией живописи, предшествующей специфике как темы, так и образа.

Разумеется, упоминание об автономии в наши дни вызывает неопределимо плохие ассоциации; как и формализм, она часто предстает ограниченным продуктом идеологического конструирования. Однако в рамках этой идеологии и в соответствии с понятием автономии было создано немало произведений искусства; в свою очередь, стремление шагнуть за пределы очерченной эстетической сферы к внешней иллюстрации, к контексту, к оправданию в виде «реального» текста, часто ведет к поверхностным интерпретациям — как, например, в случае с растворением живописи Агнес Мартин в потемневших ландшафтах «абстрактно-возвышенного».

Однако если хотя бы на мгновение допустить эту разрушительную мысль об автономии, мы придем к позиции — которая сама по себе составляет основополагающий момент в истории искусства как дисциплины, — заданной, наряду с описанными Дамшца, образом для трех дистанций Агнес Мартин. Это воззрения Алонза Ригля, развернутые им в «Проблемах стиля» (1893) и «Подтвержденном художественном производстве» (1901). В этих исследованиях он отмечает все гипотезы о мнимом воздействии внешних факторов на развитие искусства, будь то аспекты, связанные с материалом (как в теориях Сепьера о происхождении искусства из строительных практик), сферой «реального» (к которой обращены теории мимесиса) или случайностями истории (к которым отсылает объяснение предполагаемого заката позднеримского искусства «вторжением варваров»). Вместо этого Ригль строит свои доводы на утверждении полностью внутреннего или автономного развития искусства, которое без каких-либо пребывов или отклонений тянется от древнейших цивилизаций Ближнего Востока до византийских времен.

Эта «диалектическая» по своей природе эволюция является результатом облачения в конкретную форму искусства стремления отразить внешний мир с максимально возможной объективностью — то есть независимым от случайности и зависящей от обстоятельств точки зрения созерцающего субъекта. Однако осознание предмета на основе какого бы то ни было уровня скульптурной рельефности (или, иными словами, основывающееся на переживании его осязаемости) неизбежно подразумевает до-

пушащие в пределы объекта тени — которая, отмечая положение зрителя по отношению к объекту, является безошибочным указанием на субъективность. Как пишет Ригль, «античное искусство, стремясь по возможности заключать фигуры в объективные, осязаемые границы, соответственно, должно было изначально содержать в себе и субъективный, зрительный элемент; это, однако, вело к противоречию, разрешение которого представляло собой определенную сложность. Каждая попытка решить эту проблему порождала новую проблему, переходившую по наследству к следующему периоду. — так что, можно сказать, вся история искусства античного мира сводится к эволюционной цепи таких проблем и их решений»¹⁴.

Эту эволюцию Ригль ведет от галлического, в его терминах, осязательного объективизма греков — четкого очерчивания объекта при помощи обращения к осязательным ассоциациям зрителя и их стимулирования — к зрительному объективизму римского искусства, в котором потребность в радикально автономном обособлении фигуры в пространстве оборачивается прорисовкой тыльной плоскости тела и, следовательно, необходимостью использовать бурав для высвобождения плоскости рельефа. В конечном итоге это развитие приходит при создании объекта к предельной сосредоточенности на зрительной стороне. Сама рельефная плоскость становится «объектом», чья целостность должна быть сохранена, и в примерах, которые Ригль заимствует из поднервского декоративного искусства, это ведет к построению самого объекта с использованием эффекта муара, с постоянным колебанием между фигурой и ее фоном в зависимости от того, где в момент созерцания находится зритель (здесь это как раз начинает представлять интерес для Агнес Мартин). Утверждая, что «фон становится поверхностью контакта», Ригль описывает чисто оптическую игру этого феномена, когда то, что до сих пор было задним планом, проявляется в качестве объема: «Комплекс взаимоотношений бронзой пружки с оружием меняется при каждом движении человека, который ее носит; то, что только что представляло светлой стороной, через мгновение может оказаться в тени»¹⁵.

Поскольку неустойчивая оппозиция фигура/фон варьируется в соответствии с положением зрителя, можно предположить,

¹⁴ Rieg J. *Late Roman or Oriental?// Schiff G., ed. Readings in German Art History*. NY, Continuum, 1988, p. 181–182.

¹⁵ Цит. по: Markow B. *Rieg's Image of Late Roman Art Industry// Glyph*. № 3, 1978, p. 127.

что объект — теперь полностью зависящий от воспринимающего — становится полностью субъективированным. И хотя Ригль утверждает, что эта эволюция в конечном счете привела к появлению субъективного как полностью автономной проблемы в истории искусства — наиболее полным выражением которой станет, к примеру, стремление голландских портретистов XVIII века к отображению столь необъективной сферы, как стадии внимания, — он, конечно же, не истолковывает этот аспект подлимерского искусства как субъективный сам по себе. Скорее, доказывает Ригль, влечение этих оптических изгибов в саму ткань объекта развивает целостность смотрящего субъекта, лишённого надёжности единичной точки зрения. Здесь мы вновь сталкиваемся с объективизмом воли к форме (*Kunstwollen*), но уже на высших уровнях ее диалектического развития. Фигурация подлимерских рельефов — вовсе не регрессия к более древней или варварской линейности, а упразднение этой эстетической проблемы. «Кажется, что спираль времени прошла полный круг, вернувшись к своему прежнему положению, — пишет Ригль, — однако на деле она оказалась на целый поворот выше»¹⁶.

Толкователи творчества Агнес Мартин в основном с недоверием воспринимали ее заявления о принадлежности к традиции художников-классиков, в которую оказывается вписан и весь комплекс художников египетских, греческих и римских, формирующих риглевскую объективистскую «волю к форме». Как совместим с таким заявлением ее интерес к бесформенному, возражали они, ведь классицизм безоговорочно привержен форме? Когда Мартин сочувственно отмечала: «Вряд ли вы можете представить себе форму океана» — или утверждала, что ее работы посвящены «длинию» («они об отсутствии формы, о ее разрывании»), это воспринималось как подтверждение того, что, переступив пределы классицизма, она вернулась к чувственному и романтическому взгляду на возвышенное.

Однако если подыять Мартин на слове, то допущение этой принадлежности классицизму обрекло бы ее, пользуясь выражением Ригля, на объективистское видение, сколь бы оптически фрагментированным оно ни было, и на место в цепи внутренней эволюции системы искусства, основополагающую роль в которой должен играть маркер /облако/.

¹⁶ *Reif A. Op. cit.*, p. 187.

Этот раскрывшийся в XX веке объективизм должен был и сам быть вписан в тот безраздельно субъективистский проект, который был создан по окончании Ренессанса, — проект картезианский, неуклонно набиравший силу вплоть до настоящего времени. Однако в начале века в условиях все большей зависимости творчества от феноменологии видения (я тем самым от субъекта) модернистская живопись открывала для себя то, что мы могли бы назвать «объективистской оптичностью», а именно — попытку обнаружить на уровне чистой абстракции объективные условия или логические основания возможного существования чисто-субъективного феномена видения как такового.

Именно в этом контексте решетка достигает своей исторической значимости, выступая в роли преобразователя, обратившего живопись от субъективного опыта эмпирического поля к внутренним основам того, что может быть названо субъективностью как таковой — субъективности, осмысленной в виде логики. Решетка не только в полной мере демонстрирует условия того, что может быть названо драматизмом — одновременность охвата видением его поля, растворяющая пространственное (осознательное) разграничение фигуры и *противоположного ей* фона в тотальной непосредственности чисто оптического пространства, — но и воспроизводит стремление к объективности и предельной ясности в его изначальном, античном понимании. Как и египетские рельефы, решетка одновременно усиливает бестелесную линейность и предстает уиденной вне конкретной точки зрения. По крайней мере, именно это отличает так называемый классический период развития модернистской решетки, главным представителем которого выступает Мондриан.

Можно также утверждать, что эта попытка осознать логические условия видения, как и диалектика давнего стремления к предельно независимому объекту, постоянно наталкивалась на необходимость выбрать в себя свою противоположность. По мере того как решетка стала все теснее смыкаться со своей материальной основой и начала на самом деле описывать основу и плетение ткани (не только в работах Анни Альберс, но и в творчестве целого ряда ее последователей, например Эла Джакосона), эта предполагаемая «логика видения» оказалась поражена вирусом осознательного. Среди возможных положительных результатов такой тактилизации того, что я назвала «объективистской оптичностью», следует отметить 1) придание материального характера самой решетке; например, когда

Эдвард Келли выстраивает сеть своих «Цветов для большой стены» из 64 отдельных полотен (сохраняя, однако, оптическое или неопределенное на правах случайного)¹⁷; или 2) превращение зрительного в функцию осязательного (кинестетического) поля его зрителя, то есть последовательности тех дистанций созерцания, которые может занять наблюдающий. Именно это происходит в случае Агнес Мартин. И ее творчество также ясно свидетельствует, что оптическое — маркером которого здесь служит /облако/ — проявляется в рамках системы, которую определяют две отграничивающих ее, подобно скобкам, материальных и осязательных противоположности: ткань решетки при созерцании вблизи и подобный стене монолит бесстрастной, идеально квадратной панели в удаленном виде. Именно эта закрытая система, квант как целое, сохраняет — подобно муаровой пряжке ремня — устремленность к «объективному»: иными словами, основополагающий классицизм своей воли к форме.

Все эти соображения, разумеется, невыносимо старомодны, формалистичны и отдают детерминизмом. Но /облако/ остается отграниченным в рамках собственной своеобразной системы; и именно это Агнес Мартин рисовала на протяжении последних тридцати лет. Все остальное она уничтожила.

Париж, 1993

¹⁷ Важный момент обращения Келли к случаю см. в: *John T.-A. Kelly in France: Anti-Composition in His Merry Games* в каталоге выставки Elsworth Kelly: *The Years in France: 1948–1954*. Washington, D.C., National gallery of Art, 1992, p. 24–27.

Ева Хессе: Контингент

Хотя художественный мир Нью-Йорка 60-х можно охарактеризовать по-разному, все эти описания почти наверняка будут выстроены вокруг одного и того же стереотипного опыта: опыта небольшой и неформальной группы, получившей внезапную, немалую, головокружительную известность. Экономические аспекты такого образа *будут*, разумеется, соответствующими. Укрепление стилистического господства нью-йоркской школы превратило царство провинциальной богемы в стремительно растущий мегаполис, центр уверенной в своих силах эстетической энергии, на который пролились потоки денег, восхищений и внимания. Однако помимо экономических коннотаций в понятии «известность» есть и определенная публичная сторона, подразумевающая наличие дискурса, коллективного языка, повествующего о целях, идеалах и даже правилах данного замысла: преобразования лишь частного интереса в дисциплину.

Дискурс является инструментом и основой публичного диалога; 60-е годы стали временем, когда в Америке не только критика, но и многие художники начали с непривычной отчетливостью и мощью писать и говорить. Поскольку речь эта была по природе своей публичной, проводником этого дискурса стали художественные журналы, и казалось, что в одном из них к середине 60-х эта речь концентрировалась наиболее интенсивно: именно этот журнал — «Артфорум» — стал на время средоточием и инструментом дискурса художественного мира.

Ева Хессе вошла в эту вселенную дискурса мгновенно и без малейшего усилия: репродукция ее работы «Контингент» заня-

да линейную обложку майского номера «Артфорума» за 1979 год, и мало кому известный до сих пор художник был вдруг признан источником невиданного влияния. Из всех произведений десятилетия 60-х «Контингент», несомненно, — одно из самых искусных и волнующих, и цветная фотография на обложке выявила именно это мастерство, эту выразительность: последовавшее за публикацией немедленное признание наверняка бы никогда не состоялось, если бы почву для него не подготовили десять лет активного публичного обсуждения. Влияние есть следствие дискурса, постановки проблемы, в рамках — и в противостоянии — которой способен установиться доминирующий голос. Влияние не может быть лишь частным делом.

Однако здесь мы оказываемся перед одним из тех многочисленных парадоксов, которые отличают творчество Евы Хессе: в том внятельном голосе, который зазвучал в «Контингенте», было заложено как раз послание частного — отстранения от языка, удаления в те предельно личные сферы опыта, которые находятся по ту или эту сторону речи.

Человеческий голос порождает звуки. Эти звуки, могли бы мы сказать, являются всего-навсего акустической материей. Для того чтобы эта материя только начала выполнять функции языка, звуки должны быть сегментированы, рассечены на те членораздельные отрезки, которые послужат переносчиками, формальными единицами конкретной речи. Например, английский избавляется от многих горловых звуков, которые в других языках сохранены. Соответственно, для англоговорящей публики эти звуки существуют лишь на уровне грубой акустической породы — по сути дела, почти на уровне шума. Образ «Контингента» стал для художественного мира заявлением выразительной мощи материи как таковой: материи, удержанной на уровне, предшествующем членораздельности. На языке истории искусства мы могли бы сказать, что формалистскому диалогу 60-х «Контингент» противопоставил послание экспрессионизма.

В этом, предстали бы мы, и состоит наследие творчества Евы Хессе — то, что она сообщила поколениям, приведшим ей на смену; однако, говоря о наследии, следует иметь в виду прямой смысл этого слова, поскольку май 70-го, отметивший вхождение Хессе в сознание широких слоев художественной публики, стал местом ее смерти в возрасте 34 лет. В экспрессионизме Хессе, проявлением которого стал опыт материи как таковой, была та же освобождающая сила, что в порыве доктора Джонсона, пнувшего камень и в отчаянии от безгранично-

го идеализма доводов Беркши восклицавшего: «А я опровергну их *max*!» Этим экспрессионизмом она словно бы говорила, что, изъев всех сил пнув камень — массу неподвижной материи, — можно прорваться к опыту собственного *я*, способного отпечатать свой образ в самом сердце этой материи.

Иначе это можно было бы выразить так: хотя в творчестве Хессе преобладают широкие плоскости плотно станутой и сплетенной в клубок материи — литекса, стекловолокна, веревки или пластика, — эта материя производит впечатление невероятной оригинальности, как если бы в ее до-формальном состоянии отражалось само *я* как непосредственный, неоформленный исток, чистейший и поистине неподдельный источник чувства. Влиятельность «Контингента» простекала именно от этого утверждения аутентичности, от провозглашенного в нем притязания на эстетику самобытного опыта, *я* как истока. Неудивительно, что окружающая творчество Хессе риторика вновь и вновь возвращается к этому восприятию ее работ как личных, частных, самобытных.

Однако и в случае с этим притязанием, обоснованность которого нельзя не признать — поскольку эмоциональность «Контингента» заключена именно в его самобытности, — мы сталкиваемся с отчаянным парадоксом творчества Хессе. Ее работы чрезвычайно сильно зависят от эстетического дискурса 60-х, от тех публичных дебатов, которые помогли сформулировать, как на письме, так и в конкретных объектах, понятия минимализма: понятия серийного порядка и модульного повторения, архитектурной градации и подмоостей, выстраиваемых посредством сеток и решеток. «Без II» (1968), ее монументальный модульный фриз, немалым без предшествовавших работ Дональда Джадда, Карла Андре и Элсуорта Келли. «Разрастание» (1968) с его повторением присловенных к стене труб и «Черта I» (1969), также позиционирующая плитообразную форму по отношению к стене, обусловлены целым рядом минималистских объектов — на ум приходят, например, наклоненные панели Джона Макхрокена или инсталляции из флуоресцентных труб Дэна Флашмана. «Доступ II» (1969) — стальной куб, обитый изнутри пучками резиновых трубочек, которые открывают взору снятая верхняя плоскость, — берет свое начало в работах Джадда, Роберта Морриса и, прежде всего, Сола Левитта. И наконец, в «Подвеске» (1966) — обернутой бинтом пустой шестифутовой раме, из которой на пол свешивается кольцо свернутой металлической проволоки, — чувствуется не только опыт свешившихся

открытых угловых рам Флакина, но и ироническая демонстрация «пустого» подрамника в «Холсте» (1956) Джаспера Джонса или провода, выступающие из плоских, точно стена, поверхностей в таких его работах, как «Нет» (1961) или «В память о моих чувствах» (1961).

И как для эстетики Хессе был несомненно важен минималистский аспект творчества Джонса — серая отделка поверхности, приглушенная эластичкой; буквализация плоскости как свойства; использование повторения, — так для нее характерно внимание и к другому его аспекту, служившему продолжением некоторых элементов антиформалистской риторики поп-арта. Необходимым «зеленым светом» для творчества Хессе стали мягкие скульптуры Класа Ольденбурга, а также навязчивые садомазохистские образы и формы Лукаса Самараса. Сама Хессе, казалось, без особой стеснительности признавала связь своих работ с творчеством других художников. Возможно, иначе она не смогла бы так свободно — не спотыкаясь при этом о проблему «влияния» Алтис Мартин — раскладывать то безграничное терпение и внимание, которых требовали ее медленные акварели 1966—1967 годов. Опять же, говоря о сенсационных пинтах стеклоролки в «Тотчас же после» (1969), она сама с готовностью отмечала то место, которое занимал в ее размышлениях Джексон Поллок: «Эта работа очень упорядочена. Может быть, позднее я сделаю ее еще более структурированной, а может, оставлю возможность для перемен. Когда она будет завершена, ее порядок может обернуться хаосом. Хаос можно структурировать как антихаос: об этом говорил еще Поллок». И действительно, годом позже Хессе углубилась в территорию поллоковского «хаоса», вновь обратившись к переплетающимся нитям — на этот раз подвесив к потолку клубки покрытой латексом бечевки («Без названия», 1970). В этом и состоит парадокс оригинальности Хессе: как творчество, явно построенное на каркасе по преимуществу минималистского дискурса, вообще можно считать оригинальным?

В попытке осознать эту проблему, как мне кажется, нам следует вернуться к «Континенту» и опыту его внимательности — а точнее, вспомнить, что влияние может возникнуть лишь как следствие дискурса. Несмотря на то что выраженная в «Континенте» выразительная мощь грубой материи отчасти задала его связь с элементами доведшая кодифицированного эстетического дискурса, именно эта подпитывающая всю работу связь служила основным поручительством немедленно обретенного ею влияния.

«Континент» состоит из восьми напоминающих стены элементов, свисающих с потолка до пола. В каждом из них в прозрачное поле стекловолкна вклеена широкая прямоугольная полоса покрытой латексом марли. Полотна висят параллельно друг другу и под прямым углом к стене. Эти тонкие растянутые полоски ткани неостаточно наводят на мысль о поверхности и формате картины. Более того, то цветоцветовое впечатление, которое производит на нас «Континент» — как условие его существования или порождаемая им атмосфера, — помещает нас именно в аффективное поле картины. Но «Континент» — не картина: его вытянутые полосы не параллельны стене, а перпендикулярны. Стоя перед работой, мы видим лишь последовательность граней: граней плоскостей, которые очевидно занимают то реальное пространство, в котором они развешены.

В рамках проблематики живописи такой опыт созерцания граней мог бы иметь место, например, в музее, где по некоей прихоти куратора несколько работ — скажем, Рембрандта — были бы расставлены под строго прямым углом к стене: так, что взгляду стоящего перед ней зрителя предстали бы лишь крошки рам, окаймляющих эти холсты. В этом чисто гипотетическом случае картины, полотна Рембрандта, стали бы совершенно «бесполезными», поскольку их естественное призвание — демонстрировать некий порядок вещей — было бы сведено на нет, и вместо этого нам была бы предложена внешнеобразительная аномалия живописного объекта, точнее даже, живописи как объекта. Иными словами, мы увидели бы, как объектное качество объекта (живописного объекта) застилает его «применение».

Я привела эти перевернутые картины Рембрандта как случай гипотетический — мы можем представить себе такую ситуацию в уме, но не перед глазами. Однако в практике искусства XVI–XVII веков на самом деле встречаются конкретные примеры, которые можно было бы сравнить с описанной мною сценой. Эти случаи попадают под общее определение анаморфозы, самым известным примером которой являются «Послы» Гольбейна. Действующие в этой картине механизмы хорошо известны. Если взглянуть на картину под обычным углом зрения, перед нами предстанут изображения морского богатства и власти, однако вместе с тем озадаченный зритель замечает крупную фигуру, аморфную и непонятную, диагонально распростертую у ног этих символизировавших земную силу посланников. Лишь сдвинувшись на девяносто градусов от нормального положения по отношению к картине и отойдя

к самой ее раме, мы получаем возможность укоротить, сжать эту растянутую форму и убедиться, что перед нами — череп, мертвая голова, напоминание о смерти. Другие изображения *piembo mori* не требуют от зрителя такого вращения вокруг произведения, как работа Гольбейна: мертвая голова показана на них как часть той системы обзора, которая влияет взору остальные элементы конкретной картины. Однако «Послы» как раз отодвигают эту систему на второй план; Гольбейн настаивает на том, что существуют две различные, взаимоисключающие точки зрения: одна укоренена в мире, и отсюда смерть не видна; другая же находится извне или под углом, и она делает смерть видимой, поскольку в нее как раз не вложен «мир». Постоянно же видимым в «Послах» является именно состояние этого взаимного затмения.

В каком-то смысле двойная перспектива «Контингента» отчасти напоминает перспективу анаморфозы. С лицевой стороны нам видны грани элементов, и скульптурный аспект тканых полос делонует живописный; под прямым же углом, наоборот, восприятие сосредоточивается на поверхности полос и плоскостном характере прямоугольных полей, что выводит на передний план живописную составляющую опыта. Однако проблематика здесь очевидно отлична от той, что движет «Послами» Гольбейна. Основной проблемой в «Контингенте», как и вообще в творчестве Хессе, является феномен сдвигающихся друг друга условностей — или установлений — живописи и скульптуры как самостоятельных модальностей опыта.

Конечно, эстетический дискурс 60-х уже продвигался в этом направлении: речь шла об оправдании или узаконении внутренней структуры конкретного произведения (обнажаемой путем различных преобразований, как-то: сжатия поверхности или разделения частей трехмерного объекта) при помощи иных средств, нежели мимесис или иллюзия. На этом пути минималистская эстетика оказалась тесно связана с состоянием буквальности, с очищением произведения искусства от иллюзии путем выведения всех его характеристик за скобки. Иллюзорность зависит от условности «внутренней» стороны произведения искусства, от того пространства, которое оно не делит с остальным миром. Буквализм был попыткой остановить произведение, скульптуру или картину на его внешней, поверхностной границе. Для этого все разграничения поверхности должны восприниматься как действительные материальные границы этой поверхности: например, цветные поля на картине Элюарта Келли сменяют друг друга, поскольку по-

лоса ткани, на которую нанесен тот или иной цвет, буквально выходит к концу и начинается следующая; или, опять же, «рисунки» в распростертой на полу скульптуре Карла Андре в действительности являются результатом раздельности каждого металлического квадрата, каждой плиты. Средоточием внимания минималистов была именно поверхность и то, где поверхность заканчивается, — грань.

