ВИЗУАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

ДЖЕЙМС ЭЛКИНС

ИССЛЕДУЯ ВИЗУАЛЬНЫЙ МИР

Перевод с английского
А. Денищик, С. Любимова, О. Пироженко,
С. Полещук, И. Хатковской

Вильнюс
Европейский гуманитарный университет
2010

УДК 316.334.56+008]“713"
ББК 60/5+71
Э10

Рекомендовано к изданию:
Редакционно-издательским советом ЕГУ
(протокол № 4 от 26.01.2008 г.)
Научные редакторы:
Усманова А.Р., канд. фил. наук;
Денищик А.Н.
Перевод:
Денищик А., Любимов С.,
Пироженко О., Полещук С., Хатковская И.

EUROPEAN HUMANITIES UNIVERSITY
EHUTF TRUST FUND

Издание осуществлено при поддержке Трастового фонда
Европейского гуманитарного университета

Элкинс, Дж.
Э10 **Исследуя визуальный мир** / пер. с англ. – Вильнюс : ЕГУ, 2010. – 534 с.

ISBN 978-9955-773-25-2.

Данное издание представляет собой антологию текстов известного американского теоретика, профессора Чикагского Института искусств Джеймса Элкинса. Все тексты публикуются на русском языке впервые и дают достаточно полное представление об исследовательских интересах автора, охватывающих широкий круг проблем, связанных с созданием теории визуального образа, – от исследования «абстрактных машин лицеобразования» и способов чтения субграфемических изображений до генеалогии «микроскопического глаза» и критики концептуального империализма западной истории искусства. Книга адресована широкой аудитории, но в первую очередь она будет полезна исследователям, занимающимся проблемами изучения визуальной культуры и истории искусства.

УДК 316.334.56+008]“713"
ББК 60/5+71

Серия «Визуальные и культурные исследования»
основана в 2003 г.

ISBN 978-9955-773-25-2

© Дж. Элкинс, 2008
© ЕГУ, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5

Предисловие 12

Часть I
Некоторые элементы видимого мира

Что такое лицо? 17

Мастерская художника как своего рода психоз 55

О визуальном отчаянии и телах протозоа 80

Концепты кожи и мембран 112

Как смотреть на песок? 138

Как смотреть на Линеарное *B* 144

Бесполезная визуализация квантовой механики 149

Часть II
Теория образа

Предисловие к части II 168

Меты, следы, *черты*, контуры, *края* и *рефлексы* 170

Новые концепции изображения 216

Истерическая криптография 235

Субграфемики 295

Оплакивая голубоватую листву 328

Шесть способов сделать визуальные
исследования серьезной научной дисциплиной 348

Часть III
Мультикультурализм
и глобальная история искусства

Предисловие к части III 394

Неевропейские истории искусства 396

Пределы разговоров
об искусстве с перспективы Запада 415

Как западные европейцы
пишут о Восточной Европе..... 452

Как можно писать о всемирном искусстве?..... 473

Две формы суждения:
снисходительная и требовательная 510

Историко-искусствоведческое письмо
как автобиография 525

Послесловие..... 528

Библиография основных работ Джеймса Элкинса..... 530

ВВЕДЕНИЕ

По большому счету, эта книга не нуждается в предисловии, так же как не нуждается в представлении и ее автор – Джеймс Элкинс, известный американский теоретик в области визуальных исследований и теории искусства, профессор Чикагского института искусств. Однако очень может быть, что многие из тем, имен и понятий, которые русскоязычный читатель встретит в этой книге и которые хорошо известны на Западе, но практически никак не представлены в постсоветском академическом пространстве[1], – могут показаться ему совершенно незнакомыми или даже странными. И, несмотря на то что автор любезно сопроводил каждую из глав своим собственным введением, минимальная помощь в навигации по этой книге может быть уместной. В самом деле, как может один и тот же автор компетентно рассуждать об истории искусства, о квантовой механике, о постструктурализме или о микробиологии? Кто из искусствоведов отважится разговаривать о таких далеких, на первый взгляд, от искусства вещах, как субграфемики или тела протозоа? Кто из философов сумеет понять, что творится в голове художника, когда тот отделяется от мира в своей мастер-

---

[1] Первая и до сих пор единственная на русском языке статья Джеймса Элкинса, которая была переведена именно для данной антологии, была опубликована в философско-культурологическом журнале «Топос», № 15 (2007), издаваемом в ЕГУ. Стоит также отметить, что идея с публикацией данной антологии возникла в 2006 г., когда Джеймс Элкинс выступал с лекциями в Вильнюсе в рамках международного семинара HESP Re-SET *Rethinking Visual and Cultural Studies: new subjects, methods and teaching strategies* (Европейский гуманитарный университет, 2006 г.; http://viscult.ehu.lt), а идея пригласить Джеймса исходила от нашей коллеги из Москвы – Виктории Мусвик, за что мы ей искренне признательны.

ской, еще на зная, с чем он оттуда выйдет? Кто из ученых-естествоиспытателей готов обсуждать иконографию изображений кожи и мембран или способы репрезентации зарождающихся галактик? Да и нужно ли все это в сегодняшнем мире, где самыми востребованными, как правило, оказываются не люди с широкой гуманитарной компетенцией, а узкие специалисты, достигшие профессиональных высот в своем роде занятий?

Между тем данная книга именно тем и интересна, что она позволяет задуматься о вещах, которые мы видим, чувствуем, используем, вроде бы знаем, но практически все они проходят мимо нас незамеченными, «упакованными» в лингвистические оболочки профессиональных терминов или растворенными в толще обыденного опыта. В этом смысле книга адресована всем тем, кто готов к захватывающему дух интеллектуальному приключению, однако необходимым условием наслаждения от ее прочтения должна быть не просто некоторая осведомленность по широкому кругу проблем современного гуманитарного и естественнонаучного знания и приличное знание истории искусства, но и элементарная свежесть восприятия мира, простое человеческое любопытство, которое, к сожалению, превратилось сегодня – в эпоху Интернета, делающего нас «всезнайками» и невеждами одновременно, – в редкое качество, поскольку наше любопытство может быть удовлетворено в этой коллективной «энциклопедии» за счет многих других людей и без мучительных, отнимающих время размышлений о чем бы то ни было.

Каждый начинающий или уже достаточно сведущий в своей собственной дисциплине ученый, который вступает на зыбкую почву визуальных исследований, и без того чувствует себя не вполне уверенно от того, что покинул дом своего бытия, нишу своей профессиональной компетенции, которая, как правило, обеспечивает надежный тыл перед лицом академического сообщества. Книга Джима, равно как и все его исследования, – с одной стороны, усугубляет эту неловкость и сомнение (автор книги предстает как «сверхчеловек» – столько знать невозможно!), а с другой – дает уверенность в том, что *визуальные исследования* (лица, песка, человеческого тела, современной живописи или дигитального кинематографа)

имеют свою собственную территорию, свой объект, свою истину. Успех предприятия зависит от способа вопрошания. Главное – это поставить правильный вопрос, которым, быть может, никто до этого не задавался, несмотря на то что визуальный опыт есть базовый опыт человеческого существования и познания мира.

Тексты, представленные в этой книге, взяты из разных (к тому же написанных в разное время) книг Джеймса Элкинса (полную библиографию его книг см. в конце книги), но при этом они не выглядят разрозненными или гетерогенными. Напротив, в своей совокупности они дают вполне ясное представление и о профессиональных интересах автора, и об исследовательских проблемах, которые актуальны для современных исследований визуальной культуры. В книге много достоинств, самое основное из которых, быть может, состоит в том, что Джеймс умеет, как никто другой, найти правильную (и не просто доверительную) интонацию в общении со своим читателем, а «своим» для него может оказаться и ученый-физик, и художник, и философ. Нам, например, кажется, что художники распознают в Джеймсе «своего» коллегу по профессии, но не будет удивительным, если геологи или физики – тоже. Однако мы выделили бы еще как минимум три достоинства (хотя на этом «список» нельзя считать исчерпанным).

Во-первых, эта книга существенно расширяет наше представление о том, чем могут заниматься визуальные исследования, и наводит на мысль, что данное направление может представлять собой своего рода метатеорию, способ проблематизации использования визуальных образов в самых различных дисциплинах – от культурной антропологии до лингвистики и медицины, в то время как многое из того, что написано в русле визуальных исследований, часто оказывается ограниченным сферой визуальных искусств. И, совершенно в духе названия одной из статей, вошедших в данный сборник (см. главу «Шесть способов сделать визуальные исследования серьезной научной дисциплиной»), она позволяет нам избавиться от распространенной иллюзии, что визуальными исследованиями заниматься очень просто. Заниматься междисциплинарными исследованиями и не бояться, что окажешься дилетантом или «человеком из ниоткуда» – всегда

рискованное предприятие, успешность которого не может быть предопределена заранее.

Во-вторых, многие тексты из данной книги (в том числе из части III «Мультикультурализм и глобальная история искусства») не только позволяют понять, насколько тесными и плодотворными могут быть отношения между искусствознанием и другими дисциплинами, но, главным образом, обозначают острую нехватку критики идеологии (или того, что можно назвать дискурсивными основаниями) самой истории искусства как на Западе, так и на Востоке. Тема особой эпистемологической слепоты и невосприимчивости классически воспитанных искусствоведов (тех, чьи профессиональные интересы связаны именно с историей искусства, а не с актуальными художественными практиками) к критическим импульсам извне уже может считаться набившей оскомину, поскольку слишком часто та критика, которая звучит не из уст теоретиков с соответствующими дипломами, воспринимается как ересь или же как попытка разрушить автономность и самодостаточность и искусства, и теории, его «обслуживающей». Поэтому критическая теория, феминизм, психоанализ или постколониальная теория чаще всего выступают в роли *enfants terribles*, чье воздействие на искусствоведение следует если не устранить совсем, то по крайней мере минимизировать. Не удивительно, что историки искусства остаются в «блаженном неведении» относительно тех эпистемологических баталий, которые так сильно изменили историческую науку в XX в.[2] К слову, один российский искусствовед, чей объемный труд по современному западному искусствознанию вышел пару лет назад и насчитывает чуть ли не тысячу страниц, в конспективном виде пересказывает в своей книге содержание всех основных, наиболее значимых современных англоязычных работ в области истории и теории визуальных искусств (не обходя вниманием и марксистскую, и феминистскую критику искусствоведческого дискурса). Однако его интерпретация этих работ по меньшей мере спорна, а вывод, к которому он приходит в итоге своего

[2] См. по этому поводу: Smith J.W. “History in Art”, in Freedberg David, Vries Jan de, eds. *Art in History, History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture* (Santa Monica: Getty Center for the History if Art and Humanites, 1991), p. 17–25.

скрупулезного «исследования», обескураживает, ибо оказывается, что все эти теоретические новации, и в первую очередь переход от искусствоведческой ортодоксии к парадигме визуальных исследований, означают не что иное, как глубочайший кризис западного искусствознания и в этом смысле достойны лишь сожаления. Тогда как западные искусствоведы, напротив, усматривают в «визуальных исследованиях» продуктивный выход из той стагнации и дисциплинарной закрытости, которая присуща многим работам по истории искусства. Хотелось бы отметить, что само формирование парадигмы визуальных исследований (у истоков которой стоят самые что ни есть классически образованные искусствоведы – например, Майкл Энн Холли, или Майкл Бэксандалл, или Кит Мокси) неразрывно связано с проблемой переосмысления истории и теории искусства: с одной стороны, речь идет о продуктивном заимствовании и дальнейшем развитии методов работы с анализом визуальных образов (формальный анализ, иконография и иконология и пр.), сложившихся в рамках этой традиции, а с другой – о преодолении и критике целого ряда идеологических и эпистемологических установок, имплицитно присущих искусствознанию. Однако попытки сформировать новый тип профессиональной компетенции, основанной на междисциплинарном подходе к изучению визуальной культуры во всех ее многообразных проявлениях[3], нередко воспринимаются как наступление на права «профессионалов» – специалистов в той или иной области визуальных искусств, которые по большей части стараются *не замечать* тех новых подходов и новых дискуссий, которые обсуждаются в более широких гуманитарных кругах. Это касается и проблемы пересмотра эпистемологических оснований исторического знания, и необходимости более внимательного отношения к социальным условиям возможности тех или иных художественных феноменов, и проблемы отказа от

[3] В качестве примера подобной работы можно было бы упомянуть издания, публикуемые Институтом искусств в Кларке (Clark Art Institute), среди которых можно найти и издания, посвященные взаимоотношению культурной антропологии и искусства, и проблеме значения в фотографии, и множественности канонов в искусствоведении, и проблеме методологии исследования в области визуальных искусств и т.д.

евроцентристских, элитарных и патриархальных установок искусствознания, и многого другого. Джеймс Элкинс, обсуждая вопрос о том, насколько «глобальной» является история искусства, в том виде, в каком она предстает в музеях и в университетских аудиториях, позволяет нам увидеть, что искусствоведческое письмо, о каких бы возвышенных и абстрактных вещах в нем ни шла речь, – всегда является по сути своей политической практикой (и дискуссии об истоках и оценке оригинальности различных европейских «модернизмов» тут являются наилучшим примером). Как представляется, статьи Элкинса об отношениях между евроцентристским искусствознанием и искусством в Восточной и Центральной Европе являются весьма важной попыткой разблокировать ситуацию «асимметричного невежества», о которой писал Дипеш Чакрабарти[4], – в которой и Восточная Европа, и другие страны второго и третьего мира кажутся лишь молчаливыми статистами на сцене европейской истории…

В-третьих, несмотря на то что эта книга обращена в первую очередь к коллегам – тем, кто занимается «теорией образов» в самых различных сферах, она будет интересна и более широкому кругу читателей, не то чтобы совсем непосвященных – сегодня «непосвященным» является лишь тот, кто ничего не знает о той роли, которую визуальные образы играют в нашей жизни (начиная от телевидения и кончая рентгеновскими снимками), – но необязательно академиков (здесь, пожалуй, все будет зависеть от того, где произойдет эта встреча с читательской аудиторией за пределами университета и произойдет ли она вообще, учитывая особенности книжного маркетинга в постсоветских странах). Чтобы стать адептом визуальных исследований в той версии, которую нам предлагает Джеймс Элкинс, необходимо в первую очередь наличие искреннего стремления понять, какие чувства мы испытываем и как мы ориентируемся в этом мире, который кажется перенасыщенным визуальными образами.

Одним словом, мы очень рады этой встрече с Джеймсом Элкинсом в «дебрях» визуальных исследований и искренне благодарны ему за то, что он рискнул доверить из-

[4] См.: Chakrabarty Dipesh, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton University Press, 2000), p. 28.

дание своей первой на русском языке антологии Европейскому гуманитарному университету в Вильнюсе. Нельзя не сказать и о том, что мы испытываем большое удовольствие от того, что имели и, надеемся, будем иметь и в будущем возможность общаться с ним как в формате дружеских встреч, так и в рамках продуктивного профессионального сотрудничества.

Отдельную благодарность хотелось бы выразить всем переводчикам, работавшим над книгой, потому что тексты Джеймса Элкинса – это серьезное испытание для всякого, кому кажется, что и английский язык он знает неплохо, и в визуальных исследованиях тоже не новичок… В такой же степени мы признательны и издательству ЕГУ – за долготерпение и издательскую дотошность.

Альмира Усманова, Анастасия Денищик

ПРЕДИСЛОВИЕ

С момента выхода в свет моей первой книги в 1994 г. меня не покидает ощущение, что я пытаюсь нагнать упущенное время. Мне пятьдесят лет, и я поздно начал. В результате я, возможно, потратил времени на обучение больше, чем остальные исследователи. Мои книги не образуют связной целостности, хотя ретроспективно я могу сказать, что они все время вращались вокруг одной главной мысли, а именно: что визуальный мир настолько же убедителен, насколько и тот мир, который мы познаем через язык. Соответственно, *часть 1* книги посвящена умению видеть отдельные объекты – масляную живопись, песчинки, лицо, глиняные таблички с надписями на них. Мне бы хотелось, чтобы те люди, кому интересно видеть и рассматривать все вокруг, могли поразмышлять о вещах, не связанных с искусством или популярной культурой. Так что эта часть – коллекция текстов, описывающих то, что я увидел сам.

Философские эссе собраны в *части 2* книги. Я не вижу необходимости в том, чтобы представлять их здесь подробно, однако хотел бы отметить, что читатели, не испытывающие особой любви к теории, тем не менее могли бы заинтересоваться проблемами, которые здесь затронуты. Эта книга предназначена для чтения, а не только для изучения. Все мои аргументы представлены в максимально ясной форме, и везде, где можно было избежать многословности, я постарался сделать это.

Часть 3 посвящена проблемам письма о мире искусства. Предмет моих исследований в настоящее время – это живопись в разных странах мира, в период между 1900 и 2000 гг., и в настоящее время я работаю над книгой, которую я назову «Успехи и неудачи в живописи XX века». Я мог бы опубликовать эту книгу в одном из известных североамериканских издательств – во всяком случае, так

думают мои друзья. Но вместо этого я пытаюсь опубликовать различные ее части в других местах, так, чтобы «Успехи и неудачи в живописи XX века» не стали еще одной книгой, опубликованной на Западе и описывающей, тем не менее, весь остальной мир. К настоящему времени отдельные эссе были уже опубликованы в Словакии, Словении, Китае. Здесь также есть два текста, которые не выходили на английском языке.

Каждый из разделов книги сопровождается краткими вступлениями[1]. Все они выделены курсивом (это также введения, которые я написал специально для данного издания в Корке, в Ирландии, в феврале 2006 г. и в Итаке (Нью Йорк, США), в октябре 2008 г.). Финальные правки были сделаны в Чикаго в январе 2009 г. Не так давно я начал размещать свои тексты на сайте *http://academia.edu*; некоторые книги целиком и бесплатно доступны по следующему адресу: *http://saic.academia.edu/JElkins*.

Признательность

Это проект-близнец, реализация которого началась примерно в одно и то же время на разных континентах. Испанская версия книги стала возможной благодаря предложению Клаудии Монтиллы Варгас, Патриции Дзаламеи Фахардо и Каролины Франко Гарсиа из Андского университета в Боготе (Колумбия). В результате испанское издание вышло под редакцией Анны Марии Гуаш в великолепном издательстве Акал (Akal Publishers) в Мадриде. Я благодарю также Хесуса Эспино за то, что он нашел время встретиться со мной в Мадриде.

Первоначальная идея этого сборника принадлежит Альмире Усмановой и участникам замечательного семинара по визуальным исследованиям, который проводился в Вильнюсе, в Литве, зимой 2006 г.

Читателю, который держит в руках эту книгу, будет также полезно узнать кое-что об истории Европейского гуманитарного университета, который был осно-

[1] Развернутое введение к моим исследованиям можно найти в: *Master Narratives and Their Discontents* с предисловием Анны Арнар. *Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts,* vol. 1. (Cork, Ireland: University College Cork Press; New York: Routledge, 2005).

ван в Минске, но спустя несколько лет был закрыт изоляционистским и близоруким политическим режимом. Белорусские власти попытались принудить руководство ЕГУ уйти в оставку, но это не сработало. Просто удивительно, что целый университет сумел в этих условиях мобилизоваться и переехать в другую страну, в Литву, благодаря поддержке литовского правительства. Такая история могла бы случиться при советском режиме, но это произошло в 2004 г.! Это лишний раз доказывает, что нет границ невежеству и страху, но точно так же нет пределов мужеству и преданности.

Я признателен моим коллегам из ЕГУ, включая Дмитрия Коренко, во многом благодаря которому я смог посетить Минск в 2008 г., а также коллеге из России Виктории Мусвик, с которой мы состоим в многолетней переписке.

Я чрезвычайно рад тому обстоятельству, что книга имеет «двойное» происхождение и вышла на двух языках. И, кстати, на английском языке у меня нет опубликованных антологий. Это свидетельствует, я думаю, о том, что Северная Америка, которая стремится к «мировому владычеству» в истории искусства, не особенно интересуется тем, что происходит в других частях мира.

Опубликованные ранее тексты

Part I

"What is a Face?" from *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing* (New York: Simon and Schuster, 1996).

"The Studio as a Kind of Psychosis," from *What Painting Is* (New York: Routledge, 1998).

"On Visual Desperation and the Bodies of Protozoa," from *Representations* 40 (1992): 33–56.

"Concepts of Skin and Membranes," from *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis* (Stanford, 1999).

"How to Look at Sand," from *How to Use Your Eyes* (New York: Routledge, 2000).

"How to Look at Linear B," from *How to Use Your Eyes* (New York: Routledge, 2000).

"Useless Visualization in Quantum Mechanics," from *Six Stories from the End of Representation* (Stanford: Stanford University Press), forthcoming.

Part II

"Marks, Traces, *Traits,* Contours, *Orli,* and *Splendores*," from *On Pictures and the Words That Fail Them* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). Original version, "Marks, Traces, *Traits,* Contours, *Orli,* and *Splendores:* Nonsemiotic Elements in Pictures," in *Critical Inquiry* 21 (1995): 822–60.

"New Concepts for the Image," from *On Pictures and the Words That Fail Them* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). Original version in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 43 no. 1 (1998): 29–46.

"Hysterical Cryptography," from *Why are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity* (New York: Routledge, 1999).

"Subgraphemics," from *The Domain of Images, On the Historical Study of Visual Artifacts* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999).

"Weeping Over Bluish Leaves," from *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings* (New York: Routledge, 2001.

"Six Ways to Make Visual Studies More Difficult," from *Visual Studies: A Skeptical Introduction* (New York: Routledge, 2003).

Part III

"Non-European Stories of Art," from *Stories of Art* (New York: Routledge, 2002).

"Limits of Speaking About World Art From a Western Perspective," originally a review of David Summers, *Real Spaces,* in *The Art Bulletin* 86 no. 2 (2004): 373–80.

"How Western Europeans Write about Eastern Europe," originally a review of Steven Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe,* in *The Art Bulletin* 82 no. 4 (2000): 781–85.

"How Is It Possible to Write About The World's Art?" originally in Slovakian as "Ako je mozné písať o svetovom umení?" *Ars* [Bratislava] 2 (2003): 75–91. This will be chapter 3 in the forthcoming *On World Painting, 1900–2000.*

"Two Forms of Judgement: Forgiving and Demanding (The Case of Marine Painting)," *Journal of Visual Art Practice* 3 no. 1 (2004): 37–46. This will be chapter 2 in the *Success and Failure in Twentieth-Century Painting.*

"Art Historical Writing As Autobiography," from *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing* (University Park, PA: Penn State Press, 1997).

ЧАСТЬ I
НЕКОТОРЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ВИДИМОГО МИРА

ЧТО ТАКОЕ ЛИЦО?

С чего должна начаться антология?
С книги, наполненной странными картинками…
(Из книги *The Object Stares Back*)

С чего должна начаться антология? Этот текст из книги «The Object Stares Back». Здесь я пытаюсь осмыслить самый базовый визуальный опыт – опыт открытия человеческого лица. После того как книга была готова, я обнаружил чудесный пассаж, написанный американским автором Лидией Дэвис, в котором она описывает своего ребенка. Глава называлась «Почему он улыбается?».

«Он смотрит в окно с выражением серьезной заинтересованности. Он смотрит на картину и улыбается. Сложно догадаться, что его лицо выражает. Ему нравится живопись? Кажется ли ему картина смешной? Нет, вскоре вы понимаете, что он улыбается, глядя на картину, по той же причине, по которой он улыбается и вам: потому что картина смотрит на него»[1].

Текст, который перед вами, не из области истории: это феноменология. С некоторыми крупицами истории искусства и визуальных исследований, добавленных «для вкуса».

Давайте представим, как играют два маленьких ребенка, будучи в том самом возрасте, когда только узнают о существовании разных игр и о том, как в них играть. Цель их игры состоит в определении предметов, в последовательном уточнении всех их составляющих, вплоть до достижения полной ясности. Поскольку это дети, то они выбирают простые предметы для своей игры. Так, один ребенок говорит:

---

1 Davis L., "What You Learn About the Baby", *Varieties of Disturbance: Stories* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2007), 121.

«А что такое лицо?»

Второй отвечает: «Ну, лицо – это то, что находится наверху тела».

Тогда первый говорит (давайте представим, что это такая неугомонная девочка, у которой всегда наготове какие-нибудь каверзные вопросы): «А как же Пушок? У него же наверху хвост?»

«Ну, ладно, – отвечает ее друг, который на самом деле ничего не понял, однако проигрывать не хочет. – Лицо – это то место, где находятся нос, рос, уши, два глаза, щеки, подбородок, волосы, все это вместе, наверху тела».

После этого наступает тишина, наполненная торжеством безусловной победы. Тогда девочка говорит: «Но у птиц нет ни ушей, ни волос, ни щек».

Наступает еще более продолжительная пауза, соперник начинает интенсивно думать: «Ну хорошо, лицо – это место с двумя глазами, ртом *или клювом* и, возможно, носом». В этот момент дети начинают понимать, почему взрослые не особенно любят играть в игры. Конечно же, у девчонки вопрос наготове:

«А пауки? У них же восемь глаз, а люди с повязкой на глазу, а люди, у которых вообще нет глаз?» – и тут дети притихли из-за усиливающегося ужаса – «а червяки?»

Сказав это, девочка сильно сморщилась, чтобы еще яснее показать, как ужасен человек без глаз или червяк без лица. Ее приятель не на шутку испугался, а она закрыла лицо руками и просунула между пальцами язык, выиграв игру с по-настоящему чудесным неклассифицируемым лицом.

Я думаю, что каждый, кто задастся целью определить, что такое лицо, в конце концов придет к таким же выводам. С возрастом мы уже более спокойно определяем лица так, как их видим: я вижу тебя и я знаю, какая часть тебя является твоим лицом. Но, конечно, это не определение лица, а идентификация. По сути, мы оказываемся в странной ситуации: мы не можем сказать определенно, что такое лицо, в то время как лицо является чуть ли не наиболее важным из всего того, что мы видим. Лица очень важны для отношений любого рода, а наше собственное лицо (и то, как люди на него реагируют) дает нам возможность понять, кто мы.

Зачастую трата времени на вопросы, глубоко погруженные в непознаваемое и кажущиеся недоступными для размышления, не приносит никакой пользы. Но я думаю, что некоторые вещи о лице в целом – как противоположность частным лицам или знаменитым лицам – все же могут быть сказаны, если мы начнем задавать себе вопросы, подспудно присутствовавшие в детской игре. В частности, я хочу узнать, что считается лицом в целом, помимо отсылок к количеству отверстий, которые на нем обычно присутствуют, и его положению на теле. А затем я хочу поднять вопрос о границе между лицом и не-лицом и попытаться понять, что в принципе не является лицом. Я буду обращаться к некоторым известным теориям, но в конце постараюсь получить свой собственный ответ.

Значительная часть проблемы состоит в том, что мы уже знаем лица – к сожалению, слишком хорошо, чтобы с легкостью дистанцироваться и сказать в некоей четкой аналитической манере, чем они являются. Говорят, что любой может отличить до пяти миллиардов лиц, одно от другого, и что многие из нас не испытывают никаких сложностей, различая несколько сотен знакомых нам людей. Есть также лица, которые мы знаем очень хорошо, во многих отношениях даже лучше, чем наше собственное: эти лица принадлежат людям, которых мы любим. Я могу понять многое, о чем думает моя жена, еще до того, как она произнесет хоть слово, и я могу угадать ее настроение по таким едва уловимым изменениям, которые, я думаю, никто кроме меня не заметит. Эта моя способность настолько утонченна и проницательна, что я иногда могу сказать жене, что она взволнована или устала, еще до того, как она сама это осознает. Я скажу ей: «Ты выглядишь грустной», и она скажет что-то вроде: «Грустной? Ах да, думаю, ты прав». Это прекрасное знание, коль скоро оно делает людей ближе, и с годами лицо моей жены говорит мне все больше и больше. Когда я впервые встретил ее, ее лицо было почти как маска, я видел только основные черты. Но теперь оно почти никогда не молчит для меня; даже когда жена спит, ее лицо нечто сообщает.

Но это также и странное знание, поскольку, когда жены нет рядом, я не могу представить ее лицо целиком, как картину. Когда я смотрю на ее фотографию, особенно если это выходит случайно – если я наткнусь на снимок в

ящике стола, когда буду что-то искать, – на какое-то время я буду парализован, я буду смотреть на нее, не думая ни о чем конкретном, но будучи переполненным мыслями. Кажется, я должен досконально знать лицо жены и быть полностью с ним связанным. Но я не могу закрыть глаза и представить ее лицо в уме. Иногда, когда я засыпаю, ее лицо является мне (временами вместе с поразительно точной копией ее голоса), но я не планирую эти моменты и не могу их контролировать. Она исчезает так же быстро, как и появляется. Когда я думаю о ее лице – когда закрываю глаза и концентрируюсь, стараясь перебрать формы и цвета один за другим, – в уме возникает сильное, но незаконченное впечатление: чувство лица, память того, что я чувствовал, когда смотрел на ее лицо, и, возможно, некоторые детали, как черные ресницы или мягкость кожи ее щек… но все же это не картина, и я бы не смог нарисовать ее лицо по памяти. Конечно, когда я смотрю на жену, я узнаю все: почти невидимая белизна в том месте, где бровь переходит в висок, сжатые складки на ее нижней губе, тугие изгибы уха, оттенок и размер каждого зуба. Но я не знаю, как эти части соединяются в ее лице; если бы я знал, то, думаю, смог бы нарисовать его тогда, когда не смотрю на жену. Когда ее нет поблизости, все, что у меня есть, – это странная ускользающая вещь, которую мы называем памятью, но которая в действительности является памятью чувства видения вместе с сиюминутными воспоминаниями цвета или тепла.

Мне интересно, что же такое лицо, которое может быть известным, любимым и заученным наизусть, но все же не может быть представлено в уме? Что такое память лица? Что остается у нас, когда мы отделены от человека, которого любим? А когда кто-то, кого мы любим, умирает, что мы сохраняем, что понемногу ускользает от нас каждый год, но так никогда до конца и не исчезнет? И ускользает ли оно на самом деле? Возможно, оно изменяется, переходит в нечто более простое и отдаленное, как меньшее лицо или абрис лица, – до тех пор, пока, наконец, мы не состаримся и лицо человека, умершего много лет назад, станет не более чем наброском. Я думаю, было бы гораздо более печально, если бы лица, которые мы больше не можем увидеть, действительно выцветали, как старые фотографии, потому что в таком случае мы бы знали, что они

исчезнут раз и навсегда. Но текстура памяти более утонченна. Однажды я потерял человека, которого любил, но я помню его урывками. Его лицо изменяется и движется в моей памяти – сегодня это звук, завтра это глаз, затем движение его головы и потом опять это не более чем его имя. Что же мы видим в лицах и что мы забываем?

Я думаю, слова не могут дать нам лицо; лучшее, что они могут сделать, это напомнить, как мы вспоминаем лицо. Когда я читаю подробное описание лица и глубоко в это вникаю, пытаясь воссоздать образ в уме, у меня получается какое-то чудовищное лицо. Когда я читаю: «Как разрезанный гранат губы твои» (из «Песни Песней»), я представляю себе гранат с его белыми влажными косточками и темно-красной мякотью, а потом я представляю маленькие поблескивающие зубки на красных деснах – и от этой картины меня начинает тошнить, потому что гранатовые косточки слишком малы, чтобы стать зубами, и если бы зубы во рту располагались в таком же беспорядке, как косточки в гранате, это выглядело бы ужасно. Поэтому я знаю, что нельзя воспринимать это описание так буквально и нужно извлечь из него более поэтический образ сладкой влажности и гладкой белизны и оставить только это. Но есть также сами слова – «разрезанный гранат», – которые присутствуют и которые не оставляют в покое картину, созданную мной в уме, иногда они как бы врезаны в саму картину, в ее бессловесный образ. В английском языке слово «гранат» (*pomegranate*) требует особых усилий для мышц рта, и поэтому, произнося его, я думаю о еде. Но «разрезанный» (*cut open*) – это совсем другие ощущения, в воображении возникает разрезанная и разорванная кожица граната. Так и представляется, как она может быть слегка надрезана и затем разорвана, и это очень странный образ в связи со ртом, который открывается и смеется и который не нужно при этом разрывать. Можно ли сказать, что автор «Песни Песней» втайне ненавидел женщину, которую он описывал? Открывал ли он ее рот руками, думая, что разрывает гранат? Смотрел ли он на нее и видел гранатовые зубы в сочных красных деснах? «Разрезанный гранат» – слова, которые настолько же разрушают картину, насколько ее и создают. Звуки и ассоциации разъединяются, разъединяются даже ощущения, когда я произношу эти слова, как если бы мой рот был наполнен буквами.

К письменным описаниям лиц нужно относиться более свободно и невизуально. Иначе ничего хорошего из этого не выйдет. Читать о лице – значит поставить перед собой задачу отказаться от визуализации и думать только об идеях. Мне, безусловно, нравится образ разрезанного граната, но только в том случае, если я просто думаю о его обильной сочности и запрещаю себе *увидеть* его в связи с лицом. Читая стих из «Песни Песней», я опускаю некую завесу между этим образом и своим умственным взглядом, я позволяю образу оставаться расплывчатым, пока меня занимают метафоры. Именно поэтому я думаю, что письменные описания не могут вызвать в уме образ лица, но могут лишь напомнить нам, что значит пытаться вспомнить лицо. Перечитывая стих, я начинаю вспоминать, как я представляю себе лица и какими фрагментарными получаются эти картинки. В какой-то момент рот – это краснота, а затем это сладость или округлая форма – все это собирается в гранате, но в то же время все это и разрушается гранатом. Когда образы идут один за другим – «волосы твои – как стадо коз», «зубы твои – как стадо овец, выходящих из купальни», как говорится в «Песне Песней», – эти образы теснят друг друга, заталкивают в мой ум образы, вдавливают в мои мысли слова до тех пор, пока образ лица не будет окончательно разрушен: но когда это случится, это разрушение станет точной копией того разрушения, которым заканчиваются мои попытки вспомнить лицо любимой женщины.

Так что же такое лицо, если дистанцироваться от слов? Что же такое лицо, если я его никогда не видел? Как выглядит Моисей? Поскольку я не могу увидеть Моисея – его портрет никогда не был нарисован, и те, кто его видел, никогда не описывали его лица, – я могу руководствоваться только своими идеями. Я представляю его как отца, и этот образ смешивается у меня в голове с образом скульптуры Микеланджело в Риме и образом актера Чарлтона Хестона в роли Моисея. Но даже если у меня появляется такая мысль, я знаю, насколько она неверна: она так настойчива, она проникает в мой ум так быстро, как если бы там был один вакуум. Самое лучшее представление о лице Моисея – это не иметь вообще никакого представления, если бы это было возможно – если было бы возможно прочитать историю Исхода, не думая вовсе о лице. Этот Моисей,

которого я не могу вообразить, был бы чистым словом: у него не было бы лица и, когда бы он говорил, его речь появилась бы сразу как текст. Подобно кафкианскому Грегору, Моисей стал бы монстром, если бы появился как образ, потому что Моисей принадлежит словам. Но понять такого Моисея невозможно: я должен сформировать хотя бы приблизительное представление о его внешности, чтобы осмыслить его библейскую речь, но поток китчевых Моисеев постоянно вторгается в требуемое лицо.

Микеланджело изобразил Моисея с рогами, следуя традиции, гласящей, что «у Моисея появились рога, когда он сошел с горы Синай». Но согласно другим интерпретациям это странное слово «рога» означает, что Моисей был благословен и от него исходило сияние, и поэтому живописцы показывали его с серебряными лучами света от висков. Совсем недавно один исследователь пересмотрел всю литературу – все комментарии и переводы, которые накапливались в течение двух тысячелетий – со своего рода бесстрастным взглядом, присущим только тем, кто знает, что текст – это единственное доступное нам свидетельство, – и пришел к выводу, что мистическое слово должно означать то, что после встречи с Богом Моисей буквально отвердел. Его лицо «отвердело словно рог», возможно, от «светового или теплового ожога». Его кожа стала жесткой, у него появился кератоз, сильнейший солнечный ожог, волдыри, он был покрыт «шишками, похожими на молодые рога». Одним словом, на него было страшно смотреть, но сам он оказался способен смотреть на Бога – или по крайней мере на спину Бога, потому что только это ему было позволено. Это – прекрасная теория, которая становится лучше еще и оттого, что превращает Моисея из того, кого мы никогда не узнаем и чье лицо мы никогда не видим, в нечто даже более мистическое. Ожог обезображивает Моисея и делает его почти неузнаваемым: но мы не знаем, каким он выглядел до этого, и поэтому произошедшая с ним метаморфоза остается для нас мистикой, неизвестное лицо затвердевает в неизвестной маске. Но в то же время знание об «ожоге» дает лицо, и нам уже гораздо сложнее представить себе чисто лингвистического Моисея.

Конечно, очень хочется просто представить бородатого мужчину с плохим загаром, то есть вспомнить о ста-

туе Микеланджело с надутыми щеками. Думаю, здесь не о чем думать или, скорее, все, что здесь есть, – это некое ничто внутри другого ничто, но в конце концов я не могу противостоять потребности видеть лицо и поэтому создаю его, чтобы заполнить эту пустоту. Мой Моисей – это некто между человеком (с целым каталогом лиц, ни одно из которых, однако, не может подойти) и его отсутствием (непостижимое обезображивание неизвестного лица, скрытое в обезличенном тексте). Этот «Моисей» балансирует между двумя полюсами. При сосредоточенном чтении я позволяю безличным словам заменять «Моисея», но, как только я расслаблюсь, китчевая картинка начинает настойчиво помогать мне в осмыслении истории.

Когда слова не помогают, отсутствие лица становится просто невыносимым. У меня есть друг, врач, который работает в ожоговом отделении. Он часто рассказывает, насколько сложно даже *поговорить* с человеком, чье лицо пропало. Я могу лишь догадываться, хотя я и видел некоторые из его фотографий. Сокрушительное впечатление, полное *стирание* лица, ужасная очевидность того, что лица не стало и все, на что теперь можно смотреть и о чем можно думать, это красная опухшая плоть, сморщенная зарубцованная ткань…и самое ужасное, что эта зарубцованная ткань *говорит* и пытается показать чувства и реакции. Может быть, разговаривая с таким человеком, можно было бы представить себе лицо и то, как оно улыбается или хмурится в ответ, – но любые попытки воображения обрываются брутальным присутствием мертвой ткани. Разве можно с легкостью удерживать в уме некое воображаемое лицо, глядя при этом на непроницаемую поверхность сожженной кожи? Я считаю, что ожог не позволяет думать о лице, а разговор без лица – как говорит мой друг – становится невозможным. Мы ждем, что наши слова отразятся в лице другого, и когда не получаем этого ответа, то не можем продолжать.

Эта потребность в ответной реакции – одна из причин, по которой игра актеров оказывается не такой простой, как кажется. Во время пробных съемок актер должен говорить и обращаться к другому человеку, когда рядом нет никого. Актер должен создать видимость общения, когда он сам никого не видит и когда его самого видит только камера и люди на съемочной площадке. Для этого Майкл

Кейн советует актерам «влюбиться» в камеру: постоянно помнить об ее присутствии, «играть с ней», как если бы это был кто-то, кого хочешь соблазнить, даже при этом на него не глядя. Это способно развить фантазию до такой степени, что можно будет с легкостью коммуницировать с пустотой, но, я думаю, задача намного усложняется, когда рядом находится человек, но нет лица.

Подобные проблемы случаются и в повседневной жизни: например, я знаю одного человека, у которого есть привычка вместо ответа молчать и смотреть на меня отсутствующим взглядом. Иногда этот пристальный взгляд может длиться так же долго, как разговор, и тогда через несколько минут начинает казаться, что его лицо изменяется: от нейтрального выражения – лицо, которое, кажется, говорит: «Я сегодня немного рассеян, удиви меня, если сможешь», – к осуждающему – лицо, как бы говорящее: «Я нахожу весь этот разговор невероятно утомительным». (Ощущение, что выражение лица изменяется, хотя на самом деле остается неизменным, было подтверждено в эксперименте, проведенном в Московском институте кинематографии в 1917 г., когда был снят фильм, где одно и то же лицо появлялось в разных обстановках, призванных вызывать разные чувства. Зрители думали, что лицо актера реагирует на каждую новую обстановку, слегка улыбаясь или хмурясь, и они были очень удивлены, когда узнали, что лицо оставалось неизменным[2]). Несмотря на то что я знаю этого человека уже многие годы, общение с ним до сих пор доставляет мне неудобство. Первое время я пытался шутить и быть особенно оживленным в надежде вызвать у него ответную реакцию, но даже когда я узнал его лучше, после нескольких минут такого общения я замечал, что начинаю слегка беспокоиться, или нервничать, или смущаться непонятно из-за чего. Мне не хватало именно подвижного лица: того, что вернуло бы мне мой взгляд и отразило бы мои чувства и мысли. Говорить – это как бы пускать волны в бассейне, а лицо – это как бы стена, возвращающая эти волны. Если мы говорим эмоционально, мы отсылаем волны к другому лицу и через какое-то время чувствуем ответ. Лицо начинает двигаться в ответ, даже если человек ничего не говорит. Когда я смо-

[2] Имеются в виду эксперименты Льва Кулешова с монтажом, получившие название «эффект Кулешова». – *Прим. ред.*

трю на свою жену и не говорю ни слова – даже если если я едва заметно дышу, – я распространяю очень мягкие движения, пускаю легкие волны, и каждая из этих волн моментально возвращается ко мне. Я и моя жена – как два края чаши, между которыми сверкает вода в сложных узорах пересекающихся волн. Некоторые из наиболее важных моментов моей жизни я прожил, всматриваясь в лицо жены и созерцая плавные движения ее глаз, молчаливо намекающих на суть, в то время как она смотрела на меня. По сравнению с этой формой коммуникации все остальное – грубая материальность.

Возможно, это и есть ответ на вопрос, что такое лицо, ведь самым важным оказалось то, что на лицо можно смотреть и что оно ведет себя как лицо. Памяти оказывается недостаточно или память дает нам вместо лица нечто совершенно другое. Лицо, которое я никогда не смогу увидеть, не будет лицом, и также не будет лицом то лицо, которое не отвечает мне. Лицо будет чем-то, что двигается волнообразно, что двигается в ответ на движения моего лица, оно не может быть неподвижным или отсутствующим.

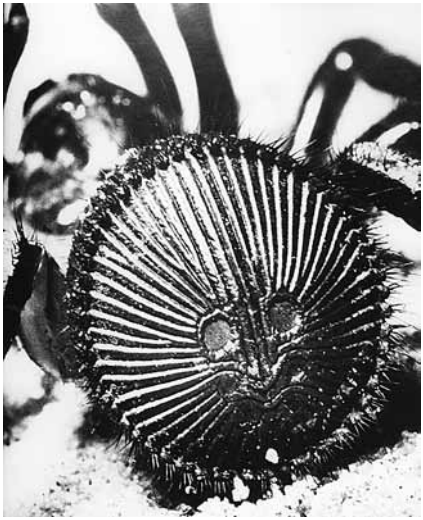
Но все же я не до конца в этом уверен. Разве тело не отвечает таким же образом? Когда я разговариваю с кем-нибудь, наши тела также двигаются в безмолвном диалоге. Это называют «языком тела», но это название слишком грубое и буквальное, чтобы объяснить, сколько всего может быть сказано без слов – движения моего тела связаны с моими словами и выражением лица, так что ни лицо, ни речь не могут передать всего смысла без помощи тела. (Эта проблема хорошо известна тем, кто транскрибирует речь, так как без учета жестов и едва уловимых движений смысл зачастую непонятен.) Нет, недостаточно сказать, что лицо – это нечто, что отвечает мне, что находится перед моими глазами и смотрит на меня. Лица действительно таковы, но таковы и многие другие вещи – особенно чаши с водой, волны и даже сам океан. Если бы мое описание лица было правильным, я должен был бы признать, что каждый раз, когда я стою в океане и шлепаю рукой по воде, я нечто говорю волнам, а берег и морская стена и глубина – как огромное лицо, тончайшим образом отвечающее на мой легкий шлепок. Океан уносит мой шлепок тысячами эхо, которые утихнут и потеряются

в волнах всего мира. Возможно, это удачный поэтический образ, но он не помогает мне понять лицо.

Также можно определить лица как силовые центры, как нечто, что устанавливает в нашем мире маленькие места смысла среди других менее важных вещей. В будний день в городе, где я работаю, на улицах пробки, а тротуары заполнены покупателями и бизнесменами. Люди продают драгоценности и просят пожертвования, а витрины украшены ослепительными флуоресцентными огнями. Будучи вне всего этого хаоса, я отбираю лица для первичного осмотра: когда я сканирую улицу перед собой, чтобы убедиться, что я ни в кого не врежусь, я прежде всего смотрю на лица. Как правило, у меня нет времени, чтобы всматриваться, и я смотрю на каждое лицо всего лишь какую-то долю секунды – но не будет ошибкой сказать, что хаос улицы состоит из созвездия подвижных лиц. Я вижу тела, автомобили и грузовики, различные препятствия и бордюры, которые я должен обойти, и у меня есть время, чтобы обращать внимание на дорожные знаки и витрины, но лица занимают особое место в поле моего зрения. Они упорядочивают пространство. Без них многое из того, что я вижу, казалось бы пустым. Я думаю, что в большом городе меня возбуждает и наполняет мою кровь адреналином не шум и суета улицы, а тревога и спешка, которую я вижу на лицах людей.

Так происходит со мной, когда я нахожусь на улице, среди царящего вокруг возбуждения. В офисе также некоторые лица мгновенно привлекают мое внимание. Все остальное отходит на второй план: ковер и книги, столы и стулья, даже картины и календари. Лицо может стать силовым центром, точкой концентрации смысла на фоне обыденных вещей. И я думаю, что так воздействуют любые лица, даже нечеловеческие или случайные. Рядом с домом, где я вырос, в стороне от дороги, растет береза, которая склоняется к дому и слегка затеняет его. На высоте около полутора метров видны следы старого ранения, кора закрутилась витками темного пергамента. Для меня эти витки образуют совершенное лицо, старое и грустное, с широкими скулами и крупным ртом. Я помню, когда впервые заметил у нашего дома этого молчаливого соседа – это было в то время, когда я сам был ростом около полутора метров и мог выйти и смотреть

прямо в его деревянные глаза. Для меня все впечатление от сада и дома окрашено этим лицом, и даже сегодня оно все еще там, стареющее на свой собственный лад (глаза становятся все больше и больше, как у Раймонда Барра, а само лицо слегка расплывается). Несколько лет назад я узнал, что никто из моей семьи никогда не замечал этого лица, и я был удивлен осознанием того, насколько отличным должно быть их восприятие сада, без тяжкого груза той странной грусти, которая всегда охватывала меня: с тех пор как я увидел лицо (или, как кажется, с тех пор как оно увидело меня), сад перестал быть прежним. Кора в других местах также имеет свой рисунок, но он кажется неинтересным, как бы напрочь лишенным смысла. У дерева пышная крона, ветвистая и старая, но я едва обращаю на это внимание.



1

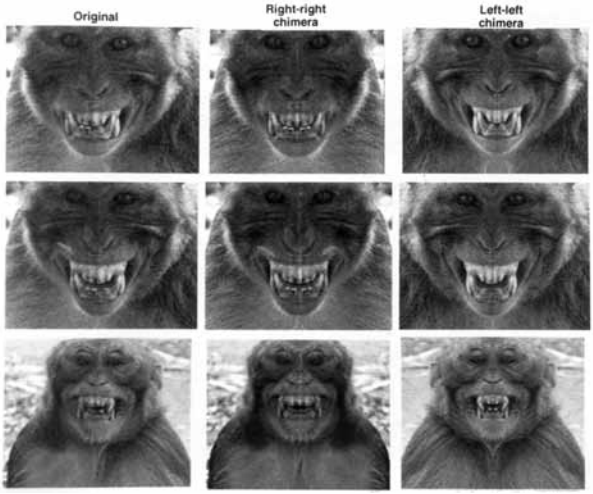
Или вот другой пример, на этот раз касающийся случайного лица у насекомых, – лица, которое насекомые не делают специально и которое вообще может никто не воспринимать как лицо, кроме человека. Оно находится на брюшке пауков семейства ктенизидов, которые используют свое похожее на розетку брюшко как дверь (ил. 1). Паук заползает в свою нору и закрывает вход задней частью своего тела, чтобы защититься от атак муравьев. Удивительная эта вещь – брюхо и дверь одновременно, – не могу представить себе кого-нибудь другого, у кого тело бу-

дет дверью. Но здесь все еще более странно, потому что на этой двери есть лицо или, правильнее сказать, эта дверь и есть лицо. И какое лицо! У него большие глаза-пуговицы с кривыми вытянутыми зрачками, широкий классический нос и угрюмый надутый рот, как у пессимистичного философа или раздраженного политика. А по кругу расходятся лучи его лап с остриями на концах. Это потрясающее лицо. Если бы я увидел его в своем доме, то был бы парализован: не смог бы оторвать от него своих глаз. И пока бы это лицо на меня смотрело, я смотрел бы на него. Если бы я был мухой, я был бы моментально обречен на смерть. Даже сейчас, когда я опять смотрю на фотографию, это лицо очаровывает меня. (Это человеческая реакция; нет никаких доказательств, что лицо что-либо значит для животных.) Расплывчатое кошмарное тело, маячащее сзади, – это только придаток. Лица более чем достаточно, чтобы приковать меня к месту.

Итак, лицо – это источник власти? Нечто, что парализует, поражает? Нечто, что приказыват нам застыть в неподвижности? Что завлекает нас? Неопровержимый источник соблазнения или разрушения? Конечно, да, но не только это. Лицо – это нечто страшное, возможно, это и есть страшная вещь сама по себе – сама идея ужаса, как сказал бы Роже Кайюа. Если я думаю о страшном, то представлю лицо. Обычно у всех героев фильмов ужасов есть лицо, и исключения только подтверждают правила – всадник без головы, Джейсон с хоккейной маской, призрак оперы, злобные призраки, которые прячутся в тенях. Все они прячут свои лица, и ужас длится до тех пор, пока не загорится свет и не спадет маска. Испуганная жертва колеблется всего минуту – достаточное время для того, чтобы закричать, но не чтобы подумать о побеге, – а затем жертву убивают или куда-нибудь уносят, чтобы насиловать. Различные варианты этого сценария делают акцент на каком-то особом напряжении, так что иногда лицо оказывается множественным (как многослойная пасть в фильме «Чужой»), или с сюрпризами (всевозможные выпячивания, как «Видеодроме»), или вообще никогда не появляется (как Джейсон), или появляется постоянно, пока его «нормальность» не начнет вызывать тошноту (как в «Человеке-слоне»). Но все же лицо – это неотъемлемый элемент фильма ужаса.

Одно из блестящих предположений Фрейда («блестящее» благодаря своей скандальности и неожиданности, и в то же время справедливости) говорит о том, что Медуза, прототип всех ужасных лиц, это на самом деле – женские гениталии. Медуза превращает мужчину в камень – то, что в коде бессознательного означает, что он загипнотизирован и лишен силы. Мужчина превращается в статую перед женщиной. Он становится твердым, как камень, и неподвижным, не могущим сделать и шаг в сторону от того, что он видит. В некоторых греческих версиях этой истории Медуза была страшной, с большими зубами и высунутым языком. Но по другим версиям она была невероятно красивой, и только ее змеевидные волосы были ужасны. Но все это только подтверждает интуицию Фрейда, потому что прежде всего женские гениталии можно представить как абсолютный идеал красоты, даже более соблазнительный, чем любые другие женские формы. В любом случае, идентификация работает. Сказка Фрейда о Медузе проясняет для меня природу власти, которой обладают лица: возможно, это сексуальная сила, лица – это знаки сексуальности.

Если бы лица были проводниками сексуальности, это была бы достаточная причина, чтобы находиться под их воздействием, но в таком случае идея ужаса отходит на второй план. Есть соблазн последовать Фрейду и посмотреть на сексуальность как на взаимосвязь ужаса и удовольствия, но я бы предпочел подумать об ужасе как таковом. Хороший пример лица ужаса дает нам макака резус (ил. 2). Это – «гримаса ужаса», которую делает низшая по рангу обезьяна, испуганная более старшим членом своей группы, то есть это лицо, выражающее именно ужас, а не агрессию. (Агрессивное лицо выглядит по-другому; обезьяна делает О-подобную форму рта.) Но может ли быть, что гримаса ужаса используется также для устрашения противника? Человеку это лицо кажется свирепым: обезьяна демонстрирует передние зубы и клыки. Это может быть хорошим примером лица, принадлежащего скорее миру борьбы, чем открытой сексуальности. Но и в этом случае Фрейд опять прав. Гримаса ужаса очень похожа на «гримасу совокупления»: фактически единственное отличие между ними в том, что обезьяна удерживает гримасу ужаса дольше по времени. Взрослый самец делает гримасу



2

совокупления несколько раз в процессе спаривания, но то же самое выражение, только в застывшем виде, служит ему, чтобы показать страх или подчинение в присутствии старшего самца. Таким образом, в этом лице соединены агрессия, страх и сексуальность, и нет никакой возможности различить их, кроме как наблюдая за контекстом.

Лица – непревзойденно утонченны и обладают такой странной властью. Я мог бы отличить друг от друга пять миллиардов человек, кроме, возможно, близнецов. Мы принимаем эту способность как саму собой разумеющуюся (представьте, как усложнилась бы наша жизнь, если бы мы не смогли с уверенностью различить босса и секретаря), но она не является общей характеристикой нашего зрения. Эта способность касается только лиц. Если бы я смог увидеть 5 млрд тел, сомневаюсь, что смог бы их отличить. Тысячи мужчин и женщин выглядели бы одинаково. Интересно также, сколько рук и ног я смог бы отличить. Мне, конечно, хотелось бы думать, что я смогу распознать свои собственные ступни среди чужих, но и в этом нет окончательной уверенности. Когда я вспоминаю о мужских ступнях, которые видел в бассейнах и пляжах, то, думаю, они выглядели очень похожими друг на друга. Конечно, чем меньше часть тела, тем тяжелее ее отличить. Как насчет частей ступни? Смогу ли я узнать изгиб моей ступни среди чужих? И можем ли мы действительно отличить тела наших возлюбленных от тел других людей?

Еще сложнее увидеть различие между телами животных. Есть роман Гюнтера Грасса о мальчике, у которого были такие чувствительные глаза, что он мог в стае скворцов отличить птиц друг от друга. Когда я впервые прочитал эту книгу, мне было интересно, можно ли так видеть на самом деле: возможно, если бы я подошел поближе к стае, то смог бы различить птиц. Но, конечно, самим птицам не нужно быть слишком близко друг к другу, чтобы узнать, кто есть кто: они прекрасно видят и слышат друг друга. Но для человеческого глаза стадо животных и стая птиц – не говоря уже о косяке рыб или скоплении бактерий – это просто толпа безлицых существ. Биологу нужно очень долго просидеть с группой горных горилл, чтобы научиться различать их. Три обезьяны на картинке – разные, даже если я не могу увидеть никакого отличия между той, что в верхнем ряду, и той, что посередине. «Правосторонние» и «левосторонние химеры» – это составные фотографии, удваивающие правую или левую сторону лица, и суть этой процедуры в том, что если лицо составлено из двух левых частей, оно воспринимается как более экспрессивное, поскольку эмоции проявляются на левой части лица более интенсивно, чем на правой. Такие химеры часто используются в психологии, и смысл обычно состоит в том, что они не выглядят как реальные лица: чтобы увидеть лицо, нам необходима некая асимметрия. Но это также функция нашей сверхчувствительности к человеческим лицам, поскольку я не испытываю сложности в том, чтобы увидеть в химере настоящее обезьянье лицо.

И все же мы не чувствительны к лицам до бесконечности. Знаю из опыта, что близнецы создают проблемы (ил. 3). Близнецы могут быть похожи даже своими веснушками: когда им по шестьдесят лет и у одного из них появляется пигментное пятно, то и у другого оно появляется в том же самом месте. Многие различают близнецов по одежде, или прическам, или каким-нибудь другим незначительным отличиям. Я испытываю неудобство, находясь рядом с близнецами, до тех пор, пока не увижу хоть какое-то отличие, неважно, насколько банальным оно будет: как если бы мой мозг отказывался работать, отказывался даже от попытки понять этих двух индивидов, пока я не смогу отыскать нечто имеющее смысл. Неотличимые близнецы – это как бессмысленное математическое урав-

3

нение: *1+1=1*. Я не могу думать о математике, пока знаю, что *1+1=2*. Как только я нахожу смещенную родинку или волосинку в другом месте, я начинаю думать, меня преследует мысль: вряд ли я смогу найти какие-нибудь лучшие отличительные черты (которые не были бы такими тривиальными, такими незначительными по отношению к характеру и личности), потому что сходств по определению должно быть больше, чем отличий. Похоже все-таки, что *1+1=1*.

А что, если бы существовало не два идентичных лица, а больше? Что, если бы близнецы жили стаями, как скворцы? Если я подниму кипу кленовых листьев и посмотрю на них, то будет казаться, что все листья разные. Я буду раскладывать их друг возле друга по цвету или остроте зубчиков, и мне может показаться, что я действительно могу отличить все листья. Но через несколько минут я натыкаюсь на два листа, которые похожи, как близнецы. Чтобы отличить их, я должен всматриваться в мельчайшие детали – след от укуса какой-нибудь гусеницы, пятнышко плесени, легкий изгиб. Это не то же самое, что отличать одно лицо от другого, потому что с лицами я проделываю это автоматически, не задумываясь. Вскоре игра с различением листьев становится утомительной, потому что приходится запоминать произвольные знаки

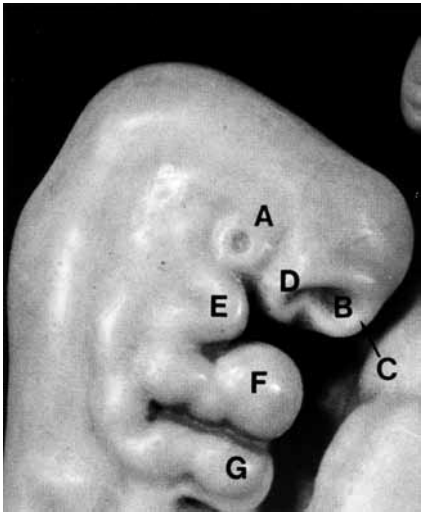
и черты. Я должен запоминать маленькое пятнышко на одном листе и слегка удлиненный черенок на другом, так же как родинку на щеке близнеца. Это больше похоже на игру в концентрацию, чем неспешное выдумывание различных лиц, которое я с легкостью могу изобразить. А что если бы лица были не кленовыми листьями, а сосновыми иголками? Хайдеггер говорил, что есть единственный способ отличить две сосновые иголки – это знать, что одну ты держишь в правой руке, а другую в левой – но это не видение, а философствование.

Лицо – это объект, который мне удается лучше всего рассмотреть. Я вижу в нем очень многое: фактически даже большее, чем, кажется, могу видеть, большее, чем могу описать или перечислить. Это место приложения наиболее нюансированного зрения, на которое я только способен, и я был бы только рад, если бы что-то еще в мире я смог бы видеть хотя бы с десятой долей той концентрации, которую я трачу на лицо.

Лицо подобно машине, производящей такие эффекты, на которые не способно ничто другое. У тела есть свои механизмы, и лицо – нечто присоединенное к телу. Тела могут крутиться и изгибаться, могут передвигаться в пространстве, но лицо – это как консоль, прикрепленная к телу. Все его части работают слаженно для производства особого эффекта. Если я начинаю думать о лице как о машине, специализирующейся на определенных сигналах, я теряю образ лица как наиважнейшего индекса индивидуальности. Я больше не могу думать о своем лице как о *моем* лице, но только как о части тела, подчиняющейся различным законам и преследующей свои собственные цели. Я бы сказал, что все лица – это пример машины одного рода – того, что философы Жиль Делёз и Феликс Гваттари назвали «абстрактной машиной лицеобразования». В конце концов, это относительно просто: чистая поверхность и размещенные на ней отверстия. «Белая стена» и «черные дыры» лица образуют систему, слаженную механическую работу по производству эффектов, которые мы воспринимаем как лицо. Иногда все действует прекрасно, система гладко работает, производя выражения и настроения, звуки и слезы. Но иногда что-то не срабатывает, и лицо начинает разрушаться. Даже легкий тик в уголке моего глаза может быть знаком бунта, по-

скольку часть лица пытается освободиться от деспотического правила лица-машины. Лицо борется с тиком, пытается подчинить его норме.

Если лицо – это не носитель индивидуальности, а такая вот машина, то многие вещи можно назвать лицом. Есть удивительный момент в развитии эмбриона, где-то на пятой неделе у него появляется лицо (ил. 4). Глаза только формируются (прямо под буквой А на этом рисунке) и ноздри (В) начинают образовываться, врастать в чистую поверхность лица. В течение своего развития эмбрион постоянно изменяется, какие-то части появляются, а потом пропадают: одни впадины открыты, другие закрыты, машина лицеобразования создает себя вне зависимости от «белой стены» и «черных дыр». Будущий мост носа находится справа от единственной ноздри, а



4

будущие крылья носа – слева (буквы *C* и *Д*). Они изменят свое место еще несколько раз и снова соберутся, на этот раз в нормальный нос. Рот начинает образовываться между верхней и нижней челюстью (буквы *E* и *F*), но это еще не дыра, а нос еще не связан со ртом, как у нас. Чтобы это случилось, мембрана должна разорваться и цельная поверхность трансформироваться в разветвленную дыру. Глаза еще не видят – маленькая образовавшаяся впадина, «оптическая плакода», впоследствии станет хрусталиком – и пока еще нет канала, соединяющего их с мозгом.

Все это больше напоминает легкую рябь на поверхности лица. Оно еще не может ни дышать, ни плакать, ни видеть. Но все же это именно лицо, и не может быть ничем иным. Когда я смотрю на рисунок, то воспринимаю это лицо как лицо из комиксов, поскольку принимаю *F* и *G* за губы: но сам «рот» находится выше, в расщелине между *E* и *F*. И все же это лицо, коль скоро состоит из дыр и выпуклостей, и именно так лицо и образуется: создавая выступы и волны из плоти, а затем пробивая и пряча дыры вглубь тела. Абстрактная машина лицеобразования укоренена в теле, ее части повторены, рассыпаны по поверхности тела. Анус, уретра, вагина когда-то были названы «другими лицами»: подходящее название для псевдоглаз, носов и ртов. Подмышки слепы, такие вот неудавшиеся лица, но пупок – это уже отчасти лицо.

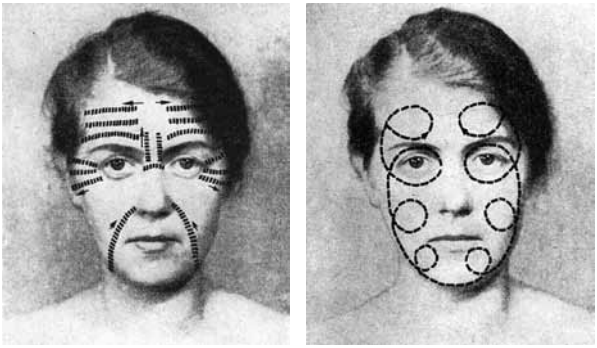
Части машины могут существовать где угодно. Лицу не нужна оболочка или живая плоть. Геометрическая диаграмма, с черными точками и пересекающимися линиями, может стать лицом: точки – это дыры или отверстия, прорезанные на белой странице, а линии показывают, как все приведено в действие, как эти точки связаны с поверхностью. Даже простой треугольник может стать машиной лицеобразования: опущенная вниз вершина будет служить ртом, а два верхних угла основания – глазами. Если я отвлекусь от компьютера и посмотрю по сторонам, думая при этом о лице, я увижу кнопку на стене, а несколькими сантиметрами ниже – выключатель. Кнопка находится слева вверху, а выключатель у края стены. Но машина настойчива, и я начинаю видеть это как частичное лицо: один тусклый глаз и неподвижный рот с единственным выступающим вперед зубом. И кнопка, и выключатель проникают в стену и связаны с ее внутренней частью: подобно человеческому лицу, ансамбль укоренен в телесной толще.

Лицо возникает, только если я действительно начинаю верить, что объект является лицом, или если я уверен, что есть смысл думать о лице, глядя на геометрическую диаграмму или кнопку. Несколько секунд спустя я понимаю, что лучше думать о стене как стене, а не о лице в процессе формирования. Но эти секунды очень интересны. Пока я воспринимаю стену как лицо, я смотрю на нее совсем не так, как на другие предметы в комнате. Она обладает непреодолимой, безусловной привлекательностью: она *дей-*

ствует, она сообщает нечто. Но когда лицо опять становится стеной, она замолкает. Весь механизм затихает, и все, что остается, – это малоинтересный вид абстрактной формы. Но даже сейчас машина лицеобразования сохраняет свою необычайную силу, и легкое эхо лица все еще присутствует на стене, принуждая меня посматривать на нее вновь и вновь.

Есть и другой – мой любимый – способ думать о лице. Он связан с той последовательностью, с которой мы рассматриваем лицо: когда мы смотрим на лицо, наши глаза двигаются определенным образом. Взгляд путешествует по поверхности, видя то одну вещь, то другую, и никогда не останавливается. Он исследует, оценивает, проверяет. Хотя это предполагает, что мы можем рассматривать, как нам хочется; обычно же, в общественных местах, нам не позволено делать большее, чем просто смотреть друг другу в глаза, иногда украдкой пробегая взглядом по губам или щекам. Но если ничто не запрещает нам рассматривать лицо, мы начинаем это делать, вновь и вновь водя взглядом по кругу: вверх-вниз по носу, по изгибу брови, по губам с остановкой на уголке, по щеке и вплоть до уха. Я думаю, что сами лица произвели этот особый способ рассматривания. Они как карты, на которых стерты все дороги, но мы все равно знаем, куда идти.

Иллюстрации из польской книги по косметике показывают способ накладывания макияжа, но в то же время они буквально воспроизводят невидимую карту лица (ил. 5). Пунктирные линии и стрелки – это пример того, двигаются мои глаза или им *кажется*, что они двигаются. Женские пальцы действительно будут пробегать по этим линиям, тем самым имитируя движения наших глаз. Накладывая макияж, женщина делает себе своеобразный массаж: такой, который повторяет естественные привычки видения. Я могу даже не смотреть на эти кругообразные пути, но я часто *чувствую*, что хотел бы. Когда мы вот так смотрим на лицо, оно становится тем местом, где зрение и чувствование сближаются очень тесно. Эти невидимые пути, по которым следует взгляд, стремятся стать видимыми путями прикосновений. Когда женщина массажирует лицо, она видит своими пальцами и смотрит на себя абсолютно тактильным образом: пальцы находятся и в ее глазах, и на ее лице.



5

Очень хочется, чтобы эти пути стали видимыми. И косметологи, авторы книги, именно для этого разрисовали фотографии. Такие же узоры можно увидеть в африканских, маланезийских и маорийских татуировках, где лицо по несколько раз обводится кругами, пока не будут обозначены все его спрятанные пути. Это видение-и-прикосновение-одновременно является также письмом. Лицо – словно белый лист бумаги, молящий изменить его. Когда я смотрю на лицо, я испытываю сильное желание как-то *дополнить* его через тщательное рассматривание, или прикасаясь к нему, или украшая его. Я бы сказал, что в этом последнем определении лицо означает нечто незаконченное: работа, которая находится еще в процессе и постоянно требует того, чтобы на нее смотрели, прикасались к ней, писали на ней. И, возможно, в этом и кроется основная причина нашей очарованности лицами: как и выражаемые ими личности, как и передаваемые ими идеи, лицам нужно, чтобы их использовали, потому что это еще незаконченные образы.

Игра в интерпретирование лиц и собирание теорий вполне может продолжатся *ad infinitum,* что само по себе может быть характерной чертой лиц. Но если я и устаю размышлять о моделях и метафорах, то не потому, что их очень много, а потому, что есть другой способ думать о лицах, работающий на более глубоком уровне, чем все эти теории. Для меня это – возможность собрать вместе концепции лица и привязать их к некоторым идеям, которые на первый взгляд кажутся очень разнородными: понятие стиля, точнее, художественного стиля, понятие внутренней связности или единства. Подобный способ мышления

выводит нас от знакомых и понятных лиц к объектам, не имеющим к лицам прямого отношения, к объектам, которые невозможно прочесть как лица.

Лучше всего начать со всемирно известного лица, которое не создаст никаких проблем и доставит одно только удовольствие. Я думаю сейчас о таком лице, как написанный Рембрандтом портрет его друга Яна Сикса (ил. 6). Ян – задумчивый, добрый и, бесспорно, умный молодой человек. Я бы сказал, что он был показан как раз в середине своих спокойных размышлений, таких, что вдруг иногда приходят, когда мы с головой захвачены каким-то делом. Он только что надел перчатки, но тут его посетила мысль и он остановился. Это грустные мысли, но, должно быть, он задумывался об этом и раньше и поэтому сейчас он спокоен и, возможно, умиротворен.

6

Историки искусства ненавидят такой способ прочтения, считая его чересчур спекулятивным и бездоказательным. Я начинаю размышлять, глядя на фигуру на картине, представлять себя на месте этого человека, и множество моих собственных идей начинает добавляться к тому, что сообщает сама картина, – а сообщает она очень немногое. Возможно, Ян не думает вовсе, и картина всего лишь показывает, как одеваются молодые люди. Или, возможно, я все неправильно понял, и передо мной портрет богатого аристократа, который хочет показать свое богатство и

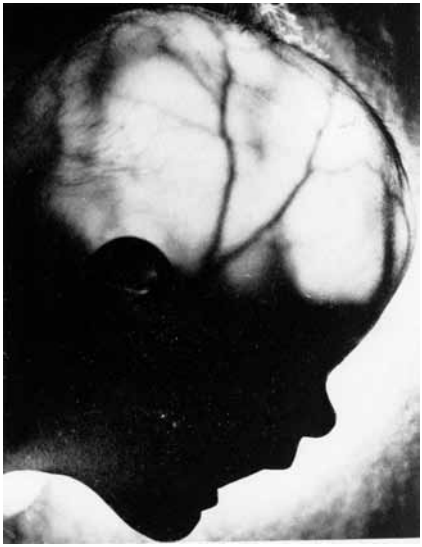
дворянское происхождение. Есть множество интерпретаций, но, как известно, подобного рода живописные произведения ценны как раз потому, что открывают широкие дискуссии относительно психологии изображенных субъектов. Если бы я жил в Амстердаме, где находится эта картина, то, возможно, ходил бы на нее смотреть. На рассматривание потребовались бы месяцы или даже годы, прежде чем стало хотя бы в общих чертах понятно, что может происходить в голове Яна или Рембрандта. Этот диалог можно продолжать до бесконечности. У него меланхолия? Какие еще мысли могут вызвать такую паузу? Обычно подобного рода размышления продолжаются, пока я смотрю на картину, и они даже не всегда выражаются в словах. Я не задаю себе вопросы; вместо этого настроение картины просачивается в мой ум, и кажется, что фигура отвечает мне, размышляя на свой лад… Конечно, весь этот опыт иллюзорен, и есть только я, стоящий перед картиной.

Неважно, что мы можем сказать или подумать о картине, в которой, как нам кажется, есть настроение, и это настроение особенно глубокое и нюансированное. Обычно историки искусства не придают этому значения и позволяют зрителям развернуть такой внутренний монолог, какой им только вздумается. Выше я продемонстрировал отрывок такого монолога, чтобы показать, что именно лицо обладает привилегированным доступом к состояниям ума. Душа натурщика или душа зрителя смешиваются, соединяются в некоей молчаливой медитации. Лицо на картине – окно в душу. И так всегда в психологических портретах и интересных лицах в реальной жизни.

В действительности же я ничего не знаю об этом человеке и вообще могу не доверять своим чувствам: Ян Сикс мог быть серийным убийцей, Рембрандт мог написать этот портрет как шутку. Возможно, целью, которую преследовал Рембрандт, было показать, как придать лицам психологическую глубину, а затем растиражировать их. Рембрандт мог даже научить своих ассистентов, как это делать, потому что, кажется, это несложно. Но несколько лет назад я понял этот портрет настолько, что влюбился в него и увидел в нем своего рода подтверждение своих чувств в то время. Прошли годы, я охладел к портрету и больше не вижу ничего прекрасного в том, чтобы стоять в

темной комнате одетым в модную одежду и находиться в спокойной мягкой задумчивости. Но я все еще уверен, что портрет означает все эти вещи.

Я бы сказал, что это абсолютно функциональное лицо: каждый мазок стремится нечто *сообщить*. Доказать это невозможно, и даже через годы рассматривания картины лучшее, что я мог бы предложить, – сравнить ее с другими портретами того же времени – но это никак не подтвердит мои выводы. Неважно, кем был Ян и что намеревался показать Рембрандт, но важно то, что лицо *работает*: оно абсолютно экспрессивно – это абсолютно функциональная машина лицеобразования. Есть также лица совершенно испорченные, не вызывающие никакого доверия. При гидроцефалии ребенок может выглядеть нормальным, накормленным и даже улыбаться. Но если положить его на яркий свет, то станет видно, что череп ребенка похож на бумажный фонарь (ил. 7). Череп засветится, а если источник света поместить за головой, то из зрачков польются лучи света. У детей, страдающих гидроцефалией, есть только ствол головного мозга, а вместо его остальной



7

части – одна жидкость. Такие дети обычно быстро умирают от различных инфекций, и репертуар выражений их лиц не успевает в достаточной степени развиться. Но что же означают их выражения лица? Когда такой ребенок

улыбается, то чему он улыбается? Имеет ли вообще смысл называть это улыбкой, если, вполне возможно, она ничего не означает? Вероятно, что это всего лишь недоразвитое выражение чувства голода или страха, коль скоро ствол головного мозга управляет лицом. Если улыбка – это нечто, идущее из мозга и означающее неосознанную эмоцию, что тогда можно сказать об улыбках нормальных людей? Бывает ли у меня такая пустая улыбка, когда в голове нет ни одной мысли, когда я даже не осознаю, что улыбаюсь? И если это происходит, будет ли правильным назвать мое выражение лица улыбкой?

Кажется, что ничто, никакие доказательства не остановят нас от того, чтобы считать выражение лица осознанным по определению. В повседневной жизни мы думаем, что каждое изменение лицевой мускулатуры обязательно нечто выражает, что оно показывает состояние души. Даже лицевой тик свидетельствует о напряжении или сильной усталости. В конце концов я могу и не знать, был ли Ян Сикс убийцей или нет, но если был, то я проинтерпретирую его лицо как совершенную игру, как удачный маскарад – иными словами, как сознательную маску. Его лицо по-прежнему будет означать задумчивость, но на этот раз мне будет более интересно узнать, как далеко заходит эта ложь. Гидроцефалитный ребенок – это отдельный случай, доказывающий, что иногда лицо может испортиться и потерять все связи с душой. Тем не менее мы все равно будем продолжать чтение лица. И думаю, мы так и не сможем принять тот факт, что у этого ребенка нет мозга, даже если его особый пронзительный плач – сам по себе красноречивый знак дефекта.

Такое случается также и в тех случаях, когда мозг сохраняется. При некоторых необычных врожденных синдромах тело и череп принимают несовместимые с жизнью формы. Череп может напоминать по форме кленовый лист, а иногда пирамиду, откуда и название синдрома – «башенный череп». Некоторые малыши с кленоподобной головой выглядят удивленными, другие же – как если бы они распадаются от невыносимой боли. Это ужасающая картина, наиболее впечатляющая из всех примеров врожденных заболеваний. Она прожигается на сетчатке и остается там навсегда, как сказал кто-то, кто видел таких детей. Потрясает именно выражение лица, на котором, как

кажется, отразилась вся та боль, которую пережил и переживает ребенок и которая настолько сильна, что ей нельзя сопротивляться ни на секунду. Но так ли это? Можно ли смотреть на изображение и испытывать сострадание? Я не могу сдержать себя, и, когда это вижу, мне становится не по себе – буквально бросает в жар, – мое тело содрогается от ужаса, глядя на эту невыносимую боль. Но в то же время я осознаю, что могу очень сильно заблуждаться. Новорожденные с черепом в форме кленового листа выглядят удивленными, возможно, просто потому что такая форма и выражение глаз вызваны деформациями черепа. Другие новорожденные постоянно выглядят сонными, просто потому что их щеки чересчур сдавлены. Если я исследую это изображение более внимательно, то станет понятным, что напряженные линии вокруг рта образовались не столько потому, что рот постоянно раскрыт для громкого крика, но потому, что рот уже частично был сформирован таким образом. И вены на висках вспухли не от плача, но уже были такими от рождения. Глаза налиты кровью не из-за плача, а потому, что они изначально были такого цвета (ульцерозными). Они не выпячены в ужасе, а изначально были такими с расстройством бинокулярного зрения. Постепенно я начинаю убеждать себя, что не нужно испытывать по отношению к этому лицу ничего большего, кроме грусти из-за того, что ребенок родился таким. Но это – рациональные убеждения, уступающие необычайной силе лица. Я знаю, что передо мной такая совокупность черт, которую не нужно воспринимать буквально, однако я *вижу* это лицо и поэтому прочитываю его.

И нет никакой разницы между рембрандтовской живописью и черепнолицевым синдромом. Мне больше нравится смотреть на Яна Сикса, чем на череп в форме кленового листа. В первом случае я испытываю удовольствие, во втором – отвращение. Но я должен отказаться от этого противопоставления, поскольку могу с легкостью вообразить людей, которые ненавидят Рембрандта или равнодушны к нему и множество людей, которые не испытывают отвращения к виду черепнолицевых дефектов. Что, если бы я был концептуальным художником, как Иозеф Кошут, демонстрирующим безразличие и пренебрежение к старым мастерам? Что, если бы я был мазохистом и любил истязать себя фотографиями? Что, если бы я был вра-

чом и испытывал интерес к обоим изображениям? Все же эти различия несостоятельны. Что соединяет эти два образа и делает их примерами одного феномена, так это то, что мы не можем не прочитывать в них знаки эмоций, не можем не быть уверенными, что понимаем их правильно. Позади всех отличий лежит желание увидеть удовлетворение, меланхолию, боль или любой другой знак жизни среди узоров света и тени.

Это наше желание стало объектом критики по крайней мере еще в XVIII в., когда один писатель-горбун воспротивился тому, чтобы его тело воспринимали как отражение его души. Георг Кристоф Лихтенберг затеял ссору с «физиогномистами», этими злоумышленниками от науки по чтению лиц, настаивая на том, что характер нельзя понять по лицу, что душа спрятана глубоко внутри. В конечном счете физиогномика вымерла как наука, во многом именно потому, что так и не был найден надежный способ определения внутреннего состояния человека по его лицу, – но мы все еще продолжаем верить, что ум можно увидеть в выражении лица.

Многие из нас замечали, какой странный эффект вызывают даже незначительные изменения в лице человека. Ринопластика обычно воспринимается как простая замена некрасивого носа на красивый, но после такой операции что-то меняется в самом характере человека, что-то утрачивается, навсегда уступая место свойству, которое до этого принадлежало другому телу. Не всегда легко привыкнуть к новому лицу, потому что новый нос не просто красив, он *другой*. И мы должны научиться прочитывать характер человека по его новому носу и наблюдать за тем, как наше представление о личности человека подстраивается под эти новые изменения. Иногда это очень сложно: если у человека острый цепкий ум, как у одного моего знакомого, который сделал пластическую операцию, то кажется, что новый округлый нос ему совсем не подходит. И это не единственная проблема, так как мы также должны согласовать наше понимание человека с любыми *уже имеющимися* ассоциациями, которые возможны в связи с его новой чертой. Красивый нос обычно описывают как нечто нейтральное, соответствующее идеалу, без определенного значения или экспрессивности. Но у носов, созданных в процессе пластической операции, есть

определенный смысл. Они напоминают мне знаменитых актеров и некую популярную идею о красоте, которая возникла еще в 1920-х. До этого формы носа были «просто красивыми». Но теперь я должен определить, как Голливуд и журнал «Vogue» связаны с новым образом человека, которого я знал. Ринопластика заменяет один комплекс полупонятных ощущений (мое представление о старом носе человека и всей его личности, буквально связанной с этим носом) на другой (мое представление о тех людях, для которых такие носы считаются красивыми).

8

Даже в таком общем смысле мы сталкиваемся с проблемой интерпретации лиц. То же случается каждый раз, когда лицо изменяется после несчастного случая или даже просто покрывается угревой сыпью. С этими примерами я снова подхожу к пределу «лица», но на этот раз через размышления о лицах взрослых людей. Следующие примеры будут более серьезные: когда имеет место болезнь или деформация, но человек все еще контролирует свое лицо. Сильно страдающий человек вряд ли сможет много смеяться, и его лицо, возможно, будет отражать напряженную борьбу с болезнью. Этот пациент (ил. 8) страдает от отравления ртутью, он перенес очень сильную боль, вдобавок к этому он уже знает, что его жизнь не станет лучше и что он, возможно, вскоре умрет. Эти мысли очевидны даже на этой не очень удачной литографии. Мы можем увидеть

эти мысли на его лице, и, может, даже не будет ошибкой сказать, что его лицо все еще имеет отчетливое выражение. Но также возможно, что болезнь захватывает ум, и ум становится рассеянным, невосприимчивым, яростным, и в этом случае мы видим не экспрессивное лицо, выражающее полный нетронутый ум, а лицо, сообщающее об уме в такой же степени, как и о болезни. Болезнь начинает проговаривать себя через лицо, прямо как в одном голливудском примере, когда нос разговаривает наравне с лицом. Одна часть этого лица – страдающий мужчина, а вторая – химический элемент, который отбирает у ума управление лицом.