Наиболее яркие черты творчества Ены Хессе, повторяющиеся из произведения в произведение, обусловлены сосредоточенностью ее работ на этом состоянии грани — тем, как материальное воплощение грани усиливает ее эмоциональную нагрузку, настоятельность. Отображаемая Хессе грань сконцентрирована здесь скорее не на границах *внутри* картины или скульптуры, а на рубеже между институциями живописи и скульптуры. На языке анаморфозы мы могли бы сказать, что мы стоим на рубеже, с которого значение смерти понимается буквально — как состояние мира, исчезающего из поля зрения.

В работах Хессе гравитационное поле как картины, так и скульптуры неизменно воспринимается как нестойкое. Объекты, одной стороной смыкающиеся со стеной, в итоге опираются на пол или на прилегающую стену. Предметы, стоящие на полу, тянутся к стене; или, вытянувшись на горизонтальной плоскости, они все же изгибаются, взбираясь по плоскости вертикальной. Эта сосредоточенность на границах, на том, что находится на грани либо объекта, либо условности, является общей характеристикой творчества Хессе и того дискурса, на котором она построила свое искусство. Однако в одном ее искусство оторвалось от этого дискурса: в демонстрации того, что на рубежной позиции — на грани между этими двумя формализованными условностями — рождается уникальное восприятие материи: опыт одновременно сбивающий с толку и прекрасный.

В этом смысле творчество Хессе предстант — для ее времени — изобретением заново самого состояния анаморфозы: состояния, в котором форма и материя получают реальную возможность заслонять друг друга и в котором зритель может испытать при этом жалость и ужас.

Нью-Йорк, 1979

Перевод с английского

Сергей Дубина

Синди Шерман: Без названия

Кадры из фильмов

Порой люди говорят, что могут назвать фильм, стоящий за той или иной моей фотографией, — но на самом деле я никогда не имела в виду какую-либо конкретную ленту.
*Cindy Sherman*¹

Вот такая любопытная история: критик-искусствовед пишет отчет о показе работ Синди Шерман, который она сама проводила в художественной школе. Шерман демонстрировала слайды своих т.н. «кадров из фильмов» — черно-белых фотографий, в которых она, примеряя на себя роль одновременно режиссера и актрисы, воспроизводит череду экранных образов 50-х — параллельно, по словам критика, представляя настоящие кадры из кинофильмов, на которых основаны ее произведения. Из этого сопоставления, пишет он, становилось видно, что «учтена была буквально каждая деталь — вплоть до пуговиц на блузке, кадрирования снимка и даже глубины резкости»².

Хотя и не скрывая некоторого разочарования подражательным характером метода Шерман, выявленным в ходе описанного сравнения — так сказать, пафосностью кописта, воспроизводящего оригинал штрих к штриху, — наш критик уверен,

¹ Nelson L. Q & A: Cindy Sherman// *American Photographer* (September 1985), p. 77.

² Rhodes R. Cindy Sherman's Film Stills// *Parade* (September 1982), p. 92.

что, выставляя свои «Кадры», Шерман, несомненно, хочет добиться уважения исходной ленты, пусть и не как готового для тиражирования первоисточника, а скорее как воспоминания, ждущего, когда к нему обратятся. По его словам, типовой зритель «Кадра» Шерман, как правило представленного без отсылки к оригиналу, «немедленно начинает вспоминать сцену из этого оригинального фильма» — и даже «если ему вспоминается не сама лента», пишет он, «это будет рекламный плакат к ней или, по крайней мере, иллюстрация из статьи в газете».

На первый взгляд история просто поразительная — поскольку у «Кадров из фильмов» Шерман нет «оригинала» как такового: его не было ни в виде «самой ленты», ни рекламного фото или «плаката», ни вообще какой бы то ни было «иллюстрации». Отличием работы Шерман над «Кадрами» — и, можно сказать, отчасти даже целью, которую она преследовала, — является их качество симулякра: само их состояние копии, имитации оригинала.

Показывала ли когда-нибудь Шерман настоящие кадры из фильмов: бок о бок со своими работами? И если да, то зачем? Что даст сопоставление, скажем, кадра из фильма Дутласа Сирка и фотографии Синди Шерман, если ее работы способны сами выстроить как целую серию типичных героинь Голливуда или «новой волны», так и того окружения, в котором они были очерчены (строптивая обитательница ночи из фильма-нуар; решительная, но внутренне слабая карьеристка Хичкока; типичная для фильмов категории B невинная провинциалка, спорящая в огнях мегаполиса, или средоточие отчужденного отчуждения «новой волны»), черпая все эти образы из некоего подобия неискоренимой, ставшей общим достоянием памяти? Укажет ли это сравнение на то, что смысл, заложивший в обоих этих образах — вне зависимости от степени расхождения их конкретных деталей, — задан тем, как в своем воображении а Шерман, а Сирк (а также актриса Сирка) сосредоточены на *одной и той же* припомненной грезе о героине, которая «сама по себе» не только вымышленна, но и, подобно Эмме Бонари, этим вымыслом порождена: о героине, сотканной из материи всех тех любовных историй, которые она когда-либо пережила? И — вспомнив о стереотипах, проецируемых этими вымышленными героями, обратимся к созданию такого сфантазированного любовного переживания — будет ли это означать, что подобное двойное дублирование «памяти» неизменно породит произведение, внешне представляющее дутетичной копией, пусть и лишеной «реального» оригинала, и что копия Сирка и копия Шерман необъясни-

мо пересекутся, подобно лучам двух фонарей, пронизывающим ночь в поисках одной или различных цели? Пожалуй, это могло бы объяснить, почему Шерман поставила рядом свою фотографию и, скажем, кадр из фильма Сирка.

Почему же тогда критик неверно прочел это сопоставление, сочтя одно изображение копией, а другое — оригиналом, объявив, что Шерман как художник копирует «реальность» голливудского фильма? Объяснить этот причудливый обман зрения нам поможет термин, найденный у французского критика-структуралиста Ролана Барта: «миф». Если следовать объяснению Барта, искусствовед, «увидевший» в сопоставлении минташино — приравнявший «Без названия. Кадр из фильма» к кадру, взятому из реального фильма, — оказался во власти мифа, безоговорочно принял его.

Разумеется, Барт скорее использовал бы термин «миф» в несколько ограниченном, техническом смысле. Пояснить, каким значением он наполняет этот термин, позволю прежде всего потому, что в «Без названия. Кадры из фильмов» Шерман как раз анализирует, проецирует миф — пусть и не усваивая его, вслед за описанным выше критиком, а, подобно Барту, выступая в роли мифофотографа: деинстификатора мифа, демификатора.

Оказаться во власти мифа значит купить некий товар, сверток, поддаться на уловки продавца. Зависала называет товар, и покупатель, даже не заглянув под обертку, принимает это название, удовлетворяется приманкой («покупается» на нее). Чуть более «специализированный» анализ этого феномена опирался бы на понятия «означающего» и «означаемого» или формы и содержания. Например: ученик читает в латвийском учебнике грамматики *ciņa ego pāminot lē*³. Означающими в этой цепочке слов являются буквы — материальные компоненты составного целого, при помощи которых складывается каждый знак (в данном случае каждое слово); означаемым будет лев и его именование — содержание, которое располагается на уровне формирования идей и выражается единством, омысливаемым при помощи означаемых: «потому что мое имя — лев». На уровне единичного знака отношение между означающим (буквой) и означаемым (идеей) и их сочетание будет выглядеть так: Означающее/Означаемое = Знак.

³ Barthes R. *Mythologies*, trans. A. Lavers. NY: Hill and Wang, 1972, p. 109–139 [Барт Р. Мифологии. Пер. С.Н.Зенкина. М.: Изд-во Сабашниковых, 1996, с. 133–286].

Однако этот знак или последовательность знаков попытаться нам в учебнике грамматики, и, соответственно, конструкция «потому что мое имя — лев» не относится к тому уровню, который можно было бы назвать денотационным: там она указывала бы на настоящих львов, среду их обитания, их силу, как, например, во фразе: «Если я отобрал добычу у более слабых животных, то, среди прочего, я сделал это, потому что мое имя — лев». Здесь же латинская фраза скорее используется как иллюстрация, обычный пример грамматического согласования субъекта и предиката. Богатство знака — лев, сила, среда — из этого примера исключены, уступая место второму слову значения, паразитирующему на первом.

Второй слой расположен на уровне формы: это субъектно-предикатная структура фразы, где главным является грамматическое согласование, — но для иллюстрации которого может быть использовано что угодно: львы, змеи, бабочки, все равно. Таким образом, этот формальный слой, делающий фразу «все-го лишь» примером, пуст. Однако он узурпирует важность того слоя фразы, который понимается как ее значение. И, как утверждает Барт, для того, чтобы миф заработал, он должен узурпировать тот же самый слой.

Итак, что же такое миф? Миф есть речь, лишенная полемичности. Миф — это идеология, выколачивание из знаков истории и последующая реконструкция этих знаков как «примеров», в частности примеров универсальной истины или законов природы: феноменов, лишенных истории, конкретной привязки, поля дискуссии. Миф прокрадывается в самое сердце знака, чтобы преобразовать историческое в «естественное» — нечто безальтернативное, объяснимое лишь тем, что «просто так устроено». В случае фразы «потому что мое имя — лев» миф предстает сочетанием значения и формы в содержании, которое гласит: «таков принцип согласования в латыни». Однако, кроме этого, мифическое содержание передает важность для латинского языка порядка и системности, а также переживаемое читателем чувство принадлежности к системе обучения, в рамках которой множество детей зубрит тот же принцип, — и, наконец, мысль о том, что этот принцип обращен именно к этому читателю, только ему и предназначен: «Смотри! Вот оно, согласование в грамматике!» Барт называет эту деталь *афресным* аспектом мифической речи⁴. Это — аллюзия, призыв к читателям, просьба присмотреться и согла-

⁴ Ibid., p. 125 [Барт Р. Мифология, с. 246]

ситься с тем, как пример подтверждает принцип, в то же самое время растворяясь, отступая перед авторитетом принципа (ведь это лишь пример) и подменяя этот авторитет своего рода робкозвонкой, но необходимой точностью — смотри! мироздание исчерпывается уже лишь тем, что здесь обозначено: «потому что мое имя — Лев».

Более известный пример, к которому обращается Барт в своем анализе мифической речи, будет ближе «Кадром из фильма» Шерман, поскольку он состоит не из букв и слов, а из фотографии и ее описания. Это обложка журнала «Пари Матч», на которой изображен отдыхающий солдат-негр. Фотография — как материальный объект со своими зонами света и тени — является означающим, а изображенные на ней элементы — означаемым. Они складываются в знак: чернокожий солдат французской армии отдыхает честь — скорее всего, национальному трехцветному флагу. Эта комбинация становится затем опорой для мифического содержания, которое предстает не только высказыванием на тему французского империализма («Франция — это всемирная держава; ей служат и чернокожие граждане»), но и хронологизацией естественности такого мироустройства. Означающее первого порядка, относящееся к опоре мифа, привлекается теперь уже в качестве примера для наполнения и иллюстрации мифического утверждения: «Империализм не равнозначен тирании, это естественный порядок вещей, поскольку все мы — части одного целого, человечества; видишь, примеры того, как он функционирует и какую верность он пробуждает, можно найти повсюду, куда ни глянь: воть хотя бы эту фотографию, на которой солдат-негр приветствует французский флаг». Это «видишь!», разумеется, представляет собой адресную часть послания. Обращаясь к уславливающему его слушателю, миф призывает того постичь выразительность знака первого порядка — фотографии как означающего — и затем спроецировать свою веру в это единичное, простейшее значение на более сложный, туманный, неясный уровень содержания мифа.

Вернемся теперь к Шерман и описанному нами фактору «Расёмова»: к тому, как критик, сидя в темной аудитории Школы витальных искусств и рассматривая подборку сопоставленных слайдов, приходит к некоему убеждению относительно их зеркального взаимоотношения, веря в то, что такое отношение действительно существует, поскольку он убежден, что в конечном итоге каждая такая работа Шерман возвращает нас к конкретному фильму, который мы можем припомнить.

В этой ситуации можно прежде всего то, что критик «купился» на приманку, не удосужившись заглянуть под обертку. Он принял знак первого порядка за составное целое — означающее и означаемое, уже сплавленные в конечном значении (актриса X в фильме Y) — и завершил формирование мифического содержания. Вот как приблизительно это бы выглядело: Сидни Шерман — художник, а художники имитируют реальность (Универсальная Истина №1), преломляя ее при помощи своих чувственных способностей и, соответственно, дополняя частичкой собственного мира (Универсальная Истина №2). Утверждение, к которому мы в итоге придем, уже было сформулировано Энтелем Золя, объяснявшим важность искусства тем, что оно являет нам уголок мироздания, увиденный сквозь призму определенного темперамента. В случае же с Шерман мироздание будет носить скорее отчасти технологический характер — поскольку речь идет о роли в оригинальном фильме, — и преломлять его она будет при помощи темперамента своей собственной памяти и проекции; она облечет в конкретную форму увиденную и прочувствованную ей частичку мира, и созданное ей произведение искусства — кожная форма, приданная этим переживаниям, — станет выражением ее самой, которому мы как зрители сможем сопереживать. Искусство равняется Эмоциям, переданным посредством природы. Именно это и есть миф, и именно поэтому наш критик сам должен был породить — не важно, при помощи какого процесса самообмана или галлюцинации, — «оригинал», уголок мироздания, киногероиню в ее роли. Вот что значит уславнять миф: покупаться на приманку, забывать о том, что может скрываться под оберткой.

Но в таком случае, что же там кроется?

Под чехлом неизменно остается означающее — материал, обуславливающий означаемое уже самой своей артикуляцией. Более того, возможно, что продолжение работы под этим чехлом — будь то работа *над* или с означающим — призвано претворить путь множеству непостоянных и перетекающих друг в друга означаемых или, напротив, поощрять такое перетекание и даже способствовать ему. На создание подобной претруды в романах и кинофильмах работает реализм: каждому означающему должно соответствовать одно и только одно означаемое¹. И наоборот, смещение и распространение всегда при-

¹ Cresswell K., Ellis J. *Language and Materialism*. London, Routledge and Kegan Paul, 1977, p. 43—44, 45.

локали художников-антиреалистов (или, как их называли раньше, *avant-gardistes*)⁶.

В «Без названия. Кадры из фильмов» работа Шерман над означением максимально открыта для наблюдения. Возьмем, к примеру, группу, в которую входят номера 21, 22 и 23. На всех трех фотографиях Шерман одета одинаково — в темный английский костюм с белым воротничком и соломенную шляпку-«колокол», возвышающуюся над копной коротких белокурых волос. Все остальное, однако, от снимка к снимку меняется: первый, №21, снят с низкого угла крупным планом; в общем плане второго, №22, героиня теряется в нагромождении архитектурных деталей и под перекрестным огнем света и тени; наконец, в последнем, №23, фигура выступает в правом углу снимка из затемненной пустоты безликой городской улицы, взята средним планом и сплюснута из-за использования широкоугольной линзы. И с каждым изменением кадрирования, новой глубиной резкости и заново настроенным освещением «персонаж» преобразуется, переходя от типажа к типажу и из фильма в фильм. При этом перетекание от №21 и его хичкоковской героини к №23 и охотничьей даме из «фильм-нуар» совершается без какой-либо «игры»⁷. Едва ли не каждая деталь персонажа — точнее, каждого из этих трех различных персонажей — определяется работой над означением: теми разнообразными аспектами, которые складываются в визуальный стиль фильма.

Именно это имела в виду Джудит Уильямсон, одна из первых авторов-феминистов, обратившихся к творчеству Шерман, отмечавшая, что эти снимки «наряду с указанием типа женственности постоянно вынуждают нас распознавать и визуальный стиль (порой вы способны даже назвать режиссера). Разделить эти два процесса невозможно. Изображение подка-

⁶ Использование метафоры торговли подержанными автомобилями и покупателя, не изучающего случая или, наоборот, не изучающего самого покупателя под чужим, возможно, могло создать впечатление, что развлекательная мифология минимализма означаемыми и означающими так или иначе скрыта из вида. Однако, когда это проверить, она совершенно прозрачна и открыта. Как пишет Бард, «что почему миф порождается как слово-знамение — дело не в том, что его интенция скрыта (были они скрыты, они интернали бы своим объективностью), а в том, что они натуралистичны» (*Debbie B. Mythologies*, p. 131) [*Кэри Р. Цит. соч.*, с. 157].

⁷ Сюжетная линия — выстроенная не на нарративной последовательности, а просто структурированная вокруг одного и того же костюма — состоит из снимков № 17–20.

зывает нам, что в женщине, которую мы видим, заключен особый тип женственности, тогда как женственность на самом деле заключена в изображение, она *в самом изображении*².

Заглянув под уже упоминавшуюся обертку, мы обнаружим, что в этих работах нет, скажем так, самостоятельного персонажа: перед нами лишь последовательность означающих, и, соответственно, внешний образ высвобожден (замышлен, воплощен, установлен) самим актом обособления этих означающих, превращающем «героиню» в чистое производное кадрирования, освещения, перспективы, угла объектива и т.д. И Шерман как демификатор намеренно позволяет нам заглянуть под этот чехол (и даже побуждает нас к этому), вместе с тем подвергая нас нестерпимому соблазну поддаться мифу, новым словам, принять означаемое как конечный факт, как самостоятельную фигуру, «персонаж». Отсюда и распространенная в анализе «Кадров из фильмов» тенденция перечислять представленные в них образы в виде либо ролей — «женщина идет ночью по темной улице; другая, почти раздетая, с бокалом martinis в руке, смотрит на нас сквозь разбитую стеклянную дверь дешевого мотеля»³, — либо актрис, которые в этих ролях выступали: Джона Лолобриджида, Моника Витти, Барбара Бел Геддес, Лана Тернер...

Однако ни роли, ни актрисы не обладают самостоятельным существованием: в рамках репрезентации все они являются производным — итогом, результатом — означающих, которые их воплощают. Именно это пытался показать Барт в своей выдающейся книге «S/Z», где он разбирает принципы функционирования литературного реализма. Барт наглядно демонстрирует, что каждый «персонаж» формируется сочетанием самостоятельных кодов — означающих, операторов различия, касаются ли они пола (мужское/женское), возраста (молодой/старый) или общественного положения (богатый/бедный); операторов отсылок к общей эрудиции, вводимых в текст невинной репликой в сторону («как в “Тысяче и одной ночи”»); наконец, операторов неясности, которая движет повествованием к раскрытию Истины (кто? что?). Однако из этой демонстрации становится ясно, что, когда имя в конечном итоге отсылает — так к персонажу или обозначает его, оно под-

² William J. Images of «Woman» // Screen, № 24 (November 1983), p. 102; см. также Жан-Пьер Болдри (Baudry J.-L. The Medii // Afterimage, № 3 (Spring 1974), p. 27.

³ Philip L. Cindy Sherman, NY, Whitney Museum of American Art, 1987, p. 34.

держивается — выносится на поверхность — исключительно лежащей в его основе какофонией кодов¹⁹. Имя, соответственно, предстает означившим — персонажем, — которое автор вставляет в ткань кодов для создания прикушей реалистичности видности того, что каждому имени соответствует референт, денотат, единая эмпирическая данность. Скрытым, однако, остается тот факт, что имя не указывает на некую первичную единичность «реального», а скорее предстает производным обширной сферы кодов — уже-записанного, уже-услышанного, уже-прочтенного, — и обозначение в итоге видится лишь последним из таких кодов, вставшим на свое место. Однако потребитель реалистической прозы — принимающий ее реализм на веру — покупается на приманку и верит в «персонаж», в реальность личности, остальные черты которой, однако, выглядят приданным набором необходимых атрибутов: иными словами, он верит в миф.

Большинство пишущих о «Кадрах из фильмов» признает, что Шерман в этих работах манипулирует стереотипами, и, хотя подмечают они при помощи обобщенной матрицы кинематографических представлений и проекций, никакого реального фильма, никакого «оригинала», к которому отсылал бы в действительности хотя бы один из «кадров», разумеется, не существует. Соответственно, описанный выше критик, принимающий миф на веру, предстает скорее своеобразным исключением — и в этом смысле лжесвидетелем. Однако нам не придется долго искать другие разновидности такого принятия мифа на веру или прямой отсылки к означившему-как-примеру.

Одним из примеров в обширном корпусе литературы, посвященной творчеству Шерман, является убеждение, согласно которому каждое из таких означивших предлагается в качестве примера внутреннего я самой Шерман — художник (как в Универсальной Истине №2, см. выше) становится проводником, отображающим и охватывающим полноту человеческой вселенной во всех ее проявлениях. Так, Питер Шиндал видит в со-

¹⁹ Barthes R. S/G. NY: Hill and Wang, 1974, p. 191: «В то же время возникает иллюзия, будто эта сумма увеличена неким драгоценным элементом (каким-то проявлением индивидуальности, которая, обладая качественной, импрессионной природой, указывает от изысканного полноты суммируемых признаков), состоит же эту иллюзию Имя Собственное — воплощение личности, таковой своей собственным содержанием. Имя собственное как раз и делает невозможным существование личности вне круга имен: бы то ни было оно, хотя в действительности оно человеком и полностью конституировано из суммой» (Barthes R. S/G. Пер. Г. Косикова. М.: РИСК «Культура»; Ad Marginem, 1994, с. 212).

начином конкретного «Кадра из фильма» выстраиваемую Шерман «фантазию самой себя в определенной роли, как правило, вдохновленной воспоминанием о каком-то фильме»; различные персонажи таких «кадров» взаимодействуют между собой, образуя нечто вроде единой личности художника в пророческой роли «нашего» представителя: «Талант Шерман состоит в ее умении поместить этот оракул не во «внешний мир», бомбардируемый масс-медиа, а «внутри» ее собственного ума, отчасти сформированного средой, отчасти оригинального — в плотном, насыщенном осадке припомненных или пригрезившихся оттенков и фрагментов образа... Из этого рудника она черпает идеи, создавая палитру новых, надличных образов, подблескивающих драгоценной породой в пропасти между личностью и культурой»¹¹. Мифическое содержание, которое усваивает Шерман в этих примерах личности как оракула, состоит в том, что художнику исконно присущ дар «посланий, которые могут показаться открытием нашей собственной природы, предсказанием нашей судьбы».