9

Если состояние человека ухудшается, патология может полностью присвоить себе функцию говорения. Болезнь способна приобрести свое собственное лицо, выставляя на показ такие черты, которых до этого не было у человека. А в это время больной в борьбе со страшными условиями своей жизни вообще может быть лишен каких-либо мыслей, поэтому, возможно, не стоит доверять даже тому немногому, что ему удается выразить. Это показано на рисунке женщины с опухолью лица (ил. 9). Лицо выглядит так, как будто его здоровая часть внимательно рассматривает нездоровую, пытаясь привести ее в смущение или же пытаясь выразить сострадание. Опухоль похожа на надувной шар, это чудовищный противник, буквально

материализовавшаяся форма борьбы, которая, должно быть, происходит в уме этой женщины. С этим лицом столько всего произошло и так мало чего в нем осталось неповрежденным, что уже нет никакой уверенности, что мы вообще в состоянии прочитать выражение лица пациентки: возможно, ее глаза повернуты к чудовищной стороне лица под давлением опухоли, а не потому, что женщина сама так захотела. И даже если мы поверим этому печальному взгляду, сложно предположить, что ее ум не поражен таким же образом, как и ее лицо, так что по сути не имеет никакого значения, какое выражение передает лицо этой женщины.

Можно еще раз вспомнить о больных с полностью обгоревшими лицами или о гидроцефалитном ребенке, лицо которого так сложно понять. Все эти страшные примеры я приводил не с целью поразмышлять о том, что происходит, когда лицо отсутствует, но для того, чтобы исследовать те последние моменты существования лица, когда оно все еще пусть и частично, но функционирует. Есть какое-то слепое безрассудство в нашем желании видеть лица и прочитывать в них выражение состояния ума. Это желание не покидает нас, даже когда мы видим, что патология полностью изменила лицо, стянула его судорогами, или когда в результате сильнейших деформаций от тела осталась всего лишь скорченная оболочка с неким подобием выражения. Даже в этом случае мы стараемся увидеть в лице цельность и выразительность. Слово «цельность» – ключ ко всему, что здесь происходит. Каждый раз, когда мы считываем некое выражение с лица, мы верим в то, что за этим лицом находится единый цельный ум. В случае Рембрандта все же лучше говорить о цельном характере или личности, а в случае ребенка – о цельном уме. Такое старое слово, как «душа», также может быть уместным, если речь идет о человеке, переносящем очень сильные страдания. Но каков бы ни был пример, вывод остается один: чтобы читать лицо, чтобы улавливать исходящие от него сообщения, чтобы видеть его *как лицо*, мы обязательно должны быть уверены, что оно существует в неразрывной связи с цельным умом. И именно поэтому те последние примеры, которые я здесь приводил, оказываются для нас такими трудными: ведь мы не знаем, остается ли ум этих людей цельным или же он частично

поврежден болезнью. Кто отправляет это сообщение, которое мы считываем как выражение лица? Изначальное сознание этой женщины? Или новое, отягощенное болезнью сознание? Тупое вторжение ткани или химических препаратов? Если мы не знаем точного ответа, то, думаю, в этот момент мы признаем свое поражение и перестаем пытаться понять лицо.

На мой взгляд, здесь нам удалось прийти к фундаментальному положению о людях и лицах, а также о всех вещах, которые кажутся выразительными. Я думаю, что все происходит точно таким же образом и когда мы смотрим на произведение искусства: я смотрю на живопись Рембрандта как на нечто выразительное, потому что в ней есть цельность. Она была создана цельным умом, за краткий период времени, человеком, который знал, чего хотел. Она не вступает в борьбу сама с собой. В ней нет ничего случайного, или поврежденного, или окончательно испорченного. Она такая же *связная, как и любая личность*. Если я не могу понять поступков своего друга, то я перестаю воспринимать его как связную, последовательную личность. А для меня очень важно, чтобы мой друг был целостным человеком, потому что я должен создать в уме его образ, и этот образ не может быть противоречивым, потому что в этом случае я не смогу понимать человека. То же самое происходит, когда я смотрю на лица и на живопись. Если бы рембрандтовский портрет был частично поврежден и впоследствии восстановлен каким-нибудь художником, я бы не смог смотреть на эту отреставрированную часть так же, как на ту, что осталась нетронутой. Я бы воспринимал реставрацию как продукт совершенно другой личности, можно сказать, вообще как другую живопись, привязавшуюся к оригиналу подобно паразиту. Я бы изо всех сил старался не замечать ее и надеялся бы, что та часть оригинала, которая сохранилась, все же позволит мне сформировать идею о замысле художника.

В средние века строительство собора иногда занимало так много времени, что в итоге разные части здания оказывались выполненными в разных стилях. Шартрский собор строился более чем сто лет, а окончательно был завершен только через четыре века. Башня справа (ил. 10) была возведена приблизительно в 1142 г., а вторую переделывали вплоть до XVI в. В результате собор получился

10

несимметричным, по крайней мере его западная сторона. Казалось, средневековых прихожан это совершенно не беспокоило, впрочем, все это было еще до того, как развились современные представления о стиле. После Ренессанса человек продолжал воспринимать это как единый собор, но все же начал рассматривать его по частям. Простая и массивная правая башня близка романской архитектуре, а богатая вторая башня, строительство которой началось в 1194 г. и закончилось только через четыре века, выдержана более в готическом стиле. Архитектор или историк считал бы здесь другие смыслы: одна башня очень сдержанная, а вторая чрезмерно пышная. Я могу воспринимать собор как нечто цельное, но только если не думаю о деталях. А чтобы понять, как собор функционирует в качестве выразительного произведения искусства, я должен рассматривать его часть за частью.

Этот пример отразил ту же самую проблему, что и фотография женщины с опухолью лица. Нам просто необходимо каждый раз осознавать, что лицо или произведение искусства является продуктом единого ума или единого воображения, для того чтобы воспринимать его как лицо или как искусство. И мы вряд ли когда-нибудь

узнаем, были ли мы правы или ошибались. Объект должен быть создан произвольно, естественно, иначе у него не будет никакой выразительной цели (как кнопка и выключатель). Сила наших ожиданий и привычек считывания смыслов может увести нас в ложном направлении, так что в лице убийцы мы вдруг начинаем видеть интригующую личность. Однако все эти вещи второстепенны по отношению к тому моменту, когда мы вновь и вновь приходим к мысли, что мы действительно способны почувствовать присутствие цельной личности, ума, замысла или стиля и на основе этого понять, что вступает с нами в диалог.

Именно здесь идея лица проявляет свои глубокие связи с искусством в целом. И я согласен с историком Э. Гомбрихом, который предположил, что наши привычки прочитывать лица определяют то, как мы прочитываем произведение искусства. Он приводил следующие доказательства: мы формируем образ человека, соединяя отдельные интерпретации рта, глаз, прически и т.д. Мы принимаем как само собой разумеющееся, что каждая черта – эта часть единого характера, и когда мы замечаем в человеке какую-то новую черту, мы соответствующим образом изменяем и наше представление о его характере. То же самое происходит с художественными стилями: по ряду черт мы узнаем готику и вскоре начинаем верить, что все черты вместе выражают единый связный готический стиль. И как отмечает Гомбрих, такие размышления опасны, поскольку различные части могут вовсе не быть друг с другом согласованы: одна часть может быть более старой, или поврежденной, или отреставрированной, точно так же как в случае с лицом. Но все это происходит так быстро, без слов, неосознанно, что мы это совсем не замечаем. Фактически это случается еще до того, как мы увидели объект: едва я заметил женское лицо, я уже знаю (или думаю, что знаю), что она за человек.

Итак, мы получили теорию, которая все прекрасно объясняет. Почему так тяжело понять и описать лица? Потому что они находятся у истоков нашего понимания цельности и единства. С таким же успехом теория проливает свет на то, почему так сложно добиться точности в разговорах о художественных стилях: потому что стили – это точное приложение принципов, первоначально определяющих то, как мы смотрим на лица. Все отталкивается от моего

внутреннего представления о том, что такое цельная личность, и это фактически не дает мне возможности думать о чем-либо напрямую. Например, я считаю всех своих друзей цельными личностями, потому что я думаю о них таким образом, что могу объяснить их поведение и характер. Я знаю, даже не задумываясь об этом, какие они, мои друзья: у меня наготове может быть какая-нибудь история или образ, прочно соединяющие конкретного человека и тот смысл, который я с ним связываю. Но, конечно, есть люди, которых я не понимаю. Я не знаю, что собой представляют Поллок, Рафаэль, Бузони, Стравинский, Ницше, Гёте, Целан, Гомер, Беккет, а также множество других интересных людей, которые просто ускользают от меня. И не потому, что я не читал их книги, или не слушал их музыку, или не видел их художественных работ, но потому, что иногда они делают нечто, что я могу понять, а иногда для них оказываются важными такие вещи, которых я понять не в состоянии, или они совершают такие поступки, которые я бы никогда не смог предсказать. Когда это случается, они сразу же выходят за границы моего представления о личности и по сути раскалываются на несколько личностей.

На ил. 11а показана группа девочек 5–11 лет, которых в течение месяца кормили только мясом, а также вторая группа девочек, которых кормили только овощами. Кажется, что между ними нет никакого сходства; это двадцать четыре индивида, которые имеют свои неповторимые черты и отличить их друг от друга не составляет труда. Внизу две фотографии: фотомонтаж всех девочек, питавшихся мясом, и фотомонтаж всех вегетарианок (ил. 11б). Эти два лица выглядят удивительно похожими, как-будто перед нами близнецы. У обеих легкие челки, полные губы, широкие носы, безмятежный взгляд. (А выражение лица такое же необычное, как у Моны Лизы, что подводит меня к мысли о том, что картина Леонардо да Винчи может быть монтажом различных красивых лиц, а знаменитый туманный свет на картине – это эффект расплывчатости очертаний). Но что собой представляет этот монтаж, если предположить, что он действительно захватывает характерные особенности лица каждой девочки? Если бы я знал всех этих девочек и имел совершенно ясное представление о том, какова каждая их них, смог ли

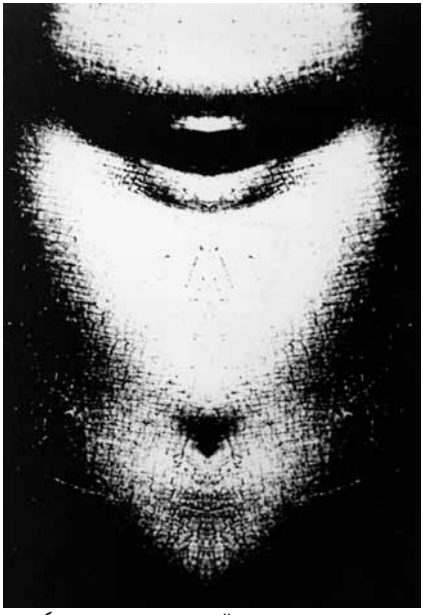
11а

11б

бы я в этом случае понять монтажное лицо, которое включает в себя все черты лиц девочек, но не является ни одной из них? Смог ли бы я понять этого человека? Был ли бы он подобен правителю, который как бы персонифицирует всю страну? Или этот человек навсегда остался бы загадкой, множественной личностью, человеком-коллажем? (Возможно, это частично объясняет то, почему мы так впечатлены правителями: они представляют собой своеобразные монтажные образы всей нации и в то же время, как это ни парадоксально, они также должны оставаться индивидами.)

А как насчет части лица, фрагмента личности? Смогу ли я понять *это* как целое? Ил. 12 показывает очень необычное лицо – оно безобразное или странное, но все же какое-то знакомое. Если смотреть на него несколько минут, то все становится понятным: это действительно очень известное лицо (попробуйте посмотреть на него сами, прежде чем прочитаете следующее предложение). Это фотография, которая представляет собой монтаж левой и правой третей «Моны Лизы» – прикройте рукой половину изображения и вы все поймете. Перед нами фрагмент лица, но все же совершенно очевидно, что он функционирует как лицо. Какова связь между этим лицом

и «Моной Лизой»? Могу ли я с помощью этого лица представить себе «Мону Лизу» или мне все же понадобится большая часть оригинала? Достаточна ли эта часть, чтобы стать версией «Моны Лизы», или это что-то новое? Что именно добавляет этот фрагмент к моему представлению о «Моне Лизе»? И после всех этих экспериментов буду ли я смотреть на «Мону Лизу» по-другому, когда следующий раз приеду в Париж?



12

Часть проблемы, связанной с такими составными личностями, в том, что я пытаюсь использовать свое представление о цельной личности для объединения всех видимых мной черт, а в случае фрагмента лица те же представления я стягиваю в эту отдельную часть. При этом я не прихожу к лучшему пониманию единства или связности как таковых. Я думаю о том, что делает лица связными, цельными и что фрагментирует их, но я никогда не думаю напрямую о том, что значит быть связным или быть фрагментированным. Связность сама по себе остается вне анализа. По этой причине у меня не остается никаких надежд, что я когда-либо смогу объяснить, почему я считаю, что одно лицо представляет собой выражение цельного ума, а другое остается загадкой, и я также уверен, что историки

не готовы дать рациональное объяснение понятию художественного стиля. Но те размышления о лице, которые я провел, все же помогают мне понять, почему я никогда этого не узнаю: потому что мое восприятие лица зависит от врожденного знания того, что такое цельный ум. В конечном счете лицо – это то место, где цельный ум становится образом.

Перевод С. Полещук

МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖНИКА КАК СВОЕГО РОДА ПСИХОЗ

В этой главе из книги «What Painting Is» не поднимаются проблемы истории искусства, не обсуждается вопрос о том, что происходит с картинами, когда они попадают в музеи, не рассматриваются сюжеты или символы в живописи, здесь нет ничего, что касалось бы социальной жизни картин. Это не история искусств и не арт-критика (которые обсуждаются в части III данной книги). «Что такое живопись» – это попытка описать, чем является картина до того момента, как она завершена и подписана, или даже до того, как у художника сложится ясное представление о том, что это будет. Это попытка описать, почему художники любят рисовать и почему они проводят так много времени в своей мастерской, наедине с самими собой, смешивая и растирая краски, подчищая, замарывая, стирая написанное. Я написал эту статью, поскольку не мог найти ни одной книги, которая бы прославляла и исследовала те странные вещи, которые происходят с художниками и их жизнью до того, как они отложат свои краски в сторону, помоют руки и оденутся в деловой костюм, перед тем как отправиться на встречу с другими людьми на вернисажи и в музеи. Удивительное состояние – быть художником – не анализируется в академических изданиях, потому что, я думаю, большинство историков искусства и философов – не художники.

В книге «Что такое живопись» я сравниваю опыт рисования с опытом алхимии. Мне нравится это сравнение, потому что алхимики, подобно художникам, тратили свои жизнь на то, чтобы возиться со странными веществами, действие которых для них самих – загадка, и их завораживают текстуры, вязкости, цвета. Их притягивало это занятие, потому что для них различные субстанции были божественными посредниками или символами просвещенно-

сти. Оттенок, густота, твердость, непрозрачность – все это имело огромное значение. Самые необычные состояния, которые исследовали алхимики, весьма напоминают те состояния и мысли, которые посещают художников.

Я знаю, алхимия – это persona non grata в академических кругах, и эта параллель стоила мне потери определенной части читательской аудитории. Я также знаю, что мое понимание алхимии весьма далеко от того, как это видится историкам химии или историкам культуры. Книга «Что такое живопись» была, вероятно, слишком эксцентричной даже для меня самого. Если вам это тоже покажется чем-то весьма потусторонним, вы можете пропустить эту главу и приступать незамедлительно к чтению второй или третьей. Однако если вы являетесь художником или у вас есть знакомые художники, я предлагаю вам все же прочитать ее, не рассчитывая на встречу с историей искусства.

Давайте не будем забывать, насколько безумным делом является живопись. Покупателям картин и критикам обычно кажется, что живопись берет свое начало в космополитичном мире музеев и арт-галерей, а ее смыслы исследуются на факультетах истории искусств. Но живопись рождается в зловонной студии, где художник часами, а иногда даже годами напролет работает в полной изоляции. Для того чтобы произвести на свет красивую картину в рамке, художник должен провести время наедине с красками и растворителями, пристально всматриваясь в цвета, смешанные на стеклянной или деревянной поверхности палитры, и затем пытаясь нанести их на другую поверхность. В этом смысле живопись представляет собой нечто особенное. Например, писатели и композиторы находятся гораздо ближе к конечному продукту: поскольку слова или ноты появляются на бумаге четко и незамедлительно, нет никакой нужды в том, чтобы бороться за написание буквы A, B, C или другого знака, в то время как художники постоянно возятся с неподатливым материалом.

Именно поэтому написание картины – это своего рода умопомешательство. Сегодня такое утверждение может показаться старомодным, потому что постмодернистская доктрина отвергла прежнее представление о художниках как меланхоличных гениях, склонных к маниакальной депрессии и не следующих обычному здравому смыслу. Но

даже самые коммерческие художники вынуждены увязнуть в грязи, вступив в схватку с сырым материалом. За исключением некоторых художников XIX в., которые работали в безупречных костюмах-тройках, дополненных часами на цепочке и бутоньерками, художники обычно умудряются полностью заляпать себя краской, и эти пятна они приносят домой, как рыбаки приносят домой запах рыбы. В художественных школах или мастерских всегда можно увидеть, кто из художников проводит больше времени за работой, потому что чем больше работаешь с краской, тем больше она покрывает все вокруг, включая личные вещи. У Франсуазы Жило есть история о том, как она посетила мастерскую Альберто Джакометти. Он работал с глиной, и вся его мастерская напоминала одну сплошную глину: «Деревянные стены приобрели такой насыщенный цвет глины, что выглядели как глиняные. Мы были посреди мира, созданного Джакометти, мира из глины… Не было ни одного даже маленького яркого пятнышка, которое нарушало бы этот бесконечный однородный серый цвет, которым здесь все было покрыто»[1].

Рано или поздно все личные вещи художника оказываются испачканными краской. Вначале одежда и старые кроссовки, которые он надевает в мастерской и поэтому они каждый день неизбежно получают свою порцию краски. Затем идут любимые книги, которые художник всегда держит под рукой. Потом в негодность приходит лучшая одежда, потому что стоит хотя бы раз зайти в ней в мастерскую, как на ней тотчас же будет посажено пятно. Последним в этом списке оказывается диван в прихожей, единственное место, где можно спокойно отдохнуть и на время забыть о студии. И в тот самый час, когда диван оказывается испачканным краской, художник безвозвратно превращается в некое иное существо, отличное от всех других людей.

Сложно понять то странное чувство, которое сопровождает этот переход, если не пережить все на своем опыте. Когда все ваши вещи покрываются пятнами краски, вы как будто сменяете свою обычную одежду на тюремную робу. Краска в этом смысле напоминает уголь: каким бы аккуратным ни старался быть художник, все равно невоз-

[1] Gilot and Carlton Lake, *Life with Picasso* (New York: Signet, 1964), 194.

можно остановить распространение этой заразы. Некоторые, правда, пытаются бороться и им удается уменьшить количество пятен на своей одежде. Другие же перестают обращать на это внимание и превращаются в забавных пестрых существ, подобных солдатам в их всесезонных камуфляжах.

Работать в мастерской означает покинуть чистый мир нормальной жизни и войти в сумрачный мир, где все несет на себе отпечатки исключительной обсессии. Мебель за пределами мастерской чиста и удобна, а в самой мастерской стара и неприятна. Там, снаружи, стены одноцветные или с аккуратным рисунком обоев, здесь, внутри, они напоминают бессмысленное граффити. Там полы моют и пылесосят, здесь они покрыты слоями краски, которые нужно соскабливать или же отрывать вместе с полом. Мастерская художника – это всегда умопомешательство. Возможно, писатели тоже доходят до безумия из-за работы с бумагой или стиркой, но это нельзя сравнить с разноцветным умопомрачением, вызванным текучими веществами или камнем.

Все эти тяготы работы с краской, это заточение в мастерской и притягательную силу умопомешательства как нельзя лучше можно сравнить с алхимией. Алхимия – это образец перверсии. Алхимические извращения пренебрегают всеми основами нормальности и, подражая симптомам безумия, впадают в него безвозвратно. Существует огромное множество алхимических трансгрессий. У маленьких мальчиков, например, брали волосы, ногти и мочу для алхимических рецептов. Плацентой и остатками пуповины, которые сохранились на пупке младенца, лечили эпилепсию и убивали «злобных животных». В алхимии латинское слово *faeces* означало любые отходы, но в качестве *faeces* алхимики также использовали кал, который Парацельс назвал *carbon humanum* или «западная сера» (*Western Sulfur*). Кал использовали по-разному. Например, подвергали разложению «до появления там маленьких животных», а затем путем дистилляции получали из него лекарство от подагры. Измельченные в порошок мумии широко использовались в XVII и XVIII вв., но в крайних случаях алхимики могли сами приготовить «затвердевшую человеческую плоть». Тело замачивали в воде и оставляли на месяц для гниения, затем отжимали,

помещали в колбу и смешивали с вином, дистиллировали, подогревали, возгоняли, отстаивали и вращали, пока оно не становилось чистой квинтэссенцией. Затем, смешивая эту «квинтэссенцию мумии» с патокой и мускусом, получали эликсир, которым можно было лечить чуму. Алхимики также использовали «мох, покрывающий черепа, лежащие в местах бойни». А для одного рецепта требовался «мозг юноши, умершего насильственной смертью в возрасте до 24 лет, мозг со всеми мембранами, артериями, венами, нервами и всем спинным мозгом». Этот мозг измельчался до кашеобразного состояния и заливался на 4–5 дюймов «головной водой» (*aquarum Cephalicarum*), полученной из пиона, цветков черемухи, лаванды, лилии и буквицы. После того как он настоялся в этом растворе, его дистиллировали несколько раз. Остатки извести, *faeces*, превращались в соль, которую нужно было смешать с дистиллированным спиртом для получения еще одного лекарства от эпилепсии. Джон Шредер, автор этого рецепта, также писал, что «из мозга лося вы можете приготовить знаменитое лекарство от эпилепсии». В то время рога, копыта, мозг лося и даже выделения из его глаз считались хорошим лекарственным средством[2].

Есть также рецепты, в которых используется моча, «философская моча», соль из мочи, масло из мочи, ртуть и сера, полученные из мочи[3]. Теофил, который в своих экспериментах применял кровь рыжеволосых мужчин, также полагал, что моча рыжеволосого мальчика является лучшим средством для закалки железа[4]. Существует целая библиотека манускриптов, посвященных дистилляции человеческой крови, и есть тексты, где упоминаются та-

---

2 Johann Schröder, "The Compleat Chymical Dispensatory", *Five Books*, translated by William Rowland (London: John Darby, 1669), 517–522; оригинальное издание: Schröder, *Medico–Chymica. Sive Thesaurus Phramecologicus* (Ulm. Suevorum: Johannis Gőrlini, 1662), 287–299, приведен список символов. Рецепты, в которые входит лосятина, обсуждаются в моей работе *Things and their Places: The Concept of Installation from Prehistoric Tombs to Contemporary Art*, работа в печати.

3 Cleidophorus Mystagogus, *Trifertes Sagani, Or Immortal Dissolvent* (London: W. Pearson, 1705).

4 Allison Coudert, *Alchemy: The Philosopher's Stone* (London: Wildwood House, 1980), 131. Она также упоминает «Естественную историю» Плиния в связи с предписаниями о моче мальчиков.

кие ингредиенты, как кровь змей, стервятников и «кровоточащие» растения, такие как, например, свекла[5]. Все эти странности и перверсии постепенно вели к еще большим трансгрессиям, всегда заканчивающимся настоящим безумием.

Самым известным стал рецепт получения гомункула, человекоподобного существа в пробирке. В «Фаусте» Гёте описывает эксперимент по выращиванию маленького гомункула в бутылке, но это очень редкий случай в алхимической литературе. Филип Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм, известный как Парацельс, считается автором рецепта, хотя сама идея гомункула возникла намного раньше[6]. Согласно рецепту, мужскую сперму нужно положить в тыквообразную колбу (*zucca*), плотно запечатать, закопать в лошадиный помет и оставить там для гниения на 40 дней или же до тех пор, пока сперма не придет в движение. По истечении этого времени субстанция приобретает форму человеческого существа, однако будет прозрачной и бестелесной. С этого момента субстанцию нужно кормить каждый день тем, что Парацельс назвал «*arcano* человеческой крови», предположительно это дистиллированная и очищенная кровь. Через 9 месяцев терпеливый алхимик произведет на свет мальчика «точно такого же, как производят женщины, но только меньшего размера». Парацельс утверждал, что маленький гомункул будет охотно учиться и поэтому ему необходимо дать хорошее образование.

Слюна была также широко используемым ингредиентом. В XVIII в. алхимик Йохан Готфрид Тюгель описывает эксперимент по превращению слюны в едкую соль,

---

5 Hans-Joachim Romswinkel, "'De Sanguine Humano Destillato,' Medizinisch–alchemistische Texte des 14. Jahrhunderts über destilliertes Menschenblut," PhD dissertation, Rheinischen Friedrich–Wilhelms–Universität Bonn (Bonn: Horst Wellm, 1974).

6 Рецепт Парацельса приведен в работе: Alessandro Olivieri, "L'homunculus di Paracelso," *Atti della Reale Accademia di Archaeologia, Lettere e Belli Arti*, Naples n. s. 12 (1931–1932): см. с. 375–397, особенно с. 378; а также Edmund Oskar von Lippman, *Der Stein der Weisen und Homunculus*, Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik (Berlin, 1923). Парацельс описывал несколько видов гомункула. Первый – плод содомии, второй – это «альраун» или «мандагор» См.: Olivieri, *L'homunculus*, op. cit., 379–80, Paracelsus, De vita longa 63b.

способную «открыть», то есть растворить, золото[7]. Он собрал около 12 кварт слюны здоровых юношей (можете представить, сколько для этого понадобилось плевков) и дистиллировал это до получения сухого остатка. Процесс наполнял лабораторию соответствующими парами, и Тюгель говорил, что запах был просто ужасен. Затем выпарившуюся влагу вливали обратно и дистиллировали еще несколько раз. Через 6 месяцев регулярной дистилляции из слюны выходит вся влага и остается только «слоистая серая соль». Затем эту соль каждый день выставляют на солнечный свет, чтобы она выпарилась, а каждую ночь выставляют ее на лунный свет, чтобы она опять стала жидкостью. Через месяц содержимое сосуда разлагается на «красное масло и желтую соль, кристаллы которой достигают размера лесного ореха. Каждую ночь эта соль превращается в жидкость и каждый день она снова затвердевает, изо дня в день количество соли увеличивается, а красное масло становится густым, вначале как мед, а потом как пчелиный воск, так что его можно даже разрезать ножом. То, что получается в конце, может растворить серебро и золото, также превратить их в стекло».

Можно привести множество примеров таких странностей, но все они покажутся детской шалостью по сравнению с теми серьезными идеями, которые за ними стояли. В частности, алхимия запросто отменяла табу на инцест. Книгу «The Hermetic Triumph» можно считать максимально приближенной к стилистике Сада из-за ее красочных наставлений. «Обнажите грудь своей матери, – говорилось там, – исследуйте ее тело, проникните в ее утробу»[8]. Михаэль Майер писал, что мы должны «доверительно» соединить брата и сестру (*ergo lubens conjunge*), «вручить им чашу любви» и позволить им стать мужем и женой[9]. В другой книге после инцеста брат исчезает в утробе своей

---

7 Рецепт приведен по англоязычному изданию: Tügel, *Experimental Chemistry* (1766), translated by Sigismund Bacstrom (1798), в серии: *Restorers of Alchemical Manuscripts Society*, edited by Hans Nintzel (Richardson, Texas, n.d. [c. 1985]), 18–21.

8 *Le triomphe hermetique*, цит. по: Jacques van Lennep, *L'Art et l'alchimie: Étude de l'iconographie Hermetique et ses influences* (Brussels: Editions Meddens, 1966), 25.

9 Maier, *Atalanta fugiens* (Oppenheim: Hieronymus Galler, 1617), facsimile edition (Kassel: Bärenreiter, 1964), emblem IV, p. 25.

сестры[10]. Алхимия могла подтолкнуть людей совершить инцест хотя бы уже потому, что считалось, будто некоторые алхимические операции лучше проводить в паре, алхимиком и его «мистической сестрой». (Некоторые из этих «сестер» были женами, но сама фраза продолжала использоваться.) Возможно, настоящие трансгрессии случались не так часто, однако опасной и близкой к безумию делало эту доктрину именно то, что инцест постепенно становился основным принципом алхимии. Алхимия приравнивала жар к страсти, а затем страсть к инцесту. Чтобы объяснить инцестуозность каждого союза, нужно было или сказать, что мысли об инцесте сопровождают каждый союз (и это было интерпретацией, которую предпочитал Юнг), или сказать (и это определенно вело к сумасшествию), что союз как таковой – это и есть инцест.

В результате инцестуозного союза на свет рождался монстр, который сразу же попадал в центр внимания, несмотря на то что его, как правило, убивали раньше, чем появлялся философский камень. Обычно такого ребенка называли «гермафродитом», некоторые алхимики использовали слово «ребис» (от *res bina* – «двойная природа»), а также «алхимический андрогин» или «магический отпрыск». Считалось, что гермафродит – это союз Солнца и Луны, серы и ртути, царя и царицы, души и тела и т.д. Впервые гермафродит упоминается в одной книге в 1572 г. и затем становится популярной фигурой вплоть до XVIII в.[11]

Замешательство по поводу природы гермафродита частично возникало из-за распространенной в эпоху Возрождения путаницы между полными и неполными гермафродитами, пассивными гомосексуалистами и андрогинами: очень немногие когда-либо видели гермафродитов, и поэтому множились самые разнообразные слухи, касающиеся их анатомии[12]. Описывались различные

---

10 Enigmata ex Visio arislei, *Artis aurifere, quam chemiam vocant*, 3 vols. (Basel: Conrad Waldkirch, 1610 [1572]), vol. 1, 94-98 (с. 146–54 в издании 1572 года). Arisleus or Arisleus – псевдоним автора *Turba philosophorum*, см.: *Ibid*., vol. 1, 1-42. См. далее: Julius Ruska, “Die Vision des Arisleus,” *Historische Studien und Skizzen zur Natur- und Heilwissenschaft*, edited by Karl Sudhoff (Berlin: J. Springer, 1930).

11 Incertus author, “Liber de arte chymica”, *Artis aurifere*, ed. cit., vol. 1, 369 ff. (сс. 391 ff. в издании 1572 года).

12 James Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art*

формы гермафродитизма в зависимости от степени совершенства сексуального союза, то есть как более или менее полное слияние родительских основ. Чаще всего это был человек с одним телом, но двумя головами. Упоминались также люди с гениталиями обоих полов (хотя расположенные не так, как у обычных гермафродитов, а бок о бок) и бесполые существа с бесформенными телами. (Этот последний образ, возможно, возник под влиянием легенды о детенышах медведя, которые, согласно легенде, рождаются в виде бесформенной массы, и только мать-медведица, облизывая их, придает детенышам форму, так же как и гермафродитам нужна была бы продолжительная забота, чтобы выжить.) В каждом случае гермафродит – это промежуточный этап, частичное смешение противоположностей, случающееся на пути к чему-то более совершенному. Некоторые гермафродиты достигают наивысшей сексуальной гармонии и становятся подлинными Сыновьями Философии, эмблемой философского камня. Торжествующий алхимик изображен одетым в женскую одежду, но при этом остается с длинной бородой: таково идеальное сочетание противоположных основ. Но когда гермафродиты являются только промежуточными этапами, ожидается, что они будут перевоплощаться в более совершенных существ. Сам акт инцеста при этом отходит на второй план, теряется, как теряются в переплетениях генеалогического дерева союзы между кровными родными. Когда идет речь о таком долгом процессе со многими промежуточными этапами, инцесту и появлению в результате его монструозного ребенка едва ли придают большое значение, точно так же не будут особенно переживать из-за едва уловимых последствий близкородственного брака, случившегося во втором или четвертом поколении.

В живописи инцест имеет место всякий раз, когда она обращается к самой себе. Кажется, что этот момент все чаще переживают все виды живописи: саморефлексия является неотъемлемой чертой модернизма, когда уже невозможно представить себе интересную работу, которая не говорила бы в некоторой степени о самой себе. Начиная с Моне, живопись постоянно отсылает к живописи, а к самому акту создания живописного произведения живопись обращается уже начиная с Возрождения. Мо-

and Society (New Haven, CT: Yale University Press, 1988).

дернистская живопись также отсылает к тому, что можно назвать «материальностью»: к холсту, к плотности краски и наиболее часто к плоскостности самой поверхности картины. Кубизм, абстрактный экспрессионизм, минимализм – все они играют с этими темами, так же как Шерри Ливайн в своих постмодернистских работах играет уже с тем, что от этих тем осталось. Историки искусств обычно описывают такие моменты, как «саморефлексия» или «историчность», а слово «инцест» они оставляют для изобличающей критики. Но на самом деле обращение к себе – это ведь любовь к себе, которая проявляется или в виде мастурбации (еще одно обвинение живописи со стороны критиков, лишенных всякого сочувствия), или в виде любви к близким родственникам, что всегда так или иначе связано с нарушением табу и возможным безумием. То же совершает и живопись, когда обращается к себе. И поэтому для нас так интересен гермафродит, ведь он появляется на свет в результате инцеста, то есть чего-то такого же неестественного, как связь живописи с самой собой.

Гермафродит – это волнующее воплощение того, что в XX в. принято называть психозом. Гермафродиты очень интересовали, но в то же время пугали алхимиков, потому что они плохо вписывались в христианскую доктрину, которой алхимия, как предполагалось, должна была соответствовать. Как сказал Юнг, образ гермафродита воплощает в себе весь тот страх, который отравлял жизнь любого алхимика, стоило только тому осознать, насколько сомнительна связь его работы с христианством. Да, это довольно странно – увидеть обнаженную фигуру с двумя головами, двумя видами гениталий и сросшимися ногами. Еще более странно увидеть бородатого бога Гермеса в женском платье и короне, который был главным проводником всех алхимиков, сбившихся с пути. Но все же абсолютно неправильно связывать гермафродитизм с идеями христианства.

На протяжении всей истории алхимии церковь не была уверена, что делать с алхимиками: то ли не замечать, то ли преследовать их за то, что они едва не впадали в ересь. (По этой же причине алхимия так и не стала предметом, официально изучаемым в университетах.) Алхимики произносили свои молитвы Богу таким образом, что становилось ясно: они приравнивали Христа к философ-

скому камню, к эликсиру жизни и особенно к соли. Георг фон Веллинг называл Христа «святой вечной солью», «живой солью» и даже (что совсем прекрасно) «неподвижной сладкой солью безмятежной вечности»[13]. Многие из алхимиков избежали ереси, потому что оставались на уровне метафор: они говорили «Иисус – это "наша соль"», вместо того чтобы заявлять, что Иисус – это и есть соль. Но тем не менее в своих молитвах они использовали совсем другой язык, нежели обычные верующие, и поэтому весь проект алхимии вызывал подозрения. Генрих Хунрат, например, был весьма красноречив о постижении «подлинного центра» философского камня, этой соляной, универсальной, чистейшей, триединой, ртутной первичной субстанции, возвышающейся над всеми природными вещами, ртутная соль мудрости, природы, искусства, полученная из чистого огня и воды[14]. Есть ли здесь основания для отлучения от церкви? Был ли Хунрат умалишенным алхимиком или христианином-провидцем?

Юнг полагал, что беспокойство церкви по поводу алхимии свидетельствует о чем-то большем, чем просто боязнь ереси. Согласно Юнгу, алхимики понимали, пусть и неосознанно, что христианство не является совершенным, пока Христос не обретет невесту. Алхимия же давала то, что Юнг назвал «гермафродитным психопомпом», имея в виду гермафродитного проводника душ. (Гермес был этим самым «психопомпом» в греческой мифологии, доставляя души в царство мертвых Аид[15].) Христос, как конечный проводник душ и конечный референт многочис-

---

13 Welling, YHWH: *Opus Medico–Cabalisticum et Theologicum* (Frankfurt: In der Fleischerischen Buchhandlung, 1784), 6, 38, 31, цит. по: Petra Jungmayr, *Georg von Welling (1655–1727), Studien zu Leben und Werk*, Heidelberger Studien zur Naturkunde der frühen Neuzeit, edited by Wolf–Dieter Müller–Jahncke and Joachim Telle, vol. 2 (Stuttgart: Franz Steiner, 1990), 57.

14 Khunrath, *Ampitheatrum Sapientie Eterne, Solius Vere* (Hamburg [?], s.n., 1595), цит. по: Khunrath, *The Ampitheatre Engravings of Heinrich Khunrath*, translated by Patricia Tahil, edited by Adam McLean (Edinburgh: Magnum Opus Hermetic Sourceworks, 1981), 36.

15 Karl Kerünyi, *Hermes der Seelenführer*, Albe Vigile no. 1 (Zurich: Rhein-Verlag, 1944); англоязычная версия: *Hermes, Guide of Souls: The Mythologem of the Masculine Source of Life*, translated by Murray Stein (Zurich: Spring Publishers, 1976), 9.

ленных метафор воскрешения, неизбежно являлся парой, спутником гермафродита.

Бессознательная гермафродитная невеста Христа – одна из самых восхитительных и странных идей Юнга. С точки зрения верующего человека (а большинство алхимиков были набожными, если не эксцентричными в своей набожности, христианами), сама мысль, что Христос нуждается в гермафродитной алхимической невесте (за которую его самого даже иногда принимали), была не только ересью, но и прямой дорогой к безумию. Юнг полагал, что этот конечный смысл гермафродита должен был оставаться бессознательным, чтобы люди, которые создали гермафродита, не могли понять, что они на самом деле сделали. Но книги Юнга, особенно «Психология и алхимия», объясняют это и тем самым так далеко уводят нас от нормального восприятия мира, как никакие другие из известных мне книг. Это сумасшедшая идея Юнга (может, даже бессознательная) доставляет столько беспокойства, что можно с полной уверенностью сказать, что она, несомненно, ведет нас к тому, что Юнг и Фрейд называли психическим расстройством.

Гермафродит – это своеобразное воплощение психоза в сфере понятий, которая оказалась захваченной безумием. Никто из тех, кто работал с этой символикой, не мог проигнорировать ее потенциальное еретическое значение. Вполне возможно, что многие ощущали странность и даже опасность своих поисков. Алхимикам было не привыкать к депрессии, неопределенности, меланхолии, печали отшельнической работы и времяпровождения, и любопытно, были ли алхимики такими беспечными, как Юнг воображал их. Алхимия оказала странное воздействие на самого Юнга, или, правильнее будет сказать, алхимия сопутствовала и усилила странный период в его жизни. Вместо того чтобы заниматься своей профессией, Юнг посвятил почти десять лет чтению алхимических текстов, которые всем казались бессмысленными. Он всерьез отнесся к алхимическому требованию сбалансировать мужскую и женскую стороны души, более серьезно, должен сказать, чем какой-нибудь бойкий оратор движения за права мужчин. Он следовал за женским духом, анимой, которую представлял в виде ненадежной Мелузины, могущей и спасти душу, и при-

вести ее к катастрофе. Результатом этой отшельнической работы стали несколько лекций, две большие книги («Психология и Алхимия» и «Mysterium Coniunctionis») и секретный дневник, полный пророческих видений и вымышленных знаков. Самым восхитительным в этой встрече Юнга и алхимии является полное погружение в тему и огромный риск непосредственных размышлений об инцесте, гермафродите и его поразительной схожести с Христом. Очень немногие книги можно считать по-настоящему опасными, и я уверен, что работы Юнга по алхимии также относятся к ним наряду с некоторыми алхимическими книгами, которые он изучал. Нет ничего проще, чем отнестись к ним как к какому-то фантастическому чудачеству, но если принять написанное всерьез, то эти идеи могут иметь самое разрушительное воздействие на основополагающие идеи западного мышления. «Это Омега, – говорили розенкрейцеры, – которая привела к стольким зловещим дням и стольким бессонным ночам» (Dieses O ist es, daß vielen so viele büse Tage und unruhige Nächte verursachet hat)[16].

Как и все по-настоящему опасные идеи, она поначалу кажется причудливой или даже возмутительной. Но урок алхимии состоит в том, что инцест необходим и даже универсален, а его последствие, этот монструозный отпрыск, и есть Сам Бог. Ничего такого же захватывающего не случается во внутреннем мире живописи. В живописи имеет значение именно эта *необходимость* обращения к самой себе, эта запретная природа и это множество странных знаков, которые она привносит в каждое произведение. В рембрандтовском автопортрете кожа – это краска и краска – это кожа. Краска отсылает к самой себе, она наносится на себя, скользит по себе, ласкает себя, ее недозволенная чувственность постоянно на виду, эдакое приглушенное звучание всей живописи. И что будет, если мы скажем, что кожа – это и есть краска?

Как выражаются алхимики, гермафродит – это магнит и сирена для неуместных мыслей, но это также необходимое и неизбежное составляющее движения вперед. Любые знаки обращения живописи к самой себе – это и есть гермафродит: любое место, где выступает мазок, напо-

[16] *Geheime Figuren der Rosenkreuzer* (Altona: J. Eckhardt, 1785 [–1788]), n.p.

миная зрителю о существовании краски, или где просвечивается холст, указывая на неизбежную плоскость картины. Инцест здесь понимается гораздо шире, чем в примерах, которые приводят историки искусств, инцест латентно присутствует в каждой картине. Краска обладает настойчивой чувственностью. Она не девственно чиста, она пачкает и оставляет пятна. И чем старательнее художник притворяется, что нет никакой краски и что никогда не было никакой борьбы с маслами и лаками, что нет никакой чувственной привязанности к запаху и тактильному ощущению краски, тем очевиднее становится, что борьба все-таки была и что нельзя полностью справиться с трансгрессией краски. Краска сама по себе является знаком совершающегося инцеста.

39-я эмблема Михаэля Майера представляет собой пейзаж, на котором разворачивается история Эдипа (ил. 13). Фигуры на первом плане – это ответ на загадку Сфинкса «Кто из живых существ утром ходит на четы-

13

рех ногах, днем на двух, а вечером на трех?» Справа Эдип убивает своего отца, а позади этой сцены показано, как он берет в жены свою мать. Слева Эдип разгадывает загадку Сфинкса, и Сфинкс готовится броситься со скалы. На заднем плане показаны Фивы, город Эдипа. Стоя перед городом, Сфинкс делает необычный жест руками, напоминающий жест Христа в сцене Страшного Суда (проклиная рукой, опущенной вниз, и благословляя рукой, поднятой вверх). Тот Сфинкс, который находится на заднем плане, – это не персонаж истории Софокла, он более по-

хож на Эдипову психопомпу или *аниму*, сирену, влекущую его душу к гибели[17].

В эмблеме как таковой нет ничего необычного, хотя тема Эдипа не свойственна этому периоду творчества Майера. Но именно сопровождающий эмблему текст делает ее особенной[18]. Майер преподносит греческий миф как аллегорию алхимии. Нужно сказать, что алхимические аллегории мифов – это то, в чем Майер был особенно силен. Он подготовил целую книгу по этой теме[19] еще до того, как написал «Atalanta fugiens» в 1617 г. Аллегория обычно возникает вокруг какого-нибудь одного сходства между алхимией и мифологией, а затем вся оставшаяся алхимическая история подгоняется под миф. В случае этой аллегории Майер ведет себя так, как если бы он никогда не читал Софокла и не знал, что случилось с Эдипом. Он говорит, что Эдипов ответ Сфинксу «не известен», и предполагает, что «подлинное значение» этого ответа включает квадрат, полушарие и треугольник. Первое символизирует четыре элемента, второе – «белую Луну», а третье – тело, душу и дух (или Солнце, Луну и ртуть). Он показывает эти фигуры отпечатанными на лбах трех фигур, как если бы он на самом деле знал ответ Эдипа[20].

В греческом языке имя Эдипа означает «опухшие ноги», потому что, когда Эдип был младенцем, его оставили на вершине горы, проколов ему булавкой сухожилия у лодыжек[21]. Майер хочет, чтобы Эдип символизировал алхимическую «нелетучую» субстанцию, такую субстанцию, которую подвергали обработке до тех пор, пока она не перестала улетучиваться (то есть исчезать из колбы): «У Эдипа были опухшие ноги, по причине чего он не мог бегать, он мог только передвигаться, как медведь или как медлительная жаба; и за этим кроется великая тайна. По

---

17 См.: Sophocles. *Edipus Rex* V.955ff.

18 Maier, *Atalanta fugiens, op. cit.*, 166-67.

19 Maier, *Arcana arcanissima, hoc est Hieroglyphica Aegyptio-Græca* ([Oppenheim]: s.n., 1614).

20 Это не «ошибка» со стороны Майера, см.: Coudert, *Alchemy, op. cit.*, 139.

21 John Boswell, *The Kindness of Strangers: The Abandonment of Children in Western Europe from Late Antiquity to the Renaissance* (New York: Pantheon, 1988), 76 n. 77.

причине своей медлительности он превращает разные вещи в твердое состояние и не исчезает в огне»[22].

В другой части книги Майер изображает человека без ступней, который ходит на обрубках своих лодыжек. Следовательно, встреча Эдипа со Сфинксом означает соединение принципа закрепления и неоформленной *materia prima*, а разгадка загадки Сфинкса символизирует основные элементы алхимической работы. В соответствии с алхимической двусмысленностью символы и фигура Сфинкса могут быть интерпретированы по-разному, но всегда в их связи с основными процессами и субстанциями.

Такого рода странности типичны для алхимии; но все приобретает еще более необычный вид, когда нужно подвести итоги этой аллегории. Если жизнь Эдипа повторяет работу алхимика и если алхимия – это главный путь к познанию секретов природы и Бога, то получается, что есть нечто правильное в том, что сделал Эдип. История Эдипа прекрасно подошла для алхимии, даже более прекрасно, чем, как думал Фрейд, для психоанализа[23]. В ней есть идея опасного секрета (загадка Сфинкса), идея о необходимости уничтожить прародителей (Эдип убивает отца), а также требование инцестуозного союза. Это именно те шаги, которые алхимики хотели совершить, и таким образом (такой поворот весьма бы удивил Фрейда и повел бы психоанализ по совсем другому пути) идеальный сценарий трагедии и катастрофы становится образцом для жизни: Эдип превращается в героя.

В качестве алхимической аллегории жизнь Эдипа избавлена от всякого трагизма. Женитьба на Иокасте изображена в виде ренессансного танца, а Фивы показаны как великолепное королевство. Эмблема ничего не говорит о страшной судьбе Эдипа, и поэтому Майер притворяется, что он не знает, что случилось с Эдипом. Нет ужасного момента разоблачения, когда Эдип осознает, что он натворил, нет сцены, где он выкалывает себе глаза, не

---

22 H. M. E. de Jong, *Atalanta Fugiens: Sources of an Alchemical Book of Emblems* (Leiden: E. J. Brill, 1969), 258, перевод изменен; вариант на латыни из работы Майера, “Atalanta fugiens”, second edition (Oppenheim: Hieronymus Galler, 1618), 167.

23 Freud, *Gesammelte Werke* (Frankfurt: S. Fischer, 1940-), vols. 2–3, p. 270; vol. 9, p. 100; vol. 14, p. 166–167.

показаны годы одиноких скитаний. Это определенно не Эдип Фрейда и Софокла: кажется, что он знает все, что с ним случится, и принимает это так, как если бы для него было честью претворить это в жизнь.

Что же это может значить – когда алхимик, зная всю трагическую историю Эдипа тем не менее повторяет ее? Что происходит, если кто-то узнает, что убивает своего отца и вступает в брак со своей матерью? Или если кто-то, как Майер, понимает все эти вещи, но все же предлагает их в качестве модели, которой все должны следовать? Майер немного перестраховывается, говоря, что вещи могут быть не совсем тем, чем они представлены, и что только «философы» знают, как правильно интерпретировать эти изображения. Читатель понимает, что Майер не просит его пойти и убить своего отца, но тем не менее то, что имел в виду Майер, находится в очень опасной близости к этой идее. Все в жизни Эдипа хорошо и достойно подражания (как говорят об Иисусе отцы церкви). И философы «нуждаются в этих презренных средствах» (*vili medio*), потому что нет лучшего пути.

Не думаю, что можно переоценить безумие этой сцены. По Фрейду, эдипов комплекс может возникнуть, если период «детского сексуального экспериментирования» подавлялся в течение многих лет, а затем был бессознательно интегрирован во взрослую сексуальную жизнь и начал периодически возвращаться в виде невроза. Для Софокла жизнь Эдипа была разрушена, глубина его страданий соответствовала ужасу его преступления вплоть до того, пока он не был сметен с лица земли порывом ветра. Но для Майера и алхимиков отцеубийство и инцест были целью, а Эдип – образцом для подражания.

Алхимические тексты переполнены такими странными сценами. В одной рукописи пучеглазая медуза ранила себя в грудь, когда летела на острой спине дракона, и толпа калек и больных оспой устроили ей «пышный прием» (*gross reverence*)[24]. В другой рукописи описыва-

[24] *Das Neu erleuchteten Mosqueteurs Vierfache Stumme Rede–Kunst des Fermontischen Steines Nach der arth der Vier Elementen Vermittelst die Vier Vnheilbahren Krackheiten, nach der Vierfachen Jnfluenz des Himmels, als da ist Die Gravitetische Wasser–Sucht, Das Ehrbahre Podagra, die geschminckten Frantzosen, vnd gepuderte Pestilentz Mit verleihung der Gnaden Gottes, durch den Lapidem Fermonticum*

ется тихий, спокойный пейзаж с женщиной, которая поворачивает винт пресса для давления винограда, выдавливая при этом соки из опороченного мальчика. Она совершает то, что первоначально называли выжиманием сока или превращением в пульпу; алхимики же придали торжественность этому акту, назвав его экстравазацией (*extravasation*) (что буквально означает выжимание крови из сосудов). Одна из немногих женщин-алхимиков Доротея Джулиана Валлих излагает свою версию сотворения мира: по ее мнению, как только Ева произошла от Адама, ее сразу же бросили в колбу и дистиллировали, чтобы избавить Адама от ядовитой ртутной воды его «текучей жены»[25]. В алхимических текстах описываются бесчисленные гермафродиты, двуглавые близнецы, существа с двумя отдельными телами, но общей головой, переодетые в женские платья алхимики, андрогинные боги, но в каком-то смысле все они являются вариантами одной-единственной невообразимой трансгрессии, постоянно углубляющейся поглощенности собой.

Все это показывает нам, что живопись – это не только архив. Живопись – это телесное искусство, гораздо более близкое к самому себе, чем к мифологии или тонким фантазиям алхимических рассказов. Живопись ближе всего подходит к самому действию: мышцы, горящие после повторяющихся движений, тонкий пот непрекращающейся работы, трение и поглаживание краской по краске. Мастерская предшествует истории искусств: прежде всего живопись – это недозволенная сцена, и только потом возникает история, описывающая произошедшее. Художники не читают эти сенсационные истории во всяких забавных книжках: они живут этим изо дня в день. Мастерская – это теплая утроба, помещенная в кучу навоза, а художник – это медленно гниющая внутри нее мякоть. Или можно использовать другой образ: мастерская – это

sambt denen Arcanibus Specificis vel Magneticis, auf vierfache Arth können geheßlet, und gewendet werden. 18th century. Glasgow University, Ferguson MS 11, n.p.

25 Wallich, I. *Das Mineralische Gluten, Doppelter Schlangen–Stab…, II. Der Philosophische Perl–Baum…, [and] III. Schlüssel zu dem Cabinet der geheimen Schatz–Kammer der Natur* (Frankfurt and Leipzig: Georg Christoph Wintzer, 1722), 10: “Nimm von diesem Mann, wenn er schläfft, sein Weib, seine Riebe, distillire das flüchtige Weib, das gifftige Aal Wasser von ihm”.

реторта, а художник – это жидкость, беспрерывно поднимающаяся, конденсирующаяся и выливающаяся обратно. Метафоры пищеварения и кровообращения также были бы здесь уместны. Эдип и гермафродит кажутся бледными образами по сравнению с бесконечно одиноким заключением в студии и заразностью ее грязи. Каждое утро комната, залитая всепроникающим острым запахом скипидара и масла, один и тот же стол, покрытый комками краски настолько, что уже негде поставить чашку кофе, тот же скрипучий мольберт, забрызганный теми же цветами, – таков повседневный опыт серьезных художников, и это то, что, собственно, и вызывает безумие. Некоторые художники стараются контролировать свою мастерскую, всегда держа ее в чистоте или относя свой мольберт в самый угол большой комнаты, но результат от этого такой же, как от попытки очищения от инфекции: неважно, как хорошо обработана рана, все равно бесполезно притворяться, что рана залечена и инфекции не существует. Говорят, мы проводим 20 лет нашей жизни во сне, а вот художники, по крайней мере те из них, кто работают без перерыва, могут с легкостью провести столько же лет в своей мастерской. Какими же разными должны быть эти два человека, один из которых проводит 20 лет в душной залитой краской коробке, а другой в антисептическом офисе.

Аналогом такой интимной близости в алхимии могут быть только современные девиантные практики «сексуальной алхимии», когда тела экспериментаторов становятся печами и тиглями, а выделения из их тел тем самым желаемым Камнем. Как краска может быть больше похожа на крем или на масло, так и гермафродит иногда может быть сочным и жидким, в этом и заключается связь между металлической и телесной алхимией. Согласно одному традиционному алхимику, сера и ртуть обычно соединяются, чтобы появился чистый плод; но когда они сами не очищены, то получается специфическая жидкость: «Когда две субстанции заключают друг друга в объятья, будучи запертыми вместе в скалистом месте, тогда влажный, плотный пар поднимется над ними под дей-

ствием естественного тепла... и конденсируется в слизкое и жирное вещество, напоминающее белое масло»[26].

Маслянистые вещества так же сексуальны, как и телесные жидкости, из которых все рождается. Тот же автор продолжает: «Матезиус называет это вещество *гур* (*gur*). Крестьяне найдут его в своих рощах, но из него ничего нельзя сделать, потому что никто не знает, что сама природа намеревалась с этим сделать. Оно с такой же легкостью могло бы стать марказитом, как и металлом».

Гур – это вещество, которое, затвердевая, может превратиться во что угодно: оно в одинаковой степени приспособлено, как говорит автор, «чтобы стать ослом, быком или любым металлом».

Современная сексуальная алхимия исследует эти самые свойства, но уже прямо на теле. Есть определенная последовательность в развитии алхимии: вначале была традиционная металлическая алхимия (одновременно практическая и «духовная»), затем она постепенно трансформировалась в алхимию, где использовались тела животных и овощи, и, наконец, пришла к сексуальной или «человеческой» алхимии[27]. В «духовной» алхимии то, что происходило в сосуде, показывало то, что происходило в уме; но в сексуальной алхимии лаборатория отражает то, что происходит с телом. Подобно медитативной алхимии, сексуальная алхимия стремится избавиться от лабораторного оборудования: она стирает различия между духовной медитацией и работой тела, и, что еще более примечательно, она также стирает различия между лабораторными аппаратами и частями тела. Все, что обычно происходит в лаборатории (буквально в случае практической алхимии или метафорически в случае «духовной»), теперь переносится в тело. Тела сексуальных алхимиков подогревают, дистиллируют, соединяют, разлагают, и в итоге они производят Камень (скорее жидкость, чем металл), но это не просто метафора тела и ума, это то, что

---

[26] Johann Grasshoff [Chortolasseus, Grasshoffer, Grosseus, Condeesyanus, Crasseus], *Arce arcani artificiosissimi de summis nature mysteriis*, in *Theatrum chemicum*, 6 vols. (Strassburg: E. Zetzner, 1659–61 [1602]), vol. 6, 294 ff., особенно 305.

[27] Об этом см.: Israel Regardie, *The Tree of Life* (Wellingborough: Aquarian Press, 1969); Regardie, *The Philosopher's Stone* (Saint Paul, MI: Llewellyn Publications, 1978).

находится внутри их тел и рождается из них. Соединение (*coniunctio)* алхимических текстов, которое всегда представлялось в виде воображаемого сексуального союза между братом и сестрой или между царем и царицей, теперь превращается в действительный половой акт.

Сексуальные алхимики используют язык алхимии, но в измененном виде, адаптированном для описания телесных функций. «Орел» – это женщина, а «Орлица» – это слизистая оболочка. «Лев» – это мужчина, а «Красный Лев» – это семя. (Тантрическая алхимия оказала здесь воздействие, так как ртуть – это семя Шивы[28].) В обычной западной алхимии растворитель (*menstruum*) – это жидкость, которая растворяет твердые материалы. Иногда это просто мягкий раствор, который пропитывает и насыщает вещество, а иногда это ядовитая кислота, из-за которой твердое тело покрывается пузырящейся пеной. Алхимики понимали анатомическое значение этого слова, но не всегда его четко выражали. Согласно одному алхимическому словарю, растворитель (*menstruum*) – это жидкость, свойственная животным, так же как дождевая вода растениям, а ртуть минералам [29]. В целом растворитель (*menstruum*) просто означал растворяющее вещество с намеком на сексуальность и размножение. Но сексуальные алхимики проговорили это предельно ясно: для них растворитель (*menstruum*) – это «волшебное растворяющее вещество женского органа». Таким же образом сексуальные алхимики проинтерпретировали на свой лад слизь. В традиционной алхимии слизь означала жидкий продукт дистилляции. Алхимики взяли это слово из средневековой медицины, где слизь была одной из четырех основных жидкостей организма (наряду с кровью, черной и желтой желчью). Сексуальные алхимики вернули алхимическую слизь обратно в область медицины, сохраняя связь слизи с дистилляцией, но в то же время настаивая на том, что это реальная, органическая, человеческая жидкость.

Сексуальная алхимия включает в себя разнообразные практики, заканчивающиеся оргазмом или нет, а также зачастую искусственно продленные половые акты (подобно

---

[28] Слово на санскрите – *harabija*, буквально означает «порождающее семя» Шивы. Я благодарен Стивену Фейту за эту подсказку.

[29] Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique* (Paris: s.n., 1758), v. “nature,” 320.

тому как алхимики продлевают нагревание). Используя этот язык, Льюис Куллинг дает такое завуалированное описание обычного эпизода полового акта: «Лев-мужчина руководит процессом передачи квинтэссенции внутрь заботливой принимающей Орлицы, то есть внутрь различных слизистых оболочек, поэтому Лев должен решиться сделать глубокое наложение на Орла, когда операция будет проходить благоприятно для Льва»[30].

Качество вагинальной жидкости, которую называли «Клейковиной Белого Орла», оценивали по вкусу, как сперму в индийской медицине, а также внимательно исследовали качество и физические источники оргазма[31]. Вагинальные жидкости и сперму, которые «сливаются» в вагине, извлекали после полового акта и тщательно изучали. Наиболее важным считался вкус (который мог быть сладким или кислым, шипучим или «электрическим»), но также обращали внимание на плотность и цвет. Сексуальные алхимики также высматривали знаки философского камня на теле и внутри своего тела: например, в ощущениях кожи, в чувстве «сияния» и «ауры», в качестве оргазмов. Семь металлов иногда сравнивали с «невидимыми цветами», которые дают семь самых возбудимых частей тела[32]. В различных парапсихологических и восточных доктринах упоминается мысль, что слово «секреция» (*secretion*) нужно понимать как «секретный ион» (*secret ion*), как подвижную силу телесных *чакр*, как «потоки и насыщенные запахи»[33].

Алхимический опыт обычно балансирует между теорией и практикой, субстанциями и аллегориями, наблюдением и эмпатией. С понятийной точки зрения сексуальная алхимия – это экстремальная практика, она показывает, что происходит, когда эти различия уничтожаются. Ее практики поднимают серьезные философские вопросы. Даже в медитативной алхимии присутствует параллелизм, который придает необходимую структуру алхими-

---

30 Culling, *Sex Magick* (St. Paul, Minnesota: Llewellyn, 1989), 57 и 60; и см. его: *The Complete Magick Curriculum of the Secret Order G B G* (St. Paul, Minnesota: Llewellyn Publications, 1969).

31 Peter Redgrove, *The Black Goddess and the Unseen Real* (New York: Grove Press, 1987), 200, n. 86.

32 Ibid., 144.

33 О различных доктринах см.: Culling, *Sex Magick, op. cit.*

ческой мысли: с одной стороны перед нами алхимический аппарат, а с другой стороны – алхимик, умственное состояние которого коррелирует с метаморфозами химических материалов. Сексуальная алхимия ломает эти разделения и заявляет об абсолютной невозможности различать наблюдателя и наблюдаемого, субъект и объект. Конечно, и в обычной алхимии не всегда ясно, находится ли алхимик в лаборатории, наблюдая за колбами, или он сидит внутри колбы и смотрит оттуда наружу. В различных изображениях «сын философии» иногда показан сидящим внутри своего собственного «алхимического яйца». Но сексуальная алхимия уничтожает даже самые слабые различия и принуждает алхимика самостоятельно следить за трансформациями, происходящими внутри его собственного тела.

Одна из принципиально важных характеристик алхимии, что и позволило рассмотреть ее в качестве уместной метафоры художественного творчества, – это вовлечение наблюдателя в процесс. «Активное» алхимические мышление сравнимо с принципом неопределенности Вернера Гейзенберга в области квантовой механики, и хотя есть некоторые проблемы с проведением параллелей, общий смысл можно сформулировать так: в алхимии, как и в квантовой механике, наблюдение – это интервенция, и нет никакого нейтрального, стороннего описания[34]. Алхимики долго настаивали на неразделимости объекта и наблюдателя. Но сексуальная алхимия пошла дальше и буквально слила воедино субстанцию и агента. Сексуальная алхимия напрочь отвергла аллегорию и даже, более того, перевернула ее: лабораторные процессы стали восприниматься как несовершенные копии процессов, происходящих внутри тела.

Сексуальная алхимия – это наиболее хаотичная с точки зрения эпистемологии доктрина, которую мне когда-либо приходилось встречать. Сексуальный алхимик инициирует «эксперимент», просто начиная половой акт, но с этого момента он и она становятся одновременно *prima materia, doctor philosophie, athanor*. Традиционный дуализм не восстанавливается даже по окончании процесса, потому что жидкость, которую изучают алхимики (после оргазма, когда алхимики, так сказать, прекращают

[34] Helmut Gebelein, *Alchimie* (Munich: Diederichs, 1991), 32, 368, 371.

свою *работу*), также обнаруживается внутри и на поверхности их тел.

Сексуальная алхимия – это самая близкая аналогия вовлечения художника в творчество. Художники переживают то, о чем другие могут только догадываться: такую невероятную близость к своей работе, что уже невозможно отличить себя от нее. Будучи студентами, художники постоянно страдают от критики, когда у них нет четкого осознания дистанции между ними и тем, что они делают. В таком состоянии нет различий между теорией и практикой, наблюдателем и наблюдаемым, субстанцией и аллегорией, наблюдением и эмпатией. Они и есть их работа. В этом присутствует такая же интимная близость, как в отношении матери к ее ребенку во время беременности. Мать знает, что ребенок находится внутри нее, и надеется, что он останется там невредимым. Но художник может быть вовсе не уверен ни в одной из этих категорий, поскольку нет никакого четкого различия между художником и его незаконченной работой. Художник здесь ничего не контролирует и не создает ничего другого. «Эксперимент» искусства изменяет самого экспериментатора, и нет никакой возможности понять происходящее, потому что нет никакого «Я», могущего принять в себя и контролировать концепты, ничто не имеет значения, кроме самих субстанций. Определенно известно только непрекращающееся перетекание жидкостей из тюбиков на палитру, с кисточки на холст.

В этой области нет ничего безопасного. Алхимическая или художественная работа странным образом оказывается *внутри*, а человеческий ум, который ей управляет, чем-то вроде ее инертной основы. То, что когда-то было источником понятийного контроля над работой, теперь становится кирпичом печки и переплетом холста. Печь производит продукт, который и есть самой печью, ум пытается наблюдать за процессом, который и есть самим умом. Сексуальная алхимия – это форма той же самой болезни: она также предполагает вероломную анархию безумия.

В начале алхимической работы царь и царица спокойно сидят, с прямыми спинами, на тронах друг напротив друга. По их едва заметным взглядам видно, что втайне они знают, что они брат и сестра. Они опустили

свои ноги в теплую ванну с менструальными водами. Они соединятся, растворятся, заново возникнут и затем сольются еще и еще раз, пока не появится Камень.

Жидкость – это жизнь, и поэтому особенно важно, что масляная живопись занимает место где-то между твердым и жидким, в области вязкого, клейкого и флегматичного. Раствор (*menstruum*) также называют рекой Гермеса, тяжелой водой, философской водой, эмбрионной водой. Подобно плаценте, раствор (*menstruum*) – это каннибалистическая, агрессивная жидкость: как настоящая плацента прикрепляется к смежным органам и пытается вторгнуться в них, так и раствор (*menstruum*) разъедает царя и царицу вплоть до полного растворения. Ванна и троны помещены в герметично закрытую емкость. Совершенно очевидно, что эта колба является утробой, хотя алхимики называют ее комнатой для насиживания или яйцом, Домом Птенца, Стеклянным Домом, Королевской Тюрьмой.

Мастерская для художника – это Тюрьма, а краски – это жидкости, циркулирующие внутри нее. Урок алхимии состоит здесь в том, что все действительно происходит внутри организма. Безумие мастерской связано не с архитектурой (она не сделана ни из дерева, ни из цемента), а с тем, что это сама внутренняя поверхность тела.

Перевод С. Полещук

О ВИЗУАЛЬНОМ ОТЧАЯНИИ И ТЕЛАХ ПРОТОЗОА

Эта глава взята из книги «Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis». Подобно книге, фрагмент из которой был представлен в предыдущей главе, «Картины тела» были написаны для художников. Но «Картины тела» не столь герметично замурованы (если использовать алхимическую метафору) в стенах художественной мастерской. Эта книга была попыткой описать все то, что современные художники делают с телом, помочь им осмыслить с помощью истории и теории то, что их интересует. Начиная с конца XII в. художники исследовали тело всеми доступными им средствами, используя анатомические атласы, другие медицинские техники репрезентации тела и более абстрактные стратегии, такие как, например, синтез ДНК. Искусствоведческая литература, описывающая эти практики, обычно не заходит слишком глубоко в исторические или философские дебри; «Картины тела» предлагают поразмышлять о широком спектре случаев и контекстов. Меня вдохновила на эту книгу Барбара Стаффорд, которая одной из первых исследовала истоки современных репрезентаций тела, восходящих к XVIII в.

В этой главе я рассматриваю первые два века микроскопии. Причина, по которой я обращаюсь к микроскопии, заключается в том, что в XVII–XVIII вв. микроскописты первыми обратили внимание на то, что (под микроскопом) тела выглядят так странно, что трудно подобрать слова для их описания. Микроскопические создания воплощали собой новый тип монстров, гораздо более причудливый, чем, например, кентавры или грифы. Временами микроскописты впадали в отчаяние, и обычные тела рисовались им в воображении как те, которые они видели под микроскопом. Позднее они начали изобретать всевозможные длинные, многосложные имена для новых созданий, как если бы это избавляло их

от испытываемых ими страхов. Эти эпизоды из истории микроскопии можно рассматривать как источники современных представлений о подлинно монструозных, действительно нечеловеческих телах.

Давайте взглянем на «скифского агнца», или баронца (*borometz*), – существо, живущее на стебле (ил. 14). По мере того как ягненок вырастает, этот ствол удлиняется, и вскоре он может лишь смотреть вниз на траву, которая когда-то была его пищей. В конце концов он умирает от голода, и его тело становится пустой оболочкой[1]. Как это показано у Дюрэ, шкура ягненка начинает семениться

14

уже тогда, когда он съедает несколько верхних дюймов луговой травы. Это грустное создание, чем-то напоминающее мрачный голод художника среди энергичных причудливых монстров из средневековых бестиариев. Однако его не сложно понять, так как оно создается посредством аналогии: его стебель выглядит как ствол дерева, и в этом смысле это растение; но стебель также выглядит как пуповина, и в этом смысле это животное. Молодой баранец – это ягненок, привязанный к земле. Однако он становится больше похожим на растение, когда его высушенные органы, мускулы и шерсть становятся растительной матрицей, дающей семена. Таким образом, он одновременно и растение и животное, хотя никогда не является ни тем, ни другим до конца.

Как заметил А.О. Лавджой, в средние века все создания согласовывались с «цепью бытия», которая предполагала последовательность видов, где каждый вид был аналогичен как видам перед ним, так и видам после него. От Са-

[1] J. Priest, *The Garden of Eden, The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise* (New Haven, 1981), 51–52, n. 47–50.

мого Бога до последнего червя все создания шествовали в прочной последовательности[2]. Великая цепь бытия – это не трос с неразрывно сплетенными волокнами, но цепь с четко выраженными соединениями. И реальные и придуманные создания должны были подчиняться законам фиксированного различия. Причудливая фантазия (*Gryllus*) былА действенным принципом монструозного конструирования: монстры создавались посредством соединения имеющих название частей, взятых от поддающихся описанию созданий. Так, кентавр – это человек и конь, баранец – это дерево и ягненок, и геральдический виверн (*wyvern*) – это двуногий дракон, происходящий от драконов на четырех ногах, которые, в свою очередь, берут свое начало от ящериц, змей и летучих мышей. Фантастические животные (*Grylli*) всегда формируются этим искусством комбинаторики (*ars combinatorial*) различных частей[3]. Идея о существовании баранца основана на очевидно нелогичных сравнениях ягненка и кокона с семенами, стволом и пуповиной, животным и растением.

Я склонен думать, что именно благодаря аналогическому мышлению мы оказываемся в принципе способны воспринимать баранца как целостное существо, имеющее свой особый способ жизни; видеть, что это – тело в наиболее фундаментальном смысле слова. История Лавджоя может быть по-новому прочитана сегодня как пособие, описывающее условия возможности видения тел вообще, поскольку это развернутое исследование тех способов, какими лингвистические конструкции делают создания умопостигаемыми[4]. Мышление, основанное на аналогии,

---

2 A.O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (Cambridge, Mass. 1936).

3 См.: Duncan G. N. Barker, *Grylli, Verstand und Unsinn* in Classical Glyptics, MA Thesis, Department of Art, University of Chicago, 1989 (unpublished), and B. Stafford, *Body Criticism, Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, 1991), 211 and *passim*.

4 Взаимосвязь между распадом аналогической Цепи Бытия XVIII в. и микроскопией может быть также найдена в «аргументе от микроскопа» епископа Беркли: кровь кажется устойчиво красной, однако, если посмотреть на нее под микроскопом, часть ее состоит из красных частиц, а часть из прозрачных флюидов. Но одно из этих представлений или они оба должны быть заблуждением, и, таким образом, цвет – это вторичное качество. То есть «цвета, которые мы видим, существуют [не существуют] во внешних телах». В нашем столетии такой подход

эластично и изобретательно, и до тех пор, пока нам удается подбирать правильные термины для сравнения, мы можем воспринимать любое тело в отчетливом отличии от нашего собственного тела. Аналогии позволяют нам видеть тела там, где мы могли бы в противном случае видеть лишь бессмысленные агрегаты, бесформенную материю или «субстрат», и это дает мне право делать вывод о том, что потребность в аналогиях глубоко укоренена в наших привычках смотрения[5]. Механический коллаж на полотне ее «Слон из Целебеса» Макса Эрнста – это тело, так же как и причудливые образы в *maniera* Арчимбольдо. Аналогический принцип является наиболее уместным применительно к большинству тел, с которыми мы имеем дело в живописи, в мифологии, в бестиариях и снах, применительно к классическим *gryllus* или *monstrum* и даже в случае наиболее шокирующей тератологии.

Однако существуют случаи, в которых наша способность осуществлять аналогию пропадает, и мы перестаем понимать то, что мы уже когда-то увидели, или перестаем видеть тела вообще. В качестве самого свежего примера можно вспомнить историю с кембрийским слоем бурджесской глины в британской Колумбии, где были найдены настолько причудливые создания, что сначала они не были увидены соответствующим образом и были отнесены к представителям более привычного типа. Только в последние десятилетия возникли догадки о том, что у некоторых из них есть студенистые шарики вместо головы, полые хвосты, как у мышей, штырьки для ног или трубочки для кормления, размещающие питательные вещества в полостях, расположенных вдоль спины. Одно из таких созданий было названо *Hallucigenia* в честь его способности

был сделан популярным в другой форме аргументом Бертрана Рассела о различных «реальных» поверхностях, которые мы видим под микроскопом собственными глазами. См.: Berkeley, *Three Dialogues Between Hylas and Philonous* (Indianapolis, 1979), esp. p. 20, и Russell, *The Problems of Philosophy* (Oxford, 1975), 10. D. R. Hilbert, *Color and Color Perception* (Stanford, 1987), 23 ff. and 29 ff., «[п]о сути, аргумент Беркли зависит от неспособности принять всерьез неполную природу восприятия».

5 Всеобщность аналогического смотрения исследуется в отношении к живописи и скульптуре в моей незавершенной работе *Picturing the Body: Pain and Metamorphosis.*

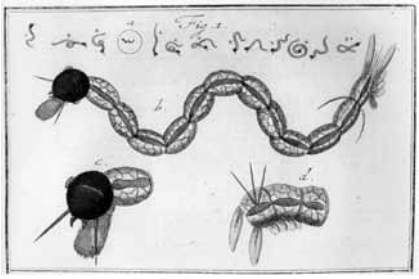
обманывать ожидания[6]. Однако наиболее радикальный вызов нашим способностям мыслить аналогиями и сопряженной способности постигать наличие тел пришло в эпоху Просвещения. Это было время великих микроскопических открытий, когда обнаружили существа, которым было трудно или практически невозможно помыслить по аналогии с другими созданиями. Их возникновение породило феномен, который я буду называть «визуальным отчаянием»; его примером могут служить пользователи микроскопов, старавшиеся изо всех сил найти подходящие аналогии, которые позволили бы им понять увиденное. Визуальное отчаяние – это не простая проблема, и когда эта проблема встречается, она показывает, насколько сильно и насколько естественно мы полагаемся на аналогическое мышление. Я полагаю, что наша способность разбираться в телах, с которыми мы сталкиваемся, будь они человеческие, фантастические, или баранцы, зависит от нахождения рабочих аналогий. «Визуальное отчаяние» – это имя для особенно напряженного и беспокойного видения, ищущего, пытающегося сконструировать аналогии и восстановить неизвестную форму в складке видения. Когда оно достигает цели, мы самодовольно классифицируем тела в качестве людей, других животных, растений и мифических чудовищ различных типов. Когда оно не достигает цели, мы становимся слепыми и видим лишь хаос и непроницаемую монструозность.

Микроскопия Просвещения как концептуальная анархия

История оптического увеличения, и особенно самый ее показательный момент, связанный с изобретением и разработкой идеи «протозоа», обобщает многие идеи, которые развивались в самых разных сферах в XVIII–XIX вв. Для некоторых микроскоп был инструментом развлечения: его стекла были волшебными светящимися прозрачностями, и на его алмазной «сцене» блистали самые

[6] Распознание частей *Hallucigenia* является объектом полемики. См. описание у: S. J. Gould, *Wonderful Life* (New York, 1989), и относительно *Hallucigenia*: S. Conway Morris, "A New Metazoan from the Cambrian Burgess Shale, British Columbia," *Palaeontology* 20 (1977), 624.

изумительные актеры. Микроскопическая жизнь была не чем иным, как «микроскопическим театром», «spectacle tres-réjouissant», в котором направленный свет обнаруживал изумительную подводную комедию[7]. Не поддающаяся расшифровке акробатика и «радостные прыжки, шаловливые искажения и перепрыгивания» «шутов или насекомых [найденных в] мутной воде», по словам одного ученого-любителя, напоминали энергичную пружинистость в *commedia dell'arte* (ил. 15)[8]. В таком ключе представляет нам историю микроскопии Просвещения книга Барбары Стаффорд «Критика тела» (Body Critiasm:



15

Imaging the Unseen in Enlightenment and Medicine), показывая ее связи с театральной уловкой, хитростью, иллюзией, неразберихой, и «визуальным шарлатанством»[9].

Микроскопические *spettacoli* также переплетались с просвещенческим поиском истоков. Как пространственных (в экспериментах Пастера) и Спалланцани, которые пытались изолировать живое от стерильного)[10], так и временных (в вопросе о «потенциальном бессмертии прото-

---

7 L. Joblot, *Descriptions et usages de plusieurs nouveaux microscopes….* (Paris, 1718), 55. Относительно взаимосвязи между микроскопией, софистикой и мошенничеством см.: Stafford, *Body Criticism,* 341–398.

8 "…lächerlichen Sprünge und hüpfenden Verdrehungen und Wendungen…"; см.: M.F. Ledermüller, *Nachleese seiner mikroskopischen Gemüths- und Augen-Ergötzung* (Nürnberg, 1760), 145, tab. LXXV. См. также: Ledermüller, *Mikroskopische Gemüths- und Augen-Ergötzung* (Nürnberg, 1760), а также его *Physikalische Beobachtungen* (1756).

9 Stafford, *Body Criticism, op. cit.,* 362.

10 Например, о Пастере пишет B. Latour: *The Pasteurization of France* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), а о Спалланцани G. Vassale: *Lazzaro Spallanzani e la generazione spontanea: discorso inaugurale letto nella R. Universita di Modena* (Modena, 1899).

зоа», популяризированном Колериджем и «доказанном» в 1920-х[11]). Они же были вовлечены во всю проблематику примитивного и его природы (и здесь мы вспоминаем, что одним из бесчисленных имен протозоа было «Ur-Tierchen»). Также они касались темы разрушения классических представлений о красоте, правильности и приличии (здесь характерно раннее наблюдение Левенгука о лягушачьих фекалиях, «кишащих мелкими животными») и темы неразрешимых преград, которые новые создания представляли для моральной, сексуальной, физиологической и морфологической систематизации[12]. Замешательство относительно систематики выражено во многих названиях: изумленные изобретатели называли свои открытия «невидимками», «микроскопическими животными», «dierken» («маленькими животными»), «рыбой» (на французском языке популярным было «poissons»),

[11] Идея заключалась в том, что микроскопические животные не должны умирать, так как они способны делиться на части вместо того, чтобы снова становиться тленом. Критики такого представления думали, что сексуальное воспроизводство было бы в конечном итоге необходимым, так что микроорганизмы могли бы размножаться и потом умирать. (Такая психология сразу очевидна: секс подразумевает смерть, и исследователи хотели быть уверенными в том, что микроорганизмы не нашли лучшего пути). В итоге – в первых десятилетиях этого века – Л.Л. Вудрафф произвел исчерпывающие эксперименты для того, чтобы доказать, что *Paramecium sp*. может бесконечно воспроизводиться, не прибегая к сексуальному воспроизводству. Таким образом, отдельная особь является в сущности «бессмертной»: она отщепляет часть себя, и эта часть продолжает существовать до того момента, пока она снова готова расщепиться… здесь нет ни разложения, ни «смерти», ни другого организма, требуемого для продолжения жизни. См.: Woodruff, "A Summary of the Results of Certain Physiological Studies on a Pedigreed Race of Paramecium," *Biochemical Bulletin* I (1912), 396 ff. Касательно обзора проблемы сексуального воспроизводства и замечательной библиографии см.: D. H. Wenrich, "Sex in Protozoa: a Comparative Review," in Wenrich, et al., *Sex in Microorganisms* (Washington, 1954), 134–165. Фрейд знал о более ранней литературе и ломал над ней голову в "Beyond the Pleasure Principle," *Standard Edition,* edited by J. Strachey (London: Hogarth Press, 1986), vol. 18, 45 ff.

[12] Касательно божественной природы микроскопических образов см.: C. Wilson, "Visual Surface and Visual Symbol: The Microscope and the Occult in Early Modern Science," *Journal of the History of Ideas,* 49 (1988), 85–108.

«простейшими организмами», «протозоа» и «Ur-tierchen» («примитивными зверьками»), «насекомыми», «Zellinge» («клеточками»), «молекулами» и «инфузориями» (жителями зловонных «смесей» гниющей животной и растительной материи)[13].

Отдельной проблемой XVIII в. можно считать озабоченность, связанную с разделением видов и, в первую очередь, теми признаками, что отделяют человека от животного. Интерес к «Pongoes» (недоразвившимся Orangutans) и калмыкам (населяющим Северную и Центральную Азию) наиболее ярко характеризует этот интерес к разделительной линии между человеком и животным[14]. Средневековые фантастические существа, такие как баранец, с его уже объясненным принципом коллажа частей животного и растения, больше не могли затмить собой целый поток отклонений. Микроскопические исследования XVIII в. показали, насколько безнадежно проводить эту линию, подвергая сомнению куда более фундаментальный, но такой же безнадежный проект: провести различие между животным и растением. Например, свободноплавающие создания под названием Phytoflagellates имеют хлоропласт, подобно зеленым растениям, но при этом плавают, как животные. Иногда они кажутся примитивными «деревьями», сросшимися с созданиями, которые несколько минут назад свободно плавали[15]. Некоторые создания в одном поколении меняются от животноподобных подвижных форм к неподвижным растениеподобным формам; быстрые водоплавающие могут стать «семенами» (*цистами*), дающими ростки при улучшении условий; а также могут проявлять ряд сексуальных и асексуальных форм репродукции. Как это было признано в XIX в., происхождение и «животности», и сексуальности является микроскопическим.

---

13 До Зибольда казалось, что синонимы умножались так же быстро, как сами организмы. “Dierken” – это термин Левенгука. H. Baker, *Of Microscopes* (London, 1753), vol. 1, p. 68, называет их “Invisibles.” О “protozoa” см.: G. A. Goldfuss, *Handbuch der Zoologie,* Nürnberg, 1817. Касательно “protista” см.: E. H. P. A. Haeckel, *Generelle Morphologie,* Berlin, 1866. Об “infusiora” см.: Ledermüller, *op. cit.*

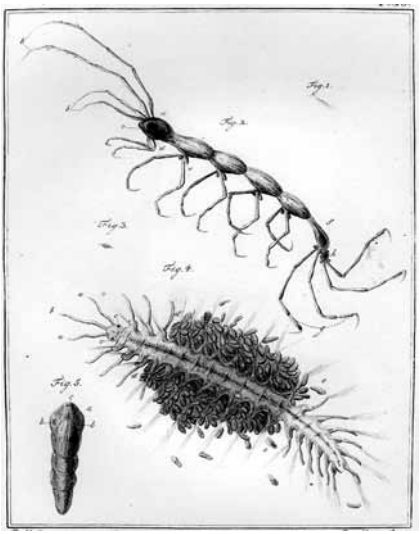
14 См.: W. R. H. Koops, *Petrus Camper (1722–1789). Onderzoeker van nature,* exh. cat. (Groningen: Universiteits Museum, 1979).