Другой формой такого принятия мифа является безоговорочная вера в законченное означенное роли, в «персонажей», каждый из которых, однако, рассматривается как проявление некоего единого целого: Артур Данто предпочитает называть его Девушкой. Он предлагает свой перечень таких инвариантов: Девушка-В-Безде, Девушка-Следователь, Брошенная Нами Девушка, Ты-Моя-Умница, Безликая Секретарша, Девушка-Питница, Соседская Девчонка, Шлюха С Золотым Сердцем... Он, однако, утверждает, что «Девушка выступает аллегорией чего-то более глубинного и темного, скрытого в мифическом подознании каждого из нас вне зависимости от гендерных различий... Каждая фотография рассказывает нам о Девушке-В-Безде, но в совокупности они вызывают к мифу, который все мы носим в себе с детства: мифу опасности, любви и чувства спокойствия — того, что и определяет человеческий уклад»¹². И хотя Данто обращается здесь к термину «миф», он использует его не как демификатор — ни о чем не подозревая, он усваивает миф: он верит, что за означенным каждым инвариантом Девушки стоит миф о некоем открытом для всех пространстве фантазия — или «общем культурном сознании», обусловленном для него содержанием мифа.

¹¹ *Phillip L. Cindy Sherman*, p. 8.

¹² *Danto A. Untitled Film Still: Cindy Sherman*, NY, Rizzoli, 1999, p. 14.

Если учесть, что «Кадры из фильмов» Шерман сосредоточены исключительно на женщинах — на ролях, которые женщины играют в кино, на природе этих ролей как заданных наперед, застывших культурных клише (отсюда и частый в их отношении эпитет «стереотипов»), а также, косвенно, на том, как складывается на судьбах конкретных женщин давнишнее реальное мира, требующего эти роли исполнять, — несудимительно, что искусство Шерман было с энтузиазмом принято авторами-феминистами, считавшими его «неотделимым от анализа — и от самой проблемы — феминистской работы в области репрезентации»¹⁴. Однако вместе с тем феминистов отталкивало повсеместное усвоение работ Шерман как мифа. По мнению таких авторов, это неоправанно извращало положения творчества Шерман: то, что она выдвигала для критического обследования, перемещалось в поле похвалы.

Признавая, что за таким искажением стоит своя логика, сколь бы порочной она ни была, Эбигейл Соломон-Годо усматривает в этом попытку изменить природу искусства Шерман, отбрасывая феминистское исследование как жалкую илюзорную тень ради куда более благородных одежд художника, который обращается ко всему человечеству, наделенному «общим культурным сознанием». Все это, утверждает она, необходимо для совершаемого миром искусством возведения Шерман в статус «видного мастера» — что расходится с феминистской интерпретацией ее замысла. Поскольку аппарат такого продолжения (как в масс-медиа, так и в музеях) вытеснил иные типы описания работ Шерман, это приводит к мифическому восприятию смысла ее творчества — не случайно Данто, пытаясь перенять суть «Кадров из фильмов», описывает их как «нечто большое, некое просто феминистские алгоритмы»¹⁵.

Вместе с тем следует признать, что значение «Кадров» переосмысливалось и в самой феминистской критике: такое недомыслие мы обнаружим и в эссе Соломон-Годо, хотя оно и зап-

¹³ *Melvyn L. A. Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*, // *New Left Review*, № 188 (July/August 1991), p. 137.

¹⁴ *Solomon-Godeau A. Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman*, // *Parkett*, № 29 (1991), p. 112.

¹⁵ *Danto A. Untitled Film Stills*, p. 14.

ритано в гущу пограничных сносок. Если один из первых критических анализов «Кадров из фильмов» Джудит Уильямсон вышел в свет под названием «Образы женщин», Соломон-Годо восемь лет спустя говорит уже о «женщине-как-образе», обращая внимание читателя на важность такого различия¹⁶.

Очевидно также, что за два десятилетия исследований места женщины в области репрезентации этот сдвиг стал реальностью, и во всей этой сфере дискурса стереотип более не рассматривается как какая-то aberrация масс-медиа, как набор дешевых костюмов, которые женщины могут надеть или отбросить в сторону. Стереотип — теперь неминуемый «маскарадом» (и возмеченный в ранг психоаналитического термина) — скорее осмысливается как феномен, которому как в рамках репрезентации, так и за ее пределами подчинены все женщины: соответственно, и вся женственность сводится исключительно к костюму. Тем самым репрезентация (кинофильмы, реклама, романы и так далее) предстаёт частью более масштабного набора приемов, с помощью которых конструируются персонажи: конструируются как в жизни, так и в кино — исти, точнее, также в кино, поскольку это происходит и в жизни. И если следовать этой логике, женщина и есть не что иное, как маскарад, образ. Вот как описывает этот сдвиг Лора Малви: «Изначальное представление о том, что изображения привели к отчуждению женщин от их тел и от их сексуальности — пусть и с сопутствующей насильственной освобождением и восстановлением исходного положения, — в итоге обусловило появление теорий, рассматривающих репрезентацию в качестве следа, иллюстрации того, как проблемы, возникшие в результате неравенства полов при патриархальном строе, могут быть перемещены в поле женского»¹⁷.

Примечательно, что отправной точкой, оказавшей решающее воздействие на зарождение последующих дебатов, в которых женщина конструируется как зрелище и как след, ставшая пассивным объектом мужского взгляда, стал текст самой Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» (1975). В этом ее эссе устанавливается комплекс отношений из трех частей: (1) констатации существования гендерных различий между ролями, которые играют в кино мужчины и женщины: если мужчины выступают агентами нарративного действия, то женщины — пассивными объектами или мишенями этого нарратива, часто прерывающими (мужское)

¹⁶ Solomon-Godwin A. Suitable for Framing, p. 115.

¹⁷ Mulvey L. A. Pleasure of the Female Body, p. 139.

действием остановленными мгновениями формальностей (женской) избыточности; (2) концепции, согласно которым зрителям кинофильмов присваиваются гендерные — а конкретно, безошибочно мужские — характеристики, так как сама ситуация просмотра кинофильма структурирована в терминах подглядывания и фетишизации; источником же удовольствия от просмотра служит, как правило, эротизация фетишистской привязанности: «детерминирующий мужской взгляд проецирует свои фантазмы на разработанную соответствующим образом женскую фигуру», пишет Малли; и, наконец, (3) утверждения, что такое присвоение характеристик обуславливается фундаментальными особенностями психики всех мужчин и женщин, поскольку в нем отражены те новые истины о бессознательном конструировании гендерной идентичности, которые были выявлены психоанализом: «В патриархальной культуре... женщина выступает означающим для альтернативы мужского: она не способна вырваться из символического миропорядка, в котором мужчина может изживать свои фантазии и навяздения через контроль над языком, налагая их на бессловесный образ женщины, безраздельно привязанной к своему месту носителя — а не создателя — значения»¹⁵.

В этой последней фразе, которая относится уже не столько к области кинематографической репрезентации, сколько к более глобальному участу «женщины в патриархальной культуре», спрессовано множество теоретических посылок, которые связывают воедино представления о бессознательном и кастрации, а также привнесенные в психоанализ принципы структурной лингвистики. Поскольку в этих посылках и вытекающих из них положениях анализа женщины-как-образа очевидно подразумевается творчество Шерман — так, «Кадры из фильмов» регулярно представляются как текст, который либо должен быть таким анализом прояснен, либо является его прямым следствием (причем одно не исключает другого), — необходимо, пусть и схематично, эти посылки развернуть.

Психическая экономия, которая обращает мужчин к действию и речи, а женщин — к пассивности и молчанию, — также отделяет содержание от состояния объекта взгляда, зрителя от зритлица. И, согласно такой интерпретации психоанализа, эта экономия выстроена вокруг страха кастрации — то

¹⁵ *Malley L. Visual Pleasure and Narrative Cinema// Screen, № 13 (Autumn 1972), p. 4—18; переизданию в: Malley L. Visual and Other Pleasures. Bloomington, University of Indiana Press, 1989, p. 13.*

есть в перспективе события, посредством которого ребенок узнает о различии полов, проходя в то же время процесс социализации через подчинение закону родителей. И если эти различия и закон сходятся в рамках единой психической личности, они совпадают и по отношению к визуальному феномену, в котором возможность отсутствия проверяется на теле «кастрированной» матери, — мы видим, что гениталии этой женщины не имеют фаллоса¹⁹. Принимая сторону родительского закона, ребенок выбирает речь, ведущим означающим в которой становится теперь сам символ различия: фаллическое означающее, означающее как фаллос.

Именно в этом смысле Малли описывает мужчину как творца значения в противовес женщине как его носителю: однако теперь этот статус носителя связан с тем, что нехватка, демонстрируемая женщиной в собственном теле и делающая фаллос означающим — то есть дифференцирующей функцией, посредством которой совершается игровая смена значения, — оказывается необходимой для общественной системы порядка и смысла, которую Малли, вслед за Жаком Лаканом, называет Символической²⁰. Соответственно, заключает она, «идея женщины предстает чехой, удерживающей колесо системы: именно отличаящая женщину недостача формирует фаллос как символическое присутствие — тогда как фаллос обозначает именно ее желание эту недостачу возместить»²¹.

¹⁹ Черед текстов, в которых Фрейд развивает этот сложный, открывающийся «Инфантильной сексуальной организацией ребенка» (1923), «Преклонением описания комплексов» (1924) и «Сексуальность женщины» (1931). В 1925 г. «Некоторые психоаналитические последствия анатомических различий между полами» тот же Фрейд принимает ипсиз-форму; анализ становится на формирование смысла, при котором значение не образуется в присутствии визуального поля, но лишь репрезентативно проецируется на него как результат вербального дискурса: «Когда мальчик впервые видит генитальную зону девочки, сначала он демонстрирует непонимательность и отсутствие интереса; он ничего не видит либо не допускает того, что видит... И лишь позднее, когда он ощущает определенный страх перед кастрацией, фаллос приближенно приворачивает для него всю свою важность: воспоминание или повторное переживание того же опыта вызывает в нем невыносимую бурю переживаний и заставляет его повернуть в реальность угрозы».

²⁰ Во вступительных note к составленному ими сборнику (*Mitchell J., Rose J., eds. Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*. NY, Norton, 1982) Джулиет Митчелл и Жаклин Роуз представляют развитие этой теории от перигной системы, описанной Фрейдом, до ее последующей символической разработки у Лакана.

²¹ *Melvey L. Visual Pleasure*, p. 14.

Если экономия половых различий устанавливает разделение труда по отношению к языку, бытует мнение, что она также приводит к разделению ролей по критериям видения. С одной стороны, кинематографическое удовольствие является скопифаллическим, вуайеристским: оно жаждет видеть и контролировать объекты в поле зрения — но на расстоянии, с безопасного отдаления в темноте кинозала и с вымышленной точки зрения, которую тригонометрически создает для него перспектива: виртуально единая позиция контроля гарантирует занимающему эту точку ощущение его (фаллического) превосходства. Однако, с другой стороны, наслаждению такого рода угрожает сам образ женщины, который оно пытается контролировать, так как женщина несет в себе и угрозу кастрации. Соответственно, зритель должен задействовать психический механизм отрицания, классическим примером которого в психоанализе является фетишизм: у мальчика формируется изображение, при котором он видит доказательство различия полов, но тем не менее продолжает верить в «целостность» женщины, не подвергшейся кастрации, — в фаллическую мать. Фетиш, выстроенный при помощи такого механизма отрицания, тем самым возвращает ее телу то, что считается «отсутствующим».

Если фильм направлен на постоянное воспроизведение образа женщины как следа испытываемого мужской страх кастрации — тем самым обрекая ее на молчание, — он также (и даже с большей силой) стремится представить ее как зрети- зированный фетиш: образ восполненной нехватки, символ восстановленной целостности. Женщина оказывается при- гвозждена к месту: она одновременно демонстрирует как отличие от мужчины — ведь Истина состоит в том, что фаллосом обладает только он, — так и фетишизированную целостность тела, сохранившего все свои атрибуты.

Стивен Хит описывает этот визуальный сценарий с точки зрения созерцающего мужского субъекта — «здесь все крутится вокруг комплекса кастрации и расположенного в центре фаллоса, его доступности для обозрения и зрелища недостатка; субъект, как замечает где-то Лакам, “ищет себя в своем собственном половом члене”», — обращаясь затем к последствием окончательного закрепления женщины в статусе зрелища:

«Вуайер ищет, пытается установить не фаллос на теле другого, а его отсутствие — как дефиницию превосходящей ре-

альности, надежности своей позиции, своего созерцания, своего фаллоса; он стремится к тому, чтобы другой стал зрелищем, а не субъектом — или в крайнем случае лишь субъектом этого самого стремления, его буквальным эво... Фетишизм, зачастую движимый скопофильским устремлением, также несет в себе сценарий зрелища кастрации, и его залогом является не удостоверение в том, что у женщины есть пенек-фаллос, но вера в непрочность, провозглашение того, что женщина не была кастрирована, ничто не утрачено и порожаемый вуайером образ самого себя эффективно действует. Поскольку — от вуайеризма до фетишизма — перед нами та же эрогизация кастрации»²².

Соответственно, Малви рассматривает «Кадры из фильмов», основываясь на этом теоретическом каркасе и воспринимая их как имитацию такой структуры мужского взгляда, структуры вуайеристского конструирования женщины в бесконечных вариациях ее ужасности и собственного контроля: «Фотообъектив рассматривает; он «схватывает» женский персонаж, пародируя всевозможные разновидности вуайеризма. Он вторгается в те мгновения, когда она незамышлена, порой раздета, поглощена своим собственным миром в надежном уединении привычного окружения. При этом объектив неизбежно становится свидетелем момента, в который ее защита вдруг спадает: она внезапно чувствует чужое присутствие, невидимое, вынесенное за рамки кадра, следящее за ней»²³.

Вместе с тем можно сказать, что именно этот теоретический каркас, задействованный в подобном описании, и обуславливает мифическое прочтение «Кадров из фильмов» — когда автор не трудится заглянуть под обертку. Для Даудит Уильямсон сконструированные кинороли в «Кадрах» видятся производным тех же означающих, при помощи которых выстраивается в любой образ кинофильма, — «для эти аспекта неразделимы», пишет она; Лора Малви же, с другой стороны, «покупается» на означающее-как-пример, на застывший знак, семантическое целое, снабженное ярлыком «женщина-как-образ» или же «женщина как объект мужского взгляда».

Разумеется, у Шерман мы найдем широкий набор женщин как объектов наблюдения и массу примеров сопутствующего

²² *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, No 19 (Autumn 1978), p. 89.

²³ *Malvey L. A Psychoanalysis*, p. 141.

конструирования объективом зрителя, заместителем которого и выступает фотокамера. С самого начала своего проекта, в «Без названия. Кадр из фильма №2» (1977), она обозначает присутствие невидимого чужака. На фотографии девушки, завернувшись в полотенце, стоит перед зеркалом в ванной, касаясь одной рукой плеча и следя за своим жестом в отражении. Дверной косяк у левой рамки снимка помещает «смотрящего» вовне этой комнаты. Однако куда более симптоматично то, что как скрытый наблюдатель этот зритель конструируется при помощи такого означающего, как зернистость: оно сообщает изображению некоторую размытость (которая, в свою очередь, выстраивает означаемое /дистанция/), отделяя психическое пространство наблюдателя от аналогичного пространства наблюдаемого. В «Без названия. Кадр из фильма №3» (1979) это крайнее отстранение — с характерным для него опущением, будто мы подкрадываемся к женщине, — устанавливается уже не зрением зум-лупа, а подобием ореола, омывающего рамку кадра и повторяющего на уровне освещения то чувство барьера, которое в мире материальных объектов выстраивает дверная рама.

Однако уже «Без названия. Кадр из фильма №8» (1979) отличается необычайной глубиной резкости, и, соответственно, /дистанция/ исчезает — хотя кадр заблокирован дверным проемом, а это подразумевает, что зритель опять рассматривает женщину извне того пространства, которое она занимает физически. Как и в других случаях, все здесь говорит о том, что женщина находится в ванной, и она также почти раздета: на ней — лишь полупрозрачная ночная сорочка. Однако перспектива, устанавливаемая фокусным расстоянием, создает полное впечатление, что ее взгляд на себя в зеркало, минуя собственное отражение, устремлен также на наблюдателя. Это значит, что, в противовес идее /дистанция/, тут задействовано означаемое /связь/, и на уровне нарратива выделяется и другое означаемое — а именно возможность того, что эта женщина перед тем, как отправиться спать бодрит с кем-то (быть может, с подругой) в комнате за порогом ванной.

Влияние этих кадров на повествование отодвигает на второй план элементы, организующие эту связь — глубину резкости, зернистость, освещение и пр., которые, казалось бы, легко отвести как всего лишь «формальные» единицы, тогда как на деле они функционируют на уровне означающих, наделенных ключевым значением для общего семантического

эффекта. Пристальное внимание Шерман к этим аспектам ее фотографий становится буквально физически ощутимым в одном из «Кадров», который кажется необъяснимым в рамках всей серии как целого: «№ 36» (1979). По сравнению со всеми остальными «Кадрами» этот выполнен с такой мощной подсветкой, что лицо персонажа перестает быть различимым, а тело предстает лишь в общих очертаниях силуэта. Стоя перед занавесом, через который и быт с такой силой обратное освещение, женщина вытягивает руку вверх почти за пределы границ кадра; другая, изгибаясь, ухватывает локоть первой — можно было бы подумать, что женщина моется, однако весь этот жест исполнен крайней двусмысленности. Тело женщины проступает на белом полотне фона почти абстрактным черным пятном, ее одежда — лиф комбинации и накрашенная пелена кринолина, — слегка отделившись от тела, создает единственную зону модуляции или промежуточного тона во всем кадре. В куда большей степени, нежели любая другая работа во всей серии, эта фотография лишена какой-либо связи с повествованием.

За несколько месяцев до создания этого «Кадра» был опубликован поразительно похожий на него снимок или, точнее, два снимка — фотографии, выполненные Элигаром Дега: балерина в корсаже с низким вырезом и юбке из прозрачного кринолина стоит перед сияющим занавесом, вытянув вверх руку и согнув другую в локте. Опубликовал эти фотографии Дуэлас Кримп — критик, который через несколько месяцев запустит Шерман в орбиту славы своим эссе под названием «Картины», впервые поставившем творчество Шерман в серьезный критический контекст (до ее первой персональной выставки оставался еще целый год); между собой эти кадры Дега связывает предельная двойственность в отношении к свету²⁴. Намеренно передержав негатив для того, чтобы обратить в кадры зоны света и тени, Дега отпечатал и негативный, и позитивный снимок. Полученная в итоге взаимообратимость светлого и темного превращают танцовщицу в призрака, существование которого

²⁴ Тот же так же — «Картины» — называлась выставка, организованная Дуэласом Кримпом осенью 1977 г. в Нью-Йоркском центре «Artists Space» и посвященная работам, выстроившим вокруг проблемы негатива, — работам, которые тем самым ставили под вопрос понятие репрезентации. На выставке были представлены пять художников: Трей Бронтик, Джек Подсолов, Шерри Левин, Роберт Лонго и Филип Смит. Интерес Кримпа к этим проблемам не ослабел и вылился в эссе, включенное в сборник «картинных» художников и Саула Шермана. См.: *Group B. Pictures* // *October*, № 8 (Spring 1979), p. 73–88.

выльми отвести ни к одному из миров. Как описывал это сам Кривп,

«на отпечатке, где правая рука и торс балерины выглядят естественно позитивными, тень от руки на стене, служащей ей опорой, выглядит полосой света. Ее лицо, очевидно скрытое в тени, и ее «темные» волосы замечательны как светлые. На этом этапе привычный язык очевидно слет сopin позиции. Как можно продолжать разговор о светлом и темном? Можно ли тогда говорить о белой тени? выделении темным? просвечивающей лопатке? Когда обращены свет и тьма, прозрачность и матовость, когда негатив становится позитивом и наоборот, — референты нашего описательного языка растворятся без следа. Нам останется язык, уместный лишь в фотографии, и манипуляции со светом порождают свою собственную, особую логику»²⁵.

Более того, при публикации двойных фотографий-близнецов Дега та же танцовщица поворачивается, чтобы встретиться лицом к лицу со своим собственным зеркальным отражением, поскольку при обращении из негатива в позитив поменялись местами также лево и право. Элементом организации этого тела становится почти невысказанная складка его собственной оси; однако другой складкой предстает прозрачное состояние свечения, которое представляет тело то в его физической реальности, то словно бы просвеченное рентгеном.

«Без названия. Кадр из фильма №36 — казующийся в цикле Шерман чем-то вроде *long zerie*²⁶ — также отличает атмосфера этой невысказанно-сложной балерины Дега: в глаза бьет свет, лишенный фокуса и даже не предполагающий внешней точки зрения. Возможно, «Кадр» предназначался Кривпу как своего рода образное послание; однако в таком послании нет и намекa на теоретизирование мужского взгляда и пенкополитических аспектов адикетского контроля. В дальнейшем, как нам предстоит убедиться, такая подсветка и ее вклад в дробление взгляда станут ключевым элементом — или означающим — в творчестве Шерман начала 80-х гг. Впрочем, мы слегка забегаем вперед, предвосхищая развитие нашей истории.

²⁵ *Oliver B. A Note on Deга's Photographs* (// October, № 3 (Summer 1978), p. 99.

²⁶ Специальный выпуск, выпущенный из серии номер (№ 1). — *Ориг. перек.*

Синемаскоп с его широким экраном годен лишь на то, чтобы снимать тайп и похоронные процессии.

Жан-Поль Гудий¹⁷

«Кадры из фильмов» стали для Шерман лабораторией освоения целого ряда означающих, которые в сочинении использовались ей для создания образных примет того или иного жанра кино или режиссерского стиля — и, соответственно, для построения «персонажа», снабженного ярлыком «реальности» обозначения, которое, как мы убедились выше на примерах Барта, является лишь последним вставшим на место кинематографическим коннотационным кодом. Отталкиваясь от этого многофункционального полигона, Шерман затем начала экспериментировать с конкретными означающими, каждый раз сосредоточиваясь на одном из них.