15 Описано, к примеру, у E. H. P. A. Haeckel, *Das Protistenreich* (Leipzig, 1870).

В те времена писатели столкнулись с множеством вопросов, которые ограничивали возможности мышления по аналогии. Протозоа обладают «телами» без конечностей или органов? Они тела или фрагменты? Могут ли рука или палец быть живыми, функционировать, как тело? Может ли «тело» быть открытым и прозрачным для исследования? Разве «тело» не является чем-то с непроницаемой кожей, отделяющей внутреннее от внешнего? Является ли «тело» тем, что может быть непрерывным с другими телами или с внешним миром? Тело – по крайней мере, человеческое тело – является потенциально красивым, и его кожа может быть идеально гладкой, как «слоновая кость» в классическом тропе. Микроскопия бросила вызов и этому, сделав людей отвратительными. «Anatomia corporum humanorum» Уильяма Купера включает в себя детальное, одновременно восхищающее и вызывающее тошноту исследование пор кожи[16]. Микроскопический глаз обнаруживается снова у Джонатана Свифта, в отталкивающем, мизогинистском описании движения масел, кожных чешуек, «Помады, Румян и Помоев» в «Комнате леди». Главный герой, прокравшись в будуар своей леди Селии, находит полотенца «Begumm'd, bematter'd, и beslim'd / с Грязью и Потом, и Ушной Серой», а также пристально рассматривает ее увеличивающие очки, «которые могут открыть взгляду / мельчайшего Глиста в Носу у Селии». Увеличение небольшого уровня (подходившее размытой оптике ранних микроскопов) максимизировало чуждую монструозность всего человеческого посредством расширения границ того, что лежит вне нашего внимания. Наиболее «презренными созданиями» («schlechte Kreaturen») были скорее те, что лишь едва заметны невооруженным глазом (морские личинки, молодые черви, гидра), нежели невидимые формы в полном смысле слова. Более крошечные микроскопические животные считались менее «уродливыми» отчасти потому, что им в целом не хватало поддающейся наблюдению формы. Некоторые книги каталогизируют отталкивающие создания, при этом небольшое пятно показывает реальный размер каждого из них (ил. 16)[17]. Микроскопия показала ужасы куда худшие,

[16] Касательно Купера см.: Stafford, *Body Criticism, op. cit.,* 288.

[17] См. также: Ledermüller, *Mikroskopische Gemüths- und Augen-Ergötzung, op. cit.,* tab. XXVII, p. 76 ff. (*Daphnia,* "Ein kleines Was-



16

чем монструозные рождения, искаженные животные или гиперборейцы античных и ренессансных верований, и форсировала вопросы относительно природы монструозности. Можем ли мы до бесконечности увеличивать девять отверстий средневековой медицины? Может ли тело включать в себя пятьдесят желудков, свободно мигрирующих в мягких внутренностях? Возможно ли существование лишь рта и желудка, без тканей, которые нужно кормить? Может ли урина и мокрота плавать по телу вместе с мозгом и желудком, а потом пробуравить импровизированный анус и вырваться? Могут ли сто яиц жить вместе с сердцем в прозрачном теле, которое само «живет» внутри кофейной вши?[18] «Протоплазма» – это странное слово. Это слово заменитель «мозга» или «души»? Или это своего рода «чувствительная» ткань, что-то соответствующее нашим собственным «раздражимым» нервам?[19] Когда рука

serinsekt der Dauphin genannt") и tab. XXVI, p. 49 ff. (вошь, "Die Blattläufe oder *Pucerons*"); и *ibid.*, 1762, tab. VII, p. 15 ff. Die Schwarzer Wasserflöhe, собирающие небольшие шарики воды под своими ногами).

18 M.F. Ledermüller, *Nachlese deiner mikroskopischen Gemüths- und Augen-Ergötzung* (Nürnberg, 1760).

19 Когда в XIX в. поняли, что у микроорганизмов нет мозга, протоплазма и ее движущая сила стали объектом глубокого интереса. Такие исследования были философски форсированы дискуссиями касательно чувств, «раздражимости» и проблемы «разум–

является веслом и когда плавником?[20] Обладает ли реснитчатое простейшее животное тысячей маленьких рук или они механические инструменты, как весла? А также что означает сказать, что у тела есть весла? Может ли тело быть поражено паразитами-гомункулами, каждый из которых тянет встроенное протезное весло? Амеба, которую называют «маленький» или «слепой Протей», а также *animalculum singularissimum*[21], вываливает свои «руки» в свои «ноги», перемешивает свои «желудки» со своими «пузырями» и передвигает свой анус к любому участку на своем «теле»[22]. Наблюдатели были ошеломлены. Резель фон Розенхоф, открывший амебу, терпеливо ждал «голову, ноги или хотя бы хвост»[23]. Временами он был уверен, что видел формы черепахи, оленьи рога или хотя бы плавники (ил. 17). Нидхэм наблюдал, как «Протеус» обезглавливает себя и потом выпускает из себя же «похожую на колесо Часть Механизма»[24].

тело». Эти более популярные источники должны быть связаны с более поздними исследованиями об искусственном разуме и особенно о проприоцепции, внутренних чувствах тела.

Касательно визуальных исследований протоплазмы см.: J.E. Purkinje, *Protoplasm…* (Breslau, 1839); F. Grulthuisen, *Beyträge zur Physiognosie und Eautognosie für Freunde und Naturforschung* (Munich, 1812); W. Kühne, *Untersuchungen über das Protoplasma und die Contractilität* (Leipzig, 1864); и более поздние источники, как A. Fischer, *Fixirung, Fuarbung und Bau des Protoplasm* (Jena, 1899), которые иногда фокусируются на более тонких, «эфирных» тканях.

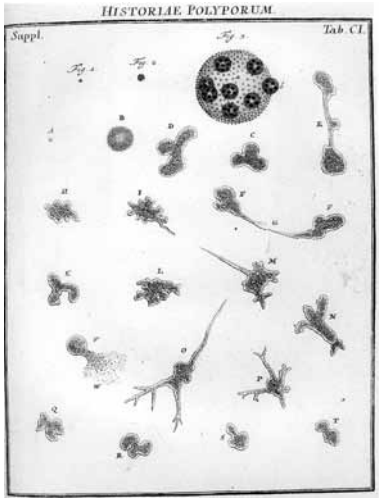
20 Ранняя история *Holostycha* является характерной, так как это создание «ползет», «как многоножка», но не имеет ни «рук», ни «ног». См.: Leeuwenhoek, letter 26, in *The Collected Letters of Antoni van Leeuwenhoek,* Amsterdam, 1941, vol. II, p. 69. (Vols. II, 1941 and IV, 1952, включает письма о протозоа.)

21 O. F. Müller, *Animalcula infusoria fluviatilia et marina…*(Havniæ and Lipniæ [Copenhagen and Leipzig], 1786), 10.

22 «Протеус» Хенри Бэйкера мог быть *Lacrymaria olor* Müller. См.: Baker, *Of Microscopes, op. cit.,* vol. 1, 260–266. Müller, *op cit.,* называет организм Бэйкера *Trichoda proteus* (p. 179) и собственно амебу *Proteus diffluens* и *Proteus tenax* (p. 9–11).

23 Rösel von Rosenhof, A. J., *Der monatlich-herausgegebenen Insecten-Belüstigung.* 1741 [1741–55], pl. CI, pp. 622–24.

24 John Turbeville Needham, *New Microscopical Discoveries…* (London, 1745), 265; pl. X, no. xi, figs. 3 and 4. Далее см.: S. A. Roe, “John Turbeville Needham and the Generation of Living Organisms,” *Isis* 74 (1983), 159–84.



17

Если мы посмотрим на эту странную историю, мы столкнемся с двумя взаимосвязанными стратегиями для осмысления визуально непокорных форм. Аналогия – это шаткий эпистемологический инструмент, в силу того что он может выглядеть неуместным или причудливым и в силу того, что он редко обеспечивает нас удовлетворяющим истолкованием. Особо нелепые аналогии, как правило, проваливались, так что они выступали не столько в качестве устойчивых эпистемологических инсайтов, сколько в качестве эвристических подпорок, и в каком-то смысле они создавались для того, чтобы затем быть забракованными. Если необычное тело в своих неясных очертаниях видится на расстоянии или вспоминается, мы можем сказать, что оно выглядит как нечто другое, даже если мы на самом деле не верим в то, что говорим, – например, если мы утверждали бы, что человек выглядит, как стол. Говоря это, мы не имеем в виду, что эта форма – невозможный гибрид: напротив, это высказывание позволяет нам продолжать смотреть, продолжать видеть что-то, пока мы думаем. Такая пропедевтическая функция аналогий будет здесь очевидной, так же как и более продуманные и долговременные попытки переосмыслить непокорных протозоа в качестве истинных аналогий другим формам. Эта вторая стратегия избегает известных аналогий в пользу неологизмов: вместо того чтобы сказать, что мы видим человека, похожего на стол, мы предпочитаем увидеть его

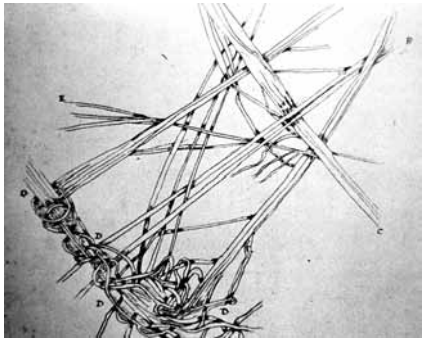
как завершенную форму и придумать для него новое название – например, «плоский человек». Это по-новому названное создание устраняет необходимость в дальнейшем анализе: это просто загадка, нечто новое с новым именем, какой-то сфинкс. Я утверждаю, что неологизм – это принципиальная стратегия, используемая современной наукой для сглаживания проблем, которые все еще провоцируются аналогиями; но мне хотелось бы начать с рассмотрения более раннего эпизода в истории микроскопии, в котором и неестественная аналогия, и таксономический неологизм служили способами говорить о телах, казавшихся полностью неприемлемыми.

Отталкивая сперму от края земли

Сперму все еще называют «сперматозоа», буквально «сперма-звери». Первые люди, увидевшие сперматозоиды, опознали их как живых существ, но отказались от мысли, что человеческие тела могут состоять в обратном симбиотическом партнерстве с бессмысленными паразитами. Называть их более очевидными аналогическими именами – «головастиками», «червями», «змеями» и так далее – часто было недостаточным, так как таким образом было трудно принять, что мужское тело может вынашивать и даже зависеть от таких животных. Самым простым и наиболее радикальным решением этой дилеммы стало отрицание того, что сперматозоиды вообще аналогичны телам. В письме от 31 мая 1678 г. Антони ван Левенгук вновь поднимает вопрос о различиях между этими «dierken» у собак и других животных, правда, в основном его внимание поглощено попыткой задокументировать сосуды (*vaten*), которые он в первый раз увидел в зародышевой жидкости год назад (ил. 18). Его эфемерные *vaten* никогда не были объяснены и уже исчезли из литературы[25]. Левенгук уверяет, что он «не эксперт» в рисовании и создал относительно мало в сравнении с Гюйгенсом или Хуком (его первые описания протозоа не иллюстриро-

[25] Leeuwenoek, *Letters, op. cit.,* letters of Nov. 1677 (p. 277), 18 March 1678 (p. 325), 31 May 1678 (p. 357) и 21 Feb. 1629 (p. 411). См. также: Table XVIII–XIX, p. 295 n. 31, p. 333 n. 9, p. 335 n. 12, p. 363 n. 9, а также Grew in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* XII (1678), 1043.

ваны), но он старается показать, каким образом *vaten* расположены в запутанных клубках. Буквы *D-D-D-D* внизу (ил. 18) представляют густое переплетение, «недоступное глазу». Четыре таких рисунка сохранились и больше



18

всего похожи на студенческие упражнения или каракули; самой спермы, которая могла бы быть показанной плавающей в этом лабиринте, нет: она появляется на других иллюстрациях присоединенной к экземплярам других видов. Для Левенгука *dierken* в зародышевой жидкости были «не чем иным, как разносчиком [*voerwage*] определенного необычайно неуловимого животного духа [*seer vollatile animale geest*], производящего впечатление зачатия, а именно зачаточной клетки женщины, восприятия жизни [*het levende gevoelen*]». С другой стороны, *vaten* не являются чем-то нематериальным: они – «нервы, артерии и вены», и действительно каждый орган тела возникает в зародышевой жидкости («однажды я вообразил, что видел особую форму… которую, как я вообразил себе, я мог сравнить с какой-то внутренней частью тела»)[26]. Именно таким способом тело остается поколениями невредимым: отец завещает компоненты его тела в разрезанной форме (таким образом, интерес в том, как связаны волокна этих *vaten*) вместе с принципом движения, «неуловимым духом», воплощенным этими *dierken*. Но в этой нематериальной передаче тела от одного поколения к другому отсутствующая часть – это сам сперматозоид: ничто в *vaten* не соответствует нематериальной сперме. Сперматозоиды стали непостижимыми в качестве тел, в силу того что они

[26] Leeuwenoek, *Letters, op. cit.,* p. 367, 333, 295 соответственно. Протест Левенгука в его письме от 31 мая 1678, *ibid.,* p. 365.

нуждаются в своих собственных *vaten,* чтобы транспортировать себя от одного поколения к другому.

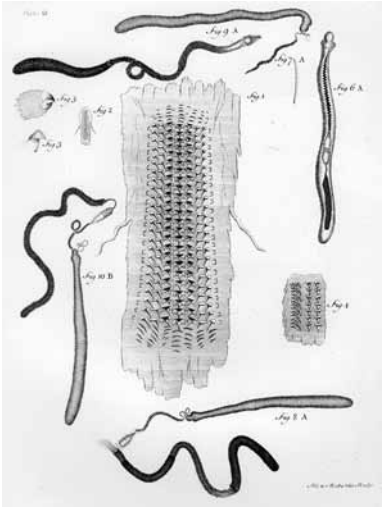
Более поздним экспертам не удалось обнаружить *vaten* Левенгука, а не имея их, стало труднее вычислять сперматозоиды без обращения к сомнительным животным метафорам. Независимо от того, содержится ли зародыш в сперме, – а ведь совсем не ясно, думал ли об этом Левенгук, – вопрос о трансмиссии тела все еще не был решен. Мы можем оставить без внимания галлюцинации и иллюзии Николаса Хартсекера, который видел голову спермы в качестве лона (такого рода решения были слишком буквальными, чтобы им верить), однако, так же как и интерес Левенгука к *vaten*, многие ранние теории были ограничены тем, что сводили сперматозоидов к механическому внедрению[27]. Работа Тербервилля Нидхэма «Новые микроскопические открытия» (1745) предлагает описание «сосудов для икры у кальмара» в чисто механических терминах (ил. 19): они состоят из «наружного прозрачного контейнера», «шарообразной головы», «шурупа», «хоботка» и «вязкой субстанции», содержащей семя кальмара. Эти механизмы подвергаются сложному механическому запутыванию для освобождения жидкости, и Нидхэм вопрошает, не являются ли «предполагаемые микроскопические животные» Левенгука «не чем иным, как Машинами, чрезвычайно схожими с этими сосудами для икры»[28]. Решение Нидхэма, естественно, является неполным, так как эти контейнеры спермы кальмаров предположительно должны будут выпускать крошечную сперму, которая сама по себе должна быть механической, чтобы сохранять разделение на «сперму» и «тело». Тогда

---

27 Существуют и исключения. См., к примеру, Ledermüler's *Physicalische Beobachtungen derer Saamenthierhens, durch die aller besten vergrößerungs-Gläser und bequemlichsten Microscope betrachtet; und mit einer unparthyischen Untersuchung und Gegeneinanderhaltung derer Buffonischen und Leuwenhoeckischen Experimenten…,* Nürnberg, 1756, особенно pl. [3], fig. XIII, где показывается внутренняя структура сперматозоидов (которых он называет "Saamenthiergens" and "Moleculas," следуя Buffon). См. также того же автора *Mikroskopische Gemüths- und Augen-Ergötzung, op. cit.,* 1761, tab. XVII, p. 33.

28 Needham, *op. cit.,* p. 56. Далее см.: C. T. von Siebold, *Beiträge zur Naturgeschichte der Wirbellosen Thiere… Ueber Medusa, Cylops, Loligo, Gregaria und Xenos* (Danzig, 1839), tab. II.

вообще не будет живой спермы, лишь бесконечные машины, содержащие в себе другие машины. Тот факт, что Нидхэм не видел этой бесконечной регрессии, может быть проинтерпретирован как умышленное невежество. Панспермистское движение (чьи сторонники утверждали, что всякая субстанция содержит в себе «зародышевую природу» или «семена», готовые дать побеги) не может быть понято отдельно от беспокойства, связанного со статусом сперматозоидов. Через три года Нидхэм написал «Краткое



19

изложение некоторых поздних наблюдений о генерации, композиции и декомпозиции животных и растительных субстанций», где он отрицает, что сперматозоиды – это тела, состоящие из «головы» и «хвоста»: «Эти Хвосты были настолько далеки от Конечностей, данных им, чтоб плавать и направлять себя, что они вызывали в них изменчивое судорожное движение; и были, в сущности, не чем иным, как длинными волокнами тягучей зародышевой субстанции, которую они обязательно тянули за собой»[29].

Расширенная публикация Линнея, осуществленная П.Л.С. Мюллером (1775)[30], подробно излагает один из экс-

[29] *Philosophical Transactions of the Royal Society of London,* LXV (1748): [615]–666, § 25.

[30] *Linnæus Vollständiges Natursystem…* (Nürnberg, 1775), vol. VI, part 2, *Von der Corallen,* p. 917, 924, pl. 36, figs. 4b–4d.

периментов Нидхэма, показывая мочку корня с характерными ей «усиками» [*Kolben*], которые генерируют микроскопических животных. «Усики» и «головы» были более приемлемыми в качестве сперматозоидов. Особенно когда они могли быть привязанными к разнообразным «животным и растительным субстанциям», а не к внутренностям наших нетронутых тел.

Эти мнения показывают «нерв» изобретения, и в этих чрезмерно усложненных *vaten,* и в многозвенной пневматике сосудов для икры кальмара есть что-то от Руб Голдберг. Но, по крайней мере, *vaten*, машины, и безжизненные части были более приемлемы в качестве партнеров в мужских телах по сравнению с червеобразными головастиками. Если бы мы попробовали интерпретировать это с фрейдистской точки зрения, нам следовало бы сказать, что мужчины-ученые обиделись за то, что были попраны и осквернены «немаскулинной» сутью, и, конечно, диковинные конструкции и теории соответствовали настойчивости этого желания нетронутой чистоты. В каком-то смысле все эти объяснения были неологизмами, так как они должны были быть продуманно укреплены, чтобы быть ответом на само появление плавающих червей.

Когда все попытки объяснения провалились, сами сперматозоиды могли быть сгруппированы в загоне научного неологизма, стратегии, которую мы еще подробно рассмотрим. Одно из наиболее поразительных опровержений такого рода случилось в раннем издании Линнея «Systema naturæ»[31]. Так, чтобы найти сперматозоидов, мы должны обратиться к последнему из шести классов животных – классу червей [*Vermes*] и их последнему виду, провокационно названному *Chaos*: «Liberum redivivum, metamorphum in vegetante». Там, среди нижайших, неклассифицируемых членов *animalia* находится амеба *Proteus* и даже более странные слизевики, названные *Chaos fungorum feminum* и воображенные в качестве транссексуальных животных спор, которые стали растительными и породили грибы (этот вид был приписан к комически несуразному имени барона Мюнхгаузена). В конце короткого списка представителей класса *Chaos* находится сме-

[31] *Systema naturæ* (Holmiæ, 1767), vol. I, part III. Во втором издании (1740) вид *Microcosmus* – последний из трех порядков (*Testacea*) of *Vermes.*

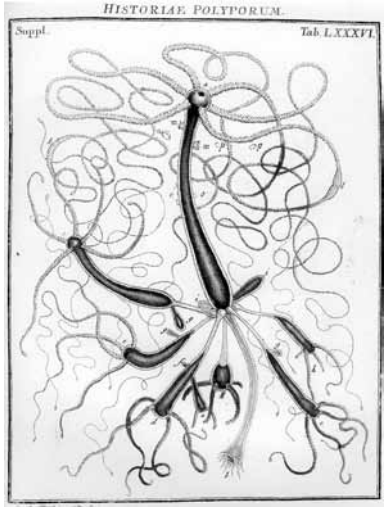
шанная категория, *obscurae*, темнота внутри хаоса, где мы читаем запись, состоящую из одной строчки:

d. *Spermatici vermiculi* Leeuwenh. ?

Таким образом, сперматозоиды – это животные с телами: но они практически отталкиваются от кромки мира систематики: Класс Червей [*Vermes*], Вид Хаос, Неизвестный Вид [*obscurae*], *Spermatici vermiculi* [сперматические черви], открытые Левенгуком.

Работая над гидрами

Первые десятилетия нашей осведомленности о сперме были свидетелями судорожных попыток избежать применения принципа аналогии в целом – ибо отрицалась сама возможность того, что мы можем иметь отношение к «сперматическим червям». Это сильнейшее отвращение не распространялось на ситуацию с микроорганизмами, менее тесно ассоциированными с человеческими телами. Вместо этого данная ситуация стала способом опробования пределов аналогического мышления с целью осмыслить новые формы жизни. Пресноводная гидра – это



20

хорошо изученный *cause celebre* (ил. 20). Сначала она казалась растением, ведь она проводит большую часть жизни прикрепленной к подводным листьям и стеблям. Но потом она была замечена «идущей», вытягивая свои «корни»

и медленно падая с края на край. Монструозный «полип» виделся еще более монструозным, когда он был «разделен» – то есть его «руки» были отрезаны – и каждый фрагмент превращался в целое создание. Казалось, что у него нет никаких внутренних органов, а только цилиндр внутри цилиндра, иногда наполненный зеленой «субстанцией». Один исследователь решил, что «субстанция» не была ни «кровью», ни «соком», но чем-то другим, не ограниченным животными или растительными «посудинами», но свободным бродить по всему телу как свернувшееся молоко в остальном молоке[32]. Рассмотрим монструозные возможности «полипа» с точки зрения конца XVIII в.: отдельная «конечность» (отметим, что это конечность без костей, без клешни, без мускулов и без кожи) могла восстановиться в целого полипа, способного потом выработать «бутоны», на которых могли бы расти, а потом уплывать и «кувыркаться» меньшие полипы[33]. Даже растения не размножались таким образом. Эти «дети»-полипы были бы «сыновьями» и «дочерьми» *конечностей.* Почкование казалось ненормальным (хотя существуют виды растений, которые растят скорее миниатюры самих себя, нежели семена), а для животных это всегда было традиционно монструозной возможностью. Его эквивалент у людей – это не спрятанная матка, но психотическая фантазия (можно вспомнить о фильме Дэвида Кроненберга

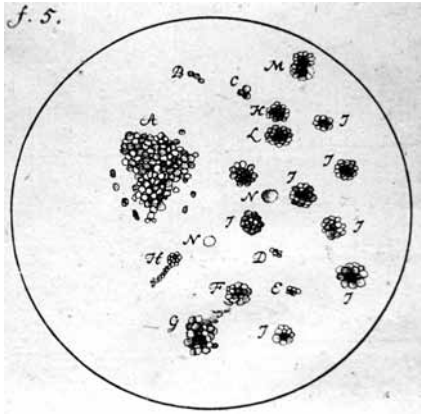
---

32 Trembley, M., editor, *Correspondence inédite entre Réaumur et Abraham Trembley* (Geneva, 1943), 15, цит. по: V.P. Dawson, *Nature's Enigma: The Problem of the Polyp in the Letters of Bonnet, Trembley and Réaumur* (Philadelphia, 1987), 101–102, с хорошей библиографией, вторичными источниками и транскрипцией букв. Также см.: H. Baker, *An Attempt Towards a Natural History of the Polype: In a Letter to Martin Foukes, Esq, President of the Royal Society* (London, 1743); Trembley, in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* XLII (1745), 474. Иллюстрации, сделанные вручную, можно найти в: M.F. Ledermüller, *Mikroskopische Gemüths– und Augen–Ergötzung, op cit.,* 1761, tab. LXVII ("Die Armpolype"), tab. LXXI ("Die braunen Poypen mit langen Armen"), and tab. LXXVII ("Die Fortsetzung von Polypen"). Полипы в воске хранятся во Флоренции, в *Museo della Specola;* см.: B. Lanza *et al., Le cere anatomiche della Specola* (Florence, 1979), 239, fig. ET 22.

33 A. Vartanian, "Trembley's Polyp, La Mettrie, and Eighteenth-Century French Materialism," *Journal of the History of Ideas,* 11 (1950), 159–186.

«Выводок» – о матери, дающей ростки), набухающий нарыв, злокачественная опухоль.

Гидры казались сексуально и анатомически отклоняющимися от нормы, но они, по крайней мере, имели «взрослую» форму, которую можно было описать аналогически (как безголовые, безногие, не имеющие кожи, бескостные туловище и конечности). Другие микроорганизмы не могли быть так легко описаны, поскольку казалось, что они играют с фундаментальной идеей о том, что тело должно иметь каноническую форму, свойственную его виду. «Observationum de animalculis infusoriis satura» (1765) Врисберга включает в себя описание *инфузорий*, у которых нет единой формы (ил. 21). Одна такая группа «молекул» (вероятно, микроорганизмов) существует в семи формах: в группах (*A*), в плавающих линиях и треугольниках (*B, C*), в образованиях «из пяти, шести и более» (*D, E*), как «сферический микроорганизм» (*I*) и как капли с «хвостом маленьких пузырей» (*cauda vesiculari*) (*H*). Группы как «отдельные представители» сами могут собираться в группы,



21

как в случаях *K* и *L*, где «два микроорганизма срастаются» (*duo eiusmodi animalcula, coalitioni proxima*), и это открывает возможность для более многочисленных групп: бесконечная иерархия, ведущая к человеку – животному, которое недавно связало себя с изобретением «социального контракта». Микроорганизмы Врисберга демонстрируют возможность применения принципа атомизма к живым организмам. Человеческое тело становится не чем иным, как притягивающим множество примитивных сфер, и это

в свою очередь предполагает потерю сущностных свойств тела, как это виделось тогда, – его единства, зависимости от частей.

Полип мог разбиться на части и обрывки, но каждый его фрагмент каким-то неизвестным образом был также и целым телом; и «капельки» Врисберга могли быть вделаны в любую разновидность тела сами по себе, не будучи телами. Между двумя противоположностями постижимые аналогические тела сдавливались в сужающемся пространстве.

Прерывая цепь бытия

Зарождающийся концептуальный хаос был несколько успокоен мыслью, что, возможно, существует континуум форм от наиболее сложных к наиболее простым. Ледермюллер приводит пример небольшого количества семени карпа, в котором он с приятным удивлением обнаружил «миллионы небольших яйцевидных созданий», прочерчивающих волнообразные траектории через зародышевую жидкость[34]. Обращающаяся зернистая протоплазма была принята за внушающие беспокойство массы созревающих эмбрионов. Некоторые в связи с этим полагали, что плодородие протозоа было неестественным, «особенно если мы рассмотрим бесконечное количество молодых протозоа, видимых нам через прозрачную кожу их тел»[35]. Цепь Бытия поощряла воображение видеть тела в рамках тел, состоящих из тел, окруженных телами. Нидхэм задавался вопросом, как такого рода сущности были произведены: «если обычным образом… процесс будет безграничным, – думал он, – и [у каждого] в своем семечке будут другие»[36]. Возможно, наиболее красноречивым здесь был Джон Хилл в «Эссе о естественной истории» (1752): «Мы не ставим под сомнение, что там могут существовать Создания даже мельче тех, что мы видим в обычной Жидко-

[34] M. F. Ledermüller, *Nachlese deiner mikroskopischen Gemüths- und Augen-Ergötzung, op. cit.*

[35] J. Ellis, “Observations on a Particular Manner of Increase in the Animalcula of Vegetable Infusions…,” *Philosophical Transactions of the Royal Society of London,* LIX (1719), 143.

[36] Needham, *New Microscopical Discoveries, op. cit.,* § 10.

сти, и также там могут иметь Бытие бесконечные Иерархии между этими Атомами Существования и пустотой»[37].

Издание Линнея Тартона (Turton, 1806) заканчивается не *obscurae*, которое мы уже рассмотрели, но другим размышлением, живописным воскрешением в памяти последних видимых сущностей: «Термо… самая мелкая студенистая точка… в большинстве животных и растительных жидкостей: мельчайшая и самая простая из всех известных животных, будучи настолько изящной и прозрачной, ускользает от почти самого сильного увеличения, смешиваясь с водой, в которой плавает»[38].

Такие воскрешения в памяти Цепи Бытия воплощают холистский смысл аналогии: если существа продолжают движения к атомам или к звездам (и важным здесь является предположение астрономов о безграничных звездах[39]), тогда каждый вид должен соотноситься с другим согласно универсально применимому сравнению по аналогии. Но крупномасштабная интерпретация протозоа в качестве небольших созданий, «подобных» другим телам, не могла быть удовлетворительной еще и потому, что она была уловкой, способом игнорировать их различия, которые нарушали спокойствие. В «Descriptions et usages de plusieurs nouveaux microscopes»… (1718) Л. Жобло делает попытку реабилитировать аналогическое объяснение, называя «рыб» «Золотая и Серебряная Волынка», «Черепаха» («рыба» с «рогами», как «оленьи») и «Водная Гусеница» (*chenille aquatique*)[40]. «Животные-Колокольчики, Животные-Колеса [и] Животные-Воронки» Бэйкера яв-

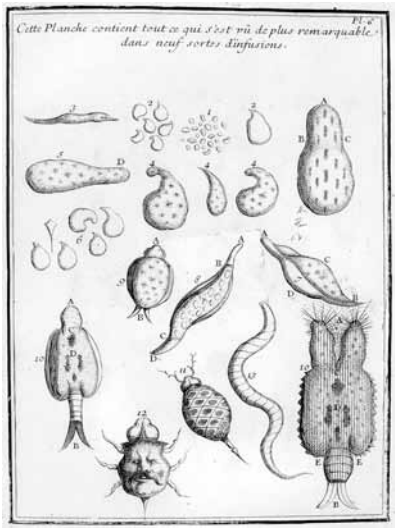
37 *Essays on Natural History* (London, 1752), 105.

38 Linnæus, *A General system of Nature…* (London, 1806), vol. IV, p. 724. См.: Müller, *Animalcula infusoria, op. cit.,* p. 917: “Es sey, dass es ihm als ein *Chaos* der Verwirrung Vorkomme, oder als ein Urstoff, woraus fernere Bildungen entstehen.”

39 E. Harrison, *Darkness at Night* (Cambridge, 1987), *passim.*
Для Г. Эйренберга протозоа «превзошли» [überflügen] «все пределы видимых эффектов». *Verbreitung und Einfluss des mikroskopischen Gellens in Süd- und Nord-Amerika* (Berlin, 1843), 5.

40 Joblot, pl. 6, pp. 51–58. Книга Жобло – это первая независимая монография об инфузориях; она продолжает континентальный акцент на микроорганизмах, которые соответствовали отдельным примесям (сена, уксуса, кефали) и их запахам. Запах и вкус тесно связаны с происхождением протозоологии; примеси перца Левенгука были сделаны для того, чтобы понять, как сохранялись запах и вкус перца.

ляются схожими решениями[41]. Концом этой буквальной метафоризации становится антропоморфическое заблуждение, как в «идеальной Маске» Жобло, у которой шесть «ног», «хвост» и «исключительная прическа» (*coiffure singuliere*) (ил. 22, низ). Здесь вопрос не в буквальной вере, но в изысканном и свободном отношении между наблюдением и представлением, неправильно употребляющим *fantasia* для объяснения. Ледермюллер ведь не верит в то, что его «Harlequin worm» одет, как танцор, но он также не подозревает, что его размышление – нечто большее, нежели просто полезное описание.



22

Следующие поколения оставались в плену этих весьма далеких аналогий, хоть и использовали их уже более аккуратно. В то же время каждое новое уточнение покушалось на непрерывную цепь бытия. Как правило, лишь некоторым частям микроорганизма могло быть придано аналогическое значение, так что объяснения казались сомнительными. Так, Бейкер находит у своего «полипа» «тело», у которого есть «голова» со «ртом» или «чем-то вроде хобота», возможно даже «с зубами» (или, по крайней мере, «тонкой чешуйкой»); «внутренности» с «желудком», «задним проходом» и «хвостом». Однако он допускает, что у этого «тела» «нет части, которая могла бы быть названа

[41] Baker, *Of Microscopes, op. cit.,* vol. 1, p. 261 and *passim.*

спиной или животом»[42]. В сноске он защищает использование термина «руки» для обозначения щупалец полипа: «так как эти органы служат скорее целям рук, чем усов; я буду впредь называть их этим именем». Он называет что-либо «головой» не потому, что она выглядит, как голова животного, но потому, что это «та передняя часть, которая возвышается в центре между руками», и просит, чтобы читатель понимал это не «как» головы других животных. Более монструозные сочетания являются еще менее убедительными. Хилл приписал микроорганизмам «клешни омара»[43]. *Vorticella campanella*, колоколообразный микроскопический организм, использует жгутики, чтобы направлять воронки воды и питательных веществ в колоколообразный рот. Вращающиеся жгутики сбивают с толку смотрящего: Левенгук увидел там «уши коней» [«hoorntgens»], а Бейкер вообразил «бородатый язык»[44]. Если использовать панспермистскую метафору, эти притянутые за уши аналогии содержали семена собственной деструкции, так как каждый из них красноречиво говорил об их собственной недостаточности.

Как только признали невозможным говорить о простых протозоа с «аппаратом из конечностей, более детально сформированных, чем конечности у более крупных животных»[45], оказалось также невозможным сохранить и непрекращающуюся цепь бытия. Некоторые панспермисты, готовые принять различные начала различных созданий, были первыми, кто озвучил новую точку зрения: «Природа везде видится… двигающейся согласно почти незаметной градации. Однако в нашем настоящем невежестве касательно полной цепи Бытия мы настолько склонны принимать далекие виды за наиболее близкие, что аналогия, таким образом, почти ликвидирована и ее черты почти стерты»[46].

Одним из последних философов природы, придерживающихся взглядов XVIII в., является Эренберг, чье «Из-

42 Baker, *Of Microscopes, op cit.,* 16, 24, 27, 31, 32, 41.

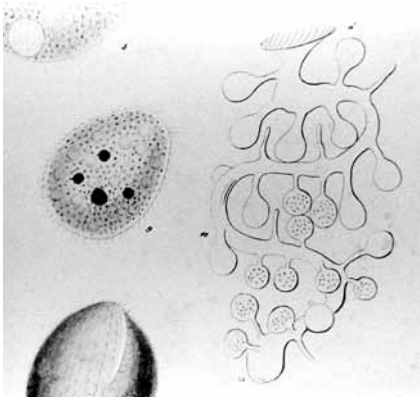
43 Hill, *op. cit.,* p. 103, 108–109.

44 Baker, *Of Microscopes, op cit.,* 73. Leeuwenhoek, *Letters, op cit.,* vol. II, p. 67. Левенгук также обнаружил «шарики», «хвост» (говоря современным языком, основу стебля).

45 Hill, *op. cit.,* 104.

46 Neddham, *A Summary of Some Late Observations*, *op. cit.* (as in n. 19), 618.

влечение животных как полностью развитых организмов, взгляд на более глубокую органическую жизнь природы» (1838) получило широкую известность в качестве примера преднамеренного наблюдения[47]. Он видел непрерывную кишку с множеством желудков там, где другие видели бесформенную протоплазму (*sarcode*). Он открыл «более пятидесяти» желудков [*Magen*] в *Leucophrys patula* и объявил, что протозоа должны иметь желудочно-кишечные тракты по модели более развитых форм[48]. Чтобы сделать это, он должен был вообразить соединяющиеся эластичные кишки, ведь у протозоа были плавающие «полости», «желудки» без трубок. Длинные тексты и запутанные наблюдения Эренберга отличаются качеством визуального отчаяния: он не мог вынести то, что находилось перед его



23

взором, и, таким образом, напряженно пытался увидеть знакомые формы в меняющемся полупрозрачном студне (ил. 23). Желудок играет странную роль в работах Эренберга, так как он является метонимией тела. Когда желудок (с сопутствующими ему пищеводом и кишечником) присутствует, создание неожиданно обретает тело, как птица, корова или человек. Без желудка существует лишь

---

47 Английский перевод *Infusionsthierchen als volkommene Organismen, Ein Blick in das tiefere organische Leben der Natur.* Важно, что Эренберг также написал красиво иллюстрированную *Erläuterungstafeln zur vergleichenden Anatomie* (1855) с иллюстрациями «полных» вскрытых кишечных трактов. См. также: *Das Protistenreich, eine populäre Obersicht,* Leipzig, 1887.

48 Ehrenberg, *Erläuterungstafeln, op. cit.,* vol. IV, p. 5.

почти невидимая *протоплазма*, двигающаяся и живущая загадочным образом.

Разница между глазом и глазком

Аналогическая цепь бытия в конце концов рухнула под прессом этих микроскопических нарушений, и в тот же час тела микроорганизмов стали немыслимыми. Феликс Дюжарден, один из многочисленных критиков Эренберга, не стремился отделять животное от растения слишком строго, хотя подобное искушение вполне можно было бы считать непоколебимым человеческим инстинктом. Вместо этого он делает заключение о том, что здесь мы имеем дело с континуумом, заполненным разрывами. Он скептически относится к «глазу», увиденному у «одноглазого насекомого» *циклопа*. Красный или черный глазок (*стигма*), который мы могли бы рассматривать в качестве особенности, присущей животным, сделан из «растительных» структур, таких как хлоропласт. Мы могли бы сказать, в терминах XVIII в., что эти *stigmata* или являются «растительными глазками», свойственными растениям, или что наши собственные глаза происходят от частей растений, т.е. что само зрение является растительным. Это едва ли мыслимая альтернатива, но альтернатива, которая всерьез принималась во внимание в дискуссиях XVIII в. относительно того, что полезные ископаемые могут быть разновидностями овощей с их собственной «зародышевой оболочкой». О красном пятне (*tache rouge*) также говорилось как о первичной характеристике простейшего организма *Euglena*, животного/растения, которое может плавать, но также останавливаться и производить для себя энергию, используя врожденный хлоропласт. Дюжарден пишет, что *tache rouge* является «крайне изменчивым, иногда множественным и иногда состоящим из неравномерных групп частиц»[49]. Зибольд, еще один критик, замечает, что «простое пигментное пятнышко» «не имеет роговицы и не содержит в себе тела, способного преломлять свет», и, таким образом, не является глазом[50]. Другие красные пятна на

[49] F. Dujardin, *Histoire naturelle des zoophytes, infusoires* (Paris, 1841). "…excessivement variable; elle est quelquefois multiple, quelquefois formée de grains irrégulièbrement agrégés."

[50] C. T. E. von Siebold and H. Stannus, *Lehrbuch der vergleichende Ana-*

протозоа оказались не глазами, и оказалось, что некоторые протозоа, считавшиеся чувствительными к свету, не имели глаз. В конечном итоге эта критика препарирующих аналогий показывает нелогичную природу аналогии вообще: «Господин Эренберг, следуя своей методологии, придает особую значимость “красным пятнам”, что вынуждает его также давать объяснения и неким белым пятнам… которые он принимает за мозг, или, по крайней мере, за средоточие нервов… [но] это все, что есть у инфузорий, подобное нервной системе; все остальное еще нуждается в аналогиях»[51].

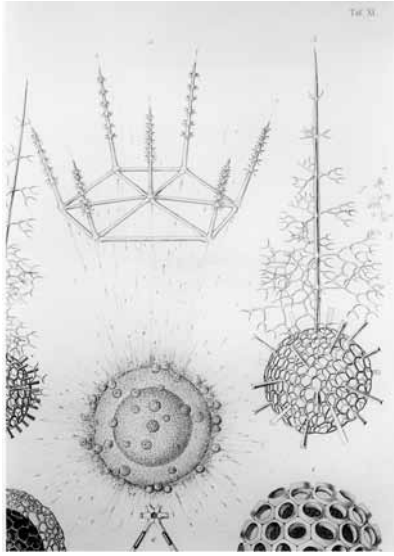
Лобовая атака на аналогию практически не оставляет шанса для объяснений в духе Левенгука или Жобло (чьи наблюдения Дюжарден находит «настолько странными и фантастическими») и, что более важно для будущего, превращает психологически и эпистемологически полезную реакцию (видение щупалец в качестве рук) в проблему. Чем именно является *tache rouge*, если это не глаз или даже не аналог глаза? Будет ли удовлетворительным говорить, что это неравномерное сочленение неизвестных качеств? Дюжарден замечает, что Эренберг и другие неправы в том, что приписывают микроорганизмам человеческие структуры. Вместо этого нужно говорить, что протозоа обладают «степенью организации в пропорции к их способу существования» («en rapport avec leur maniire de vivre»). Вместо того чтобы судить о протозоа как о людях (или как о черепахах или волынках) или приписывать им руки (или рога, или плавники), Дюжарден осторожно говорит о структурах и частях «как» других или «напоминающих» их. Примите во внимание ту нагрузку, которую должны нести эти слова. Аналогии не применимы, но без них тела непостижимы.

Современная микробиология не разрешила эти проблемы. Аналогии все еще случаются, но они ограничиваются схематическими иллюстрациями и вводными эпизо-

tomie der wirbellosen Thiere (1845), 25–26. Переведено W. I. Burnett как *Comparative Anatomy* (Boston, 1854). Зибольд дал первое современное определение «протозоа» как группы «без ясного разделения между системами органов»; он включил сюда полипов и медуз. В его систематике и инфузориа и ризопода составляли Протозоа.

51 Dujardin, *Histoire naturelle, op. cit.,* p. 111: “tout le reste est fourni par l’analogie.”

дами. Более ранняя стратегия привычна для более старых текстов, относящихся к периоду, когда фотографии не могли дешево воспроизводиться. Идеализированные гравюры Геккеля, иллюстрирующие *Radiolaria*, воображают их в качестве машин или геометрических конструкций, даже если сам Геккель и не говорит об этом в тексте (ил. 24). Если аналогии случаются в современных текстах, они имеют тенденцию ограничиваться мимоходными эпизодами или упрощенными педагогическими текстами, где ясно, что они существуют лишь с целью исходного понимания. Зибольд, будучи в современном ключе смелым по отношению к техническим неологизмам, говорит о «круглой пульсирующей впадине», «vacuolè» и «ротовом отверстии» и «пузырчатых, нестандартных, сжимающихся впадинах». Современная микробиология более



24

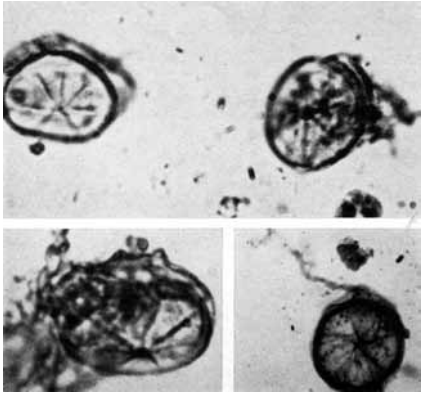
тщательно приведена в соответствие с правилами грамматики с ее «кариогамией», «сизигией», «гетероталлизмом» и «самооплодотворением» вместо недифференцированного соединения. Многие атавизмы аналогического мышления включены в наш современный жаргон: нужно лишь вспомнить «сперматозоид» с его эхом классификации Линнея.

Я хотел бы подчеркнуть, что распространение неологизмов не решает, но скорее откладывает проблему аналогии, выталкивает ее из текстов. Необходимость мыслить аналогиями для достижения первичного понимания все еще остается. В одном из лучших учебников последнего времени Грел замечает, что наблюдалось независимое расщепление на митохондрии и самоудваивающиеся вирусоподобные клетки, таким образом делая их сильно «напоминающими» свободноживущие организмы, «захваченные» в клетках; но он ставит под сомнение то, что органоиды могут быть отождествлены с органами и организмами в силу того, что органоид не является «клеткой в клетке», а «должен быть рассмотрен в качестве полуавтономного». Самоудваивающаяся вирусоподобная клетка «похожа» на клетку – это классическая аналогия, которая пленила бы просвещенческих исследователей – но она также не как клетка в силу того, что она является лишь «полуавтономной». Почему она является «полуавтономной» в кавычках? Потому что все живущее является полуавтономным, и задача здесь – избежать аналогии без слишком близкого ее рассмотрения. Кавычки и строгая фраза «должен быть рассмотрен» являются приведенным в порядок остатком дилемм XVIII в. Грел говорит, что протозоа (и здесь его отстранение могло бы показаться безразличием для ранних исследователей) «обычно достигают *большей степени дифференциации,* чем клетки многоклеточных»[52]. Этот акцент (курсив его) окаймляет философскую проблему, упорствующую как никогда: чем являются наши собственные тела, если не структурами с «высокой степенью дифференциации»? Пенистое «бесконечное количество молодых», переполняющих внутренности прозрачных «матерей» было бы объяснено сегодня как характерное для протоплазмы. Протоплазма обычно циркулирует, и совпадение этой протоплазмы с броуновским движением вызывает возникновение яркой противоречивой жизни: однако заметьте, насколько анемичным – и психологически, если не научно нечестным – является это современное описание: чем является эта «циркуляция», если не жизнью?

[52] K. G. Grell, *Protozoology* (Berlin, 1973).

Kakabekia

Смысл отчаяния, охватившего ранних исследователей, которые сталкивались с тем, что упорядоченные создания разбивались на бесчисленные извращения, может быть схвачен нами лишь в периферийных случаях. Один из таких случаев – *Kakabekia* (ил. 25). Это организм в «форме зонта», найденный лишь в двух образцах земли во внутреннем дворе замка Харлек в Уэльсе. Этот организм живет в среде, пропитанной аммиаком, – старых конюшнях, – что было бы гибельным для любого другого орга-



25

низма. Все же этот организм не является очень одиноким созданием, так как он же был найден в совершенно другом месте: в образовании Гунфлинтского сланца в Онтарио, которому два биллиона лет. Связь между этими двумя находками остается гипотетической. Как ископаемое эта находка называется *Kakabekia umbellata;* как живущий организм – *Kakabekia sp.*: тот же самый вид, разделенный двумя биллионами лет, не связанный ни с какими видами в промежутке[53]. «Зеленый спиралеподобный организм»,

[53] Barghoorn, E.S. and S.A. Tyler, "Microoorganisms from the Gunflint Chert," *Science,* 147 (1965), 563–77; S. M. Siegel and C. Giumarro, "On the Culture of a Microorganism similar to the Precambrian Microfossil *Kakabekia umbellata* Barghoorn in NH_3-rich Atmospheres," *Proceedings of the National Academy of Sciences, U.S.A.,* 55 (1966), 349–353; S. M. Siegel, K. Roberts, and O. Daly, "The Living Relative of the Microfossil *Kakabekia,*" *Science,* 156 (1967), 1231–34. Это открытие было распространено в: W.V. Brown and E.M. Bertke, *Textbook of Cytology* (St. Louis, 1969).

описанный в 1940 г., «растет и, таким образом, двигается», повторно используя себя, как это делает гусеница танка[54].

Большей частью здесь необходимо выйти за рамки естествознания и найти более исчерпывающие параллели удивлению Просвещения. «Бионты» (1938) Вильгельма Райха воскрешают позицию панспермистов: «жизнь может прорваться где угодно». Это может быть непреднамеренное воскрешение, так как Райх был вынужден игнорировать историю науки, чтобы развиваться в том направлении, в каком он развивался. Если образцы органической материи раскалить, а потом обработать стерильным растворителем, тогда, согласно Райху, они произведут «бионты», дожизненные подвижные единицы, которые потом разовьются в «орг-микроорганизмы», называемые нами протозоа и инфузория[55]. Теплота и разбухание являются ключами для зарождения образующихся «спор». «Я не могу проверить, но думаю, – пишет он, – что все известные типы спор должны были сформироваться, когда земля была еще теплой».

Экстравагантная позиция таких открытий подчеркивает значимое лингвистическое изменение, затронувшее мэйнстримное научное исследование. Теперь процесс аналогического мышления происходит под горизонтом научных изданий, и именно здесь нам нужно обнаружить, что произошло с «желудками» Эренберга или «лошадиными ушами» Левенгука. Ранние пользователи микроскопов смотрели на *dierken* и удивлялись «Кем являемся мы?», а современные протозоологи смотрят на те же организмы, обладающие той же властью поставить под сомнение концепты настолько фундаментальные, насколько фундаментальна сама природа, форма и сексуальность человеческого тела, и вопрошают о «полуавтономии» и «сте-

---

54 «Спиралеподобный организм формирует часть воображаемой спирали, удлиняющейся в любом направлении за пределы тела; в момент, когда часть спирали становится наглядной… мы можем говорить, что зеленый спиралеподобный организм растет и, таким образом, двигается». L.E.R. Picken, “On a Green Helical Organism and its Motion”, *Proceedings of the Royal Society, London* ser. B no. 129 (1940), 89; Picken, *The Organization of Cells* (Oxford, 1960), 94–96.

55 W. Reich, *Die Bione zur Entstehung des vegetativen Lebens* (1938), перевод D. Jordan and I. Jordan as *The Bion Experiments on the Origin of Life* (New York, 1979).

пенях дифференциации». Научная терминология, курсив и кавычки стали прокрустовыми ложами аналогического мышления и художественной метафоры. В то же время они эффективно подавили угрожавшее ранним мнениям визуальное отчаяние путем того, что по-новому описали провал аналогии в качестве вопроса лингвистической конструкции.

Перевод С. Любимова

КОНЦЕПТЫ КОЖИ И МЕМБРАН

Эта глава, как и предыдущая, – из книги «Картины тела». На этот раз темой является кожа. Разумеется, кожа – один из наиболее распространенных и центральных объектов в ранней западноевропейской живописи, а в XX в. эта тема обрела разнообразные метафорические, абстрактные, медицинские и философские формы. Данная глава, таким образом, преследует цель создания теории репрезентации кожи как в натуралистическом, так и метафорическом смысле для художников.

There it sat
in the projecting angle of the bridge flange
as I stood aghast and looked at it–
in the half–light: shapeless or rather returned
to its original shape, armless, legless,
headless, packed like the pit of a fruit into
that obscure corner–or
a fish to swim against the stream–or
a child in the womb prepared to imitate life,
warding its life against
a birth of awful promise. The music
guards it, a mucus, a film that surrounds it,
a benumbing ink that stains the
sea of our minds–to hold us off–shed
of a shape close as it can get to no shape.
Willam Carlos Williams[1]

Рассеянная боль существует где-то внутри тела. Мышечные спазмы или удары головной боли. Все тело, сжимающееся в жару, чувствует себя вялым и горячим. Это

[1] Williams, "The Desert Music", *Pictures from Brueghel and Other Poems by William Carlos Williams* (New York: New Directions Books, 1967), 119–120.

виды нелокализованной боли, говорящие нам, что внутри тела что-то не в порядке. С кожей по-другому. Если я пораню какой-то участок на своей коже, я точно знаю, где он находится. Наверное, я могу видеть этот участок с помощью зеркала и искать источник боли столько, сколько мне позволят границы моего зрения. Возможно ли это в принципе – вообразить рассеянную боль кожи? Восприятие на поверхности является резким и хорошо сфокусированным. Даже если моя кожа болит повсюду – как в случае сильного солнечного ожога, невралгии или аллергической реакции, – она также болит по отдельности в каждом месте.

Я бы сравнил это резкое наглядное качество боли на коже с резкостью, с какой мы воспринимаем красоту кожи. Кожа красива, и часто кожа – это то, что красиво. Ее красота локальна, так же как и ее боль: морщина или прыщ – это грубое уродство, а плоская эластичность кожи – это момент удовольствия. Кожа человека является красивой не в размытом виде, а на основании специфических качеств и форм. Такая боль и такая красота соединены их точностью.

Эти мысли провоцируют размышления о том, не является ли кожа тем местом, где восприятие является наиболее точным или – если перевернуть сравнение в соответствии с превосходством и первичностью самого тела – не говорит ли восприятие наиболее красноречиво, используя язык кожи. Может быть, формы и возможности кожи являются формами и грамматикой восприятия, и все соматическое (внутренности, испражнения, еда, которую еще предстоит съесть, расформированная самость) является лишь размытым отражением, дефектом или слабым эхом того первичного источника. Интересно, насколько далеко оптическая метафора продвигает нас в сфере, где нет глаз: в коже все является непосредственным, очерченным, мгновенным и *резким*. Кожа как тонкая грань или безупречный фокус в оптической системе: за ее границами (вне тела, в мире) и перед ней (в теле, в более или менее спрятанных внутренностях) все размыто.

Тема этой главы – способы репрезентации кожи в ее наиболее общих и абстрактных формах. Принимая во внимание концептуальную разрозненность темы, моя цель состоит не столько в том, чтобы охватить все поле,

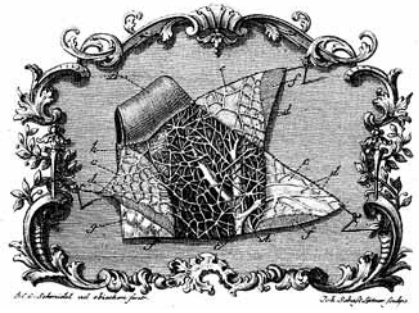
но, скорее, изложить то, что я нахожу наиболее интересным в идеях о коже в философии, критике, медицине и истории искусства. Кожа может быть наиболее чувствительным и красноречивым означающим тела и органом, наиболее доступным зрению. Но она также настолько слабо описана в литературе по истории искусства, что может показаться полностью бессодержательной, как если бы она вовсе не существовала и не имела никакой другой функции, кроме как функции почти пустой поверхности, где глаз созерцателя встречается с живописным телом. Однако мне кажется, что кожа настолько интересна с точки зрения выразительной значимости и художественных стратегий, что это почти сбивает с толку, и цель данной главы – описать хотя бы некоторые из этих значений.

Понятие мембраны

Было бы разумным начать с рассмотрения различий между кожей и более общей категорией мембран. В анатомии мембрана (также «плева» или оболочка. – *Прим. ред.*) – это любая тонко вытянутая ткань, становящаяся границей. Так как мембрана может быть рассмотрена скорее в качестве барьера или прослойки между двумя формами, чем в качестве формы самой по себе, она становится структурной аналогией абстрактной меты в теории рисования. Как мета мембрана может быть разделителем, непространственной перегородкой между двумя смежными пространствами. Как контур (*contorno*) в рисовании – это то, что разделяет и определяет две формы, цветовые поля или пространства, также мембрана в анатомии – это то, что разделяет две области различного строения. Так что вполне возможно, что кожа – это не часть тела, но условие его мыслимости, маркер бинарного различия между внутри и снаружи, телом и миром[2].

[2] Было бы возможным продлить эту параллель до свойств языка, где «оппозиционные» структуры артикулируют лексемы и другие единицы смысла. Но здесь я был бы против этой аналогии в пользу *визуальных* параллелей между метами и мембранами. Бинарность языка – или, скорее, артикуляции этих оппозиций – это, скорее, абстрактные условия мыслимости, чем видимые формы. Касательно лексикона мет и *contorni* см. мой текст “Marks, Traces, *Traits,* Contours, *Orli,* and *Splendores:* Nonsemiotic Elements in Pictures,” *Critical Inquiry,* 21 (1995), 822–860 («Меты,

«Мембрана» предпочитается «коже» по нескольким причинам, не в последнюю очередь в силу того, что кожа разделяет лишь живущее внутри от безжизненного снаружи, в то время как мембраны в целом разграничивают также внешнее от внешнего и внутреннее от внутреннего. (Ил. 26 – это эмблема, украшающая первую страницу книги медицинских иллюстраций XVIII в.: как и другие, более заурядные типографические приемы, она воплощает в себе интересы автора – в данном случае в роскошном большом формате.) Другая причина – это многообразие мембран, где каждая разделяет тело по-разному. Здесь, как и во многих других сферах, макроанатомия – это



26

источник метафор для художественной практики. Там, где когда-то казалось, что визуальное искусство может обходиться лишь кожей (хотя этого никогда не было, как будет показано ниже), современное искусство исследует соматические формы в более основательной и эмпирической манере, при этом медицинские разграничения между мембранами отдаются эхом в современной практике. К примеру, слизистые мембраны являются неотделимыми от кожи, обеспечивая оболочку для отверстий, остающихся в контакте с воздухом, таких как бронхиолы, нос, пищевод и кишки. Так, очаровывавшие Жака Лакана пороговые переходы, где привычная кожа сворачивается вовнутрь тела, как правило, являются переходами от эпидермиса к слизистой оболочке – и вопреки схематизму Лакана они принимают различные формы в каждом отверстии. Вагина становится кожей по неровному мягкому контуру, в то время как мембраны рта становятся эпи-

следы, черты, контуры, края и рефлексы», часть II данного издания), развитое в *Pictures, And The Words that Fail Them, op.cit.*

дермисом губ по почти линеарной траектории. Серозные и волокнистые мембраны являются кожей внутренних органов и отделяют их от различных «снаружи». Серозные мембраны разделяют внутренние полости (грудную клетку и брюшную полость), а волокнистые мембраны разделяют околосердечную сумку, мускулы, суставы и мозговые ткани (твердую мозговую оболочку, паутинную оболочку, мягкую мозговую оболочку и серповидную структуру). Мембраны также ассоциируются с гландами и жидкостями, которые они выделяют. Слизь и сыворотка являются выделениями, смазывающими область контакта между этими по-разному определенными внутри и снаружи. Как скульптура, использующая материалы, обработанные олифой и натертые до блеска маслом, плева подобна коже, но она влажная и сокрытая от глаз, при этом чувствительная к прикосновению.

Мембраны бывают разных видов. В кулинарии твердые белые мембраны, которые достают из округлых органов и почек, отличаются от более паутинообразных мембран, которые нужно вымачивать и отделять с телячьего мозга. Фасциальные пласты – это серебристые обертки, позволяющие мышцам рук и ног скользить одним за другими. В сильных телах они красиво переливаются, а в слабых и старых телах они тонкие, как слои влажного носового платка. Более тонкие паутины соединительной ткани отделяют массы жировых клеток друг от друга, а также от полостей для жира прямо под кожей. Мешочки и углубления в коже являются внешними знаками этих структур. Они не являются непрерывными, но группируют и разделяют и полностью не огораживают жир – они скорее как гамаки или карманы, чем как закрытые сумки. Соединительные ткани – это источник для перепончатых конструкций и конструкций с прорезями у таких художников, как Роберт Моррис, и источник для болтающихся гамаков, как у Евы Хессе и других. Они также сложнее, чем работы этих художников, так как они не связаны необходимостью ответа на традиции живописного жеста или композиционной связности: и поэтому соединительная ткань – как и в целом макроанатомия – является постоянным вызовом схематике органической абстракции.

Ближайшая критическая теория, коснувшаяся этих разветвляющихся возможностей, – странное утверждение

Фрейда в работе «По ту сторону принципа удовольствия», что вся жизнь стремится к простой протоплазменной клетке, мельчайшему шару с водой, иллюстрированному амебой без рта и ануса[3]. Для Фрейда это желание – форма инстинкта смерти, движущая сила к самоуничтожению: без рук, внутренностей или разума мое тело будет приближаться к своему началу в качестве спермы или яйца. Идея Жиля Делёза о «теле без органов» вырастает из и вопреки идее Фрейда и склоняется к вопросам культурных ограничений и садизма. В «Тысяче плато» Жиль Делёз и Феликс Гваттари обсуждают садомазохистские практики зашивания тела с целью лишения его отверстий и говорят о желании тела завершить себя в абсолютной свободе – по их словам, детерриториализации – единственного «уровня восприятия» вместо ядовитых испарений недостающих органов, чем является человеческое состояние[4]. Тем самым «тело без органов» вторит теории Фрейда и усиливает ее, но без отсылки к проблематичному понятию влечения смерти. В «Логике смысла» Делёз описывает картины Фрэнсиса Бэкона в тех же терминах, как если бы изображаемые Бэконом персонажи были почти нерепрезентируемыми вспенившимися текучими телами, пытающимися прорваться через сдерживающую их кожную оболочку (или пытающимися разорвать панцири или платформы, функционирующие как метафоры кожи)[5]. В представлении Делёза, если бы Бэкон мог создать картину момента прорыва, когда текучее тело покидает себя

[3] Freud, “Beyond the Pleasure Principle”, *Standard Edition,* edited by James Strachey (London: Hogarth Press, 1962), vol. 18, 40–61. Фрейду интересны «эмбрионы» (*Keimzeller*) как изначальные конституирующие жизни и пережитки идеи о поглощении и упрощении. Касательно немецкого термина см.: *Freud, Gesammelte Werke,* edited by Anna Freud (London: Imago, 1940), vol. 13, 63.

[4] Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus,* translated by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), и Deleuze and Guattari, *The Anti–Oedipus, Capitalism and Schizophrenia,* translated by Robert Hurley *et al.* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 9–16.

[5] Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation,* second edition (Paris: Editions de la Difference, 1981); и ср. с отличающимся мнением Didier Anzieu, “Douleur et création chez Francis Bacon,” в: Anzieu and Michèle Monjauze, *Francis Bacon ou le portrait de l’homme désespécé* (Paris: Archimbaud, 1993).

через рот (издавался вопль) или просачиваясь в свою собственную тень, или существуя как наружность, или капающая жидкость, или струя воды, то тело стало бы нерепрезентируемым. На ил. 27 это почти происходит: тело Джорджа Дайера струится белыми брызгами и медленно просачивается по углам и за пределы картины. По Делёзу,

27

картины Бэкона всегда должны показывать три элемента: разлагающаяся «плоть» персонажа, обрамляющая его отчетливая окружность (будь это круг в буквальном смысле, или эллиптическая плоскость, ограда, сюрреалистическая клетка, или воздушная рамка с двумя еле заметными нитями) и резко окрашенная «материальная субстанция», недосягаемая для персонажа, но тяготеющая к нему. У Бэкона тело без органов недосягаемо, но его возможность очень велика. Тезис Делёза очень хорошо подходит картинам Фрэнсиса Бэкона, и, говорят, Бэкону это понравилось. Есть также некоторые – очень немногие – картины, созданные еще до XX в., которые могли бы подкрепить теорию Делёза. Образ Лючины у Винченцо Картари – один из них (ил. 28), а другой – причудливая картина Антуана Вирца, где изображена женщина, расчленившая своего ребенка, чтобы съесть (она сидит с остатками ребенка в

пеленках на коленях и безумно смотрит на кастрюлю с супом)[6].

Теории Фрейда и Делёза очень влиятельны, но в качестве актов воображения они не могут охватить сложность и метафорическую насыщенность, существующие в реальных мембранах тела, или то разнообразие давления и неистовства, которое присуще картинам Бэкона. Размышляя о том, как граница может разделить две области, я бы обратился, скорее, к «Анатомии Морриса», чем

28

к «Тысяче плато» Делёза и Гваттари. Рассмотрим, к примеру, возможность того, что мембраны могут стать более сложными или что они могут скорее охватить, а не заточить тело против силы, угрожающей внешним разрывом. Мембрана – это то, чем мы окутаны: это может быть кожа или метафоры кожи, от нижнего и постельного белья до форм архитектуры интерьеров. Однако мембраны также *охватывают*: они свертываются и разворачиваются по направлению друг к другу, втягивая, формируя кожу над кожей, пряча и защищая то, что внутри. Втягивание означает «вворачивание»; и разрастание клеточной стенки в сторону цитоплазмы, стандартный медицинский термин

[6] *Antoine Wiertz,* edited by Jacques Damase (Brussels: Sonia, 1974); см. также: Hubert Colleye, *Antoine Weirtz* (Brussels: Renaissance du Livre, 1957).

для любого охватывания, является обычным случаем в мембранах. (В той же манере вторжение – это насильственное ломание или разрывание в окутывании, продвижении содержимого вовнутрь, в то время как извержение изгоняет содержимое изнутри.) То же самое случается в мире минералов; к примеру, агаты возникают как зеленые силикатные кожицы, наполняющие газовые раковины в скалах. С течением времени кожа получает внутреннее наполнение чистого халцедона – второй прозрачной кожи внутри первой, – и со временем газ выталкивается и раковина остается с твердым агатом. В процессе кожа может быть окутана; другими словами, вязкие «фрагменты» и «болтающие части» становятся халцедоном[7]. С телом так же, как и со скалами. Одна из сложностей прочтения Бэкона Делёзом – возможность того, что его нарратив может быть в какой-то момент заново прочитан как описание тел или «окружностей», которые скорее *взрываются* под тяжестью «материальной субстанции» вне их, чем вытекают вовнутрь. В конечном счете и вопреки восхищению Бэкона книгой Делёза то, что происходит с любым из тел Бэкона, – более проблематично, чем единственное побуждение. Тела специфичны в отношении наполнения – смеси мембран и хрящей, фрагментов костей и газет, пластика и мускулов – и они точны относительно их сил – выталкивающих вперед, но также окутывающих, разрывающих, выскабливающих и охватывающих без направления. Если мнения Делёза, Лакана или Фрейда о коже оказываются недостаточными, когда речь заходит о живописных телах, это происходит за счет абсолютной сложности тела.

С целью сравнения античный и средневековый способы понимания тела могут быть описаны как наука об отверстиях, так как древнегреческие и христианские медики уделяли внимание количеству и функциям отверстий в теле, перед тем как они смотрели на кожу между этими отверстиями. Психоаналитические оценки продолжают эту традицию даже там, где они стремятся редуцировать концепт отверстий к их минимальным или важнейшим элементам (в простой протоплазменной клетке) или подойти к концепту кожи, концентрируясь на местах, где отверстия встречаются с покрывающей кожей (как в описании Лаканом пороговых форм век или анусов). То,

[7] H. G. Macpherson, *Agates* (London: British Museum, 1989), 15–16.

что Просвещение было очаровано самой кожей, – важный момент в альтернативной генеалогии, которая дала о себе знать в современных медицинских иллюстрациях, скульптуре, рисовании и живописи. Для такой генеалогии медицинские детали мембран являются наиболее многообещающим и стимулирующим метафорическим источником для визуализации тела.

Внутри и снаружи

В нормальном функционировании видимых тел кожа отделяет все, что видимо, от тех частей нас, которые спрятаны. Как это первым показал Альбрехт фон Галлер в XVIII в., кожа не только отделяет внутри от снаружи, но и сама поделена на внутреннюю «клеточную материю» – дерму – и внешнюю «загрубевшую материю» – эпидермис[8]. Так, кожа и разделяет и разделена в одно и то же время внутри, снаружи и между. Дихотомия внутри/снаружи, с ее метафорами публичной и приватной жизни, доступности и непрозрачности, была исследована Жаном Старобински в эссе о греческом полисе и Анджелой Зито в описании китайского тела как «взаимодействующей мембраны»[9]. Старобински также написал книгу об анатомии человеческого тела и знает, что разделение внутри/снаружи разрушается, когда речь заходит о реальных телах (а не о политических телах).[10] Он пишет: «Многоклеточные организмы резко перерастают гомогенную мембрану, окутывающую их: морула становится гаструлой, сфера становится полостью, потом формирует трубки, отверстия и так далее, вплоть до того, что обмены с наружным более не отводятся смешанно всей поверхности»[11].

---

8 *Dr. Albert Haller's Physiology… Compiled for the Use of the University of Gottingen,* 2 vols.l (London: W. Innys and J. Richardson, 1754), vol. 2, p. 2, 4.

9 Jean Starobinski, "The Inside and the Outside," *Hudson Review,* 28 (1975), 333–351; Angela Zito, "Silk and Skin: Significant Boundaries," in *Body, Subject, and Power in China,* edited by Angela Zito and Tani Barlow (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 103–130, особенно 113–119.

10 Jean Starobinki, *A History of Medicine.* The New Illustrated Library of Science and Medicine, vol. 12 (New York: Hawthorn, 1964).

11 Ibid., "The Inside and the Outside," *op. cit.,* 343.

У тела есть свои отверстия; некоторые закупорены, как ухо, а некоторые постоянно открыты, как нос. Завертывания и развертывания быстро становятся слишком разнообразными, чтобы поддерживать полярность внутри/снаружи. Вагина – это разрастание клеточной стенки в сторону цитоплазмы, однако тексты по анатомии также перечисляют пуп, пупочные фовеа (пуп) в качестве разрастания клеточной стенки в сторону цитоплазмы, а она не имеет ничего, кроме утолщенной кожи внутри. Фовеа – это неглубокие разрастания клеточной стенки в сторону цитоплазмы (другие примеры – это ямочки на щеках и подбородке и копчиковые фовеа, которые являются ямочками над «задней подвздошной остью» сзади таза), но что отличает их от более глубоких разрастаний клеточной стенки в сторону цитоплазмы? Это также вопрос размера, поскольку такие поверхности, как язык, покрыты глубокими макроскопическими фовеа, которые называют фолликулярными криптами с серозными гландами в их основании. (По форме они напоминают больше серозные мембраны кишечника, чем кожу.) Дополнение к разрастанию клеточной стенки в сторону цитоплазмы – это развертывания, и они, прежде всего, сексуальны: губы, клитор, пенис, крайняя плоть и мошонка. Техасский художник середины XX в. Форрест Бесс был очарован такими элементами анатомии как в своем искусстве, так и на своем теле. Его холсты документируют его видения, или галлюцинации; у них есть свой репертуар символов для таких вещей, как «яички», «гермафродит» и «вагина», и для таких действий, как «бурить», «глубоко бурить», «дырявить», «растягивать дыру». Он примеряет, как его видения работают на нем, перенося процесс прокалывания основания своего пениса через мочеиспускательный канал, создавая «вагину» достаточных размеров, чтобы вставить туда клиновидную свечу (которую он использовал для мастурбации). Весь процесс, теория Бесса и результат документированы в эссе в журнале «Journal of Sex Research», что, возможно, делает Бесса единственным художником, чьи гениталии были преданы огласке в медицинском журнале[12]. Его небольшие работы и небольшие

[12] *Forrest Bess,* exh. cat., вместе с эссе Meyer Schapiro (New York: Betty Parsons, 1962); *Forrest Bess,* edited by Barbara Haskell, exh. cat. (New York: Whitney Museum of American Art, 1981); John

фотографии его пениса, которые он сделал сам, одинаково странны – это часть проекта, который всегда был весьма герметичным, однако он также использовал универсальные идеи мужественности, женственности и того способа, каким одно обертывается в другом.

Другим вариантом критики дихотомии внутри/снаружи будет рассмотрение причастности кожи в отношении к другим органам. Говорить, что кожа находится между внутренней и наружной частями, – значит преуменьшать ее принадлежность и близость к внутренней части. «Quid me mihi detrahis»? – вопиет Марсий, когда с него содрали кожу: «Почему вы отрываете меня от меня же»?[13] Наша проблематичная тождественность с нашей кожей – это главная слабость теорий, которые воображают одежду в качестве «второй кожи» или рассматривают архитектуру как проекцию и одежды и кожи. И кожа, и нервная система выводятся из одной из трех эмбриональных зародышевых плазм, эктодермы, а концевые нити нервной системы простираются до кожи. Спинной мозг расположен далеко внутри, будучи защищен от мира наибольшим количеством мембран и тканей, но при этом тесно связан с кожей, которая является наиболее близкой к снаружи. Такое впечатление, что сердечно-сосудистая система растворяется в коже, и большая часть ее длины лежит под поверхностью кожи. Некоторые мускулы прикреплены к коже, и многие фасциальные слои связывают кожу с расположенными под ней костями и фасциа. Массы поверхностного жира удерживаются кожей. Охотникам и палачам известно, что кожа может быть легко снята с тела,

---

Money and Michael De Priest, "Three Cases of Genital Self-Surgery and their Relationship to Transexualism," *Journal of Sex Research,* 12, no. 4 (1976), 283–294, в особенности см. "case 1," 284–87. Помимо теорий Бесса об алхимическом бессмертии, непосредственной целью его надреза было «позволить вмещающему пенису получить доступ к мочеиспускательному каналу [*bulbous urethræ*]», набухающей задней части пениса, чтобы осуществлять «оргазм при мочеиспускании». Ibid., 284.

13 Это двустишье также было цитировано в следующих текстах: Claude Gandelman, *Reading Pictures, Viewing Texts* (Bloomington, 1991), 115; и Jonathan Sawday, "The Fate of Marsyas: Dissecting the Renaissance Body," *Renaissance Bodies: The Human figure in English Culture, c. 1540-1660,* edited by Lucy Gent and Nigel Llewellyn (London: Reaktion, 1990), 111.

но она также забирает с собой части других органов. Редкие случаи самокастрации являются мучительными в том числе потому, что психическое состояние испытывающих страдание мешает им допустить то, что резание этой кожи подразумевает рану большую, чем толщина кожи. Один из таких людей держал свои яички в полотняной сумке на груди и называл эту сумку – тщетным жестом повторного присвоения – своим «денежным мешком»[14].

Чем больше внимания я уделяю мембранам, завертыванию и разрастанию клеточной стенки в сторону цитоплазмы, огораживанию и наслаиванию, тем менее уверенным я становлюсь относительно того, что внутри кожи существует твердое тело. Когда анатомы рассматривают тело как орган, она становится самым большим органом. И в этом смысле кожа – это не просто граница между тем, кем мы являемся и кем не являемся. Напротив, кожа *является* телом, а мы сами *являемся* кожей: мы – это область контакта, покрытие и мембрана. (Это заключение является противоположным и дополнительным по отношению к идее о том, что кожа – это не что иное, как маркирующая граница и абстрактный знак, указывающий на отделение внутри от снаружи.) Тело как кожа – это главная фигура в современной скульптуре, сделанной из стекла или волокон, где вообще может не быть внутри. Это также имеет резонанс за пределами визуальных искусств: Жак Деррида и другие подчеркнули это бестелесное тело, концентрируясь на складке (*pli*), а не на том, что завертывается; и Пьер Булез сочинил композицию с названием «Pli selon pli», следуя образу бесконечного завертывания Малларме[15].

Всякий раз, когда более интересным кажется говорить о завертывании, а не о развертывании, природа кармана становится делом первой важности. Многочисленные мембраны заключают в себя карманы внутри тела – сердце, грудь, части мозга, суставы, – и здесь существует столько таких карманов, что может снова начать

---

14 Anon., "A Case of Self-Castration", *British Medical Journal,* 2 (1949), 59, и для дальнейших ссылок: S.E. Cleveland, "Three Cases of Self-Castration," *Journal of Mental and Nervous Diseases,* 123 (1956), 386–391.

15 Pierre Boulez, *Pli selon pli, Nr. 2 improvisation I sur Mallarmé, "le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui"* (London: Universal, 1977).

казаться, что было бы правильным определить тело как набор карманов. Если я выверну носок наизнанку, та область, которая когда-то заключала в себя мою ступню, теперь «заключает в себя» мир, и я поймал то, что снаружи, в том, что внутри. По этой причине мир на другой стороне кожи может быть заново воображен в качестве вывернутого наизнанку кармана, аналогичного более мелким карманам внутри тела. Топологическая фантазия того же рода позволяет понять, что карманы дают течь, так что внешний мир также продолжается несколько дюймов вовнутрь пустого носка. Вагина – это не только карман внутри тела, очерченный слизистой мембраной, но и продолжение мира, маленький мешок мира вне тела. Схожая ситуация с прямой кишкой: и первое и второе сужаются на их внутренних гранях – однако вагина полностью закрывается, тогда как анус продолжается в узком анальном канале и потом расширяется, разворачивается и наконец впадает в мир через рот. (Таким образом, в плане топологии это не карман, но труба, и тополог сказал бы, что тело – это пирожок с начинкой внутри, так как оно может быть превращено в таковой с расширением тоннеля от ануса ко рту.) Таким образом, сам мир разделяется на карманы, мешки, трубы и формы типа пирожка с начинкой, и при этом не существует топологического различия между плечевым суставом, заключенным в свою оболочку, и его негативным пространством, всей оставшейся вселенной. С точки зрения кожи мир – это последовательность разрастаний клеточной стенки в сторону цитоплазмы и карманов, без разумного способа различить то, что внутри, от того, что снаружи. Мы становимся самими складками, и их содержания становятся миром.

Эта антифрейдовская и антиделёзовская позиция имеет преимущество, так как объясняет, почему все метафоры вместимости не работают. Для Делёза момент наиболее сильного очарования в картинах Бэкона наступает тогда, когда тело почти вырывается, почти ускользает из окружности в бессодержательную бесчувственную материю внешнего мира. В той мере, в какой его прочтение наделяет смыслом живопись, это также драма *кожи*: я не сочувствую жидкой глине неразборчивых штрихов и лессировки, конституирующих раскрашенные фигуры Бэкона, однако я на самом деле сочувствую угрожающей

трагедии неудавшейся вместимости. В характерной живописи существуют, по крайней мере, четыре вида кожи. Те, что переливаются взад-вперед «внутри» тел; синеватые или черные контуры, маркирующие границы тела; безвоздушное пространство внутри клеток, помещений или панцирей; и сами клетки. Делёз упоминает только последний тип: но чем являются тела, если не искаженными и нарушенными поверхностями, скользящими, срезающими и пронизывающими друг друга, в полупрозрачных слоях и непроницаемых емкостях? Хотя я могу видеть картины в том же ключе, как это делает Делёз, – как сцены, на которых тела, окружности и материальный фон существуют в шатком напряжении, – я могу также посмотреть еще раз и увидеть, что за границами этих обобщенных терминов существуют мембраны в различных состояниях равновесия и разложения. Вся драма Делёза может быть понята скорее как внутреннее дело, дело отношений между конкурирующими формами включения, чем между формами включения и тем, что включено. Вместо простой протоплазменной клетки или радикально детерриториализованного тела живописные тела часто вообще не являются телами, однако те сцены, которые нам предлагаются, свидетельствуют о драмах неудавшихся или неудающихся мембран.

Я предлагаю эти комментарии в качестве элементов более рефлексивного определения кожи, но я оставляю их в качестве произвольного набора мыслей, так как я не думаю, что визуальное искусство или теория приняли решение о том, как отображать кожу. Большинство исследований, подпитывающих эти идеи, относятся не к философии или психоанализу, но к современному искусству, где художники, работающие с волокнами и другие создают коже подобные и подобные одежде конструкции из широкого набора материалов. За последние пять лет я видел работы, сделанные из самодельного войлока, клеенки, набитой корпией, колготок, обработанных воском, силиконовых затычек, вставленных в бюстгальтеры, простыней, покрашенных вазелином, свиных сердец, покрытых солью, обоев, забрызганных коричневой от жевательного табака слюной, эвкалиптовым маслом и камфарой, колбасных оболочек, наполненных кожными выделениями засушенного кролика, песка в чулках, презервативов, пропитан-

ных водой и наполненных мукой из маниоки, вагин, сделанных из складок жвачки, переливающейся магнитной пленки, окрашенной плавным светом, полупрозрачных латексовых структур, отлитых из прессованного дерьма, комара, пойманного завязшим в меде и гвоздичном масле, и из недубленых шкур, пришитых наизнанку. Интерес к производству фрагментов или подобий тела из бумаги, сотканных или сплетенных, сделанных как недолговечная органическая скульптура, и даже в качестве фильма или фотоэмульсий, постоянно возрастает[16]. Растущий список материалов в работах таких художников, как Луиз Буржуа, Роберт Гобер и Кики Смит, имеет одну общую черту: они вращаются и в конечном итоге возвращаются к концепту кожи или мембраны[17]. Архитектура, дизайн моды, волокно и даже фотография – также возвращаются к коже. По этой причине необходимо одновременно открыть более широкий разговор о коже и избегать его замыкания в какой-то метафорической сфере.

Экспрессивная дерматология

Кожа соединяет тело и внешний мир многими способами, служа в качестве посредника, поверхности между двумя областями. На жаргоне биологии, она функционирует в качестве полупроницаемой осмотической мембраны, меняющейся воздухом и флюидами с внешним миром по законам парциального давления. Обычно мы мыслим в терминах потери веществ через кожу таких материй, как пот или кровь, но мы ведь и приобретаем субстанции: шлаки остаются в наших костях, и каждый раз, когда мы купаемся, тело немного набирает вес. (Купание – это единственный способ набрать вес, не принимая пищу.) Эти взаимодействия не предполагают какого-то

---

16 Относительно фрагментированного тела см., к примеру: Sigrid Schade, "Der Mythos des 'Ganzen Körpers,' Das fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte," *Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Kunsthistorische Beiträge,* edited by Isebill Barta *et al.* (Berlin: Dietrich Reimer, 1987), 239–260.

17 См., к примеру: *Corporal Politics, Louise Bourgeois, Robert Gober, Lilla LoCurto and William Outcault, Annette Messager, Rona Pondick, Kiki Smith, David Wojnarowicz,* with essays by Donald Hall *et al.* (Boston: Beacon Press, 1992).

психологического состояния: они случаются согласно законам физики. Кожа также коммуницирует, сообщая о положении тела и разума внешнему миру. Это средство передачи, но также это поверхность для записи, на которой вписаны мысли тела.