Первым из таких означающих стал в 1980 г. спеноффе́кт проецированного фона, как бы разламывающий поле изображения, принося расхождение в восприятие плотности и материальности трехмерного персонажа, с одной стороны, и его уплощенного, казавшегося фиктивным сценического окружения — с другой. Цвет, появившийся к тому времени в работах Шерман, лишь усилил это ощущение раскола.

Затем, в 1981 г., ее внимание переключилось на означающее другого рода — точку зрения, — ставшее смысловым центром новой серии, точкой отсчета для которой послужил заказ на фотографию для разворота от журнала «Артфорум». В данной группе изображений объектив устремлен отвесно вниз, и такая точка зрения сверху не меняется на протяжении практически всей серии. Предельно горизонтальная развертка кадра как бы обуславливает такую же горизонтальную ориентацию изображительного поля. Перспектива, обыкновенно представлявшаяся проекцией зрителя, смотрящего на вислопоженное ему визуальное поле, оформленное как параллель его собственному вертикально стоящему телу и его (ее) плоскости зрения, теперь соскальзывает к горизонтали, провозглашая горизонтальным и само поле зрения.

Однако этот переход не нашел никакого отражения в критической литературе, в остальном с энтузиазмом встретившей новую фазу творчества Шерман. Посвященные серии крити-

¹⁷ Эта реплика kommta в уста Фрэнк Ланга (фильм «Препитие», 1963).

ческие отрывы были по-прежнему сосредоточены исключительно на описанном и заранее расписанных ролях («На некоторых фотографиях мы видим девушку грезящей, погруженной в мечтание: наверняка о любви, которую она так ждет, механически заключаем мы, подсознательно припоминая массу схожих сцен в кино и телефильмах»²⁶), а их авторов, как и раньше, занимало все то же мифическое содержание, в данном случае — способность Шерман проникнуть во внутренний мир ее персонажей. «В новых работах Шерман немедленно узнается всеобщее состояние мечтательности, грезы, эти мгновения столь безобидного и так необходимого психоза основополагающего механизма, к которому регулярно обращается психическая экономика каждого из нас. В такие моменты сознание растворяется, возвращаясь к своему исходному состоянию, когда желания и реальность, память личная и коллективная суть одно, а материальный мир более не существует»²⁷.

На персонажах и окружающей их обстановке сосредоточивается и Лора Малли: «Молодые женщины, которых изображает Шерман, могут мечтать о будущем романе или опасивать бывшие неудачи. Возможно, в вынужденном бездействии они ждут письма или телефонного звонка. Их взгляд устремлен вдаль. Они не обращают внимания на свою одежду, которая порой небрежно свита: эти женщины чувствуют себя в безопасности внутри со своими мыслями и не помышляют о том, чтобы скрыть свое тело от зрителя»²⁸. Называя этот эффект «завуалированным пастишем» и отождествляя горизонтальный формат кадров с широким экраном формата синемаскопа, Малли в своей интерпретации возвращается к проблеме «женщины-как-образа», к построению зрелищного фетиша: «В этих фотографиях упрочивается присвоенный женственности характер объекта взгляда», — пишет она, указывая на то, как в сочетании различных коннотаций интимности — на уровне экзональном (мечта, фантазия) и декоративном (спальня) — проступает интенсивное ощущение сексуальности. И хотя субъективистская позиция зрителя, утверждает она, в данном случае не маркирована так, как в «Кадрах из фильмов», результатом неизбежно остается восприятие женщины как зрелища, женщины как следа. Оно лишь слегка переформулировано и

²⁶ Johnson K. *Cindy Sherman and the Anti-Self: An Interpretation of Her Imagery*// *Art* (November 1987), p. 49.

²⁷ Schjeldahl P. *Shermanettes*// *Art in America* (March 1982), p. 109.

²⁸ *Здесь и далее в этом абзаце: Meloy L. A. Phantasmagoria*, p. 142–143.

сфокусировано на механизме маскарада, когда поза проигрывается война, а центр остается пустым. Именно в этой серии, пишет Малли, произведения «начинают вымышленно отсылать к внутреннему пространству; намечается освоение [Шерман] маскарадной природы той бинарной оппозиции внутреннего/внешнего, которая отличает женственность».

Именно как такую бескомпромиссную бинарность маскарад описывал и Жак Лакан в своем эссе «Значение фаллоса», утверждая: «Сколько бы парадоксальным ни показалось подобное определение, для того, чтобы стать фаллосом, то есть означающим желания Другого, женщина при помощи маскарада несомненно готова отказаться от важнейшей составляющей своей женственности, а именно всех ее атрибутов»¹⁹. Соответственно, если женственность — выступающая проекцией нехватки, чего-то илтого и в этом смысле симптоматичного для мужчины — бессознательно конструируется как, по сути, отсутствие, в описании Лакана женщина отвергает это отсутствие, а тем самым и свою «сущность» для того, чтобы принять маскарадный облик целостности, фетиша, свободного от нехватки. Пласка ее как объекта взгляда есть завеса, прикрывающая эту пустоту, которую Лакан ниже обозначает как «не-всё» (*pas-tout*).

В том же тексте Лакан предостерегает, что фаллос, будучи означающим, не может интерпретироваться как фантазматический объект или физический орган: «Это ни объект такого рода (частичный, внутренний, хороший или плохой и проч.), поскольку подобный термин склонен акцентировать реальность любовной связи, ни тем более сам орган — пенис, ктор, — символом которого он выступает»²⁰. Напротив, как означающее фаллос противопоставлен означаемому, как и в этой связи, описанной с точки зрения структурной лингвистики, он наделен «активной ролью в определении результатов, при которых означаемое предстает подчиняющимся его влиянию, становясь посредством этого страстного отношения означающим».

В этом смысле «подчиняющимся его влиянию» выступает, разумеется, человеческий субъект, представая тем исходным материалом, через который нещает сам язык, тогда как «его природа определяется переплетением результатов, в которых мы обнаружим языковую структуру». Соответственно, находя свое выражение в этой цепи означающих, которые отграничи-

¹⁹ Lacan J. Ecrits, trans. A. Sheridan. NY, Norton, 1977, p. 290, с акцентировками.

²⁰ Здесь и далее *Ibid.*, p. 283.

вают его как их следствие и означивом, человеческий субъект предстает субъектом всей этой системы. В другом эссе Лакан сформулировал это правило лингвистического субъекта как $\forall x \Phi x$ (то есть «любой x является функцией фаллоса»), где фаллос понимается как основное означающее лингвистической цепочки¹³. Такая формулировка вновь являет нам значение, в котором человеческий субъект не является хозяином самому себе: он встроен в иную организацию, в место, которое Лакан называет Другим — средоточие бессознательного, языка, общественного закона.

Однако этой формуле также противостоит наличие у каждого человеческого субъекта своего эго, или осознания собственного (автономного) «я», которое может быть организовано в иных, прямо противоположных терминах: $\exists x \Phi x$, то есть: *доны: x , не являющийся функцией фаллоса*. В этом протесте заложено настоятельное утверждение: есть нечто, чем «я на самом деле являюсь» — нечто «скрытое покровом ролей и социальных масок, несходимое к моему полу и детству, предельно далекое от всего, что в тайномговоре пытается помешать мне сказать», что же это такое¹⁴. Для Стивена Маллила, рассуждающего о лакановских понятиях субъекта, сочетание (или, скорее, единство-в-противостоянии) двух этих формулировок, «кажется, отчасти отражает то базовое и основополагающее отчуждение, которое служит Лакану для характеристики человека».

И если это может настанать на том, что «существует некий x — я сам», — не являющийся функцией фаллоса», то, как утверждает Лакан, лишь потому, что оно изначально формировалось в соответствии с образом целостности, унитарной фигурой, или гентальтом, которая представляла ему в зеркале. И это эго будет продолжать поиск примеров целостности, опираясь на которые оно сумеет восстановить эту «данность»

¹³ Эта «матема» приводилась Лаканом в ходе его семинара 1972 г. «Единство», позднее опубликованная в: *Michel J., Bata J., eds. Félix Guattari: L'écrit du Lacan and the Ecole Freudienne*, p. 149. Лакан приводит в матеме женского субъекта: $\forall x \Phi x$ («не существует x , который не был бы подчинен фаллосу») и $\forall \Phi x$ («не все x подчинены фаллосу»). Как указывает Стивен Маллила, свои определения математики как «ни-того» (*rien-thing*) Лакан выводит именно из этой матемы, которая провозглашает «то же», что и матема мужского субъекта («одно: x , не подчиненный фаллосу»), но косвенно, без вся непосредственной ясности (см.: *Melville S. Psychoanalysis and the Place of Intimacy // Critical Inquiry*, № 13 (Winter 1987), p. 353).

¹⁴ *Melville S. Psychoanalysis and the Place of Intimacy*, p. 353.

самым своим существованием; одним из таких примеров является, конечно же, превращение женщины в фетиш, *me-est*. В какой-то степени такая защита это через соотнесение с внешним примером во многом формально напоминает то, что Барт называл адресной функцией мифа («Видишь? Вот...»). Иными словами, если субъект более не является источником своих собственных значений в поле символического (в цепи означающих), уже само формирование значений во внешнем поле репрезентации порождает образ целостности (знак как единица), который вернется к нему отраженным в виде адресованной ему функции. И это возвращение будет делать субъекта единым, хотя и воображаемым, реципиентом обращения «видишь!...».

На всех этих теориях — занимающих очевидно центральное место в феминистском теоретизировании женщины-как-образа — я столь подробно остановился для того, чтобы понять, какие же механизмы мешают такому критикку как Малви, загнать под обертку. Детальный разбор дает нам возможность поразмыслить о том, почему некое значение «горизонталей» Шерман так и осталось неуловимым — а именно значение, отмеченное как /горизонталь/.

Однако для того, чтобы понять, почему горизонталь вынужденно отступает из поля зрения, когда чей-либо взгляд устремляется на эту теорию, нам нужно сосредоточиться как раз на настоящей вертикализации, регистрируемой во всех метафорах, запущенных в обращение лакановской вселенной субъекта, — вертикаль зеркала, вертикаль завесы, вертикаль фаллоса как примера целостности, вертикаль поля фетиша, вертикаль плоскости прекрасного.

Приковыляя ли глаза самой Шерман к этой теории или любой другой, они наверняка приспособлены к данностям ее собственного поля действия — а именно к высшему искусству и масс-медиа одновременно. А в этом поле вертикальное и горизонтальное выступают полностью переопределенными. Если вертикаль служит осью живописи — осью, по которой картина задает себя относительно стены, — это, как мы убедились ранее, также и ось поля зрения. Эта плоскость, которую гештальт-психологи описывают как действительно «фронтально-параллельную» выпрямленному телу зрителя, также, в их представлении, является плоскостью *Reflexion*: этим термином в гештальт-психологии обозначается единство, или связность, формы. Тем самым уже само стремление зрения к построению формы, проецированию этой связности в зеркальное

отображение омертвения собственного тела отмечает даже пустую вертикальную плоскость как отражение этого тела: тяжелее внизу, легче сверху и с различием правого и левого. И напротив, любое местонахождение формы — как омертвевшей или фигуры — неизбежно выстроится по воображаемо вертикальной оси, даже если мы поместим эту форму на страницу журнала, который мы держим на коленях, или на плитках мозаики, лежащих у нас под ногами.

Далее, это вертикальное измерение, будучи осью формы, служит также осью прекрасного. Это — своего рода добавление Фрейда к картине, рисуемой гениталь-психологами: когда человек в ходе эволюции наконец выпрямился, он покинул мир обоняния и осязания — где жол, прижав нос к гениталиям, — и вступил в мир зрения, где объекты могли восприниматься издалека. Как пишет Фрейд, такое дистанцирование сублимировало его плотские инстинкты, перестроив их из органического мира горизонтали в формальный мир вертикального — то есть прекрасного¹⁶.

Акцент на этой вертикальности — и ее сублимирующих качествах — ставила не только живопись модернизма, причастная к формированию культурного багажа Шерман как художника: о том же говорит медиа-мир кино, телевидения и рекламы. И два эти поля, казавшиеся столь непохожими друг на друга, выработали до странного взаимосополняющиеся отклики к этому эффекту сублимации. Если фетиш медийного мира располагался по оси вертикального, эта же ось стала фетишем и высокого искусства.

Однако в 1960–1970-е гг. по этому фетишу был нанесен ряд ударов. В качестве примера — если ограничиться лишь одним таким примером — можно привести несколько прочтений творчества Джексона Поллока, которое само по себе ярко символизировало сублимирующие характеристики вертикального, оптически обусловленного поля изображения — прочтений, которые вызывали переосмысления живописи Поллока в терминах горизонтали. Такой подход просматривается в се-

¹⁶ Размышления Фрейда об омертвении человеком выпрямленной позы как первом шаг к культуре и как открытию возможности сублимированной вертикальности приведены в «Началох культуры» (1900) и «Три очерка по теории сексуальности» (1905). Интерпретацию вертикального положения тела с позиций гениталь-психологии мы находим у Эрнста Штрасса: *Drugs & Born To See, Bound to Behold: Reflections on the Function of Upright Posture in the Aesthetic Attitude*// *Spicker S., ed. The Philosophy of the Body*. NY, Quadrangle, 1970, p. 334–359.

рин Энди Уорхола «Окисление», где он интерпретировал дриппинг-картины Поллока как результат мочевого следа (как если бы они были «написаны» человеком, стоявшим над распростертым полотном и мочившимся на него), утверждая тем самым, что работы Поллока наименее маркированы горизонтальным характером их исполнения. То же можно сказать и о произведениях Роберта Морриса из войлока или сыпучих тел: здесь замысел Поллока прочитывается как «антиформальный» — Моррис имел в виду, что они как бы поддаются гравитации, «сплозая» по горизонтальной оси. И наконец, та же характеристика будет справедливой и для серии «Жидкое слово» Эда Руши с ее интерпретацией техники дриппинга как окна в измерение энтропии и «грубой материальности»²⁴.

Эта интерпретационная парадигма призвана помочь нам яснее представить все коннотации /горизонтального/ в сфере авангарда 1960–1970-х гг., когда ряд художников противопоставлял себя /вертикальному/, в поле которого были вписаны разнообразные формы сублимации, будь то агрессивное или фемин. Такое сопоставление демонстрирует, что тогда уже велась работа над животным означением, формулировалась ли его функция в терминах способности противостоять силе тяготения или отклонения от оси формы.

В своих «горизонталях» Шерман примыкает к этой традиции. То, что десублимация представляет собой часть некоего целого, которое она кодирует при помощи /горизонтального/, стало совершенно очевидно к концу 1980-х гг. в работах, выходящих за пределы «булимических» фотографий, в которых представляющая нашему взгляду горизонтальная плоскость неизбежно ассоциируется с рвотой, плесенью и разного рода экскрементами: вот уж действительно «грубая материальность». Но уже эти работы 1981 г. ясно продемонстрировали, что десублимирующим является сам по себе вид сверху. В «Без названия №42» на этом означаемом выстраивается не нарратив «ужасности» — через «подлинную и безвольную» позу, — а линия животного начала: тело саито в какой-то дочеловеческой сосредоточенности. Или в «Без названия №91» сеть отброшенных теней, иссекающих тело и лицо женщины, проспирит-

²⁴ Об утверждениях относительно прочтения горизонтальности работы Поллока у Уорхола и Морриса см.: Krauss R.E. *The Optical Unconscious*. Cambridge, MIT Press, 1993; обсуждение «Жидкого слова» Руши можно найти в: *Boz T.-A. Thermometers Should Last Forever*// Edward Ruscha: *Romance with Liquids*. NY, Rizzoli, 1993. Об этой интерпретационной парадигме в: *Boz T.-A., Krauss R.E. Formless: A User's Guide*. Cambridge, MIT Press, 1997.

ет на это изображение ощущение разложения и смерти. Создается впечатление, будто что-то работает против сил формы и жизни, нападает на них, разделяет их, расщепляет в поле горизонтального.

Теория мужского взгляда, даже переходя от анализа операций в изобразительном поле — кинофильмов, картин — к обобщениям о структуре человеческого сознания, вынужденно закрывала глаза на свое же собственное фетишизирование вертикального: иными словами, на все, что расположено за пределами вертикального регистра образа/формы¹⁷. Это обусловлено тем, что приверженцы этой теории повторяют в анализе ту же ригидность, которую они считали движущей силой мужского взгляда в плане его социальных последствий. И симптомом такой повторимости является порожаемое системой постоянное подчинение значению-результату — подчинение, которое можно найти в неизменном восприятии Лорой Малли творчества Шерман как мифа.

Отблески и отражения

Коротко говоря, точка взгляда неизменно участвует в двойственности фаллоса.

*Жак Лакан*¹⁸

Работу по непрерывному производству фетиша/формы мужской взгляд, по мысли его теоретиков, может вести даже в отсутствие какого-то идентифицируемого образа. Так, по утверждению Виктора Бергина, эффект очерчивания, ограничения генталита может создавать сама поверхность медиа-артефактов: например, глянцев бумаги фотоснимков с их высоким разрешением и глазированной обработкой.

Малли верно следует здесь за Бергином: даже воспринимаемая «горизонталь» в терминах «женственности как объекта взгля-

¹⁷ Например, точка, выработываемая Стивеном Хитом, социализирует от понимания фаллоса как омытого — и, соответственно, как полностью дифференциального, неизменяемого дискретического маркера — к осмыслению фаллоса как формы, то есть генталита или образа. Этот переход Хит отмечает, зная об отсылке к фаллосу составным термином «пенис-фаллос», признавая вместе с тем неадекватность в этой связи проблему. См.: *Watch S. Difference*, p. 55, 66, 83, 91.

¹⁸ *Lucien J. Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. A. Sheridan. London, Macmillan, 1982, p. 189–190.

да», она тем не менее признает противоречие между, с одной стороны, расслабленностью в позах женщин — «двухмерной» противоположностью общепринятому представлению о фетишизированной женственности (высокие каблуки, затянутое в корсет вытянутое тело и прочие атрибуты женственности яркой и эпатиционистской)», — а также определенной «расслабленностью» изображения — «использование Шерман цвета и светотени сплавляет силуэт женщины и окружающий фон в единый континуум со сглаженными границами» — и, с другой, четкостью самой дефиниции фетиша. Однако фетишизм, по ее мнению, «проявляется уже в формальных характеристиках фотографии. Ощущение поверхности здесь задается не попыткой женской фигуры сохранить свое лицо в маскарade женственности, а подчинением модели, ее влечением в структуру самой техники фотографии»¹⁴.

Эта структура, «придерживающаяся кодов и условностей коммерческой фотографии», пишет Малли, сводится к глянцу, произвольному своеобразному отражающему доска. Именно эту блестящую поверхность Бергера, со своей стороны, соотносит с фетишизированным *glanz*, отблеском, описанным Фрейдом в его эссе о бессознательном механизме построения фетиша.

Однако если и справедливо, что медиа-изображения — это относится не только к фотонизображениям, но даже в большей степени к освещенным рекламным щитам, к экранам кино и телевизоров, — строится на подобном блеске, необходимо признать, что Шерман проводит с ним особую работу. Отблеск подвергается здесь непрерывному препарированию: точно так же, «обратившись в свое время к горизонтальному формату — заимствованному одновременно у фотографий на развороте и широкого экрана синемаскопа, — она в процессе работы над ним пришла к созданию олицетворяющего, способного (в противовес значению /вертикального/) выдвинуть новое означаемое: /горизонталь-как-распростертое, как-нижего/.

Этот интерес к отблеску предшествовала уже одна из «горизонталей», «Без названия № 83». На этой фотографии женщина, сидящая прямо на кровати (и, соответственно, уже не выровненная по горизонтальной оси формата), снята на фоне интенсивного светового поля, так, что ее волосы, представляющие подобие яркого нитьеа, оттягивают на себя фокус снимка с лица. С наступлением 1980-х гг. такая подсветка вновь появляется в творчестве Шерман: снимок словно отделяется от фона

¹⁴ Malvey L. A. *Photomontage*, p. 143.

изображения и приближается к расположенному вонне зрителю, нарушая тем самым условия созерцания и превращая саму изображенную на снимке фигуру в подобие мертвой, пеницильной зоны. С тем же приемом мы снова сталкиваемся, например, в «Без названия № 139» (1984).

Вместе с тем, хотя обратная подсветка и является недвусмысленным означающим в этом смысловом комплексе диффрагированного, рассеянного визуального поля, она не является единственным инструментом его создания. Очевидно, что такое коррозирующее рассеивание взгляда может быть достигнуто при помощи своеобразного эффекта «дикого света», сосредоточения отблесков вокруг затемненного изображения, словно бы преломляющего свет в фасках искусно ограненного драгоценного камня. Один из первых примеров такого дикого света появляется как раз после окончания серии «горизонталей»: в «Без названия № 110» (1982) Шерман сосредоточилась на создании ощущения полной произвольности освещения. Три четверти снимка погружены в непроглядную темноту, и свет выхватывает из мрака лишь руку и край ниспадающей складками одежды женщины, превращая ее в переплетенные лучей, где трудно что-нибудь разобрать.

Другим примером дикого света становится «Без названия № 147» (1985), где снятые предельно крупным планом голова и верхняя часть туловища погружены в темноту, которую нарушают лишь подсвеченные фрагменты прядей волос и плеча, а также свечение зрачка, проступающее на темном фоне лица подобием непроглядного, черного мрамора и придающее всему кадру зловещий оттенок⁴⁰. Такой контраст между общей затемненностью фигуры и характерным свечением, отбрасываемым на зрителя разрозненными фрагментами остального пространства снимка, приводит к формированию некоего общего состояния, которое можно распространить и на другие составляющие серии, названной мной «Лучи и отражения». Для иллюстрации этого состояния я бы, в свою очередь, хотела использовать слова Жака Лакана; пусть и иначе, нежели теория мужского взгляда, это состояние зловещего взгляда, которое Лакан называет «взглядом как *objet a*», работает против эффектов сублимации.

⁴⁰ Работа не публиковалась дважды, и в каждом случае разные способы фотосъемки приводили к разным «использованиям» ее значения. В книге Cindy Sherman (Munich, Schöningh/Mönn, 1987) темнота и непроглядность оригинала воспроизведены верно, тогда как в каталоге ретроспективы Шерман в музее Уитни кадр напечатан с большой выдержкой, что подчёркивает нутро света и тени, но, соответственно, и снижает общий эффект зловещести.