Иногда это является правдой в буквальном смысле, как при истерическом дермографизме (когда при легчайшем касании пальца доктора кожа пациента опухает и краснеет) и когда шкуры животных используются в качестве пергаментов; в этих случаях пишут на внешней стороне кожи, как если бы она была бумагой. В «Поминках по Финнегану» Джойса есть очень насыщенная деталями сцена, где Шем-писака превращает свое собственное тело в пергамент, делая на себе записи чернилами, частично сделанными из его собственного дерьма. Как только он сделал чернила, поток слов беспрерывно продолжается: «В целом алхимик писал на каждом квадратном дюйме клочка бумаги, на своем собственном теле до тех пор, пока посредством его сулемы непрерывная плотная оболочка не охватила медленно всю причудливую историю…»[18]

Так как Шем писал чернилами, сделанными из дерьма, он должен был иметь анус, и глаза, чтобы видеть, и руки, чтобы сделать чернила: но его тело стало бесконечным продолжающимся свитком, наполненным словами. Возможно, Джойс думал о сморщенных телах маори XIX в., где нанесение татуировок было таким настойчивым и длительным, что кожа превращалась в рельефную карту. Или он мог знать о японской традиции плотных черных татуировок, где кожа становится сияющей темной шкурой. Или, может быть, он помнил о старых рукописях в духе «Book of Kells»[19]. Тем не менее Шем пошел дальше, чем это делает любая татуировка: он взял чернила из самого себя и расплавил, или отлил, в бесконечный «радиосцилирующий

---

18 Joyce, *Finnegans Wake* (New York: 1970 [1939]), 185–186.

19 Касательно теории татуировок см.: Didier Anzieu, *The Skin Ego,* translated by Chris Turner (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1989). Темные японские татуировки представлены у Dietrich von Engelhardt, *Das Bild auf der menschlichen Haut* (Munich: Heinz Moos, 1972); Donald Richie, *The Japanese Tattoo* (New York: Weatherhilol, 1980); и Michel Thévoz, *The Painted Body: The Illusions of Reality* (New York: Rizzoli, 1984). Я благодарен Келли Денис и Анне Фридман за информацию о татуировках.

эпистол» «Поминки по Финнегану». Другими словами, он *стал* письмом.

Тело также может писать на коже *изнутри*: душа, разум и страсти вырастают на поверхности в качестве нарывов, румянца и сыпи, и невидимое то, что внутри, говорит посредством письма с оборотной стороны страницы[20]. То, как кожа общается с собой, – очень объемный вопрос. На лице кожа становится экспрессивной посредством движения. Но в других местах, и даже на неподвижном лице, кожа является экспрессивной без движения. Высушенная кожа на лице пожилого мужчины говорит о его возрасте и о работе, которую он делал. Бледность выражает страх. Гладкая кожа означает молодость и красоту и, возможно, также привилегированность. Рассматривая те способы, какими кожа показывает красоту, здоровье, возраст и болезнь, важно не упустить из виду тот факт, что иногда невозможно разделять эти термины. Румянец стыда может быть также первым знаком высокой температуры, и аллергическая зудящая кожа может быть результатом пыльцы или беспокойства или того и другого. Когда кожа становится бумагой для текста, написанного телом, слова будут двусмысленными и ни одно из утверждений не будет иметь единого смысла.

В современной культуре состояния кожи приспособлены к тому, чтобы быть буквально и метафорически поверхностными. Они не являются настолько серьезными или пугающими, как невидимый прогресс патологий внутренностей, мозга или костей. Но это не всегда было так, и интересный способ рассуждения о том, как кожа передает смысл, заключался бы в том, чтобы рассмотреть культуры, воспринимавшие состояния кожи как самые серьезные из всех физических недостатков. Древние евреи в книге Левит, – это одна из возможных ситуаций, а вавилонское или ассирийское гадание по печени – это другая ситуация. В последнем случае поверхности печени овцы имели значение, и священнослужители, делая жертвоприношение, смотрели на структуры, формирующиеся из «вспомогательных протоков и вен», на гладкой печеночной мембране (позже метод был назван гепатоскопией, иссле-

[20] О мнении об отношениях между душой и следами на коже см.: Stafford, *Body Criticism,* 315–318.

дованием печени)[21]. Глиняные модели печени овцы, отмеченные для гадания, указывают на тщательное внимание, уделенное к расплывчатым следам на обильной бархатной кожице печени (ил. 29). В этом примере клетки дают различные предзнаменования: «Я окружу вражеский город, но не захвачу людей в этом городе»; «Богиня Нинкаррак говорит: армия врага в руинах»; «Враг захватил город на границе»[22]. Сегодня, может быть, трудно заново схватить тревогу, которую была способна вызвать уродливая мембрана. Это помогает думать о прочтении греческого интереса к поверхностям и поверхностным знакам Ницше: они всегда брались при осознании той глубины, что лежит под ними.

29

Весьма поучительно смотреть на то, как люди, помешанные на коже, описывают ее. Этот вопрос рассматривается в главе 13 книги Левит. Здесь подробно описывается медицинская процедура для тех, кто подозревается в злокачественных болезнях кожи. Когда у кого-то «кожа тела изменяет цвет, появляется прыщ или воспаление», он дол-

---

21 Morris Jastrow, *Hepatoscopy and Astrology in Babylon and Assyria* (Philadelphia, 1909), reprinted from *The Proceedings of the American Philosophical Society,* 47, no. 190 (1908), 651 ff. Оригинальные тексты см.: Jastrow, *Religion Babyloniens und Assyriens* (Gießen: A. Topelman, 1905–12), parts 10–14, и Jastrow, "The Signs and Names for the Liver in Babylonian," *Zeitschrift für Assyriologie,* 20, 105–129. Гадание по печени также практиковалось в Греции, среди этрусков, и в Риме: далее см.: Raymond Bloch, *Divination dans l'antiquité* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984), 49–60.

22 Alfred Boissier, *Mantique Babylonienne et mantique Hittite* (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1935), 15.

жен предстать перед священником, чтобы понять, может ли это стать злокачественным. Положительный диагноз означает, что человек объявляется ритуально нечистым и обязывается к карантину или повторному исследованию. Исчезающая язва признается «лишь коркой», и человек может быть объявлен чистым, если просто выстирает свою одежду. Нечистость объявляется, когда волосы стали белыми, или воспаление «глубже, чем кожа», или присутствует «ободранная плоть». Когда гноящаяся рана или ожог исцеляются, но на их место приходят «белое пятно или красновато-белое воспаление» (в современных терминах – инфекция), тогда священник пытается различить злокачественную болезнь и корку или рубец. Автор книги Левит также узнает «серовато-белую проказу» и две болезни кожи, обычные для шеи и головы, в результате которых волосы выпадают или желтеют. Переход завершается плесенью и пятнами, поражающими кожу и другие покровы на людях[23].

Тот, кто ритуально признается нечистым из-за злокачественной болезни кожи, должен жить отдельно, порвать свою одежду, «растрепать свои волосы, спрятать верхнюю губу и кричать Нечистый, Нечистый». Эти осуждения обсуждаются в шестом и последнем отделении Мишны, Tohoroth («нечистости») в трактате Negaim («знаки проказы»). Раввины обсуждают цвета, которые в книге Левит даются как диагностические знаки: они обсуждают оттенки белого, которые как снег, как известь, как «кожица на яйце» и как белая шерсть. Когда красное смешивается с белым, они говорят, что это может быть цвет снега в вине или крови в молоке. Один раввин сделал заключение, что существует шестнадцать цветов проказы; другой сказал – тридцать шесть, а третий – семьдесят два. Здесь также существуют проблемы расы: «В немецком светловина оказывается серовато-белой, а в эфиопском серовато-белое оказывается ярко-белым. Дети Израиля… как самшит, ни черные, ни белые». Согласно одному раввину, решение состоит в том, чтобы обеспечить промежуточный цвет, по отношению к которому мы сможем лучше судить о тонах, и его комментарий ведет к одному из ред-

[23] Относительно болезней кожи: Levitivus, 13:29–37 и 40–44. Проказа кратко описывается в 13: 38–39. Перевод следует *The New English Bible* (Oxford, 1970).

ких упоминаний живописи в Мишне: «У художников есть цвета, чтобы изображать силуэты в черных, белых и промежуточных оттенках. Нужно создать краску промежуточного оттенка и красить им вокруг знака проказы, так чтобы казалось, что проказа существует на теле у кого-то с промежуточным цветом кожи»[24].

Само тело – его выносливость, его базовое здоровье, его форма – это не то, что здесь рассматривается. Раввины рассматривают вопросы в духе, каким образом священнослужитель может покрыть ритуальной кровью большой палец человека, нос или пальцы ноги, если у человека нет большого пальца, носа или пальцев ноги («кровь может быть нанесена на то место, где они когда-то были»)[25]. То, что их интересует, – это не бросающаяся в глаза деформация или то, что мы называем расой, но крошечные знаки на коже, цветовые оттенки и формы пятен.

В отличие от библейского мышления и мышления раввинов современная медицина стремится к тщательному описанию симптомов, изобилующему неологизмами. Это отличие может быть более правильным грамматически. Просвещенческий историк Жан-Жак Поле заметил отсутствие латинских и греческих слов для описания оспы и сделал заключение, что древние не страдали от этой болезни: но также вероятно, что греки и римляне по-другому думали о коже и видели на ней другие вещи. Вполне возможно, что греки и римляне страдали оспой, но не видели эту болезнь так, как это делали исследователи, начиная с эпохи Просвещения. Наоборот, если «кожная патология была сердцем просвещенческой тьмы», как выразилась Барбара Стаффорд, это могло быть за счет возвращенной способности видеть формы кожи, а не за счет сдвига в определении болезни[26]. В современной терминологии вещи более точны по сравнению с ситуацией раввинов-исследователей. «Поражения» кожи, которые в просторечии обозначают язвы, нарывы, прыщи и другие разрывы на поверхности кожи, означают «очерченную патологическую перестройку» ткани. «Доброкачественные пигментированные поражения» включают формы,

---

24 *The Mishnah,* translated by H. Danby (Oxford: Oxford University Press, 1977 [1938]), Neg. 2.1, p. 678, translation modified.

25 *Mishnah, op. cit.,* Neg. 2.4, 14.9, p. 678, 696.

26 Оспа обсуждается в: Stafford, *Body Criticism,* 295.

известные как печеночные пятна, бородавки, веснушки и родимые пятна; а современная дерматология работает с более специфичным лексиконом, когда различает «простые веснушки» от «родинок» различных видов и «себорейной роговицы». Это все имена для пигментированных поражений, однако они являются объектами особого внимания, потому что не всегда возможно отличить их от ранних стадий раковых поражений. Дерматологи пытались заострить их способность отличать предраковые поражения от доброкачественных, используя разнородные термины, которые частично являются определениями типов и, частично, описанием качеств. Слова, используемые ими, – макулярный (пятнистый), ретикулярный (сетчатый), гладкий, зубчатый, резко выраженный, веррукозный (бородавчатый) и папулезный (прыщеватый). Обычно эти термины являются несоответствующими, усиливаются цветными снимками, измерением и клиническими суждениями[27].

И Мишна, и современная западная онкологическая дерматология – это примеры попыток уделить скрупулезное внимание коже. Но даже по истечении двадцати веков разница между родинкой и веснушкой определена ненамного лучше, чем разница между белой кожицей яйца и кожицей извести. В обоих лексиконах вопрос касается границы между двумя очень разными психологическими состояниями: в современной терминологии, к примеру, выбор может быть между дисплазными или злокачественными родинками и врожденными или доброкачественными. Различие важно – злокачественный рак или безвредное изменение цвета, – но знаки различия опасно размыты. Так же как накладные родинки, популярные в культуре барокко, знаки на коже могут отсылать к красоте или к скрытому присутствию поражения сифилисом; они могут означать изгнание из общности или очищение и одобрение. Метки на коже имеют тенденцию заполнять область неясного значения: они могут быть безвредными (и даже красивыми) орнаментами или метками разложения и смерти, и различие часто достигает самых смутных

[27] См.: R. J. Friedman *et al.,* “Malignant Melanoma in the 1990’s: The Continued Importance of Early Detection and the Role of Physician Examination and Self-Examination of the Skin,” *Ca-A Cancer Journal for Clinicians,* 41, no. 4 (July / August 1991), 201 ff.

вопросов цвета или формы. Это пятно цвета вина? Или вина с небольшим количеством молока? У него неправильная граница или только слегка неправильная? Это метка красоты или метка смерти?[28] В отличие от лингвистических знаков знаки на коже тонко балансируют, и их иногда мучительно трудно интерпретировать – наказание за отсутствие интерпретации может быть очень серьезным.

Однако если это не правда, что состояния кожи говорят постигаемым языком, – могут ли они обозначать нечто большее, чем здоровье и болезнь? В духе Просвещения мы понимаем кожу как чувствительный и изменчивый экспрессивный орган. И дерматология, и неврология появились в эпоху Просвещения, и история дерматологии всегда была связана с семиологией души[29]. Говоря языком XVIII в., кожа была «прокладкой», которой снизу касалась чувствительная тонкая паутина «чувствительных» и «раздражительных» нервов волокон. Как пишет Роберт Уитт, у детей «влажные» нервные системы и «нежные нервы и волокна»[30]. (С другой стороны, по Платону, кожа – это лишь «войлок», положенный, чтобы защищать внутренности[31].) В середине XVIII в. французская академия способствовала манере рисования, основанной на нежном, тонком прикосновении, и некоторые наиболее полные исследования обнаженного тела середины XVIII в. вызывали

---

28 О тесной связи между нормативной красотой и уродством см.: L. Hartmann, *"Capriccio"– Bild und Begriff* (Nuremberg, 1973).

29 G. Tilles, *La Naissance de la dermatologie (1776–1880)* (Paris, 1989), and G. Tilles and D. Wallach, "Histoire de la nosologie et dermatologie," *Annales de Dermatologie et de Vénéréologie,* 116 (1989), 9–26.

30 Stafford, *Body Criticism,* 23, 408–413, 433. См.: Albrecht von Haller, *Dissertation on the Sensible and Irritable Parts of Animals,* translated by M. Tissot (London, 1755), iv–vi, and Robert Whytt, *Physiological Essays Containing an Inquiry into the Causes Which Promote the Circulation of Fluids in the Very Small Vessels of Animals* (Edinburgh, 1754), 189–190. Касательно более современного примера схожего мышления см.: L. Brocq, "La diminution de la résistance de la peau," *Annales de Dermatologie et de Syphiligraphie,* ser. 5, vol. 5 (1914–15), 529–40.

31 "Longinus," *On Sublimity,* quoting Plato, *Timaeus,* in *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations,* edited by D.A. Russell and M. Winterbottom (Oxford: Clarendon, 1972), 491. См. эпиграф к главе 5.

чувство нежного прикосновения[32]. Просвещенческая литература о физиологическом восприятии была центрирована на вопросе о нервных ощущениях, раздражении и боли (*sensibilité, irritabilité, douleur*), а уродливые вивисекции и пытки (разрезание сухожилий у собак, разрисовывание их кислотой и маслом сурьмы, сжигание их) были нацелены на определение того, какие ткани чувствуют боль, а какие нет. Эти дискуссии центрировались на должной идентификации бесчувственных тканей (включая хрящи, сухожилия, суставные капсулы, твердую мозговую оболочку, спинной мозг и плевру), так как было согласовано, что и боль, и раздражимость, и чувствительность достигают своей вершины в коже[33].

В нашем веке кожа по-прежнему воспринимается в качестве транспарентного текста для души и для тела. Мы все еще думаем о «раздражимости» кожи и сохраняем мысли XVIII в в выражениях типа «тонкокожий». Румянец, бледность, пилоаррекционный эффект (гусиная кожа), гипергидроз (липкая кожа) и сыпь ассоциировались именно с состоянием стыда, злости, страха, тревоги и отвращения[34]. Согласно С.Х. Зайденсу, автору XX в., «экземы, крапивницы, себореи, экссудативный лишай и дисковидный дерматоз» связаны с определенными эмоциями. В то же время имеет смысл интерпретировать «натирание или царапание кожи, поглаживание и выщипывание волос, бровей, ресниц, привычку грызть ногти и сосание большого пальца» в качестве навязчивых заменителей для инфантильного орального удовлетворения. Хотя современные врачи не согласятся, что перхоть или

---

32 David G. Karel, "The Teaching of Drawing at the French Royal Academy," PhD dissertation, University of Chicago, 1977, unpublished.

33 Robert Whytt, *Essais physiologiques, contenant… II. Des observations sur la Sensibilité & sur l'Irritabilité des parties du corps animal* (Paris: Estienne, 1759), особенно 134–138, также см. Albrecht von Haller, *Dissertatio inauguralis medica sistens experimenta circa motum cerebri, cerebelli, durae matris et venarum in vivis animalibus instituta* (Göttingen: Schulz, 1753); и Jean Starobinski, "A Short History of Bodily Sensation," *Psychological Medicine,* 20 (1990), 23–33, изначально "Breve storia della coscienza del corpo," *Intersezioni*, 1 (1981), 27–43.

34 S.H. Zaidens, "The Skin: Psychodynamic and Psychopathological Concepts," *Journal of Nervous and Mental Diseases,* 113 (1951), 388–394, esp. 390 ff.

«утолщенная чешуйчатая кожа» при псориазе появится у пациентов, имеющих чувство беззащитности, незрелости или неудачи, или что «эритематозные, сентиментальные воспаления» случаются у тех, кто «атакован психологическими расстройствами». Однако для авторов типа Зайденса кожа остается энциклопедически имеющим много ресурсов, экспрессивным органом, выражающим самонаказание, самоотрицание, самокастрацию и саморазрушение, как в невротическом сдирании кожи и трихотилломании [патологическом выдирании волос]; эксгибиционизм, жалость к себе, как в дерматите; аутоэротизм, смещенные сексуальные выделения или просто освобождение нервного напряжения, как в некоторых разновидностях зуда; чувство сексуальной загрязненности и инвазии, как при паранойе или патологической боязни заболеть чесоткой; вину и самонаказание, как в невротических сдираниях кожи, патологической боязни заболеть сифилисом, герпесе и генитальном герпесе; [и] проекцию враждебности и агрессии, как в невротических сдираниях кожи[35].

Всегда сохраняется соблазн относиться к коже, как к пергаменту, и интерпретировать изменение цвета кожи и повреждения, как если бы они были буквами в каком-то соматическом алфавите. Пациенты, страдающие от мании червей или «нитевидных насекомых», ползущих по их коже, или те, кто производят выразительные дерматологические состояния, натирая и теребя свою кожу (*dermatitis factitia*), или те, кто патологически ковыряют «маленькие островки эпителиальных остатков… щетину, прыщи, угри» и «корки», являются лишь патологическими коррелятами интереса любого человека к состоянию кожи как знаку внутреннего здоровья[36].

Кожа, как мы это видим, использует внешний мир для того, чтобы выразить то, что должно быть сказано. Нельзя обойти стороной эту интуицию, и, таким образом, вопрос скорее не в том, как она рассматривается и как мы подходим к ней в любом выбранном случае. Как мы можем

---

35 *Ibid.,* 391. Фотографию трихотилломании см.: Ch. Féré, “Le Prurit et la trichotillomanie,” *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière,* 12 (1899), 312–316.

36 J.W. Wilson and H.E. Miller, “Delusions of Parasitosis,” *Archives of Dermatology,* 54 (1946), 48–49, и G.M. MacKee, “Neurotic Excoriations,” *Archives of Dermatology,* 1 (1920), 256–57.

сказать, что кожа нам сообщает? Какие виды правды мы хотим позволить ей выразить? При каких условиях имеет смысл рассматривать ее как текст для прорицаний или как метку души? Если я скажу, что сыпь – это что-то психосоматическое, я обнаружу свою неготовность дать ответ на эти вопросы, так как это слово сочетает душу и тело и заканчивает тем, что не определяет никакой особенности ни одному из них в частности. Было бы яснее говорить о «психическом» и «соматическом» по отдельности и отличать их от чего-то бесчувственного. Таким образом, мы могли бы начать видеть то, что мы часто предполагаем, а именно что кожа имеет три языка: она может показывать знаки разума, химического и органического тела и присутствия токсинов и болезнетворных микроорганизмов; и нередко все три алфавита могут быть прочитаны один поверх другого, как палимпсест. Я бы сказал, мы поддерживаем эти три различения, но кожа размывает их – и это одна из причин, по которой экспрессивная дерматология может быть одновременно непреодолимой и ущербной в качестве языка.

Перевод С. Любимова

КАК СМОТРЕТЬ НА ПЕСОК

Эта статья очень отличается от предыдущей. Она из иллюстрированной книги «Как вы пользуетесь вашими глазами». Мой издатель рассчитывал, что книга станет бестселлером. Увы: единственный способ произвести бестселлер в области искусства – это написать скандальную биографию какого-нибудь художника. Но книга все же пошла очень хорошо и все еще успешно продается – теперь на китайском языке. Она состоит из тридцати с небольшим маленьких главок, каждая из которых описывает, как мы смотрим на разные визуальные феномены. Некоторые из объектов нашего визуального мира созданы природой – о чем и идет речь в данной главе. Но в книге есть и другие темы – «Как смотреть на ночное небо», «Как смотреть на закат», «Как смотреть на траву», «Как смотреть на ветви деревьев». Остальные пятнадцать с лишним глав – об объектах, сделанных руками человека: «Как смотреть на египетского жука-скарабея» или «Как смотреть на картину». В этой главе о живописи нет ни слова: она рассказывает о том, как нужно склониться, чтобы увидеть, как свет «с хрустом» преломляется в картине, и как по этому «хрусту» сказать, в каком веке данная картина была создана. Такой способ восприятия искусства может показаться несколько извращенным, но я этого и добивался.

У меня есть великолепная коллекция диапозитивов от микроскопа с песком со всего мира (ил. 30). Некоторые из этих диапозитивов привезены из мест, близких к тому месту, где я живу. А некоторые – из тех мест, где я, видимо, никогда не окажусь. Особенно мне нравится песок с острова Св. Елены, где Наполеон был в ссылке. Я могу представить Наполеона прохаживающимся по жестким темным пляжам и смотрящим на океан. Эти слайды великолепно оформлены в манере XIX в., а песок запечатан в

30

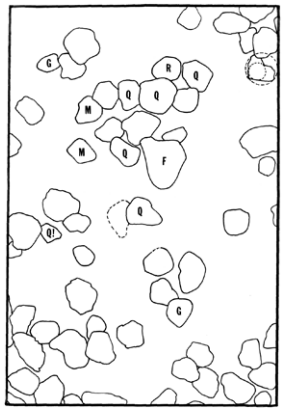
емкости с глицерином. Когда я их наклоняю, песок медленно осыпается как маленький дворец из снега.

Я не знаю, придал ли бы я когда-либо значение песку, если бы не моя сестра. Она геолог и приглашенный соавтор этой главы. Тот песок, который я видел, был более или менее белым. Я видел национальный памятник белых песков и даже розовые, как кораллы, песчаные дюны, а гавайские пляжи из черного песка я видел по телевизору. Однако я, видимо, считал, что существует лишь пара разновидностей песка, и все.

Песок формируется, когда погода перемалывает горные породы или когда горные породы просто разрушаются. Многие из самых обыкновенных горных пород в действительности состоят из мелких кристаллов; если вы наобум возьмете камень и посмотрите на него вблизи, есть шанс, что вы увидите на нем небольшие частицы и кусочки разных цветов. Разные минералы распадаются в разной степени: так, горные породы, выставленные на воздухе, постепенно начинают выглядеть как губки с небольшими углублениями и дырочками в тех местах, где растворились минералы. Другие горные породы размельчаются реками, или раскалываются льдом, или изнашиваются ветром и медленно разбиваются на более и более мелкие кусочки.

Песок, который вы видите на пляже или в пустыне, возможно, был только что извлечен из какой-либо горы неподалеку или принесен туда давно исчезнувшими рекой или океаном. Одна из наиболее изумительных черт песка – это то, как далеко он уходит в прошлое.

Чтобы познакомиться с песком, вам нужна сильная линза. Большое увеличительное стекло в стиле Шерлока Холмса будет слабым помощником: вам нужна небольшая карманная лупа наподобие тех, что продаются в магазинах с туристической экипировкой. Через такую линзу песок выглядит совсем по-другому: небольшие зернышки становятся большими горными породами, каждая из которых отличается от остальных (ил. 31, 32).



31, 32

Без специального знания и определенного достаточно дорогого оборудования вы не сможете идентифицировать увиденные вами минералы. В любом случае, большинство из них – это кварц. Но вы можете быть достаточно точными относительно форм песчинок. В геологии *форма* – это общий вид песчинки, является ли она круглой, цилиндрической, ромбовидной, в форме диска или плоской, как лист. *Круглость* – это, с иной стороны, измерение углов и острота граней. Вообразите, что вы рисуете окружность вокруг песчинки, так что вся песчинка вписана в эту окружность (см. правый верх на ил. 32, где я нарисовал пунктирную окружность, описывающую отдельную песчинку). Соотношение между областью песчинки и областью этой окружности – это *форма*. Теперь вообразите, что вы рисуете другую окружность внутри

песчинки, настолько большую, насколько возможно, однако все еще остающуюся внутри песчинки. Также нарисуйте небольшие окружности, компактно умещающиеся в углах песчинки. (Я не нарисовал их, так как они были бы слишком маленькими, чтобы быть отчетливо видимыми). Тогда *круглость* – это соотношение между радиусом угловых окружностей и радиусом большой вписанной окружности. В этом случае значение формы – около 75, а значение формы – около 5.

Каждый минерал обладает характерной формой кристалла, и, таким образом, как только песчинка освобождается от горной породы, она иногда может быть идентифицирована по форме. Когда минералы все еще находятся в своих горных породах, они часто кристаллизуются в очень угловатых формах. Один из наиболее распространенных минералов в земной коре – полевой шпат, изображенный на этом образце (ил. 32, F). Полевой шпат может иметь разные цвета, хотя, как правило, он сероватый; и обычно он оформляется в косые прямоугольники (ромбоиды). Как правило, кусочки полевого шпата имеют грани под прямым углом, как небоскребы с множеством террас и асимметричных блоков. Сероватые крупинки в правом верхнем углу также могут быть полевым шпатом. Кварц – это наиболее распространенный минерал, встречающийся в песке, и большинство крупинок в данном образце являются кварцем. Некоторые из желтоватых, стеклоподобных песчинок могут быть кварцем, окрашенным железом в красный цвет (буквы Q). Кварц формирует сферические песчинки, а также очень тонкие «карандаши» и «лезвия». Слюда, еще один распространенный минерал, формирует тонкие пласты. Песок может быть очень простым – сплошь кварцем или глыбистым полевым шпатом – и фактически он может содержать любой из минералов. Здесь темные крупинки могут быть титанистым железняком, рутилом или магнитным железняком (рудный железняк, известный природный магнит); а зеленые крупинки могут быть оливином (буквы G). Некоторые разновидности песка состоят исключительно из раковин микроскопических организмов, и с помощью линзы можно увидеть рубцы и изгибы на этих раковинах. Оолитовый песок, как тот, что изображен на ил. 31, состоит из маленьких шариков известняка. Именно самые

тонкие песчинки на ил. 32 чаще всего вытесняются из своих изначальных пород. Существует особенно тонкая маленькая частичка кварца по центру левой границы, названная Q с восклицательным знаком: она выглядит чистой и непоцарапанной, как если бы она была вне своей горной матрицы на протяжении лишь года или двух. Другие песчинки хорошо округлены, будучи сфероидами, как тот, который назван R.

Раньше считалось, что крупинки песка становятся круглыми из-за трения друг о друга во время прибоя или из-за столкновения друг с другом в руслах рек. Недавно геологи поняли, что требуются миллионы лет трения, чтобы песчинка только начала обретать округлую форму. Это значит, что хорошо закругленная песчинка, как та на ил. 32, могла пройти через несколько «циклов»: сначала она была кристаллом в горной породе; потом она была вытеснена и оказалась на пляже или в русле реки. Также она могла быть выброшена в океан на пару миллионов лет. В конце концов она где-то осела – скажем, на дне реки. Как только более мелкие песчинки пыли и грязи осели вокруг, она оказалась спрессованной и наконец застыла в камень. Еще пару миллионов лет – и озеро могло бы быть высушено, обнажая свое дно. Опять же, песчинка могла бы быть выброшена и смыта на какой-нибудь другой пляж. Опять же, она могла бы быть выброшенной и сделать небольшой круг.

Круглая песчинка, как та, что названа R, могла бы оказаться на пляжах три или четыре раза на отрезке, равном 100 млн лет: поразительная мысль. Она могла бы лежать на пляже задолго до того, как появились динозавры, а потом снова миллионы лет, после того как динозавры исчезли, и потом еще раз в конце XIX в., когда натуралист-любитель нашел ее и поместил на предметное стекло микроскопа. Чем меньше песчинка, тем медленней она становится закругленной. На самом деле маленькая круглая песчинка могла бы быть на дне озера, а потом – во временном масштабе, который может быть оценен только геологами, – она могла бы быть медленно поднята на гигантский горный хребет, а потом отделиться от скалы, быть смытой в океан, остаться в глубоком отложении, снова превратиться в горную породу и так далее… по крайней мере для меня, эти эры слишком долгие, чтобы вообразить

все это. «Песчинки не имеют души, но они перевоплощаются», – так об этом написал один геолог. Как он говорит, «время утилизации в среднем» – около 200 миллионов лет, так что песчинка, впервые отделившаяся от своей горной породы 2,4 биллиона лет назад, с тех пор могла бы быть на десяти горных хребтах и в десяти океанах. Даже вызывающие головокружение количества перевоплощений в буддизме (некоторые божества живут биллионы лет) не могут заставить меня поверить в вечность так, как этот простой пример. Подумайте об этом, когда в следующий раз будете держать в ладони крупинку песка.

Источники

Raymond Siever, *Sand* (New York: Scientific American Library, 1988), его размышления о «реинкарнации» см. на с. 55; см. также: F. J. Pettijohn, P. E. Potter, and R. Siever, *Sand and Sandstone,* second edition (New York: Springer-Verlag, 1987); и F. C. Loughman, *Chemical Weathering of the Silicate Minerals* (New York: Elsevier, 1969).

Спасибо моей сестре Линди, она геохимик, за помощь в написании этой главы.

Перевод С. Любимова

КАК СМОТРЕТЬ НА ЛИНЕАРНОЕ *B*

И снова отрывок из книги «Как вы пользуетесь вашими глазами», однако теперь мы имеем дело с объектами, созданными человеком. В этой книге много специфических терминов, слов, обозначений – но этот язык помогает нам видеть мир. Один читатель возразил мне, сказав, что эта книга – о чтении, а не о смотрении. Но на что была бы похожа книга о смотрении? Если бы в ней отсутствовали слова, она содержала бы только картинки. Говоря иначе, если бы мы не использовали слова, то как мы смогли бы понять, что же мы видим?

Некоторые из вещей, описываемых мной в этой книге, как правило, прячутся по углам в больших музеях. Когда я иду в музеи, обычно я провожу время, вглядываясь в пыльные шкафы-витрины, доходя до самого конца длинных пыльных коридоров. Музеи правы в том, что помещают основные произведения искусства на первый план и в центр, но они неправы в том, что прячут подальше другие вещи – множество объектов из тех культур, где никогда не существовала масляная живопись и не создавались мраморные скульптуры.

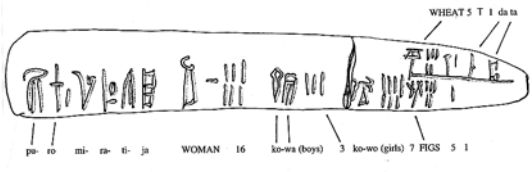
Один из таких изумительных, нераспознанных объектов – это маленькие бруски, сделанные в древнем Крите около 1250 г. до нашей эры. Они относятся к способу письма, названному Линеарное *B* (существуют также Линеарное *A*, *C* и *D*). Линеарное *B* – это одна из историй успеха современной лингвистики. Никто не мог читать то, что было написано на глиняных брусках; потом в 1952 г. после многих лет неудачных попыток лингвист по имени Майкл Вентрис декодировал этот шрифт. Оказалось, что Линеарное *B* – это записи на микенском языке, который давно вымер («Линеарное *B*» – это название письма сродни «романскому шрифту» в нашей культуре).

Как многие древние системы письма, Линеарное *B* не имеет алфавита. Оно имеет набор знаков, который должен был выучить любой образованный человек, подобно тому как в нашей культуре любой ребенок обучается алфавиту. В Линеарном *B* некоторые знаки являются картинками, чтобы их легче было запомнить. Существуют знаки для «пшеницы», «инжира», «женщины», «мальчика» и многого другого. Такие знаки называются «пиктографическими» или «идеографическими». Кроме того, Линеарное *B* имеет слоговую азбуку: набор знаков, где каждый знак обозначает слог, а не просто отдельную согласную или гласную, как в алфавите. Здесь есть отдельный знак для *ka*, другой для *ke*, для *ki, ko* и *ku.* Поэтому здесь должно быть больше знаков, чем в алфавите: около шестидесяти в противоположность двадцати с лишним знакам, составляющим типичные алфавиты. Базовая слоговая азбука дана на ил. 33.

33

Когда вы видите что-то, написанное странным древним шрифтом, подсчитав знаки, вы можете сказать, является ли это алфавитом, слоговой азбукой или идеографическим письмом. Если этих знаков только около двадцати пяти, это значит, что у шрифта есть алфавит, как в английском языке. Если знаков около ста, это может быть слоговая азбука, как Линеарное *B*. Если вы полностью теряете счет знакам, это может быть идеографический шрифт, как китайский.

Дощечка на ил. 34 была найдена во дворце Пилос на острове Крит. На ее левой стороне размещается набор знаков, каждый из которых обозначает слог. (Возможно, пе-



34

ред тем как продолжить, вы хотите увидеть, что из этого вы сможете прочитать или угадать, используя список сло-

гов?). Первый знак, обозначающий слог, – две вертикальные линии, покрытые кривой, произносится как *pu.* Второй – это простой крест, который произносится как *ro.* Вместе шесть знаков, обозначающих слоги, произносились бы как *pu-ro mi-ra-ti-ja.* Они составляют два слова: «puro» – это древнее имя для Пилос, места, где была расписана данная дощечка; и «miratija» – это Милет, древний порт, находящийся сегодня на территории Турции.

Короткий текст, написанный слоговыми знаками, продолжается идеограммой «женщины», выглядящей как женщина в платье с высокой талией. По правилам это расшифровывается как «ЖЕНЩИНА» (написано большими буквами), как напоминание о том, что это идеограмма: то есть здесь не говорится, как слово «женщина» произносилось на древнемикенском языке. После этого знака следует маленькая горизонтальная метка и шесть вертикальных меток. Так в Линеарном *B* обозначается число 16. Далее сразу же следуют два слоговых знака поменьше, *ko-wa,* чье значение – «девочки». После них идет число три, и – после разрыва – два слоговых знака, *ko-wo*, чье значение – «мальчики», а потом число семь. Заметьте, что *wa* и *wo,* маркирующие гендер, также являются небольшими картинками: неопровержимо, что *wa* – это мальчик, с ногами и пенисом; а *wo* – это классический лонный треугольник, найденный во многих древних средневосточных шрифтах, и, видимо, две груди над ним.

Здесь таблица разделена на два ряда. Верхний имеет идеограмму пшеницы, затем идет число шесть. Следующий знак просто называют «Т»; и никто не знает, что он значит. Далее следует число семь. Под ним находится знак *ni,* означающий «инжир», и числа пять и один. И, наконец, сверху справа, есть еще два слоговых знака, *ta* и *da.* И здесь также никто не знает, что они значат.

Эта табличка – часть большой последовательности, состоящей из очень похожих элементов. Каждый элемент начинается с «Pylos» и продолжается либо названием места, как Милет, либо названием рода занятий (как «посетители ванн», «сортировщики кукурузы», «прядильщики», «чесальщики»). Понятно, что эти таблички были переписью рабов дворца. Благодаря тем, что сохранились, можно сделать вывод о том, что во дворце Пилос было около 1000 рабов. Некоторые рабы названы исходя

из рода их деятельности, а некоторые, как эти, – исходя из места, где они родились. Было высказано предположение, что здесь речь идет о новых рабах, только что привезенных из Милета и еще не получивших конкретной профессии. Почти все рабы – это женщины и дети, что в свою очередь наводит на мысль о том, что мужчины были либо убиты, либо отвезены куда-то еще для более тяжелой работы. (Дворец Пилос специализировался на производстве тканей.) Цель документирования пшеницы, инжира и «Т» не до конца понятна. Хотя они могут означать месячные порции. Наконец, загадочное *tada* может быть чем-то в духе официальной печати или знака, как «ОДОБРЕНО». В силу того что дощечка не содержит полных предложений, существует определенная свобода относительно того, как это может читаться. Я бы читал это буквально следующим образом:

Пил/Милетские рабы/женщины 16/девочки 3/мальчики 7/пшеница 5/ Т 7/инжир 6/Одобрено.

Или я мог бы переделать это согласно нормам английского языка и прочитать:

Записи дворца Пилос. Милетские рабы: 16 женщин, 3 девочки и 7 мальчиков. Их порции: 5 единиц пшеницы, 7 единиц Т, 6 единиц инжира. Одобрено.

Некоторым ученым казалось, что «рабы» – это слишком сильное слово, но очевидно, что они были фактически рабами: им платили едой и прикрепляли к различным типам работ. В силу того что дощечка сообщает нам очень немногое, довольно трудно судить о сопутствующих обстоятельствах. Вместо «женщины 16» тот, кто писал, мог иметь в виду, что «повелителю принадлежит 16 женщин рабов» или «набег на Милет принес 16 женщин».

Эти перебои и ускользания делают трудной задачу идиоматического перевода. Для меня наиболее интересным является то, как эта табличка смешивает картинки и слова. Давайте рассмотрим, насколько минимальными являются идеограммы. «Мальчики» – это лишь пару маленьких царапин, следуемые еще семью царапинами. «Мальчики» – это почти то же самое, что и числа, показывающие количество этих мальчиков. Небольшие метки, ведущие подсчет, очень похожи на картинку двух рядов маленьких мальчиков. И метки являются основанными на фактах: такими унизительными, как мы бы сказали. Как

могут люди, обозначаемые такими минимальными отметками, *не* быть рабами? Эти отметки – как тощие тела: они занимают пространство, они становятся в ряд, и они намекают на порядок, сообразный владениям. Безусловно, существуют границы такого рода интерпретации. Я не стал бы говорить, что число «10» справа от идеограммы «женщина» представляет лежащую женщину. Но табличка очень похожа на картинку, и это воздействует на мой способ прочтения. Вопреки факту, что это список и что это нечто написанное, я вижу женщин и детей, выстроенных передо мной.

Большое количество древних артефактов, написанных такими древними языками, как микенский, шумерский, вавилонский, аккадский, урартский и лувийский, может использоваться таким же образом. Глядя на них, вы можете размышлять о том, что значило иметь рабов и что значило быть рабом. Вы можете обрести лишь небольшое понимание того, как все работало на Крите в том невообразимо далеком времени.

Существуют артефакты Линеарного *B* в Национальном музее в Афинах и на Крите. В вашем местном музее, скорее всего, не будет ничего, написанного Линеарным *B*, так что вам придется искать эти объекты в книгах. Но нет причины, по которой они не могут получить такие вещи. Попросите их! По цене одной картины музей мог получить замечательную коллекцию таких «незначительных» артефактов из «незначительных» культур.

Источники

John Chadwick, *Linear B and Related Scripts* (London: British Museum, 1987), pl. 18, p. 37; Chadwick, *The Decipherment of Linear B* (Cambridge: Cambridge University Press, 1967); and Michael Ventris and John Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973), 155–58; J. T. Hooker, *Linear B: An Introduction* (Bristol: Bristol Classical Press, 1980), 102. Относительно Линеарных *A*, *C*, и *D*, см., к примеру, Herbert Zebisch, *Linear A: The Decipherment of an Ancient European Language* (Schärding: H. Zebisch, 1987); *Inscriptions in the Minoan Linear Script of Class A,* edited by W. C. Brice, after Sir Arthur Evans and Sir John Myres (London, 1960); Brice, "Some Observations on the Linear A Inscriptions," *Kadmos,* 1 (1962), 42–48.

Перевод С. Любимова

БЕСПОЛЕЗНАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КВАНТОВОЙ МЕХАНИКИ

Эта статья – из книги «Шесть историй о пределе репрезентации: образы в живописи, фотографии, микроскопии, астрономии, молекулярной физике и квантовой механике, 1985–2000». Как вы можете видеть, в этой книге речь идет и о науке, и об искусстве. Это своего рода эксперимент, позволяющий нам порассуждать о том, что отделяет искусство от науки. Отправной точкой для моих размышлений является тот факт, что начиная с середины 1980-х гг. некоторые наиболее интересные и значимые изображения в науке оказываются совершенно неадекватными тем объектам, которые они пытаются репрезентировать. Если это образы далеких галактик, то галактики выглядят нечеткими и с высокой степенью пикселизации. Если это образы атомов, то атомы выглядят размытыми. Журналы заполонились фотографиями с очень низкой степенью разрешения, с недостаточной освещенностью, сделанными наспех. Ученым приходится прикладывать немалые усилия для того, чтобы добиться более высокого качества картинки. В то же время художники и фотографы создавали образы, которые были намеренно размытыми, расфокусированными, темными, нечеткими. Наиболее ярким примером являются работы Герхарда Рихтера, но есть и другие. «Шесть историй…» рассказывают о шести различных областях, на первый взгляд не имеющих между собой ничего общего, в которых самые интересные изображения – это те, которые наименее удовлетворительным образом репрезентируют свои объекты.

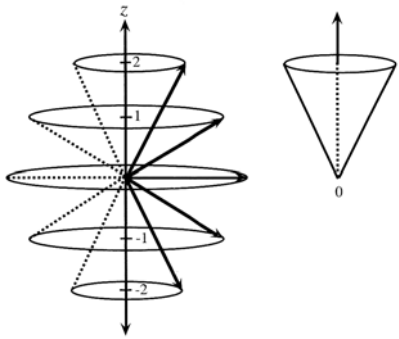
Это отрывок из финальной части книги. Предметом ее являются изображения, посвященные происхождению Вселенной и молекулярным частицам, – все это настолько далеко от нашего опыта, что вряд ли мы в состоянии даже представить себе, как все это может выглядеть.

Этот фрагмент является также завершающим для первой части данной книги. Я постепенно переходил от неартикулированных, малоизученных, порой весьма личных, субъективных практик видения к тем, которые в гораздо большей степени отрефлексированы и являются предметом общественного интереса. Иначе говоря, я двигался от сугубо личностных размышлений к тем, которые в большей степени связаны с академическими штудиями. Книга «Шесть историй о пределе репрезентации» адресована ученым, историкам искусства, историкам науки, философам, занимающимся проблемами методологии научного познания, и, наконец, художникам, и в ней содержатся некоторые теоретические сведения из гуманитарных и естественных наук. В то же время данная книга не может быть отнесена ни к истории искусства, ни к истории науки. Все это я уже вкратце обсуждал во Введении[1]*. Меня интересовала только проблема пределов репрезентации.*

Риторика

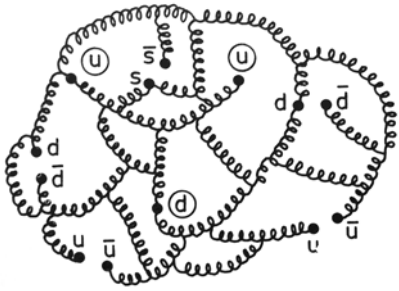
Бесполезность – это коварная категория, и до настоящего времени я использовал ее в строгом смысле: изображение является бесполезным, если мы не можем использовать его, чтобы исчислять, предсказывать или моделировать какой-либо феномен. Примеры, которые я сумел найти в качестве доказательства для этого тезиса, показывают, что бесполезность, так же как сложность и интуиция, – это исторически изменчивая величина: она меняется в зависимости от того, кто производит интерпретацию. Диаграмма спина электрона (ил. 35) является полезной, но в контексте начальных учебников непонятно, в чем эта полезность состоит, в силу того что студентов надо еще подвести (тщательно контролируя их работу) к тому, чтобы они смогли решать задачи с квантовыми числами. Изображения цветных линий магнитной индукции (ил. 36, 37) являются полезными, но язык для описания этого «полезного смысла» часто не содержится в учебниках по продвинутой физике – их полезность зависит от текущих оценок, произвести которые помогает как

[1] См. также мое введение к книге: *Visual Practices Across the University*, в которую вошли статьи тридцати пяти исследователей (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2007).

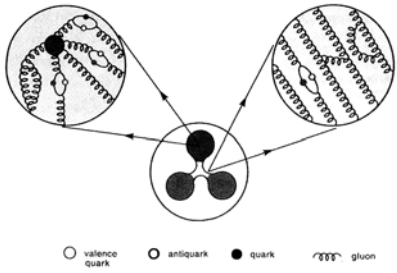


35

вдохновение, так и определенные калькуляции. Как пишет математик Ша Хин Вэй, в этом более широком смысле «пользы» изображение не обязательно должно быть изоморфным «алгебраической процедуре или даже логиче-



36



37

скому процессу дедукции, чтобы продемонстрировать “полезность”»[2]. К примеру, возможно, что картина будет служить в качестве средства для запоминания, трамплина для интуиции, которая не может быть до конца измеренной количественно, или подсказкой для мыслей, которые

[2] Из личной беседы, апрель 1999 г.

не могут быть непосредственно кристаллизованы в формулах. В этом более широком поле чистая бесполезность может и вовсе не существовать, однако имеются образы, полезность которых трудно представить. Даже картина, являющаяся бесполезной для всех известных практических целей, а также бесспорно вводящей в заблуждение или ложной, все еще может привлечь взгляд зрителя и предложить невербальную поддержку аргументу, измеряемому количественно. Когда фактический объект исследования лежит достаточно далеко за пределами изображаемого визуально, описанное выше может быть наиболее целесообразным вариантом.

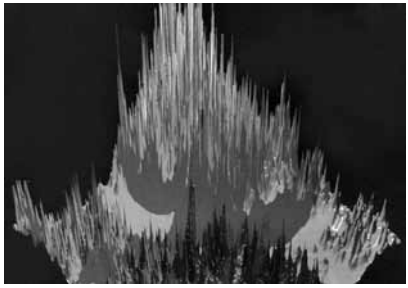
38

Наиболее интересный случай почти полной бесполезности в физике – это сценарии для «раздувающейся Вселенной» (inflationary universe), разработанные за последнее десятилетие Андреем Линдом[3]. Некоторые из них он называет «Вселенными Поллока», а некоторые – «Вселенными Кандинского» (ил. 38)[4]. Линд также создал чертежи,

[3] В дополнение к этому я цитирую ниже: Andrei Linde, *Quantum Cosmology and the Structure of [the] Inflationary Universe*, arxiv.org/abs/gr-qc/9508019, 7 August 1995; Nemanja Kaloper, Andrei Linde, and Raphael Bousso, *Pre-Big-Bang Requires the Universe to be Exponentially Large From the Very Beginning*, arxiv.org/abs/gr-qc/9801073, 29 January 1998.

[4] Andrei Linde, Dmitri Linde, and Arthur Mezhlumian, "From the Big Bang Theory to the Theory of the Stationary Universe," *Physical Review D,* 49 (15 February 1994), 1783-26, illus. on p. 1806, fig. 6. Иллюстрации к «Вселенной Поллока» см.: *ibid.,* p. 1805, fig. 5. См. также Linde, "The Self-Reproducing Inflationary Universe," *Sci-*

изображающие «самовоспроизводящуюся Вселенную», состоящую из «сфер, больших в геометрической прогрессии, каждая из которых обладает различными законами физики» (ил. 39). Всякий раз, когда это возможно, Линд воспроизводит цветовые версии своих изображений: в данном случае цвета указывают на границы между сферами раздувающейся Вселенной; цвета колеблются на пиках чертежа, изображая «законы физики, которые еще не установлены»[5]. Линд также создал веб-сайт с ярко раскрашенными версиями Вселенных «Кандинского» или «Поллока»[6].



39

Ша Хин Вэй, помогавший Линду с некоторыми из этих образов, предполагает, что они имеют чисто риторическую функцию: они помогают Линду убеждать в истинности своих теорий. Сам Линд говорил мне, что его изображения – это попытки представить его теорию в качестве «очень простой» и «красивой», так же как и стандартную модель большого взрыва, которую он стремится модифицировать. Сама теория является необычайно сложной, когда она доказывается, но простой и убедительной, когда она показывается – или, скорее, когда показывается нечто, с очевидностью выводимое из нее. Линд надеется, что эти картины будут убеждать читателя в том, что «достаточно формальная и сложная» математика его теории в действительности выражает «простую истину». В этом смысле чем более красивым может быть изображение, тем

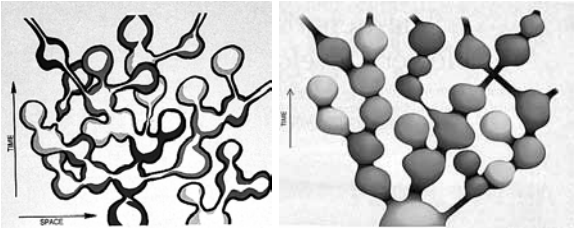
entific American (November 1994), 48-55.

5 Linde, *The Self-Reproducing Inflationary Universe*, caption to fig. on p. 49.

6 www.stanford.edu/~alinde/.

более убедительно оно может передать скрытую простоту математики[7].

Линд также иллюстрирует свою теорию графиками пространства-времени частично разъединенных «Вселенных» (ил. 40, 41). Все это три версии одного и того же изображения: первая, набросанная его сыном и соавтором, вторая, разработанная для *Scientific American*, и третья, да-



40

лее усовершенствованная для обложки того же издания. Все эти картинки выглядят натуралистическими – каждый «пузырь» представляет Вселенную, – но Линд утверждает, что эти Вселенные неизвестны друг другу, так что ни один из таких видов невозможен. (Не в последнюю очередь в

41

силу того, что не существовало бы способа быть «между» Вселенными.) Релятивные масштабы также являются ошибочными, в силу того что в теории Линда нити между Вселенными могут сокращаться до планковской длины и протягиваться до десяти световых лет. Эти изображения также используют символические изобразительные способы, которые противятся реалистическому описанию. Эти Вселенные являются приблизительно сферическими,

[7] Из личной беседы, апрель 1999 г.

из чего следуют их пространственно-временные симметрии; и, как сказал мне Дэвид Кайзер, «шеи» между Вселенными и нити по форме напоминают трубы, чья форма используется для описания таких странных феноменов, как черные дыры. Как пишет Кайзер, сферы и шеи не являются в точности «путеводителем Бедекера относительно того, что вы "там" увидите», но скорее должны восприниматься как «средство для запоминания или подсказки касательно концептуальных сходств» между знакомыми вещами и объектами, постулируемыми Линдом. В этом ключе изображения Линда имеют очень мало полезности – ничтожно мало[8]. Им не удается репрезентировать количественно измеряемые логические свойства теорий, и, таким образом, они становятся одновременно необходимыми для риторического обрамления теории и почти совершенно бесполезными для представления теории[9].

Менее интересные вопросы, которые следует задать об образах Линда, относятся к успеху в сообществе физиков, который мог быть достигнут в некоторой степени именно благодаря такой изобразительной суггестии. Я думаю, что более увлекательным будет задаться вопросом, каким образом изображения, афиширующие себя в качестве реалистических репрезентаций, помогают теории, даже если теория предполагает, что они не могут быть таковыми. Какова взаимосвязь между физической теорией абсолютно не изображаемых элементов и изменчивыми и даже гипнотизирующими средствами, используемыми Линдом, чтобы говорить о ней? (И как получилось, что *Physical Review D*, специализированный журнал, принял эссе с образами, которые не могут использоваться для того, чтобы исчислять, предсказывать или моделировать?) Андреас Альбрехт, которому нравятся взгляды Линда, рассматривает образы в качестве способов «помочь людям думать» о факте, чтобы они были «заворожены» утверждениями Линда[10]. Неясно, что они думают и как они думают, после

[8] Из личной беседы, лето 2000 г.

[9] Совсем по-другому представленную версию того же самого изображения, которое напоминает набор эллиптических карт, разделенных на регионы и разграниченных прорывающимися линиями, можно найти в: John Barrow, *Impossibility: The Limits of science and the Science of Limits* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 172, fig. 6,10.

[10] Из личной беседы, апрель 1999 г.

того как увидели изображения, но это может быть лучшим свидетельством тому, что изображения работают так, как Линд это изначально запланировал.

С точки зрения обычной практики в физике образы, которые я рассматриваю в этой главе, являются свидетельством определенной болезни интерпретации образов. В физике различные образы рассматриваются в качестве пропозициональных: они используются как целесообразные передатчики информации, которая может быть представлена в других формах – в качестве чисел или уравнений. Как правило, здесь нет места непропозициональному содержанию, такому как дополнительные цвета, иллюзорные пространства и новые текстуры. Графики, таблицы, измеренные и измеряемые фотографии занимают не последнее место в физических журналах, исключениями же являются фотографии ученых, изображения приспособлений для экспериментов или комиксы.

Изображения 38–41 работают как художественные образы, в том смысле, что их функции и цели остаются неясными (в большей или меньшей степени), и, таким образом, объяснить их в контексте дисциплины, непреклонно привязанной к исчислению, может быть невыполнимой задачей. Как некоторые картины и художественные фотографии, эти образы опровергают представление о том, что всякое значение – это пропозициональное значение. Но в то же время они являются чем-то существенно более радикальным, чем любое постмодернистское произведение искусства: они работают на таком отдалении от своих предполагаемых тем, что в действительности требуют разнообразных оговорок и оправданий. Ни одна картина не была так далека от идеи адекватной репрезентации. Может показаться, что концептуальное искусство сделало нечто аналогичное, в силу того что оно отказывается от репрезентации вообще. По моему мнению, такое сравнение показывает слабость концептуального искусства: вместо отказа от использования изображений, практики в физике, которую я здесь описываю, относятся к этому так, как если бы они старались выжать максимально полезное значение из визуального. В этом отношении некоторые концептуальные художники относятся к образам довольно беспечно. Такие работы, как картины Он Кавара (ил. 42), представляются полностью адекватными по от-

ношению к поставленной задаче, задача же состояла в том, чтобы отсылать к вещам, которые не могут быть репрезентированы. Физики, создающие образы, в частности те, которые я упоминаю в этой главе, являются более недовольными, более пессимистически настроенными относительно репрезентации, нежели концептуальные художники типа Он Кавара.

42

Почему физики, преподаватели и студенты тяготеют к использованию подобных образов? Возможно, потому, что идея правдоподобных изображений исторически связана с идеей самоочевидной истины; а может быть, потому, что исследуемые объекты являются настолько диковинными, настолько недоступными для изобразительной детяльности, что кажется, будто любое восстановление смысла является полезным. Даже образы, рассматриваемые членами сообщества физиков в качестве откровенно неадекватных или неправильных, могут оказаться потенциально полезными. Вот что случается с образами, когда все, что они должны репрезентировать, находится слишком глубоко в сфере неизображаемого.

Несоизмеримое

Когда репрезентация уходит так далеко от своего объекта, мы могли бы говорить о ее несоизмеримости с этим объектом. Изображения расширяющихся Вселенных-пузырей Линда являются несоизмеримыми с тем, что они репрезентируют, так как они вводят нас в заблуждение относительно перспективы: эти «Вселенные» не являются объектами, видимыми с какой-либо точки в пространстве

или времени. Они также являются несоизмеримыми в более глубоком смысле в силу того, что они не могут быть привязанными количественно к сопровождающим их теориям независимо от того, какой тип перевода предлагается для того, чтобы перенести информацию от картин к уравнениям. Диаграммы потока кварка являются несоизмеримыми в силу того, что они являются схематическими картинами результатов, которые в действительности известны лишь через статистические исследования, и в силу того, что они выдают себя за картины статичных объектов, расположенных в пространстве. Как и на изображениях Линда, диаграммы потока кварка не могут быть количественно связанными с теориями, которые они изображают, с объектами, которые они репрезентируют, или даже с диаграммами Фейнмана, которые их в конечном итоге инспирировали.

В искусстве несоизмеримость может быть как темой, так и обыденным фактом описания. Стефани Брукс – это художница, делающая дисфункциональные шкалы: на одном отрезке линия разделена на две шкалы, одна маркируется сверху, вторая – снизу, как на логарифмической линейке[11]. Та, что сверху, градуируется в милях, и та, что снизу, имеет единственную отметку, названную «1 Daydream». Работа конвертирует мили в мечты в соответствии с несоизмеримой шкалой. Образы, которые я здесь рассматривал, ставят ту же проблему: совсем не ясно, как они соотносятся с реальными объектами или какие изображения ближе всех к объектам, а какие полностью их опускают. Две шкалы, где каждая предлагает невозможное измерение; изображения, как те, что делал Линд, лишь предлагают *идею* измерения – они «помогают людям думать о» том, как они должны быть «захвачены» теорией, а не помогают им в реальности быть захваченными ею.

Все образы, до сих пор рассматривавшиеся мною в этой главе, отвечают на мое рабочее определение неизобразимого: они пытаются, но им не удается перевести объекты в изображения даже в том случае, если эти объекты невозможно изобразить *посредством* картин. В моем визуальном воображении нет ничего, соответствующего ба-

[11] Касательно Брукс см.: www.artnet.com/artist/3131/Stephanie_Brooks.html.

риону с его валентностью и морским кваркам. Также я не имею ментального изображения электрона, даже оставляя в стороне дозволенные количества спиновых моментов импульса. Раздувающиеся пузыри-Вселенные Линда и его фрактальные карты, показывающие области физических законов, репрезентируют скорее породившую их математику, чем любые изображаемые объекты в пространстве. Каждая из этих вещей существует в качестве математических уравнений, и это именно тот способ, каким я изображаю их, когда мне нужно передать, как они могут работать в конкретном случае.

До сих пор я пытался рассматривать образы, которые могут быть описаны в качестве по преимуществу отчаянных попыток уловить нерепрезентируемые формы. Этос неудачи не касается этой главы. Данные образы даже не приближаются к адекватной репрезентации, потому что объекты, которые они намереваются изобразить, являются принципиально неизобразимыми. То, что может быть привнесено в изображение, и то, что вышеупомянутые физики хотят поместить в изображение, является несоизмеримым друг другу.

Немыслимое

Вселенные, которые теоретизирует Линд, не могут быть воображены в качестве рисунков, так же как и то, что находится внутри адронов или «структуры» электронов. Они являются неизобразимыми объектами – не просто нерепрезентируемыми, но в принципе недоступными воображению образами. За границами неизобразимого остается одна последняя возможность: объекты являются немыслимыми, то есть не чем иным, как пустотами, вокруг которых разворачивается репрезентация. Пример, который я предложу, не является каким-то особенно эзотерическим исследованием на границах науки: это широко известный корпускулярно-волновый дуализм, который был центральным вопросом в квантовой механике, начиная с появления этой теории в начале 1920-х.

Существует большой объем литературы касательно вопроса о том, что именно описывает квантовая механика, и мне не хотелось бы поднимать здесь этот вопрос[12].

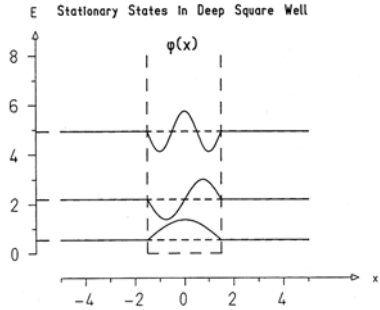
[12] Среди многих других см.: Sunny Auyang, *How is Quantum Field*

Но я хотел бы заметить, что проблема изображений в отношении к этой проблеме является особенно слабо теоретизированной. В сущности, вопрос заключается в том, является ли квантовая механика статистическим описанием в основе своей статистической реальности или же неполной моделью чего-то более глубинного. Изобразительные метафоры были введены в использование по обоим аспектам этого вопроса. Шрёдингер, открывший базовое волновое уравнение квантовой механики, не был уверен касательно «размывания границ», которое оно влечет за собой: если частица лучше всего описывается волновым уравнением, тогда оно развертывается на некоторый радиус пространства и времени, «размытый» в том смысле, что «просто кажется ложным» в приложении к обыденным объектам. Известный мыслительный эксперимент Шрёдингера относительно волнового уравнения, описывающего кота в качестве линейной комбинации «живого» и «мертвого» собственных состояний, – угловой камень в философских дебатах о квантовой механике – выдвигает предположение, что обычный кот может быть «смешанным или размазанным» между жизнью и смертью[13]. Размывание и размазывание в корне являются изобразительными возможностями, и само волновое уравнение ведет к решениям, изображаемым на графиках в качестве волн, – по модели волн на воде, с их высшими и низшими точками.

Обычно изображения решений волновых уравнений являются однородными: волна типа синусоида в форме U, к примеру, репрезентирует фиксированную «волну материи» в квадратной скважине потенциальной энергии (ил. 43). Иллюстрация 44 – это образ подобного рода, лишь немного более детально разработанный; он использовался, как иллюстрация к эссе Шелдона Голдстейна, защищающего интерпретацию квантовой механики Дэвида Бома. По мнению Бома, природа волны и частицы элементарных частиц приводится в соответствие путем воображения, что волновая функция Шрёдингера ведет частицу по колеблющимся траекториям. Уравнение Шрёдингера

Theory Possible? (New York: Oxford University Press, 1995); Bub, *Interpreting the Quantum World.*

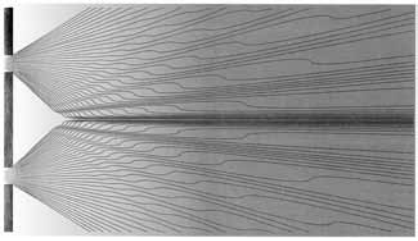
[13] См.: *Quantum Theory and Measurement,* edited by John Wheeler and Woyciech Zurek (Princeton: Princeton University Press, 1983).



43

для системы частиц *n* усиливается другим уравнением, задающим позиции частиц:

«Там, где скорость частицы *kth* в системе и *Q* являются позициями частиц, так, что смена позиции отдельной частицы является функцией ее скорости, позиций других частиц в системе, и “волны-пилота”»[14].



44

Интерпретация Бома предназначается для обозначения обоих аспектов поведения частицы в отдельной теории: волновая природа объясняется волной-пилотом, природа частицы определяется отдельными уравнениями, предсказывающими месторасположения частицы[15]. Эта отдельная иллюстрация предназначена для того, чтобы помочь объяснить так называемый двухщелевой эксперимент – еще один краеугольный камень философских дебатов в квантовой механике. Если волны воды направляются на стену с двумя отверстиями, они будут

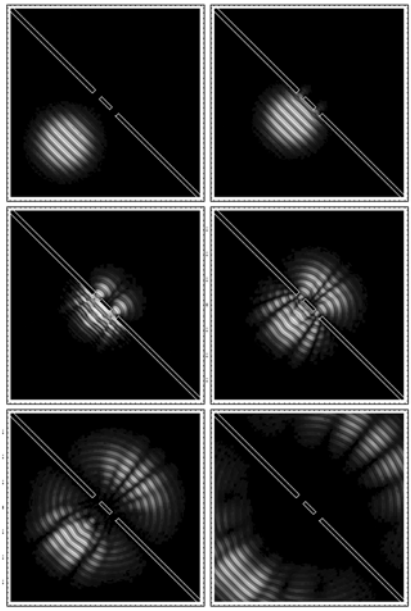
[14] Sheldon Goldstein, “Quantum Theory without Observables—Part Two,” *Physics Today,* 51 (April 1998), 38-42. Также см.: Goldstein, “Quantum Theory without Observables—Part One”, *Physics Today* 51 (March 1998), 42-46.

[15] Интерпретация Бома имеет математические сложности, о которых все еще дискутируют. См.: D. Appleby, “Generic Bohmian Trajectories of an Isolated Particle”, arxiv.org/abs/quant-ph/9905003, 3 May 1999.

разбрызгиваться концентрическими кругами, когда будут проходить через две дыры. Две совокупности круговых волн пересекутся друг с другом, формируя кружевную модель высших и низших точек. Если за первой стеной есть вторая, волны будут ударяться о них по характерному принципу интерференции. В двухщелевом эксперименте фотоны направляются один за другим по направлению к такой же системе из двух стен. Интуитивно можно ожидать, что отдельный фотон будет либо отскакивать назад, либо проходить через одно из двух отверстий; и те, которые проходят через них, будут ровно развертываться, покрывая дальнюю стену двумя размытыми пятнами. По логике здравого смысла, можно утверждать, что индивидуальные фотоны не могли формировать принцип интерференции на дальней стене – в конце концов, как может отдельная частица быть себе помехой? Но они делают это: выбрасывание накопления фотонов (или любых других частиц, атомных или субатомных) в пробитую стену так или иначе соберется в типичный принцип интерференции. Иллюстрация 44 предназначена для того, чтобы объяснить ситуацию, показывая, как отдельная частица может пройти только через одну щель, но при этом претерпеть влияние на свою траекторию со стороны волны-пилота, которая проходит через обе щели. Это изображение является отчасти усовершенствованным, в силу того что Голдстейн должен показать принцип интерференции, развиваемый на дальней стене; изображение является плоским для того, чтобы предположить, как волна-пилот производит ряд волнообразных дорожек для частиц.

Иллюстрация 45 – это кадр CD, сопровождающего книгу «Визуальная квантовая механика» Бернда Таллера. Автор не усматривает никакой проблемы в том, чтобы продолжать производить визуальные эквиваленты квантовым феноменам, просто потому, что сама математика позволяет производство таких графиков. Он пишет: «В странном мире квантовой механики применение техник визуализации является особенно полезным, так как оно позволяет нам изобразить феномены, которые не могут быть замечены при помощи других средств»[16]. Таллер

[16] Thaller, *Visual Quantum Mechanics: Selected topics with Computer-Generated Animations of Quantum-Mechanical Phenomena* (New York: Springer, 2000), p. v.

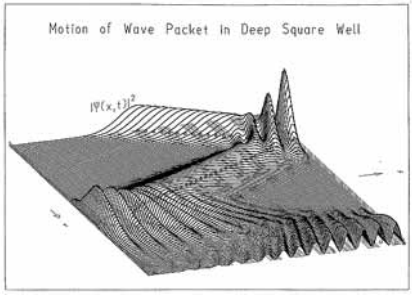


45

предполагает, что феномены могут и должны быть изображены, не важно, насколько отличны они от натуралистических техник, репрезентирующих их. В «Визуальной квантовой механике» он картографирует цвета на комплексной плоскости, чтобы иметь возможность показать фазу волнового пакета: красное, зеленое и синее репрезентируют ракурсы ϕ=0,2π/3 и 4π/3. Когда фазы меняются, исходный волновой пакет вращается вокруг источника комплексной плоскости – то есть полосок на иллюстрации 45. Цветность (интенсивность) цвета меняется согласно абсолютному значению вектора $z = x + iy$, так что каждое комплексное число определяется специфической цветностью или оттенком. Когда волновой пакет рассеивается, цвета блекнут[17]. Оживляя свои цветные графики, Таллер вкладывает больше информации в изображения по сравнению с тем, что делали другие физики. И делает так, что волновая функция кажется подлежащей полному изображению – но насколько далеко можно зайти в смешивании

[17] Thaller, *Visual Quantum Mechanics,* 8. Некоторые анимации из книги доступны на Интернет-странице Таллера: www.kfunigraz.ac.at/imawww/vqm/.

репрезентации пространства *x-y* с цветной репрезентацией фазового пространства волнового уравнения, почти как если бы комплексные величины были *натуралистически* репрезентированы оттенком или цветностью? (На самом деле, изображения Таллера являются настолько же натуралистическими, насколько похожими на биллиардные шары изображения частиц с «раскрашенными» кварками: и те и другие смешивают реализм с произвольными конвенциями.)



46

Плоские, монохромные, неанимированные графики волновых уравнений и волновых пакетов являются нормальной практикой в квантовой механике как для научных статей, так и для преподавания. Образы, используемые в преподавании, такие как ил. 43, являются самыми простыми, они дают ощущение, что волновая функция является чистым делом исчисления мощностей и вероятностей, и они мало говорят о том, что же она в действительности может репрезентировать. Еще один способ иллюстрирования в большей степени полагается на оптические аналогии и имеет в качестве результата изображения, которые убедительно выглядят трехмерными. Ил. 46 использует то же самое волновое уравнение, как и предыдущие три иллюстрации, но с большим разрешением и более широким набором для места и времени. Ил. 46 повторяет ил. 43: обе репрезентируют пакет, двигающийся взад и вперед внутри источника потенциальной энергии. В этом случае программное обеспечение включает режимы для перемещения невидимой линии (так что волны выглядят цельными) и для линеарной перспективы – два важных свойства натуралистической интерпретации. Если смотреть на это таким образом, кажется, что волновая функция напоминает волны воды и начинает выгля-

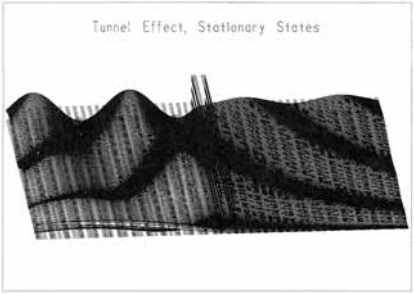
деть, как если бы квантовая механика в корне была теорией, описывающей волны.

Но в квантовой механике ничто не является тем, чем оно выглядит, и все видимости являются обманчивыми. Ил. 46 является не изображением самого волнового пакета, но изображением вероятности нахождения частицы на конкретном участке. Функция $\Psi(x)$, как на ил. 43, дает волновую функцию, но $(\Psi(x,t))^2$, как на ил. 46, – это функция вероятности. Высота «волн» в любом конкретном месте соответствует вероятности нахождения фактической частицы на этом участке. Ил. 46 показывает след в форме зигзага, оставляемый маленькими окружностями, обозначая места, где частица скорее всего будет найдена в какое-то определенное время. Различие между $\Psi(x)$ и $(\Psi(x,t))^2$ имеет корни в эпистемологических вопросах квантовой механики. Является ли ил. 46 наряженной версией графика вероятности или натуралистическим изображением в основе своей волнообразного феномена? В первом случае физическая реальность, описанная теорией, будет по сути своей неизображаемой. Во втором случае она легко может быть изображена. Парадокс, который квантовая механика постоянно представляет интуиции, – это то, что физическая реальность, предлагаемая теорией, является одновременно неизображаемой и изображаемой. Я бы сказал, что реальный рассматриваемый объект является немыслимым, так как он визуализируется посредством концептуализации неразрешимого напряжения между тем, что может и что не может быть изображено.

Это мой посильный вклад в длительную и очень сложную дискуссию: изображения, используемые для того, чтобы преподавать и визуализировать волновое уравнение, сами по себе являются запутанными в эпистемологических проблемах, загоняющих теорию в тупик[18]. У одного человека они выглядят как голые графики, без всякого

[18] В дополнение к уже цитировавшейся ранее литературе я также считаю весьма полезными следующие источники: Jeeva Anandan, "Are There Dynamical Laws"? *Foundations of Physics,* 29 no. 11 (1999), 1647–1672; Anandan, "Meaning of the Wave Function", *Physical Review, A* 47, no. 6 (June 1993), 4616–4626. Но здесь я не готов вступить в дискуссию по теме, которая и для специалистов выглядит «крепким орешком».

притязания на напоминание чего-либо реального. Другой физик может сделать из них натуралистические графики волн или траектории волны-пилота. Здесь пересекаются традиция натуралистического образа и традиция статистической логики, причем не как разведенные типы изображений, но как тесно связанные между собой аспекты единого формализма. Изображения волновой функции Шрёдингера являются образами, доставляющими наибольшее беспокойство, из тех, что я знаю в любой исторической традиции: они являются принудительными примерами того факта, что картины могут нести отпечатки тех свойств, которые в действительности немыслимы (ил. 47).



47

В этих последних нескольких образах объект изображения полностью выпал из сферы видимости и визуализации: объект репрезентирован лишь как дилемма, соединение двух несоизмеримых возможностей – изображаемого и неизображаемого. Бесполезные, несоизмеримые, вводящие в заблуждение, нерепрезентируемые, неизобразимые, немыслимые: какую неудачу потерпела репрезентация в этих последних и наиболее радикальных образах?

Перевод С. Любимова

ЧАСТЬ II
ТЕОРИЯ ОБРАЗА

ПРЕДИСЛОВИЕ К ЧАСТИ II

Теория образа: письмо, которое пытается объяснить, как мы пользуемся образами, как мы думаем об образах, что, как нам кажется, они выражают, как ими можно управлять и как их можно интерпретировать. Я полагаю, что было бы полезно разграничить четыре аспекта в теории образа. Во-первых, она включает в себя такие вооруженные до зубов теории, как психоанализ, семиотика и феминизм. У меня есть отдельные эссе, посвященные им. Во-вторых, теория образов может быть помыслена как метарассуждение об этих теориях: об их пределах, о том, во что превращаются образы, когда их интерпретируют в духе этих теорий, и так далее. В 1980-х и 1990-х подобную позицию окрестили бы «метатеорией». В-третьих, я использую выражение «теория образа» примерно в том же смысле, что и У.Дж.Т. Митчелл, когда он говорит о «picture theory». Что означает следующее: взаимное определение образов словами и слов – образами? Для писателей это звучит убедительно, однако мне кажется, что слова всегда выигрывают, они наделены интерпретативной властью даже тогда, когда писатели настаивают на том, что визуальное может определять смысл, даже «показывать» его вопреки «сказанному»[1]. Как это ни грустно, но академи-

[1] Можно сказать, что Митчелл в своей «теории картины» иногда покидает пространство образов ради дискурсивного пространства тех эффектов, которые образы порождают. Сюзан Бак-Морс высказывалась несколько раз в том духе, что образы обусловливают ее аргументы. Хотя я не уверен, что ее работы в самом деле инициированы визуальными образами. См.: Art and Globalization (tentative title), co-edited with Zhivka Valiavicharska and Alice Kim (University Park, PA: Penn State Press, forthcoming, 2009); об особенностях подхода к интерпретации образов у Митчелла см.: What is an Image?, co-edited with Maja Naef

ческие штудии – это преимущественно письмо. Эти три аспекта теории образа вызывают немало вопросов. Если вы – молодой исследователь, то вам может казаться, что корректное использование психоанализа, семиотики или феминизма – дело очень сложное; но это гораздо легче, чем дистанцироваться от этих теорий и знать, когда они могут быть применены. И еще более сложно научиться тому, как заставить образы и слова слагаться в единое целое в вашем письме: на самом деле, очень немногим людям это действительно удается.

Но существует еще и четвертый аспект теории образов, который представляет собой еще большую проблему: как обнаружить свою собственную позицию. Всякий, кто пишет об искусстве, в какой-то момент обнаруживает, что именно ему или ей интересно, и углубляется затем в область своей специализации.

Но так ли много мы знаем оригинальных мыслителей? Многие исследовательские тексты с годами забываются, и никто их больше не читает. Исключение составляют те авторы, которым удается найти себя, свой голос, свой стиль письма. Данная часть посвящена преимущественно рассмотрению первого, второго и третьего аспектов теории образа, а о четвертом речь пойдет в заключительном разделе этой книги.

(University Park, PA: Penn State Press, forthcoming, c. 2010).

МЕТЫ, СЛЕДЫ, *ЧЕРТЫ*, КОНТУРЫ, *КРАЯ* И *РЕФЛЕКСЫ*

Это – первая глава книги «О картинах и словах, которые не смогли их описать» (On Pictures and the Words That Fail Them), книги, которую, как я считаю, справедливо обвинили в материализации понятия «чисто» визуального[1]*. Как я теперь понимаю, я руководствовался модернистской надеждой, представлением о том, чем может быть картина «вне» языка. Это – риторический тупик, ловушка, в которую многие попадают; наиболее известный случай – Ролан Барт со своим странным эссе «Фотографическое сообщение». Однако прежде чем я попаду в эту ловушку – ловушку, в которую я часто попадаю намеренно, особенно сейчас, когда я вижу, что это ловушка, – я начну с нескольких глав, посвященных разным теориям. Перед вами – моя попытка написать о проблеме семиотики, той научной области, которая утверждает, что мир делится на единицы значения (предположение, противоречащее опыту многих художников). Основная идея книги – показать, каким образом изобразительная мета является одновременно и знаком в семиотическом смысле, и несемиотическим, несемантическим знаком, будучи укорененной тем не менее (и это – часть аргументации, которая, как я полагаю, до сих пор отсутствует в литературе) в конкретных исторических процессах. Многие пытались описать теоретически эту «серую зону» между метами и знаками, но все еще нет достаточного количества работ о конкретных исторических условиях, при которых имеет смысл рассматривать эту идею. Я опускаю длинную полемику с Мике Баль и Норманом Брайсоном, поскольку я полагаю, что проблемы, поднятые в ней, более не являются актуальными.*

---

[1] Robert Williams, “Sticky Goo” (обзор нескольких моих книг), *Oxford Art Journal,* 25, no. 1, (2002), 97–101; см. статью Уильямса “James Elkins” в: Art: Key Contemporary Thinkers, edited by Diarmuid Costello and Jonathan Vickery (Oxford: Berg, 2007).

Истории искусств недостает убедительного описания природы изобразительных мет, и это ограничивает то, что может быть сказано о картинах. Если знак, как утверждал Чарльз Пирс, – это «нечто, что отсылает к кому-то или чему-то в определенной степени или объеме»[2] (формулировка настолько же расплывчатая, насколько и точная), то в таком случае каждая мета на картине также является знаком: каждый мазок кисти, линия карандаша, пятно или подчистка должны функционировать как знак и иметь значение. На практике это означало бы проблему для таких описаний картин, в которых «знак» понимается как форма, состоящая из мет, типичные примеры здесь – фигуры, сцены и нарративы. Историю искусства интересуют преимущественно (со значимыми исключениями для каждого исторического периода и каждой темы) формы и свойства большого масштаба, образованные группами мет, такие, как, например, *фактура* и «владение кистью». Такой акцент оставляет большинство сложных вопросов по поводу графических мет в области практической критики, поэтому предполагается, что те, кто разбираются в изобразительных метах лучше всех, – это другие художники, а наиболее острая критика выражается посредством живописи, а не текстов. Хотя может показаться, что семиотическая история искусства должна была бы исследовать это неравенство, возможно, восстановив что-то наподобие определения знаков Пирса, но в более широком смысле, тем не менее она жестко привязана к различию между бессмысленными метами и имеющими смысл знаками. По этой причине семиотические описания склонны игнорировать меты в пользу изображений, состоящих из них.

О картинах было бы сложно писать, если бы их «субсемиотические» меты находились за пределами лингвистических аналогий, как многие и полагают. Однако картины были бы даже более сложными и куда более привлекательными аналитически, если бы меты, с одной стороны, не были безнадежно недостижимы для анализа, а с другой – не ассимилировались полностью системами семиозиса. Обе эти возможности в каком-то смысле являются

[2] *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965 ff.), vol. 2, 228.

упрощением: утверждение, что меты являются несемиотическими, отрицает большую часть того, чем являются картины, а заявление, что меты – это знаки, уводит в какой-то степени от самих картин, превращая их в объекты другого вида. Я не думаю, что изобразительные меты могут рассматриваться по аналогии с письменными знаками, но они и не являются нечленораздельным бормотанием, постоянно отделяемым от знаков языка. То, что я скажу о предшествующих теориях, можно обозначить двумя взаимозависимыми утверждениями. Во-первых, в отношении семиотики (*semiotics*): ее собственная логика знака не позволяет ей допустить, что меты являются незначащими «субсемиотическими» элементами. Во-вторых, в отношении семейотики (*semeiotics*): ей не нужно, как это часто делал Пирс, предполагать, что можно проанализировать все, что связано с таксономией знаков. Однако большая часть этого эссе посвящена тому, чем являются меты, а не тому, чем они не являются. Я представлю систему видов изобразительных мет, связанных с историей искусства, художественной практикой и лингвистикой, но не принадлежащих всецело ни одной из этих областей. Идея заключается в том, чтобы начать описывать изобразительные меты, демонстрируя некоторые способы их существования между лингвистическими знаками и живописным «лепетом» (*painterly babble*).

Для начала стоит задать вопрос о том, в каком смысле семиотика может иметь значение вне лингвистических структур и аналогий? Существует ли то, что называется визуальной семиотикой (если не учитывать наложение лингвистических моделей на нелингвистические формы)?

Многие из тех, кто утверждают, что живописные и рисованные меты выходят за границы логического анализа, уже давно ссылаются на Нельсона Гудмена. Он разработал несколько способов различения изобразительных мет от письменных и условных знаков. Гудмен утверждает, что живописные и рисованные меты – «синтаксически плотные», поэтому, в отличие от «дискретных» символов алфавита, каждая такая мета смешивается с другой посредством плавных бесконечно малых вариаций. Среди плотных символических систем Гудмен также различает «насыщенные» (*«replete» marks*) меты на изображениях и «разреженные» (*«attenuated» marks*) меты на схемах, таких

как графики. Например, график фондового рынка разрежен, поскольку лишь несколько свойств линий имеют значение: их высота определяет цену акций, а горизонтальное положение означает дату; однако не имеет значения, напечатаны ли они красными или черными чернилами или даже нарисованы от руки. Согласно Гудмену, картины отличаются тем, что каждое изменение меты изменяет значение.