Формулируя модель этого взгляда как *objet a*, Лакан постулирует противопоставляет его эго-модели, которая связана с той точкой зрения на перспективной диаграмме, через которую заявление субъекта «это я», переходящее от рассеянного состояния Символического (поле означающих) к унафиншированному генитальту Воображаемого, проецирует себя как единое целое. Такая проекция, как мы помним, используется в теории мужского взгляда для связи институции фетиша с базовым условием видения, которое, в понимании авторов теории, отражается в оптической пирамиде перспективы.

В четырех своих лекциях, посвященных проблематике взгляда, Лакан, однако, настойчиво ограничивает эту оптико-визуальную модель, которую он называет «геометриальной», рамками идеализированного, абстрагированного, картезианского представления о пространстве. На месте такой концепции пространства он стремится выстроить более фундаментальное состояние видимого, а именно — состояние света. Противопоставляя это ярко освещенное окружение модели линейной перспективы, он утверждает, что с видимым мы сталкиваемся «не на прямой линии, а в точке света — точке сияния, игре света, огня, источнике, из которого исходит отражения»¹³.

Соответственно, это сияние, отбрасываемое на субъекта всем пространством как таковым, обволакивающее и омывающее его или ее, не может быть устроено как зеркальное отражение: там взгляд возвращается на субъекта, имитируя ту единственную точку, с которой субъект может созерцать собственное содержание. Для описания же этого сияющего взгляда, превращающего субъекта в *rescillum mundi*¹⁴, Лакан обращается к модели mimicрии у животных, которую его давний друг Роже Каффа в 1930-х гг. описывал как воздействие всей его совокупности пространства на субъекта (-насекомое): поднимаясь мощи этого обобщенного взгляда, субъект упрощает собственные организмические границы и сливается с окружением в почти психотическом акте имитации¹⁵. Нисходя себя до уровня бесформенной маскировки, такой миметический субъект становится частью общей «картины» пространства: «Он становится пятном, картинкой, он вписан в эту картину», — настаивает Лакан¹⁶. Од-

¹³ Lacan J. Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, p. 94.

¹⁴ Зеркало мира (*larm*). — *Древн. латин.*

¹⁵ См. Caillois R. Mimicry and Legendary Psychastasia // October, № 31 (Winter 1984), p. 17–32.

¹⁶ Lacan J. Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, p. 99.

нако-если Кафка говорил о поведении животных, Лакан переносит те же следствия на человеческого субъекта. Рассказав забавный случай, когда он сам оказался поглощен неопределимым слякнем, отброшенным от консервной банки с сардинами, Лакан делает следующий вывод:

Если обратиться к структуре на уровне субъекта, станет понятно, что она отражает нечто, уже заключенное в том естественном отношении, которое вырабатывает глаз по отношению к свету. Я — это не просто точкообразный феномен, расположенный в геометричном сходении, из которого схватывается перспектива. Несомненно, картина нарисована в глубине моего глаза. Она, собственно, и находится в моем глазу. Но я, я сам — в этой картине⁶¹.

В этой дискуссии о мимикрии подобное смещение от насекомого Кафка к лакановскому «Я» и обратно оказывается чрезвычайно значимым для того результата, к которому Лакан хочет прийти при помощи этого понятия взгляда. Дело в том, что, по мнению Кафки, для принятия маскировки в адаптивных целях — которая, соответственно, может рассматриваться как идущая от интенциональной, субъективной основы (несомненно, несколько инстинктивной или бессознательной) — насекомое должно быть представлено лишь как материя, перетекающая в иную материю, просто как тело, поддающееся зоне пространства. Лакан становится на ту же позицию, заявляя: «Мимикрия раскрывает нечто постольку, поскольку это нечто отличается от того, что может быть названо *самим собой* и что стоит за ним», то есть от субъективного фона субъекта⁶². Вместо этого мы оказываемся внутри «картины» всего лишь как «пятно», иными словами, как физическая материя, как тело. Здесь Лакан отсы-

⁶¹ *Ibid.*, p. 96.

⁶² *Lacan J. Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, p. 99. Важнейшей попыткой анализа различия между «оральным взглядом» и теорией кинематографа и лакановскими *eye-points* как *objet a* является эссе Давида Кошана «Орфографический субъект: теория кино и ревизия Лакана» (*Script J. The Orthographic Subject: Film Theory and the Revision of Lacan* // *October*, № 49 (Summer 1989), p. 69–79). Она, однако, интерпретирует этот момент в дискурсивных Лакановских терминах, исходя из того, поскольку в «смысле» она видит не субъективность мимического существа, но подобие внутреннего «я», которое может скрываться за общей дорожкой и которое Лакан, ретивый, отвергает. Очевидно, что такое прочтение заметно осложняется тем, что Лакан использует термин *la-lette* а не, скажем, *eye* или *face*.

дает также к позиции Мерло-Понти, изложенной им в «Феноменологии восприятия», согласно которой наше отношение к пространству — поскольку оно предстает объектом взгляда, составленного светящимся окружением, светом, отблеск которого настигает нас как сзади, так и спереди, — укореняет наше восприятие не в прозрачности концептуального осознания пространства (как в случае «геометриального»), но в толщине и плотности тела, которое лишь приграждает свету путь⁴².

Именно в этом смысле за нахождением «в картине» не стоит ощущение себя адресатом змечения, предписанного обществом — «это я!», — иными словами, не стоит ощущение целостности; напротив, это чувство рассредоточенности, вырванности картине, которая выстраивается не формой, а бесформенным. Невозможность оказаться во всех этих многочисленных точках светящейся проекции взгляда пробуждает желание, обращающее субъекта к нахождению точки зрения, которая была бы скрыта, на которую (-ые) было бы невозможно встать. И именно фрагментация подобной «точки зрения» мешает такому невидимому, неопределимому взгляду стать средоточием сознания, значения, единства, гештальта, *эдоса*. Желание, соответственно, не выражается здесь как стремление к форме и тем самым к сублимации (вертикальному, гештальту, закону); желание моделируется в термных преодолении формы. Это сила, вложенная в десублимацию⁴³.

Нигде ощущение растворенности в «картине» не передано так остро, как в работе Шерман «Без названия № 167» (1986), где эффект маскировки достигает своего апогея. На присутствии фигуры, раставшей, рассредоточенной в окружающем фоне, указывают лишь отдельные фрагменты, едва проступающие в крапчатой поверхности затемненной завеси, заполни-

⁴² Lucien J. Font *Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, p. 97.

⁴³ То, что эта функция неопределимого взгляда уже обуславливает зрительное вторжение субъекта, следуя тому же образу разделения, когда Воображаемое уже предвосхищает Символическое, формируется следующим образом: «Не стоит слишком спешить здесь и с обращением к интерсубъективности. Любой анализ интима требует крайней осторожности: не стоит немедленно думать о другом, об объекте этой интимности. Интимность — это, как бы сказать, воспринимание нового образа. Однако настоящим смыслом интимности для субъекта является притягательность функции, исполнение которой полностью занимает, поглощает его» (108). К этому визуальному, Воображаемому предвосхищению Символического обращается в своей работе Жак-Ланс Рюс, усматривая ее корни в сепаратизме, агросексуальных аспектах опьянения Лаканом терминальной стадии. см.: *Rue J. Sexuality in the Field of Vision*. London, Verso, 1986, p. 180–181, 188, 192–194.

ющей кадр. Можно различить лишь кончик носа, едва показавшейся палец с накрашенным ногтем, появившиеся в пустоте зубы, растянутые в улыбке или гримасе. Вытнутый по горизонтали вид сверху вниз, представленный на снимке, помещает в поле кадра означившее растворения гештальта. Однако, доходя до нижней части фотографии, зритель натывается на взгляд, устремленный к нему изнутри этой матрицы почти полной невидимости. Этот взгляд, отраженный в крошечном зеркальце забытой кем-то пудреницы, невозможно отождествить ни с одним из источников на самой фотографии. Напротив, в кадре он словно бы сливается с другими лучами и отраженными точками света в созвездие, служащее означившим для /неопределимого/ и, соответственно, для нарушения гештальта.

В конце 1980-х гг. Шерман неизменно передавала это поле неопределимого взгляда при помощи Отблесков и Отражений. В итоге возвращающийся к нам свет этих означивших, которые смутно ускользают и разрастаются у нас на глазах, стал все чаще сочетаться с /горизонтальным/ в едином стремлении к дисублимации изображения. «Без названия № 168» (1987) пополняет использованный Шерман набор отблесков светящихся, но ничего не показывающем экраном телевизора. В «Без названия № 176» (1987) преломляющая свет поверхность пенящейся воды, брызги которой устремлены к направленному вниз взгляду зрителя, проецирует бесчисленное множество точек света со всей амбивалентностью драгоценного камня, порождающей не красоту сублимации, а бесформенное пульсирование желания.

Старые мастера

Сущность — и загадка — natura [Леонардо], думается, состоит в том, что после того, как в детстве его любопытство было разожжено интересом к сексу, большую часть своего детства он сумел сублимировать в тягу к исследованиям.

Зигмунд Фрейд⁴⁶

В «Трех очерках по теории сексуальности» Фрейд описывает, как сексуальные инстинкты детей неустанно, с немощави-

⁴⁶ Freud S. Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood, trans. A. Tyson. NY, Norton, 1964, p. 30–31.

ющей силой влекут их к тому, что они хотят жить, но о чем боя-
тся спросить; к тому, что они хотят увидеть, не осмеливаясь
заглянуть под скрывающие это одежды. Такое сексуальное по-
своей природе влечение не приносит ребенку удовольствия, а,
напротив, вызывает неудовольствие «ввиду направления раз-
вития субъекта». Следовательно, для того, чтобы отвести это
удовольствие, психика выстраивает защиту против влечения
в форме отращения, стыда и морали. Такую защиту Фрейд на-
зывал реактивным образованием.

Однако параллельно с этим формируется и иная защита от
силы влечения — сублимация. Это случается, когда влечение
вынуждено изменить направление и переместиться на другой
объект. Соответственно, сексуальный инстинкт может быть
«обращен («сублимирован») на искусство, если можно пере-
местить его интерес с гениталий на форму тела в целом». Такое
перемещение, как мы видели выше, ведет от области либидо
к красоте формы²⁴.

В 1989–1990 гг. Шерман обращается в своих работах к Ис-
кусству, то есть проявляет очевидный и стойкий интерес к на-
иболее открытой и ясной разновидности акта сублимации. Уже
сам термин «высшее», дополняющий и изменяющий «искус-
ство» (будь то явно или подспудно), указывает на то, что кор-
ни этого эффекта сублимации следует искать в устремлении
взгляда ввысь, к плоскости вертикального, открывающей
смотрящему поле гениталий. И работы Шерман из серии «Ста-
рые мастера» снова и снова с упоением создают означающие,
которые отсылают к превосходной высоким искусством фор-
ме, — означающие вертикальности, переплетающиеся с озна-
чающим единства гениталий.

Первоначальным из них, разумеется, является означающее, фор-
мируемое различными аспектами рамы: рама обращает грани-
цы произведения искусства как чего-то отделенного от обы-
денного неформального пространства, обеспечивая тем са-
мым его автономность; в то же время контур рамы служит от-
голоском тех условий ограниченности и замкнутости, которые
являются непосредственным основанием формы.

Порой рама вписывается в поле эстетического образа при
помощи простейшего элемента — черного фона, который мяг-
ко обволакивает, баюкает фигуру, контрастом выделяя ее очер-
тания: в свою очередь, сами эти очертания нередко могут вы-

²⁴ *Sigmund Freud, Three Essays on the Theory of Sexuality*, trans. J. Strachey, NY, Harper
Touchbooks, 1962, p. 22, 44.

страиваться из уменьшенных реллик большой, охватывающей все рамы. Эти вписанные в картину отголоски могут проступать в замкнувшихся полукругом руках фигуры или в U-образной форме корсажа, затягивающего торс с венчающей его головой, или же в просторном круге окаймляющего лицо турбана. Однако рама может формироваться и более зрелищными элементами: расписными занавесями, которые расходятся, уступая фигуре место, или даже изображением реального контура позитива: например, богато украшенной рамы зеркала, в которой фигура оказывается охваченной дважды — сначала собственно рамой картины как таковой, а затем той, что изображена на холсте, охватывающей и удерживающей уже двойника этой центральной фигуры.

Две самые известные картины старых мастеров, которые воспроизводит Шерман, являют собой крайние точки этой парадигмы, от простейшей до наиболее изощренной. Ее версия «Форнаришны», портрета любовницы Рафаэля («Без названия № 205» [1989]), демонстрирует первый вариант, тогда как необычная составная проекция сразу нескольких знаменитейших портретов Энгера — сидящих мадам Ривьер, мадам де Савонни и мадам Муатесы («Без названия № 204» [1989]) — иллюстрирует второй. В последнем случае означающие внутреннего обрамления буквально нагромождены друг на друга: драпировка, жесты и зеркало вновь и вновь обвивают изображенное тело в головокружительном примере рам в раме.

Далее в этом театре /вертикального/ появляется еще одно — скорее тревожащее — означающее, которое указывает на очередное значение «высокого» в концепции высокого искусства. Это означающее обусловлено тем, как Шерман реконструирует персонажей «Старых мастеров» с помощью бутафорских частей тела, пристегнутых к телу или прикрепленных к голове, тем самым маркируя поверхность кадра как маску или завесу — нечто, что можно снять, отодвинуть, приподнять. Соответственно, уже сама отделяемость этих элементов указывает на герменевтическое измерение произведения искусства, на представления о том, что оно надделено внутренней истинной или значением, которые могут открыться проникательному интерпретатору. Герменевтическая природа позволяет произведению искусства занять «высокую» позицию: это, однако, не позиция вертикального по отношению к горизонтальному, но идеального — к материальному или разума — к телу.

Вместе с тем против концепции завесы с сокрытой под ней Истиной работает уже то, что эти части тела с очевидностью

являются протезами — они пробуравливают /вертикально/, отрицая и ниспровергая его. Выступая единым фронтом против сублимирующей энергии Искусства, части тела формируют означающие, которые маркируют проседание под силой тяжести, как из-за реального веса тех физических элементов, которые они призваны воссоздать, так и из-за создаваемого ими ощущения, будто эти подвешенные формы уже соскальзывают вниз по поверхности тела. В этом качестве они формируют поле десублимирующей, горизонтальной оси, которая разделяет видимость вертикального, свидетельствуя о том, что за этой видимостью, этим фасадом скрыта не прозрачность Истины, значения, а непроницаемость телесной материи — то есть бесформенность.

Складывается впечатление, что предшествующая работа самой Шерман с /горизонтальным/ теперь вновь обратила ее к вертикальному, сублимированному изображению, но лишь для того, чтобы окончательно в нем разгувериться. Обращаясь с вертикалью совершенно скептически, фото из серии «Старые мастера» подвергают ее сомнению, презумпцируют ее, встают на пути ее адресного эффекта.

Рвотные картины

Однако даже эти подоснова — например, рвота и кровь — возвращают нас к культурному значению: а именно к сложному существованию тела, и прежде всего женского тела, отдаленного по власти знакового и повествовательного фетишизма.

Дора Малли¹¹

Вряд ли можно представить себе вещи более полярные, нежели воспроизведенные Шерман картины Рафаэля, Давида или Энгра и фотографии из серии, над которой она работала практически в то же время (1987–1991) и которая обозначалась разнообразными описательными ярлыками, в том числе таковыми, как «булимия» и «рвота». Однако к обеим сериям применимо понятие завесы: будь то в плане герменевтики произведения искусства, который мы выявили выше, либо, если говорить о булимических работах, в облинии «фантазматичности женского тела», по терминологии Малли.

Конечно, не раз отмечалось, что само женское тело возводится в статус метафоры герменевтики — Истины, в которую

¹¹ Malley L. A Phantasmagoria, p. 128.

можно проникнуть, приподняв занесу произведения искусства. Однако в своей «фантасмагории» Малли переоформляет эту Нептуну, делая акцент на ее психоаналитическом измерении и представляя ее очередной викариацией фетишизма. Дело в том, что истина, которую мы ищем за занесой и следом которой выступает женщина-как-фетиш, является истиной раны, полученной в результате фантазматической кастрации. Соответственно, внутренность женского тела представляется чем-то вроде подкладки из отталкивающих телесных нечистот — крови, экскрементов, слизистых оболочек. И если женщина-как-фетиш/как-образ является косметическим фасадом, подвинутым для того, чтобы эту рану прикрыть, то воображаемое проникновение за этот фасад вызывает отвращение к «ожидкой средин тела и к отбросам, скоплением которых раненое тело предстает в иконографии женоненавистничества»¹². И, как указывает Малли, в этот комплекс внешнего/внутреннего, скрытого/разоблаченного вовлечены сами женщины. Описывая, как они отождествляют себя с женоненавистническим отвращением, не только принимая косметику маскарада, но и психологически пытаясь стереть физические признаки женского, она утверждает: «За образами пьющей пищи и рвоты встает призрак страдающей анорексией девушки, которая триггерически изживает созданный модой фетиш женщины как высококлассную, косметическую и искусственную конструкцию для отвержения "инаковости", скрытой во "внутреннем"».

При этом, какой бы этап творчества Шерман не анализировала Малли, она неизменно усматривает в нем тематику контраста внутреннего и внешнего, усвоенную в качестве мифического содержания еще в «горизонтах». Обращаясь к пародийно жестким фотографическим модам, созданным Шерман в 1983 г., Малли воспринимает их как протест против глянцевого совершенства тел традиционных фотомоделей: выражением этого протеста ей видится поворачиваемость фигур, которая словно бы сползает, «открывая за косметическим фасадом монструозную инаковость»¹³. Вместе с тем в последующей серии Шерман, вдохновленной волшебными сказками, она усматривает обнажение той самой материи бессознательного, которая служит своего рода подкладкой внутреннего: «Если раньше примеры внутренней среды подразумевали нечто мифное, эротическое, мечтательное, сейчас мы имеем дело с воплощениями

¹² Здесь и далее в этом абзаце — *Ibid.*, p. 148.

¹³ Здесь и далее в этом абзаце — *Ibid.*, p. 148.

тревоги и страха». В конечном счете растворение тела в слое отбросов и продуктов секрета в работах Шерман конца 1980-х «исчерпывает топографию внешнего/внутреннего», поскольку эти слои «представляют собой конечную точку, ту тайную матерную жидкой среды тела, которую косметика призвана скрыть». Когда эта последняя завеса сорвана и нашему взору открывается рана — воплощающая «отравление к секрети половых органов, гниющей пищи, рвоте, слизи, менструальной крови, волосам», — фетиш рушится, а с ним — и сама возможность значения: «Среди Шерман обозначает ту пропасть, трясину, которая засасывает тело дефетишизированное, лишённое семантики фетиша, сведенное к бытию "невыразимого" и свободное от всякого значения».

Вместе с тем стоит представить, что «рвотные картины» породили «невыразимое», дефетишизированное тело, как это тело перепрограммируется в женское: тело матери, от которого ребенок должен отделиться, чтобы достигнуть самостоятельности, и основывается это отделение как раз на чувстве отчуждения к нечистому и недифференцированному. Этот до-словесный прорыв в область аморфного и нерасчлененного, призванный возвыситься границей между внутренним и внешним, «я» и другим, Малви обозначает при помощи предложенного Юнгой Кристиной термина «отвратительное»:

«Утверждение Барбары Крид о том, что отвратное составляет стержень повторяющегося в фильмах ужасов образа «женщины-чудовища», применимо и к феномену чудовищного у Шерман. И хотя ее фигуры воплощают иррациональный ужас, им не чужда патетичность, и их можно легко воспринять в терминах "чудовища как жертвы". [...] В сериал 1987 г. становится очевидно, что, даже если отвратное распространяется на оба пола, исследовать и разобрать этот феномен с наибольшим бесстрашием могут именно женщины, поскольку то содрогание, которое вызывает у нас все жидкое и гниющее, символизирует — пусть не исключительно, но по большей части — именно женское тело»²⁴.

Соответственно, в тот самый момент, когда пелена сорвана, а фетиш отброшен, несмотря ни на что, формируется мифическое содержание скрытого под упаковкой опичаемого — «чудовища-женщины», — занимающее вертикальное поле

²⁴ *Ibid.*, p. 146.

изображения/формы. Истина раня тем самым оказывается раскрыта, и, будучи наконец расшифрованной, она провозглашает саму себя: истину раны, за которой больше ничего не стоит.

Однако под оберткой изображения все означающее «цветных картин» работает над десублимирующей зрительного поля. На перемещении тела «в картину» и утверждении его там в качестве *бесформенного* направлено не только настоятельное конструирование /горизонтального/, но и значение, в котором беспорядочное свечение дикого света агрессивно устремляется на зрителя для конфигурации /конкретного/. Это — поле, лишенное истины, противостоящее любому упорядочению для порождения /раны/ как его означаемого. И конечно же, его означающие привнесены в действие, как обычно, без какой-либо строгости, без привычной защитной завесы, открыты для осмотра.

Понятие разоблачения того, что скрыто, проникновения тем же вовнутрь, конечно, является герменевтическим, однако оно связано также с психоаналитическим различением явного и скрытого содержания. Как объяснял Фрейд, явное содержание сновидения является его вторичной ревизией, благонадзорной поперанностью, призванной сплести латентные мысли — те, что следует цензурировать или подавить. Такая вторичная ревизия есть лишь притворство, утаивание, завеса. В «Толковании сновидений» Фрейд приводит в качестве примера сны о неволкости появления на публике в неподобающей одежде: по его словам, это лишь покровы, скрывающие стремление видящего к наготы — наготы, которой не нужно было бы стыдиться.

Жак Деррида указывает на это примечательное смещение между аналитической метафорой сорванной пелены, открывающей голую правду, и семантическим содержанием, в котором сновидящий презент о пелене, грозившей раскрыть его наготу. В этой связи он обращается к упоминаемой у Фрейда истории о новом платье короля: тот использует ее для иллюстрации своей теории разоблачения латентного содержания, демонстрируя, что скрытой темой сказки является мечта о наготы, то есть о скрытии/раскрытии. Возражая, что мечта о наготы является не скрытым, а явным содержанием «Нового платья короля» и что содержанием сказки также является акт раскрытия истины — в возгласе ребенка «Да он же голый!», — который выполняет в рамках текста роль скрытия/раскрытия, Деррида пишет:

«Когда Фрейд объясняет нам, что текст — например, текст сказки — является *Enkryptierung* [маскировкой] наготы в гриме о на-

гоме, его эссе само предстает таким замещением. То, что Фрейд говорит о творческой ревизии (его собственный повествовательный текст), заранее продемонстрировано и представлено в том тексте, который он повествует (сказке Андерсена). Тот текст *имитирует* описание сцены анализа, позицию аналитика, формы его языка, метафорико-концептуальные структуры того, что он ищет и что находит. Кульминация одного текста находится в другом»¹⁵.

Опираясь на модель такого процесса, где форма запроса в качестве *анализа* на него порождает семантическую версию, или тематизацию, этой же формы — феномен скрытия/раскрытия — и где подобный акт нахождения неизменно находит сам себя, Деррида обращается к использованию Лаканом новеллы Эгара Алана По для иллюстрации его психоаналитических теорий функционирования означающего. Комментируя лакановский «Семинар по "Полноценному письму"», Деррида утверждает: «Если критика семантики определенного рода составляет необходимую фазу разработки теории текста, семинар Лакана служит очевидным примером преодоления постфрейдистской психоаналитической критики. Он учитывает организацию означающего, как материальную, так и формальную, не пускаясь влогонку за каким-либо семантическим и тем более тематическим содержанием текста»¹⁶.

Однако от этой точки зрения Деррида приходит к демонстрации того, что и Лакан, даже настаивая на материальной стороне означающего и утверждая его базовое состояние простого маркера, оператора различия — дифференцирующей функции, которая не может смириться с присвоением фиксированного значения, — в своей интерпретации «Полноценного письма» неуклонно продвигается к разоблачению, обнаруживаемому искомым в ожидаемом месте. А обнаруживает он, что письмо — фаллическое означающее — составляет фетиш: «То есть женщине, место, раскрываемое как место отсутствия пениса, как истина фаллоса, т.е. кастрации. Истинной полноценного письма является истина как таковая, его значение есть само значение, его закон — это Закон, договор истины с самой собой внутри логоса»¹⁷.

И если Лакан демонстрирует, что в новелле По обличающее письмо (украденное министром из королевских покоев, одна-

¹⁵ Derrida J. *The Passage of Truth* // *Role French Studies*, № 49 (1975), p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

ко тотчас же познанным у него Дюпеном) есть фаллос — означающее договора, связывающего Королеву с Королем, а также означающее кастрации (соответственно, каждый, кто им обладает, неизбежно «феминизируется»), — он настаивает и на том, что это письмо-как-фаллос является означающим, переходящим оператором значения, вычленяющим каждого персонажа по мере того, как он (она) встречается на его пути. Деррида, однако, утверждает, что это письмо нельзя сводить лишь к обычной дифференцирующей функции структурной лингвистики — на самом деле оно функционирует как означающее *арасимволическое*, иначе говоря, как элемент серии, идеальное и идеализирующее преимущество которого обусловлено тем, что он гарантирует возможность существования самой этой серии. Дело в том, что, по Лакану, письмо-как-фаллическое-означающее не только является неделимым и неразрушимым, но также обладает своим собственным определенным местом, и оба эти фактора в сочетании рождает саму истину письма: оно всегда придет по назначению, а именно — к телу (или на тело) женщины.

То смещение, которое интересует здесь Деррида, является, соответственно, равнозначностью того смещения, с которым мы столкнулись в «Новом платье короля», — поскольку в данном случае понятие чистого различия постоянно вопрошается к тому же означаемому, и процесс означивания с его бесконечной игрой означающих оказывается фактически укоренен в определенном месте. Соответственно, аналитик попадает на ту самую приманку многозначительности — «это я», — которую он пытается анализировать. Идеальный характер письма-как-фаллического-означающего восходит к адресной системе, порождающей значение как череду точек равновесия между означающим и означаемым:

«Заключенный в [этой системе] идеализм является не теоретической позицией аналитика, а структурным следствием обозначения как такового, какие бы преобразования или поправки ни претерпевало поле *наблюдения* за *масками* (*devises*). Понятно, почему Лакан считает эту «материальную сторону» «уникальной»: он выделяет для себя только ее идеальность. Он рассматривает письмо в той лишь точке, когда, будучи определенным своим значением-сохранением и идеальным характером послания, которое оно «сообщает» (что бы ни говорил об этом он сам), [...] оно может беспрепятственно циркулировать от места отправки до мес-

та своего возвращения, то есть того же самого места. На самом деле, это письмо ускользает не только от деления: оно избегает и движения, оно не меняет места»¹⁵.

Мы уже сталкивались с результатом такого «структурного следствия обозначения как такового», которое аналитик пытается обозначить или раскрыть, но которое повторяет сам его анализ, постоянно устанавливая на месте значения фетиш — Истину завесы/разоблачения. Примером этого и стал анализ творчества Шерман, принимавший самые разные формы усвоения мифа, в том числе и теории мужского взгляда как формирования эротизированного фетиша. Во всех этих формах наблюдается неустойчивое стремление к означаемому, отказ следовать за означающим, стабильное усвоение порожденного мифом значения.

Сексуальные куклы

Когда появились эти мои горизонтальные снимки —
так я легла на спину, — на меня посыпалась утрата
и «антифеминистской»
позиции, в «образованном времени войны» публикующий изображений
этот «секрет», так что новые фотографии [исключные персонажи 1983 г.]
демонстрируют собой, скань на правах были на самом деле все эти люди.
Cindy Sherman¹⁶

Можно отыскать немало причин тому, почему в серии, созданной в 1983 г., Шерман отказалась от собственного тела как основы для изображений и начала вместо этого использовать куклы или, точнее, пластмассовые манекены, которые она приобретала на медицинских складах. Сама она объясняла это попыткой покончить со своим постоянным присутствием перед камерой: Шерман даже подумывала о том, чтобы использовать моделей, — однако все интервью на эту тему неизменно заканчивались словами о том, почему это оказалось непродуктивным¹⁷. Вероятно, в итоге она нашла-таки возможность сделать это продуктивным; вероятно, решение продемонстрировать гомиталии и «половые акты» в действительности стало для

¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶ Taylor P. Cindy Sherman // *Flash Art* (October 1985), p. 79.

¹⁷ Milne L. Cindy Sherman: Interview // *American Photographer* (September 1983), p. 77.

Шерман способом вытеснить из кадра свое собственное тело — походом обратиться к замене.

Однако многое здесь основывается на предположениях. Одна из них связана с тем, как художники располагают себя в пространстве высказываний. Некоторые выпады против Шерман из лагеря тех феминистов, кто, в отличие от Малви или Соломон-Годо, считал, что она не деконструирует зрелищно-ориентированный фетиш, а всего лишь заново утверждает его — «Ее фотографии успешны отчасти потому, что они не угрожают фаллокрации, а повторяют и подтверждают ее»⁴¹, — были сосредоточены на ее молчании. Как утверждали эти критики, Шерман, обозначая как свое произведение «Безнаименная», создает себе убежище в виде бесстрастной немоты, отказываясь комментировать отношения предмета своего искусства к ключевым для феминизма проблемам господства и подчинения. Уклоняясь также и от интервью, Шерман упорствует в этом отказе взять на себя ответственность за интерпретацию своего творчества.

Мысль о том, что художник обязан предложить ясное истолкование собственного творчества, кажется столь же странной, сколь и убежденность в том, что единственной возможностью для этого — речи художник, работающий в визуальном искусстве, действительно с таким толкованием выступить — является словесная интерпретация. Куда более привычным решением для художников, стремящихся выстроить рамки интерпретации, внутри которых они творят и осмысливают свою работу, выступает определение своего творчества по отношению к тому, что литературовед Михаил Бахтин называл горизонтом высказывания. Иными словами, создаваемое художником произведение немедленно попадает в поле, структурированное другими произведениями и их интерпретацией: художник может подкрепить господствующее толкование — как, например, Моррис Луис, признавший восприятие дриппинг-картин Поллока как «оптических миражей», создав свою собственную серию «Покровы»; или же художник сопротивляется такому толкованию и, косвенно, критикует его — здесь можно вспомнить об Уорхале и Моррисе, продолживших оптическое, модернистское прочтение живописи действия и, как мы видели, выступивших со своим собственным толкованием в виде, с одной стороны, горизонтального мочевого следа и «антиформы» — с другой.

⁴¹ *Schor M. From Liberation to lack// Bessies, № 24 (1989), p. 17.*

В том же самом горизонте высказываний, который окружает творчество Шерман, требуя от нее признать или опровергнуть ее приверженность феминизму, был подвергнут критике — и, как правило, достаточно жесткой — другой художник, по большей части использовавший в своем творчестве именно фотонизображения. Речь идет о Гансе Белмере, который в 1934–1949 гг. — то есть со времени укрепления нацистской партии и на протяжении всей Второй мировой — работал в Германии⁴² над произведениями, которым давал одинаковое название «Куклы». Творчество Белмера — фотографии кукол, которых он собирал из разъемных частей, помещая затем фрагменты таких составных тел в различные ситуации, чаще всего домашние мизансцены (нельзя не усмотреть здесь предвестия позднейших инсталляций), а затем разбирая их, чтобы начать заново, — стало мишенью для обвинений в бесконечном воспроизведении спес изнасилования и, шире, насилия над женским телом.

Соответственно, в рамках рассматриваемого нами дискурсивного горизонта можно предположить, что решение выстроить свое искусство на фотографировании кукол в называвшихся позах само по себе говорит о многом. Шерман может сколько угодно подписывать эти работы «Без названия», они, несмотря ни на что, порождают свое собственное прочтение через соотнесение с «Куклами» Белмера.

И, помимо многого другого, это превращает их в предупреждение о том, сколь опасно отказываться признать за художником совершенную им работу — которая всегда является работой над означающим, — бросаясь сломя голову на поиски означаемого, содержания, сконструированного значения, которое усваивается затем в качестве мифа. Означающими для Белмера — среди прочего — являются части тела кукол. Это настоящие тела и, более того, даже не целые тела. И особенности использования этих означающих позволяют им скользить вдоль щепочки означивания, получаемое в результате смешение призвано как раз не конкретизировать, а туманить их значение — или даже выстроить само значение как туманное по определению.

Самым очевидным примером тому предстает фотография, на которой четыре ноги, прикрепленные к шарниру, расходятся от него в стороны на фоне устланного скошенной травой по-

⁴² Нечетность автора: Белмер переселяется во Францию между 1937 и 1939 г., но с началом войны будет интернирован как представитель вражеской нации (в лагере в Экс-ан-Прованс он встретится с Максом Эрнстом). — *Древн. перек.*

да. Эти ноги, своей конфигурацией безостановочно напоминающие свастикку, являют зрителю изображение, в котором нацистский символ выстраивается на соотношении со спариванием частичного объекта, где тело осмысливается как выходящее под угрозой, подвергнувшись вторжению расчленяющих объектов. Как отметил Хал Фостер в своем анализе проекта Белмера, сочетание в фашистском субъекте совершенного тела вышколенного солдата и застывшего неоклассицизма само по себе интерпретировалось как защита от напавшего субъекта чувства угрозы. Эта боязнь вторжения — забота группой чужаков, угрожающих границам субъекта географически (евреи, гомосексуалисты, шегане, большевики) и физически (бессознательное, сексуальность, «женственность») — в свою очередь рассматривалась как проекция фантазма телесного хаоса, результат разрушения эго-конструкции, и защититься от этого хаоса субъект пытается при помощи брони, «человеческого тела»⁴³.

Как утверждает Фостер, проект Белмера, открываясь садомазохистским фантазиям для исследования конвульсивного конфликта между соединением и разделением, тем самым как бы выступает рядом с фашистским субъектом, но «лишь для того, чтобы с большей эффективностью его разоблачить»: «Куклы», пишет Фостер, «выявляют и осмысливают как этот страх перед деструктивным и диффузным, так и попытку преодолеть его при помощи насилия против женщины как другого — в этом скандальность, но также и урок кукол»⁴⁴.

Как писал Белмер — ненавидевший своего авторитарного отца, который, разумеется, был членом Партии и против которого, как можно предположить, и была в наибольшей степени направлена кричащая трансгрессия «Кукол», — «если истоки моего творчества кажутся постыдными, это потому, что мне видится постыдным весь мир». Неспособность увидеть в конфигурации свастикки платформу для рефлексирования, отталкиваясь от которой Белмер мог бы нанести удар по броне отца, является упущением, которое приводит к семантически наивному описанию означаемого всего произведения как жертвы изнасилования.

Как в работе Шерман над «Кадром из феттыма» «Без названия № 36» мне видится диалог с публикациями Дугласа Кримпа, точно так же в «Без названия № 263» она, мне кажется, от-

⁴³ Foster H. *Amosk Fowl* // October, № 56 (Spring 1991), p. 86.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 86.

кникалась на утверждения Фостера — конечно, вовсе не потому, что я считаю, будто бы она просаживала часы над томами критических трудов. К такому выводу меня скорее подталкивает то, что она полностью вписывается в дискурсивное пространство, намеченное, среди прочего, ее друзьями — так, что в этом пространстве обращается множество голосов, выступающих носителями различных утверждений и теорий, в том числе и воззрений Хала Фостера.

Однако подспорьем в толковании этих изображений и оценке справедливости сделанных предположений нам вполне может послужить целостность творчества Шерман — проступающая лишь ретроспективно, по мере того, как каждая следующая серия словно возвращается к предыдущим, поясняя их. Лора Малли так комментирует такую роль обратного значения у Шерман: «Когда посетитель [ретроспективы Шерман], дойдя до последних фотографий, поворачивает назад, обратив порядок осмотра вспять, он обнаружит, что ранние работы, с оглядкой на то, чему в момент их рождения еще только предстояло появиться, неузнаваемо преобразились»⁴⁵.

Соответственно, и в тот самый момент, когда этот текст набирается в печать, Синди Шерман наверняка работает над новым произведением. И в этой серии или, быть может, в следующей нам попадутся означившие, которые, перерезая горизонт дискурса и плоскость кадра, усилят и тем самым прояснят то, что и сейчас прояснит под оберткой.

Нью-Йорк, 1993

⁴⁵ Malvey L. A Phantasmagoria, p. 138.

Франческа Вудмен: Сборники задач

Иоганнес Иттен, вспоминая о своем участии в становлении системы преподавания в Баухаусе, в качестве одного из примеров привел задачу, поставленную им как-то группе студентов: нарисовать пару лимонов, положенных на книгу в ярко-зеленой обложке. Удивленные внешней бесхитростностью упражнения, учащиеся за несколько минут набросали требуемый рисунок и вопрошательно уставились на преподавателя. Вместо ответа Иттен подошел к выстроенному на кафедре катюморфу, взял один из лимонов, разрезал его на дольки и раздал на пробу аудитории. «Вы уверены, что сумели передать реальность лимона?» — спросил он. Понимающе улыбаясь, аспиранты вернулись к работе¹.

В данном контексте важными представляются два аспекта этой истории. Прежде всего, это существовавшая на протяжении практически всего нашего века практика обучения искусству с помощью такой вот постановки задач. И во-вторых, тема «реальности лимона», в терминологии Баухауса формулировавшаяся как *Sachlichkeit*, т.е. «мир объективности». Под объективностью понималось обозначение истинных свойств предметов или материалов: твердость, блеск и прокладка металла, округлость и бессловесность гальки, внутренний ритм, проглядывающий в изгибах древесного волокна, — а также законы цвета и формы.

¹ *Iten J. Design and Form*. NY, Van Nostrand Reinhold, 1975.

Педагогическое наследие модернизма основано на том, что эти свойства являются одновременно формальными и объективными, что именно их художник пытается разглядеть под случайностью внешнего облика и что существуют одинаково объективные правила как для композиционной гармонии, так и контраста — короче говоря, на том, что разработан некий формальный язык, на котором можно выучиться говорить. Это — своего рода тренинг, привыкание, насколько возможно, отражать патиски субъективности из опасения, что художник раньше времени сорвется в пропасть чисто персональных соображений.

Среди приблизительно пятисот фотографий, составляющих творческое наследие Франческо Вудмен, многие остались в том самом виде, в каком она представляла их на семинарах в Род-Айлендской школе дизайна (RISD). На ученических картонных листах, в которые они вставлены, зачастую даже сохранились названия тех серий задач, на которых ученики должны были отработать самые базовые навыки профессии. «Глубина резкости», читаем мы в нижнем левом углу некоторых из них; «Точка зрения», «Три вида дыни в четырех типах освещения», «Чарли-натурщик» или «О жизни ангела» кажутся таким же набором условий для других заданий. Порой исходная задача и ее связь с теми навыками, которые должен был приобрести фотограф, очевидны; в других случаях нам приходится самим догадываться — хотя и без особого труда, — на что могло быть направлено упражнение¹. Структура состоявшей из десяти фотографий серии «Чарли-натурщик» словно повинуется решению некоей портретной задачи, например: «Сфотографируйте кого-нибудь из ваших знакомых, показав его привычные действия и жесты». Группа снимков помпезным, названная «О жизни ангела», могла бы стать ответом на вопрос «Как можно сфотографировать то, чего нет?», и, наконец, серия под названием «Пространство?» (как раз очевидно выпол-

¹ Хотя и очевидно, что многие из описываемых здесь серий связаны с тем подобием «домашнего задания», о котором я говорю, ведь, да, это можно считать «его» воля их. Многие — и воспоминания — Франческо Вудмен по этому поводу расходятся. По всей вероятности, «Чарли-натурщик» и «О жизни ангела» не следовали какому-то конкретному заданию, а были лишь структурированы по образцу такого задания, когда изображаемая задача превращается в предельно простое высказывание. В Колумбийском курсе, который читался в Род-Айлендской школе всем студентам первого курса, конспектировалась серия задач, однако они носили более формальный характер, нежели представленные в данном виде классическим Verbs vs. Nouns.

енная «на заказ»), возможно, была вдохновлена заданием «Определять конкретное пространство, выделив его особенности, например, геометрические очертания».

Решение этой последней задачи у Вудмен симптоматично для стиля ее работы — не только как студента, но и как самостоятельного фотографа, уже после окончания Род-Айлендской школы. Она как бы впитывала задачу, субъективировала ее, делая несколько можно личной.

Одна из фотографий «Пространства, разбитого на квадраты» являет нам выставочную витрину из стекла и дерева, вроде тех, что стоят в музейных запасниках: внутри, подобно очередному экспонату, спертнулось обнаженное тело, прижатое к стеклу символом немалого заточения. Другая такая же витрина, уже точнее ориентированная по центру кадра, скрывает в себе искривленное тело, расплывающееся в пятне света, тогда как еще одно тело, подобно фронтонной фигуре, свисает с верхней крышки ящика, подчеркивая архитектурный характер этой причудливой стеклянной клетки. А вот еще один способ представить себе субъект: витрина с чучелами животных заполняет собой весь кадр и, соответственно, делит поле фотографии на прямоугольные секции и стеллажи. В верхнем левом отсеке представлены чайки, в правом — лиса, нижнем левом — енот, а нижний правый являет нам «отклонение»: плоская витринная дверь слегка отошла — лицевая сторона изображения, отражая непонятные глубины находящейся перед ней комнаты, принадлежит голове девушки, высывающейся из витрины (самой Вудмен); ее волосы падают на пол комнаты.

При взгляде на эти работы, среди прочего, невольно изумляешься тому, с какой искусностью решена формальная, «объективная» сторона задачи — искусностью, граничащей подчас с головокружительным мастерством. Необходимо было добиться того, чтобы геометрия трехмерной вселенной учитывала двумерные параметры снимка, примирить ее с неизбежно плоским оптическим полем работы фотографа. Давление тел, превращающих архитектурные углы в заместители рамок — сдерживающие, уплотняющие, ограничивающие; использование стекла как отсылки к пресловутой «прозрачности» фотографии для реальности, хотя тут же предлагаются способы устранения этой прозрачности; постоянное обращение к внутренним законам снимка, тормозящее движение и фиксирующее его содержание в навек замкнутой картине: все это — признание формальных ограничений, которые задают

пространству форму квадрата и еще теснее сплавляют его с особенностями оптического поля «Релекса» — самого по себе квадратного.

Однако все это — «лишь» объективные характеристики задачи в том виде, в каком воспринимает ее Вудмен. Подлинное концептуальное напряжение задачи становится очевидным, если обратиться к значению клетки для заключенного в нее тела. Перед нами — пространство, действительно приведенное к форме квадрата, не так ли? Каково это — быть выставочным объектом? Как передается «вечность»? Что ощущение, навсегда становясь средоточием чего-то косяка?

Тут почти слышны внутренний смех, который наверняка вызвала приложенная строгость педагогического задания. Объективность — это прекрасно, однако без субъективного, без личного задача попросту не существует.

Серия «Чарли-натуршню» наглядно показывает, что объективный язык никогда не выводится за пределы видности, — однако он не становится в средоточием взгляда. Первая работа из серии снабжена подписью: «Чарли работал натуршником в Род-Айленде 19 лет. Думаю, он лучше многих знает, что такое становиться плоским отриском на бумаге». На подписанной таким образом фотографии изображен стоящий в углу аудитории мужчина в трусах и майке, который держит перед собой оконное стекло и, изгибаясь, смотрит на собственное отражение в раме большого настенного зеркала. Рамку второго снимка образуют зеркало на одной из стен комнаты и окно, задающие плоскость другой; здесь Чарли, уже раздетый, держит перед собой большой листок из альбома — попытку студента-художника передать характерную полноту Чарли, его генеральную наготу: на снимке он даже приподнимает ногу, пародируя манерную позу рисунка. На третьей фотографии Чарли вытягивает перед собой длинную бумажную полосу, а на четвертой резко взмахивает ею: бумага предстает прозрачной дынкой, которую не сдвигивает недостаточная выдержка, пятном света, не совпадающим с рамой окна. Подпись гласит: «Вот бумага — а за ней человек».

Но поскольку всегда казалось, что «человек» является в произведении искусства своеобразным фактором риска, Вудмен не намерена подвергать этой опасности другого. Соответственно, к седьмой фотографии шкела она появляется в кадре сама, сначала одетой, показывая Чарли позу для снимка посреди разнообразного реквизита серии: оконного стекла, зеркала с ручкой, шарообразного аквариума, — а затем на следующей

паре спящих уже обнаженной: ее нагота словно бы смазывается, периферия подрагивает, приплывшая вокруг невольничьей неподвижности позирующего, полностью отдающегося «бумаге» Чарли.