Плотность и насыщенность являются важными понятиями; от того, как они (или термины, подобные им) интерпретируются, зависит то, как оцениваются графические меты. Если утверждения Гудмена верны, тогда, вероятно, нам мало поможет предположение, что меты могут быть знаками в том же смысле, что фигуры или рисованные объекты. Меты были бы тогда парадоксальным образом обречены на погибель, поскольку они были бы настолько чувствительны, настолько настроены на нюансы, что они не могли бы говорить ни о чем в отдельности. Но утверждение Гудмена далеко не всегда имеет смысл. Конечно же, графические меты зачастую являются плотными (хотя есть немало исключений), но существуют ли меты, функционально насыщенные? Эта идея достаточно справедлива в качестве упражнения в классификации – каждое малейшее изменение меты *может* изменить ее синтаксические и семантические функции, но в действительности картины создаются или рассматриваются совершенно по-другому. Проблема состоит в том, что меты на картине не воспринимаются как плотные: в зависимости от контекста некоторые изменения могут оказаться смысловыми, но большинство будет проигнорировано[3]. В других работах я уже писал, что насыщенность – это вымышленный конструкт, поскольку нужно было бы сильно постараться, чтобы придумать большое количество вариантов какой-либо конкретной меты, которая могла бы быть экспрессивно значимой. Многие изменения невидимы, поскольку

[3] Баль и Брайсон говорят о том, что семиотическую историю искусств «необходимо осмысливать через знаки и значения визуального искусства: например, через определение границ разрозненных знаков в среде, которая, как предполагается, должна быть плотной» (с. 176). Но они не предлагают такой вид «осмысления», который был бы возможным в ситуации, когда визуальные меты считаются плотными в терминах Гудмена.

они не соответствуют ни одному из известных стилей, периодов, стратегий или жанров, которые мы знаем, как интерпретировать[4]. Поэтому плотность – это рациональное понятие, но оно не слишком хорошо соотносится с тем, как интерпретируются картины.

Еще один принципиальный источник – это работы Ролана Барта. Но эссе Барта о знаках, такие как «Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна» и «Фотографическое сообщение», представляют собой весьма сомнительные попытки понять, чем может быть истинно «расшифрованный» смысл (с. 191). В «Основах семиологии» Барт обнаруживает, что «чрезвычайно трудно вообразить систему изображений или предметов, где означаемые существовали бы независимо от языка: представить себе, что та или иная материальная субстанция нечто означает, – значит неизбежно прибегнуть к членению действительности с помощью языка. Смысл есть только там, где предметы или действия названы; мир означаемых есть мир языка»[5].

Барт был не единственным семиотиком, обеспокоенным этой проблемой. Митчелл упоминает несколько попыток решения этой проблемы: Умберто Эко, отмечает он, был скептично настроен в отношении тенденции 60-х гг. XX в., когда «над семиотикой доминировал опасный вербоцентрический догматизм и, таким образом, статус “языка” приписывался лишь системам, управляемым двойной артикуляцией». Проблема в понимании Эко заключалась в том, что нельзя с полной уверенностью утверждать, чем является «иконический знак». Некоторые иконические знаки похожи на «значимые единицы» языка, другие – «являются следствием неточной выразительной текстуры и передают большое количество содержания, не поддающегося анализу»; и точно так же некоторые правила, которые управляют иконическими знаками, *включают* правила для других типов знаков, и наоборот. Эко считает, что из-за этой путаницы само понятие становится нефункциональным: «В настоящее время можно сделать один и только один вывод: *иконизм не яв-*

---

4 См. мою статью «What Really Happens in Pictures? Misreading with Nelson Goodman» в: *Word & Image,* 9, no. 4 (1993), 349–62.

5 Барт Р. *Основы семиологии*, цит. по: Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 115.

ляется ни единичным явлением, ни исключительно семиотическим явлением. Это – совокупность феноменов, собранная под универсальным ярлыком (точно так же, как во времена раннего средневековья словом "чума", по-видимому, называли множество различных болезней)»[6].

В одном из более поздних эссе Эко отмечает, что «изучение иконического знака становится все более и более сложным», однако работы тех авторов, которых он цитирует – Панофский, Гомбрих, Гудмен, Мартин Крампен, Кристиан Метц, – впрочем, как и его собственные работы, больше связаны с тем, что я называю формами высшего порядка; они мало уделяют внимания самой изобразительной природе элементарных мет[7].

Есть и другие авторы, которые также скептически относились к идее независимой семиотики живописи. В «Структуралистской поэтике» Джонатан Каллер переименовывает Пирсову семиотическую триаду – иконический знак, знак-индекс и знак-символ в «иконический знак, знак-индекс и собственно знак». Он делает это для того, чтобы исключить как иконические знаки, так и знаки-индексы из семиотики[8]. Иконические знаки «значительно отличаются от других знаков», пишет он, потому что неопределенная часть их функционирования обусловлена культурными условиями. Мы даже не можем сказать, что понимаем иконические знаки, до тех пор пока не существует убедительное описание того, «каким образом рисунок лошади репрезентирует лошадь», что, по мнению Каллера, «является в большей степени задачей философской теории репрезентации, чем основанной на лингвистике

---

6 U. Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1976), 216. Курсив оригинальный. Также цитировано в: Mitchell (1986), 56–57.

7 Eco, "Semiotics: A Discipline or an Interdisciplinary Method?", *Sight, Sound, and Sense,* ed. by Thomas A. Sebeok (Bloomington: Indiana University Press, 1978), 73–83, особенно 75. По поводу Метца см.: *Film Language, A Semiotics of the Cinema* (New York: Oxford University Press, 1974); Крампена см.: *Classics of Semiotics* (перевод *Die Welt als Zeichen*) (New York: Plenum, 1987); Krampen, *Signs and Symbols in Graphic Communication* (Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1965); и Krampen, "Situations– und Bedingungsabhängigkeit von Zeichen," *Angewandte Semiotik*, ed. by Peter Faltnin (Vienna: H. Egermann,1978).

8 Culler, *Structuralist Poetics, op. cit.,* 16.

семиологии»[9]. Рассуждения Каллера (за исключением их критериев, которые больше связаны с референтностью знаков, а не с их структурой в образе) точно следуют идеям Барта и Эко – визуальная семиотика не является целостной теорией, поскольку основывается на плохо сформулированных положениях.

Эссе Анн Эно «Семиотика во Франции» представляет собой, пожалуй, самую продуктивную попытку определить теорию знака, которая лежит в основании визуальной семиотики. Как и Гудмен, Эно занимает экстремально антиреалистическую точку зрения, утверждая, что «семиозис произволен для визуальных языков в такой же степени, как и для любых других». Она использует эту позицию, чтобы «избежать тупика семиологии Барта» – Барт был вынужден прекратить интерпретацию, столкнувшись с чисто визуальным «незакодированным образом». Однако Эно не возражает против того, что возможна некая чисто визуальная область, не входящая в сферу языка, она упрекает Барта в «трансформации визуального текста в лингвистический текст» и в том, что он удовлетворяется лишь перечислением одного за другим различных «видимых» предметов. По ее мнению, необходимо «установить семиотический статус составляющих частей визуального плана выражения»: «Глаз должен вернуться к подлинному восприятию, он не должен оказаться захваченным в плен возможными фигурами содержания, которые можно немедленно вербализировать. Напротив, нужно забыть, что на этой фотографии показана железнодорожная станция или женский торс, которые язык назвал бы единицами значения; это – необходимое условие для того, чтобы… позволить появиться восприятию, которое не основано на вербальном автоматизме»[10].

К сожалению, эта многообещающая программа представлена только тремя эссе Жан-Мари Флоша и одним Феликса Тюрлеманна[11]. Эно пишет, что одно из эссе Флоша о

---

9 Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca: Cornell University Press, 1975), 16–17, частично цитируется в: Mitchell (1986), 56, n. 7.

10 Henault, “Semiotics in France,” *The Semiotic Sphere,* edited by Thomas A. Sebeok and Jean Umiker–Sebeok (New York: Plenum, 1986), 153–176; цитаты со страниц 172–173.

11 См.: Thurlemann, *Paul Klee: analyse semiotique de trois peintures* (Lausanne: L’Age d’Homme, 1982).

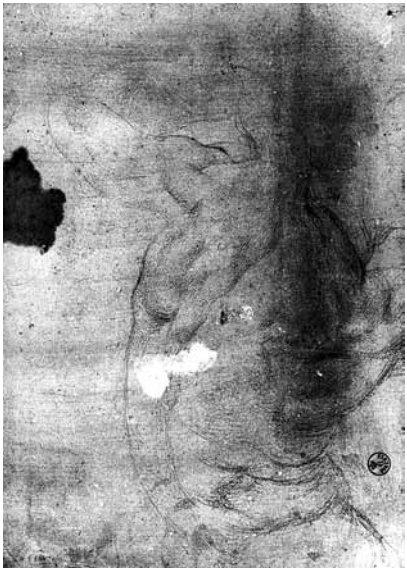
«Композиции IV» Кандинского «разворачивается как расшифровка глиняных таблиц, написанных на незнакомом языке», и представляет собой одну из лучших попыток сосредоточиться на том, что происходит в определенной картине[12]. Но тот факт, что Эно может сослаться только на несколько эссе, может свидетельствовать о степени сложности противостояния лингвистическим ярлыкам; и наоборот, значительный массив слишком поверхностной семиотической истории искусства показывает, как легко предположить, что визуальная семиотика только и делает, что прикрепляет названия изобразительным формам[13].

---

12 В то же время анализ Флоша полностью основывается на лингвистических категориях. Анализируя *Essais de sémiotique poétique* (Paris: Larousse, 1972) Греймаса, Флош решает «de substituer au discours phonémique le discours des figures linéaires et chromatiques» («заменить фонемический дискурс дискурсом линий и цвета»), его различения основываются на таких лингвистических категориях Греймаса, как «фема», синтагма и «формант» (с. 153, 148, 138 соответственно). Его рассуждения уходят дальше всех от моего предположения о неоднозначности природы графических мет, когда Флош утверждает, что «unités signifiantes» («значимые единицы») конструируются из «unités discrètes» («сокрытые единицы») (с. 150). С другой стороны, он использует идею Леви-Стросса о «бриколаже», характерном для «неприрученной мысли» (своего рода способ мышления, который одновременно представлен и в рисунках, и концепциях), наладить связь между живописными элементами и иконографическими (то есть нарративными) значениями. Это движение мысли схоже с тем, что я имею в виду в этой работе, несмотря на то что оно имеет иную отправную точку и приходит к иным результатам (с. 150–151). Ссылки на страницы даны по статье: J.M. Floch, “Kandinsky: semiotique d’un discours plastique не figuratif”, *Communications,* École des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre d’Études Transdisciplinaires (Sociologie, Anthropologie, Sémiologie) 34 (December 1981), с. 135–158, неверно процитированы в работе Эно, с. 173–174. Эно также цитирует работу Флоша: “Semiotique poetique и discours mythique photographie analyse d’un nu de Boubat”, *Prépublications d’Urbino* 95 (June 1980); Floch, “Sémiotique plastique et langage publicitaire” *Documents G. R. S. L., EHESS,* 26 (1981); и Felix Thurleman, *Trois peintures de Paul Klee, essai d’analyse sémiotique*, Thèse de 3me cycle (Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979).

13 Не случайно, что наиболее типичные эссе в этом направлении были о *геометрических* картинах, в которых вся проблема бесконечно беспорядочных органических мет может рассматриваться с одной точки зрения. См., например: Yves-Alain Bois,

Мораль, которую я хотел бы извлечь из этих текстов Барта, Эко, Каллера, Гудмена и Сен-Мартена, состоит в следующем: опрометчиво предполагать, что визуальная семиотика существует параллельно лингвистической семиотике. Семиотика традиционно атаковала из укрытия проблему изображений, поспешно отступая в более привычные лингвистические области, такие как интерпретация изображенных символов или анализ языка знаков. Необходимо отметить, что не существует четко описанного концепта визуального знака, который не зависит от лингвистических моделей непосредственно и всецело. Выход из тупика визуальной семиотики, по моему мнению, заключается не в том, чтобы уточнить лингвистическую аналогию, а в том, чтобы внимательно и терпеливо рассмотреть меты и попытаться сказать, что же на самом деле происходит на картинах.



48

Рассмотрим эту фигуру, нарисованную Якопо Понтормо (ил. 48). Она практически затеряна в неразберихе пятен и случайных мет. Обезглавленный торс с трудом прочитывается на обветшавшем листе, а коммерческая

Painting as Model (Кембридж, *Model* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), and Rosalind Krauss, "Grilles," *Communications,* 34 (1981), 167–176.

организация, напечатавшая фотографии, небрежно запачкала оттиск, закрасив середину спины фигуры ярко-белым блеском и покрыв фотографию россыпью мелких звездочек и капель. Слева на изображение наползает темное пятно, вероятно плесень, а внизу справа – густые чернила штампа Галереи Уффици плавно переходят на поля бумаги. Разнообразные мелкие пятна – загрязнения от времени, отпечатки, оставленные пальцами экспертов, искажают краски нижней части листа, а весь рисунок покрыт длинными дугами, следами потемнения самой бумаги. Рисунок был сделан двумя видами пастели: заостренной светлой для очень тонких параллельных линий, которые образуют большую часть фигуры, и более грубой черной, которая огрубляет тени и окутывает правую сторону фигуры. Более черная пастель, почти что уголь, проявляет структуру бумаги, как если бы рисунок был сделан притиранием о камень, поэтому закругленные линии пронизаны горизонтальными бороздками, а чернота пастели незаметно переходит в черную колонну. Что касается более тонких линий, они становятся такими слабыми, что теряются в структуре бумаги, и, таким образом, невозможно утверждать, что большая часть фона не покрыта тонким узором.

Это – образцовое изображение. Меты, нанесенные намеренно, соперничают с плесенью, чужеродными чернилами, пятнами от отпечатков пальцев, химикатов, и нет никакой уверенности даже в природе происхождения мет, нанесенных намеренно, порядке их появления при создании изображения и даже в том, где они начинаются или заканчиваются. Представляя этот рисунок в качестве исходного примера, я хочу подчеркнуть, что, если мы проигнорируем подобный беспорядок и контаминации в других изображениях, мы рискуем не увидеть то, что в них на самом деле присутствует. Какой смысл начинать говорить об этой фигуре в отношении к, скажем, фрескам Понтормо, его ипохондрии, его сексуальности, если сама она распадается настолько, что мы не можем даже сказать, где она начинается или заканчивается? Существует множество спекулятивных рассуждений о позднем периоде творчества Понтормо – его диетах и суевериях, его отношениях с Бронзино, его увядающем интересе к первому поколению маньеризма и *maniera*, его паранойе, его гер-

метизме и прогрессирующей меланхолии, его связях со всем, от средневековой медицины до романтизма XIX в.[14] Однако каждое подобное предположение должно сосредоточиться на этих рисунках, ведь они – это все, что осталось от проекта, которому Понтормо посвятил последние одиннадцать лет своей жизни. Кроме того, интерпретации, для которых требуются рисунки, изображающие тела в более или менее понятных позах, должны допускать, что позы, пропорции, жесты, выражения, пространственные и нарративные элементы и другие стандартные составляющие исторической интерпретации искусства могут легко считываться с этих заплесневелых листов.

В любом полном описании меты, со всей их странностью, должны быть неотделимы от более красноречивых значений, которые предпочитает история искусства. Например, в каком-то смысле замысел Понтормо в его последних рисунках может быть понят как целостное доминирующее желание избежать ожидаемых значений и форм и сбежать, и в жизни, и в работе, от тех рамок, которые устанавливались современным языком критики или поддерживались общественным мнением. Позвольте мне называть этот импульс попыткой *спрятаться*. Оставив в стороне на некоторое время более широкую историческую и концептуальную матрицу этого слова, несложно продемонстрировать, как попытка спрятаться может объяснить, что происходит в этих рисунках. Эта фигура полностью скрывает от нас свое лицо, а когда Понтормо действительно показывает лица, они – не что иное, как слепые маски с раскрытыми ртами и глазами-пуговицами. Они прячут свои тела, соскальзывая со страницы, а в других рисунках они обвивают друг друга и, таким образом, скрывают друг друга. Их конечности скрываются, растворяясь в самой бумаге, или сходят на нет в тонкие названия или контуры, освобожденные от объема (как в поднятой

[14] См., например: Emilio Cecchi, Jacopo da Pontormo, Diario (Florence, 1956); Janet Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo,* 2 vols. (Cambridge, MA.: Harvard University Press; 1964); Jean–Claude Lebensztejn, “Pontormo, sa vie, ses restes,” *La Critique,* 35 (1979), 221-49; и Salvatore S. Nigro and Enrico Baj, *Pontormo, Il Libro Mio* (Genoa, 1984). Оригинальный дневник – “Diario di Jacopo da Pontorno [*sic*] fatto nel tempo che dipingeva il coro di San Lorenzo,” Biblioteca Nazionale di Firenze, Miscellanea Magliabechiana, Cl. VIII, n. 1490.

руке этой фигуры). Они скрывают свой объем и положение, их искривления выходят за пределы законов анатомии, они отрицают массу тела и вес, предлагая невозможные соотношения между длинными и тонкими руками с утонченными ладонями и обрюзгшими животами с раздутыми бедрами. И их тела скрываются или пытаются скрыться, рассеиваясь в водоворотах мет, лишенных тени, которые больше не указывают на плоть и жир, но, кажется, колеблются между видимым и невидимым, соперничая с текстурой бумаги или пятнами предыдущих контуров. Если что-то наподобие этого описания правильно, если попытка скрыться или некий подобный термин срабатывает в различных стратегиях последних рисунков Понтормо, тогда некоторые из трудных для прочтения моментов – случайные меты и пятна, потертые поверхности и туманные затемнения – являются не просто раздражающими следствиями хранения, которое должно мысленно отбросить, чтобы увидеть то, что Понтормо имел в виду, но значащими частями самих рисунков. В целом меты вместе с фигурами и изображениями, которые они создают, всегда ставятся под угрозу возрастом, случайностями и, что наиболее важно, – друг другом. Их всегда в какой-то степени невозможно прочесть, эти свойства связаны даже со значениями, которые, кажется, существуют независимо от мет.

Многие изображения сохранились намного лучше, чем это (конечно, многие хуже), и может показаться, что я намеренно выбрал неподходящий пример. Но действительно ли это тот случай, когда нарисованная фигура, скажем, «Вирсавия» Рембрандта, настолько более просто отделима от своего фона? Можем ли мы более четко отделить друг от друга составляющие ее меты? И, в конце концов, имеет ли больше смысла говорить о «фигуре Вирсавии», чем о «фигуре, написанной Понтормо»? И может ли когда-нибудь стать до конца понятным, что составляет фигуру, из чего состоит фигура? Имеет ли *больше* смысла говорить о волосах Вирсавии, ее пупке или длине ее пальцев (это всего несколько знаков, которые были упомянуты в литературе), нежели попытаться увидеть ее голову или расшифровывать положение ее пальцев? Меты расплываются и растворяются друг в друге, и даже в самом новом рисунке возникнут моменты неопределенности, когда

структура бумаги запутает смысл меты, или группа мет сплетется в беспорядке, или мета будет легко передвигатся по рисунку, что перестанет быть полностью видимой. И ни для одного изображения это не является исключением.

Что такое фигура? Слабое переплетение бумажных волокон и остатков пастели, болото липкого масла. Но из этого не следует, что мы перепрыгиваем от разговора о метах к разговору о фигурах или что это различие не может быть ничем иным, кроме как свойством картин. Скрупулезное описание картин не может позволить себе начинаться и заканчиваться описанием фигур или перечислением общих свойств мет. Если бы я в процессе описания картины написал «фигура, нарисованная Якопо Понтормо...», я бы совершил акт насилия по отношению к изображению, которое я смог бы исправить, лишь дав более полную версию того, как работает изображение. Говорить *только* о том, что должно существовать, не принимая во внимание противоречащие меты, только о фигуре или репрезентированной вещи – значит капитулировать перед таким пониманием картин, согласно которому между метами и знаками существует пропасть, и единственный способ примириться с этим состоит в том, чтоб проигнорировать как эту пропасть, так и все, что находится перед ней. Замалчивать критические моменты затемнения тогда, когда картина, во всей ее непостижимой, нелингвистической непрозрачности, предстает пред нам как нечто *трудное для прочтения*, означает надеяться, что картины могут растворитьcя в смысле.

Примером текста, который движется в этом направлении, даже при том, что он начинается одним из наиболее интересных описаний графических мет, являются «Мемуары Слепого» Жака Деррида. Я хочу остановиться на некоторое время на этом тексте в качестве преамбулы к моему исследованию мет, поскольку Деррида затрагивает несколько важных свойств графических мет, прежде чем он позволяет своему описанию рисунка уподобиться описанию письма и языка. Он противопоставляет свое описание рисованной меты или следа более широкому концепту письменного следа и рассматривает рисованную мету или след как «два парадокса, две большие “логики” невидимого в происхождении рисунка», а затем, далее,

«корреляционно, двумя “слепотами”»[15]. На последующих страницах эти три выбора – парадоксы, логики и слепоты соперничают за право превосходства, хотя я бы предположил, что под угрозой во многих отношениях находятся именно «логики». Слепоты часто оказываются иллюстрациями и фигурами, а парадоксы – только одна из форм логической задачи. Несмотря на кавычки, «две большие “логики”» разворачиваются как логические возможности, отдельные от мифологических и библейских историй, которые их окружают.

Первая логика «трансцендентальна»: «невидимое условие возможности рисунка, акта рисования, рисования рисунка»[16]. Это ни объект, ни тема какого-то рисунка, но она необходима для возникновения рисунка. Это – «протослед», который Деррида рассматривает в работе «О грамматологии»: производство различания «чистым движением», установление формальных свойств разделения, разрыва, различия и задержки значения до того, как станет видимым само содержание, и прежде, чем возникнет вопрос формы, границы или области[17]. Протослед – это условие, при котором меты могут появиться, стать видимыми, иметь значение и обрести форму. Деррида поднимает эту тему в «Мемуарах», не повторяя анализ, который он проделал до этого в «О грамматологии», «Различании», «Диссеминации» и других работах, чтобы подготовить почву для обсуждения особенностей графических мет.

Вторая логика – «жертвенная», определяемая как то, что «встречается с глазами, нарратив, зрелище или репрезентация слепого»; «становясь *темой*» первой логики, она отражает и репрезентирует невидимую, не репрезентируемую природу рисования[18]. Считается, что рисование за-

---

15 Derrida, *Memoirs of the Blind,* translated by Michael Naas and (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 29. Оригинал – *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines* (Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990). Далее в тексте – страницы английского перевода.

16 «…Possibilite dessin, dessiner meme, dessin du dessin». В английском переводе: «возможность рисунка, само рисование, рисование рисунка» (во французском издании).

17 Derrida, *Of Grammatology,* translated by Gayatry Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974), 62, 132.

18 Может быть, то, что Деррида добавляет здесь слово «слепого»,

нимает место в «игре» между этими двумя принципами, и более полная доктрина рисованного следа включает три «аспекта» или «типа беспомощности для глаза», более точный способ помещения отражения метафорической слепоты изначально «невидимого условия» рисования. Вначале идет «*аперспектива графического акта*», выражение Деррида, обозначающее необходимое путешествие в слепоту, которое совершает каждая мета, когда перемещается по пустой поверхности. «Даже если рисунок, как говорится, миметический, то есть репродуктивный, фигуративный, репрезентативный, даже если модель находится перед художником, *черта* должна действовать ночью. Она бежит от видимого» (45/50; курсив оригинала). Это – способ подчеркнуть «глубинное» различие между «нарисованной вещью и *чертой* рисунка», что является «радикально и определенно чуждым явлениям дня»; но *черта* также несет следы видения и дневного света, поскольку тот, кто создает меты, будет помнить изображения, движения руки и внешность модели, все те воспоминания, ведущие руку по странице, когда она путешествует по белизне чистого листа или темноте образа, который еще не существует.

Второй аспект – это «изъятие [перечерт] или затмение, характерное неявление черты» (53/58). Хотя Деррида говорит, что это – «не последствие, второй или вторичный

не слишком удачно, так как его описание представлено как логика самого рисования, идея фактической слепоты, которая вызывает множество историй и примеров слепоты, на протяжении всего текста кажется ненужной. Если рисованию присуща трансцендентная логика, зачем для ее обнаружения необходима картина слепоты? Разве не должна невидимость трансцендентального состояния становиться видимой в каждой картине, с *любой* метой? Но в этом абзаце и последующих страницах есть над чем поразмышлять, поэтому я предпочитаю продолжать чтение, не обращая внимания на слово «слепых», а также относящиеся к нему отсылки к картинам, историям и мемуарам слепых. В визуальном искусстве слепота, взятая в отдельности в текстах Деррида, становится разновидностью уклонения, неиконичности, невидимости и невозможности репрезентации в визуальных образах, и его выбор репрезентаций физической «слепоты», которые основываются на преимущественно западной нарративной живописи последних трех столетий, представляется слишком ограниченным для того, чтобы его можно было использовать в общей теории рисованного следа.

аспект, этот второй аспект относится к тому, что случается после самого акта создания мет: “Что же теперь следует думать об однажды прослеженной черте?” То есть не о ее уводящем с тропы курсе, не о начальной тропе черты, а о том, что от нее остается. След, контур, увидеть невозможно. На самом деле его и не следует видеть (однако мы можем сказать: “Мы не должны его видеть”) до тех пор, пока вся толщина цвета, которую он содержит, имеет тенденцию истощаться [*tend à s'exténuer*], чтобы отметить край контура: между внутренней и внешней стороной фигуры. Как только эта граница достигнута, – больше смотреть не на что, нет даже ни черного, ни белого, нет фигуры/формы, и это – след, сама эта линия, которая уже больше не является тем, что она есть, поскольку с этого момента она никогда не относится сама к себе без деления самой себя, делимость черты прерывает всю чистую идентификацию. И формирует, вы уже наверняка об этом догадались, нашу *общую закладную* о мысли о рисовании в целом – в конце концов, до конца, de jure непостижимом» (53/58).

Процесс, который описывает Деррида, случается всякий раз, когда имеет смысл думать непосредственно о самой мете, не думая также об окружающем ее изображении. Она – «логика», или трансцендентальная доктрина, потому что расшатывается и слабеет в присутствии фактических мет. Идея заключается в том, что когда мета создана, она начнет появляться как цвет, более и более равный цветовой поверхности, которую она отмечает, и когда это происходит, край меты начнет набирать силу и формировать новую мету, и в свою очередь станет метой, и затем *эта* полувоображаемая мета начнет «истощаться» так, что она также станет казаться цветом, и так далее, бесконечно. Далее я буду утверждать, что это – только половина взаимной *пары процессов*. Поэтому то, что на самом деле происходит, несколько более проблематично для понятия устойчивого взаимоотношения между метой и поверхностью. На этой стадии я также пущу в ход некоторые исторически обоснованные термины, чтобы мне не нужно было полагаться на идиосинкратическое использование Деррида слова *черта*. В настоящий момент, однако, я хочу только отметить предлагаемую динамику: вещи умирают, разрушаются, исчезают, «истощаются»; поскольку мета

не видима, существует общее безразличие к видению и сопутствующее восхищение невидимым. Черта, «линейный предел», «никоим образом не является идеальной или понятной», и при этом она не «видима»: это – своего рода оригинальная, неизбежная «графическая слепота» (55/59). С одной стороны, этот подход совершенно релевантен, учитывая ту тему, которую Деррида сам установил (это, в конце концов, – «Мемуары Слепого»), но это также и отказ от любого конкретизированного, ограниченного акта смотрения, и это общее движение достигает своей кульминации в третьем и последнем «аспекте».

Именно тогда Деррида дает название отказам, которые до этого были произнесены шепотом в тексте: третий аспект – «риторика черты», а точнее – *изъятие риторики черты*, движение, которое также делает возможным, и это неизбежное заключение, которое скрывалось до сих пор, – письмо: «Поскольку разве это не изъятие [*retrait*] линии – то, что проводит линию еще раз, проводит ее снова [*retire*], в тот самый момент, когда проводится черта, когда она удаляется [*se tire*] – разве не это гарантирует речь? И в то же самое время запрещает отделение рисунка от дискурсивного шепота, с его пронизывающим дрожанием? Учитывая силу этой идеи и структуру всего аргумента до настоящего момента, достаточно ли будет добавить, как он немедленно это и делает, что "изъятие" не подразумевает того, что все графические меты тяготеют к письму? Этот вопрос не ставит целью восстанавливать власть речи по отношению к зрению, слова по отношению к рисунку или легенды по отношению к надписи. Это скорее вопрос понимания того, как такая гегемония смогла сама себя навязать» (56/60).

Когда «риторика» *черты* (то, что Жан-Франсуа Лиотар мог бы назвать «фигуральностью» фигуры, в противоположность ее дискурсивности) теряет свое господство, открывается путь к «речи», т.е. к дискурсу разных типов. Действительно ли возможно не прочитать, насколько мало (нетематизированно и даже лично) соответствует изображениям эта «логика», которая так стремительно переносит нас от трансцендентальных условий до возможности письма? Я упоминаю об этом, потому что «логика» Деррида – это особенно хорошо проработанная версия общего подпольного движения в теории литера-

туры и философии, в которой рисованный след основывается на отсутствии и различии, но также и загрязнен графическими элементами, которые могут – или «должны», в терминах Деррида, отпасть. Рисованный след представляется как будто на расстоянии или абстрактно, поэтому кажется, что он исчезает, рассеивается или «отступает», оставляя свою нестабильную «риторику» в пользу того, что тогда принимается за нередуцируемые свойства письменных следов. Прочтение Деррида репрессивно, это способ замалчивания рисованного следа путем растворения его и перехода в письмо. Подтверждение тому, что это верно, можно найти во многих описаниях, которые зависят от этой идеи, от невизуального подхода некоторой литературной теории (включая и «Мемуары Слепого») до придания привилегированного значения знаку в семиотической истории искусств, и одна из ценностей текста Деррида состоит в том, что он так красноречиво говорит об этой идее[19]. Но здесь я хотел бы высказать противоположное мнение и показать, что рисованный след может быть стабильным объектом исследования, о котором можно сказать больше, чем просто, что «он уходит», «истощается», что он становится невидимым, становится письмом.

Есть такая старая история, рассказанная Плинием о греческих художниках Апеллесе и Протогене. На поверхности она кажется простой, и многим поколениям читателей она также казалась бесхитростной, потому что она описывает то, как два больших художника начали понимать и уважать друг друга, поочередно рисуя прямые линии. Но благодаря скудности и неправдоподобности описания Плиния история стала полезной, поскольку комментаторы были вынуждены – или они считали, что были вынуждены, – заполнить все пропущенные значения. Взятые вместе, их замечания и теории формируют сложный нестройный хор по вопросу о рисованных метах, который может увести нас далеко от абстрактного описания Деррида. Вот эта история полностью, в том виде, в котором она появляется в «Естественной истории» Плиния:

[19] Я бы рассматривал текст Майкла Рида «От Мане до Деррида» как свидетельство этому, поскольку ему приходится уходить от «трансцендентальной логики» Деррида, чтобы что-то сказать по поводу конкретных изображений.

«Поучительный случай произошел между Протогеном и Апеллесом. Протоген жил на Родосе, и Апеллес совершил путешествие на Родос, желая познакомиться с работами Протогена, поскольку этот художник был известен ему только понаслышке. Он сразу же направился в студию Протогена. Художника там не было, но к мольберту был прикреплен значительного размера лист, готовый к работе. В студии была только одна старуха, которая в ответ на его вопрос сказала, что художника нет дома, и спросила, как ей сказать, кто приходил.

"Скажите, что это был этот человек", – ответил Апеллес и, взяв кисть, провел на листе чрезвычайно тонкую цветную линию [*lineam… summae tenuitatis*].

Когда Протоген вернулся, старуха показала ему, что произошло. Далее в рассказе говорится, что художник, пристально посмотрев на линию, сказал, что его посещал Апеллес, потому что никто другой не смог бы нарисовать лучшей линии, а затем он сам, взяв другую краску, провел еще более тонкую линию поверх первой [*in ipsa illa*] и, выйдя из комнаты, велел старухе показать ее посетителю, если он вернется, и сказать, что это был тот человек, которого он искал.

Так и случилось. Апеллес вернулся и, устыдившись, что его победили, провел еще одну линию, третьего цвета, разделяющую две предыдущие [*tertio colore lineas secuit*], не оставив больше места для еще более тонкой линии. Позже Протоген признал, что он был побежден, и помчался вниз в гавань, чтобы найти посетителя. Он решил, что рисунок должен быть передан потомству в том же самом виде, чтобы все, а в особенности художники, восхищались и любовались им.

Меня проинформировали, что рисунок сгорел при первом пожаре, который случился во дворце Цезаря на Палатине. До этого им весьма восхищались, поскольку на поверхности листа не было ничего, кроме почти невидимых линий [*nihil aliced continantem quam lineas visum effugientes*], поэтому среди выдающихся работ многих художников он выглядел как пустое пространство, и этим самым фактом он привлекал внимание и ценился больше, чем любой другой шедевр»[20].

Как и другие истории Плиния, эта привлекла столько внимания за те две тысячи лет со дня своего написания, что почти исчезла под грудой комментариев[21]. По многим

[20] Pliny, *Naturalis historia* 35.81, перевод с изменениями по: Pliny, *Natural History,* translated by H. Rackham (London: Cambridge University Press, 1952), vol. 9, p. 323. Этот текст также дается на английском в: J.J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990 [1965]), 159–160.

[21] См. также мою работу: "On Monstrously Ambiguous Paintings,"

причинам считалось, что она вводит в заблуждение, что она ненадежна, наивна или неполна, как будто сама эта история была грубой линией, утонченной изысканными аргументами комментаторов. Поэтому я не хочу снова задаваться вопросом, насколько вероятно то, что Кай Плиний Старший, который писал в первом столетии нашей эры в Риме о картине, которую он даже не видел, предоставил нам точное описание соревнования двух греческих живописцев в Родосе, произошедшее более чем три столетия до этого. Меня также не беспокоит то, что Плиний не был художником и что он мог исказить смысл этой истории, даже если она и имела место. И больше всего я не хочу повторять европейских комментаторов, которые воспринимают эту историю как нечто противоположное их собственным интересам и используют ее, чтобы защитить или опровергнуть насущные вопросы. Вместо этого я хочу использовать ее и ее постоянно накапливающиеся комментарии таким образом, чтобы воздать должное богатству дискуссии о самых элементарных элементах изображений на Западе посредством рассмотрения главных видов решений, которые спровоцировала эта история, о соотношении линии, цвета, поля и *linea summae tenuitatis*, чтобы составить предварительную систему возможностей для рисованной меты.

Замечательное эссе исследователя Рембрандта, Ханса ван де Вааля, является ключом к литературе, которая разрослась вокруг истории Плиния. Рассматривая историю интепретаций к ней, ван де Вааль перечисляет «более тридцати комментариев», созданных в период с раннего Ренессанса и до кубизма. Фактически их точно тридцать, так как еще два комментатора упомянуты в литературе, но не могут быть идентифицированы[22]. Продолжением эссе де Вааля является работа Э. Гомбриха «Наследие Апеллеса»; Гомбрих упоминает ван де Вааля и считает интерпретацию самого ван де Вааля тридцать первой и его собственную – тридцать второй. Мой комментарий, таким образом, будет тридцать третьим в ряду, который, веро-

History and Theory, 32, (1993), 227–247.

[22] H. van de Waal, “The *linea summae tenuitatis* of Apelles; Pliny’s Phrase and its Interpeters,” *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 12, no 1 (1967), 5–32, особенно 31 n. 58.

ятно, продолжится до тех пор, пока то, что мы думаем о графических метах, несколько не прояснится.

Будет полезно начать с рассмотрения в некоторой степени умозрительных интерпретаций, тех, которые находятся ближе всего к трасцендентальной доктрине следа. Я имею в виду два предварительных наблюдения относительно природы мет и окружающих их поверхностей. Даже при том, что они имеют только слабую корреляцию с вероятными, исторически обусловленными сценариями рисования и взгляда, эти две возможности уже выходят за пределы трансцендентальной доктрины, прерывая соскальзывание рисования в письмо и блокируя имплицитную аналогию между ними. Сначала идет вопрос: как мета могла стать поверхностью, а затем второй вопрос: как поверхности соединяются в меты.

Текст Плиния, по-видимому, часто вызывает в памяти своего рода схематическую диаграмму, в который три вертикальные линии различных цветов находятся друг в друге, и каждая из них является полосой однородной ширины. Если мы принимаем эту версию, а многие авторы приняли подобную версию, тогда мы оказываемся перед дилеммой интерпретации. Редактор Плиния XVIII в. Дэвид Дюран, задавался вопросом о числе линий, которые бы были на конечном варианте картины. «Без сомнений, Плиний говорит о трех линиях», – пишет он, хотя ван де Вааль отмечает, что эти слова, сказанные от имени Плиния, принадлежат комментатору Яну Фредерику Гроновиусу[23]. Дюрану очевидно, что линий пять: пять потенциально равных полос цвета, расположенных рядом, на одноцветном фоне. Это различие мнений, которое кажется таким тривиальным, на самом деле является фундаментальным. Оно дает начало двум абсолютно различным вариантам, которые также являются соперничающими функциями меты.

---

[23] Pliny, *Histoire de la peinture ancienne, extraite de l'Histoire naturelle de Pline, liv. XXXV,* translated by D. Durand (London: Guillaume Bowyer, 1725), 65–66 и 261–262, цит. по: van de Waal, *op. cit.,* 18 n. 31. См.: Гроновиус *C. Plinii Secundi Naturalis historiae, tomus primus [–terius], cum commentariis & adnotationibus Hermolai Barbari, Pintiani, Rhenani, Gelenii, Dalechampii, Scaligeri, Salmasii, Is. Vossii, & variorum* (Leiden: Hackios, 1669).

Три линии или пять? Если Дюран прав, то результатом состязания является всего лишь пять полос цвета, положенных рядом: другими словами, сам акт создания меты делил бы существующую поверхность (или, как в этом примере, существующую мету, которую теперь нужно рассматривать как «цвет», область или поверхность однородного типа) на две части, производя два «цвета» там, где до этого был один, и в то же время мета разрушила бы сама себя, превращаясь в третий «цвет». Вместо трех линий, каждая из которых была проведена внутри последней, там было бы пять «цветов» – пять областей цвета, – и меты бы не осталось. С другой стороны, Дюран считал возможным, что та же самая конфигурация могла бы остаться в виде трех линий, поскольку Плиний говорит, что посетитель в Родосе или во дворце Цезаря видел всю конфигурацию так: ее ширина образовывалась первой линией, а вторая линия была более узкой. В том случае было бы верно предположить, что мета *никогда* не создает новые области, новые «цвета», разделяя поверхность, которую она маркирует, – она всего лишь покрывает поверхность сверху, ложится на нее как оттиск. Картина состоит не из мет и поверхностей, а из мет, наложенных внахлест.

Взятые вместе, эти интерпретации описывают то, что я назову *онтологической неустойчивостью меты*, и порождают какофонию компромиссов. Возможно, конфигурация на пергаменте была метой (центральная и заключительная линия), окруженной четырьмя областями цвета (две разделенные линии, которые превратились в поверхности, обрамляющие оставшуюся линию), или двумя метами (окончательные и предпоследние линии), окруженными двумя областями цвета, или – в порядке возрастания уровня экстравагантности, тремя цветами, обрамленными двумя линиями, или двумя линиями, областью цвета и еще двумя линиями... Хотя эти решения являются алогичными и, насколько я знаю, еще ни один комментатор их не предлагал, они соответствуют двум основным вариантам и следуют из необдуманного замечания Дюрана. Любое из них можно было бы объяснить, обращаясь либо к одному, либо к другому варианту интерпретации мет и поверхностей. Либо мета становится поверхностью (или двумя поверхностями, или многими поверхностями), когда пересекается второй метой, либо она

остается метой. Все мыслимые комбинации производства мет проистекают из этих двух вариантов.

Прежде всего, мета должна постоянно «истощаться», как говорит Деррида, ослабляться и сама становиться поверхностью, и это растворение связано с актом создания меты, так что присутствие меты приведет в действие процесс, привлекая внимание к недавно созданным поверхностям по обе стороны меты (или вокруг нее: я упрощаю, для того чтобы не выходить за рамки примера Плиния) и непреклонно подразумевая, что сама эта мета является одной из многих такого типа. То, что началось как энергичное разрезание или разделение одной меты другой, стало метой и двумя поверхностями и в конечном итоге тремя поверхностями. Это можно сформулировать более элегантно, не обращаясь к трем линиям различных цветов, приписывая расплывчатость самой мете. Меты *расслаиваются*, я бы даже сказал, привлекая внимание к своим границам, так, что границы сами по себе становятся контурами: и когда это случается, сами границы могут восприниматься как меты, обращая как исходные меты, так и исходные поверхности в поверхности.

На этой картине, фрагменте фрески из Тилоса (созданной приблизительно 100 до н.э. и поэтому старше Плиния, но моложе Апеллеса), баран, которого ведут на жертвоприношение, внезапно остановился и уперся рогами в землю (ил. 49). Человек наклоняется вперед, очевидно, чтобы оттащить барана. Археолог Винсент Бруно, вслед за описаниями Рудольфа Виттковера, предложенными для барочных масляных скетчей, определяет эту фреску как пример техники «нагруженной кисти»[24]. В соответствии с этим методом, пишет Бруно, нечеткие фигуры наносятся кистью белым прозрачным пигментом на тщательно подготовленную темно-багрянистую или коричневато-красную поверхность таким образом, что формы мягко выступают вперед, как лужицы молока на темном камне. Здесь легко увидеть, как меты смягчаются, переходят в области цвета, и представить края мет в виде самих мет. В спадающей складками тунике мужчины пространство

[24] Vincent J. Bruno, *Hellenistic Painting Techniques: The Evidence of the Delos Fragments* (Leiden: E. J. Brill, 1985), 42, цит. по: Wittkower, *Masters of the Loarded Brush; Oil Sketches from Rubens to Tiepolo* (New York, 1967).

49

между метами усиливает это впечатление, создавая то, что называют «негативными пространствами», которые выглядят как темные мазки кисти. Хотя это наложение или размывание меты является универсальным феноменом, необходимо отметить, что меты также сопротивляются своей судьбе, подчеркивая свою текучую природу (или вообще подчеркивая средство передачи меты, будь то краска, металл или пустое место). Левая нога барана – исключительно красивый пример. Единая белая область формирует сустав и его продолжение в виде кости, но совершенно ясно, что это и кость, и молоко, или и хрящ, и краска, и что не легко видеть ногу как поле цвета и край меты. Однако в целом меты «отступают» в области цвета. Для теоретических целей важно настоять на подразумеваемой в этом потенциально бесконечной регрессии: как говорит Деррида, ненарисованная граница, воспринимаемая теперь как нарисованный контур, может сама по себе казаться метой, и когда это происходит, ее границы подвергаются такому же расслоению. Все меты *обязаны* (как говорит Деррида, подчеркивая, кстати, силу воли, которая может потребоваться для ощущения этого процесса) растворяться в поверхности, как если бы они были шелуша-

щейся кожей. В конце концов мета не существует – есть только поверхности.

Но остановиться в этом месте, как это делает Деррида, было бы не достаточно, поскольку каждой мете также свойственно противоположное движение: акт создания меты также превращает поверхность в мету, и, таким образом, она воспринимается не как бесконечная или недифференцируемая поверхность, но как область с определенными границами и поэтому в конечном счете мета. В набросках Рембрандта для «Еврейской невесты» меты скользят друг по другу, как угри в горшке, преобразовывая фигуру в путаницу извилистых мет (ил. 50). Не существует точного термина для такой «поверхности, становящейся метой», и я сохраню для нее слово *поле*, обозначая поверхность, границы которой – составляющие стороны ее бытия. Отдельная линия, например линия Апеллеса, нарисованная на большом листе, превращает поверхность листа (который был до того момента недифференцированным и эффективно неограниченным) в поле с

50

внутренними границами, на которых оно соприкасается с линией, и внешними границами, на которых оно соприкасается с краями листа. Чем более наблюдатель осознает форму и протяженность поля, тем больше оно напоминает определенную мету: как сообщает нам Плиний, Протоген подготовил этот лист, он расправил его и, возможно,

покрасил – поэтому «пустая» поверхность уже была метой. Хотя, с одной стороны, тело невесты – это пустая поверхность, пересеченная почти неповторимыми линиями, с другой – оно только лишь меты, так как каждая мета заставляет нас осознавать формы, которые она ограничивает, превращая их в поля и в конце концов в меты. В действительности процесс создания мет превращает поверхности в меты.

Эти абстрактные варианты показывают, как легко, даже в пределах преимущественно неисторического описания, который предлагает Деррида, продемонстрировать, что нарисованный след не совместим с основополагающими особенностями письменного следа. Меты расслаиваются в поля и в конечном счете в поверхности, и они также собирают поверхности в поля и в результате в меты, поэтому визуальные артефакты являются не чем иным, как метами. Поскольку *оба эти варианта являются неизменно верными* для графического производства мет, не достаточно сказать, что графические меты «истощаются», и не учитывать их уникальности, насыщенности или свести их «риторику» и изображение к письму. Я считаю, что это – решающие аргументы против описаний, которые изображают графические меты как такие, которые соскальзывают к письменным метам или исчезают в них, и поэтому – значительное препятствие по отношению к таким описаниям, как, например, описание Деррида или к проекту семиотической истории искусств, поскольку он зависит от имплицитной параллели между элементарными и составными структурами графических и письменных мет. Графические следы непослушны, поскольку в них могут проявляться «субсемиотические» элементы; но они непослушны по-другому, чем письменные меты, и их неустойчивость не исчезает, когда они объединяются в б*о*льшие единицы. Короче говоря, эта параллель ненадежна, и семиотике истории искусств необходимо искать теоретическую модель в других работах.

До сих пор то, что я говорил, главным образом имеет дело с «логическими» условиями, которые не имеют непосредственных связей с тем, как картины производились и рассматривались, и по этой причине, я полагаю, мои аргументы были неубедительными для историков или художников. Но именно в исторических практиках можно найти

самые лучшие примеры нередуцируемых свойств мет, поэтому я хочу продвинуться от вопросов, которые решаются в рамках философии и лингвистики, к вопросам, которые лучше всего рассматривать в рамках истории искусств или художественной критики.

Эти размышления, основанные на замечании Дюрана, подвержены влиянию истории, и фактически они глубоко резонируют с целым спектром вопросов, поднятых в европейской живописи между XVI и XVIII вв. Последователи Рубенса и Пуссена также цитировали историю Плиния, чтобы доказать свои трактовки – либо подчеркивая тонкость линий, либо сомневаясь в том, что содержание этой истории имело отношение только к линиям[25]. Так, например, Клод Перро подчеркивает тонкость и живость линий, утверждая, что холст был типичным примером демонстрации художником искусности рук[26]. Характерная осо-

[25] См.: van de Waal, *op. cit.,* 18–19. Ограниченность обзора ван де Вааля состоит в том, что он имеет тенденцию смешивать совершенно несоизмеримые фигуры под рубриками «линии» или «цвета»: таким образом, и Франциск Юниус, и Карел ван Мандер, и Рожер де Пиле в конце концов считали линию более привилегированной. Например *De pictura veterum* (Rotterdam, 1694 [Paris, 1637]), 125, Франциска Юниуса ван де Вааль, цит. выше, 18–19, помещает в список тех, кто считает, что линия занимает привилегированное положение; но мнение Юниуса не настолько однозначно, как об этом пишет ван де Вааль. По словам редакторов английского издания текста Юниуса, он, «по-видимому, пользуется интерпретацией Демонтиосиуса, но (подобно Салмасиусу) он рассматривает это состязание как состязание линий». (См. о Демонтиосиусе, Салмасиусе, ван Мандере и де Пиле ниже.) См.: Junius, *The Painting of the Ancients, De pictura veterum, According to the English Translation (1638),* edited by Keith Aldrich, Philipp Fehl, and Raina Fehl (Berkeley: University of California Press, 1991), 173 n. 11.

[26] Claude Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde lesarts et les sciences* (Paris, 1688), facsimile edition, edited by H. R. Jauss, Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, edited by Max Imdahl et al., vol. 2 (Munich: Eidos, 1964), 152 (оригинальная страница 206, кстати, об альтернативной интерпретации, предложенной Людовиком Демонтиосиусом, к которой я обращусь ниже: «N'est–ce pas là une temerité insupportable; mais afin que vous ne m'accusiez pas de maltraiter un homme qui peut–estre a fait de gros livres, je ne parle qu'après Monsieur de Saumaise qui en dit beaucoup davantage, & qui paroist avoir esté plus blessé que moy de cette insolence. Il est donc vray qu'il s'agis-

бенность *черты* и онтологическая нестабильность меты не очень точно передают академические вопросы, поднятые в эпоху барокко (последователи Рубенса и Пуссена основывали свой диалог на практиках нарративной живописи и редко отклонялись в невероятную «логику» мет), но нерешительность между метами и поверхностями параллельна нерешительному диалогу между сторонниками линии и цвета, который отражается в литературе начиная с XVI в. и до настоящего времени. Среди многих причин, по которым эта литература остается неубедительной, – это то, что линия и цвет зависят друг от друга в том смысле, который не всегда был признан: как утверждала Жаклин Лихтенштейн, цвет не был исключен из области рационального изучения и из философии (хотя это исключение все еще утверждается как исторический факт) и форма не была исключительно в сфере компетенции некоторых школ (как это утверждалось в разное время итальянским Ренессансом и Французской академией)[27]. В дополнение к философской и исторической взаимозависимости формы и цвета существует также такой вид формальной зависимости, которую я здесь продемонстрировал. Она «логически» показывает, что форма и цвет не могут пониматься независимо и что один разрушает другой. Позвольте мне воспользоваться этим утверждением в качестве первого варианта ответа на историю Плиния. По крайней мере, еще четыре других варианта скрыты в

soit entre Protegene & Appelle d'une adresse de main, & de voir à qui seroit un trait plus delié. Cette sorte d'adresse a longtemps tenu lieu d'un grand merite parmi les Peintres. L'O di Giotto en est un preuve…» (Разве это не несносное безрассудство; но чтобы вы не обвиняли меня в том, что я критикую человека, который, может быть, написал великие книги, я высказываюсь только вслед за господином де Сомезом, сказавшем об этом значительно больше и которого эта дерзость задела больше, чем меня. Стало быть, действительно, в ситуации с Протогеном и Апеллесом речь шла об искусности руки и о том, у кого линии были более утонченными. Среди художников подобное умение долгое время считалось достоинством. Картины Джотто являются тому подтверждением.)

27 Jacqueline Lichtenstein, *La couleur "eloquente"* (Paris: Flammarion, 1989). См. также: Stephen Melville, "Color does Not Yet Have a Name," *Deconstruction and the Visual Arts,* edited by Peter Brunette and David Wills (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 33–48.

литературе, которую собрал ван де Вааль. (Я буду перечислять модусы ответов, а не повторять тридцать интерпретаций ван де Вааля. Под «модусами» я подразумеваю формальные конфигурации, способы представления того, как выглядел холст. Их гораздо меньше, чем интерпретаций состязания.)

Возможно, из-за своего собственного интереса к голландскому искусству ван де Вааль начинает с рассмотрения картины Карела ван Мандера «Het leven der oude antijcke doorluchtighe Schilders» (1603). Подобно многим другим, ван Мандер сомневается в том, что все могло быть так просто, как об этом говорит Плиний. «Чтобы свободно высказать свое собственное мнение», он пишет:

> «Я не верю, что это были просто прямые линии или мазки, как думают многие из тех, кто сами не являются художниками. Скорее это были контуры руки или ноги, или профиль лица, или что-либо подобное, которые были очень изящно наложены различными цветами и пересекались друг с другом в различных местах, на которые Плиний хотел указать посредством их разделения (*secuit*)»[28].

Ван Мандеру кажется невозможным то, что живописцы восхищались чем-то настолько очевидным, как три прямые линии, поэтому он представляет себе фигуры или части фигур. Трактовка ван де Вааля проливает свет на позицию Мандера по отношению к искусству, и особенно относительно профессии живописца и вероятных студийных практик. В конце XVII в. Рожер де Пиле писал о том же, не утверждая, однако, ничего о фактических фигурах: он считал, что слово «linea» должно быть переведено как «композиция» или «эскиз»: «Для всех, кто имеет хотя бы малейшие представления о живописи, шокирующей и нелепой была бы сама мысль о том, что речь идет о простой линии, отделенной от другой по всей ее длине, в этом не могли проявиться ни художественные способности, ни навыки… Тонкость не в линии, рассматриваемой просто как линия, а в интеллектуальности искусства, которая проявляется в линиях композиции»[29].

---

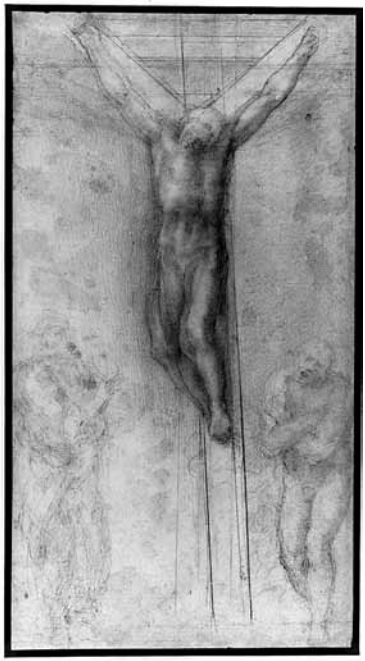
28 Carel Van Mander, *Het leven der oude antijcke doorluchtighe Schilders* (Alkmaar, 1603), fol. 78r, цит. по: van de Waal, *op. cit.,* 6.

29 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres* (Paris, 1715 [1699]), 117, переведенный на английский язык как «Искусство живописи» *(Art of Painting)* (London: Charles Marsh, 1744), 78. Из этой ци-

Но что именно могли де Пиле или ван Мандер иметь в виду? В случае Мандера вполне логично представлять себе извилистые контуры, которые бы практиковал живописец начала XVII в., особенно если он был знаком с итальянской живописью. Как мы знаем из его текста, он восхищался множеством живописцев, чья техника в значительной степени берет начало из итальянской живописи XVI в.: на ум приходят такие художники, как Бартоломеус Спрангер и Хендрик Гольциус, а также крайнее ответвление их генеалогического древа – Микеланджело, расписывавший свод Сикстинской капеллы[30]. Для этого не обязательно извлекать единственную картину из множества возможных или даже определить *locus classicus* этого типа слишком точно. Даже при предварительной оценке ясно, на какой картине были бы линии, «пересекающиеся друг с другом в различных местах». Вьющиеся, смешивающиеся и отделяющиеся линии рисунка Рембрандта для «Большой еврейской невесты» послужили бы отличным образцом, хотя ощущение неуловимого совершенства лучше представлено одним из эскизов Микеланджело. Это – эскиз для «Распятия», который Микеланджело переделывал множество раз. В нем так много контуров, что они формируют единое уплотнение из линий с одной стороны и растворяются в прозрачном воздухе с другой (ил. 51).

таты я выпустил следующие строки: «По моему мнению, эта интерпретация была вызвана неудачным толкованием слова *Linea*, поскольку под линией в данной ситуации понимается либо набросок (*Design*), либо контур (*Outlines*). Сам Плиний также использует этот термин в этом же значении, когда он говорит об Апеллесе, что ни один день не проходит у него без создания набросков (*designing*), *Nullo Dies sine Lineâ*. При этом он имеет в виду не рисование простых линий, а практику создания точных набросков. Таким же образом мы должны понимать слово *Subtiltas* не в смысле очень тонкой линии, а в смысле точности и четкости наброска. Таким образом, *Subtlety* – это не линия ….«После этой цитаты в тексте де Пиле приходит к выводу: “Я признаю, однако, что слово *Tenuitas*, которое употребляется у Плиния в том же самом месте, может создавать некоторые трудности в этом объяснении, которые, как я полагаю, возможно прояснить, поскольку под этим словом можно понимать тонкость и точность наброска”».

30 Karel van Mander, *Dutch and Flemish Painters,* translated by C. van de Wall (New York: McFarlane, Warde, and McFarlane, 1936).



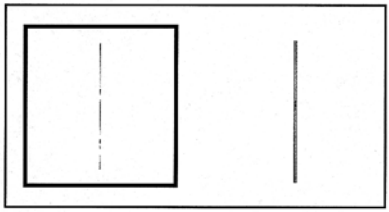
51

Как и Микеланджело, который снова и снова возвращался к контурам на своих рисунках, изменяя и исправляя, но не стирая их, так и Апеллес и Протоген передвигались по рисунку друг друга, в результате чего был произведен идеально тонкий контур. Микеланджело часто начинал с неотточенной пастели, делая набросок быстро и схематично, и затем работал более медленно, с нажимом, используя свежеотточенную пастель, чтобы последние линии были острее и темнее, чем предыдущие. Но если здесь на кону было такое взаимодействие «искусных контуров» (как называет их ван Мандер), необходимо отметить, что Апеллес не выиграл соревнование только своей линией, один, а своей линией в палимпсестической комбинации с другими линиями, которые были нарисованы раньше. Сама по себе отдельная победившая линия не существовала бы, но вместе с другими, формируя результат, который трудно передать словами: с одной стороны, это была бы (или, лучше сказать, это фактически и есть), как и в рисунках Микеланджело, отдельная «победившая линия»», тонкость и правильность которой становятся оче-

видными за счет соседних линий; а с другой стороны, это была «линия», состоящая из трех линий, которые не объединялись, чтобы создать пространство. Это – основной, непреодолимый источник сложности в рисунках такого типа, одно из названий которого *contorno*, или контур. Поскольку линии накладываются, колеблются, оставляют промежутки, перекручиваются под и над друг другом и непрерывно изменяются по скорости, темноте и ширине, они редко формируют пространство, в котором контурами стали бы две внешние линии, и казалось бы, что посередине располагается отдельная внутренняя линия. Напротив, концепция линии преобладает независимо от того, куда в контуре Микеланджело смотрит зритель, даже когда линии на мгновение отклоняются, оставляя между собой белые пространства, или когда они срываются в отдельную абсолютно черную мету. В некоторых местах последняя линия Апеллеса должна была бы пересекать одну из линий, либо Протогена, либо его собственную: но там, где это случалось, осторожный глаз все еще различил бы небольшое искривление на линии, нерегулярное удвоение или утроение силы, которая выдала бы присутствие двух или трех линий, одной поверх другой. В других местах первая линия Апеллеса могла бы быть настолько широкой, что она бы вызывала к жизни пространство, похожее на тень, созданное широкой стороной древесного угля; но присутствие более тонких линий «внутри» нее немедленно наводит на мысль о понятии *линии* и отбрасывает понятие пространства, так что и широкая полоса, и ее сочетание с другими полосами действовали бы как линия или как пробуждение идеи о чистых линиях. Таким образом, это – второй способ представления картины Апеллеса и Протогена: три переплетающиеся линии, включающие *contorno*: танец или каскад контуров, которые формируют отдельную линию или подчиняются наиболее сильной последней линии, так и не достигая успеха в стирании своей собственной множественности. Это по-настоящему сложная структура, которая находится далеко за пределами простой *черты*, опустошающей себя в письменный знак, но существуют и другие, такие же запутанные и совершенно различные.

Третья возникает из предположения, что Плиний мог просто неверно описать ситуацию, при этом будучи *абсо-*

лютно точным в каждой детали своего описания: три линии разных цветов, каждая внутри предыдущей, которые не оставили «больше места для еще более тонкой линии». Если мы хотим быть совершенно точными, более точными, чем предыдущие комментаторы, нам нужно представить чрезвычайно тонкую *первую* линию (в противном случае Протоген не знал бы, кто его посетил, когда его не было дома) и не забывать о большом пространстве листа вокруг[31]. Поскольку воспроизвести такую картину на печатной странице было бы невозможно (она не могла бы быть напечатана даже с помощью самого большого разрешения при наилучшей печати), эту картину нужно было бы приближать дважды: сначала как бы на длину руки, а потом, в деталях, приблизительно в натуральную величину (ил. 52).

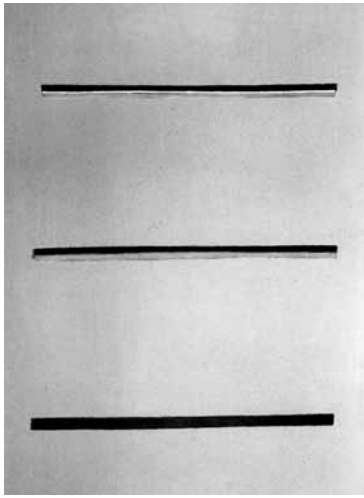


52

Теперь, если третья линия действительно была тончайшей возможной линией (и если у нее не было других признаков, кроме того, что она была тончайшей возможной линией), тогда она была бы нарисована кистью из одного волоска, и это, как мы знаем из голландской и английской миниатюрной живописи, было бы на грани человеческого зрения. *Скорость* меты должна была бы быть мучительно медленной. Чтобы пояснить свою мысль, я могу рассказать одну историю. Один мой студент когда-то предпринял попытку скопировать миниатюрную картину шириной восемь дюймов, на которой было изображено

[31] Существует некое контекстуальное подтверждение тому, что Плиний описывал тонкие линии или только тонкие линии: во фрагменте «Естественной истории», предшествующем истории о Протогене, речь идет об умении Апеллеса «убирать руку от рисунка в нужный момент, что является важным напоминанием о том, что слишком большое количество деталей может навредить». Если эти две истории интерпретировать вместе, то полотно, над которым совместно работали Апеллес и Протоген, является уроком и «предупреждением» художникам по поводу избыточности (цит. по: J.J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece, op. cit.,* 159).

несколько десятков фигур – «Сражение между богами и титанами» Иоахима Эйтевала (ок. 1600). Сделав фотографию картины, нанеся ее на медную пластину и отпечатав контуры, он начал красить: и после семи недель работы, по пять часов в день, два, а иногда четыре дня в неделю, он закончил только одну ногу одной фигуры. Уменьшение масштаба приводит к уменьшению скорости. Поэтому я предполагаю, что на листе, если все было точно так, как это описывает Плиний, были слегка *дрожащие* линии, тонкость которых делала их почти невидимыми («квазиневидимыми», говоря словами комментатора XIX в.) – и поскольку они были нарисованы разными цветами, было бы логично предположить, что они создавали мерцающий эффект, поскольку цвета смешивались и разделялись в глазах зрителя[32]. Эта идея совершенно не отражена в утолщенной схеме, выглядящей скорее как эскиз для цветов флага, которую предлагает в своем эссе Гомбрих (ил. 53). Если мы относимся серьезно к описанию Плиния, эта картина была бы весьма любопытным объектом: на расстоя-



53

[32] По поводу «квазиневидимости» (*quasi invisibili*) см.: Carlo Dati, *Vite de'pittori antichi* (Milan: Società Tipgrafica de'Classici Italiani, 1806), 264. Дати мало комментирует историю Плиния, но по контексту видно, что он был бы солидарен с интерпретацией де Вааля в том, что Плиния нужно понимать буквально, и по этой причине я упоминаю его здесь как пример наиболее буквального прочтения.

нии это была бы линия неопределенного цвета (что было бы похоже на то, как с увеличением расстояния некоторые цветовые пространства Сера расплываются в однородный безымянный цвет); а вблизи это была бы дилемма для глаз: то единая линия, то три линии, а то мерцающий многоцветный провод. Как и в решении, предложенном ван Мандера, меты иногда соединяются, становясь единой метой, но здесь между ними не будет никакого воздушного пространства. Мета становится сверкающим неполным соединением других мет, производя эффект быстро чередующихся полос и промежуточных оптических пространств серого цвета. Я бы настаивал на этой трактовке как на следствии строгого прочтения Плиния. Если мы говорим по-другому, – например, если мы предполагаем, что линии и Апеллеса, и Протогена должны были быть постоянно видимы, тогда мы не можем говорить о совершенно тонких линиях.

В интерпретации Гомбриха, тридцать второй по счету, говорится о том, что состязание заключалось в выявлении того, кто смог бы создать самую сильную иллюзию глубины или контраста, проводя линию таким образом, чтобы казалось, что она либо выступает, либо отступает. Линия Протогена добавила ощущение света и тени первой линии, а затем Апеллес победил Протогена, добавив рефлекс, который невозможно было превзойти, – главное, что дополняет *lux* или *lumen* (свет) и *umbra* (тень). Он добавил «сверкающий водораздел», «рефлекс» или «сияние», которое проявляет эту линию в трех измерениях. Гомбрих считал, что картина демонстрирует эти стадии так, как он их видел (см. ил. 53). По его словам: «Если подготовленный лист в студии Протогена был загрунтован первым цветом, скажем, синим, Апеллес мог нарисовать свою изящную линию вторым цветом, скажем, коричневым. Протоген, налагая сверху более тонкую линию другим цветом (*alio colore tenuiorem liniam in ipsa illa duxisse*), мог использовать третий цвет, скажем, охру, производя эффект освещения; третья цветная линия, которой Апеллес “разделил две предыдущие, не оставив больше места для еще более тонкой линии” (*tertio colore lineas secuit nullum relinquens – subtilitati locum*), была нарисована четвертым

пигментом, это была триумфальная линия блестящего белого цвета»[33].

Как отмечает Гомбрих, одно из преимуществ его прочтения заключается в том, что оно по-новому интерпретирует фразу Плиния *visum effugientes*, прочитывая *effugientes* как «линии, которые кажутся ускользающими из виду», в противоположность «почти невидимым линиям» или «невидимым тонким линиям». Такое прочтение также имеет свои недостатки. Оно зависит от выбора цветов, поскольку, если бы грунтовка не была голубой (а любого необычного цвета для *imprimatura*, даже на декоративном листе), начальная линия могла не выделяться так, как об этом пишет Гомбрих в своей реконструкции, а значит, она положила бы начало соревнованию. А если подумать более серьезно, трудно себе представить, как Апеллес мог провести бы тонкую начальную линию, если для него была важна иллюзия рельефности. Гомбрих поясняет свою точку зрения, называя первую линию Апеллеса «тонкой», а затем говоря, что она была «изящной», и он предлагает неопределенно увеличенную иллюстрацию, с «линиями, достаточно широкими для создания их репродукции». Но разве более толстая линия не вызвала бы скорее мысли о пластической рельефности?[34] (Но, конечно, если бы она была толще, от Протогена вряд ли бы ожидалось, что он догадается, кто ее нарисовал.) И, наконец, если Апеллес хотел заявить о себе как о мастере света, почему же он не сделал первую линию рельефной, с тенью и светом?

Но у всех описаний этой истории есть слабые места. Мне кажется, что наиболее убедительно – мнение самого ван де Вааля о том, что соревнование было «всего-навсего» соревнованием в искусности рук и что все последующие читатели, которые чувствовали необходимость добавить какое-то дальнейшее объяснение, делали это отчасти согласно негреческому предположению, что для сравнения и оценки художественного мастерства должно быть нечто большее, чем навык рисования. Также нужно сказать, что описание Гомбриха не так уж и ново, поскольку в нем

---

33 Gombrich, "The Heritage of Apelles," *The Heritage of Apelles, Studies in the Art of the Renaissance* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1976), 3–18; цитата – p. 16–17.

34 Gombrich, "Heritage of Apelles," *op. cit.* 15.

отражается разногласие, имевшее место в начале XVII в. между Клодом Сомезом и антикваром Луи де Монжосье (Людовик Демонтиосиус, или «Мониокосиус», как называет его Сомез).[35] Мониокосиус думал, что линии не были предметом состязания. По словам ван де Вааля, это были «чрезвычайно тонкие изменения в пределах трех основных градаций: от света до рефлекса и от рефлекса до тени (*lux, spendor, umbra*). По мнению Мониокосиуса, «когда речь идет о рисовании внутри цвета, мы вообще не говорим о линиях»[36] (*certum est enim, в pictura colorata nullum esse prorsus linearum usum*). Их разногласие возвращает нас к академическим дебатам о форме и цвете, и взгляд Мониокосиуса соответствует приведенному мной спекулятивному описанию, согласно которому меты рассеиваются в цветовые пространства. В общем и целом это мнение *рубенсиста*. Сомез и Мониокосиус принадлежат именно тому периоду и тому способу формулировки таких вопросов, и я упоминаю их здесь из-за интригующего появления названий трех элементов светотени. Мониокосиус и Гомбрих используют те же самые термины, но применяют их по-разному. В сценарии Гомбриха каждый живописец применяет каждый из элементов по очереди: сначала Апеллес накладывает *свет (lumen*), затем Протоген добавляет *тень (umbra*) и затем побеждает Апеллес, нанеся последний штрих – *рефлекс (splendor).* По мнению Мониокосиуса, живописцы использовали все три элемента в каждой своей линии. У него нет определенной теории ни относительно того, как выглядел лист, ни готового решения относительно того, рисовали ли соперники контуры или другие элементы, но он четко формулирует свое центральное положение, которое сходится с точкой зрения Гомбриха и которое отличает их обоих от позиции таких авторов, как, например, Сомез, которые хотят сохранить, по их мнению, буквальную интерпретацию Плиния, для которого, как они считают, *тонкость* линии не была важна.

Позвольте мне тогда вообразить то, как, возможно, согласно Миниокосиусу, выглядел лист: это могла быть

---

35 Claudius Salmasius [Claude Saumaise], *Plinianae excertationes* (Paris, 1629), цит. по: van de Waal, *op. cit.,* 16.

36 De Montjosieu, *Gallus romae hospes, ubi antiquorum monumenta explicantur* (Rome, 1585), цит. по: van de Waal, *op. cit.,* 15 and 16 n. 25.

линия, возможно даже более широкая, чем та, которую предлагает Гомбрих для «схематической демонстрации», но на ней также было бы изумительное чередование света и тени и моменты мерцания или сияния. Если мы сохраняем описание Плиния и говорим, что линия Апеллеса находилась *внутри* линии Протогена, то тогда линия Апеллеса *подчеркнула* бы кажущиеся контуры линии Протогена таким образом, что эти две линии представляли бы собой единый рельефный объект: конечно же, это – задача не из легких, но тогда также имело бы смысл то, что линия Апеллеса была последним словом не только в силу своей тонкости, но и потому, что никакой рельефности больше невозможно было извлечь. Гипотеза Мониокосиуса объясняет соревнование художников. Кроме этого, она представляет версию того, что часто происходит при студийном обучении живописи – непрекращающееся «соревнование» добавления оттенков (а не использование одного цвета) для создания рельефности. Оттеночная рельефность *в пределах* непрерывного пространства – это «обычные приемы» живописи; художник перерабатывает области света и тени в модулированное пространство. Оно может быть достаточно сложным и в результате создавать необходимую отражательную способность и искривления, такие как, скажем, листа дерева, фарфоровой вазы или абстрактного пространства, и добавление еще большей рельефности такому пространству может стать почти невозможным. Визитной карточкой Протогена могло быть следующее: иллюзия свитка или знамени, развернутого в центре листа, выполненная с изящным вниманием к *свету, тени* и *рефлексу*.

Описание Гомбриха предлагает относительно простую лингвистическую модель – иллюстрированный словарь, подчиненный определенной грамматике. Эти три термина становятся относительными сравнительными прилагательными, а один термин может быть замещен в пользу других: более яркий *рефлекс* может превратить унылую картину просто в *свет* и т.д. *Рефлекс* сам по себе не имеет смысла, и его невозможно определить: на фоне темного основания он становится двусмысленным – это либо *свет,* либо *рефлекс;* на фоне более светлого основания он становится *тенью*. В свою очередь, *тень* тоже может функционировать как *рефлекс*, если ее окружают более

темные оттенки. Даже *свет* не может существовать сам по себе, потому что, чтобы его воспринимали как «свет», он должен контрастировать с предыдущей метой или поверхностью, которая тогда стала бы *тенью*. Между теориями Мониокосиуса и Гомбриха существует красивое глубокое взаимопроникновение. Сама схема Гомбриха совместима с концепцией разобщенных графических знаков (по крайней мере, там, где схема существует в том виде, в котором он ее позиционирует, с тремя различными оттенками или цветами, а не с неопределенными оттенками, которые, кажется, делятся на три группы), и я беру ее как один из лучших примеров визуальной семиотики в действии. Но если учитывать теорию Мониокосиуса, а ее всегда необходимо учитывать, кроме тех случаев, когда изображения продуцируются механически, каждая область *также* является местом собственных «едва различимых вариаций», поэтому каждый *свет* является либо частью, составляющей, либо эквивалентом *рефлекса* и *тени*. Не существует никаких отличительных мет, в которой каждый из них является или соединением остальных, или фрагментом большего единства, которое было бы метой.

Но также имеются и другие варианты, если основные *свет, тень* и *рефлекс* разыгрываются более утонченно. Бруно, описывая «нагруженную кисть», технику, использованную в Делоском фрагменте, красноречиво описывает такой вариант: «Метод, посредством которого показывается форма, не имеет никакого отношения к обычному наложению тени, которое можем видеть, например, в мозаиках в Пелле, где фигуры выражены главным образом белым цветом. Техника «нагруженной кисти» позволяет изменять количество стекаемого пигмента, которое контролирует художник, чтобы создавать вариации тона в пределах белого цвета и при этом фактически не очерчивать тени (см. ил. 49). В некоторых местах можно обнаружить наложения серого, которые, по-видимому, были сделаны поверх белого, но очень часто эти наложения такого оттенка серого, который так близок прозрачным тонам, первоначально созданным движением кисти, что более темные мазки кажутся замаскированными; скорее мы видим их как часть системы случайных прозрачностей, характерных для техники нагруженной кисти. Такая маскировка добавленной штриховки помогает поддержать

впечатление спонтанности, которое является сутью этой техники. В своей основе эта техника не совместима с наложением красок густым слоем, кроме как вверх, к свету, где белый, как единственный элемент среды, просто утолщается, чтобы достичь ощущения плотности и веса» (48).

Эта техника может подражать *триаде свет-тень-рефлекс*, ни в коей мере не воспроизводя ее, поэтому «кажется поразительным, что манипуляцией одного белого цвета можно достичь такого количества тончайших различий» (49). Могло ли быть именно таким соревнование двух греческих художников, когда каждый из них наносил по очереди монохромную линию? Разве невозможно, что тончайшие оттенки (*harmoge*), которые упоминает Мониокосиус и другие авторы, относятся к этой монохроматической технике?[37] В пределах одного цвета и в пределах границ одной непрерывной меты было бы возможно создать виртуозные эффекты, более поразительные, чем устоявшаяся практика предсказуемых *тени* и *рефлекса*, которую, так и хочется это сказать, мог бы выполнить любой. Возможно также, что состязание колебалось между *светом, тенью* и *рефлексом* как в смысле Гомбриха, так и Мониокосиуса, а *также* этой более текучей и менее грамматически структурированной техникой «нагруженной кисти». В любом случае, меты были бы неразрешимо множественными и гомогенными.

Комментаторы предлагают еще несколько моделей интерпретации, однако я остановлюсь только на одной, пятой, модели представления этого листа, впервые предложенной Леоном Баттистой Альберти. Из трех областей живописи, которые он выделяет в *De pictura* (нанесение контура, композиция и свет), первая является основной. Нанесение контура (*circonscrizione*) – это изучение «поворота контура» (*l'attorniare dell'orlo*), и Альберти говорит, что лучше, если контур нарисован настолько тонко, насколько это возможно: «При нанесении контура нужно очень стараться, чтобы эти линии были настолько тонкими, что их едва можно было бы заметить»[38]. Альберти

---

[37] По поводу *harmoge* см.: Junius, *The Painting of the Ancients, De pictura veterum, According to the English Translation (1638),* ed. cit., 173 n. 11.

[38] Alberti, *On Painting,* translated by John Spenser (London, 1956), 68, как процитировано в: van de Waal, *op. cit.,* 7.

ссылается на историю Плиния, и, как комментирует ван де Вааль, «ясно, почему история Плиния вспомнилась Альберти именно в тот момент… и почему в этих историях для него больше не было никаких тайн». Альберти полагал, что суть заключалась именно в тонкости линий, хотя он также, должно быть, представлял их в виде контуров вокруг фигур (или проб в нанесении таких контуров), а не прямых линий. *Край (orlo)* (это понятие Альберти вводит как отличное от *контуров (contorni)* и других понятий) должен быть почти невидимым, поскольку он представляет ту невидимую единицу видимого, визуальный луч, который указывает нам на грани вещей. Альберти знает, что на самом деле художники должны рисовать такие лучи, но они должны остерегаться рисовать их слишком грубо. Это – извечная проблема существования контуров: как предостерегает каждый преподаватель рисования, как правило, мы не видим контуры, хотя мы обычно рисуем их, как будто они столь же видимы, как и другие объекты в мире. Другой термин Альберти, *ограничение фигуры (circonscrizione)*, было бы полезно использовать для называния самого невидимого контура, который неадекватно предлагает orlo. Идея очень тонкой линии Альберти – это часть любопытного комплекса понятий и форм: невидимое понятие – ограничение фигуры, (*circonscrizione*), край, лишенный собственной формы, тонкий контур (*orlo*) и более четкий контур (*contorno*). Край (*orlo*) – порождение сумерек, едва ли существующее на бумаге или панно, которое всегда связано с абстрактным преследованием *перспективы*, геометрической теории видения. Когда я думаю о расслоении меты, о том первом моменте, когда мое внимание начинает замечать край меты и при этом допускает вариант того, что край меты может также быть метой, даже при том, что ничего не нарисовано, я использовал бы термин Деррида *черта* (*trait)*. Но я могу представить себе там *край* (*orlo*), а затем он может сгуститься до ощущения полного контура, окружающего мету, и в конечном счете стать полноправной метой. Без *края* существует только выбор между метой и поверхностью или метой и пространством; с *краем* исчезает даже бинарная оппозиция, от которой можно было бы оттолкнуться. Это – самая простая и наиболее разрушительная уклончивость, которая стоит на пути визуальной семиотики.

Поскольку я думаю, что описание истории Плиния, предложенное Гансом ван де Ваалем, является наиболее точным, сам я не буду добавлять тридцать третью теорию этого изображения (хотя я бы добавил, что, если мы считаем Плиния хорошим свидетелем, было бы разумно поймать его на слове и пробовать представить себе, как выглядела бы по-настоящему тонкая линия). Если бы я намеренно решил добавить тридцать третью интерпретацию, она была бы в пользу техники «нагруженной кисти», в противоположность более программной демонстрации градуированных тонов Гомбриха, которая не зависит от навыков художника. Но я предпочел бы рассматривать традицию в целом как чрезвычайно богатую компиляцию реакций на открытое поле возможностей. Как отмечает ван де Вааль, в том, как каждый из интерпретаторов (включая и Гомбриха) трактует первоначальную историю и друг друга, явно проявляются их собственные интересы. Их мнения могут использоваться для доказательства другой точки зрения. Каждый из способов представления этой картины – способ размышления о наиболее основополагающих элементах живописи, поэтому вместе они представляют собой полезный источник примеров тому, как мыслились меты в различных исторических контекстах.

Я хочу подчеркнуть, что те пять моделей, которые я здесь перечислил, являются не просто сложными случаями более простых свойств графических следов. Не существует такой дорожки, которая вела бы обратно к философскому основанию «логики» следа или к упрощенной полярности семиотического выбора. Эти модели лежат в области графического следа: они – его азбука, его условия значения. (Однако они не являются *полной* азбукой или даже большей ее частью: я предполагаю, что их намного больше, и, конечно, они связаны намного большим количеством связей со специфическими историческими моментами и локальными стратегиями, которые создают образы и определяют способ их видения.) Каждая из названных мною моделей соотносится с определенной моделью создания мет и определенной несемиотической структурой:

1. *Онтологическая неустойчивость меты* – двойное и противоречивое условие: с одной стороны, каждая мета

расслаивается в пространства и бесконечно производит новые меты из своих границ, и таким образом сама мета фиксируется с трудом, она теряется в море пространств; с другой стороны, каждая мета соединяет окружающую ее поверхность в пространство и в конечном итоге в другие меты, поэтому поверхность также становится трудно фиксируемой, она везде застывает, превращаясь в ландшафт мет. В отличие от письменных знаков нарисованные меты ненадежно связаны со своими основаниями, и то же самое верно на уровне фигуры – факт, который временно нужно отложить в сторону, чтобы продолжить исторические интерпретации искусства, которые обращаются с фигурами так, как будто они являются знаками, отделимыми от своих оснований.

2. Контур (*contorno*) – это название извивающегося переплетения мет, которое само по себе является одновременно метой и многочисленными метами, поддерживающими отдельную мету. Часть не существует без целого и наоборот. Практика рисования *контуров* (*contorni*) и воображение фигур как объектов, связанных последовательными вьющимися метами, берет свое начало в первых десятилетиях XVI в. и продолжается до конца XVIII в.[39] Сегодня эта практика более свободна и не привязана к формальным академическим идеалам, но любой вид рисования посредством повторяемых приближений создает *контуры* (*contorni*).

3. На границе анализа мета также может быть чем-то *мерцающим*: то она кажется цельной и гомогенной, то распадается на части или показывает фиксированную структуру. Если на листе изображены едва видимые линии, это был бы один пример; другой – эксперименты Сера. Я полагаю, что это и есть теория Плиния, поскольку буквальное прочтение его текста приводит именно к таким выводам. Поскольку нарисованные меты обычно функционируют в пределах разрешения глаза, едва заметные формы являются еще одним универсальным способом нанесения графических мет. Их неясность не обязательно должна быть разрешена, и поэтому «мерцание» – это одно из свойств мет, составляющая того, как меты принимают и отклоняют определенное значение.

[39] D. G. Karel, *The Teaching of Drawing in the French Royal Academy*, PhD dissertation (University of Chicago, 1974), не опубликовано.

4. Мета неразрешимо может быть скорее частью, чем целым, или скорее соединением, чем отдельным объектом, или даже эквивалентом другой меты. Эти парадоксы, которые следуют из триады *свет, тень* и *рефлекс*, также насмехаются над визуальной семиотикой, выдавая себя за взаимодействие трех разобщенных означающих. Теория Мониокосиуса разумна и практична: она – составляющая всех инструкций в художественной студии и действует всякий раз, когда модулируется мета, поэтому на вопрос, одна это мета или несколько, нельзя дать однозначный ответ. Когда меты скручиваются в тонких слоях краски, или лессируются в большие участки, или расходятся пятнами в непрерывной градации, они теряют свою дизъюнктность, но не *идею* дизъюнкции. Эта игра между иерархическими *светом, тенью* и *рефлексом*, с одной стороны, и плавной сменой, с другой, – также составляющая того, как меты передают значение.