Для Вудмен это подчинение бумаге было одновременно значением позы и условием существования «объективного языка» фотографии — условием довольно серьезным и даже беспощадным, если воспринять его буквально. Все, что вы снимаете, действительно «становится плоским оттиском» на бумаге, и, соответственно, под каждым бумажным носителем — внутри него, проникая в него — таится тело. И это тело может находиться в каком-то пограничном состоянии, может испытывать боль. Последняя работа в серии «Чарли-натурщик» отсылает к смерти: Чарли распластан в затемненном углу комнаты, его грудь придавлена оконным стеклом. Визуально это, мягко говоря, не самый расчленистый снимок; из-за чрезмерного затемнения на фото вообще мало что можно разобрать. Однако ниже стоит подпись: «Порой вещи предстают непроглядно темными. Чарли перенес инфаркт. Надеюсь, сейчас ему лучше».

Пара фотографий «Horizontale» и «Verticale», выполненных еще в Род-Айлендской школе, также демонстрируют нам субъективирование объективного языка, инстинктивное стремление отнестись формально к области материальной «основы» тела. Система координат педагогического задачника ориентирована на создание формальных пар по типу глубина/поверхность, фигура/рамка, горизонтальное/вертикальное. Какое решение пришло бы вам в голову? Как фотограф, с чего бы начали вы? Вудмен первым делом подумала о том, как тело могло бы принять эти измерения, не столько в плане чистого действия: растягиваясь, удлиняясь, плавая в невесомости или ложась на поверхность, — сколько вписываясь в них. Почти все поле одного из снимков заполняет нижняя часть тела опустившейся на колени женщины: она одета во все черное, бороздки полосатых чулок избегают по голени и бедру к ее талии. Одна из рук, свисающая вдоль тела, поддерживает вертикальную ориентацию всей позы, другая размазывается в трясущееся пятно горизонтального движения.

В другой фотографии из этой пары женщина сидит на низком табурете; мы вновь видим ее лишь ниже пояса. Однако здесь ее выставленные вперед ноги туго обтянуты полосками прозрачной пластмассы, эти ленты, отстоящие друг от друга на несколько дюймов, чередуются с непристойным вздутием голой плоти. Поскольку эта форма тянется через весь кадр, от

верного левого угла вправо, собственное направление stadig усложняется их диагональной ориентацией, так же, как движущаяся рука на первом снимке противопоставлена нестигаемой вертикальности полосок на чулках.

Постоянно помнить собственное тело в поле задачи, использовать его, видеть в нем основание любого смысла, который только может обрести изображение — вот модель, поступавшая во всех тех сериях задач, которые составляла себе Вудмен. Возьмем еще одну подборку — «Дом»; была ли она выполнена по заданию, мы вряд ли когда-нибудь узнаем. Возможно, на каком-то этапе студентам действительно было задано изобразить нечто знакомое, например свои собственные комнаты в общежитии. Решением «Дома» стало обращение к пространству подчеркнуто обывательскому: зданию, в котором уже начала шеступиться краска, обои отстают от стен длинными заскорузлыми лохмотьями, деревянные половицы выпуклись от времени, и с потолка осыпается штукатурка. Однако все эти детали не являются объектами созерцания. Вудмен в своих фотографиях не рассматривает их, а использует как эрзац-поверхность, как элементы, «уплощающие» человека до уровня «оттиска на бумаге», — в поле каждого кадра мы различаем ее собственную фигуру: согнувшуюся за пологом на рамку каминным экраном, скрытую огромным занавесом обоев, такую в складывающей черты дырке оконного проема. Именно ступив за пределы видности, она становится полем восприятия — крошечным, хрупким, скользнувшим прямо под кожу.

Позднее одна из фотографий «Дома» была включена в другую серию — своеобразное повествование о брошенных уроках фортепиано. На обороте какого-то из оттисков этой новой группы Вудмен нацарапала несколько слов — как для своих однокурсников, так и обращаясь к самой себе: «Видя, куда это все ведет, я пыталась сменить направление, снимать что-то другое. Бог мой, я не меньше вашего устаю смотреть на саму себя...»

Однако Вудмен здесь, скорее всего, лишь поддается на мгновение нахлынувшему отчаянию, словно подумав с опаской, как могли бы другие воспринять постоянный перенос любой проблемы в поле собственной личности. Ничего марксистского в таком перемещении формальных характеристик в плоскость личного, в нанесении объективного языка на плоскость собственного тела на самом деле нет. Кадр, перешедший из «Дома» в серию о фортепиано, изображает Вудмен, согнувшуюся лицом к стене под широким полотном отстав-

ших от стены обоях: ее саму почти не видно, из-под покорбневшей бумаги выступают лишь край бедра и выставленные вперед руки, упирающиеся в стену. Подпись под этой фотографией — четвертой в серии — является логическим продолжением комментария из предыдущего ансамбля («Я забросила фортепиано... И позабыла, как читать ноты... Я больше не смогу играть/ Чутье уже мне не поможет»). Теперь же на картонке стоят следующие слова: «Потом я вдруг осознала, что мне не нужно разбирать ноты; они сами срываются у меня с пальцев». Можно ли точнее описать суть я как посредника, проводника, перехода?

Все творчество Вудмен доказывает, что ее чутье в этом вопросе было поразительно непосредственным и вместе с тем невероятно точным. В ответ на, скорее всего, реальную просьбу сфотографировать существо, которого нет, она, должно быть, вспомнила о трезвом замечании Курбе: «Я буду рисовать ангелов, когда увижу хоть одного!» Изгибаясь, тело Вудмен вырастает из нижней рамки кадра: ее устремленные вверх груди расширяются прообразом столько невероятных крыльев, а раскрытый зонт в углу пустой комнаты словно бы парит над ней в пространстве. Снимая «О жизни ангела», она, наверное, говорила себе: «Я увижу ангелов, когда сама стану одним из них».

В XX веке сборники задач глубоко укоренились в мышлении художников. Франсуаза Жило, например, вспоминает, что такие задачки ей посылал Пикассо. «Порой он даже заставляет меня составлять композиции», — пишет она.

«Он протягивал мне обрывок синей бумаги — типа разорванной пачки от сигарет, — и спичку, отрывал кусок от картонного листа и говорит: «Сделай мне из этого композицию. Построй что-нибудь в таком роде», и рисовал на клочке бумаги некую форму, задавая размер и очертания»¹.

Сложно представить себе, чтобы в 1940-х гг. Пикассо действительно занимали классические серии задач, настолько глубоко он был погружен во внутренний конфликт захвативших его навязчивых идей — психологических, эротических, фантастических. Очевидно вместе с тем, что все это не могло склонить того «обыкновенного языка», на котором изъясняется даже подобное опережение.

Думается, Вудмен с глубоким уважением относилась к та-

¹ *Gilbert F., Luke C. Life with Picasso*. NY, McGraw-Hill, 1964, p. 51.

ким задатником, пруть и преодолевая раз за разом ограниченность их исходных посылок. В Риме она вновь оказалась за серию «О жизни ангела», обратив ее к иному восприятию реальности, воплощенной в телесном. Серия задат стала для нее средством, техникой мышления, техникой работы.

Нью-Йорк, 1986

Шерри Левин: Холостяки

По существу, я есть одновременно все великие имена нашей истории — вот неопределенность, но дающая повод моей предвзвешенной скромности. Делас и Вистарис, шепта им Нанкин⁴.

«Мне всегда хотелось найти способ обратиться к скульптуре», — говорила она. «Я хотела, чтобы у меня получилось создать скульптуру». А что сказал он, вот уже четверть века назад? «Я хотел построить железнодорожный вагон [это письмо из Вольтри в 1962-м], «я буду у меня время, сил моих хватило бы на целый поезд». Однако Дэвид Смит и так был скульптором; соответственно, «способ», который он искал, относится не к собственно созданию какого-то объекта: его интересовало, как сделать фактически действие этого предмета безынформационно узнаваемым, даже для себя самого.

Казалось бы, можно заключить, что для эти желания — создать скульптуру, построить поезд — суть желания разным; они являются следствиями фантазий разного порядка.

Но отчего, вкратце мы спросить, Шерри Левин вообще понадобилось искать «способ» создать скульптуру? Не является ли стратегия реди-мейда (которую она давно сделала своей) уже, по сути, таким способом? Серии предметов, которые эта стратегия производит: лопата для чистки снега, сушилка для бутылок, пилснер, расческа — изначально принадлежат порядку обособленных объектов; даже реди-мейд-календари («Апте-

⁴ Письмо от 6 января 1889 г. Якобу Вуркхардту, профессору античной филологии в Базельском университете, где преподавал сам Нанкин. По свидетельству Вистарис, Вуркхардт был крайне впечатлен этим письмом, непроверенно свидетельствующим о близости коммуналности Нанкин. — *Древ. перс.*

⁵ Приводит название этой работы Дэвидом (Davidine Baskinoff), Кроуэс пишет заглавное в нем имя Пайома Апполиакера правильно (Apothivakio), тогда как в оригинале оно было как раз искажено, отсылки к названию мистической книги «Розолин», — *Древ. перс.*

ка») и «подправленная» реклама («Апостинер облаКменный»⁶) попадают по волеизъявлению реди-мейда скорее как объекты, а не изображения. Точно так же нанесенные на свинец решетки Ленин выйдут за пределы сферы образа: сквозь призму стратегии реди-мейда они переформируются как шахматные или шашечные доски — иначе говоря, так же как объекты. И свои ранние, составленные из чужих работ фотографии она называла «коллажами» скорее потому, что изображение, вырезанное ножницами из какой-нибудь книги по искусству, вместе со статусом реди-мейда наделяется в них и материализованным состоянием объекта.

Однако различие между (реди-мейд)-объектом и скульптурой можно заметить в следующем: скульптура абсолютно ясно дает понять (даже нам), что порядок вещей, к которому она принадлежит, есть порядок «частичного объекта». Ее почти не с полки супермаркета, магазина или книжной лавки. Совершенно очевидно, что она перенесена с человеческого тела: перед нами — множество отдельных органов, зон интенсификации, алиментные стальные имен. Серия: Майоль, Роден, Дюшан, Бранкузи; ближе к нам — Моррис, Андре, Хессе. Такой эффект желания, обращенного на частичный объект: грудь, пенис, глаза, руки, anus, — отсылает ко множеству имен; его можно было бы назвать эффектом Родена, эффектом Бранкузи или Дюшана.

Эффект Дюшана как самостоятельное явление выделял в 1952 г. Мишель Каррук. Назвав его «холостяцкой машинкой», Каррук связал этот эффект с другой серией имен: Кафка (механизм пыток при помощи татуировки в «Исправительной колонии»), Виль де Лиль-Адина (нейтральная женщина-автомат, «Будущая Ева») и Русселя (машинки для производства текста из его «Африканских впечатлений»⁷). Однако наиболее полно и ясно модель машинки просматривалась в «Невесте, разделенной своим холостяком, одной в двух лицах». Здесь было все: чертёж вечного движения, воспроизводимого в «Литаниях» как «порочный круг»; сложная система взаимных сочленений (полтун, мужские формы, сито, мешалка для шоколада, ножницы...); бесплодность всего цикла, его аутоэротический и паразитический характер; абсолютная замкнутость этой системы на самое себя: желание выступает здесь одновременно производителем, потребителем и вос-производителем (самонизирующим или копирующим прибором) — представшая соответственно в виде холостяцкого аппарата, ожившей и верхней надписи невесты.

⁶ Carreges M. Les machines offibataires. P., Actmes, 1954.

Холостяцкая машина дожила до 1972 г., словно бы дожидаясь, когда же Жиль Делёз и Феликс Гваттари подоспедают ее к телу, лишенному органов, включают в логику машин желания, переформулировав эффект Дюпона в терминах психо-капитализма¹. Эти машины полностью взаимосвязаны, а мир, в котором они закреплены, полностью детерриториализован: это недифференцированный социум, тело без органов; субъект, лишенный центра; мир без Эдипа.

Холостяцкая машина «Анти-Эдипа» выстраивает отношения между машинами желания и телом без органов, между миром производства холостяка и сферой надписи повести. Цикл производства машин желания основан на перехватывании нескончаемых потоков молока, мочи, спермы, фекалий; каждый из этих потоков они прерывают для того, чтобы породить другой — который, в свою очередь, будет остановлен следующей машиной, дающей ток для третьей и так без конца. Каждая такая машина предстает частичным объектом: машина-грудь, машина-рот, машина-желудок, машина-кишечник, машина-анус. Лишенное органов тело, напротив, ничего не производит: оно вос-производит. Это сфера симуляции, пересекшихся друг с другом серий, где субъект, лишенный центрального ядра, может занять любое место. «Я — и Пьеро, и единокровный отец его, и, осмелюсь добавить, еще и Лессепс [...] Хочу донести до горючо мною любимых парижан новое понятие — идею честного преступника. Кстати, я ведь также и Шамбюж, еще один честный преступник [...] По существу, я есть одновременно все великие имена нашей истории — вот неприятность, не дающая покоя моей врожденной скромности»². Тело без органов — место надписи, место текстуальное, семиологическое. Однако движет им скорее не логика означающего, репрезентации, а логика информационных потоков, в которой содержание первого потока (его продукт) становится средством выражения для второго (его производителем). Делёз и Гваттари цитируют Маршалла Маклюэна: «Электрический свет — это чистая информация. Собственно, это средство без сообщения, если только не использовать электричество для высвечивания какой-нибудь словесной рекламы или имени. Такова отличительная черта всех средств коммуникации, а, соответственно, содержанием любого такого средства

¹ Deleuze G., Guattari F. *Anti-Oedipus*, trans. R. Hurley, M. Stuenkel and H.R. Lane. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

² Deleuze G., Guattari F. *Anti-Oedipus*, p. 86.

всегда будет другим средством. Содержанием письма является речь, точно так же, как письменное слово станет содержанием печати, а печать — телеграфа»². Соответственно, та же логика действует в мире производства — машинах желания — и во вселенной потребления и вос-производства: в теле без органов. Именно в этом состоит достижение холостяцкой машины: она держит зеркало, в котором расцвет невесты отражается на складных униформ и лифрей, в котором надпись тождественна производству, — это место, где эротическая энергия «выстрелков» навеки заперта в «зеркальном отражении». Холостяцкая машина порождает это складывание одного поверх другого как момент чистой интенсивности.

Холостяцкую машину мы обнаружим и в 1989 г.: она должна была снабдить Шерри Левин «способом» создать скульптуру. Для этого необходим эффект Дюпона, однако не эффект реди-мейда, описывающий отношения между предметами потребления или предметами и их потребителями, а эффект холостяцкой машины, задающий связь между частичными объектами. И мужские формы, называемые также складным униформ и лифрей, смогут предоставить эти объекты готовыми, «реди-мейд». «Способом создать скульптуру» станет тогда их извлечение, высвобождение из плоскости «Большого стекла», воплощение в трех измерениях. Избавившись от своих сомнений в рамках серни: сито/ мужские формы/ капиллярные трубки/ поззун/ женатика для шоколада... — они с тем большей надежностью будут высвобождены в другую серию: Роден—Майоль—Бранкузи—Дюпан—Хассе... серию, в которую очевидно входит мечтающий о постройке поезда Дэвид Смит.

И добавка к этим холостякам уже ничего не нужно. Они таковы, какими оставил их Дюпан: реди-мейд, готовые раз и навсегда. Однако здесь следует иметь в виду не тех холостяков, которых он действительно создал — поскольку в пространстве «Невесты, разлитой своими холостяками...» они существуют лишь в двух измерениях свиного проката, — а тех, которых он задумал: вместе с заметками, терпеливо копившимися в «Зеленой коробке». Он представлял их себе в виде форм, изложения — а значит, они должны быть заполнены: в результате каждой такой отливки получается холостяк, или, как сказал бы сам Дюпан, мужская фигура. Он описал и содержание форм, воображая, как светильный газ застывает в них ледяными

² McLuhan M. *Understanding Media*. NY, McGraw-Hill, 1964, 23 (приведено в *Anti-Œdipus*, p. 241).

блестками — «тысячей блесков замерзшего газа». Отлить холостяков в стекло, а затем дать ему застыть — значит, по сути, ничего не добавлять, не создать ничего, приняв холостяков Дюшана, его мужские фигуры готовыми, как есть. Это значит ни на шаг не отойти от той исторической позиции, которую можно было бы назвать эффектом Дюшана.

К эффекту Дюшана Ленин добавляет лишь то, что вычитено, а именно — эффект вырезания холостяков из остального аппарата, отделение их от ползуна, сита, мешалки, ножики, выбрызга и в конечном итоге отделение каждого холостяка от его собратьев. Добавлена именно эта изолция. Перед нами, можно сказать, добавленное вычитание. Вопрос теперь в том, как определить это вычитание, которое машина желания Ленин производит в непосредственном к ней потоке дюшановского аппарата — дюшановского стекла?

Один из возможных ответов: добавленное вычитание тождественно «недостаю». Желание, соответственно, желает чего-то отсутствующего. Оно хочет обладать вещью, которой не хватает. И эта вещь, дав нехватке свое имя, также наделит желание значением. В таком прочтении скульптура занимает уровень фантазии: она остается моделью желаемого в мире изображений. Ее нехватка обусловлена кастрацией, ее значение является спасительным, искупительным. Это скульптура как желание значения.

Но можно ответить на этот вопрос и иначе: добавленное вычитание фактически позволяет холостяку, отлитому теперь в стекло, быть произведенным и, соответственно, причисленным к сфере реальности. Холостяк маркирует собой уже не место нехватки, а арену производства. Это производство позволяет ему сформировать серию, поскольку теперь он произведен по множеству. Он порождает поток крошечных стеклянных копий, серийный континуум, который машина рассекает на части, создавая одну крошечную вещь за другой. И, будучи овеястелен с помощью этого производства, он включается в целую сеть явных, сложных серий:

1. Серия, укорененная в истории искусства: опрокинутый навонич, как янсенидские скульптуры Бранкузи из блестящей бронзы, он прикрепляется к ним подобием стольких мгновений детского удовлетворения, множества грудей, ртов, животных.
2. Эстетическая серия: укрываясь в своей маленькой стеклянной витрине, он уподобляется античным обломкам, выс-

тавленным в музей — множеству торсов, ног, рук, плеч. Тем самым его витрина становится музейной машиной, прерывающей поток античной *Kynodidaskie* — распространенного в V, IV, III в. до н.э. обращения копий в классических прикладных искусствах, — выделяя и создавая неоклассический обломок, эстетизированную форму модернистской скульптуры как желания, обращенного на частичный объект.

3. Формальная серия: серия в серии, где холостяк представляет стеклянным помещением внутри стеклянного помещения своей витрины, воспроизводя самого себя в еще более миниатюрных копиях, стекло как форма прозрачности, как форма *en abyme*¹⁰.

4. Серия предметов потребления: «Проблема магазинной витрины», как писал Дюшан, «.../ Ограничивающий характер витрины / Витрина магазина как доказательство существования внешнего мира». Производством желания и производством экономического — не взаимные метафоры, настаивает «Анти-Эдип»; их соединяет не отношение репрезентации. Их связь совершенно реальна.

Именно изолированный характер каждого из «Холостяков» Леван позволяет нам прочертить целую сеть его возможных связей, рассматривая его не только как крошечный фаллический частичный объект, машину желания, но и как гладкую, нерасчлененную поверхность закрытой формы, лишенное органов тело «Анти-Эдипа», место желания как бесконечной игры субститутов. И эффект Леван, в свою очередь, может быть прочерчен, реализован именно на этом детерриториализованном теле.

Малыш Джоун из «Пустой крепости» Бруно Беттельхайма провозглашает свою включенность в лабиринт холостяцкой машины. «Коннектуэт!» — кричит он, «Connect-I-ait». Джоун предполагает, что вся его жизнедеятельность может быть обеспечена, лишь если он, точно в розетку, будет «вставлен» в другие машины, которые, рыча моторами и мигая фарам, позволяют ему дышать, есть, испражняться. «Connect-I-ait» — один из немногих случаев, когда Джоун говорит о себе в первом лице, как «я» (I). Обычно он — третье лицо, функция машины; скорее производное, эффект машин, нежели ее субъект. Эффект Джоун.

Выпустить желание в мир без субъекта — мир, в котором нична собственные выстраиваются в самостоятельные серии,

¹⁰ Включенная в нечто иное (фр.), термин геральдики, широко используемый в теории текста, включенность. — *Джек Керек*.

в котором имя, даже продолжая производить, ничего не утверждает, ничего не «сигнифит»: вот как можно было бы описать эффект Ленин.

Бель-вил-ан-Мер, 1989

Луиз Лоулер: Воспоминания-сувениры

I

Начнем с послышки зрелища. Она — в идее выставки с проекцией слайдов, которые можно будет видеть ночью через просторное окно на почальном этаже галереи: напоминающее мираж изображение парит в темной пустоте, будто отдающийся взглядам зрителей призраком. Она — и в представленных на выставке пресс-папье, отсылающих одновременно к ювелирному магазину и пип-шоу: если магазин драгоценностей обозначен рядами доходящих до груди пьедесталов с плексигласовыми наперстками, в которых, подобно неразличимому множеству одинаково ценных объектов, выставлены крошечные хрустальные полунарья, то о пип-шоу нам напоминает оптический эффект полусферических «линз» этих предметов, сводящий взгляд зрителя к почти нереально малой точке входа в зрительное поле произведения, над которой ему приходится нависать для того, чтобы увидеть, что же находится внутри. Визуализм «Дано...»¹¹ Домана переоформлен здесь в виде крошечных, китчевых сувениров, наподобие тех стеклянных шариков, в которых «идет снег».