5. Мета может быть чем-то, что всегда должно быть *окружено бледным ореолом*, неопределенно парящим между нарисованным контуром и простым краем. В идеале *край* (*orlo*), а именно так называется этот призрак, никогда нельзя увидеть наверняка. Осмысление перспективы привело Альберти к этой идее, которая остается фундаментальной в концепциях фигуры. Край часто присутствует в фигуративной работе, и это – напоминание об искусственной природе рисования (то есть что края часто рисуют, но редко видят). Мне нравится думать о крае как о призраке не только визуальных лучей и геометрии видения, но и письменных знаков, которые все имеют определенные границы. Край приближается к неподвижности письменного знака так же близко, как и графические меты.

Эти пять моделей могут показаться слишком красочными, слишком определенными или запутанными, чтобы претендовать на серьезное описание графических мет или представлять собой серьезную угрозу основному положению семиотики, что визуальные элементы являются либо беспорядочными, бессмысленными метами, либо знаками как таковыми. Но я думаю, что это именно та степень необычности и детальности, которая является необходимой, чтобы продемонстрировать, а не просто заявить, что графические меты совершенно отличны как от визуального хаоса, так и от письменных и условных знаков.

Эти очевидно аберрантные, чрезмерно сложные модели являются стабильными общими образованиями, которые включают визуальные изображения. Подобно брызгам и пятнам на рисунке Понтормо, или барану, созданному из воздушных капелек молока, или «Еврейской невесте», ползущей змеевидными линиями, или фигуре Иисуса, неконтролируемо дрожащего на кресте, графические меты не являются дизъюнктными, организованными, систематическими лингвистическими знаками. Но они также не находятся вне границ анализа, как если бы они были настолько погружены в невербальный мир художественной практики, что история и теория могли достичь их, только делая широкие жесты в направлении «субсемиотических элементов», фактуры или «художественного мастерства». И у этой их неустойчивости имеются достоинства: поскольку они не ведут себя так же хорошо и последовательно, как знаки, они могут появляться однажды и больше никогда не повторяться (именно они могут отвечать за уникальность картин); но поскольку они также не являются совершенно уникальными, они иногда могут обобщаться в трансцендентальные теории типа той, которую предлагает Деррида (к ним можно подойти со стороны логики и языка).

Существуют две фундаментальные причины, согласно которым имеет смысл предполагать, что графические меты могут быть поняты как объекты, которые *одновременно* являются и не являются знаками. Вначале этот способ смотрения на картины демонстрирует серьезные логические расхождения с широко принятой парадигмой истории искусств, в которой «визуальная семиотика» избегает «субсемиотических» мет или упрощает их до общих черт или структурных оппозиций, и при этом представляет себя как «трансдисциплинарный» способ описания того, что означают картины. В этом смысле семиотическая история искусства является в меньшей степени теорией знаков, чем попытка использовать семиотику для других целей – развивать или критиковать структурализм или установить идеологический или дисциплинарный критический анализ истории искусств. Вторая причина находится глубже. Пренебрегая метами или сгоняя их в широкие категории «поверхности», «жеста» или «художественного мастерства», различные пози-

ции истории искусств получают возможность совершать скачки от не поддающихся изучению «бессмысленных» пятен и клякс на картине к историям посредством их изображения. Но как только мы помещаем графические меты в исторический и аналитический контекст, становится сложнее оправдывать такое пренебрежение и поэтому сложнее думать и писать о картинах. Именно эта сложность привлекает меня, вне зависимости от того, должен ли я в результате занять «несемиотическую» позицию. Семиотика и как наука о знаках, и как наука об отношениях между знаками слишком упрощает картины: семиотика как наука о знаках – уступая наиболее фундаментальные и характерные элементы картин сфере «исключительно технической», а семиотика как наука об отношениях между знаками – утверждая, что меты являются просто знаками и что они, в теории, могут сводиться к лингвистическим или логическим моделям. Картины наиболее интересны тогда, когда ни одна из этих альтернатив невозможна, когда зритель вынужден проявить внимание к тому, как диковинные и отчасти непостижимые меты одновременно и препятствуют, и делают возможным рассказ той истории, которую картина, кажется, повествует. Алогичность картин начинается здесь, с допущения того, что на самом деле существует очень много странного[40].

Перевод О. Пироженко

[40] Whitney Davis, "The Origins of Image Making," *Current Anthropology* 27, no. 3 (1986), 193–215, особенно p. 197. Дэвис называет «семиотическими» меты, обладающие значением, и «самодостаточными» – несемантические семиотические меты.

НОВЫЕ КОНЦЕПЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ

А теперь мы переходим к экспериментальной главе той же книги «О картинах и словах, которые не смогли их описать». В действительности все главы книги экспериментальные, и в этом, конечно, – замысел, направленный на ограничение возможностей интерпретации, в какой-то степени провалился. Эта глава – попытка написать о том, чем может быть «образ», если его рассматривать вне наших общепринятых западных моделей от Платона и Плотина до Мерло-Понти. Я пытался использовать эти модели в различных контекстах, однако они с трудом подгоняются и не выглядят убедительными; и это обстоятельство уходит своими корнями в глубокие структуры западного дискурса, что является предметом рассмотрения части III данной книги. Полная версия этой главы, в первом издании книги, открывается китайским примером, книгой о художниках IX в. Чан Яньюаня. Эта книга остается важным местом сравнения с западными традициями, и в особенности с Вазари, но с момента издания книги эта дискуссия значительно продвинулась, поэтому здесь я ее опускаю[1].

В некотором смысле нерасторжимое единство графических и лингвистических мет уже содержится в греческом слове *gramma*, которое означает картину, написанное письмо или письменное произведение. В греческом *graphein* означает писать, рисовать или выцарапывать, поэтому этот термин включает еще и гравирование, от-

[1] См. мою книгу *Chinese Landscape Painting as Western Art History*, с предисловием Дженифер Партл (Hong Kong: Hong Kong University Press, forthcoming), а также «Заключение» в книге: *Discovering Chinese Painting: Dialogues With Art Historians*, edited by Jason Kuo, second edition (Dubuque, IO: Kendall/Hunt Publishing, 2006), 249–256.

крывая это поле для мет всех видов: отметин жесткого зубила, восковых отпечатков глиптики, отпечатков символов на глиняных контейнерах. И если мы углубимся дальше в историю языка, *gramma* и *graphein*, в свою очередь, походят от индоевропейского корня *gerebh-*, который является наиболее общей западной лексемой, обозначающей письмо, рисунок, выцарапывание и маркирование всех видов[2]. Греческие слова и их предполагаемое индоевропейское происхождение отражают практику Ближнего Востока, которую мы уже кратко рассматривали в предыдущей главе: диффузию изображений, письма, обозначений и скульптуры, которая служила экономическим целям. И это – лишь незначительная составляющая более широкой трактовки понятия изображения, которая когда-то было нормой, а сейчас практически забыта.

В то же время, и об этом свидетельствуют материальные памятники культуры Винка[3], было бы неправильно преувеличивать значение экономического измерения изображений и протописьма, преуменьшая их религиозное значение. В данной работе я хочу продолжить поиск более широких понятий изображения, на сей раз выйдя за пределы западного искусства. Эта глава посвящена персидским, индийским и китайским текстам по историографии картин, написанных между VII и XVI вв. Незападные тексты дают нам возможность поразмышлять об ограниченности наших самых смелых исследований: я хочу показать, как мало мы обычно видим в изображении, которое содержит гораздо больше. Я хочу сказать, что для современной науки, которая находится в поиске новых горизонтов, в этом-то и заключаются новые возможности. Если мы имеем притязания на решение действительно сложных задач, нам необходимо отказаться от изучения эстетически совершенных художественных работ, от нашей привязанности к изобразительному искусству и нашей одержимости западной культурой, которая весьма устойчива, несмотря на возрастающую актуальность мультикультурализма.

---

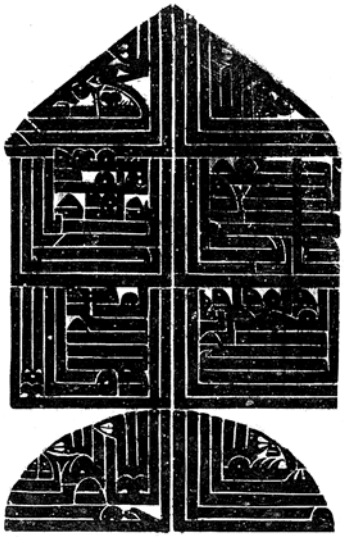
2 «Индоевропейские корни», гл. Gerebh-, в: *The American Heritage Dictionary* (New York, 1979), 1516.

3 Винка – ранняя европейская культура, существовавшая между VI и III тыс. до н.э. – *Прим. ред.*

В этом растущем поле существует некая общая идея (хотя я и выбрал тексты, минимально связанные с западным дискурсом об искусстве). Самым важным здесь является то, что в каждой подборке текстов изображения понимаются как с точки зрения отношения широкого диапазона откликов, так и широкого разнообразия видов визуальных артефактов. Я думаю, что эти два источника экспансии непосредственно связаны: вся сложность изображения зависит от его множественных функций, и для этих функций, в свою очередь, может быть необходимо то, чтобы различия между картинами, подлинниками и другими системами нанесения мет временно не принимались во внимание.

В одном из персидских трактатов начала XVII в. «О каллиграфах и живописцах», принадлежащем перу Кази Ахмеда ибн Мирмунши[4], можно найти еще одно мнение об отношениях между письмом, изображениями и богословием. В исламской традиции первое, что создал Бог, было не Слово, а *калам* – инструмент, который используется для письма. Поскольку письмо неотделимо от каллиграфии, нет смысла проводить границу между самим словом (а в конечном итоге божественным Словом) и графической формой слова (ил. 54). Шесть основных стилей исламской каллиграфии, которые рассматривает Кази Ахмед, имеют различные степени сакральности, зависящие от того, сколько времени прошло после божественного откровения до начала использования того или иного стиля. Следуя шиитской традиции, Кази Ахмед приписывает изобретение письма Али ибн Абу-Талибу, поскольку он хочет легитимизировать *насталик (nasta'liq)*, почерк,

[4] Другие персидские тексты см. в: Dust Muhammad, *Dust–Muhammad's Account of Past and Present Painters* (1544 AD.), edited by M. Abdullah Chughatai (Lahore, 1936), реферативно изложено в: Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson, and B. Gray, *Persian Miniature Painting, Including a Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington House, January–March 1931* (London: Oxford University Press, 1933), 183–187 (reprinted New York: Dover, 1971); 'Abd Allah ibn Ja'far ibn Muhammad ibn Durustuya, *Treatise on Calligraphy,* edited by L. Shakho (Beyrouth, 1921); и G. Weil, "Mahomet savait–il lire et écrire?" *Trvaux du IVe Congr`ès International des Orientalistes à Florence,* 1878-180.



54

использовавшийся шиитами вместо канонических *куфи (kufi), насха (naskh), тулута (thuluth)* и других стилей[5].

Однако подобные сравнительные категории почерков должны быть менее важны, чем сама концепция письма, которая возвела акт каллиграфии (который понимался преимущественно как копирование *Корана*) в форму поклонения. Как говорит Кази Ахмед: «чистота письма – это чистота души» (22, 122), возможно, цитируя Платона: «Письмо – геометрия души, и оно проявляется посредством органов тела» (52). Превосходный почерк, говорит Кази Ахмед, «подобен душе в теле молодых и старых. / Для богатого человека это – украшение, / Для нуждающегося – это помощь» (51).

Один из наиболее показательных примеров святости чистописания – практика приема аятов Корана как лекарства – традиция, которая широко практикуется за пределами главных центров ислама, в особенности в Северной Африке. Среди берти, в северном Судане, дипломированные специалисты школ изучения Корана, которые утверждают, что выучили его наизусть (факи), также

[5] B. N. Zakhoder в: *Calligraphers and Painters, A Treatise by Qadi Ahmad, Son of Mir–Munshi (circa A.H. 1015/AD 1606),* translated by V. Minorsky, introduction by B. N. Zakhoder (Washington: Freer Gallery of Art, 1959), 21–22. Последующие ссылки будут в тексте.

служат докторами, и в ответ на жалобы пациентов они пишут определенные аяты из Корана на деревянных дощечках, используя чернила, сделанные из камеди и сажи. Аяты повторяются определенное количество раз, наиболее распространенное количество повторений – 3, 7, 41, 100, 313 и 1000. Затем чернила смываются, и пациенты их выпивают. Эта жидкость называется *михай*, от глагола, означающего «стирать», а полная процедура называется «стирание». Описывая эту практику, Абдуллахи Осман Эль-Том подчеркивает ее эффективность, она считается лучше, чем ношение амулетов с надписями из Корана, но все же не настолько действенной, как запоминание Корана, как это делают *факи*[6]. В процессе стирания Коран «усваивается» людьми, которые зачастую не могут его прочитать и не понимают значение стихов, выбираемых *факи*. В этой практике Коран, его слова и имена праведников, его содержание, его повторы, его каллиграфия и его собственно физические буквы соединяются так, как это было бы невозможно в иудейско-христианской традиции. Однако такое соединение полностью соответствует плавающим корреляциям между воплощением слова, чтением слова и написанным словом, которые также действуют в тексте Кази Ахмеда.

Эти идеи, излагаемые Кази Ахмедом, привычны для исламской традиции, а некоторые из них относятся только к ее шиитской версии. Но, как и Чанг Йен-юан, Кази Ахмеда волнует реабилитация живописи, и в его случае задача состоит в том, чтобы придать ей ту же степень святости, которой всегда обладала каллиграфия. И он решает дать новый перевод слова, которое обычно переводится как «ручка» или «тростинка для письма», *калам*. Слово встречается в Коране, когда Пророку говорят слушать Бога, «который научил использовать тростник для письма [*калам*]»[7]. Также есть целая *сура* (глава), озаглавленная «Аль-калам»; ил. 54 – это аят из суры «Аль-калам», оформленный в виде *мираба* (ниши в мечетях) таким образом, чтобы слова, молитва и священные строфы со-

---

6 Abdullahi Osman El–Tom, “Drinking the Koran: The Meaning of Koranic Verses in Berti Erasure,” *Popular Islam, South of the Sahara,* edited by T. D. Y. Peel and C. C. Smart (Manchester, 1985), 414–431, особенно 416.

7 *Qur‘an* XCVI, 3–4. Перевод дан по: Qadi Ahmad, *op. cit,* 49.

единились в едином объекте[8]. *Трактат о каллиграфах и живописцах* открывается (после длинных хвалебных речей) напоминанием о важности аята, говорящего, что Бог «научил пользоваться *каламом*»: «Не позволяйте сокрыть от взгляда всего мира тот факт, что первым предметом, созданным Создателем, да будет Его имя восхваляться и возвеличиваться, был *калам* изумительного письма. Отсюда и божественные слова (О, Пророк!): «прочитано самым великодушным Господом, который научил меня писать тростником» и сказанное Пророком – да благословит Господь его и его семью! – о том же: «первое, что создал Господь, был *калам*».

«Через *калам* мир получает распоряжения Господа,

От Него свеча *калама* получает свой свет».

Из образа, созданного во втором двустишии, следует, что *калам* – посредник, «через него проходит вдохновение», поэтому он управляет человеческим законом: «он командует и запрещает». Вначале Кази Ахмед воспевает *калам* как обычную тростниковую ручку, которая сама расщепляется и, таким образом, становится пригодной для письма (между этими двумя частями тростинки вытекают чернила):

«Твоя красота необычна, о тростник, одетый в красную одежду,

У тебя два языка, которыми ты говоришь, не произнося ни слова.

Линия письма подобна темноте ночи, а ручка – кипарису, отбрасывающему тень:

Твой стан – стан кипариса, отбрасывающего тень,

Оставляющего под ногами след локона цвета ночи».

А затем, с помощью красивой метафоры, он сравнивает *калам* с листьями и ветвями кипариса, а письмо – с тенью:

«Калам – кипарис в саду знания,

Тень его закона лежит на пыли» (48–49).

Это – замечательный образ, который сравнивает линии изгиба исламской каллиграфии с пятнистой тенью под деревом, позволяя солнцу быть Богом, освещающим

[8] Anthony Welch, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World* (Austin, TX: University of Texas Press, 1979), 198. Уэлч отмечает, что эта форма также интерпретировалась как стрела, что соответствует данному аяту, который имеет отношение к клевете неверующих.

свой божественный инструмент, *калам*, так же как это делает солнечный свет, проникая сквозь листья дерева. Поэтому, видимо, не случайно персидское слово *кхатт* означает «письмо» и «вниз», вызывая в памяти образы перьевых узоров и цветов (51, с. 116).

Весь этот гимн предваряет основное утверждение, гласящее, что *калам* не просто инструмент для письма:

«*Калам* – художник и живописец.

Бог создал два вида *калама*:

Один, который восхищает душу, сделан из растения

И стал сахарным тростником для писца;

А другой вид *калама* – сделан из животного,

И жемчуга, которые он разбрасывает, – от фонтана жизни.

О живописец картин, которые соблазнили бы Мани!

Благодаря тебе украшены были дни таланта» (50).

Таким образом, *калам* связан как с живописью, так и с каллиграфией. Через четыре главы, когда Кази Ахмед заканчивает описание школ и мастеров каллиграфии, он обращается к живописи, ссылаясь на работы Мани (основатель манихейства, который в персидской литературе считается идеальным художником), а также на «китайских и фракийских чародеев» (то есть художников) как на примеры великой живописи, существовавшей до появления Пророка (174). Взаимопроникновение живописи и каллиграфии оказывается достаточным условием для того, чтобы охватить все искусства, ведь каллиграфы были заняты и в архитектуре, и в производстве керамики. Так что интерпретация Кази Ахмеда позволяет всем визуальным искусствам разделить святость первого созданного предмета. Подобно смешанным узорам на песке под кипарисом, *калам* мог создавать знаки письменности, так же как и замысловатые картинки и лишенные явного смысла образы.

Большая часть «Трактата о каллиграфах и живописцах» занята описанием и восхвалением индивидуальных стилей и художников. А *калам* проходит по страницам красной нитью, как наполовину сокрытый принцип святости. Он всегда описывается как обычная ручка («Когда *калам* дошел этого места, его кончик отломался»), хотя его священное происхождение все-таки иногда подчеркивается («Звук оттачивания *калама* не хорош, / Поскольку

звук этот – крик его боли») (108, 115). В современной традиции росписи ткани каламкари (*Kalamkari*), существующей в Южной Индии, до сих пор сохраняется подобная двусмысленность. Название «каламкари» происходит от «калам», «ручка», поэтому художники, практикующие эту традицию, «пишут» картины, рисуя их. Один из наиболее популярных предметов – *михраб* – исламская молитвенная циновка: божественный образ, который выглядит как картина, но который пишется, а не рисуется[9].

На мой взгляд, на первых порах сложно читать «Трактат о каллиграфах и живописцах», не рассчытывая провести четкое различие между тем, что является священным, а что мирским; или между формой и смыслом слова; или между словами и изображениями. Однако подобные исследования могут многое нам рассказать не только о возможностях графического обозначения, но также и о наших собственных усилиях ограничивать их и управлять ими.

Индийские источники предоставляют множество различных возможностей для переосмысления концепции изображения, но самым потрясающим и провокационным является совпадение слов «живопись» и «сознание» в пали. В этом языке слово, означающее «живопись» или «изображение» (*cumma*), произносится и пишется так же, как и слово, означающее «мнение» или «сознание» (*cumma*). В 1931 г. Ананда Кумарасвами указал на фрагмент текста, известного как «Аттхасалини», в котором вопрос был поставлен следующим образом: «Каким образом разум функционирует столь разнообразно?»[10]. Двойное значение сознания/рисования позволяет исследователю ответить на этот вопрос, перечисляя способы, которыми живопись изображает мир, допуская, что разум описывает мир таким же образом. Этот фрагмент – ранний источник формальной терминологии живописи, и именно поэтому он представляет особый интерес для Кумарасвами. В его

[9] Я благодарен Киртану Тангувелу за эту информацию. Примеры см. в: Akurathi Venkateswara Rao, *The Kalamkari Industry of Masulipatam* (Hyderabad: Shuttle-Craft Publications, 1992), и Nelly Sethna, *Kalamkari: Painted and Printed Fabrics from Andhra Pradesh* (New York: Mapin, 1985).

[10] Coomaraswamy, "An Early Passage on Indian Painting," *Eastern Art* 3 (1931), 218–219. Я благодарю Майкла Рабе за то, что он обратил мое внимание на это эссе.

переводе он начинается так: «(Отвечая на вопрос: “Каким образом разум функционирует столь разнообразно?”): “Посредством процесса описания” [*ситтакарана*]. В мире не существует такого вида декоративного искусства [*ситтакамма*], более разнообразного и образного [*ситтатара*], чем живопись [*ситта*]. И в этом смысле существует ли нечто более многообразное [*атиситта*], чем вид живописи, называемый *карана* [по-видимому, своего рода сложный нарративный вид религиозной живописи]? Ментальная концепция [*ситтасанна*] работы возникает (в уме) живописцев [*ситтакрнам*], что «такие-то формы должны быть сделаны таким-то и таким способом». В соответствии с этой ментальной концепцией [*ситтасанна*], если работы по нанесению рисунка, грунтовке, нанесению краски, штриховке и т.д. выполняются должным образом, возникает законченная картина [*ситтакирий*]; таким образом, определенная цветовая форма выражается в таком виде живописи, как *карана*; затем процесс мышления [*синтетва*] “Выше этой формы пусть будет это; ниже – это; с обеих сторон – это”, таким образом именно по воле *разума [синтитена камена*] возникают (аналогично) оставшиеся окрашенные формы [*ситтарупани*]»[11]

В этом контексте слова, означающие нанесение краски, штриховку и грунтовку, важны гораздо меньше, чем движение мысли интерпретатора, когда он размышляет над омонимией живописи и сознания. Он думает о мыслительном процессе как о своего рода изображении: «из-за его способности производить различные эффекты в действии, мышление [*ситта*] – само по себе изображение [*ситта*]. И в самом деле, оно – даже более разнообразно и изобразительно [*ситтатара*], чем живопись [*ситта*]». Так же как живописец задумывает идею и затем воплощает ее в красках в соответствии с формальными стратегиями живописи, так и человек, который мыслит, начинает с мысли, а затем изображает ее – создает «разнообразно и изобразительно». По мнению Кумарасвами, живопись, в конце концов, уступает мышлению, поскольку ментальное описание «безупречно» и может быть полностью реализовано, в то время как живопись, как он считает, всегда несовершенна.

[11] Coomaraswamy, *op. cit.*, 218. Я опустил слова на пали, которые не связаны с формами *citta*, и модернизировал правописание.

Кумарасвами цитирует только еще одну строку, и после этого текст уходит от аналогии с живописью и продолжает исследовать сознание, разум, размышление и изображения. Но полное значение *citta* становится понятным только в более широком контексте, в котором становится очевидным, что даже за границами искусственной параллели с подлинной живописью (*карана*) значимым остается именно *разнообразие* как для изображений, так и для мыслей. «Аттхасалини» (переведенный как «Толкователь») – традиционное название комментария *Буддагоса* по поводу «Даммасангани», первая книга *Абидамма Питака*, центральный текст Теравада Буддизма[12]. Перед тем абзацем, который цитирует Кумарасвами, толкователь определяет сознание (*citta*) как «то, что *думает* о своем объекте, знает по-разному» – и наречие «по-разному» для этого высказывания является существенным, потому что сознание – это то, что может быть постигнуто благодаря его проявлениям в различных формах: через похоть, через ненависть, через визуальные или звуковые объекты и т.д. Здесь также интересен другой близкий омоним, поскольку слово, означающее «разнообразный», *citra*, способствует объяснению многообразной природы сознания. Существует четыре общих класса сознания, «мирское, моральное, безнравственное и великое недействующее», и толкователь говорит, что все четыре называются сознанием, «поскольку они разнятся [*citra*] в соответствии с обстоятельствами», поэтому «значение сознания может также быть понято в соответствии с его способностью производить разнообразные эффекты» (84–85). Фрагмент, который цитирует Кумарасвами, как раз является иллюстрацией этого разнообразия или неоднородной природы.

В современном культурном контексте этот фрагмент может быть прочитан в рамках проблемы «взгляда» (*gaze*) произведений искусства, понимаемого как *дарсан* (приблизительно точка зрения). Считалось, что именно

---

[12] См.: *The Expositor (Atthasālini),* translated by Pe Maung Tin. Pali Text Society, no. 8 (London: Oxford University Press, 1920). Название, «Atthasālini», означает «имеющий много значений»; интерпретацию «The Expositor» см.: там же, viii. Дальнейшие ссылки будут в тексте. См. также: Buddhaghosa, *The Atthasālini: Buddhaghosa's Commentary on the Dhammasangani,* edited by Edward Muller (London: Pali Text Society, 1979).

скульптуры имели особое влияние на зрителя и часто провоцировали размышления о сознании[13]. Чтобы понять совмещение живописи и сознания в этом фрагменте, необходимо видеть не только то, как создается живопись *карана* (поскольку живопись – это только временный пример), но то, каким образом артикулируется сознание. Структура живописи аналогична структуре сознания – разум тоже имеет свои «грунтовку», «нанесение краски», рисование, штриховку и «многоцветные формы». Но и структура сознания аналогична структурам живописи, поэтому то, что происходит в живописи, можно представить как пример или трансляцию разных уровней понимания. И живопись, действительно, может наглядно продемонстрировать сознание.

«Аттхаслини» посвящена и медитации. А позже Буддагоса проводит еще одну параллель между *ситта* (в значении мышления) и *кайа*, означающем тело, осязание или телесное действие (171, с. 7). Существует шесть способов взаимодействия тела и разнообразных форм сознания: поиск спокойствия или успокоения, легкость или «активность умственной деятельности», пластичность, управляемость, подготовленность или свобода и прямота. Так как этот текст имеет шаблонную форму, качество пластичности может обозначать все шесть. Буддагоса пишет: «Кайа-пластичность является пластичностью ума; ситта-пластичность – это пластичность сознания. Для них характерны: подавление ригидности ментальных структур и сознания; функция сокрушения одного и того же; манифестация или эффект неоказания сопротивления; и отношение к ментальным структурам и сознанию как к непосредственной причине. Они – противники коррупции, например предвзятости и тщеславия, которые вызывают ментальную ригидность» (172).

Наряду со спокойствием, активностью и другими качествами, пластичность легко представить как свойство картины, и «Аттхаслини» считает, что когда такие качества проявляются, это является признаком разнообразия работы сознания.

Даже в этом коротком катехизисе шести типов сознания имеется потенциал для полностью сформулированной теории живописи, которая рассматривала бы изобра-

[13] Diana Eck, *Darshan* (Philadelphia, PA: Anima, 1985).

жения как примеры видов разнообразия, которые свойственны как сознанию, так и физически ориентированной медитации. Было бы замечательно, если бы в английском языке было одно слово, обозначающее живопись и сознание, и похожее слово (ситра), обозначающее разнообразие; но даже и без этих совпадений текст на пали открывает возможности для более ясного и четкого описания взаимоотношений разума и живописи.

Существуют несколько ранних индийских текстов о живописи, и с этого момента можно было бы двигаться в различных направлениях[14]. Я упомяну только еще два. Первой по важности для историографии индийской живописи стоит третья книга «Вишнудхармоттара-Пураны», текст об искусствах (VI–VII вв.)[15]. Подобно греческой этимологии *graphein*, китайскому тексту о происхождении живописи и персидской истории живописи и каллиграфии, «Вишнудхармоттара-Пурана» предлагает теорию взаимозависимости искусств. Она изложена в форме диалога между студентом Вайра и мастером Маркандейа: первый спрашивает, как создавать «формы богов», то есть скульптуры, чтобы образ соответствовал правилам искусства и поэтому манифестировал божественность. Маркандейа отвечает, что для того, чтобы понять, как создается образ, нужно вначале изучить живопись (*ситрасутрам*). Вайра спрашивает о живописи, и его от-

---

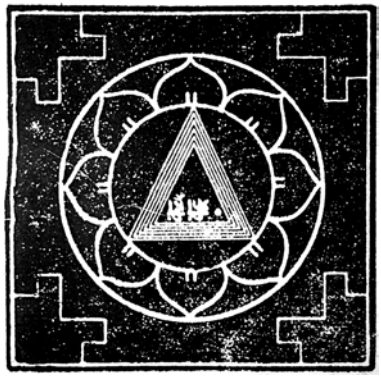
[14] См., например: Asok K. Bhattacharya, *Citralaksana, A Treatise on Indian Painting* (Calcutta: Saraswat Library, 1974), перевод текста XVI в.; редактор перечисляет с полдесятка дальнейших трактатов (p. 7–12). См. также: *Studies on the Ancient Treatise of Indian Art,* edited by Asoke Chatterjee (Calcutta: Sanskrit Book Depot, 1983), и *An Early Document of Indian Art: The Citralaksana of Nagnajit,* translated by B. N. Goswamy and A. L. Dahmen–Dallapiccola (New Dehli: Manohar Book Service, 1976).

[15] Priyabala Shah, *Vishnudharmottara Purāna, Third Khanda,* vol. 2, *Introduction, Appendices, Indexes.* Gaekwad's Oriental Series, edited by B. J. Sandesara, no. 137 (Baroda: Oriental Institute, 1961). Последующие ссылки будут в тексте. Оригинальный текст *Visnudharmottara Purāna,* изданный под редакцией доктора Прийабалы Шах, является 130-м томом той же серии (Baroda: Oriental Institute, 1958). Я благодарен работе Майкла Рабе "The Interaction of Dance and Sculpture in South India" (Взаимодействие танца и скульптуры в Южной Индии), опубликованной в сборнике *Bharata Natyam in Cultural Perspective,* edited by George Kliger (Dehli: American Institute of Indian Studies, 1993), 110–143.

сылают к «канону танца», который «лежит в основании живописи». Поскольку Вайра продолжает расспрашивать, его отсылают к более фундаментальным искусствам: создание изображения зависит от живописи, корни которой лежат в танце, основанном на инструментальной музыке, которая происходит от вокальной музыки, происходящей непосредственно из языка. Маркандейа отсылает Вайра к двум языкам, санскриту и пракриту, и – к диалектам (апабраста), которые «бесконечны» (3). Даже эта цепь зависимости искусств не является полной, так как языки должны познаваться через их грамматику, и чистописания «Вишнудхармоттара-Пурана» начинает с исследований языка[16]. Этот путь рассуждений возникает в тантрическом буддизме, где отдельные буквы рассматриваются как объекты медитации и как ровесники самой вселенной (ил. 55). *Янтры*, тантрические изображения для медитации, могут состоять из одной буквы или одного-двух слов, в «изломах» (далас) символических и репрезентативных геометрических форм, так что нет никакой возможности отделить слово или письмо от рисунка, который его включает или разъясняет[17].

[16] Глава 2 Адхьяйи излагает грамматику санскрита; глава 3 посвящена метрике; глава 4 описывает различные виды предложений, включая такие, которые могут говориться различными классами людей и богов; главы 5 и 6 исследуют диалектику, включая и определения сутр, принципы интерпретации и виды аргументации; глава 7 рассматривает грамматику пракрита; главы 8–13 посвящены лексикографии, особенно именам богов и другим существительным, которые используются применительно к искусствам; а главы 14–17 имеют отношение к риторике, просодике и жанрам.

[17] Dhirendra Bose, *Tantras, Their Philosophy and Occult Secrets* (Dehli: Eastern Book Linkers, 1992), 107. Поскольку англоязычные источники по янтрам найти трудно, я привожу здесь список некоторые из них: Madhu Khanna, *Yantra, The Trantric Symbolof Cosmic Unity* (London: Thames and Hudson, 1979); *Fifty Tantric Mystical Diagrams* (Los Angeles: L. A. County Museum of At, 1969); Dvivedi, *Practical and Rare Work upon Yantra–Mantra–Tantra and Occult Sciences* [in Hindi and Sanskrit; title in English] (Jodaphura, Raja Ramesa Publikesana: Prapti Sthana Ajnatadarsana Karyalaya, 1983); P. H. Pott, *Yoga and Yantra: Their Interrelation and their Significance for Indian Archaeology* (The Hague: M. Nijhoff, 1966); Swami Pranavananda, *A Treatise on Sricakra* (Yenugula Mahal: Sri Swami Pranavananda Trust, c. 1992); Ramachandra Rao, *The Yantras: Text with 32 Plates* (Dehli: Sri Satguru, 1988); Ramachandra Rao, *Yantras*



55

Но «Вишнудхармоттара-Пурана» гораздо сложнее по сравнению с тантризмом, который делает акцент на индивидуальных буквах, именах Бога и мантрах. Большое количество терминов и идей в «Вишнудхармоттара-Пуране» можно в общем сравнить с текстами по риторике Квинтилиана или Цицерона. Кроме того, в этот текст включены термины, обозначающие большую часть западных риторических фигур, и еще большее количество таких терминов, которые не имеют эквивалентов: когда «значение сокрыто посредством синонимических слов», когда «значение сокрыто посредством устаревших синонимов», когда «значение построено на основании скрытого смысла», когда «значение сокрыто из-за создания резких слогов» и наиболее интригующе, когда «значение становится трудно понимаемым из-за согласованности значения» (19–21).

По ходу текста автор в конечном итоге возвращается к стандартным вопросам иконографии, физиогномики, символических жестов, пропорций и техники. Первые главы теряются в обилии практических советов: «поверхность основания картины должна быть хорошо отполирована, на ней не должно быть комаров и блох» и т.д. (137). В «Ситрасутре», разделе о живописи, возникает несколько таких же технических терминов, как и в «Аттхаслини» (127). Было бы весьма затруднительно найти риторические фигуры в списках иконографических требований или законы диалектической аргументации в

and Mandalas in Temple Worship (Bangalore: Kalpatharu Research Academy, 1988).

рецептах живописи. Но если мы принимаем автора всерьез, а именно так и должно быть, то это произведение могло бы стать не просто неким несвязным сборником технических руководств, которые, как можно утверждать, суммируют «Вишнудхармоттара-Пурану», а основанием иного способа представить отношения между живописью и другими видами деятельности. Риторические фигуры (в отличие от диалектики) являются обычными приемами нашей концепции живописной структуры, а иконография танца ничего общего с ней не имеет. Поскольку все они находятся в основании искусств (живописи включительно), «Вишнудхармоттара-Пурана» представляет собой намного более богатый источник риторических параллелей, чем «Institutio oratoria» Квинтилиана для Ренессанса и классического барокко.

Последний пример взят из комментария к стиху из «Упанишад», написанного в XII в. Рамануджа. Этот стих – начало «Ведтана-сутры», Адхьяйя 1, пада (строка) 1, который можно перевести так: «Теперь следует познание Брахмана». Так как «Упанишады» берут концепцию Брахмана как центральную цель всех размышлений и направленной мысли вообще, эта единственная строка стала причиной сотни страниц комментариев. На санскрите она выражается двумя словами: Ататас Брахмайийаса (желание познать Брахму), поэтому и Брахман и познание сливаются в один концепт. Комментарии Рамануджи составлены в виде диалогов, в которых беспомощный собеседник, который в целом представляет конкурирующую школу толкования, связывается с именем Шанкары, над которым Рамануджа постоянно берет верх[18]. Аналогия с живописью занимает в комментариях приблизительно семьдесят страниц, поскольку Рамануджа намеревается доказать, что, когда священное писание находится в противоречии с восприятием, последнее должно уступить, поскольку «истинное не может быть познано через неистинное»[19].

[18] По поводу их позиций см.: *The Vedanta-sutras, with the Commentary of Sankaracarya,* translated by George Thibault, part 1. *The Sacred Books of the East,* edited by F. Max Müller, vol. 34 (New Dehli: Motilal, 1962), xxiv-xxvii.

[19] *The Vedanta-sutras, with the Commentary of Ramanuja,* part 3, translated by George Thibault. *The Sacred Books of the East,* edited by F. Max Müller, vol. 48 (New Dehli: Motilal, 1962), 73. Репринтное издание (Oxford: Oxford University Press, 1904). Последующие

Как пример кое-чего реального, познаваемого посредством чего-то нереального, собеседник цитирует «случай штриха и буквы». Понимая под «штрихом» символ, написанное слово или систему письма, а под «буквой» – значение или идею, Рамануджа больше ничего не уточняет. Таким образом, он утверждает, что если реален только Брахман, то штрих – это всего лишь пустая оболочка, в которой содержится буква. (Поле проблем здесь весьма отлично от семиотических, даже при том, что может показаться, что мы имеем дело с означающим, знаком и означаемым, потому что этим трем элементам приписываются различные онтологические уровни, причем означающее находится на самом низком из всех). Рамануджа отвечает, что штрих также реален, а его оппонент говорит, что штрих может создавать только идею значения, если он «понимается [всего лишь] как существование буквы», и это «существование буквы» само по себе неистинно, т.е. физическая буква существует, но если она должна быть познана таким образом, что мыслится только само значение, – это очень мало реально. «Нет, – отвечает Рамануджа. – Если “существование буквы” было бы нереальным, оно не могло бы быть средством познания буквы; поскольку мы не можем ни наблюдать, ни доказать, что то, что не существует, и не может быть определено, может стать средством» (76). Как обычно, оппонент, который в этих диалогах полностью зависит от собеседника, поскольку большинство его возражений вполне предугадываемы, предлагает «идею буквы», которая должна являться средством понимания. По мнению Рамануджи, это означает, что и средство, и то, что в результате достигается, является одним и тем же, то есть и то и другое, безразлично, является только идеей буквы. Более того, если в качестве средства используется только штрих, до тех пор пока он не является буквой, понимание всех букв будет зависеть от вида одного штриха; поскольку один штрих можно легко понять как то, что *не* является *никакой* буквой.

На этот поспешный вывод у оппонента уже готов новый аргумент:

– Но, так же как и слово «Девадатта» традиционно обозначает некоторого конкретного человека, так и некоторые штрихи, которые понимает глаз, могут традиционно

ссылки будут в тексте.

символизировать некоторую букву, которая должна восприниматься ухом, и таким образом определенный штрих может быть причиной идеи определенной буквы!

– Мы отвечаем, что это так, но в этом объяснении реальное познается через реальное; поскольку как штрих, так и конвенциональная сила символизации – реальны. Этот случай аналогичен идее о том, что буйвол порождается рисунком буйвола; эта идея опирается на подобие рисунка и изображенной вещи, и это подобие является реальным (77).

В этих диалогах много общего с традициями западной критики, философии и эстетики, а в особенности с теориями подобия, денотации, называния и потребности и условности. Но помимо этих заманчивых параллелей имеется существенное различие: важным здесь является не то, как производится значение, а то, что является «реальным» или «истинным», и все термины, циркулирующие в западном дискурсе, ориентированы на эту единственную цель. Этот текст принадлежит более широкому культурному контексту, который жители Запада называют «метафизикой» *санкхья*, и, в особенности, его склонности к «идеализму» (в кавычках, как западная философема)[20]. Идея, что слова относятся только к универсалиям, что они вечные и несотворенные, показывает их близость с Брахманом (несотворенность и универсальность которого принадлежат другому уровню)[21]. Так как целью мысли является приближение к Брахману, доктрина символов (*пратикани*) играет важную роль в Веданте. Слово *пратикам* происходит от *пратианк*, что означает «направленный к». Таким образом, символ – это часть Брахмана, «направленная к» нам, а слово, обозначающее образы богов, *пратима*, происходит от того же самого корня[22]. Если деятельность знака мыслить таким образом, то каждая мета, «штрих» и изображение могут быть как реальными, так и нереаль-

---

20 См.: Karl Potter, *Presuppositions of Indian Philosophy* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall).

21 K. Satchidananda Murty, *Revelation and Reason in Advaita Vedānta* (Waltair: Andhra University, 1959), 17–19.

22 Paul Duessen, *The Philosophy of the Upanishads,* translated from the German by Rev. A. S. Geden (Edinburgh: T. and T. Clark, 1906), 99–101.

ными, истинными или ложными, пустыми или полными, в зависимости от их направленности к или от Брахмана.

Я не собираюсь наскоро популяризировать некую особую систему концепций изображения: в каком-то смысле я хочу популяризировать их все и просто показать, как широко можно открыть дверь. В конце концов, необходимо думать о живописи вместе с такими видами деятельности, как чистописание, танец или употребление напитков, чтобы также увидеть, что живопись близка не только письму, но также и мышлению, молитве или колдовству.

В духе этого исследования, у которого нет окончательного вывода и которое может развиваться дальше в любом направлении, но только не возвращаться обратно в складку дихотомии слово/образ, я хотел бы привести еще один пример, служащий на этот раз западной параллелью между живописью, дружбой и поцелуями. Вольфганг Вакернагель размышляет об этимологии немецкого слова *Bild*, «картина»: «Некоторые лексикографы в течение долгого времени настаивали на существовании реальной филологической связи между греческим *philos*, то есть "друг" (во французском – *ami*), и индоевропейским корнем *bhilo* (правильная пропорция, соответствующий, хороший, дружественный/дружелюбный), от которого происходит немецкое слово "изображение" (то есть *Bild*, и глагол *bilden*, в то время как в английском от него происходит глагол *build*, означающий "строить" в смысле формировать или собирать). Хотя эта гипотеза была позже оспорена, особенно Бенвенистом, эта идея о значении *Bild* вполне сопоставима с тройственным значением *philos*, которое защищал сам Бенвенист: "знак обладания", "друг" и, как результат отглагольной деривации, "поцелуй". Действительно, независимо от любого доказательства прямого родства и за пределами любых "дружественных" отношений, разве не может изображение быть воспринято как нечто, что "принадлежит" модели, возможно, это даже ее "поцелуй", то есть ее "отпечаток"?»[23]

Мысль, что картины могли бы обозначать дружбу, получает частичное подтверждение из совершенно другого источника – исследования Михалы Чикжентмихальи и Юджина Рочберг-Холтона «Значение вещей», социологи-

[23] Wackernagel, "Establishing the Being of Images: Master Eckhart and the Concept of Disimagination", *Diogenes,* 162 (1993), 77.

ческого анализа эмоционального отношения разных народов к своему имуществу[24]. Его авторы считают, что суть «диванного искусства» состоит не в его стиле или предмете и даже не в его ценности, а в его функции способствовать началу беседы: оно служит нахождению общих интересов и является знаком предлагаемой дружбы.

Эти размышления о поцелуях и «отпечатках» привели затем Вакернагеля к далеко идущим выводам: «Действительно, трудно недооценить то богатство выводов, которые могли бы следовать из проведения параллелей между понятием изображения и понятиями любви, принадлежности и дружбы. Таким образом, например, само определение слова “философия” приобрело бы даже более глубокое и неожиданное значение, если бы определялось не только как “любовь к мудрости”, но также и “как образ мудрости”».

От этих тонких этимологических рассуждений, которые одновременно являются слишком провокационными и слишком широкими, он переходит к обсуждению Мейстера Экхарта, к которому мы еще раз обратимся в заключительной главе. На данный момент я предпочел бы завершить это обсуждение мыслью о разнообразии, с которым мы столкнулись даже в этом кратком обзоре: я бы сказал, что изображения являются чем-то много большим того, что о них думает философия визуальной теории и истории искусства. В конце концов, они могут быть даже поцелуями.

Перевод О. Пироженко

[24] *The Meaning of Things, Domestic Symbols and the Self* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

ИСТЕРИЧЕСКАЯ КРИПТОГРАФИЯ

А вот это нечто совершенно другое. Это отрывок из книги «Почему наши картины задают нам загадки? О современном происхождении изобразительной сложности». В книге собраны случаи удивительных, эксцентричных, возможно избыточных, вероятно галлюциногенных историко-искусствоведческих интерпретаций. Я обращаюсь в ней к рассмотрению персоналий нескольких историков искусства (если это может быть подходящим словом), которых можно счесть бредящими или психически больными, а также здесь я собираю коллекцию историков, которые обнаруживали образы, сокрытые в картинах. Некоторые из этих визионерских практик вполне уместны: Мантенья, например, действительно зашифровывал фигуры в своих пейзажах. Но некоторые из них совершенно невероятны, и все они – и это действительно приводит в замешательство – являются «открытиями» (или изобретениями) конца XX в. В книге, таким образом, утверждается, что наше восприятие картин стало настолько сложным, настолько емким, настолько наполненным двусмысленностью и интеллектуальными загадками, что мы, возможно, начали галлюцинировать во имя сложности. Наши картины становятся поводом для скрупулезных концептуальных дебатов, и в процессе этого они перестают быть многими другими вещами. Как это происходит? – вот вопрос, ответ на который я и пытаюсь найти в своей книге.

Никто из тех, кому я рассказал
о своей маленькой находке,
не смог возразить против
очевидности этой картины-загадки.

Оскар Пфистер по поводу грифа (vulture),
которого он обнаружил на картине
Леонардо «Мадонна и младенец
со Святой Анной»[1]

Загадки, которые ставит картина, требуют определенного метода, немного терпения и что-то вроде неустанного полувнимания, чего-то среднего между сосредоточенностью и скукой. Двусмысленности также требуют длительной работы, хотя способы размышления здесь более разнообразны: стратегии удержания (или обнаружения) двусмысленности могут изменяться от одного момента к другому. Как свидетельствует историко-искусствоведческая литература, и загадки и двусмысленности требуют, как правило, много времени.

Сокрытые образы различны. Они являются результатом секундного взгляда, или даже взгляда, длящегося всего доли секунды. В какой-то момент картина кажется в большей или меньшей степени непостижимой – она отказывается обнаруживать себя, ее значение кажется завуалированным или малопонятным, но в следующее мгновение она целиком приобретает смысл. Картина обретает четкость и предъявляет себя как то, чем она в действительности является: криптоморфом (*cryptomorph*) – образом, который таит в себе другой образ как собственный секрет или собственное решение. Сокрытый образ, однажды обнаруженный, и есть тот ответ, которого ищет интерпретация. Это тайна картины или тайна художника, и, когда она раскрывает себя, картина становится прозрачной для любого, кто может видеть.

Историки искусства питают особую слабость к сокрытым образам. Они находят их повсюду: от Микеланджело,

[1] Oskar Pfister, "Kryptographie, Kryptolalie, und unbewusstes Vexierbild bei Normalen," *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen,* 5 (1913), 117–156, перевод на английский приведен по: Freud, *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood* (1910), *Standard Edition,* edited by James Strachey (London: Hogarth Press, 1953), vol. 4, 59–137.

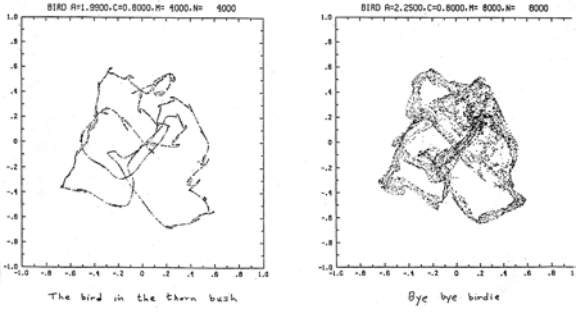
Дюрера и Босха до Гойи и Курбе, от исламских миниатюр до китайской пейзажной живописи. О картинах говорят, что они таят в себе спрятанные линии, геометрические формы, числа, буквы, тайнописи и подписи, а также различного рода фигуры – зашифрованных животных, людей, ангелов и божеств, головы и черепа, руки, глаза, фаллосы, губы, эмбрионы и обезьяноподобных людей («Ape-men»). Некоторые из них рассматриваются как созданные преднамеренно; принято считать, что геометрические фигуры, такие как треугольники, круги, модули, многоугольники, решетки и линии, сокрыты для каких-то определенных намерений, а органические формы обычно считаются случайными элементами, результатом неосознанного намерения[2]. (Сложно объяснить, почему должно быть именно так: является ли трапеция, нарисованная неумышленно, менее правдоподобной, чем неумышленно нарисованная голова лошади?) Некоторые из них уникальны, как, например, человеческий мозг, который можно различить на потолке Сикстинской капеллы, а другие – многочисленны, как множественные полусокрытые деформации драпировок одежды у Гойи в «Капричос»[3]. Не все они натуралистичны: случаи «антропоморфизма», рассматриваемые Майклом Фридом на примере Курбе, варьируются от «телесных» автопортретов в окружении (или даже в виде) совершенно обыденно выглядящих деревьев и скал (то есть в листве, утесах и камнях, которые не слишком похожи на человеческие формы, но замещают их) до воплощений тела художника в теле рыбы, а его собственных внутрен-

---

2 По поводу геометрических фигур см.: Elkins, "The Case Against Surface Geometry," *Art History,* 14, no. 2 (1991), 143–174, и Leo Steinberg, "The Line of Fate in Michelangelo's Painting," *Critical Inquiry,* 6 (1979–1980), 411–454.

3 О криптоморфах в работах Курбе смотрите дискуссию в работе: Michael Fried, *Courbet's Realism* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 238 ff., commenting on H. Toussaint et al., *Gustave Courbet (1819–1877),* exh. cat. (Paris, 1977). О Гойе см.: Barbara Stafford, "From 'Brilliant Ideas' to 'Fitful Thoughts': Conjecturing the Unseen in Late Eighteenth-Century Art," *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 48 (1985), 329 ff., особенно с. 352; и Priscilla Muller, *Goya's "Black" Paintings, op. cit.* И в дополнение источник, который я цитирую ниже: W. Kroy, "Ambiguous Figures by Bosch," *Perception and Psychophysics,* 35, no. 4 (1984), 402–404.

ностей – в цветах[4]. Сокрытые фигуры также могут быть найдены в научных изображениях. Так, например, Эдуард Лоренц, родоначальник теории хаоса, обнаружил в своих компьютерных распечатках новых «аттракторов» сражающихся динозавров и исчезающих птиц (ил. 56)[5]. (Лоренц имел привычку подгонять математику своих «аттракторов» так, что они начинали разыгрывать драматические представления подобно птицам, исчезающим в кустах.)



56

Для меня криптоморфы загадочны с исторической точки зрения, поскольку их можно обнаружить на протяжении всей истории западного и исламского искусства (но не в искусстве Китая, Мезоамерики или Индии). И я нахожу их загадочными с эпистемологической точки зрения, поскольку они никогда не бывают абсолютно ошибочными или общепринятыми. И постольку, поскольку эта область так плохо исследована, в этой главе я преследую несколько отчасти несовместимых целей: я затрону некоторые вопросы, касающиеся истории криптоморфов, а также несколько проблем, которые имеют отношение к тому любопытному факту, что еще никто не счел нужным выступить *против* них (как будто бы они должны были исчезнуть тем же путем, каким и появились, – по указу). Я также попытаюсь работать с гипотезой о месте криптоморфов в более длительной истории «случайных» или

---

4 Michael Fried, *Courbet's Realism, op. cit.,* 238–254; он рассматривает традицию подобных видений (*sightings*), которая началась с Элен Туссен et al., *Gustave Courbet (1819–1877)* (Paris: Grand Palais, 1977), 150, 152.

5 Lorenz, personal communication, c. 1986. Еще один пример сокрытых образов я привожу в своей работе *Pictures, and the Words that Fail Them, op. cit*.

«естественных» образов. Но предметом моего основного интереса станет поведение историков искусства, которые заявляют об обнаружении образов. Я надеюсь, что по мере продвижения вперед причины такого уклона моего анализа станут более понятными. Я полагаю, что криптоморфы могут быть лучше поняты, если рассматривать их как знаки крайней тревоги, которую вызывают картины. Обнаружение чего-то, что, как кажется, демонстрирует само себя, может быть способом как вытеснения того, что в картине является по-настоящему тревожащим, так и превращения этого в неожиданный трюк – вариант, к которому я хочу обратиться настолько серьезно, насколько только смогу, как в данной части текста, так и в заключительной главе.

Плиний, Аристотель и Лукреций считали, что скрытые образы – это дело рук самой природы, и их можно увидеть, глядя на облака, раскалывая жеоды или же распиливая окаменелое дерево[6]. Минеральные включения, териоморфные (в форме животных) узелки, деревья, прибитые к берегу, окаменевшие зубы акулы, наконечники стрел и камни, имеющие форму хлеба или овощей, – все они могут быть приведены в качестве примеров тому, что может изваять природа[7]. Такие формы называются по-разному: сокрытыми, естественными, или случайными изображениями, или, используя специальный термин, алеаморфами (*aleamorph*). Их полная история должна была бы включать в себя *argoi lithoi* (древнегреч. – необработанные камни), *baetylia* (древнегреч. – метеориты) и другие природные формы, почитаемые в ранней греческой религии: метеориты, умащенные маслом; каменные плиты в храмах; гладко отшлифованные доски дерева, установленные как статуи[8]. Примерами смешанной природы естественных изображений могут выступить ренессансные и просвещенческие практики «улучшения» и «завершения»

6 См., например, работу Лукреция «О природе вещей» (*De rerum natura* iv. 132 ff.) и работу Плиния «Естественная история» (*Historia naturalis* xxxv. 10).

7 См., например: David Murray, *Museums: Their History and their Use, With a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom* (Glasgow: J. MacLehose and Sones, 1904), vol. 1.

8 См.: *Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines,* edited by Ch. Darmberg and E. Saglio (Paris: Hachette, 1877), *v.* “argoi lithoi,” 413–414, и “baetylia,” 612–647.

алеаморфических рисунков, найденных на разрезанной и отполированной поверхности «живописных агатов». Такие образы считались «нарисованными» изначально и затем «сокрытыми» природой, так что художникам, которые писали на камнях, сама природа помогала улучшать им свое же собственное чудодейственное изобилие. При этом в выгодном свете демонстрировались одновременно как навыки художников, так и заслуга самой природы, производящей алеаморфы, которые представляли собой смешение случайности и намерения, природы и искусности[9]. Вера XVII в. в то, что природа ваяет ископаемые (а не просто фиксирует формы мертвых животных и растений), и скандал в начале XVIII в. с фальшивыми ископаемыми Иоганна Берингера (камни были вырезаны в подражание схематическим ископаемым, которые, видимо, ожидались в то время) также являются примерами размытых линий между природными и искусственными формами[10]. Считалось, что в антропоморфизации Природы как человеческий ум, так и природный мир обладали способностью либо к *ingegno* (лат. – ум, дарование), либо к *fantasia* (лат. – воображение), так что подобные произведения искусства не рассматривались тогда как бессмысленные или причудливые, какими могут показаться сегодня.

Если же мы все-таки не поверим в то, что персонифицированная или спиритуализированная природа в действительности создает изображения, все равно останутся образы, которые встречаются в природных и искусственных объектах. Леонардо говорит об обоих видах. Испачканная стена является естественной площадкой происхождения воображаемых образов, но также и художник может привести процесс в движение, разбрызгивая краску или же прикладывая к поверхности губку. Леонардо рассказывает историю о Боттичелли, который бросал в стену губку для того, чтобы увидеть на ней пейзажи, и эта история повторяет историю из анекдота Плиния о Протогене,

---

9 P. Graziosi, *L'arte dell'antica età della pietra* (Florence, 1956), 274 ff.

10 О скандале с фальшивыми ископаемыми см.: Melvin E. Jahn and Daniel J. Woolf, *The Lying Stones of Dr. Johann Bartholomew Adam Beringer* (Berkeley: University of California Press, 1963), J. M. Edmonds and H. P. Powell, "Beringer 'Lügensteine' at Oxford," *Proceedings of the Geologists' Association,* 85 (1984), 549–54, и M. Jones et al., editors, *Fake? The Art of Deception* (London, 1990), 91.

который бросал губку в свою картину, изображающую собаку, пускающую слюни, для того чтобы уловить надлежащий вид пенистой слюны[11]. Леонардо пересказал эту историю как намек на художников-пейзажистов, но целью этого пересказа было предостережение: Леонардо хотел указать на то, что такого рода образы не могут научить мастерству написания пейзажей, и он пошел дальше, сказав, что Боттичелли не был таким уж хорошим специалистом по пейзажам. Существует важное различие между обнаружением испачканной стены и ее пачканьем, ведь художник, разбрызгивающий краску по стене, не воспроизводит природную произвольность, но делает нечто с определенным намерением и в определенном порядке. Пользуясь современным языком, мы могли бы сказать, что естественно испачканная стена не является прибежищем полуоформленных образов до тех пор, пока художник не продемонстрирует их, в то время как о специально испачканной стене можно с достоверностью сказать, что она уже содержит в себе наполовину оформленные образы: по крайней мере, сами пятна, их формы будут свидетельствовать о преднамеренных действиях художника.

Как правило, алеаморфы являются совместными проектами «природы» и художника, или же, выражаясь современным языком, склонностью художника видеть вещи, которых нет, и связанной с этим тенденцией раскрывать образы, едва зародившиеся в материале. Иногда «случайная» метка является достаточной для того, чтобы выступить в качестве образа, не нуждаясь при этом в исправлении или завершении. На картине Пикассо «Распятие» (1930), важной работе, содержащей в себе ряд стилей, в которых художник работал до этого, в одном из углов картины есть бросающееся в глаза астероидоподобное губчатое пятно: один из нескольких жестов Пикассо в отношении случайных изображений (ил. 57). Этот образ необычный, поскольку он представляет естественный объект, который мог бы выступить в качестве вспомога-

[11] H.W. Janson, "The 'Image Made by Chance' in Renaissance Thought," *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky* (New York, 1961), 262. Несколько упрощенная, но расширенная версия этого эссе Янсона появилась в: "Chance Images," *Dictionary of the History of Ideas,* edited by P. P. Wiener (New York, 1968), vol. 1, 340b ff. См.: Pliny, *Hist. nat.* xxxv.10.

тельного для создания самого образа. Он одновременно является и алеаморфом, неправдоподобным солнцем, и изображением библейской губки с уксусом. И, подобно картине Уго да Карпи, «созданной без кисти», он отсылает к ахейропоэтическим образам, создаваемым в средние века[12].

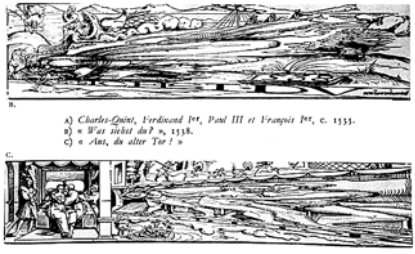
57

Алеаморфы объединяют в себе два возможных варианта, которые могут быть полностью обособлены друг от друга: либо сокрытые образы видимы в самих объектах, либо они помещаются на их место. Далее эти рассуждения запутываются из-за перекомбинаций природного и человеческого факторов: либо природа, либо люди должны производить это размещение, также и объекты, в которых нечто видимо, могут быть созданными либо природой, либо искусственным путем. Не касаясь этого концептуального беспорядка, я хотел бы продемонстрировать разницу между «высматриванием» (*seeing in*), как говорит Ричард Уолхейм, и сокрытием. По словам Уолхейма, алеаморфы высматриваются, а после этого они могут могут быть выявлены (выражаясь языком мастерской). Для нас предпочтительнее было бы сказать, что классические алеаморфы создаются как увиденные, и это проясняет то, что я рассматриваю как важнейшее отличие алеаморфов от других сокрытых образов: алеаморфы ни нарисованы, ни изваяны. Чистый алеаморф – это ахейропоэтический образ, образ, который не создан человеческими руками. В сравнении с ним чистый криптоморф является вначале *созданным*, а затем видимым.

Проведение этого незначительного искусственного различия приводит к мысли о концептуальной последо-

[12] Об Уго да Карпи см.: Georges Didi–Hubermann, *Devant l'image, question posee aux fins d'une histoire de l'art* (Paris: Minuit, 1990).

вательности от алеаморфов (которые просто видимы) до криптоморфов (которые являются имитацией алеаморфов). Эта концептуальная последовательность влечет за собой историческую последовательность, и для того, чтобы ее представить, я хотел бы ввести третье понятие, которое находится «между» алеаморфами и криптоморфами: это – анаморфы (*anamorphs*). На протяжении XVI и XVII вв. анаморфы являлись наиболее распространенным видом сокрытых образов. Анаморфы (что означает «без формы»), представляли собой изображения, созданные при помощи перспективы (или же со знанием перспективы, но без непосредственного использования ее правил), и поэтому их можно было увидеть, только заняв определенную позицию. Вытянутый череп на картине Ганса Гольбейна «Французские послы» является классическим, претерпевшим многократные интерпретации примером. Образ, созданный несколькими годами позже Эрхардом Шеном в картине «Что ты видишь?», с очевидностью демонстрирует несколько второстепенных сцен, расположенных возле центрального размытого изображения, включая небольшую сцену под названием «Иона и кит» (ил. 58, вверху). Оказывается, что центральное размытое пятно – это испражняющийся человек. Для того чтобы увидеть это, зритель должен приспособиться к не-



58

привычной для себя позиции, поместив свой глаз прямо у левой границы картины. Анаморфы полны иронии по поводу подобной смещенной позиции зрителя и высмеивают его усилия. В этом случае зритель, который изгибается и прищуривается, чтобы увидеть то, что на картине, может также ощутить параллель между собственной позой и позой фигуры на гравюре. Значимо и то, что форма самой сцены на картине имитирует свой предмет, ведь само пятно является копрологическим. Еще одна картина

Шена, которая называется «Прочь, старый дурак!», является порнографической, и мы изгибаемся и прищуриваемся, чтобы увидеть изображение, как если бы мы смотрели на что-то в замочную скважину. Зачастую анаморфы заключают в себе также третий, и последний, момент, который завершает изначальное замешательство и последующее просветление, когда нечто новое обнаруживает себя. В случае с этой картиной зритель, возвратившийся к более привычной позиции, станет, возможно, искать искаженную фигуру и заметит козла прямо позади нее, придя в изумление или же в раздражение. Во «Французских послах» завершающим моментом может стать момент обнаружения зрителем крошечной сцены распятия, видимой сквозь занавес в левом верхнем углу картины – еще одно окно, приоткрывающее ту же тему, – эфемерности жизни и вечного искупления. Сокрытие и обнаружение, видение и высматривание (*seeing and seeing-in*) – все вовлечено в игру с более интересными анаморфами. По мере того как копрологическая сцена становится видимой, «Иона и кит» (грубая метафора телесного освобождения) исчезают, а когда череп становится видимым, французские послы и их мирская принадлежность затуманиваются и «прячутся». Нетрудно понять, почему анаморфы становятся популярными через пятьдесят лет после их второго открытия сюрреалистами и как они приспосабливаются к интерпретативным излишкам в качестве метафор потерпевшей неудачу субъективности и умерщвления картезианского субъекта[13].

Обычно случайные образы, анаморфы, и изображения, сокрытые в картинах, рассматривались порознь. Но всех их можно связать воедино исторически, поскольку они образуют практически непрерывную цепь художественных практик со времен Рима и до настоящего времени. История алеаморфов начинается в III в. до н.э., продолжается средневековым интересом к природным чудесам и ослабевает в начале эпохи Просвещения, когда люди перестают рассматривать природу как силу, создающую об-

[13] См. мою критику Джанкарло Майорино: *The Portrait of Eccentricity: Arcimboldo and the Mannerist Grotesque* (University Park, PA: Penn State Press, 1991), а также интерпретацию Жака Лакана картины «Французские послы» в книге: *The Poetics of Perspective, op. cit.,* 35, 167.

разы. История анаморфов начинается в XVI в. с развитием перспективы и идет на убыль в XIX в., когда более замысловатые и притягательные оптические игрушки начинают вытеснять их. А сообщения об образах, сокрытых в картинах, появляются в конце XIX в. и продолжаются вплоть до сегодняшнего дня. Здесь есть некоторое пересечение: интерес к природным образам продолжается и в начале XVII в. в «кабинетах чудес» и изображениях сверхъестественных знаков природы, а первый анаморф упоминается в трактате Пьеро делла Франческа[14]. (И хотя случайность является наиболее важной составляющей искусства XX в., случайные образы таковыми не являются с тех пор, как работы Ханса Арпа и других художников перестали предполагать создание натуралистических изображений.) Криптоморфы в их современном понимании впервые упоминаются, я думаю, в «Книге для художников» (1603–1604, «Het Schilder-boeck») Карела Ван Мандера. Он обращает внимание на «традицию изображения маленького человека, испражняющегося на всех пейзажах» Иоахима Патинира, что закрепило за художником прозвище «засранец» (*the Shitter*). Сразу за историей Патинира следует биография Херри де Блеса, «мастера сов, помещавшего в каждую свою работу маленькую сову, которая иногда оказывалась спрятанной так тщательно, что люди позволяли друг другу подолгу смотреть на нее, держа пари, что они все равно ее не найдут, так и проходило их время в поисках совы»[15].

Но в общем и целом эти три вида образов составляют последовательность, и алеаморфы отсутствуют в живописи XX в., так же как криптоморфы – в ренессансном письме о картинах. Эта последовательность предполагает то, что не под силу было продемонстрировать ни одному

---

[14] Я рассматриваю *trompe l'oeil* (обманка, фр.) Пьеро как анаморф, потому что здесь дистанция взгляда настолько мала, что сложно разглядеть саму форму. Такое сравнение легитимно, потому что анаморфы являются продуктами только линейной перспективы, с центром проекции, помещенным на определенную (случайную) дистанцию от ортогональной линии к центру картины (см. мою работу *Poetics of Perspective, op. cit.*).

[15] Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, From the First Edition of the* Schilder–boeck *(1603–1604),* translated by Hessel Miedema (Doornspijk: Davaco, 1994), vol. 1, 134 и 137, пунктуация изменена.

из анализов, а именно то, что алеаморфы, анаморфы и криптоморфы могут являться частями единой, более общей истории определенных реакций на изображения.

Следует добавить, что криптоморф является образом, сокрытым во время своего создания, остающимся невидимым определенный период, а затем обнаруживающимся. Поэтому он является образом, который только однажды может быть спрятан (и не может быть спрятанным вновь). Подобно гусеницам, которые прячутся в коконах, а затем появляются, принимая различные формы, криптоморфы, однажды открытые, уже никогда не смогут вернуться назад. Исторические практики различны, но основная последовательность остается. Как группа криптоморфы имеют неоднозначное отношение к сознательным намерениям, поскольку как сокрытие, так и обнаружение может быть как преднамеренным, так и непреднамеренным. Криптоморф может быть помещен в картину с намерением, что он никогда не будет найден, и навсегда оставаться вне поле зрения зрителя, рассматривающего картину. Или же он может быть помещен туда для того, чтобы «ощущаться», подсознательно или же неосознанно[16]. Или же (в качестве альтернативы) он может быть помещен в картину для того, чтобы быть найденным, но только немногими зрителями. Некоторые криптоморфы представляют собой одновременно сразу три варианта: карикатурист Эл Хиршфельд прятал имя своей дочери, Нины, в каждом своем рисунке, обычно на манжетах и воротниках костюмов изображаемых им людей (ил. 59). (В его карикатуре на Артура Миллера есть целых три «Нины».) Разумно предположить, что в целом он хотел бы, чтобы его «Нины» оставались сокрытыми, но, по меньшей мере, для него они должны ощущаться в каждой картине; и, поскольку он сам разоблачил эту практику, надо думать, он также предполагал, что его «Нины» будут найдены и некоторыми другими зрителями[17].

[16] Я всегда стараюсь быть осторожным в использовании понятия «подсознательный» (*sulbiminal*) ввиду его ассоциаций с насильственной рекламой и недолгой историей. Основной источник на эту тему: Wilson Bryan Key, *Subliminal Seduction: Ad Media's Manipulation of a Not So Innocent America* (New York: New American Library, 1974).

[17] Другим известным мне примером, исторически аномальным (*historically anomalous*), является картина Александра Головина

59

Некоторые криптоморфы, как, например, всадник, которого Андреа Мантенья поместил в облака на своей картине «Мученичество святого Себастьяна», хранящейся в Вене (типичный образец всех криптоморфов), – на самом деле вовсе не спрятаны (ил. 60). Многие зрители, должно быть, пройдут перед картиной, не замечая маленькое облачко в верхнем левом углу. И хотя не подразумевалось, что всадник должен быть заметен любому, нелегко однозначно сказать, насколько основательно Мантенья хотел его спрятать. В недавнем исследовании Роланд Лайтбоун согласился с Хорстом Янсоном в том, что, вполне вероятно, Мантенья следовал Лукрецию или Аристотелю,

«Два образа Скрябина» (ок. 1908). На ней второй «образ» можно увидеть, только если смотреть на картину через синий светофильтр (или синюю стеклянную обеденную тарелку, как это было тогда, когда мне показывали картину). Возможно, эффект был бы таким же, если бы картина подсвечивалась голубым цветом – например, на протяжении сеанса. В 1995 г. картина была предоставлена на время Музею искусства университета Дюка.

60

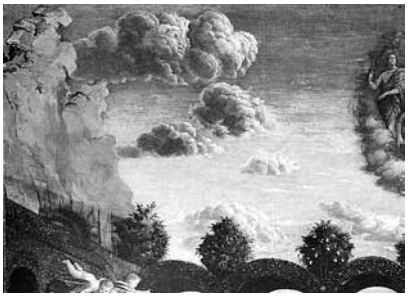
оживляя природные или случайные образы[18]. Написанные фигуры могли бы в этом случае выступить в качестве демонстрации гармонии природной и искусственной изобретательности (*invenzione*) и резонировали бы с другими художественными доктринами того времени. Но такое объяснение не дает ответ на вопрос о рецепции картины. Мы можем представить себе, что для Альберти, Леонардо или мыслящих сходным образом художников, интересующихся случайными образами, облачный визитер стал бы подходящей классической референцией, являя собой пример баланса людской и божественной изобретательности.

[18] Ronald Lightbown, *Mantegna, With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints* (Berkeley: University of California Press, 1986), 80, 408.

Но мог ли Мантенья предполагать, что верующие будут смущены такого рода отсылкой? Восприняли бы они это в том же духе? Нормативным ответом был бы ответ «нет, не восприняли», но другие картины Мантеньи свидетельствуют о том, что его отношение к разоблачению не было однозначным. Картины из цикла «Триумф Цезаря» очень сильно повреждены, но весьма вероятно, что даже в их изначальном состоянии лицо-облако на третьем полотне могло бы быть одним из наиболее отчетливых элементов композиции (ил. 61). С другой стороны, лица с удвоенным профилем, помещенные высоко в облаках в левом верхнем углу картины «Минерва изгоняет Пороки из сада Добродетели», легко можно не заметить (ил. 62). Поскольку остальные формы вокруг – другие облака справа от них и передняя часть скалы слева – морфологически сходны, профили являются отличным напоминанием об очевидной силе природы создавать образы. То же самое нельзя сказать о «Святом Себастьяне», где напоминание об облаках и скалистом ландшафте следует более механическому закону группировки и дробления, что необъяснимым образом руководит многими изображениями природных

61

форм Мантеньи. Возможно, лица на полотне «Минерва изгоняет Пороки из сада Добродетели» писались для создания эффекта, более близкого тому, которым обладают классические природные образы (так, чтобы зрители могли думать, что именно они их открывают), а формы в других двух картинах более похожи на современные образы, сокрытые в картинах (поскольку в данном случае



62

зритель мог бы осознать, что мастерство художника применялось для их усиления). «Минерва изгоняет Пороки из сада Добродетели» могла бы поэтому выступить в качестве типа картины, отличающейся от «Святого Себястьяна». Она была бы скорее более схожа с природным, нежели с искусственным, зрелищем, а «Святой Себастьян», напротив, с очевидностью явился бы продуктом мастерства самого художника.

Сходного рода наблюдения могут быть сделаны также и в отношении людей, богов, верблюдов, собак и разнообразных лиц, которые иногда вырастают из скал и гор в персидской живописи. На одной из картин художника по имени Султан Мухаммад, датированной XVI в., крошечные лица размером в четверть роста людей, находящихся рядом, – спонтанно вырастают из скалистых наростов (ил. 63). Некоторые из них внушительные и злобные, но большинство слишком малы для того, чтобы иметь отчетливые психологические характеристики. (На этом фрагменте они находятся в основном сверху и снизу правого края с особо плотной группой где-то наполовину кверху.) И поскольку нет текстового свидетельства, которое помогло бы проинтерпретировать эти лица, они могут предстать только в качестве «мистически вдохновленных земных духов» (как сказал один исламист) или же как фантазии безо всякой четкой основообразующей функции[19]. В правом нижнем углу картины художника династии Великих Моголов конца XVI в. Мискина за спиной коровы изображен каскад камней, который все сильнее и отчетливее отливается в атавистические лица и в конечном счете превращается в обезьяноподобный профиль

[19] Stuart Welch, *Persian Painting, Five royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century* (New York: Braziller, 1976), 38.

63

позади изображения настоящего козла (ил. 64). Для того чтобы определить смысл картины, необходимо узнать кое-какие детали о последовательности появления: пародируют ли каменные лица козла или же козел неожиданно появляется из скал? (То же самое происходит и с правой стороны с края, где антропоморф и териоморф заполняют маленькое пространство между верблюдом и мужчиной[20].)

Для персидской живописи и западного искусства подобные очевидные и убедительные примеры являются исключением. Панофский увидел репрезентацию естественных образов в картине Пьеро ди Козимо «Горе Сатира»; он считает, что на картине есть дерево с «наростами, напоминающими голову оленя»[21]. Атавистические деревья Пьеро, возможно, следует рассматривать параллельно со случайными формами, усматривая в них распознаваемые формы, как это практиковали Леонардо и Боттичелли. И также имеет смысл напомнить о том, что Пьеро «сошел со

[20] См.: Douglas Barrett and Basil Gray, *Painting of India* (Lausanne and Paris: Skira, 1963), 87–89.

[21] Согласно работе Янсона "The 'Image Made by Chance,'" *op. cit.;* см.: Panofsky, "The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo," *Studies in Iconology* (New York: Harper, 1972), 33–68, особенно 63.

64

своего пути для того, чтобы искать подобные явления». Живопись Пьеро является крайним примером: всерьез проблемы начинаются тогда, когда криптоморфы настолько сложно увидеть, что мы начинаем сомневаться, а были ли они вообще спрятаны.

В 1958 г. в Базеле Энрико Кастелли разглядел лик Христа в терновом венце, спрятанный в зарослях веймутовой сосны в углу картины Ханса Леу «Святой Иероним», написанной в 1516 г. (ил. 65)[22]. Он признался, что для того, чтобы опознать Христа, понадобилось немного больше времени, чем требуется для того, чтобы просто смотреть в этом направлении и думать о Спасителе. По мнению Кастелли, святой мог просто поклоняться распятию, когда голова Христа внезапно появилась в кустах ежевики над ним. «Чтобы увидеть ее (а лучше, чтобы ее узнать), – утверждает он, – необходимо “искать” это, слово “искать” дано в кавычках для того, чтобы указать на то, что нео-

[22] E. Castelli, “Umanesimo e simbolismo involuntario,” Umanesimo e simbolismo, etti del iv convegno internazionale di studi umanistici, published in Archivio di Filosofia, 2-3 (1958), 17–21.

65

бязательно смотреть слишком пристально, потому что ведь в конечном счете она там *есть*»[23]. Тот же автор увидел посмертную маску в складках одеяний девы Марии в «Пьете» Микеланджело (находящейся в Ватикане), как раз прямо под ее правой грудью. Он говорит, что, чтобы увидеть эту маску, статуя должна быть освещена определенным образом (ил. 66)[24]. То, что здесь сокрыто, является сокрытым вдвойне: Иисус сдвинут в одну сторону, так что наше внимание направлено куда-то в другое место; но даже когда мы смотрим на маску, она продолжает исчезать, как палочник в кустах. Как отмечает Панофский, такое утверждение сомнительно, поскольку маска появляется только на собственной фотографии Кастелли, фотографии, которая была сделана при особом освещении, и требуются определенные усилия воображения, чтобы увидеть ее при другом освещении[25].

Существует разница между непосредственным распознаванием и согласием, проистекающим из обнаружения сознательно сокрытого образа – как в случае с неожиданным всадником на картине Мантеньи, или же с неприличной шуткой Эрхарда Шена, или со ставшими популярными «Сокрытыми картинками» в журнале «Highlights for

---

23 Per vederlo (meglio: per riconoscerlo) bisogna 'cercarlo,' altrimenti rimane un tronco qualunque di un albero spezzato." *Ibid.,* 19.

24 *Ibid.,* 20: "intravedere, cioé *scoprire,*" курсив оригинальный.

25 Панофский, цит. по Янсону: "The 'Image Made by Chance,'" *op. cit.,* n. 39.

66

Children» – и полусогласием, к которому мы приходим в случае, если соглашаемся временно отказаться от придирчивого неверия в существование сокрытого образа, – как в случае с Микеланджело или Леу[26]. Кастелли отстаивает свои находки, видимые лишь отчасти, апеллируя к глубинной психологии (*Tiefenpsychologie*). Художник, считает он, может быть совершенен и в состоянии полностью управлять своей работой, но при этом он может создать монстра, незавершенный символ, который является настоящим выражением бессознательного[27]. И поскольку эти символы не нуждаются в подчинении сознательным критериям понятности, формы и техники, их может быть очень сложно увидеть. Но *глубинная* психология открывает двери также к любой полусокрытой форме.

Эскиз Иеронима Босха «Гнездо сов» номинально является изображением сов, сидящих на дереве: одна находится над отверстием гнезда, распустила крылья и смотрит на другую сову, которая уже внутри гнезда, а третья забралась на вершину (ил. 67)[28]. На рисунке изображены еще четыре птицы более мелких видов: одна – в полете, другая смотрит на паука и еще две – слева, одна над другой. Согласно статье Дж. Лангерхолка и У. Кроя, в картине

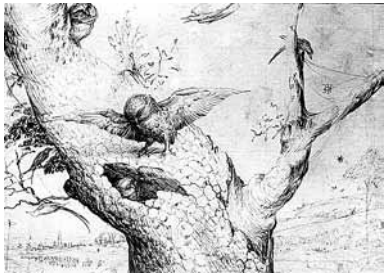
---

[26] Иллюстрации из *Highlights* можно увидеть в *Super Colossal Book of Hidden Pictures,* собранных редактором журнала *Highlights for Children* (Honesdale, PA: Boyds Mills Press, 1994). Сходные примеры см. в книге “Waldo” или “Wally”, а также: Margret Rey, *Curious George Goes to the Hospital* (Boston: Houghton Mifflin, 1966).

[27] Castelli, “Umanesimo e simbolismo involuntario,” *op. cit.,* 20 n. 6.

[28] В стандартной интерпретации рисунок рассматривается как незавершенный набросок на тему морали (совы символизируют грех, зависть и ненависть).

можно увидеть гораздо больше. Для них само отверстие гнезда предстает птицей (ил. 67a, справа, верхняя диаграмма), и еще три птицы образуют пустое пространство



67

между ветвями (у одной их них паук заменяет глаз). Они находят еще трех совершенно крошечных птиц вдоль левого края рисунка – череда птиц, начиная с самой большой и наиболее очевидной и до самой крошечной, которая, кажется, только-только появляется из клубка веток и паучих гнезд. Если поиск (и обнаружение) сокрытых образов является частью игры картины (возможность, в которую я не очень верю), тогда птицы, безусловно, под-

67a

ходят здесь лучше всего: но, как и следовало ожидать, авторы на этом не останавливаются. Они увидели еще «пару рук, сжатых около черной дыры в стволе» (ил. 67b, справа, нижняя правая диаграмма), и перевернутого вверх ногами человека «с вытянутыми ногами, бородой, отчетливо выступающим носом и в тюрбане». Другая диаграмма показывает весь ствол целиком в виде ящерицы с «оттопыренным большим пальцем», который они также описывают как «змею, которая глотает слетающую сову». И, конечно, ствол также напоминает им о «мужской анатомии»: «он появляется», говорят они, «чтобы выступить в качестве наброска бедра, взятого непосредственно из

67b

анатомического класса; затемненная часть очень сильно намекает на мужской пол» (ил. 67c, справа, нижняя левая диаграмма)[29].

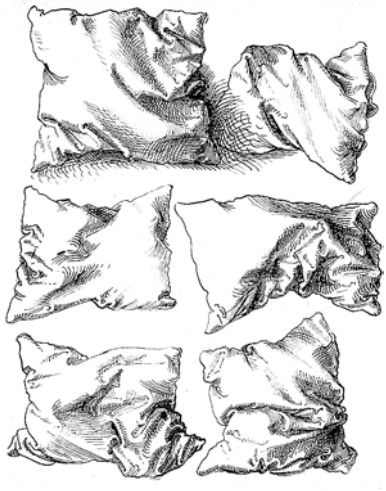
Гипотеза Дж. Лангерхолка и У. Кроя отсылает к особому виду криптоморфов, которые только появляются, потенциально в бесконечном количестве, пока образ целиком

67c

не заполнится множественными видениями. Существует автопортрет Дюрера в молодости, на котором на заднем плане изображен ряд из шести подушек (ил. 68). В 1960 г. Ханс Ладендорф увидел в этих подушках лица – не про-

[29] И действительно, тут нет конца. Статья завершается предположением Лангерхолка о том, что рисунок мог бы быть аллегорией Книги Иова. Лангерхолк делает примечание, в котором содержатся мнения друзей, с которыми он советовался: «Одна молодая дама отметила, что когда рисунок перевернут вверх ногами, “бедро” основной ветки дерева можно увидеть и как *tête de biche,* то есть голову оленя», и так далее. (Kroy and Langerholc, “Ambiguous Figures by Bosch,” *Perception and Psychophysics,* 35 (1984), 402-404; the quotations are on p. 402 and 404.)

сто по одному лицу в каждой подушке, но неопределенное количество лиц различных размеров и форм: «множество неуловимых, переплетенных масок и лиц». Некоторые из них всего лишь профили, говорит он, а другие имеют рога, тюрбаны, «химерические» черты, впалые глаза и выступающие носы с большими ноздрями. На подушке в правом верхнем углу «по-особенному деформированная форма



68

головы», а еще одна чуть ниже справа имеет лицо человека, глядящего влево, с большим капюшоном, спадающим ему на глаза. В верхнем левом углу подушки, находящейся в верхнем левом углу рисунка, есть крошечное лицо[30]. Эти находки были подтверждены несколько раз – К. Шефол-

[30] H. Ladendorf, "Zur Frage der künstlerischen Phantasie," *Mouseion, Studien für Otto Förster* (Cologne, 1960), 21: "viele, ungriefbar sich ineinander verschränkende Gesichter und Masken in den verformten Kissen scheinen zu lebendigen, chimärischen Wesen geworden zu sein.… Der linke Rand des Kissens oben links kann als ein großes Profil mit eingesunkenem Auge und groß herausgezeichneter Nase mit hervorgehobenem Nasenflügel aufgefaßt werden, man kann aber auch ein kleines Gesicht aus dem Kissenzipfel herauslesen. Das Kissen rechts oben gibt eine seltsam deformierte Kopfform, der des Kissens darunter in Richtung und Bewegung ähnlich. Ob aus dem Kissen unten rechts ein nach links blickender Männerkopf mit großer, bis zu den Augen über die Stirn gezogener Kappe abgelesen werden kann, scheint der Phantasie des Betrachters überlassen zu bleiben."

дом, Хорстом Янсоном и Джозефом Кернером[31]. Криптоморфы были найдены в пейзажах Дюрера, а также в его работе «Меланхолия»[32]. Но о сокрытии какого рода может идти речь, когда даже наиболее тщательное описание открывает то, что только наполовину сокрыто? Обращаясь к этому случаю, Янсон предполагает, что Дюрер «обнаружил» физиогномический потенциал [подушек] случайно, возможно в процессе создания наброска подушки, а затем продолжил, превратив это уже в игру[33]. Ладендорф использовал эту идею для своего алогичного заключения; по его мнению, нет ничего предосудительного не только в том, что мы видим лица в подушках, но также и в том, что мы им эти лица приписываем[34]. Другими словами, «игра» Дюрера включает в себя обмен между его собственной *фантазией* и нашей. Лица не столько раз и навсегда спрятаны, сколько «посажены», так что они вырастают в нашем воображении, стимулируемые самим рисунком[35].

Этим теориям присуща большая сила воздействия. Если уж криптоморф однажды прочно попал в поле зрения, стереть его из памяти или же поверить в то, что в картине его нет, сложно. В 1989 г. в Осаке Питер Штурман обнаружил лицо на картине Ми Юрен «Горы и облака» эпохи династии Сун времен зарождения литературной традиции (ил. 69)[36]. На ней вполне отчетливо видна голова женщины, изображенная в профиль слева, подстри-

---

31 K. Schefold, "Zur Frage der künstlerischen Phantasie," *Antike Kunst,* 4, nr. 2 (1961), 79, называет это "[e]in besonders schönes Beispiel," и это также упоминается в работе Янсона "Chance Images," *op. cit.,* 345a.

32 См.: P. Reuterswärd, "Sinn und Nebensinn bei Dürer, Rendbemerkungen zur 'Melencola I'," *Gestalt und Wirklichkeit, Festgabe für Ferdinand Weinhandl* (Berlin, 1967), 411-436. Об еще одном примере с Дюрером см.: W. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer* (New York, 1974), vol. 1, nos. 1493 / 7 and 1495 / 31.

33 Janson, *op. cit.*

34 Ladendorf, *op. cit.:* "Hier wird man sicher sein, nicht nur ein Gesicht in das Kissen hineinzusehen, sondern es aus ihm herauszulesen."

35 Такого же рода приглашение к взаимной изобретательности можно встретить в *Book of Hours of Anne of Cleves*. См.: J. Plummer, *The Hours of Catherine of Cleves* (New York and London, 1966), 16.

36 О картине см.: James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings, T'ang, Sung, and Yüan* (Berkeley: University of California Press, 1980), 165. Кахил (Cahill) называет ее «ранней и важной работой, возможно, в стиле [Ми Юрен]».

69

женная по моде того времени, проступающая сквозь туманную завесу[37]. (Эта совсем маленькая фигурка справа от темной рощи деревьев.) «Как только глаз привыкает к видению», пишет Штурман, оно становится уже неопровержимым; и от себя я бы добавил, что, подобно многим криптоморфам, оно губительно действует на восприятие картины. Однажды увидев лицо, больше невозможно воспринимать картину просто как композицию из деревьев и тумана, и необходимо прилагать немалые усилия, чтобы снова увидеть пейзаж без головы. И это так, даже если аналогичных примеров, которые могли бы подкрепить мою убежденность, в китайской живописи нет. Наиболее близкий из известных мне примеров, хотя не так уж он и близок, – можно обнаружить в нижнем левом углу живописного изображения тигра в стиле Му Чи – здесь заросли бамбука распадаются, образуя строку китайской каллиграфии (ил. 70). Ее прочитывали как «Рисовал Ан Сунг», или же, что было бы более уместно, – как *an hsü tso*, «Какой смысл это рисовать?»[38]. Бамбуковая картина-изречение и

[37] Peter Sturman, "Mi Youren and the Inherited Literati Tradition," PhD dissertation, Yale University, 1989, 240 ff. Штурман предполагает, что «экстраординарный ум» и политическая ангажированность Ми Юрен заставили его поместить образ свободы среди облаков. Он также утверждает, что облака в других картинах являются напоминаниями «вечных островов, перевозимых на панцире великих черепах *Ao*». (*Ibid.*, 202.) Поэтому лицо, по его мнению, содержит в себе некоторые параллели с современностью.

[38] William Willetts, *Chinese Calligraphy: Its History and Aesthetic Motivation* (Hong Kong: Oxford University Press, 1981), 220–21.

является, возможно, легитимным криптоморфом, но она представляет собой совершенно отличный от приводимого Питером Штурманом пример, а поэтому заставить меня поверить Штурману она не может.

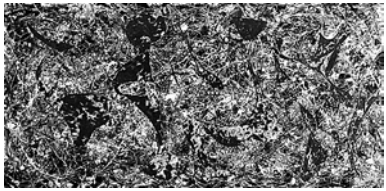
70

Проблема, связанная с этими галлюцинациями, предполагающая в качестве аргумента, что и Леу, и Микеланджело, и Ми Юрен являются ложными видениями, заключается в том, что они разрушают картины. Как говорит Лео Штейнберг об эрекции, которую он видит под набедренной повязкой Христа в картине Мартина ван Химскерка «Мужчина в скорби», – случай совершенно другого рода, если говорить о правдоподобности – «это или упускается, или же не видится ничего другого; так что провал [картины] является в конечном счете провалом искусства»[39]. То же самое можно сказать и о совершенно отличном от предыдущего, но настойчивом утверждении Фрэнка Стеллы о том, что Поллок не достиг чистой абстракции, потому что все его картины, написанные в стиле «сплошной живописи», населены «архетипическими задрапированными фигурами», и, также по утверждению Розалинд Краусс, в особенности фигурами Пикассо. Стелла вспоминает фрески Виллы Мистерий для того, чтобы продемонстрировать, что он видит в карти-

[39] L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (New York, 1983), 91.

нах Поллока, но, поскольку он не буквален, подошли бы любые «задрапированные фигуры» (ил. 71, 72)[40]. Своего рода неподтвержденной истиной, которую несет в себе утверждение Стеллы, является наличие необычной разновидности криптоморфов, которая не должна быть особенно специфичной: в действительности если бы они создавались с намерением быть очевидными, то картины были бы просто сведены к определенного рода граффити, буквально укрывающих другие образы. Почти то же самое происходит и с утверждением Роберта Розенблюма о том, что рудименты романтического пейзажа проблескивают в цветных полях Ротко[41]. Как бы художник ни любил подобные представления и как бы картины ни ускользали от

71



72

точных формулировок, восприятие пейзажей, наполовину заглаженных абстракцией, все же впечатляет, как это происходит и с завуалированными нарративами и фигурами, которые предпочитает видеть Анна Чейв[42]. По крайней мере, плохо распознаваемые криптоморфы в картинах Поллока, Ротко и других абстрактных экспрессионистов являются коварными попутчиками любого последующего прочтения: и в худшем случае они загубят картины своим неуместным видением римских тог и романтических сцен Кампаньи. Такие криптоморфы не предполагают, что являются целиком видимыми: они черпают свою силу

40 См. мою работу: “Abstraction’s Sense of History: Frank Stella’s *Working Space* Revisited,” *op. cit.*

41 Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (New York: Harper and Row, 1975).

42 Chave, *Mark Rothko, Subjects in Abstraction* (New Haven: Yale University Press, 1989).

из неопределенности подобно призрачным фигурам в «Дурно рассмотрены и дурно переданы» Бекетта, которые никогда целиком так и не обретают четкой формы, – и являются поэтому тем более незабываемыми[43].

Криптоморфы, очертания которых близки тому, что явно изображено на картине, менее коварны. В соответствии с природой движущегося тела, жесты Поллока немного напоминают фигуры, а в соответствии с природой закатов яркие поля Ротко представляют собой подобие облаков. Это сходство (которое представляет собой почти что странного рода камуфляж) с объектом, сокрытым за версией самого же себя, позволяет манифестируемому и сокрытому сосуществовать с минимальным разногласием. Если камни в этом образе из «Книги чудес мира» XIV в. представляют собой маленькие лица, тогда это сопоставимо с плодородной природой, которая в действительности дает ростки лицам в других картинах (ил. 73). Некоторые из скалистых очертаний на этой иллюстрации XV в. (ил. 74) могут быть легко узнаны, в особенности те, что находятся у вершины горного хребта. В таком случае, они бы как раз вписались в тему подсматривающего за купающимися сиренами Искандера (Александра Великого). Глаза Александра были бы усилены взглядом природы, так что сирены стали бы объектами как живого, так и инертного взгляда. Обе картины заключают в себе интригующие, но не обезоруживающие возможности: в некотором смысле они не стали бы сюрпризом, поскольку сокрытое и манифестируемое там очень близки друг другу.

Но когда криптоморф надежно сокрыт, а затем внезапно обнаружен, результат может быть абсолютно дезориентирующим и даже враждебным. И в этом смысле сокрытые образы являются насильственными: как изображение может овладеть воображением за меньший промежуток времени, чем роман, так и криптоморф может внезапно захватить наше восприятие картины и держать его, как пленника, бесконечно. Для прочтения многих заурядных интерпретаций требуется время, так же как иногда оно требуется и для рассматривания, и за это время мы можем пересмотреть собственные мысли, чтобы противостоять напрашивающемуся выводу. Если тщательная,

[43] Beckett, *Ill Seen Ill Said,* translated from the French by the author (New York: Grove Press, 1981).

73

неспешная интерпретация является чем-то вроде сада во всем его разнообразии с различными источниками удовольствия, криптоморфы являются чем-то вроде вырубки леса: они выжигают пеструю флору картины, превращая ее в обуглившееся жнивье. И в этом смысле лучше всего

74

сокрытые образы являются и наиболее опасными, потому что когда они неожиданно сообщают нам о себе, они приводят в действие силу, зачастую гораздо большую, чем сила суммы всех предыдущих интерпретаций, вместе взятых. Обнаружение полностью сокрытого криптоморфа есть акт терроризма по отношению к изобразительному смыслу.

И все-таки совсем немногие историки пытались подвергнуть сомнению утверждения о сокрытых образах. Даже основной источник на эту тему – работа Янсона «“Образ, созданный случайно” в мысли Ренессанса» являет практически полное отсутствие критики. Эта работа представляет собой главным образом список примеров. В примечании Янсон задается вопросом об образах, которые не являются «эксплицитными». Заявления об этих образах, отмечает он, побуждают другие, еще более нелепые утверждения, и в результате оказывается, что вариантов, которые могут им сопротивляться, нет. Необходим определенный критерий: «Если… действительное присутствие таких “непреднамеренных символов” не нуждается ни в каких других доказательствах, кроме как нашей способности воспринимать их, то что остановит нас от рассмотрения случайных образов в облаках или скалах тоже как “непреднамеренных символов”? Очевидно, что должна существовать грань где-то между “бессознательными символами”, которые могут свидетельствовать о *stato dell'animo* (ит. – состояния души) их создателя и теми, которые выдают только *stato dell'animo* зрителя»[44].

Но после такой постановки проблемы Янсон к ней больше не возвращается. Возможно, он чувствует себя не очень уверенно или, возможно, он думает, что проблема эта скорее из области философии истории, нежели из области простой регистрации исторических фактов. Но я хотел бы принять в расчет и дополнительный момент: что, если некоторый ряд видений может рассказать нам кое-что о нашей собственной традиции видения, так же как и об изобразительных практиках Ренессанса и других периодов? Что, если, согласно общепринятым научным практикам, некоторые наши гипотезы ошибочны и мы скорее «вычитываем», нежели «высматриваем»?

Одним из способов начать размышлять в этом ключе может стать попытка усовершенствовать любопытную, но не вполне обоснованную теорию Янсона и попытаться собрать серьезные доводы против некоторых случаев об-

[44] Janson, *op. cit.,* 262 n. 39. «Бессознательный символ» отсылает к идее Кастелли о том, что сокрытые образы являются примерами тому, что Сюзан Лангер называет «незавершенными символами» (*unconsummated symbols*), что он переводит как *simbolo non fruito* (Castelli, *op. cit.,* 20 n. 6.)

наружения криптоморфов. Такая работа подчас совершалась самими авторами, когда они отрекались от своих же собственных находок, или же делали оговорки в отношении сказанного ими прежде, или же высказывали нечто, что выдавало некоторый недостаток их убежденности. Когда Кастелли пишет, что «необходимо “искать” это», а не «необходимо искать это», уже этим самым он проигрывает половину игры. Одно дело сказать, как делает Ладендорф, что поскольку Дюрер начал игру с лицами в подушках, постольку нам может быть позволено продолжать проектировать собственные лица там, где Дюрер их даже не задумывал; это означало бы, что Дюрер хотел насадить *идею* лиц повсюду в своем рисунке. Но совсем другое дело найти отдельное лицо – то, которое, как кажется, Дюрер вовсе не писал специально, – а затем осознать, что разницы между этим лицом и тем, которое Дюрер, возможно, задумал, нет.

Выступать против криптоморфов иногда может быть удивительно легко. Пожалуй, наиболее известный случай такой критики – это интерпретация Фрейдом Леонардо. Поскольку Фрейд неверно перевел упоминаемое Леонардо слово *nibbio* (коршун) как «гриф» (*vulture*), когда писал «Леонардо да Винчи. Воспоминание детства», из этого последовало то, что Леонардо, возможно, не писал грифа в своей картине «Мадонна и Младенец со св. Анной и Иоанном Крестителем». Хорошо известная диаграмма поэтому становится неизбежно ошибочной, а не просто сомнительной, как думал сам Фрейд (ил. 75)[45]. Маурицио Фаджиоло дель’Арко в процессе изучения герметизма Пармиджанино, увидел мертвую крысу на столе в его работе «Портрет мужчины» в Лондоне (ил. 76)[46]. Крыса отлично вписывается в программу алхимических символов, которую дель’Арко предлагает для живописи в целом, – но, к сожалению, рассматриваемая фигура – это не крыса, а античная статуя. Как показывает Даниэл Арасс в своем обзоре этого случая, «разоблачительная деталь», так любимая иконографией, иногда вводит глаз в заблуждение[47].

---

45 Freud, *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood*, op. cit., 59–137.

46 Fagiolo dell’Arco, Il Parmigianino, Un saggio sell-ermetismo nel Cinquecento (Rome: Bulzoni, 1970), 58–59, 197.

47 Arasse, *Le détail*, op. cit., 264.

75

Змея на картине Джорджоне «Буря» представляет собой другой случай: для Арасса это маленькая жестикуляционная отметка, которая может быть и гусеницей, и корнем, и «трещиной земли», или даже «неопределенным элементом репрезентации»[48]. Единственный способ рассматривать этот образ как образ змеи – это утверждать, что это убитая змея, и ее образ затемняется для того, чтобы сделать картину неясным Анти-субъектом. (И в этом отношении интерпретация Сеттиса также является криптоморфичной.)

Другие сокрытые образы подозрительны, потому что они появляются скорее для удовлетворения интересов зрителей, нежели самого художника. Историк искусства Дэвид Морган задокументировал традицию сокрытых образов в многократно воспроизводимой работе Вернера Саллмана «Голова Христа» (ил. 77)[49]. Хотя Саллман и не намеревался прятать в своих картинах фигуры, но когда он начал слышать от людей о том, что в его картинах можно усмотреть сокрытые образы, он изменил свою публичную лекцию, включив в нее показ графической схемы, демонстрирующей места расположения этих образов. Рассма-

48 Arasse, *Le détail*, op. cit., 266.

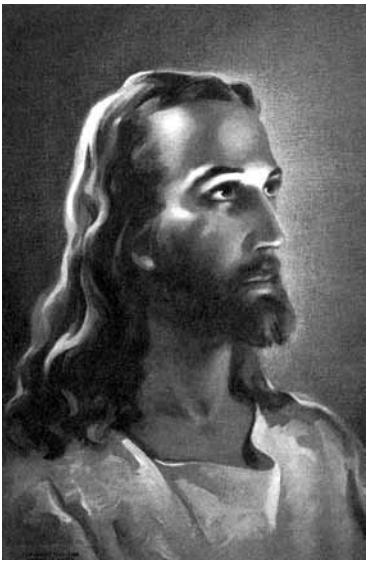
49 David Morgan, "Printed Pictures: Protestant Visual Culture in the Age of Mass Production," unpublished MS (1997); см. *Icons of American Protestantism,* edited by David Morgan (New Haven, CT: Yale University Press, 1996).

тривая отклики на картину, Морган обнаружил, что люди стремились собирать и выбирать такие сокрытые фигуры, которые соответствуют их собственным представлениям. Многие увидели круглое пятно на лице Христа, потир на его виске, а также крест или голубя под его правым гла-

76

зом. Но некоторые разглядели в фигуре на его левой руке монахиню, а другие – монаха или иудейского пророка. Поэтому эти образы можно рассматривать в некотором смысле как проекции. Но являются ли они ложными, если сам художник утверждает, что он писал их, не будучи сам осведомленным об этом? В своих более поздних работах Саллман начинает прятать образы уже нарочно. На картине Гарри Андерсона, написанной, возможно, по примеру Саллмана, изображена женщина, сидящая на скамье в саду. Она только что отложила свою книгу в сторону и смотрит в сторону от нас, сквозь деревья. И, на первый взгляд, это все, что мы видим, – пока вдруг деревья не превращаются в огромное лицо Иисуса. Картина называется «Две книги Бога», и она демонстрирует криптоморфический образ мышления в его наиболее буквальном и разоблачительном смысле[50].

[50] Церковь адвентистов Седьмого Дня, которая является владелицей копирайта на эту картину, запретила любую репродукцию картины. Смотрите иллюстрацию в книге: Raymond Woolsey



77

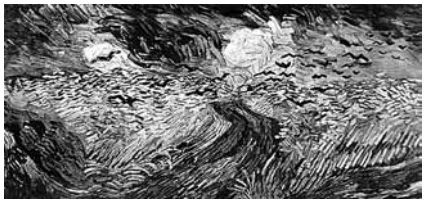
(Более, чем любой другой криптоморф, лиственный Иисус Андерсона напоминает мне не так давно появившиеся головоломки «Магический глаз». Если вы посмотрите прямо сейчас на одну из них, следуя в высшей степени контринтуитивным правилам, которые предусмотрены каждым образом, – то до вас вдруг «дойдет», до вас, а не до кого другого. Те, кто легко верит, видят лицо без труда, в то время как те, кто еще не думает о Иисусе, должен будет идти к видению через размышления о названии картины, а также через направление взгляда женщины. «Магический глаз» представляет собой хороший пример определенного типа сокрытых образов, где напряженные усилия и приостановка неверия или же, в религиозных понятиях, благоразумная вера – откроют образ, который вообще не имеет ничего общего с очевидным (манифестируемым) образом. Криптоморф является истинным видением, не ограниченным повседневными правилами камуфляжа.)

Иногда в качестве возражений против криптоморфов может выступать утверждение, что они являются частью игры самого медиума. Так же как губка или лоскут,

---

and Ruth Anderson, *Harry Anderson: The Man Behind the Paintings* (Washington, DC: Review and Herald Publishing Association, 1976), 112. Я благодарен Дэвиду Моргану за эту отсылку.

пропитанные краской, будут создавать определенные специфические формы, которые не могут быть точно проконтролированы, также и масляная краска или другие материалы являются иногда неповинующимися или же непредсказуемыми, и простой акт создания образа может произвести непреднамеренные «сокрытые» образы[51]. Я. Коршак предположила, что картина Ван Гога «Вороны на пшеничном поле» содержит в себе сокрытую картину «Страшного суда» (ил. 78). Она распознала голубя Святого Духа, представленного тремя ответвлениями тропинок в



78

пшеничном поле, где голова и клюв очерчены средней тропинкой, и ангельского трубача (верхом на ярком облаке с трубой в руке, справа от центра)[52]. Однако трубач – это всего лишь не более четырех мазков в общей сложности, и поэтому он может быть совершенно случаен. Утверждать противоположное означало бы приписать Ван Гогу неправдоподобный контроль его экспрессионистской техники; как известно любому художнику, текучесть краски и скорость кисти делает практически невозможным контроль или избежание появления форм подобного рода. Нежеланные формы часто появляются в процессе работы над картиной, и художники вынуждены уничтожать непреднамеренные формы, которые другие усматривают в их картинах. Ангельский трубач Коршак является, возможно, алеаморфом, увиденным в «случайных» следах.

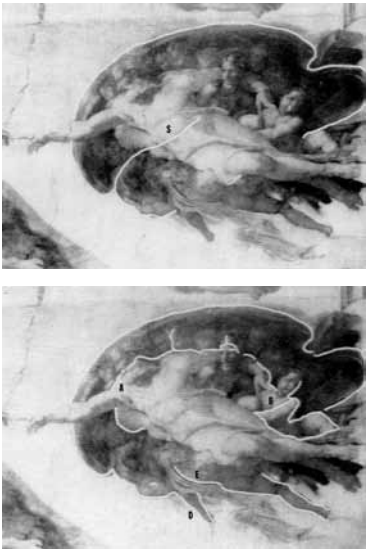
К сожалению, аргументы подобного рода бесполезны в отношении большей части криптоморфов. (И они не предоставляют способа опровержения идентификации Коршак голубя Святого Духа.) Потому что упрощенные заявления вроде заявления об одной отдельной сокрытой фигуре могут вызывать целый комплекс контраргументов,

---

51 Я приводил этот пример также в работе “Histoire de l’art et pratiques d’atelier,” *Histoire de l’art,* 29–30 (1995), 103–112.

52 Y. Korshak, “Realism and Transcendent Imagery: Van Gogh’s ‘Crows over the Wheatfield,’” *Pantheon,* XLII (1985), 115–123.

и может оказаться достаточно сложным выступить против даже наиболее простейшего видения криптоморфа. В 1990 г. Франк Мешбергер, врач, имеющий определенный интерес к искусству, сообщил об обнаружении мозга в «Сотворении Адама» Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы, который очерчен складками драпировки, окружающей Бога-Отца (ил. 79)[53]. На самом деле это два вида в одном: Мешбергер обнаруживает и левую боковую проекцию (изображения с левой стороны), и срединный вид правого полушария (изображения с правой стороны). Левая боковая проекция представляет борозду Сильвиуса (выступающая складка, обозначенная буквой *S*), и срединный вид представляет одиночную борозду (*A*), теменно-затылочную борозду (*B*), борозду Calcarine (Calcarine fissure) (*C*), гипофиз (*D*) и мост в верхней части спинного мозга (*E*). Как показывает диаграмма, левая боковая проекция совпадает с драпировкой вокруг Бога-Отца, а борозда Сильвиуса удваивается как основание верхней



79

части скелета Бога. Одиночная борозда (*A*) пересекает бороду и плечи Бога и продолжается через лоб Евы и далее, вниз, через руку Бога. Мост и спинной мозг (*E*) образу-

[53] F.L. Meshberger, "An Interpretation of Michelangelo's *Creation of Adam* Based on Neuroanatomy," *Journal of the American Medical Association,* 264 (1990), 1837–1841 and cover.

ются ангелом, находящимся ниже Бога, а свисающая нога другого ангела образует гипофиз (*D*). Гипофиз является билобарным, и Мешбергер считает, что Микеланджело также это видел: «Заметьте, – добавляет он, – что ступни как Бога, так и Адама имеют по пять пальцев; тем не менее нога ангела, которая представляет собой гипофиз, имеет ступню, расщепленную надвое»[54].

В такой сфере деятельности, как история медицины, подобные утверждения не вызывают того скептического отношения, которое скорее можно встретить в истории искусства, и гипотеза доктора Мешбергера была представлена на обложке «Журнала американской медицинской ассоциации». Одного только вида наложенного мозга могло бы быть достаточно для того, чтобы вызвать у историков искусства скептицизм, но даже наивность этого утверждения не делает его более легким для опровержения. Некоторые историко-искусствоведческие аргументы могли бы быть убедительными в опровержении его, хотя они и отличны друг от друга в степени своей применимости и убедительности.

1. Вначале мы могли бы отметить, что Микеланджело, как правило, не думал о создании сокрытых образов в своих работах. По этой причине, как в случае с Ми Юрен, первое утверждение должно быть особенно осторожным. Если бы Микеланджело интересовался криптографией, как, например, Альберти, тогда мозг был бы более правдоподобным *prima facie*; но, в отсутствие параллелей, которые были бы сильнее, чем некоторые аллегории, «сокрытые» в его сонетах, это утверждение должно настаивать на себе самом как неожиданная аномалия. С другой стороны, работы Микеланджело предоставляют множество примеров уникальных объектов и идей: вызывающая большие дебаты проблема с обнаженными фигурами на заднем плане работы «Семья святых», таинственный рисунок с лучниками, обрубленная нога флорентийской «Пьеты». Поэтому мозг мог бы присоединиться к шеренге этих единичных экспериментов, и, следуя этому логическому ряду, можно было бы даже сказать, что он находится в абсолютной гармонии с методами работы Микеланджело.

2. Микеланджело, по всей вероятности, не интересовался анатомическими формами, то есть теми формами,

[54] F.L. Meshberger, *An Interpretation...*, 1841.

которые не видимы на поверхности тела. Он оставил после себя несколько анатомических набросков, на которых изображены поверхностные мускулы[55]. Его интерес к движению и *контраппосто* изучен достаточно хорошо, но он практически не оставил эскизов твердых «элеваций» и «планов», не говоря уже о «сечениях», которые получили значительное развитие в последующие столетия[56]. Соединение серединного вида правого полушария («сечение», если выражаться в понятиях, которые анатомисты XIX в. позаимствовали у архитекторов) с левой боковой проекцией («элевация»), используя ту же терминологию, как предлагает Мешбергер, является шагом еще более анахроничным. Так, можно было бы сказать, что эта специфическая форма мозга является чем-то, что специалист XIX или XX в. мог бы увидеть как противоположное тому способу визуализации мозга, который был изначально характерен для начала XVI в. Но на это можно было бы справедливо возразить, сказав, что шедевр Микеланджело изобилует изобретениями, которые не принимались в расчет вплоть до его смерти.

3. Рассматриваемая схема образована вздымающимися от ветра колебаниями драпировки, образуя орнаментальную рамку, картуш, для Бога-Отца, Евы и ангелов. Использование такой рамки являлось общепринятым методом в то время, и поэтому неоанахроничное объяснение может быть излишним. По крайней мере, необходимо было бы внимательнее изучить сходные формы в современных этой работе картинах для того, чтобы убедиться: Мешбергер рассматривал не просто чисто орнаментальные формы. С другой стороны, этот специфический картуш является центральным моментом потолка Сикстинской капеллы, и если какая-либо «декоративная» форма и может быть поставлена под сомнение в качестве символа, то как раз эта.

4. И наконец, можно утверждать, что подгонка анатомической схемы под картину не особенно удачна. Доктор Мешбергер не принимает во внимание завитушку в правом

---

55 См. мою статью: “Michelangelo and the Human Form: His Knowledge and Use of Anatomy,” *Art History,* 7 (1984), 176-186.

56 О пересечениях анатомии и архитектуры см.: Elkins, “Two Conceptions of the Human Form: Bernard Siegfried Albinus and Andreas Vesalius,” *Artibus et historiæ,* 14 (1986), 91-106.

верхнем углу, еще четыре немного ниже справа и два замыкающих лимба. Борозда Сильвиуса не придерживается одной-единственной формы на нарисованном оригинале, но перепрыгивает от драпировки к ангелу, над коленом ангела, через живот Бога и оттуда далее. Тем не менее нет непосредственной причины тому, почему необычная форма не может быть представлена неточно или же «завуалирована» так, что становится невидимой для непосвященных посетителей капеллы. Выступать против безупречного соответствия между криптоморфом и картиной, может быть, нелегко, но данное соответствие несовершенно.

Ни одно из этих возражений не имеет силы само по себе, а все вместе они обладают одним риторическим недостатком, о котором предупреждали как Квинтилиан, так и Сичеро: они приносят сами себе вред, выстраивая в ряд огромное количество аргументов, чтобы ответить на одно-единственное утверждение. Насколько им было известно, несколько хорошо подобранных аргументов лучше, а один-единственный убедительный ответ лучше всего. Наиболее убедительные аргументы основываются вообще не на исторических критериях, но на том эффекте, который криптоморфы оказывают на смысл [картины]: они обедняют наше понимание картин, скрывая более богатые ассоциации за одной-единственной выступающей «тайной». Когда эти более полные значения хорошо задокументированы – как, например, в случае с Сикстинской капеллой, – мы можем скептически относиться к интерпретациям, которые подчеркивают или истолковывают только одну из форм картины, игнорируя при этом другие, даже если они и являются хорошим примером этой одной формы. Такой аргумент можно применить к мозгу в Сикстинской капелле, но он был бы более слабым в отношении к Христу, похожему на палочника на картине Леу, или к летящей девушке в горах Ми Юрена, поскольку об этих картинах написано сравнительно мало – недостаточно для выстраивания аргументов против отклоняющегося от нормы прочтения. Меньше разрушено, и в чем-то можно даже извлечь пользу: обе картины своей существенной частью обязаны отсылкам к криптоморфическим утверждениям XX в.

Криптоморфы не способны привнести ценное и нюансированное значение, и они иссушают изобразительный

смысл даже тогда, когда картина просто кишит ими. Некоторые из описаний Карлштрёма особенно насыщены (и полны неожиданных и потенциально привлекательных значений): рассматривая картину Тернера «Музыкальный вечер», он замечает слова «AVE POPE» и говорит, что «мы можем наблюдать Папу римского, сидящего и слушающего женщину, играющую на пианино» (ил. 80)[57]. Концерт проходит отлично: «глядя на довольное лицо Папы, мы понимаем, что концерт ему нравится». Но там, на кар-

80

тине, есть нечто большее; там есть также «небольшая миниатюрная картина», расположенная над «белым платьем Папы, и она демонстрирует «Папу в его наряде… вместе со склоненными людьми… Очень отчетливая и проницательная картина с Папой, одетым в высокую тиару». Каршстрём ничего не говорит о другой «миниатюрной картине», которая называется «POPE IN PRIVATE» («Папа в домашней обстановке»), но он упоминает текст: слово «SUITE», написанное большими буквами в левом верхнем углу, и внутри буквы «S» другие маленькие буквы, которые уходят вниз, соединяясь с LUCKY ETHER(eal), [так что] в целом мы прочитываем это как «LUCKY ETHEREAL SUITE». Часто интерпретации Карлштрёма напоминают китайский ящик; кажется, что каждый новый взгляд на

[57] Carlstrom, *Hide–and–Seek, op. cit.,* 69. «Концерт» представлен в оригинале.

картину может обнаружить нечто новое, и так до бесконечности. «Миниатюрные картинки» в рамках картины являются необычным образом нюансированными криптоморфами, и вместе с надписями и лицами они придают картине более идентифицируемые формы, чем картина в действительности содержит в себе: но даже этой щедрости недостаточно, и картина, все еще кажется, является чем-то большим, чем просто суммой своих (невидимых) частей.

Сокрытые образы являются основным предметом рассмотрения книги Сиднея Гейста о Сезанне, и некоторые из его интерпретаций включают в себя более чем по одному сокрытому образу для каждой картины[58]. Гейст усматривает большую правую руку на картине Сезанна «Маленькие дома в Овере» (1873), образованную кустами вблизи дома, и несколькими вертикальными следами, представляющими вспаханные поля. Три основные массы пейзажа образуют туловище женщины, лежащей животом вверх; лобковую кость – небольшой треугольный холм, который проступает с правой стороны, а холмы сверху и снизу образуют бедра женщины. Прямо снизу лобковой кости находятся две формы, напоминающие своей формой подушки, одна поверх другой (вверх и вправо от верхушки самого большого дома). Гейст говорит, что это губы, и рука их ощупывает. Но поскольку эти две формы на губы не похожи, Гейст оправдывает себя, замечая, что они также не похожи и на деревья, кусты или другие элементы пейзажа на картине; он говорит, что «их присутствие в пейзаже сложно объяснить как с геологической, так и с ботанической и с садоводческой точки зрения». Его прочтение этой картины завершается указанием на фаллос на горизонте. Таким образом, пейзаж в «Маленьких домах в Овере» становится гермафродитическим и анатомически расчлененным: на нем есть три ноги, губы, лежащие одна на другой подобно блинам, эрекция, вырастающая из бедра, и никуда не прикрепленная рука. В своей попытке собрать не соотносящиеся друг с другом анатомические части интерпретация Гейста выглядит грубой и почти сюрреалистической. Но даже при таких обстоятельствах против нее сложно возразить, принимая во внимание идиосинкре-

[58] Geist, *Interpreting Cézanne* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988). О Сезанне см.: Diane Lesko, “Cézanne’s ‘Bather’ and a Found Self–Portrait,” *Artforum,* 14 (1976), 53.

тические сексуальные драмы и скопления суггестивных форм в ранних работах Сезанна[59]. Со времен Джорджоне пейзажи традиционно являлись носителями полусокрытых каламбуров изгибов и ритмов тела. Если исходить из ранних работ Сезанна и из истории эротизированных пейзажей, то может показаться, что единственный способ выступить против Гейста – это утверждать, что его психоаналитические предубеждения являются современными или же что они не принимают в расчет намерения самого Сезанна: но это слабые возражения, опирающиеся на представления о пристойности и «приличной» или конвенциональной интерпретации работ Сезанна[60].

Аргумент о том, что криптоморфы истощают смысл, здесь может быть как нельзя более уместен, поскольку сам пейзаж намного сложнее, чем просто собрание нескольких конечностей и сексуальных органов, которые Гейст в нем находит. В картине есть цветы, виноградные лозы, кусты, засаженные поля, деревья, скалы, дома, и текстурированное растение разрастается в дополнение к схематичным формам, которые выделяет Гейст, так что его интерпретация игнорирует множество форм, присутствующих на картине, или же истолковывает их как приманку к истинному предмету картины. Но Гейст мог бы ответить на это, что, для того чтобы быть сокрытыми, криптоморфы должны быть окружены целым набором отвлекающих внимание форм. Не очень-то разумно предполагать, что сокрытые формы являются настолько же большими, как камуфляж, который дает им прибежище, и поэтому аргумент об истощении смысла основывается, можно сказать, на ошибочном понимании сокрытых образов.

Я не знаю ни одного логического или исторического прочного утверждения, которое может быть выдвинуто против криптоморфов. Картины могут быть просто единым целым, и они могут быть разобщены и неравномерны – вроде того, какими они предстали в воображе-

[59] Анализ неосознанных мотивов в ранних работах Сезанна см.: Elkins, "The Failed and the Inadvertent," *op. cit.*

[60] О дальнейших рассуждениях на тему криптоморфов у Сезанна см.: Geist, "Cézanne: Metamorphosis of the Self," *Artscribe,* 26 (December 1980), 10 ff.; D. Lesko, "Cézanne's 'Bather' and a Found Self-Portrait," *Artforum,* 15 (1976), 52 ff.; и T. Reff, "Painting and Theory in the Final Decade," in William Rubin, editor, *Cézanne, The Late Work* (New York, 1977), 26.

нии Гейста. Художники могут позволить себе стратегии упрощения, а поэтому упрощенное прочтение их картин не всегда будет являться неверным. Художники могут давать убежище причудливым и оскорбительным образам, и даже наиболее милая пасторальная сценка может быть искажена грубой сексуальной отсылкой. Короче говоря, большинство криптоморфов практически невосприимчивы к фальсификации: криптоморф подобен кислоте, которая может воспылать прямо из картины, и никакие оговорки не смогуть его сдержать.

Может показаться, что психоаналитическая литература была бы подходящим критическим инструментом, но криптоморфы всегда были для психоанализа вызывающими большие затруднения вопросами, потому что психоаналитики делали некоторые заявления о нахождении криптоморфов, не подвергая при этом их своего рода самоанализу, который сам же психоанализ и определил. Можно было бы даже сказать, что криптоморфических зрителей привлекают склонные к психоанализу темы. В одной из репродукций губы «Моны Лизы» изборождены часами, кристаллическими валунами, мощеными дорогами, выдвижными ящиками и крохотными картинами[61]. Психоаналитик К.Р. Эйслер осторожно спорил со своим коллегой П. Стайтсом, который увидел «несколько эмбрионов на различных стадиях развития» под ногой Святой Анны в картине Леонардо «Мадонна и Младенец со Святой Анной», хранящейся в Лувре (см. ил. 75)[62]. Ф.Дж. Крукшэнк, теоретик, занимающийся расовыми проблемами и работающий независимо как от Эйслера, так и от Стайтса, увидел человекообразную обезьяну, «запрятанную в складках одеяний ангела» в версии «Мадонны в скалах», хранящейся в Лувре, а рядом с ней «маску эмбриона, вероятно человека, или же просто человекообразной обезьяны», вместе с «Дитем земли» и «мрачной гигантских размеров головой и туловищем, возникающих из земли»

---

61 Рисунок Кристиана Брутана, иллюстрация которого размещена в книге: Jean Seyeux, *Jeux Joconde* (Paris: R. Laffont, 1969). Я благодарен Эрину Маклеоду за эту отсылку.

62 Eissler, *Leonardo da Vinci, Psycho-Analytic Notes on the Enigma* (New York, 1961), 51, commenting on P. Stites, “More on Freud’s Leonardo,” *College Art Journal,* 8 (1948), 40 ff.

(ил. 81)[63]. (Но поскольку Эйслер, Стайтс и Крукшэнк детально не описывают свои находки, я оставляю их воображению читателя.)

Оскар Пфистер, специалист по психоанализу, который первым увидел грифа на картине Леонардо, описал свое открытие в работе 1913 г. «Cryptolalia, Cryptography, and the Unconsious Picture-Puzzle in Normal Subjects». Можно было ожидать найти там теорию проекции и криптографии или же, по крайней мере, ее начало. Но работа эта разочаровывает; Пфистер приписывает невнимательность художникам, но он не рассматривает возможность того, что образы также могут быть небрежно спроецированы самим психоаналитиком[64]. По крайней мере, вопрос о том, должны ли теории о сокрытых образах, получившие свое развитие в рамках психоаналитической теории, краеугольным камнем которой является бессознательное, с ее механизмами замещения и подавления, влечь за собой анализ интересов того, кто совершает этот анализ, остается вопросом открытым. Тот факт, что это кажется очевидным, может быть использован для убеждения в том, что криптоморфы следуют каноническим правилам проекции и подавления.

Сам момент возникновения криптоморфов мог бы стать особенно многообещающим предметом для психоаналитических исследований. «Метод», как сказал Фрейд о Сальвадоре Дали, – «чистый фанатизм»: писатель

---

63 Crookshank, *The Mongol in our Midst, A Study of Man and His Three Faces* (London, 1925), 118. Я детально рассматриваю гипотезы Крукшенка в своей работе *Pictures of The Body: Pain and Metamorphosis* (Stanford: Stanford University Press, forthcoming).

64 Pfister, "Kryptographie, Kryptolalie, und unbewusstes Vexierbild bei Normalen," *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen,* 5 (1913), 117-156. Пфистер говорит, что он будет рассматривать только те случаи, где «случай» появляется как исключение, так что образы не «видимы» в картинах. *ibid.,* 145. Он также работает с получившей недостаточное развитие теорией криптоморфического воображаемого, поскольку он сравнивает взаимоналагающиеся формы в картинах Леонардо с картинами Лукаса Кранаха, в которых Иисус представлен несколько раз как «персона, как овца или же как змея на кресте»; *ibid.,* 149. См. также: Pfister, *The Psychoanalytic Method* (New York: Moffat, Yard, and Co., 1917); Freud, *Correspondance avec le pasteur Pfister, 1909–1939* (Paris: Gallimard, 1966); and Pfister, "The Illusion of a Future: A Friendly Disagreement with Prof. Freud," *International Journal of Psycho–Analysis,* 74, no. 3 (1993), 557–579.

81

больше не подконтролен, с того момента как образы просто появляются. В эссе «Ленин в “Менинах”» Джефри Уайт говорит, что задняя часть канвы художника была декорирована черепом – так было до тех пор, пока картина не была очищена в 1980 г. Затем череп чудесным образом переместился на другое – чуть повыше – место на полотне! Вначале он находился в средней части, а сейчас он в верхней части[65]. Я почти могу представить себе Фрейда, читающего это и кивающего головой, – в конце концов, это случай галлюцинации из учебника, связанный с повторяющимся принуждением. Уайт ничего не говорит о самом моменте обнаружения им этих образов: они просто были там для того, чтобы их увидели.

Удивительно мало историй о тех моментах, когда сокрытые образы только-только проявляются, как будто бы это дело частное или недоступное для самоанализа. Можно было бы сказать, что сам акт поиска криптоморфов является подозрительным, и в действительности совсем незначительное количество историков искусства занимаются активными поисками сокрытых образов. И поскольку сокрытые образы рождаются безо всякого исторического метода или критического контроля, лучше, чтобы о них рассказал кто-нибудь другой, и, знаю по соб-

[65] Waite, “Lenin in *Las Meninas:* An Essay in Historical–Materialist Vision,” *History and Theory,* 25, no. 3 (1986), 277.

ственному опыту, существует гораздо больше историков искусства, скорее одобряющих уже раскрытые кем-то сокрытые образы, чем историков, которые сами их обнаруживают. С психоаналитической точки зрения также важно, чтобы никто, кто обнаруживает сокрытые образы, не находил сокрытые образы внутри других сокрытых образов. Как только криптоморф найден, интерпретация окончена. Было бы очень странно, думаю я, читать об образе, сокрытом в другом сокрытом образе, почти как если бы это была болезнь внутри болезни или симптом внутри симптома.

Но психоанализ слишком близко граничит с историей криптоморфов, для того чтобы выступить в качестве надежной герменевтической модели, и мне более по душе мысль о том, что большинство криптоморфов являются галлюцинациями, которые в минимальной степени провоцируются самими картинами, а поэтому самое лучшее понимание их – это понимание их как симптомов определенного рода видения, а также специфического желания в отношении картин. Даже когда преднамеренная сокрытость некоторых форм очевидна, они *также* говорят о «*stato dell'animo*» зрителей – в этом случае историков, – которые решились писать о них. Примером такого рода может выступить Кандинский со своей практикой сокрытия образов, которые только он сам мог распознать. Примерно после 1910 г. Кандинский начал создавать абстрактные композиции, скрывая в них некоторые образы, которые он использовал более эксплицитно в своих ранних работах. Он называл такие картины «сокрытые конструкции» (*verstreckte Konstruktionen*), говоря, что объекты в них были «завуалированы» (*verschleierten*) или же «обнажены» (*blossgelegten*). Важно то, что его практика должна была дожидаться конца столетия, пока одна из историков искусства, Роуз-Кэрол Лонг, не сочла этот случай интересным для исследования. В своем анализе работ Кандинского она разоблачает то, что сокрыто, заряжая наш опыт наиболее значительными более ранними абстрактными картинами Кандинского так, что они становятся – вопреки (по)желаниям самого Кандинского – композициями, созданными через сокрытие натуралистических образов внутри (или же как) абстрактных образов[66]. Она

[66] См.: Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky, The Development of an*

помещает остроконечную гору, всадника на коне, мосты, лодки, весла, ангелов-трубачей и фигуры Адама и Евы в «Композицию VII» (1913), превращая «чистую» абстракцию в игру в прятки с образами (ил. 82). (Гора, например, находится справа вверху, с наклоном в сторону угла, снизу с левой стороны находится лодка с тремя веслами. Горн ангела можно увидеть посередине верхнего поля,

82

указывающего вниз и вправо.) Доказательства целиком и полностью убедительны – Кандинский предоставляет некоторые сам, – но мотив остается подозрительным. Что именно происходит с картинами Кандинского, когда его методы подвергаются таким нападкам с целью объяснить те же самые картины, которые эти методы и были призваны создавать? Почему неважным оказывается то, что сам Кандинский в открытую заявлял, что картины работают лучше, когда *verstreckte Konstruktionen* остаются *verschleierten*? Являются ли смыслы, которыми наделял свои работы Кандинский, настолько прочными, что они могут быть восстановлены даже после того, как затрагивающие суть дела акты камуфляжа разоблачены?

Такие вопросы сходятся в одной точке в интересе историков искусства к археологии сокрытых форм. Почему криптоморфы продолжают быть таким соблазном для исследований в конце XX в.? Этот вопрос нужно задать, даже если бы большинство примеров, упомянутых мною, оказались результатом преднамеренных действий самих ху-

---

Abstract Style (Oxford, 1980). Ротель называет *Composition VII* «секретом, коммуницирующим посредством секретов» (H. Roethel, *Kandinsky,* [New York, 1979], 107). Далее см.: F. Thürlemann, “Kandinskys Analyse-Zeichnungen,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 48 (1985), 364-378, а затем: M. Olin, “Validation by Touch in Kandinsky’s Early Abstract Art,” *Critical Inquiry,* 16 (1989), 144-172, esp. 148 n. 13.

дожников, поскольку тот факт, что именно XX в. продемонстрировал такой внезапный интерес к идее сокрытия, все еще нуждается в объяснении. Каждый из этих примеров может быть перечитан как описание определенного типа картины или же типа художника, которых автор находит правдоподобными. И, рассмотренные в этом ключе, различные гипотезы приобретают определенную связность. Уйма несостыковок, которые предположительно скрываются в картинах Леонардо, говорят за него; он не бросал вызов зрителям своим превосходным исполнением или сложными значениями настолько сильно, насколько он поражал их своими простыми аллегориями. Присутствие «мрачных» обезьян, грифов и эмбрионов на картинах о жизни Христа дали бы нам другого, менее проницательного и более скучного Леонардо, чем того, которого мы имеет сейчас. Аллегории безукоризненного замысла Леонардо, его предчувствия и избавления свелись бы к скучным биологическим комментариям о смертности, охладив его интерес к двусмысленности и множественности смыслов до статичных формул[67]. Антропоморфические подушки и горы Дюрера говорят за интеллектуально заинтересованного художника, которого интересовала не столько сложность изображаемых кроликов, скал, птиц, подушек или же дерна, сколько галлюциногенные побочные эффекты, производимые слиянием возникающего натурализма и позднее готическими техниками рисунка. Ван Гог, который осыпает свои пшеничные поля христианскими символами, – совсем не тот человек, который мог бы выдерживать великолепие и ошеломление перед природой, которую он не понимал, но скорее художник, который бы пытался объяснять природу, категоризируя ее. Микеланджело явился бы художником, который стремился прятать представление о создании в едином символе, предоставляя одни из своих наиболее знаменитых картин в качестве подмостков для эзотерических смыслов. Общим основанием является упрощенная криптография: вместо свидетельства с открытым смыслом, с естественными формами и изобразительными значениями картина становится простым механизмом, обманчиво кодируя единственный ответ внутри конструкции беспорядка.

---

67 Steinberg, "Leonardo's *Last Supper*," *The Art Quarterly* (1973), 298 ff.

Те, кто ищет криптоморфы, избегают дискомфорта от неразрешимых размышлений и неопределенности, которые вызывает картина. Но одновременно они превращают картину в другой объект, с новым типом запутанности. Утверждение Майкла Фрида о том, что позы двух фигур на картине Курбе «Каменотесы» образуют каллиграфическую монограмму инициалов художника, на первый взгляд кажется неправдоподобным (ил. 83). Я один из тех читателей, кто предпочитает рассматривать это заявление как преувеличенный риторический ход, момент явной избыточности, смысл которой в том, чтобы прибегнуть к существующим

83

аргументам и заставить их казаться более правдоподобными, позволить его рассматривать как то, что Стивен Мелвилл назвал «навязчивым убеждением»[68]. Подобно другим «антропоморфизмам», которые оккупируют *реализм Курбе*, этот превращает знакомое в необычное, а затем – медленно, в процессе, который выстраивается на смеси непреодолимых аргументов и привередливых интерпретаций, – попросту делает его более интересным, нежели он был до этого, так что картина остается в памяти, тогда как она могла бы просто пронестись и исчезнуть из нее.

Даже ущербная логика Гейста и его неотшлифованные аргументы содержат в себе отчасти сходный эффект: смещение от «Маленького дома в Овере» к «Маленькому дому в Овере с губами в форме подушки» само по себе является непреодолимым, даже если в этом случае я отказываюсь верить в то, что дело не только в одной проекции Гейста. И то, что возникло на месте «старого» Леонардо, – того, который относится, как я все еще считаю, к тому, кто писал «Мадонну в скалах» или же «Мадонну и младенца со

[68] Melville, "Compelling Acts," review of Fried, Courbet's Realism, *Art History,* 14 (1991), 116-122.

Святой Анной», когда вдруг он предстает как своенравный биолог, засекречивающий сексуальные и расистские мысли в прорезях своих картин. Чем является сфумато (*sfumato)*, если рассматривать его не только как просто совершенное решение размышлений Леонардо об изобразительной связности, натурализме и изяществе, но также и как покров, скрывающий малапропизмы? В конечном счете это все гораздо более интересно, более захватывающе, более непреодолимо.

И тем не менее, даже если криптоморфы являются проекциями и даже если они сводят картины просто к карикатурам желаний зрителей, они могут быть всецело неестественными. Оценивая криптоморфы, кажется, лучше начать с признания того, что они являются главным образом нашими собственными изобретениями. Следуя этому, они могут занять свое место в более общей симптоматике реакций на картины в XX в. Случайно ли, например, что век криптоморфов – это также и время появления теста Роршаха, и век, прозведший на свет более шести тысяч книг и статей о «бессмысленных» пятнах? В своем историографическом обзоре метода Роршаха Зигмунд Пиотровский выдвинул предположение о том, что «более общим принципом» визуального опыта, как в тесте Роршаха, так и везде, является то, что «не существует восприятия без селекции»: не существует видения стертых мест без сокрытых фигур[69]. Поэтому тест Роршаха можно было бы скорее рассматривать как чрезвычайно редуктивную модель видения в целом, чем как тест, чья искусственность служит для выявления непознаваемых аспектов личности. К сожалению, метод Роршаха обременен принципиальными разногласиями по поводу теоретических оснований, критериев для вычислений и классификаций проектируемых форм[70]. Его потенциальная

[69] Z. Piotrwoski, *Perceptanalysis, A Fundamentally Reworked, Expanded, and Systematized Rorschach Method* (New York: MacMillan, 1957); цит. по: Richard Howes, "The Rorschach: Does it Have a Future?" *Journal of Personality Assessment,* 45, no. 4 (1981), 339–351, особенно p. 340.

[70] По поводу вопроса о теоретических основаниях см.: H. Eysenck, "Personality Tests: 1950–1955," *Recent Progress in Psychology,* edited by G. Fleming (London: Churchill, 1959); о конкурирующих системах подсчета см.: Hermann Rorschach, *Psychodiagnostcs: A Diagnostic Test Based on Perception* (Bern: Hans Huber, 1942), Pi-

значимость также сужена, поскольку он был направлен прежде всего на случаи патологического видения, а также на различия между шизофренией и нормальностью[71]. Но, пожалуй, самой большой преградой для рассмотрения теста Роршаха в качестве модели криптоморфического (или современного) видения является психоаналитическая догма, согласно которой только одна определенная форма может быть видима и ненатуралистические видения не являются индексами личности[72]. Важное значение имеет тот факт, что Роршах никогда не интересовался у своих пациентов о том, что они думают об абстрактных пятнах самих по себе. Вместо этого пациентов вынуждали видеть что-то еще, «разрешать» «бессмысленные» образы через креативные галлюцинации.

Однако этот метод имеет много общего с криптоморфической историей искусства. И хотя было бы слишком ставить знак равенства между интересом Роршаха к сокрытым образам и психоаналитической интерпретацией в целом, все же не было бы неверным утверждать, что и психоанализ, и история искусства являются дисциплинами, направленными на нахождение значимых (то есть поддающихся интерпретации) символов в зачаточном неразвитом невербальном материале. Как дисциплины обе в большой степени и, возможно, безнадежно переплетены: книга Фрейда о Леонардо является первым значительным психоаналитическим исследованием произведения визуального искусства, так же как и самой ранней попыткой объединить историю искусства и психоанализ[73]. Случайно

otrowski, *op. cit.,* B. Klopfer, "The PResent Status of the Theoretical Development of the Rorschach Method," *Rorschach Research Exchange*, 1 (1937), 142–147, John Exner, *The Rorschach, A Comprehensive System* (New York: John Wiley, 1974), и Roy Schafer, *Projective Testing and Psychoanalysis* (New York: International Universities Press, 1967). Ни один из авторов, пишущих о тесте Роршаха, не должен пропустить работу: Florence Miale, *The Nuremberg Mind, The Psychology of the Nazi Leaders,* с введением Густава Жильберта и документацией Роршаха (New York: Quadrangle, 1975).

71 Таблицу психотических и «нормальных» ответов см. в книге: Samuel Beck, *Introduction to the Rorschach Method* (New York: American Orthopsychiatric Association, 1937), 266–269.

72 W. Weiss and M. Katz, "Rorschach Form Level and the Process–Reactive Dimension of Schizophrenia," *Journal of Clinical Psychology,* 33 (1977), 875–878.

73 См. мою рецензию на работу Хола Фостера: Hal Foster, *Compul-*

ли, что она также содержит в себе и первый криптоморф XX в.? Одной из причин тому, почему эта книга является настолько избитой классикой, является путаница, связанная с попыткой Фрейда провести параллель, которая сейчас выглядит настолько неизбежной, что ее невозможно не заметить, между невыразимыми идеями бессознательного, невизуальными образами сновидений и невербальными формами картин[74].

И, думаю я, не случайно историко-искусствоведческая литература о криптоморфах принадлежит тому же столетию, что и криптоморфические практики сюрреализма. Наполовину сокрытые образы являются клеймом модернизма, начиная с Брака и загадочных натюрмортов Пикассо (образы настолько запутаны, что, как отмечает Кристиан Зервос, впоследствии Пикассо сам потерял способность читать их с уверенностью) до визионерских пейзажей, кишащих наполовину прорисованными монстрами Макса Эрнста. «Декалькомания» Эрнста является непосредственным потомком алеаморфов Плиния, истеризованных общими усилиями не видеть ничего правдоподобного или связного. И хотя эти примеры были характерны на протяжении нескольких декад и для различных школ, всех их объединяет тот эффект, который они оказывают на зрителей, а также беспокойство, которое они распространяют (зрители должны постоянно задаваться вопросом, обнаружили ли они все релевантные детали). Конечной точкой навязанных галлюцинаций является теория «параноидально-критической интерпретации» Дали, а его наиболее значительным живописным продуктом – работа «Бесконечная загадка» (1938), картина, настолько основательно нагруженная криптоморфами, что Дали вынужден был нарисовать шесть ключей, демонстрирующих, как эта картина должна быть прочитана

sive Beauty (MIT, 1993), *The Art Bulletin,* 76, no. 3 (1994), 546–548, а также более позднюю работу: "Construction and Deconstruction in Art History," *The Art Bulletin,* 77, no. 2 (1995), 342–343.

74 Это прочтение текста Фрейда описывается в общих чертах в моей работе: "The Failed and the Inadvertent: The Theory of the Unconscious in the History of Art" *International Journal of Psycho–Analysis*, part 1 (1994), 119–132, также см. мою работу "Psychoanalysis and Art History," *Psychoanalysis and Contemporary Thought,* 9 (1986), 261-298 (хотя сейчас я думаю, что работа частично обесценена неудачными сравнениями).

(ил. 84, a, b, c). В «Бесконечной загадке» нет ничего очевидного, и каждый видимый объект прячется в другом и т.д., в *mise en abyme* двусмысленности. Когда один криптоморф обнаруживает себя, другой затуманивается, прямо как в картине Гольбейна. Но поскольку каждый сокрытый образ в картине Дали *является* образом, нет прочного основания, нет рамки, по отношению к которым галлюциногенные образы могут быть соизмерены. «Бесконечная загадка» является подавляющим образом: я быстро утомляюсь, глядя на него, и, сдаваясь, обращаюсь к объяснению Дали. И в этот момент весь образ целиком ретируется в трясину «сокрытых» форм.

84a

84b

84c

Слияние аналитического кубизма, декалькомании, «параноико-критических» картин, метода Роршаха и криптоморфической истории искусства предлагает шестой ответ тем симптомам, которые я описал в этой книге. Вплоть до этого момента я полагал, что криптоморфы могут рассказать нам гораздо больше о том, как история искусства представляет себе картины, чем о любой домодерной исторической практике, и что они представляют в исключительной степени ясный пример тому, что происходит, когда желание интерпретировать не сдерживается

ничем. Этот аргумент призван внести вклад в ту картину, которую я нарисовал в отношении реакций на картины в XX в.: это часть ответа на вопрос, *как* наши картины ставят нам загадки.

Что, если криптоморфический поворот и сложность современной истории искусства в целом являются отголосками существовавших до этого направлений в искусстве и в психоанализе? Обращение к такой постановке вопроса интересно по нескольким причинам. Это могло бы укрепить идею о том, что криптоморфы, анаморфы и алеаморфы представляют собой последовательность взаимосвязанных реакций на картины. Это также помогло бы закрепить такие характеристики, как любовь к сложности, двусмысленности и загадкам, за определенным историческим моментом модернизма. И, что наиболее интригующе, это означало бы, что часть современной истории искусства проигрывает снова (только в чрезвычайно расширенном дискурсивном масштабе) смыслы изобразительных значений, которые изначально были развиты в раннем модернизме. Если бы эта книга могла иметь нормативную форму, она могла бы, вероятно, выступить в качестве объяснения текущих академических практик через отсылку к более ранним художественным практикам.

И тем не менее я все еще не совсем уверен в этом объяснении по двум причинам. Заявление о том, что психоанализ (вместе с кое-чем от аналитического кубизма и сюрреализма) пришпоривал склонность историков искусства к сокрытым образам, является очень общим, и поэтому наиболее убедительным оно выглядит тогда, когда включает в себя конкретные параллели с живописными практиками. Книга Фрейда о Леонардо является наилучшим примером, даже несмотря на то, что она несомненно необычна как для психоанализа, так и для истории искусства. Где-либо еще параллели становятся еще менее убедительными. Историки искусства не пытаются искать наполовину неразборчивых монстров, которые Макс Эрнст прятал в своих картинах: вместо этого они находят совершенно ясные и поддающиеся интерпретации фигуры. Они также не ищут образы, которые превращаются *целиком* в другие образы вроде смещающихся то назад, то вперед «атмосферных призраков» Дали. Вместо этого историки искусства находят *более мелкие* образы в более

крупных. Наполовину видимые формы в картинах, принадлежащих аналитическому кубизму, можно было бы сравнить с наполовину видимыми формами, найденными Ладендорфелом, Кастелли или Карлштрёмом: но кубистские натюрморты, как правило, создаются из конкретных частей вещей (горлышко кувшина, кусок газеты), а критики криптоморфизма постоянно находят бесформенные образы. И все же то, что мы здесь ищем, – это общая рамка для объяснения, а не точное соответствие, и поэтому, наверное, было бы более разумным позволить деталям идти своим чередом и сказать, что современные историко-искусствоведческие практики обязаны своими общими очертаниями множеству разнообразных неясностей, имевших место в ранней модернистской живописи и психологии. В этих общих понятиях параллель с психоанализом является особо привлекательной. Могу себе представить, например, выдвижение аргумента о том, что рассказ Э. По «Похищенное письмо» является *locus classicus* всех криптоморфических открытий. Жилищем была бы беспорядочно (не)организованная «картина», а письмо – сокрытым образом. Психоаналитический интерес к нахождению скрытых симптомов мог бы быть представлен как модель криптоморфических открытий, так же как я утверждал, что жанр детектива овладевает одним из смыслов, когда картина начинает рассматриваться как картина-загадка. В понятиях вроде этих я был бы готов принять эту параллель, но я не был бы уверен, что ее можно назвать *объяснением*. Если историко-искусствоведческая практика является эхом или развитием идей, развиваемых в первой половине XX в., я бы хотел тем не менее знать *почему*. Может показаться убедительным утверждение о том, что историки искусства основывают большую часть своих интерпретативных стратегий на психоанализе, и в особенности на фундаментальной идее о том, что ключевым аспектом работы являются неизвестное, невидимое или бессознательное. Поиски сюрреалистских ходов также могут пролить свет на историко-искусствоведческое письмо. И сюрреализм, и психоанализ настолько глубоко впутаны в историко-искусствоведческие размышления, что регулярно выступают в качестве тем для дискуссий и построения герменевтических моделей. Но к чему приводит нас такое объяснение? Если бы исследованные мною

историко-искусствоведческие практики можно было адекватно объяснить через указание на то, что историки искусства перенимают модернистские интересы, какой вывод следовало бы нам сделать тогда в отношении истории искусства? Было бы легче понять дисциплинарную практику, которая невольно заимствует из искусства, которое она же и изучает, или же из теории, которые она использует? И почему за объяснением историки искусства обращались бы к тем специфическим практикам? Принимая во внимание интенсивные исследования как сюрреализма, так и психоанализа (две наиболее дискутируемые арены в визуальных исследованиях и историографии искусства), почему же эта специфическая близость прошла незамеченной? И может ли когда-нибудь случиться так, что историк искусства, осознав эту связь, вдруг отречется от интереса к двусмысленности и сложности?

Сложности этого объяснения не связаны с его потенциальной достоверностью (и я думаю, вполне вероятно, что историки искусства непроизвольно заимствуют у сюрреализма и психоанализа в дополнение к своим более продуманным исследованиям этих направлений). Но его объяснительная сила меня не убеждает. При каких условиях было бы достаточным сказать, что ранние смыслы картин объясняют наши собственные, когда эти более ранние смыслы все еще сами плохо поняты? При отсутствии хорошего объяснения (а иногда даже и адекватного описания) того, что происходит с картиной в руках Пикассо или же сюрреалистов, как мы можем использовать их реакции для объяснения наших собственных? Во многих отношениях мы следуем психоанализу, и во многих [других] отношениях мы все еще сюрреалисты: но объясняет ли это нас? Историографически – да, объясняет: но я думаю, что при этом более сложные вопросы остаются без внимания.

Я бы предпочел рассматривать и психоанализ, и историю искусства как примеры типично современных реакций на картины. Есть нечто странное с исторической точки зрения в том, что мы делаем здесь, и это касается как модернистской живописи, так и психоанализа (и других областей).

Подобно загадкам, а также поиску двусмысленностей, криптоморфы являются патологической экстраполяцией

привычных моделей видения. Они обладают преимуществом, будучи совершенно незабываемыми, – и в то же время представая неоспоримыми и окончательными, так что сами образы могли бы быть адекватно, или даже достаточно полно, объяснены. Нечего добавить, как говорит Деррида, после интерпретативного акта. Картина будет «разрешена», объяснена до самых своих глубочайших тайников и, следовательно, основательно положена на слова. Странная динамика, которой отмечены самые лучшие интерпретации (у Фрида), так же как и самые плохие (работа Гейста), является могучей алхимией, превращающей осторожные и гипотетические смыслы картин, которыми их наделяют более терпеливые историки, в дикие, драматические и потенциально полные различных решений.

В известном смысле большая часть современных историко-искусствоведческих исследований делают то же самое. Намерением многих современных работ зачастую является поиск одного-единственного ответа, ранее незамечаемого ключа, интерпретации, которая вынуждает все другие отступить. Криптоморфы являются образцовым проявлением всеобщего стремления объяснить картину раз и навсегда, к тому же они обладают несокрушимым преимуществом перед своими более умеренными родственниками: их объяснения сами являются знаками чудаковатости образов. Чем более сильно ощущение того, что образ нуждается в объяснении, тем скорее он может быть представлен только через нелепое и поразительное решение. *Gaucherie* (неуклюжесть) «психоатмосферических анаморфических объектов» Дали – смутные очертания головы Мэй Уэст, его неуместный мираж Вольтера в пустыне, потрясающие и великолепные ряды маленьких Лениных на клавишах рояля – демонстрируют силу его опыта странности перед сценами, пейзажами и фортепьяно. (Эта сила, я думаю, становится только больше тогда, когда он видит те же образы нарисованными.) Если картину Ван Гога «Вороны на пшеничном поле» рассматривать как образ, который фиксирует моменты перед смертью художника (как это продолжает представлять общественное мнение), это может быть беспокоящим в некотором специфическом отношении: можно сказать, что картина продолжает настойчиво утверждать, что это всего лишь поле с пшеницей, даже если она должна озна-

чать нечто большее. Такого рода напряжение также может порождать криптоморфы.

Это ощущение странности, я полагаю, и является реальной логикой сокрытых образов истории искусства. В реакциях на картины, которые кажутся настолько знакомыми, что становятся не только немного скучными, но даже чуть ли не вызывающими чувство тошноты (вроде картины Ренуара «Женщина за пианино»), наши мысли начинают бродить. В ответ на образы, которые должны что-то обозначать (как, например, картина Ван Гога «Вороны на пшеничном поле»), мы начинаем ощущать беспокойство и беспомощность от собственной неспособности разместить то, что кажется соответствующим смыслом картины. В присутствии повседневных объектов, которые продолжают – настойчиво, необъяснимо – ничего не значить, мы должны находить убежище (или даже, может быть, фанатичное наслаждение) в галлюцинациях.

В заключение нужно отметить, что самым странным в отношении криптоморфов является тот факт, что они вообще не являются объяснениями. Поскольку они заменяют один образ другим, новый образ попросту занимает место исходного (первичного) как загадочный объект. Это знак нехватки рефлексивности у криптоморфических историков искусства, которые этот очевидный парадокс никогда не рассматривали сам по себе как проблему. Почему ангел-трубач не может быть таким же загадочным, как и облако, которое он замещает? Не нуждаются ли бесформенный медведь, задыхающаяся женщина и карта Панамы на картине Ренуара «Женщина за пианино» настолько же сильно в объяснении, как и сама сцена, которую они заполняют. Я предлагаю последний пример в качестве символического изображения – буквально – этого *mise en abyme*, который, по-видимому, подвергается репрессии даже со стороны художников и историков, наименее склонных к репрессии. Работа Бернарда Коэрнера «Handbuch der Heroldskunst», представляющая собой масштабное исследование немецкой геральдики, основана на идиосинкретическом заявлении о том, что появление геральдики можно отнести к германским рунам. Согласно Коэрнеру, руны «kan», «kun» или «gan» обозначают либо «ребенка», либо «собаку»[75]. Руна «ar», перевернутая верх

[75] Koerner, *Handbuch der Heroldskunst, wissenschaftliche Beiträge zur*

дном *Y*, означает «орел», а «руна-сигнатура» (*sig-rune*) или «зигзаг» (*zig-zag*), повернутая в обратную сторону (назад) *Z*, означает молнию. Коэрнер использует все три для толкования картины Рембрандта «Похищение Ганимеда». Вверху картины он усматривает «узловую руну» (*knot-rune*) «Ar-kun-sig», состоящую из всех трех рун. Руна «kun» (имеющая форму *Y*) представлена телом Ганимеда, которое символизирует одновременно и «ребенка», и «плодородие»; руна «ar» (перевернутая *Y*) представлена орлом с раскинутыми крыльями; а «зигзагом» (*zig-zag*) или «руной-сигнатурой» (*sig-rune*) является змеевидная струя мочи. В подписи Коэрнер снабжает комментарием свою интерпретацию, заявляя, что вся картина целиком (или же вся «узловая руна» целиком, в зависимости от того, как она рассматривается) обозначает плодородие, на что и намекает Рембрандт, давая в руки Ганимеду фрукт. Вдобавок буква «y» в слове Ганимед (*Ganymede*) является тем же, что и буква «i» в «соловей» (*nightingale*) и «жених» (*Brautigam*), и все вместе может быть также рассмотрено как «писающий мальчик»[76]. Так хорошо знакомая картина превращается в тайную композицию рунического знака.

Что сумел объяснить Коэрнер? Несомненно, сама картина представляет собой загадку: это уже было рассмотрено как свидетельство юмористического отношения Рембрандта к классической мифологии и как его инверсия на тему Ганимедовой гомосексуальности. Но разве имеет здесь значение руническая фантазия? На первый взгляд проблемы Коэрнера кажутся даже более сложными, чем проблемы Карлштрёма, как если бы мы наконец пересекли границу чистого психоза. Может, мы ее и пересекли, но я бы не хотел давать окончательный ответ, не рассмотрев также и то, что *любой* сокрытый образ, однажды обнаруженный, должен обязательно влечь за собой другой момент секретности, другую тайну, которая отказывается сдаваться, и в конечном счете еще плодородную почву для

Deutung der Hausmarken, Steinmetz–Zeichen und Wappen, 2 vols. (Görlitz: C. A. Starke, 1923), vol. 2, 294.

76 Koerner, *Handbuch der Heroldskunst, op. cit.,* vol. 2, text to plate 17: “Der ‘Mann’ (mendes•medes) des ‘könnens’ (potestas virilis Y) oder Ganymedes (y wie das i in Nacht•i•gall, Bräut•i•gam usw.) ist auch im Brüsseler ‘Mannekenpis’ erhalten.”

сокрытых форм. Кто скажет, что может таить в себе руническая струя мочи Ганимеда?

Картины, вроде этой картины Рембрандта, все еще продолжают притягивать наше внимание – в противном случае не было бы смысла возвращаться к ним снова и снова, – но кажется невозможным, чтобы обычная интерпретация смогла уловить эту смесь внешнего сходства и неутоляемого любопытства. Решение должно заключаться одновременно и в отбрасывании старых интерпретаций, и в стремлении *еще даже более близко* приблизиться к образам. В конечном счете это должен быть и инсайт, настолько хорошо подтвержденное прозрение, что оно может противостоять массе предыдущих интерпретаций (в случае чего оно бы заняло свое место в нынешних проектах истории искусства), или же это должна быть галлюцинация. Сокрытые образы поэтому являются наиболее волнующими, сильнодействующими и непреодолимыми способами выражения нашей беспомощности перед лицом сбивающей с толку сложности картин.

Перевод И. Хатковской

СУБГРАФЕМИКИ

Это – фрагмент главы из моей самой объемной книги «Территория образов». Если объем книги отражается на ее содержании, то мои остальные книги в сравнении с этой – просто тоненькие издания в мягкой обложке. «Территория образов» – это попытка подразделить образы всевозможных видов, от визуальных аспектов письма до доисторических знаков, на группы, согласно тому, как они интерпретируются или «прочитываются». Слово «субграфемики» взято у Игнаса Гелба, у него же Деррида позаимствовал слово «грамматология». Этот термин обозначает образы, чьи знаки невнятны – ситуация, хорошо знакомая живописцам.

Глава, предшествующая «Субграфемикам» в «Территории образов», называется «Псевдописьмо»: она посвящена различного рода каракулям, бесцельным рисункам (на полях) и доисторическим отметкам, которые выглядят как письмо, но таковым не являются. Книга начинается с собственно письма, но потихоньку дрейфует в сторону от него – по направлению к картинам. Следом за «Псевдописьмом» идут «Субграфемики». В самом начале этой главы я задаюсь вопросом о том, что отличает письменный текст, который подчинен определенному порядку (слова, строчки, считывание слева направо, абзацы), от страницы с «псевдописьмом», которая не выглядит слишком упорядоченной. Такой порядок зовется «синтаксисом», и это отличительная черта письма, которая не обязательно присуща «псевдописьму», а в картинах и вовсе может отсутствовать.

Псевдописьмо – к которому я отношу различные виды «надписей», неразборчивые каракули и доисторические обозначения, в общем, все то, что очень похоже на шрифт, но им не является, – заканчивается на границе новой

сферы, которая очень близка к «настоящим» картинам, но в то же время бесконечно далека от них. Субграфемические изображения несут в себе ясные, понятные знаки, хорошо отличающиеся друг от друга, однако организация этих знаков не обнаруживает никакого четкого, понятного порядка или структуры. Таким образом, узнать, как эти знаки могут быть прочитаны или проинтерпретированы, невозможно. До сих пор я имел дело с объектами, знаки которых не просто повторяются или чередуются (а следовательно, имеют четкий порядок, и не просто механический или декоративный), но выстроены в строки, колонки или другие узнаваемые формы (в которых один знак следует за другим). Для описания характеристик такой организации знаков я использовал термин «синтаксис» как наиболее уместный. (Я отлично понимаю: подобное употребление слишком упрощает значение данного термина, чего нельзя сказать о более сложных понятиях, как, например, о «синтагматических отношениях», изученных Фердинандом де Соссюром, или об эпистемологической оппозиции синтактики и семантики Гудмена.) Все становится еще менее ясным, когда речь больше не идет о чтении букв, следующих друг за другом по прямой или кривой линии, и когда сам «синтаксис» становится более сложным и более значимым.

Как и в случае с термином «визуальный язык», существует тенденция использовать понятие «визуальный» или «изобразительный синтаксис» настолько свободно, что оно уже почти ничего не означает. В рамках истории искусства «изобразительный синтаксис» означает некое ощущение упорядоченности изображения, которое так или иначе напоминает упорядоченность написанной фразы или предложения. В подобном значении это понятие мало чем отличается от витрувианской трактовки «эвритмии», означающей субъективное ощущение пропорциональности здания, которое в действительности может быть и непропорциональным[1]. Строго говоря (да и по определению) картина не может иметь синтаксиса, потому что у нее нет четко установленного порядка чтения, который есть у предложения[2]. Выражение «изобразительный

[1] Подробнее о значении термина «эвритмия» см.: Elkins (1998a).

[2] О «порядках чтения» см. мою работу: “On the Impossibility of Stories: The Anti-Narrative and Non-Narrative Impulse in Modern

синтаксис» – это один из способов хоть как-то обозначить устойчивое ощущение наличия в изображении такой же упорядоченности, какая есть в письме. И хотя существует определенное количество убедительных схем для обнаружения изобразительного синтаксиса в любых возможных примерах, они всегда зависят от некоторого соглашения относительно традиций чтения и особенностей письма (в том смысле, как я определил эти понятия в главе «Новые концепции изображения»). Псевдописьмо сохраняет достаточное количество признаков той или иной системы письма (если быть точным, то одну восьмую), так что можно быть уверенным, что если что-то должно быть прочитано, порядок чтения будет строго предзадан. В этом случае действительно имеет смысл назвать расположение знаков «синтаксисом»; это очевидно и для случаев, когда набор знаков является асинтаксическим. Для субграфемик подобное «форматирование» (*formatting*) всегда является результатом соглашения, в ином случае оно не будет обнаружено, и все, что останется, – это лишь неуловимое ощущение порядка, присущего письму. Если же нет ни одного признака подобного порядка, а есть лишь знаки, хаотично смешанные в прямоугольном поле, «синтаксис» – всего лишь фантом, привычка чтения, перенесенная в новую область. К счастью, к современным интерпретациям объектов, в отличие от теоретизирования в области лингвистики и визуальной теории, не предъявляется суровое требование строгости: что принимается в расчет, так это впечатление о наличии письменного порядка. В этой главе я буду исследовать следы синтаксиса в изображениях, которые им уже не обладают. Здесь будет иметь значение это настойчивое ощущение, что синтаксис может в них присутствовать, а также то, что этого ощущения может быть достаточно для инспирирования множества плодотворных подходов к изучению живописи в рамках истории искусства.

Существует множество относительно современных, незападных примеров пиктографического (рисуночного) письма. Они редко становятся объектом изучения, и я хочу начать с рассмотрения нескольких, чтобы показать,

Painting," *Word & Image* 7, no. 4 (1991), 348–364, переработанный вариант опубликован в Elkins (1998c).

каким образом изображения использовались в качестве письма в различных культурах.

85

Изображение, найденное в 1882 г. на юге Аляски, в первом приближении выглядит как картина – две фигуры на фоне пейзажа с хижиной или холмом (ил. 85)[3]. Но одновременно это и высказывание, а, скорее, даже два, которые означают примерно следующее: «Обитатели данного жилища не здесь. Они должны были уйти, чтобы добыть пищу». Фигура слева с широко разведенными в стороны руками означает отсутствие пищи, вторая фигура изображает процесс принятия пищи, одновременно указывая на хижину, в которой нет продуктов. Этот рисунок можно прочесть и справа налево, как если бы это был семасиографический шрифт, а изображенный пейзаж выполнял бы функцию линейки для записи. В результате на английском языке фраза получается достаточно громоздкой, но понятной: «В хижине [крайнее справа изображение] этой [указывающая рука фигуры справа] кушать [другая рука той же фигуры] нечего [фигура слева], поэтому нам нужно идти [слева руля и кормы каноэ]»[4]. Даже если бы грамматика аляскинского языка была более привычной, изображение само по себе убеждает нас, что такая интерпретация – не единственный вариант. Эта картинка может быть высказыванием, но она также представляет собой натуралистический рисунок, изображающий отрезок земли или льда и две фигуры, то есть изображение само выполняет указывающую функцию. По мнению Гэррика Мэллери, который получил данное изображение от жителя Аляски по имени Наумофф, оно могло быть вырезано или нарисовано на деревянной дощечке и вешалось либо снаружи жилища на тропе, либо вблизи причала, где прибывшие на каноэ могли его увидеть. В любом случае картина ука-

[3] Mallery (1892), 353, сравните с 333. Это изображение воспроизводится в Jensen (1969), рис. 26; см. далее: Alfred Schmitt, *Die Alaska–Schrift und ihre Schriftgeschichtliche Bedeutung.* Münstersche Forschungen, vol. 4. (Marburg: Simons Verlag, 1951).

[4] В оригинале: «In hut this, there is to eat nothing, so we have gone». – *Прим. пер.*

зывала на направление к хижине, так что случайные гости по меньшей мере могли получить там убежище.

Следовательно, данное изображение сочетает в себе три функции: это рисунок, достаточно натуралистический для того, чтобы гости могли соотнести изображенную хижину с той, которую они, возможно, могли увидеть вдали; это надпись; и это знак, обозначающий направление (так как он указывает на настоящую хижину). Полная интерпретация подобного изображения задействует практики как чтения, так и рассматривания; одно уточняет и дополняет другое. И хотя не просто создать правдоподобную реконструкцию акта рассматривания изображения, я хорошо представляю гостя, читающего знак, затем сравнивающего рисунок и окрестности и истолковывающего обозначенное на знаке направление как руководство к действию. Этот рисунок подтверждает смысл прочитанного в большей степени, чем избыточная неопределенность, к которой мы склонны, когда говорим о нарративной живописи.

Данное аляскинское изображение – это картинка, похожая на высказывание. Или, раз тут все обратимо, это высказывание, похожее на картинку. Оно обманчиво кажется знакомым и понятным, потому что имеет порядок чтения слева направо или справа налево, типичный для западных систем письменности. Другие образцы рисуночного письма в меньшей степени похожи на письменность, но в большей – на западную живопись. Например, австралийская акриловая живопись зачастую представляет собой замаскированное рисуночное письмо. Так, живопись йолнгу (*Yolngu*), которую я представил в главе «О визуальном отчаянии и телах протозоа», современному западному зрителю может показаться абстрактной, однако для своего адресата (или для первоначальной публики – ведь многие из подобных работ выполнялись на заказ) она – понятное нарративное послание. Согласно объяснениям Ховарда Морфи, на этой живописной работе изображен пейзаж на севере бухты Blue Mud (Blue Mud Bay) на земле Арнем (*Arnhem Land*), где женщина-первопредок по имени Ганиджалала (*Ganydjalala*) однажды искала мед на деревьях «с волокнистой корой»[5]. Деревья, которые она

[5] Morphy, "Too Many Meanings: An Analysis of the Artistic System of the Yolngu of Northeast Arnhem Land." Неопубликованный текст

срубила, – это две вертикальные полоски (буква *b* на диаграмме). Срубив деревья, Ганиджалала обозначила ритуальные участки земли (*molk*) (области *a* вокруг и между деревьев). Штриховка символизирует «пчел и личинок в улье[ях] и пыль, поднятую ногами танцовщиц», которые прославляют память об охоте Ганиджалалы. Поперечины (*f*) – это культовые столбы *djuwany*, установленные на ритуальных участках (*molk*), они тоже являются проявлением самой Ганиджалалы, которая превращалась в подобные статуи в различных местах. Для западного зрителя такое бесстрастное воспроизведение реальности в этой сцене может показаться абсолютно неожиданным. В целом данное изображение – это вид сверху на два поваленных дерева и поверхность почвы вокруг них. Только у одного из двух деревьев есть центральная ось, и точно такая же ось есть у правого сегмента ритуального участка земли (*molk*). Но, конечно, легче рассматривать каждую вертикальную линию как отдельное дерево.

Частично эта путаница с обозначениями происходит из-за двусмысленности изображения, которое символизирует еще и каменный карьер в Нгилипитьи (*Ngilipitji*), в котором изготавливались наконечники для копий. С этой точки зрения прямоугольники *c* означают расколотые посередине камни, а штриховка внутри этих прямоугольников (которая отличается по цвету от всего остального) – это нагромождения каменных наконечников. После того как работа над наконечниками была завершена, камни переместили к краю карьера (это обозначено прямоугольниками *d* и красно-белой штриховкой *e*). Но есть еще и третий смысловой уровень этого изображения: *c* и *d* обозначают убитых кенгуру, туши которых разложили мехом наружу. И черные линии посередине прямоугольников – это их спинные хребты.