Последовательно используя в своих произведениях материалы, заимствованные на самых примитивных уровнях культуры потребления, типа спичечных коробков или купленной у старьевщика посуды, но также обращаясь к визуальному регистру журналистской и коммерческой фотографии, Луиз Лоулер, однако, относится к этим материалам без irony: это отношение медитативное, почти любящее. Поверх ярких алых оберток от коробков она выводит подзаголовки из «Фрагментов речи аллобленского» Ролана Барта: «тревога», «эскизы», «тело», — тщательно набирая каждую литеру руч-

¹¹ Последнюю работу Домана, показанную лишь после его смерти выставкой «Дано. 1. податные годы 2. тревожное сознание» (1986—1988), зритель может видеть лишь сквозь узкий слоток в двери, являющийся частью работы. — *Цит. по тек.*

ную перед оттиском в станок. Она фотографирует картину Поллока, висевшую над сервантом в столовой: кадр будто сошел со страниц «Дома и сада» или «Интерьеров "Vog"» — запыленное краской полотно соседствует с сущностью; однако сама Лоулер здесь настолько плотно держится в тени языка зрелища, что в работе сложно отыскать злобу, презрение или какой-либо еще из традиционных способов, с помощью которых авангард выплескивает свое возмущение в образ. Ее фотография одной из стен аукционного зала «Сотбис», готовящегося к распродаже современного искусства, кадрирована так странно, что, отмечая лишь зеркальный глянец на поверхности картины Уорхола — содержание которой, соответственно, едва можно рассмотреть, — мы буквально прижаты носом к грозным пятнам на оббитых ковровым покрытием стенах и поштуптой, обтрепанной карточке, хвалящей эту картину, подобно родовому товару. На мигновение переходя на точку зрения фотожурналистики, кадр Лоулер, однако, выпадает к той необычной, как бы оцепенелой и в то же время мягкой беспристрастности, которую нам приходится считать ее «стилем».

II

Этот стиль исходит из состояния зрелища как жизненного факта. В 1930-х гг. Вальтер Беньямин предсказывал, какое повлечет революционное влияние — будь то благо или пагубное — окажет фотографическая воспроизводимость на производство искусства, «разрушив его дуру» (создаваемую как уникальностью произведения, так и его влечением в богатую ассоциативную традицию) и отдав эстетический образ во власть системы тиражирования и распространения, которая позднее будет обозначена как «знаковый обмен». Однако сколь бы живым ни было его воображение, Беньямин не мог представить себе ситуации, при которой комплекс этих влияний составил бы всю полноту опыта личности. Он не мог вообразить, сколь стремительно оппозиция, проходящая красной нитью через его собственное творчество, структурируя саму его логику — например, противопоставление рассказчика и журналиста или коллекционера и потребителя, — рухнет под заключенной в зрелище силой симулякра.

Результат действия этой силы и повсеместность ее распространения для Лоулер очевидны. Осталась в прошлом уверенность в том, что живопись, благодаря своему материальному

присутствию, своей объективируемой поверхностью, обладает какой-то защитной непроницаемостью, тогда как фотография являет собой исключительно прозрачность неумолимого иллюзионизма — зинни, через которое нас засасывает в лицевой мир масс-медиа. Прессинг зрелища искажал некогда стройную бинарную логику этой оппозиции, которая теперь напоминает скорее нечто вроде крецеля или ленты Мебиуса: в условиях культуры зрелища ценности матовой непроницаемости и прозрачности, судя по всему, поменялись местами. Уже в работах Уорхола стало ясно, что свой собственный, предположительно прозрачный мир масс-медиа выстраивают как пространство, населенное исключительно объектами потребления (множеством Марлин Монро, Жаклин Кеннеди, Элвисов Пресли), и знаки, циркулирующие в нем, могут быть оформлены как сколь угодно непроницаемые или неглубокие. С другой стороны, по мере того, как условия репродукции перескакивают границу, отделяющую их от высокого искусства — границу, почти полностью исчезнувшую из стараниями, — каждый жест и каждая внешне прочная поверхность живописи превращается в сияющие прозрачный знак подчиненности миру зрелища, где этот знак больше не соотносен с такими ценностями, как спонтанность и аутентичность: он функционирует лишь как чистый символ знакового обмена.

Из этой трансформации логически вытекает другая: непрозрачность живописной поверхности в модернизме, указывая на материальный характер плоскости картины, насильственно ставит эту плоскость вровень с другими физическими телами, провозглашая тем самым, что произведение искусства задается публичным пространством. Перемещение этого указателя в мир репродукций — где жест непременно предстает копией самого себя — обуславливается уже солиситизмом масс-медиа, самим состоянием зрелища, подразумевающим предельную рассеянность и обособленность его зрителей: каждый из них в одиночестве сидит перед своим телевизором, принимает к глазу пип-шоу. Этот аспект — результат действия, которое можно было бы назвать фотографическим и которое являет на все виды искусства.

Принять это состояние зрелища как основу индивидуального мира, как ткань самой чувственности индивида значит смотреть на этот мир сквозь призму зрелища — видеть, как все вещи и понятия расслаиваются на как минимум две версии самих себя: «оригинальный» объект и его знак, хотя в логике зер-

кальных отражений зрелища их никогда нельзя различить наверняка. Отблески и отражения, занимающие Лоулер, которая фотографирует модернистские произведения искусства в их нынешнем товарном виде, когда они сведены к предметам потребления — например, работа Фронка Стеллы из серии «Утломер» представлена на снимке лишь в виде собственного радужного отражения на полированном полу выставочного зала, — суть аватары этого воспринимającego состояния знака.

Однако подобная «инфекция» поражает не только современное искусство. Когда Лоулер фотографирует салон швейцарского коллекционера, его благопристойные столы и кресла кажутся перекочеванными из мира уточенных объектов антиквариата в пространство репродукции, так, что элегантная комната неотличима теперь от холла роскошного отеля. Но еще больше сбивает с толку то, что схожую трансформацию претерпевают две картины Фердинанда Ходлера, доминирующие над обстановкой салона. На них представлены три сплетенные в объятии пары влюбленных: две на одном полотне и одна — на другом, — изображенные с выразительностью, характерной для эстетической образности символизма на рубеже веков. Каждая из соединившихся пар слегка отличается от других — как бы указывая на то, сколь уникальны влюбленные в глазах друг друга, сколь неповторимы, неповторимости копированию их чувства. Однако если посмотреть на все это взглядом Лоулер — таким внимательным и вместе с тем таким бесстрастным, — мы увидим не уникальность этих пар, а их повторяемость: каждая из них становится отраженным знаком другой, как если бы, вопреки своим намерениям, Ходлер сглазил, принизил и выколосил свой собственный мир.

Поднять и малострадать:

«Без названия (Салон Ходлера)», 1992. Сивачтоне, хрусталь, войлок, 2х3,5 дюйма

«Наташине-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший латыш, гимназист и студент, воспитанный на чашоточинами, целовался лондонских рук, посылал чужим мыслям, благодарный за каждый кусок хлеба, много раз сечный, ходивший по урам без казни, дрались, мучились женой, любивший обидеть у богатых родственников, латышский и Богу и людям без всякой надобности, только из самого своего ничтожества, — Наташине, как этот молодой человек, выдвигает из себя по каплям раба и как он, просящийся

в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течёт уже не рабская кровь, а настоящая, человеческая».

*Антон Чехов в письме к молодому автору*¹².

III

Именно фотография «Салона Ходлера» как своего рода часовой оберегает расставленную рядами серию пресс-папье Лоулер (в одном из которых заключена и ее миниатюрная копия). Используя в качестве посредника китчевый объект массовой культуры, эти объекты формулируют свое отношение к фотографии не только при помощи отличающего их качества множественных копий, но и, что любопытнее, того, что каждое хрустальное полушарие предстает линзой, в которую зритель заглядывает, словно в видоискатель камеры. Такой луч обзора, такой унифокальный вектор побуждают зрителя осуществлять по эту сторону линзы ту же редукцию публичного пространства, которая очевидно предстает продуктом опосредованного мира фотографии. Поднятая собой общее пространство, в рамках которого оперировала ранее культура — позитиво, которую в каждый момент времени может занимать лишь один зритель, — линза навязывает такую ситуацию, когда единственным публичным феноменом в пространстве экспозиции этих произведений становится подобие крабритма: зритель либо наблюдает за другим смотрящим, либо его собственное зрительное наслаждение сопровождается ощущением того, что наблюдают за ним самим.

Вместе с тем по другую сторону линзы, стягивающую в свое поле зрения мир объектов, как ждёт своего рода блестящее резюме тех уроков, которые преподал Вальтер Беньямин в своих многочисленных эссе о фотографии: о том, как снимок, приближая к нам отдаленные предметы и уменьшая их для нас, дает нам чувство обладания ими — или насколько радикально фотография преобразит в конечном итоге искусство, вынудив его отказать не только от его бывшего культового статуса, но и от последующей выставочной ценности и наделяя его новой, пост-фотографической ценностью, которую Беньямин связывал с документальностью. Он, разумеется, возлагал большие надежды на революционный потенциал этой документальности — и хотя Лоулер их в данном случае не разделяет, те фотодокумен-

¹² Письмо А.П.Чехова А.С. Суворову (Чехов А.М. Собр. соч. в 20 тт., т. XIV. М., Искусство, 1949, с. 291).

ты, которые она предлагает нашему вниманию, связаны с судьбой искусства в частных пространствах его превращения в товар и с судьбой музея как института. Маленькая полусфера пресс-папье формирует собственный контрдискурс на тему заявленных амбиций музея: собрать несопоставимые объекты в единое пространство и наделить их присущей коллекции интеллектуальной, эстетической и категориальной связностью, сохраняя эти предметы для потомства, одним из символов чего становится как раз навязчивое помещение объектов под стекло.

Примечательно, что этот символ, провозглашая растворение и отмирание описанных устремлений в контексте тринизации мира артефактов, одновременно напоминает нам об утопических аспектах первоначального замысла музея: экспонирование оригинала, который своим материальным присутствием, казалось бы, во всех отношениях противопоставляется фотографии, тяготеющей к симулякру. И то, что можно было бы назвать утопическим измерением объектов Лоулер, ее пресс-папье, конечно же, заключено в том, что они никогда не открываются собственной фотографической репродукции, будь то полностью или хотя бы в достаточной степени: линза порождает здесь лишь разновидность непонимания и тем самым сопротивления. Соответственно, где-то в толще хрустальных полусфер этих работ — отчасти напоминающих линзу фотоаппарата, отчасти витрину, отчасти защитную обложку — сталкиваются и переплетаются две эти судьбы: искусства и фотографии. Складывается удивительное впечатление, что фотография теперь косяк на вооружение тезис гипотетической уникальности искусства, его предполагаемого противодействия превращению в товар как на уровне объектов, так и на уровне условий содержания. Иными словами, кажется, что эта парадоксальная разновидность фотоснимка — сама никогда полностью не воспроизводимая — сделала подобную уникальность своей и, одновременно демонстрируя ее нам с невероятного отдаления, воплощает собой, скажем так, чувственный эквивалент того, что можно было бы назвать прошлым.

IV

Когда Вальтер Бенямин описывает коллекционера, противопоставляя эту фигуру потребителю — подобно исчезающему виду растений в сравнении с бесконтрольно размножающимся сорняком, — эта оппозиция вращается вокруг метафоры общего пространства, а именно стенда, витрины или футляра,

который сам расположен в некоем приватном интерьере. Культура потребления предоставила в распоряжение потребителя массу объектов, которые помещаются во все более многочисленные футляры — чехлы, стеклянные колпаки, покрывала, — «укрывающие» разнообразные безделушки и аксессуары, неотъемлемую деталь любого буржуазного дома. Множество вокруг себя свою собственную версию этого укрытия в миниатюре, предмет потребления, соответственно, приобретает «человеческий» характер, становится маленьким микрокосмом этой субъективности-в-интерьере, которая предлагается как модель автономии буржуазного субъекта, его независимости от инструментализированного мира публичного пространства. Вместе с тем иллюзорное понятие субъективности, применимое к предмету потребления, применимо и к его владельцу, поскольку, как утверждает Бенямин, апартаменты буржуа на самом деле отражают не свободу сменящика, а его бессилие, отчуждение от средств производства.

По мысли Бенямина, всей этой структуре коллекционер противостоит в том смысле, что для него приобретение предметов собирания как раз является способом вернуть им свободу и, поместив эти объекты в матрицу памяти, вырвать их из состояния пользования и структуры обмена. «Достаточно взглянуть на коллекционера, перебирающего объекты в витрине», — пишет Бенямин. «Прикасаясь к ним, он, подобно ясновидцу, словно бы смотрит сквозь эти предметы в их отдаленное прошлое. Здесь и кроется магическая сторона коллекционера — а бы даже сказал, его образ векового мудреца»; «для библиофила», продолжает он, «настоящая свобода для книг возможна лишь у него на полках» («Распаковывая библиотеку»).

Однако по мере того, как коллекционер бернит ритуал освобождения объектов в своей коллекции, потребитель детализирует этот жест, придавая ему черты предмета потребления: у него коллекционирование не выходит за рамки «упаковки» воспоминаний в виде сувениров — сувениров, которые могут принимать разные обличья, одним из самых распространенных среди которых является изображение или объект, запечатанные в стеклянный купол пресс-папье.

Тот факт, что эти объекты Лоулер выступают своего рода со-общниками памяти, ставшей товаром, витриную связан с культурой зрелища, в рамках которой она помещает свои работы. Но именно в этом контексте специфическое воздействие ее стиля — его спокойный отказ от агрессии, отсутствие поведенческой — порождает тот же самый, пусть и недолгий, утопический

момент, который отмечен и в многопараметрическом представлении кристаллической линзы. Субъект зрелища может пережить то ощущение ошеломленной неподвижности, которое создает в своих произведениях Лоулер, однако оно также характерно и для субъекта совсем иного рода: именно его имел в виду Бенямин, превозносивший коллекционера как исчезающий вид, поскольку, описывая стеклянные витрины, в которых хранятся его раритеты, он изображал не столько *любителя* искусства, сколько фигуру, которая в конечном счете соприкасается с куда более древней формой собирателя, уводя к самым истокам коллекционирования — страсти XVI века к кунсткамерам (*Wunderkammer*). Образцом для Бенямина являются как раз такие кабинеты редкостей, где хранились самые причудливые собрания природных и иных «чудес»: Фрэнсис Бокон описывал их как «все необычное в материи, форме или обличье, что только создала рука человека искусством или умения или подспорьем инструментов; все странности, которые только породили случай и судьбы вещей; все, что ни вдохнула Природа в вещи, заключенные жизни и могущие быть совершенными». Типичным примером такой коллекции могли бы стать раритеты из кабинета редкостей сэра Уолтера Коттла: Богоматерь из птичьих перьев, цепь из зубов обезьяны, каменные ножницы, бивень и хвост носорога, клык секача, рогообразный нарост, срезынный со лба некоей англичанки, фосфоресцирующая птица.

Из приведенного списка становится ясно, что ценность предметов такого рода никак не связана с непосредственной стоимостью материалов, из которых они изготовлены, или с каким-либо критерием значимости, заданным системой, которую можно было назвать эстетической. Скорее, как можно заключить из немецкого названия, эти объекты во всей их неизмеримой разнородности объединяет пробуждаемое ими ощущение чуда, которое Стивен Принблэт связывает с неожиданным наплывом причудливых объектов, привозившихся в Европу из экспедиций в Новый Свет¹¹. «Путешествие Колумба открыло целое столетие безграничного изумления», — пишет он. «Европейская культура пережила нечто вроде «рефлекса испуга» наподобие того, который можно наблюдать у детей: глаза широко раскрыты, руки вытянуты в стороны, дыхание сдержано и все тело на мгновение схватывается спазмом». Такое отождествление чуда с рефлексом испуга подразумевает, что

¹¹ *Greenblatt S. J. Marvelous Possessions: the Wonder of the New World*. Chicago, University of Chicago Press, 1992.

эти дискованки по определению не принадлежали к какой-либо «традиции» и, соответственно, предстали европейскому сознанию как объекты, лишенные традиционной ауры вещи.

Естественной реакцией на те разнородные коллекции, которые документирует в своих работах Лоулер, возмущая произведения искусства их нынешним пространством «приватного» потребления, где дорогими декорациями они дополняют безликую груду домашней или коммерческой обстановки, становится презрение к сегодняшним коллекционерам, подчиняющим искусство набору элементарных функций. Но, как учит нас Лоулер, возмущения и такая реакция. Она куда менее подвержена поверхностному суждению и потому открывает изображение для той оцепенелой неподвижности, которая может быть ассоциирована с чудом.

Возьмем типичный для творчества Лоулер снимок, где та власть «составителя», которой наделен коллекционер, представлена путем кадрирования части комнаты таким образом, чтобы подчеркнуть расположение прямоугольников картин (полотно Йозефа Бойса, японская ширма) и мебели (спинка стула, журнальный столик): все они ориентированы — повешены или прищипнуты — относительно стены, облицованной деревянными панелями правильной геометрической формы; сами же объекты в стиле Мане обрезаются рамкой кадра. Такая композиция порождает полное ощущение доскутного одеяла, сотканного из несопоставимых объектов (картин и мебели): однако это впечатление стирается присутствием на журнальном столике окладистой дубовой губки, отполированной и инкрустированной бронзовым орнаментом, и лампы, сделанной из африканского бронзового кувшика, ручка которого отделана раковинами клури. Такое сопоставление помещает весь ансамбль в плоскость чуда, открывая тем самым коллекцию для хрупкости и ненадежности культурного прошлого, с самого начала сплетавшего расстройство нового мира с зачарованной открытостью неизведанным областям человеческого сознания, которое эта добыча также несла с собой.

Если фотоаппарат Лоулер документирует власть составителя, которой наделен современный коллекционер, — власть, несомненно подразумевающую силу подчинения, — он также, самой неподвижностью и отстранением своего взгляда, порождает и чудо. Не важно, сколь неадекватное и сколь двусмысленное.

Нью-Йорк, 1996

Содержание

Предисловие	5
Клод Каон и Дара Маар: вместо введения	18
Луиз Буржуа: Портрет художника в образе <i>Shelle</i>	38
Агнес Мартин: /Облака/	53
Ева Хессе: Контигент	67
Синди Шерман: Без названия	74
Франческа Вудмен: Сборник задач	120

Розалинда Краусс

Хвалестяки

Подписано в печать 1.06.04

Формат 60/90/16

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»

Адрес: 119049, Москва, ул. Удальцова, д. 29, корп. 9

Тел.: 243-4903, 243-3793

123099, Москва, д./я 911

1. **Гендерные исследования в лингвистике и теории коммуникации. Сост. Алла Карашова**
Издательство «Языки славянской культуры»
2. **Джеймс Редуби. Читая любовные романы: Женщины, патриархат и популярное чтение**
Издательство «Прогресс-Традиция»
3. **Торал Мой. Политика сексуальности/текстуальности: Феминистская литературная теория**
Издательство «Прогресс-Традиция»
4. **Мария Гембунас. Цивилизация великой богини**
Издательство «РОССИЭН»
5. **Женщины, знание и реальность: Феминистский взгляд на философию. Сост. Энн Гарри, Мэрилин Парселл**
Издательство «РОССИЭН»
6. **Феминистская критика и ревизия истории политической философии. Сост. Кэрл Нейтмен, Мери Л. Шенли**
Издательство «РОССИЭН»
7. **Дэвид Галлер. Становление мужественности**
Издательство «РОССИЭН»
8. **Маргарет Мой. Мужское и женское**
Издательство «РОССИЭН»
9. **Гендерная теория и искусство: Антология. Сост. Людмила Бредихина, Кэти Дануэлл**
Издательство «РОССИЭН»
10. **Сандра Бем. Линия гендера: Изменения споры по половому неравенству**
Издательство «РОССИЭН»
11. **Майкл Качел. Гендерное общество**
Издательство «РОССИЭН»
12. **Элис Уокер. Цвет лиловый**
Издательство «РОССИЭН»
13. **Нэнси Чодурез. Воспроизводство материнства: Психология и социология гендера**
Издательство «РОССИЭН»



ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНОЙ И ГЕНДЕРНОЙ ПОЛИТИКИ

Фонд «Институт социальной и гендерной политики» (ИСГП), созданный в 2002 году, продолжает и развивает деятельность Женской олимпийской программы Института «Открытое общество» (Фонд Сороса – Россия) и входит в международную сеть, действующую в 75 странах мира. Институт работает в сотрудничестве с органами государственной власти федерального и регионального уровня, международными организациями, благотворительными фондами, общественными организациями, представителями крупного и среднего бизнеса.

Стратегия ИСГП направлена на продвижение идеи развития мужчин и женщин как ресурса общественного развития; развитие диалогов и укрепление социальных партнерств.

В лабораториях ИСГП накапливаются знания, технологии и инструменты гендерной политики, предлагаются решения сложных социальных проблем международного и национального уровня.

ИСГП служит ресурсным центром для реализации международных программ и пилотных проектов.

ИСГП предоставляет консультации, проводит исследования, организует тренинги, семинары, экспертные встречи, издает и распространяет литературу социальной и гендерной направленности.

Контактная информация: 115479, Москва,

3-й Рощинский проезд, д.8, оф. 405

тел.: +7(099) 733-91-58; факс: +7(099) 737-61-43

e-mail: info@genderpolicy.ru

*Специальное и массовое библиотечное издание,
изданное в 2003–2004 гг. при поддержке ИСГП:*

- *Давыдовская О.А., Софиева Н.Е. Женское движение в России (вторая половина XIX – начало XX века)* – Издание: ФГУП «Издательство Империо» ИИИУ, 2003
- *Смагина Р. Женское освободительное движение в России: Феминизм, Нигилизм и Вольфгангизм, 1860–1930.*
Пер. с англ. – М.: ИСГП – РОССПЗН, 2003
- *Юсупов М.П. История движения России: Женское движение и феминизм в 1850–1920-е годы. Материалы к библиографии.* – СПб.: Алетейя, 2003
- *Поддержка реконструкция исторических систем (historical studies). Под ред. Степановой Н.М., Коренько М.М., Косиной Е.В.* – М.: ИСГП–СПб: Алетейя, 2003
- *Адам и Ева. Адамовы: гендерной истории.*
Под ред. Ретовый Д.Е. – М.: ИИИ РАН, СПб.: Алетейя, 2003
- *Академический доклад «Женщина новой России: кто она, чем живет и к чему стремится»; подготовлен в рамках Института комплексных социальных исследований РАН, РОССПЗН, 2003*
- *Проектом по гендерной психологии. Под ред. Косиной М.С.* – СПб.: Петер, 2003
- *Давыдова М. Очерки: Метафизическая дилемма.* – СПб.: Алетейя, 2003
- *Обязательное для исследования насилия в семье.*
Сост. и ред. Врановская О.М. – М.: «Едиториал УРСС», 2003
- *Врановская О.М. Семья и общество: гендерные измерения российской трансформации.* – М.: «Едиториал УРСС», 2003
- *Социальная история. 2002. Гендерный выпуск: дилемма. Сост. и ред. Прукарена В.Л.* – М.: РОССПЗН, 2003

^{*} Информацию о книгах, опубликованных при поддержке ИСГП до 2003 года, размещена на сайте genderpolicy.ru