Существует обширный репертуар живописи аборигенов, представленный в виде диаграмм с буквенными и цифровыми обозначениями, подобных той, что приведена выше[6]. В большинстве случаев их интерпретации вполне

диссертации (Australian National University, 1977), подпись к ил. 55, с. 64, и его же *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge* (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

[6] Например: Peter Sutton, “Responding to Abstract Art,” *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia,* edited by Peter Sutton (New York:

удовлетворительны – в них обозначены отдельные части изображения, что позволяет сделать вывод о пространственном расположении. В живописи Центральной Австралии кривые, изогнутые в форме U, обозначают людей, а концентрические кольца – кострища. Живопись йолнгу с точки зрения нарративной избыточности или пространственных отсылок может быть разной, вдобавок она обладает возможностью рассказать несколько историй различными способами. Морфи (Morphy) обращает внимание на то, что невероятное «великолепие» (*bir'yun*) рассматриваемого нами изображения работает против любого возможного толкования, потому что все эти пчелы, личинки, пыль, наконечники копий и кенгуру являются всего-навсего соблазняющими глаз формами. С его точки зрения, геометрическая живопись может наглядно продемонстрировать связи между явлениями, на первый взгляд не имеющими отношения друг к другу. «Фигуративные изобразительные рассказы, – говорит он, – легко интерпретировать, но они скрывают действительно значимые отношения между вещами. С другой стороны, абстрактные геометрические изображения изначально поддаются интерпретации с трудом. Они скрывают точные значения, но зато кодируют значимые взаимосвязи»[7]. Или, используя логику различия письма и изображения: в некотором смысле наше изображение представляет собой карту (вернее, несколько полупрозрачных карт, наложенных друг на друга), одновременно оно является и натуралистичной иллюстрацией, изображающей местность после того, как ее покинула Ганиджалала. В таком контексте это изображение позволяет развертываться только определенному нарративу, и в этом смысле оно, безусловно, подобно письменному тексту.

Еще один пример, в котором сложно обнаружить границы между письмом, изображением и знаковыми обо-

George Braziller, 1988), 33–58; Ted Strehlow, "The Art of Circle, Line and Square," *Australian Aboriginal Art,* edited by Ronald Berndt (New York: Macmillan, 1964), 44–59.

7 Morphy, "Too Many Meanings," *op. cit.,* 329 and 345. Далее см.: Morphy, "Aboriginal Art in a Global Context," *Worlds Apart: Modernity Through the Prism of the Local,* edited by Daniel Miller (London: Routledge, 1995), 211-239. Я благодарю Ховарда Морфи за то, что он ознакомился с моими размышлениями об искусстве аборигенов.

значениями, – это удивительные гравюры на дереве[8], созданные в начале XX в. в северо-восточной Сибири представительницами народности юкагиров. При первом взгляде на них на ум приходят деревья в сибирском лесу или сложенные зонтики (ил. 86). Однако перед нами – рассказы о любви, которые создали женщины, потому что им было запрещено *говорить* о своих чувствах. Согласно изобразительным конвенциям юкагиров, женщины обозначаются широкими «зонтиками», мужчины – узкими. Некоторые женские фигуры можно идентифицировать по их косам (как на ил. 86, слева). У каждой фигуры есть две ноги, обозначенные коротко обрезанными параллельными линиями, и две руки, отходящие под острым углом вниз от заостренной головы. Я.П. Алькор[9], опубликовавший в 1934 г. единственное описание этих рисунков, говорит, что крохотные поперечные линии между ног обозначают ступни, колени, бедренные кости, а самые верхние символизируют живот, грудную клетку, шею и голову[10]. Однако эти линии нарисованы в значительной степени беспорядочно, так что эти немногие признаки натурализма не имеют здесь особого значения. Фигуры абсолютно условны и лишь едва семасиографичны.

Суть большинства рисунков, выполненных юкагирками, – это изображение отношений. Перевернутые рамки над фигурами – жилища. Сеть линий, связывающих фигуры на левом изображении, обозначает их «взаимную любовь». Алькор не получил сведений об интерпретации отдельных линий, таких как *t'v', y, s,* или *r,* но сам расшифровал их общее значение как «Я люблю тебя всей

---

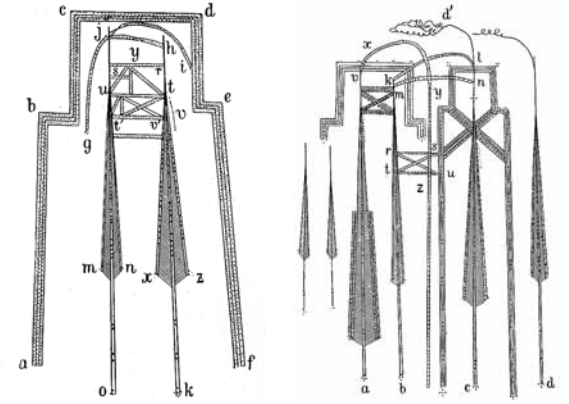
8 Речь идет о знаменитых любовных письмах на бересте девушек-юкагирок, которые достаточно подробно описаны в русскоязычной литературе. – *Прим. пер.*

9 Автор допустил ошибку в транскрипции фамилии. Речь идет о русском (советском) филологе, одном из основателей кафедры языков народов Севера при Ленинградском педагогическом институте им. А.И. Герцена, профессоре Я.П. Кошкине (псевдоним – Я.П. Алькор, а не Al'kora, как пишет автор). – *Прим. пер.*

10 Al'kora, *Iazyki i pis'mennost' narodov severa.* Leningrad, Institut Narodov Severa, Trudy po Lingvistike, Nauchno–issledovatel'skaia assotsiatsiia (Moscow: Gos. Uchebno–pedagog., 1934), vol. 3, 149–180, особенно 155. In the series Institut Narodov Severa (Leningrad), Nauchno–issledovatel'skaia assotsiatsiia. Я признателен Марку Комданяцу за предоставленный перевод.

душой»[11]. Изогнутые линии, которые исходят от верха мужской фигуры на *ji,* и аналогичная им линия, которую Алькор прослеживает от женской фигуры на *hg*, – это чувства, «обращенные» к другому. И в данном случае их назначение – свести мужчину и женщину вместе.

Изображение на ил. 86 (левая часть) передает идеальную любовь, а на ил. 86 (правая часть) рассказывается о трагедии. Жирный крест, который связывает верх фигуры с ее домом, – это знак несчастья, а женская фигура в правой части изображения обозначает женщину – автора этого самобытного рисунка. Она рассказывает о своем несчастье, о том, что с ней случилось. Рисунок адресован мужчине (буква *b* на рисунке), который собирается жить с другой женщиной (буква *a)* и ее двумя детьми, обозначенными двумя маленькими фигурками слева. (Новая женщина – русская, а не юкагирка, это «видно» по ее русской



86

одежде.) Связи между фигурами делают драму очевидной: хотя женщина-автор рисунка все еще любит мужчину (это показывается при помощи линий «взаимной любви» *rs* и *tu*), он любит только свою русскую жену (показано линией *vk*). На рисунке есть еще искривленные линии, протянувшиеся между фигурами: у мужчины все еще есть кое-какие намерения в отношении покинутой им женщины – ведь кривые *kl* и *mn* смыкаются на ней, но его русская жена препятствует всему, что связано с прежними взаимоотношениями (длинная изогнутая линия, которая начинается на *vx* и спускается вниз, разделяя дома). На

[11] Al'kora, *Iazyki i pis'mennost' narodov severa,* 155.

этом рисунке присутствует также и третий тип линий, который, как говорит Алькор, «выражает идею блуждающих, навязчивых мыслей». Помыслы влюбленной женщины стремятся к ее возлюбленному (на *d*), но постепенно исчезают, так и не достигнув его. (Форма этих «блуждающих, навязчивых мыслей» очень напоминает облако пара, растворяющегося в воздухе, однако Алькор не предлагает иллюстративной интерпретации.) Мужчина, изображенный в правой части рисунка, живет по соседству с женщиной-автором, он непрерывно думает о ней (это обозначено линиями «навязчивых мыслей»), но его чувства, в свою очередь, не трогают ее.

Алькор предлагает следующую интерпретацию всего изображения: «Ты узнаешь (*b*), что влюбишься в русскую женщину (*a*), которая будет препятствовать твоему возвращению ко мне (*c*); у тебя будут дети, и ты будешь радоваться семейной жизни. Но я, навеки несчастная, буду думать о тебе, даже если кто-то рядом со мной (*d*) будет любить меня»[12].

Несемиотического в юкагирских рисунках совсем немного. Алькор утверждает, что «ни высокая степень завершенности, ни объем орнаментальных украшений ничего не добавляют к содержанию мыслей и чувств, запечатленных на рисунке». И хотя его уверенность в этом зиждется на достоверности сведений, полученных от информантов, это совпадает с общим отсутствием безусловно ясных условных обозначений[13]. Почти все в картине поддается прочтению и расшифровке, за исключением нескольких натуралистических деталей, таких как ступенчатые конструкции домов или форма юбки русской женщины. Количество линий «взаимной любви» интерпретировать практически невозможно, но однозначно понятно то, что их значения индивидуально обусловлены и непостоянны, они могли возникать тогда, когда женщина размышляла и одновременно рисовала. Но даже если каждая из линий или диагоналей в отдельности никогда не имела своего собственного смысла, вся их совокупность является знаком сложного эмоционального состояния.

---

12 *Ibid.,* 156. Перевод, приведенный в Jensen (1969), неточен, так как добавляет информацию о том, что женщина-автор одинока и ее новый брак несчастен.

13 *Ibid.,* 154.

Некоторые элементы рисунков кажутся случайными, как будто они были позаимствованы из других графических систем: домов могло бы быть меньше, как и линий, обозначающих печаль; граверы часто забывают изобразить у фигур колени, бедра, животы или руки. С другой стороны, рисунки выглядят очень натуралистично. Согласно первоначальной интерпретации, они представляют собой схематические изображения реалистичных сцен с домами в поперечном сечении. Дом русской женщины уменьшен, говорит Алькор, потому что он «или покинут, или в скором времени будет покинут»; однако такое объяснение противоречит истории, рассказанной его информантом; в этом случае наилучшим прочтением будет более очевидное – просто этот дом находится далеко. Репрезентация удаленных строений как уменьшенных в размере говорит о том, что юкагирские рисунки обладают, в известной степени, постоянным чувством пространства (если говорить о нем очень упрощенно). Также возможно, что природный объект, с которым фигуры на рисунках имеют максимальное сходство, – это сосна (широко распространенная там, где живут юкагиры), так что фигуры естественно вписываются в пейзаж.

Изображения, о которых здесь идет речь, одновременно являются совокупностями символов (так как они условно представляют схемы эмоциональных привязанностей) и текстами (так как они рассказывают истории, которые можно прочесть определенным способом). Это – самый очевидный пример слияния символьного обозначения и письма из тех, что мне знакомы: если известны принципы интерпретации, изображения «прочитываются» моментально, причем часто в единственном варианте (другие рисунки представляют собой длинные ряды фигур). Однако возможно также рассматривать их как затейливые графики, пространственные отношения которых имеют больше сходства с теорией графов, нежели с письмом. Когда я смотрю на эти рисунки дольше минуты, я обнаруживаю, что мое внимание привлекают именно топологические взаимоотношения, я пытаюсь придать значение степени взаимного расположения фигур и линий. Процессы чтения и разглядывания девальвируются: изобразительная природа этих рисунков перестает меня интересовать, а их тексты становятся банальными. Что еще

здесь важно – это ощущение, что именно сама конфигурация несет значения. Другими словами, письмо и изображение уступают место системе обозначений.

Существует, по меньшей мере, полдюжины других традиций пиктографического письма, которые ждут своих исследователей. В современном джайнизме ритуал девапуджа (*devapuja*) включает создание символических изображений, повествующих о движении души во вселенной. Для обозначения лабиринта, по которому будет бродить душа, используются свастика и другие фигуры[14]. Опубликованные исследования не проясняют, насколько свободны адепты джайнизма при создании своих собственных «карт спасения (души)»: некоторые из них имеют простую форму свастики, другие более причудливы. У оджибве в Миннесоте, кайенов, сиу и некоторых других племен коренных жителей Америки существует традиция тайных рисунков на бересте, которые представляют собой сложную комбинацию карт, мнемонических схем, псевдописьма и энантиаграфов (*enuntiagraphs*)[15]. Микмаки, пенобскоты, пассамакводы (*Micmac, Penobscot, Passamaquoddy*) и другие северо-восточные и приморские племена создавали мнемонические изображения и символические карты[16]. Существуют и африканские примеры: бамбара в Судане делали «картинки» с неизобразительными семасиографическими элементами[17]. Это очень интересная область, ведь следующий шаг после рисуночного

---

[14] Collette Caillat and Ravi Kumar, *The Jain Cosmology* (Basel: Ravi Kumar, 1981) – предоставляет хорошее введение в тему. Существуют также уникальные фотографии, см.: Jyotindra Jain and Eberhard Fischer, *Jaina Iconography* (Leiden: E. J. Brill, 1978). Девапуджа (*devapuja)* анализируется более подробно в исследовании, которое готовится к печати, – *Things and Their Places: The Concept of Installation from Ancient Tombs to Contemporary Art.*

[15] Об оджибва см.: Walter James Hoffman, "Pictography and Shamanistic Rites of the Ojibwa," *American Anthropologist,* 1 (1888), 209–229, и Mallery (1893), 338, 363, 566, 586–605, и *passim.* О рисуночном письме кайенов см.: Mallery (1893), 363.

[16] Mallery (1893), 338–339, 341.

[17] Marcel Griaule and Germaine Dieterlen, "Signs graphiques soudanais," *l'Homme,* Cahiers d'Ethnologie, de géographie et de linguistique, vol. 3 (Paris: Hermann et Cie, 1951), см. W. C. Brice, "The Principles of Non–Phonetic Writing," *Writing without Letters,* edited by William Haas (Manchester: Manchester University Press, 1976), 29–44, особенно 41.

письма очень значителен – он включает в себя многие, если не все, изображения, которые обычно называются «картинками».

Центральная часть печати в *шестой и седьмой книгах Моисея* и похожие на надписи сцены на золотом роге (не покрытом руническими знаками) – первые примеры субграфемических изображений. Разглядывая их, видишь, как письмо растворяется в изображениях. Однако не все подобные переходные формы так просты. Надписи, сопровождающие изображения, могут принимать вид связных массивов текста. И здесь один из важнейших исторических примеров – это гравированная египетская плитка, известная как палетка Нармера (ил. 87). Имя фараона заключено в небольшую рамку сверху в центре. Традиционно его прочитывают как слово «Нармер» (*N'rmr*), состоящее

87

из иероглифов «рыба»[18] (*n'r*) и «зубило» (*mr*)[19]. Маленькие фонетические иероглифы, обозначающие остальные фигуры, рассеяны по всей поверхности лицевой стороны. Иероглиф за головой пленника состоит из знака гарпуна, с фонетическим значением *waa*, и знака озера или бас-

[18] Традиционно указывают иероглиф «скат» (*catfish*). – *Прим. пер.*

[19] P. Kaplony, "Sechs Königsnamen der 1. Dynastie in neuer Deutung," *Orientalia Suecana,* 7 (1958), 54–57.

сейна – *shi.* Вместе они составляют слово *wa – s*, так что имя военачальника может звучать как *Wa – s* (or *Washi*). В альтернативной трактовке Генри Фишера это слово может обозначать происхождение пленника из географической местности *Wa – s*, что в этом случае означает «Озеро Гарпун» или «Канал Гарпун» («Harpoon Lake» or «Harpoon Canal»)[20]. Так или иначе, фигура пленника и «этикетка», которая его обозначает, составляют единство, абсолютно чуждое романским шрифтам.

Древнеегипетский иероглифический язык имел псевдоалфавит (порядок расположения согласных с неопределенными присоединенными гласными), порядок расположения двухбуквенных и трехбуквенных знаков (знаки, обозначающие комбинацию двух или трех согласных) и в дополнение порядок расположения логографических пиктографов (*logographic pictographs*) и идеограмм с различным значением[21]. Детерминативы – важная категория идеограмм – это знаки, которые помогают разрешать возможные смешения между слоговым и алфавитным произнесением. Если имя является женским, то после него будет стоять специальная морфема, обозначающая род. Кроме того, детерминативы используются, чтобы показать читателю, в каком случае знак должен читаться по

---

20 О первой интерпретации см.: Alan Henderson Gardiner, "The Nature and Development of the Egyptian Hieroglyphic Writing," *Journal of Egyptian Archaeology,* 2 (1915), 74, и Werner Kaiser, "Einige Bemerkungen zur ägyptischen Kunst," *Zeitschrift für Ägyptische sprache und Altertumskunde,* 91, part II (1964), 89. О второй интерпретации см.: Henry George Fischer, "The Origin of Egpytian Hieroglyphs," *The Origins of Writing,* edited by Wayne Senner (Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1989), 60, и Peter Kaplony, "Zu den beiden Harpunenzeichen der Narmerpalette," *Zeitschrift für Ägyptische sprache und Altertumskunde,* 83 (1958), 76-78. У Нормана Тоттена можно найти краткое изложение этой темы – Norman Totten, "Iconography of the Narmer Palette: Origin of Egyptian Writing," *New England Social Studies Bulletin,* 36, no. 1 (1978), 3-17.

21 Вне этих трех фонетических порядков остальные знаки могли функционировать фонетически, как в случае, когда логограф используется как акрофон (т.е. когда в расчет принимается только фонетическое значение его исходных согласных). По общей теории см.: Kurt Sethe, *Vom Bilde zum Buchstaben: Die Entstehungsgeschichte der Schrift* (Leipzig: J. C. Hinrichs, 1939), переиздано (Hildesheim: G. Olms, 1964); и Sethe, *Das hieroglyphische Schriftsystem* (Glückstadt: J. J. Augustin, 1935).

звучанию, а когда он означает то, на что похож визуально. В некоторых непосредственных значениях детерминативы выступают как изображения. Они *читаются* не так, как примыкающие к ним знаки: наоборот, они – как знаки «внимание» или «осторожно», расположенные в публичных местах, – являются директивами чтения. Являясь частично металингвистическими маркерами, они, вероятно, чаще функционируют как картинки и используются для репрезентации объектов в дополнение к указаниям о процедуре чтения.

В отдельных случаях детерминативы могут возникать независимо от предложений, сопровождая их как картинки. Фишер приводит пример иероглифического предложения, в котором говорится: «охотник ловит арканом козла». На ил. 88a – глоттографические знаки, обозначающие эту фразу[22]. Три детерминатива – «ловить арканом», «козел» и «охотник» – традиционно должны были быть написаны как часть самого иероглифического текста, но в приведенном примере они находятся не в тексте, а под ним, как рисунок. (Обратите внимание на знаки для обозначения понятий «арканить», «козел» и «охотник» в примере Фишера, ил. 88b.) Фонетическая информация осталась сверху текста: она задает правило «произношения» изображения, а изображение дополняет значение звуков. Это значительно отличается от западного структурного отношения картинки и подписи. Однако установить, в чем же заключается эта разница, совсем не просто. Достаточно близкий эквивалент нашему примеру – это ксилографии из ранних печатных книг, изображающие города. В них одна и та же доска использовалась для получения оттисков с видами разных городов. Надписи гласили: «Рим», «Иерусалим» или «Париж», а здания на гравюрах оставались одинаковыми. Эта параллель, по меньшей мере, частично справедлива, так как в древнеегипетском примере нет способа *произнести* картинку, но есть отношения взаимо-

[22] Fischer, *Lécriture et l'art de l'Égypte ancienne* (Paris: Presses Universitaires de France, 1986), и Fischer, *The Orientation of Egyptian Hieroglyphs, Part I, Reversals* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1977). По смежным темам см.: Pascal Vernus, "Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique," *Écritures, Systèmes idéographiques et pratiques expressives,* Actes du Colloque International de l'Université Paris VII (Paris, 1982), 45–69.

88a

88b

зависимости (картинки и текста). Конфигурация в обоих примерах ближе к письму, так как картинки иллюстрируют текст, а не наоборот. Но для древнеегипетского примера все же такой характеристики недостаточно, потому что в нем все изображение является отдельным предложением. Иероглифическая фраза вверху – обычная именная часть составного именного сказуемого: она может означать только «[действие] арканимый козел охотником»[23]. Значение картинки более расплывчато. Она могла бы значить «Охотник заарканил козла», «Позволь охотнику заарканить козла» и т.д. (иными словами, это – энантиаграф[24] (*enuntiagraph*)). Итак, можем ли мы сказать, что «картинка» – это высказывание, лишенное грамматического строя и времени? Нет, этого тоже недостаточно, ведь «надпись» также их лишена. В древнеегипетском языке эти проблемы разрешаются за счет контекста, ведь гласные не пишутся[25]. Тогда правильным будет сказать, что без какой-либо контекстуальной информации «картинка» теряет лишь звучание (звук), тогда как «надпись» может

[23] Это прочтение принадлежит Фишеру, которому я хотел бы выразить признательность за это и другие замечания (Личная беседа, октябрь 1997).

[24] Энантиаграф – знак, замещающий собой целое предложение.

[25] В некоторых случаях строй, время и лицо могут быть переданы самим текстом. См.: Pascal Vernus, "Ritual s_ m.n.f and Some Values of the 'Accompli,'" *Pharaonic Egypt: The Bible and Christianity,* edited by Sarah Israelit-Groll (Jerusalem: Magnes, 1985), 307-316, 378-382; а также: James Allen, "Tense in Classical Egyptian," *Essays in Egyptian Grammar,* Yale Egyptological Studies, no. 2 (New Haven, CT: Yale University Press, 1986), 1-21. Я признателен Эмили Титер за это указание.

выступать как омофон для любого количества самых разных высказываний. «Картинка» в роли письма более закончена, чем письмо само по себе без своих детерминативов. По выражению Алана Гардинера, «говоря точно, скорее фонограмма обусловливает *звучание* идеограммы, нежели идеограмма *смысл* фонограммы»[26].

Схожим примером является надпись на палетке Нармера, встроенная в еще более сложное изображение. Иероглиф *wʿs*, который находится за головой пленника, определяет фонетическое звучание, а сама фигура выступает в роли детерминатива. На этой же стороне палетки есть еще три примера надписей – два в нижнем регистре (прямо над головами каждой из фигур) и одна за фигурой фараона. Предполагается, что изображение самого Нармера (большая центральная фигура) является детерминативом для имени, выгравированного над его головой (несмотря на то что фигура и имя разделены линией регистра)[27].

В частности, появляется один элемент, который находится вне этой связи между детерминативом и фонетическим текстом. Это – группа вверху справа, прямо под одним из бычьих ликов богини Бат[28]. Несмотря на то что эта группа намного больше, чем остальные иероглифы, она не так напоминает изображение, как остальные фигуры. По мнению Гардинера, эта группа не является ни письменной, ни изобразительной репрезентацией. Он предполагает, что во время, относящееся к самой ранней возможной дате создания палетки Нармера (3000 до н.э.), «законченные высказывания передавались только при помощи символических групп, в которых отдельные элементы были эквивалентны отдельным словам»[29]. Если это действительно так, то это странное «лишнее» изображение может значить следующее: «Бог-сокол Гор ведет пленников страны папируса». Это прочтение, предложен-

---

26 Gardiner, *Egyptian Grammar,* third edition (London: Oxford University Press, 1957), § 23, цит. по: Fischer, *The Orientation of Egyptian Hieroglyphs, op. cit.,* 4. Цитата приведена Фишером.

27 Fischer, “Origin of Egyptian Hieroglyphs,” *op. cit.,* 67.

28 Fischer, “The Ancient Egyptian Attitude towards the Monstrous,” Anne E. Farkas, Prudence O. Harper, и Evelyn B. Harrison, eds., *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval World: Papers Presented in Honor of Edith Porada* (Mainz: Philipp von Zabern, 1987), 15 и примечание 20.

29 Gardiner, “Egyptian Grammar”, op. cit., 7.

ное Гардинером и Уильямом Арнеттом, основывается на различении в этой группе двух иероглифических знаков: заросли папируса и тело пленника (иероглиф, обозначающий понятие «земля» (или «страна»)). Вместе они образуют *t3 – mhw* – «Страна папируса». Вся группа целиком, таким образом, может означать следующее: «Бог-сокол Гор ведет пленников страны папируса», или же то, что фараон Гор одержал победу над страной папируса, или проще – над дельтой[30]. В этом случае знаки *t3* и *mhw* выступают в качестве аналогов иероглифов, находящихся за головой пленника. То есть они будут фонетическим сопровождением большого соседнего детерминатива. Так же как изображение большого пленника закрепляет значение фонемы *wꜥ– s*, изображение сокола-Гора и головы пленника определяет смысл фонемы *t3 – mhw.*

Эта группа – весьма интригующий объект. Если рассматривать ее элементы отдельно друг от друга (согласно критерию непересекаемости), то их можно толковать как формальный эквивалент последовательности иероглифов. Если бы они были более реалистичны, то могли бы сойти и за повествовательную картинку. Будучи так сгруппированными, они выглядят как отдельный сложный знак. Если этот знак прочесть, как это проделал Гардинер, то эта группа является энантиаграфом. Существуют и другие возможности трактовки: эта группа может быть истолкована как «символическая картинка» с единственным иероглифическим знаком зарослей папируса, который повторяется шесть раз. В таком случае – это вариант слова *kho*', означающего «одна тысяча», а так как оно повторяется шесть раз, то и обозначает шесть тысяч пленников[31]. А так как сокол и его пленник соответствуют фараону и его пленнику, группу можно интерпретировать как изображение внутри изображения, каждое из которых поясняет другое.

Однако достоверность такой интерпретации сомнительна, ведь убедительного соответствия для объектов, изображенных на палетке (даже если учитывать более широкий контекст), в других объектах периода ранних династий не существует. Различение между знаками письма

---

30 William S. Arnett, *The Predynastic Origin of Egyptian Hieroglyphics* (Washington: University Press of America, 1982), 41.

31 Gardiner, "Nature and Development," *op. cit.,* 74 n. 3.

и изображениями еще более усложняется из-за непостоянного характера иероглифических элементов палетки. Имя Нармер вверху обрамлено «серехом» (*serekh)* (более точно – *srḫ*), который символизирует фасад кирпичного здания, отделанного панелями. Серех – это одновременно и изображение дворца, и детерминатив, так как он указывает на то, что человек, обозначенный знаками в обрамлении, – фараон. Однако распределение по группам в высшей степени неустойчиво. На ил. 89 приведены основные варианты. Тот, что находится на лицевой стороне палетки, обозначен номером 3[32]. В большинстве случаев сокол-Гор изображен вверху, но вот серех отсутствует, как, например, в примере под номером 4, находящемся на оборотной стороне палетки. Кое-где изображение зубила перемежается с изображением сома (номер 15) или сом вообще исчезает (20 и 24). Несколько примеров содержат избыточное количество знаков неизвестного значения (10 и 16). В одном из примеров сом изображен крупным (практически в пропорциях божества) и с руками, он собирается бить пленника, так же как это делает сам Нармер (11). Все эти вариации подсказывают и варианты альтернативного прочтения – Джерард Гордон, например, предлагает изменить последовательность на *mr(i) – n'r(i),* что значит «друг *n'r(i)*», тогда как Гардинер толкует ее как «эта… *nar*-рыба»[33]. Ясно, что конвенции обозначения допускали дополнительные варианты прочтения.

Если мы еще раз внимательно посмотрим на эту загадочную группу в центральной сцене палетки Нармера, станет очевидно, что ее смысл не настолько зависит от визуального облика, как это полагают современные исследователи. Мы сейчас проводим очень жесткое различие между письмом и изображением, несмотря на многие вольности, допускаемые нами в этом вопросе. Но никаких подобных различений и в помине нет на палетке Нармера. Тщательный анализ мог бы продемонстрировать, что практически каждая фигура на палетке либо может быть «прочитана» сама по себе, либо непосредственно связана

[32] Gérard Godron, "A propos du nom royal [Narmer]," *Annales du Service des Antiquités de l'Egypte,* 49 (1949), 217–220, pl.1; анализ рисунка см.: Pascal Vernus, "La Naissance de l'écriture dans lÉgypt ancienne," *Archéo-Nil,* 3 (1993), 75-108.

[33] Gardiner, "Nature and Development," *op. cit.,* 74 n. 3.

89

со знаками письма. Как говорит Йохем Кал: «изображения и письмо (т.е. репрезентации и тексты) могут переходить друг в друга»[34]. Так что, учитывая пролиферацию письма на палетке, можно ли хоть какую-то ее часть назвать иллюстративной? Описание центральной группы, данное Гардинером, выглядит практически как апология: «В принципе, нет никаких оснований для того, чтобы рассматривать данный сюжет на палетке Нармера каким-либо иным способом, нежели как изображение. Несмотря на то что он был создан как запись, т.е. для того, чтобы передать информацию, и его общий смысл может быть определен всего лишь несколькими словами, все же не существует ничего, что позволяет предложить хотя бы минимально точный его вербальный эквивалент. Таким образом, эта сцена не является надписью, в том смысле, в котором мы условились понимать данный термин»[35].

---

34 Kahl (1994), 29: "Die ägyptische Schrift und Kunst sind von komplementärem Charakter; Buld und Schrift (Darstellung und Text) können ineinander übergehen."

35 Gardiner, "Nature and Development," *op. cit.,* 72.

Но действительно ли эта центральная сцена не содержит потенциальной возможности для формулирования «точного вербального эквивалента»? В собственном прочтении Гардинера загадочная группа справа вверху является «фразой», чем-то вроде «Бог-Сокол Гор ведет пленников страны папируса». Устойчивая параллель между данной группой и центральной сценой, изображающей фараона и пленника, предполагает, что обе эти сцены означают одно и то же высказывание. Даже если мы решим не интерпретировать данную группу как энантиаграф, письмо здесь настолько слито с изображением, что оно не может препятствовать любым попыткам трактовки всей лицевой стороны палетки как изображения. Безусловно, возможно и чисто нарративное прочтение, и один из таких вариантов был недавно предложен Уитни Дэвисом. Однако внимание к символическому содержанию объекта обязательно будет искажать порядки чтения, которые подразумевает нарративная последовательность[36]. Эта палетка настолько прочно занимает положение между изображениями и тем, что мы условились называть письмом, что с ней невозможен какой-либо единственный протокол интерпретации.

А теперь имеет смысл обратиться к традиционной живописи и посмотреть, каким образом полотна функционируют как субграфемические изображения. В предыдущей главе я упоминал Адольфа Готтлиба, несмотря на то что рассматриваемые им ранние «пиктографические» живописные картины являются специфическим и исключительным примером. Субграфемики и гипографемики по своей природе отличны от пиктограмм, и большинство изображений, изучаемых историей искусства, относятся к предмету исследования данной и следующей глав. Рассмотрим один из характерных примеров западноевропейской нарративной живописи – фреску Джотто «Оплакивание Христа» в капелле Арена, Падуя (ил. 90). Она отвечает определению субграфемики в том, что состоит из асинтак-

[36] Davis, *Masking the Blow* (Berkeley: University of California Press, 1992), также см. мой обзор: “Before Theory,” *Art History,* 16, no. 4 (1993), 647–672. Не так давно Дэвис дал более расширенный вариант толкования в главе “Narrativity and the Narmer Palette,” в книге *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis* (University Park, PA: Penn State Press, 1997).

сических знаков: фигур Христа, Девы Марии, Марии Магдалины, Святого Евангелиста Иоанна, Иосифа Аримафейского (в белой плащанице) и Никодима (с краю справа). Все они являются отдельными фигурами, т.е. не связан-

90

ными между собой знаками. В этом смысле они являются асинтаксическими знаками, так как представлены без какого-либо определенного порядка. Это предварительное семиотическое наблюдение уже ставит под сомнение привычную для истории искусства логику, однако само по себе вполне может быть применимо для подавляющего большинства примеров живописи. Для истории искусства «нарратив» – спорное понятие, и, по меньшей мере, некоторая часть его смысла схвачена в замечании о том, что фрески Джотто имеют *некоторый* синтаксис, а следовательно, и некоторое определенное отношение к «точному вербальному эквиваленту». Логично предположить, например, что внимание зрителя или с самого начала, или периодически, но будет сфокусировано на фигуре Святого Иоанна, ведь она занимает центральное место на фреске. Взгляд зрителя, последовавший за взглядом Святого Иоанна, скользнет ниже к фигуре Христа, которая представляет своеобразную ловушку для взоров всех окружающих его персонажей. Последующий быстрый взгляд вверх, выше головы Иисуса будет возвращен лицами его апостолов. Можно много еще говорить о «структуре созерцания» (*structure of beholding*) в этой фреске, а уж экфрасисам, которые предлагают писатели с середины XVI в., можно посвятить отдельную монографию[37]. Напряжение между

[37] Скрупулезный анализ см. в книгах: Max Imdahl, *Giotto,*

мнением о том, что нарративная живопись не имеет простого синтаксиса, и соблазнительным предположением, что оптимальный синтаксис может быть обнаружен посредством внимательного чтения, в значительной степени вдохнуло жизнь в историю искусства.

Принимая во внимание комментарий Гардинера, стоит отметить, что основное нарративное значение рассматриваемой нами фрески определенно и неизменно. Существует огромное количество литературы, посвященной Джотто, возможно ее даже больше, чем всей литературы по всем объектам исследования, которые объединила эта книга. И конечно, описания фрески значительно различаются. Однако все они вращаются вокруг того, что средневековые ученые называли *sensus litteralis*[38], – это тексты Евангелия, традиционное название картины и его наиболее оптимальные и естественно звучащие парафразы[39]. Традиционное название фрески, «Оплакивание Христа» (*Lamentation*), – это сокращенный вариант от «Оплакивание мертвого Христа» (*The Lamentation Over the Dead Christ*). Несмотря на то что это кажется всего лишь условностью, данное название практически не меняется, и даже встречающиеся вариации не имеют серьезного значения. Так, на итальянском эта фреска называется «Deposizione» («Снятие с креста») (что формально неправильно, так как Оплакивание следует за Снятием), и даже «Pietà» («Пьета») (что представляет собой синекдоху ко всему целому, так как обозначает лишь то, что Дева Мария

Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik (Munich: W. Fink, 1980), и Cesare Brandi, *Giotto* (Milan:A. Mondadori, 1983). На обе работы ссылается Giuseppe Basile, *Giotto: The Arena Chapel Frescoes* (London: Thames and Hudson: 1993), 23 n. 45. Понятие «структура созерцания» (*structure of beholding*) принадлежит Майклу Фриду; см.: *Courbet's Realism* (Chicago: University of Chicago Press, 1990).

38 Буквальный смысл (лат.). – *Прим. пер.*

39 О Джотто см.: Roberto Salvini, *Giotto bibliografia* (Rome: Fratelli Palombi, 1938), а также Elkins (1998b). Исчерпывающий формальный анализ должен был бы включать и предположение о том, что композиция данной фрески имеет параллели с более ранними работами, такими как «Оплакивание Христа», аттрибутируемой кругу Пьетро Каваллини в Ассизи, и различными саркофагами во Флоренции, Париже и Оривето. См. классическую работу: Erwin Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung* (Augsburg: Benno Filser, 1924).

обнимает своего Сына). Однако, даже используя средства обыденного языка, мы могли бы сказать «Оплакивание мертвого Христа с Девой Марией и Святыми» или «Дева Мария и Святые оплакивают мертвого Христа». Название сюжета и состав основных действующих лиц более постоянны, чем это может показаться на первый взгляд. А именно: они в значительной степени более «устойчивы», чем предполагает комментарий Гардинера. Ни палетка Нармера, ни фреска Джотто не являются письмом в обыденном значении этого слова, но не потому, что они свободны от «детерминативного» значения или синтаксиса.

Подобная динамика между процессами рассматривания и чтения характерна и для артефактов, весьма далеких от магистральной линии западного искусства. Так, например оттиск печати из Кюльтепе (Турция) тоже состоит из отдельных знаков (здесь это даже более очевидно, чем на фреске Джотто), кроме того, он обладает и сложным синтаксисом, который скрывает конкретную фразу или предложение (ил. 91). Этот отпечаток представляет анатолийскую традицию искусного изготовления особых цилиндрических печатей первой половины II тысячелетия до н.э. Для того чтобы получить оттиск, писец прока-

91

тывал печать посередине глиняного «конверта», который закрывал еще одну дощечку с надписью, а затем наносил надписи клинописью вверху и внизу, за границами оттиска. (Обратите внимание, что сцена начинается заново с любого конца, как только цилиндр закончил одно вращение и начал следующее.) Данное изображение во всем повторяет стандартный формат оттиска цилиндрической печати, на которой божество или правитель получает жертвоприношения (за исключением того, что в нашем примере даров значительно больше, чем обычно). Перед нами шумерский бог Энки (аккадский Эйя) – божество

мудрости и воды. Определить это можно по потокам воды, изливающимся с его плеч (вода течет из сосуда, которого не видно на данном оттиске)[40]. Энки стоит слева, сразу за врезанной линией, которая может быть опорой ворот его храма или же обозначением самого портала. Жертвоприношения прибывают справа. Уже справа внизу их ряд открывают четыре обезьяны, держащие сосуды в виде амфор, сразу над ними – четыре маленькие птички, четыре рыбы (одна из которых с человеческой головой, а вторая с головой и шеей гуся) и еще пять больших птиц (одна из которых сидит). В промежутках между этими существами – одиннадцать звезд; спереди и ниже расположены десять или одиннадцать козлиных голов, частично скрытые клиновидной насечкой. (Одна из этих голов, та, что расположена прямо перед рыбой с человеческой головой, выполнена затейливо – к телу маленькой птички добавлена шея и рог.) И перед всеми этими существами, у верхней границы, находятся солнце и полумесяц, еще одна птица со звездой, а также надпись, бегущая по верхнему краю печати[41].

Происходящее не вполне ясно с современной точки зрения: на первый взгляд, все это выглядит как прямоугольная сцена, обрамленная двумя вертикалями. Однако с точки зрения повествования Энки помещен с левого края, тогда как дары – справа. «Рамка» этой сцены, которая в действительности не была выгравирована на печати, должна была быть слева от Энки. Сама композиция содержит доказательство тому, что гравер не слишком заботился об этой рамке – это маленькая птичка и звезда, плавающие над головой Энки, а также вторая звезда, приютившаяся у его ног. Все выглядит так, как будто бы они только что прибыли в храм, или – если мы учтем отдельно

---

40 См.: Dominique Collon, *First Impressions: Cylinder Seals in the Ancient Near East* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 43 ил. 152; 44; 164 ил. 760, 761; и 165.

41 Нимет Ёзгюч читает эту надпись как «a-ra-á-ta». Но, по мнению Джона Бринкмана, эту «надпись» лучше описывать как «клинописные знаки в поле», так как только два из них ясны – это знаки «король» и «надзиратель». (Personal communication, spring 1996.) См.: Özgüç, *Kültepe muhur Baskilarinda Anadolu Grubu, The Anatolian Group of Cylinder Seal Impressions from Kültepe.* Türk Tarih Kurumu yayinlarindan, 5th series, vol. 22 (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1965), 82.

и отсутствующую рамку – как будто бы они были последними отставшими в процессии, парадоксальным образом оставшимися в храме, куда они, по идее, должны были направляться.

Нарратив, если рассматривать его как целое, предельно ясен; он может быть выражен одним предложением: «Это дары, которые были преподнесены Энки». Но вот в деталях смысл этого повествования распадается[42]. Кто прибыл первым? Кто прибыл последним? Рыбы находятся «над» обезьянами? Или все они плавают среди птиц и звезд? Или все это просто элементы декорации, добавленные для того (как и многие геометрические формы на цилиндрических печатях), чтобы просто заполнить пространство между значимыми фигурами? Важно ли, что голова козла выросла у птицы? А две рыбы менее значимы, потому что у них нет человеческих голов? Энки стоит на рыбо-козле, а могла бы тут находиться рыба или птица? Все, что действительно существует для нас, является фундаментальным действием нарратива. Его детали утеряны, но основной смысл вполне ясен. Рассуждая таким образом, я хочу нивелировать различия: в отношении всего диапазона возможных вербальных эквивалентов и цилиндрическая печать, и фреска являются аналогичными примерами.

Сейчас кажется более вероятным, что изображения на печатях, подобные тому, что мы рассмотрели выше, являются в каком-то смысле надписями. В таком случае некоторые (но не все) потоки даров и «мотивы» могли быть знаками фонем, *передавая побуквенно* названия жертвоприношений и, возможно, имя дарителя[43]. Когда большинство подобных артефактов можно будет расшифровать (в чем я не уверен), изображение, возможно, будет выглядеть более упорядоченным. Однако в любом случае результат никогда не предстанет перед нами в виде массива

[42] Отличающийся список существ см.: Nimet Özgüç, Türk Tarih Kurumu Tarafindan Yapilan Kültepe Kazisi Raporu, 1949, Ausgrabungen in Kültepe, Bericht über die im Auftrage der Türkischen Historischen Gesellschaft, 1949 durchgeführten Ausgrabungen. Türk Tarih Kurumu yayinlarindan, 5th series, vol. 12 (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1953), 238; Ёзгюч перечисляет среди прочих: “Fische mit Menschen-, Löwen-, und Hundeköpfen.”

[43] Jan Best and Fred Woudhuizen, *Lost Languages from the Mediterranean* (Leiden: E. J. Brill, 1989), 128–137, особенно 132.

текста, обрамленного фигурой божества, изображением его храма и декоративными мотивами, расположенными симметрично, только потому, что поток жертвоприношений будет продолжать течь в полную силу *сквозь* текст – я имею в виду, что это будет происходить так же, как в нарративной живописи, где запоминающиеся фигуры помещены «в качестве» природного пейзажа и «внутри» него.

Такие примеры, как оттиск печати из Кюльтепе или палетка Нармера, могли бы быть использованы для того, чтобы доказать, что изящное искусство, все в целом и практически без исключений, родственно изображениям, которые рассматривались в этой главе. Тем, кто пытается интерпретировать субграфемические артефакты, приходится примириться с проблемой неопределенного синтаксиса, а *разновидности* неопределенности демонстрируют родство между изображениями. Живопись, которая, как кажется, имеет наиболее строго определенный синтаксис – например, греческая вазопись, где фигуры подписаны, – может обернуться максимально синтаксически неоднозначной, и наоборот, живопись, которая кажется всецело асинтаксической, может порождать точные описания. Даже если фигуры не подписаны словами, их идентификация фиксируется остальными элементами изображения. Пример этому – палетка Нармера с ее семасиографическими иероглифами. И атрибуты, которые позволяют идентифицировать святых, и другие фигуры в западной живописи могут трактоваться как аналогичный вид живописного обозначения. (Атрибуты – это небольшие изображения, которые должны быть размещены рядом или на самих фигурах для того, чтобы идентифицировать их.) Даже «метки реплик» (*cueing marks*), которые подсказывают зрителям направление повествования, являются незаменимыми аксессуарами нарративных изображений[44]. Не существует нарративной сцены, которая не была бы хоть как-то обозначена, в ином случае она не обнаруживала бы повествования, а была бы «иконическим» изображением или изображением, организованным как структура, отражение или любая другая нелинейная форма[45]. В более широком смысле возмож-

[44] О «метках реплик» (*cueing marks*) см.: Davis, “Masking the Blow”, op. cit.

[45] Эти альтернативные формы предложил Хейден Уайт, а термин

ности нарратива остаются продуктивными для западного искусства даже в тех случаях, когда оно восстает против повествовательности: синтаксический порядок, который подавляется перекрывающими друг друга знаками или разрушается неоднозначным форматом, все-таки апеллирует к практике чтения, а не рассматривания[46].

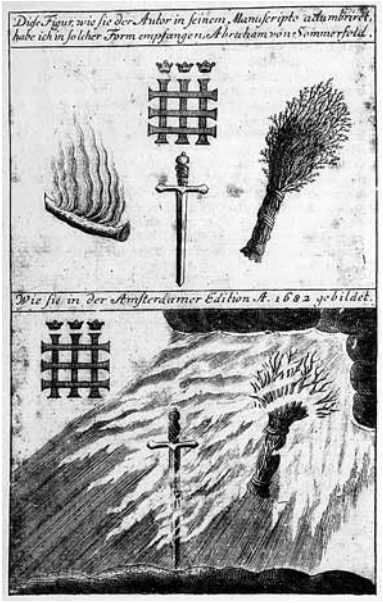
Я не преследовал цель как-то охватить здесь все поле изящного искусства посредством таких расплывчатых обобщений (в большей степени, чем я уже сделал, приведя фреску Джотто в качестве образцового примера). Напротив, я хочу предположить, что тщательные и настойчивые поиски историей искусства вербальных эквивалентов можно интерпретировать как реакцию на провоцирующие следы письма (а иногда и обозначения), которые обнаруживаются в живописи. И если это так, то было бы продуктивно пересмотреть границы сферы интересов истории искусства с учетом субграфемик. Если мы продвинемся еще дальше, от нормативного письма в область псевдорисуночного письма, а затем перейдем к гипографемикам, сравнительный анализ станет более плодотворным и точным исторически. Однако главная моя цель заключается не в том, чтобы использовать одну область для объяснения другой, а в том, чтобы задействовать и живопись, и менее привычные картинки для обозначения в общих чертах всей совокупности изображений как единого целого.

Близкие аналоги современной живописи появляются в XVII в., когда в качестве иллюстраций к трактатам по мистике и алхимии начинают использовать комбинации рисунков и странных, необъясняемых символов. Хотя большинство работ Якоба Беме не иллюстрировались вплоть до его смерти, для своей работы «Mysterium magnum» он сделал эскиз иллюстрации, которая стала основой для нескольких версий гравюр: одна для издания

«иконический» в данном смысле использовал Уильям Рубин для противопоставления с академической нарративной живописью, существовавшей до Пикассо. См. мою работу: “On the Impossibility of Stories: The Anti-Narrative and Non-Narrative Impulse in Modern Painting,” *Word & Image,* 7, no. 4 (1991), 348–364, последняя редакция в Elkins (1998c).

46 Одно из исследований по истории искусства, которые находятся под сильным воздействием этой идеи, – работа Louis Marin, *To Destroy Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

1682 г., и вторая, Абрахама фон Зоммерфельда, – для издания 1730 г. (ил. 92). Беме утверждает, что это изображение представляет конец «шестого дня» (*sixth age*[47]), когда «тройное перекрестье» появится рядом с «победоносным мечом», а «всепожигающий гнев божий» ниспровергнет *the switch*[48]. Оригинал рисунка Беме утерян; в его ранней печатной версии (расположенной внизу ил. 92), как говорит Беме, огонь приводит в движение механизмы разрушения земли. По свидетельству фон Зоммерфельда, при создании своей гравюры (расположенной вверху ил. 92) он использовал оригинальный рисунок Беме. На гравюре



92

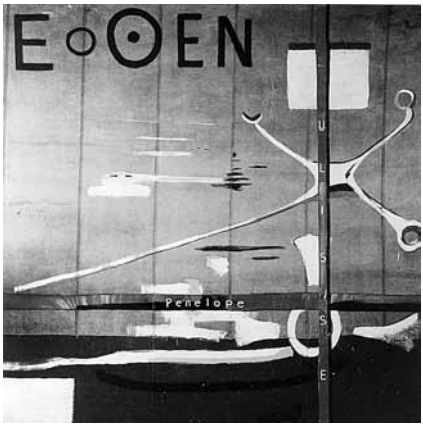
фон Зоммерфельда огонь спокойно сжигает бревно, которое находится сбоку от трех символов. Разница (и фон Зоммерфельд несомненно должен был это почувствовать) бесспорна, хотя и не может быть объяснена. Когда порядок символов был реорганизован, что-то произошло с синтак-

[47] Имеется в виду сотворение мира. – *Прим. пер.*

[48] *Jacob Böhme, Sämtliche Schriften,* факсимиле издания 1730 года, edited by Will–Erich Peuckert (Stuttgart: Fr. Frommans Verlag, 1955), vol. 7, *Mysterium magnum* (1958), § 44, p. 273. Издание 1682 года – *Mysterium magnum, Erklärung über das Erste Buch Mosis* (Amsterdam: s.n., 1682).

сисом, и непостижимым образом обе гравюры выражают идею Беме чуть по-разному. Версия фон Зоммерфельда выглядит более загадочной именно потому, что она, представляясь картинкой, не помогает зрителю, который хочет ее прочесть. Оба варианта оставляют устойчивое ощущение того, что их можно прочесть, но более ранняя версия все же больше похожа на картинку с одиноким символом в одном из углов.

Искажение полупонятных символов посредством размывания текстур и цветов – центральная стратегия неоэкспрессионизма. На ил. 93 представлена работа Джулиана Шнабеля, хотя на этом месте могли быть представлены работы многих других художников (или примеры из других художественных течений). На полотне отчетливо различимы слова «Ulisse» и «Penelope», а вверху расположена псевдонадпись, в которой буквы и пробелы объединяются в совершенно нечитаемую последовательность[49]. На заднем плане – пейзаж со смазанными символами, которые впервые использовались в иллюстрациях XVII в.:



93

белый оконный проем (или окно) с коричневым роллетом (или перемычкой рамы), странная комбинация из нервной клетки и технологической схемы, мальтийский крест в три четверти (*three-quarters of a Maltese cross*) и скопле-

[49] Название полотна – «E o OEN». Интересно, является ли это типографским обозначением того, что изображено на картине? См.: *Julian Schnabel, Oeuvres nouvelles,* edited by Jean–Louis Froment (Bordeaux: Musée d'art contemporain, 1989), 51.

ния облаков, которые расположены подозрительно равномерно, будто поверху какой-то надписи. В нижнем левом углу белый квадрат написан поверху зеленого моря, как если бы он скрывал подпись. Оконный проем, нервная клетка и мальтийский крест являются фактически символами и составляют вертикальный триплет, но, как и в упоминавшихся ранее гравюрах по эскизам Беме, они смазаны и искажены настолько, что становятся лишь частью структуры всего изображения. По какой-то причине эти «небрежно» нарисованные символы Шнабеля более интересны, интригующи и, по всей видимости, более богаты содержательно, чем любые тщательно выписанные символы. И эта причина имеет отношение к тому, каким образом они инкорпорированы в живописное пространство.

Генеалогия подобных изображений прерывна, и после возрождения мистических диаграмм в XVII в. (традиция, которая продолжила использование геометрических форм розенкрейцерами и масонами) она возобновилась в современном искусстве, в работах Джорджо де Кирико и его брата Альберто Савиньо, которые объединили непонятные объекты, используя краску для того, чтобы скрепить их в цельные изображения. Как и везде в этой книге, я не пытаюсь устранить лакуны в исторических данных, так же как не утверждаю, что все эти примеры могут служить связками внутри исторической последовательности. Я говорю лишь о том, что для современного зрителя их значения особым образом непостоянны. Именно «всепожигающий гнев божий» связывает нижнее изображение на ил. 92 в целостную картинку, то есть он объединяет все символы так, чтобы изображение функционировало как картинка. Это означает – придать ей смысл, выходящий за рамки смысла неупорядоченной совокупности знаков. Мы воспринимаем подобные изображения как целостные объекты, и мы понимаем их неизменную целостность как источник некоторого дополнительного, ускользающего смысла, который не доступен символам, отпечатанным по отдельности на белом листе.

Примеры рисуночного письма из Аляски, Сибири, Австралии, Турции и Египта более понятны, чем живопись и мистические диаграммы, лишь потому, что они предназначены для выражения чистого (записанного) смысла.

Все они в разной степени являются результатами экспериментов с синтаксисом во имя менее ограниченного повествования. Как говорит Говард Мерфи, комментируя живопись йолнгу, желание изобразить сложные сюжеты борется с неизбежной геометризацией – она разрушает синтаксис любого повествования. Так и живопись Джотто отказывается от прочного библейского синтаксиса для того, чтобы рассказать историю другим и, по-видимому, более продуктивным способом. Путь к более глубоким и неуловимым значениям раздваивается тогда, когда появляется возможность поглощения одного знака другим или разрушения знака до состояния, в котором он больше не читается. Вот почему я разделил субграфемики на «рисуночное письмо» и «псевдорисуночное письмо», в котором одни изображения разбиты на части, а другие сплавлены (строго говоря, это гипограммы). Картина Шнабеля и диаграмма Беме (я имею здесь в виду более раннюю версию), которые я привел в качестве практически идентичных примеров столь интригующих изображений, придерживаются более сложного пути. Они размывают собственные знаки до такой степени, что определенный синтаксис не просто разрушается, – как это было бы в случае любого изображения, которое отказывается от формата письма, – но и проблематизируется. Каким образом чтение может воссоздавать смысл, если знаки перестают быть постоянными, целостными и отличными друг от друга?

Здесь кроется более глубокий вопрос, и вот почему мы воспринимаем подобные изображения как более насыщенные и многозначительные, нежели «настоящие» тексты или «чистые» картины. На первый взгляд это не имеет смысла, однако часть модернизма (если мы понимаем его максимально широко, как западную визуальную практику, начавшуюся в XVII в.) – это проект, связанный с переосмыслением изображений. В главе 4 я предположил, что желание Витгенштейна избежать двойственной природы изображения могло преследовать цель не только поиска жизнеспособного синтеза, но и беспокойства о самом понятии «изображение» – подрыва недосягаемого идеала чистоты и устранения разочаровывающих смешений письма и изображения, которые объединяются в производстве обычных картин. Такой проект, если справедливо

подразумевать его в изображениях, подобных работам Шнабеля или Беме, не является очередной попыткой создать некий третий термин, нечто среднее между изображениями и письмом, или вынести приговор непримиримым интерпретативным режимам письма и изображения. Это попытка ограничить изображения в дееспособности, убедить, что ничего не работает, и парадоксальным образом благодаря логике, которую я не в силах объяснить, создать смысл каким-то другим способом.

Перевод А. Денищик

ОПЛАКИВАЯ ГОЛУБОВАТУЮ ЛИСТВУ

А сейчас, после главы, претендующей, пожалуй, на полное и абсолютно исчерпывающее исследование изображений, мы переходим к тексту, затрагивающему куда более сокровенную тему. Перед вами отрывок из книги «Картины и слезы: история тех, кто плачет над живописью». Мне был интересен тот факт, что различные эмоциональные реакции на произведения искусства (и плач здесь – лишь частный случай, просто он был моей основной исследовательской темой) исключаются из понятия «научности» как солипсистские, недостоверные или неуместные. Тем не менее так дела обстояли далеко не всегда: например, XVIII в. допускал куда более широкий спектр эмоций, чем XX. (Тот же Дидро подчас был чрезвычайно эмоционален.)

Эта глава – моя «исповедь». Я понял, что не смогу писать о сильных реакциях других людей без анализа своих собственных. Книга имела значительный резонанс в прессе, некоторые из публикаций оспаривали мое сравнение истории искусства с «отравленным колодцем». (В этой книге я сравнил историю искусства еще и с «ушибом», который образуется вследствие опыта непосредственного восприятия искусства.)

Мы шли вперед равниною покатой
Туда, где, лежа навзничь, грешный род
Терзается, жестоким льдом зажатый.
Там самый плач им плакать не дает,
И боль, прорвать не в силах покрывала,
К сугубой муке снова внутрь идет;
Затем что слезы с самого начала,
В подбровной накопляясь глубине,
Твердеют, как хрустальные забрала.

Данте «Ад» (пер. М. Лозинского)

Символ роскоши и элегантности, самое прекрасное место на Манхэттене, – это музей Коллекции Фрика (Frick Collection) на 70-й Восточной улице. На фоне кварталов, застроенных стандартными домами из красного кирпича, здание музея выглядит забальзамированным, будто королевский мавзолей, перевезенный с одного из кладбищ Франции. Когда вы заходите внутрь, шум города стихает, а людские голоса приглушаются до шепота. В этом музее восхитительный воздух. Он напоминает мне запах старинных фолиантов, облагороженный величием столетий. В юности он мне очень нравился, хотя тогда я не задумывался о причинах этого. Сейчас я люблю его даже больше – это место напоминает мне древнюю гробницу.

Коллекция Фрика никогда не меняется: всегда одни и те же картины, все на своих местах. Много лет назад подростком я частенько приходил сюда – побродить и посмотреть на полотна Вермеера (одно в холле около самого входа, второе – в задней комнате). Но это было лишь частью маршрута к моей любимой картине, той единственной, что способна была заставить меня проделать весь путь из дома родителей в пригороде в самый центр Нью-Йорка. Эта картина – «Экстаз св. Франциска» Джованни Беллини (ил. 94). Надо полагать, что я попал под гипнотическое воздействие голубоватой листвы и восковых валунов Беллини с того самого первого момента, когда мой

94

отец привел меня, маленького мальчика, в музей Фрика. Однажды отец рассказал мне, что когда он был моложе, он часто специально приходил сюда посмотреть именно на «Экстаз св. Франциска». Тогда он не объяснил мне, по-

чему он это делал, а меня эта история очень заинтриговала. Ведь в конце концов эта картина обрела власть и надо мной.

Лишь она, из всего множества живописных изображений, практически заставляет меня плакать. Хотя заплакать, стоя прямо перед ней, я так никогда и не смог. Все это случилось со мной давно, почти тридцать лет назад, но я отчетливо помню, как стоял там, оглушенный, с роем путаных мыслей в голове. Когда мне было лет тринадцать или четырнадцать, смотреть на «Экстаз св. Франциска» было выше моих сил. Я помню, что за время одного своего визита я был способен уловить лишь несколько деталей. Воистину, передо мной была не живопись, скорее это было виде́ние, греза, мечта о том, чем живопись могла бы быть. Все остальные полотна в сравнении с ней выглядели аляповатыми картинками, на которых вещи были, как сказал бы Беккет, плохо рассмотрены и дурно переданы. В некотором смысле «Экстаз св. Франциска» чем-то напоминал мне мой образ мыслей. У этого изображения была надлежащая структура, все на нем находилось на правильном месте. Когда я смотрел на него, слова улетучивались из головы и замещались мазками и красками. Слово «магический» не выражает всего, что я чувствовал тогда, но то, что я чувствовал, я и вспомнить могу с трудом – мое влечение к этой картине было до того странным, что я практически потерял способность вспоминать.

Почему воспоминания должны поблекнуть. Если бы «Экстаз св. Франциска» был выставлен где-то далеко, возможно, я увидел бы его лишь раз. Мои воспоминания о нем могли бы потускнеть, как это всегда случается с тем, что проходит и забывается. Но эта картина висит в музее Фрика, там же, где и всегда. Всякий раз, когда я возвращаюсь сюда, она здесь: тот же размер, те же краски, кракелюры все в тех же местах. Со стороны хранителей коллекции выглядит особой жестокостью никогда не убирать ее, не позволяя ей потускнеть в моих туманных воспоминаниях о детстве, уютно расположившись среди прочих вещей, с которыми я вырос. Ведь если бы дело обстояло не так, возможно, я мог бы навестить картину лишь в своем воображении, имея возможность снова припомнить то подлинное изумление, испытанное во время первого визита в здание на 70-й Восточной.

Когда-то давным-давно живописные образы постепенно меркли в памяти, так что, под риском полного забвения, воспоминания о них приходилось лелеять. По существу, до изобретения воздухоплавания и автомобиля увидеть многие полотна было сложно, а до возникновения модернистского типа публичных музеев значительная часть живописного наследия большинству населения была недоступна. Мы практически не замечаем постепенных изменений в нашем образе жизни, но именно от них во многом зависит возможность непосредственной «доставки» изображений к зрителю. В дореволюционном Китае, еще до того, как там возникли музеи в западном понимании этого слова, почти все картины были в собственности дворянства и аристократии. Время от времени художники, движимые стремлением познания, совершали долгие и рискованные путешествия в надежде уговорить владельцев показать их ревностно оберегаемые картины. Некоторые шедевры становились в то время объектами практически религиозного паломничества. Конечно, тогда их копировали, но всецело довериться копии никто не мог. Живописец мог увидеть оригинал лишь на несколько минут, но после хранил его образ в памяти долгие годы, а может быть, и всю жизнь. Иногда тем художникам, которые хотели постичь стиль какого-либо древнего мастера, везло, и они могли увидеть два-три полотна за все время путешествия.

Теперь все изменилось. Мы можем сравнивать различные полотна, совершая быстрые авиаперелеты из города в город, а можем просто дождаться передвижную выставку, собравшую всего Поллока, или Сезанна, или Пикассо. В наши дни репродукции картин настолько хороши, что без потерь заменяют оригиналы. И если вы, находясь в отпуске, видите живописное полотно, которое вам нравится, вам не нужно беспокоиться о том, чтобы тщательно запоминать его и хранить в своей памяти в страхе, что больше вы его никогда не увидите. В крайнем случае, вы всегда сможете купить книгу или открытку, которая будет напоминать об оригинале.

Эти новые условия вполне устраивают большинство из нас – теперь мы, практически без ограничений, в любой момент можем увидеть то, что хотим, и тогда, когда захотим. И все-таки иногда я сомневаюсь в том, что китайские любители живописи находились в худших условиях, чем

мы. Ведь если бы я заранее знал, что увижу эту картину Беллини лишь один раз в жизни, я смотрел бы во все глаза и постарался бы ее хорошенько запомнить. Возможно, я даже сделал бы зарисовку и пометил все цвета. А позже, глядя на свои заметки, я попытался бы освежить всю картину в памяти.

Воспоминания – удивительная вещь, ведь они так неустойчивы. Каждый раз, когда вы что-то вспоминаете, это «что-то» чуть-чуть меняется, словно рассказанный на ухо секрет, который обегает комнату по кругу и в конце концов превращается в небылицу. Если бы я не увидел снова «Экстаз св. Франциска», мои воспоминания о нем должны были бы постепенно видоизмениться, чтобы соответствовать моему изменившемуся образу жизни. Кто знает, может быть, это изображение должно было стать символом моего детства? А возможно, мои воспоминания об этой и других картинах слились бы в единое целое. В наши дни всякому воспоминанию очень сложно развиваться естественно, ведь найти репродукцию хорошего качества так просто. Взгляд на репродукцию освежает вашу память, искусственно подкрепляя ее в тот самый момент, когда, возможно, лучше было бы позволить воспоминанию постепенно исчезать с течением времени и, наконец, пропасть без следа.

Может быть, воспоминания и должны тускнеть со временем? Вы растете и взрослеете, и вместе с вами меняется многое вокруг вас. Мои детские впечатления, те, что остались после посещения Коллекции Фрика, давно стерлись из памяти. А те немногие, что остались, – потускнели, ослабли и ни на что не годятся. Мои знакомые стареют вместе со мной, на их лицах год за годом неприметно прибавляются морщинки. В этом отношении музыка и литература не похожи на живопись – они стареют так же, как и люди. Я помню потрясающие исполнения музыкальных произведений, которые никогда не смогу пережить вновь. С каждым годом я помню их все хуже, но это естественно. Возможно, мне никогда не удастся найти время, чтобы перечитать «Преступление и наказание» или «Потерянный рай» Мильтона, так что содержание моих размышлений о них постепенно меняется. Ведь воспоминания становятся все менее точными, они обретают новые формы всякий раз, когда я обращаюсь к ним. Эти обрывочные воспоми-

нания о книгах и музыке есть часть меня, и я не уверен, что имеет смысл упрямо перечитывать и заново переживать то, с чем столкнулся давным-давно.

Однако с живописью именно это и происходит. Картина может быть воспроизведена или скопирована настолько точно, что невозможно *не* увидеть ее снова и снова. В итоге мы получаем ошеломляющий результат. Так, кроме того, что множество раз я видел оригинал «Экстаза св. Франциска», я видел эту картину еще и на экране проектора в учебной аудитории, на цветной вклейке в книгах и даже на открытках. Что касается более популярных изображений, то с ними ситуация обстоит еще хуже. Такие картины, как «Крик» Мунка или «Мона Лиза» Леонардо Да Винчи, для меня просто уничтожены. Я уже не только забыл свое первое впечатление о них (а в некоторых случаях оно было достаточно сильным), я практически забыл, что они *вообще что-либо* значат.

Несколько лет назад я бродил в окрестностях старого здания своей начальной школы и вдруг вспомнил потрясающие качели высотой в двадцать футов и устрашающего вида спортплощадку (своего рода «jungle gym») со сложной системой стоек и перекладин. Эта картинка отчетливо встала перед моими глазами. Я даже вспомнил, что как-то раз раскачался так сильно, что практически мог перелететь вокруг верхней планки качелей (но качели взлетели слишком быстро, цепи провисли, и я чуть не упал). Размышляя об этом, я прошел в школьный двор, надеясь на то, что это освежит мои воспоминания. И что же я увидел? Спортивная площадка превратилась в обыкновенную сварную металлическую конструкцию из труб, а качели оказались чуть выше человеческого роста. Конечно, я был разочарован, но еще больше меня поразило осознание того, что эта маленькая спортплощадка освободила мою память от своего грандиозного воображаемого двойника. Пока я смотрел на сияющие трубы, отполированные поколениями рук, включая мои собственные, я утратил прежнюю картинку, которая была у меня в памяти. Повседневный объект вытеснил своего роскошного воображаемого противника, и больше я не вспоминал о той площадке до тех пор, пока не сел писать эти строки. Видимо, не всегда стоит возвращаться к чему-то, уже хорошо известному, ведь воспоминания – это не кирпичики

или карточки в каталоге, которые просто накапливаются. Случайная встреча с тем, что когда-то произвело на нас сильное впечатление, может полностью уничтожить магический флер воспоминаний о нем.

Каждый мой визит в музей Коллекции Фрика возвращает «Экстаз св. Франциска» в поле моего восприятия и, фиксируя картину перед глазами, корректирует ошибки моей памяти. Эта живопись похожа на образ из беспокойного сна, который, кажется, вот-вот исчезнет, но все же оказывается на прежнем месте. Вот я его вижу, а вот – нет, как будто мои глаза постоянно теряют фокусировку. Многие с радостью и предвкушением ожидают новую встречу с той живописью, которую видели когда-то в прошлом. Когда они видят ее вновь, то убеждаются, что нечто в жизни остается неизменным, что то или иное полотно всегда будет висеть на своем месте. Для меня же каждое посещение этого музея становится испытанием, ведь эта картина бросает вызов моим воспоминаниям. А кто сказал, что нужно предпочитать реальный предмет памяти о нем?

Представляю, что могло бы произойти, веди я записи своих воспоминаний об «Экстазе св. Франциска». Я брал бы свой блокнот каждый раз, когда шел смотреть на картину. Оказавшись перед ней, я стал бы отмечать все ошибки в этом дневнике и стирал записи, которые не соответствуют действительности. После определенного количества лет мой дневник оказался бы пустым. Абсолютно все в моей памяти являлось бы ложным: ведь реальная картина и мои воспоминания о ней к тому времени давно бы разошлись.

Я не веду такого дневника, и это, пожалуй, к лучшему. Когда я видел «Экстаз св. Франциска» прошлой зимой, после более чем пятилетнего перерыва, он показался мне очень далеким и незнакомым. Выглядел неприступным и недосягаемым, как крохотный жучок в куске янтаря.

Тающие скалы и странные краски

Физически за тридцать с лишним лет, прошедших с тех пор, как я впервые увидел «Экстаз св. Франциска», ничего не изменилось. Картина по-прежнему висит в центре стены, с двумя бессменными компаньонами по бокам – живописными портретами кисти Тициана. Слева – портрет бледного молодого человека в куртке с горностаевым воротни-

ком. На нем щегольская красная фетровая шляпа, сшитая будто из кусков тряпки для уборки, и потертые перчатки. У молодого человека поэтический, отсутствующий взгляд. Справа – портрет Пьетро Аретино, друга художника, скандально известного журналиста, типичного горожанина, известного бабника и порнографа. Изображение плоское, написано скучно, а у Пьетро такой вид, будто он только что получил по лицу сковородкой.

Прямо под «Экстазом св. Франциска», словно антикварного вида вазы в залах для погребальных церемоний, стоят два зеленых стула, сиденья которых оторочены зеленой бахромой с помпонами. Между ними унылым изгибом провисает пыльный шнур. Из стены прямо над картиной выступает лампа внушительных размеров. Сами лампочки в ней скрыты под изогнутой металлической пластиной цвета старой бронзы. Так как по верхнему краю картины можно насчитать восемь ярких световых рефлексов, попеременно белых и кобальтовых, можно предположить, что эта металлическая накладка скрывает целый ряд лампочек, четыре белых и четыре голубых. (Во время моего последнего визита одна из белых лампочек перегорела, образовав разрыв в цепи бликов и незначительно исказив баланс цвета в сторону голубого.)

И, наконец, на самой картине изображен святой Франциск[1] в монашеской робе, устремивший взгляд в небеса. Он стоит босой (сандалии и посох валяются позади, возле его маленького столика) в окружении бурлящего водоворота голубоватых скал. Эти скалы воистину гипнотические. Одни из них производят впечатление осыпающихся известковых, другие выглядят как тающее желе. Прямо над головой святого поверхность скалы расходится, ниспадает и струится вокруг, как если бы он был огромным валуном в бурном потоке. (Вероятно, Беллини была известна одна из ранних легенд, в которой св. Франциск спасается от дьявола, слившись со скалой. Согласно этой легенде, камни расступились как воск. Эта история действительно соответствует «струящимся» скалам, изображенным на картине.) Изгиб скалы желтоватого оттенка вверху картины буквально повторяет позу святого, вплоть до складок ткани у пояса, которым вторят извивы плюща, расползающегося из трещины в камнях.

[1] См.: http://collections.frick.org/VieO360$3638*222361

Колорит этой живописи загадочен. Некоторые из скал имеют голубоватый оттенок закаленного стекла. У других голубой ближе к бутылочному оттенку или же походит на холодный синий оттенок мокрой травы. Он сгущается к низу композиции, к ступням св. Франциска. А вот над головой святого скалы имеют кремовый оттенок. Возможно, это рефлекс от желтоватого света послеполуденного солнца. Если посмотреть ниже, видно, что этот кремовый тускнеет и переходит во флюоресцирующий бежевый и затем темнеет до глубокого, светящегося бирюзового. Все это выглядит так, будто св. Франциск переходит вброд бассейн с хлорированной водой, медленно продвигаясь в глубину.

Удивительно, но между желтыми и синими оттенками отсутствует зеленый. А ведь любому художнику известно, что даже капелька голубой или синей краски превратит желтый цвет в яркий травяной зеленый. Беллини как-то удалось избежать этой ловушки, и его раскаленные оттенки желтого переходят в спокойные оттенки голубого без какого-либо намека на зелень. Кое-где сквозь голубой проступает коричневый – в виде осыпи почвы или пушка чахлой травы, – но нормального, полноценного травяного зеленого около святого нет вовсе. Лишь под его правой рукой торчит ободранный пень фигового дерева. Древесина и кора в обычном состоянии имеют нежно-зеленоватый оттенок, но здесь и спил пня отражает тускло-желтый свет. Даже можжевельник и ирисы в саду святого приобрели этот странный темный оттенок.

На расстоянии предметы на картине обретают более привычные цвета. Темно-серый ослик стоит на скошенном поле. Трава под его ногами выжжена и засорена чертополохом, но в целом у всего поля обычный оттенок травы. Чуть дальше пастух гонит дюжину овец через нежно-желтую поляну. Дальний холм покрыт темными зеленовато-голубоватыми деревьями в форме ватных шариков. (Эти деревья, к несчастью, слишком похожи на помпоны на стульях, которые стоят у стены, где висит картина. Зеленый у Беллини прекрасный, звучный, а на этих стульях он слишком ненатурален. Это сопоставление неприятно поражало меня еще тогда, когда я был здесь подростком.)

Как изобразить чудо

Определенно, здесь происходит нечто таинственное. Вдалеке, в глубине картины – раннее лето, с лазурным итальянским небом и вечерним солнцем. Освещенный лучами воздух прозрачен. Передний же план картины погружен в таинственный вечер. Кажется, что солнце сияет прямо над святым, потому что прямо за его фигурой лежит плотная тень. Более слабые тени отбрасывают решетка для растений, посох и скамеечка для ног возле столика. А всего несколькими футами дальше тени вообще нет. Молодые деревца и кустарники купаются в легкой дымке, при полном отсутствии даже намека на тень. Ослик тени практически не отбрасывает, как и большое дерево за ним.

Смотрит ли святой на солнце? Вполне возможно. Цвет его рясы смягчен теплой охрой, а в глазу можно заметить желтый отблеск. Голубоватый свет блуждает вокруг пристанища отшельника, словно ядовитые испарения. Но почему солнечный свет не проникает сквозь него? И на что конкретно все же смотрит св. Франциск? Его глаза прикованы к чему-то в левом верхнем углу картины. Здесь облака внезапно приобретают четкие, очерченные контуры и желтоватый оттенок, а лавровое дерево под ними изгибается так, будто кто-то вспрыгнул на него.

В юности я считал, что там, где-то слева от этих облаков, где-то за пределами рамы, должно происходить настоящее чудо. Я думал, что святой переживает нечто настолько потрясающее, что Беллини осознавал абсолютную невозможность изобразить что-то подобное. В общем, смотреть на это изображение было примерно тем же, что наблюдать за солнечным затмением, разглядывая тень на тротуаре. Я видел голубые скалы, изумленный и серьезный лик святого, сверхъестественный свет, но мне не было позволено увидеть то, что видел сам св. Франциск.

Немного позже, когда я был уже подростком, я прочел однажды историю о стигматизации св. Франциска. Согласно одной из версий, он молился как-то поздно ночью, когда ослепительный свет внезапно озарил все вокруг. Франциск обернулся к свету и был пронзен чем-то, что оставило на его теле стигмы – пять ран, повторяющих раны на ладонях, ступнях и груди Христа. А так как кар-

тина носила название «Экстаз св. Франциска», я начал искать на ней раны и обнаружил две небольшие отметины на руках святого.

Замысел этой работы был в том, чтобы показать момент стигматизации, и реализован он с исключительной утонченностью. Лишь на переднем плане царит ночь. (Правда, некоторые историки, не доверяя собственным глазам, предпочитают говорить, что вся картина погружена в ночной мрак.) Небеса не разверзаются, ангелы не слетают, из ран св. Франциска не струится кровь. Полагаю, что большинство посетителей коллекции Фрика думают об этой живописи как о картине, изображающей молящегося святого на фоне пейзажа. И вы могли бы подумать, что если бы это откровение происходило ночью и яркий желтый свет озарял святого, то из деревни, изображенной вдали, сбежались бы все ее жители. Тем не менее то, что перед нами, и есть откровение. Правда, оно носит настолько интимный характер, что лишь несколько живых существ заметили его. Уши осла прижаты, а рот приоткрыт, как если бы животное понимало, что что-то происходит. Прямо под правой рукой св. Франциска кролик выглядывает из норы – он встревожен, но его застывший взгляд не позволяет ему рассмотреть, что происходит. Слева внизу, в темном овраге, крохотная красно-коричневая птичка устремила взгляд ввысь. Может быть, она вытянула шею, чтобы поймать воду, стекающую по каменному желобу, а может быть, она старается увидеть чудо, свершающееся вверху. А вдали овцы подняли головы и смотрят туда же. И самая неприметная, но тонкая деталь – в хвосте стада баран, который выписан очень тщательно, пристально смотрит прямо на св. Франциска.

Ассизи и Итака

Когда я все это впервые понял, я был потрясен. Скорее всего, представление о небесном мире, населенном людьми в рясах, не очень устраивало Беллини, поэтому он свел к минимуму сверхъестественность кровотечения ран святого. Идея о том, что ночное небо должно быть залито ярким чудесным светом, тоже, видимо, была не близка живописцу. Его картина демонстрирует то, как может выглядеть чудо при «приглушенном звуке». Оно происходит

в послеполуденное время, практически обычным днем и завершается всего несколькими капельками крови. Здесь нет ангелов и нет костюмированной мелодрамы. Но тем не менее все изображенное и есть чудо. Все на картине в какой-то степени мистично, потому что немного не соответствует действительности. Камни и деревья настолько же сверхъестественны, насколько нормальны небеса и сам святой.

Насколько я помню, я был вполне удовлетворен, получив этот ответ, ведь теперь я знал, о чем именно рассказывает картина. И так как я не христианин, а в то время и не думал заниматься историей искусства, мне было неинтересно разбираться с этой историей дальше. Меня не волновала доктрина стигматизации или религиозные представления о чуде. Мне просто безумно нравилась эта диффузия божественного, это трепетное и восторженное внимание Беллини к каждой детали.

Дом, где я вырос, в Итаке, штат Нью-Йорк, был окружен полями и лесами. Я любил наблюдать за растениями, поэтому многие из них, как и некоторые породы камней, я узнавал у Беллини. Точно так же, как на картине, карниз нашего дома оплетала виноградная лоза, а в лесу, позади дома, росли плющ, папоротники и шиповник, очень похожие на те, что изобразил Беллини. Крошащаяся поверхность известняка была знакома мне на ощупь, как и влажные расщелины в камнях, в которых круглый год сочилась вода. Я взбирался на утесы, такие же, как на картине, и царапался о сухие мертвые ветви, выросшие прямо из вертикальной поверхности скалы. Мои ноги застревали в трещинах, а руками я цеплялся за такие же побеги, какие растут у Беллини на вершине утеса. Даже убежище святого выглядело хорошо знакомым, ведь я облазил множество известняковых пещер. Затхлый лаз, каменный свод и кустарник, растущий над всем этим, были моими приятелями по детским приключениям. У Беллини, правда, было и кое-что итальянское. Например, у нас в сельских районах штата не было фиговых и лавровых деревьев, как, впрочем, и средневековых замков. Но были ослы, кролики, овцы, а также укромные уголки, в которых можно укрыться, очень похожие на тот, что нашел св. Франциск.

В детстве шершавые склоны, расселины, пещеры и заросли приводили меня в состояние восторга, а между

тем эти детали ландшафта практически никто не замечал. Обычно люди не останавливались, чтобы полюбоваться ими. А я любил полосы густого кустарника, сквозь которые никто не смог бы пробраться, скользские косогоры, на которые никто не забирался, спутанные плети винограда и алеющий в бурых зарослях шиповник. Я знал, что природа за пределами парков, в отличие от природы на открытках с видами, кажется грязной, захламленной и полной совершенно обычных предметов. Думаю, что тогда я ощущал глубокое родство с Беллини, который наблюдал за миром в его естестве достаточно долго, чтобы понять, что растения не бывают строго симметричными, а камни не всегда имеют форму куба или шара. «Экстаз св. Франциска» показал мне то, что я с легкостью узнавал: бугристые камни, причудливо изогнувшиеся деревья, птиц, вытянувших шеи к небу, лохматые облака. Но для Беллини эта красота не была просто игрой или мечтой, как для меня, он искал в ней доказательство чуда. Я, обнаружив валун голубого цвета, мог сказать, что специфика цвета у камня из-за содержащейся в породе меди. А у Беллини камни голубые, потому что они отражают откровение. Крохотные растения у ног святого, цепляющиеся за любой выступ в камнях – не просто пасынки природы, они – свидетели чуда, купающиеся в божественном свете. «Экстаз св. Франциска» – это совершенный мир, в котором каждая веточка, каждая колючка обладает своей частицей святости. Современники Беллини говорили, что он любил «странствовать по своей живописи». Это было справедливо и для меня. Я любил каждую незаметную, каждую незначительную деталь этой работы. И чем более незначительной и незаметной она была, тем ценнее для меня становилась.

Я нарочито долго вглядывался в растения у нижнего края картины. (Их было проще всего рассмотреть, ведь они находились как раз на уровне моих глаз.) Например, прямо перед босыми ногами святого торчат четыре чахлых растеньица. Большинство живописцев изобразили бы здесь что-то вроде букета из четырех сплетенных стеблей, покрывающих своей листвой все вокруг. Но Беллини никогда не остался бы доволен подобным клише. У ростка слева – прямой стебель с крохотным листочком внизу и короной листьев сверху. Невозможно сказать, сколько их точно, потому что художник изобразил их в виде клубка,

где один листок перекрывает несколько других. Настоящим шедевром является изображение третьего слева побега. Он, слегка изогнувшись, расходится на две веточки. Прямо на разветвлении примостились три крохотных голубоватых листочка, а сами веточки абсолютно голые. Одна из них отклонилась в сторону, вторая изогнулась в вибрирующем завитке. Этот дрожащий стебелек – отзвук изогнувшегося лаврового дерева, но настолько крохотный, что рискует остаться незамеченным. (Как если бы это миниатюрное растеньице переживало свое собственное маленькое чудо.) При ближайшем рассмотрении оказывается, что вся картина изобилует такими маленькими «чудесами»: каждый лист словно отполирован до темного блеска, каждый камень будто покрыт эмалью. Справа вверху свисают три небольших усика какого-то растения. У самого длинного из них, настолько тонкого, что он больше похож на светлый волосок, четыре изящных сложных листочка, свисающих с расходящихся колокольчиком стеблей. На концах стебельков – начинающие завязываться почки, настолько крохотные, что кажется, будто они проваливаются сквозь живописную поверхность.

Вот эти незаметные, будто всеми забытые детали, и были тем, что притягивало меня к этой картине. Подобно любому великому произведению искусства, она изменила мой взгляд на реальные ландшафты, именно с тех пор я стал обращать внимание на оттенки камней и форму облаков. Я подмечал крохотные незаметные листочки и изогнутые стебельки. Я прослеживал сложные траектории солнечного луча, пробирающегося сквозь листву до самой земли. Эта картина стала для меня чем-то вроде библии без слов (хотя в то время я бы так не сказал) – она учила меня находить смысл в каждой соринке лесной почвы, в самом тусклом проблеске безымянного камня.

Отравленный колодец истории искусства

Но это было тогда, а сейчас все по-другому. Теперь я практически ничего не чувствую в отношении этой картины. Я могу пережить что-то похожее на то, что чувствовал когда-то, но интенсивность ощущений ушла, в этом я убежден. Да, в свое время мое сердце пронзил мир, в котором каждый обыденный предмет мерцал священным

светом. А теперь я даже не могу увидеть это: я пытался вспомнить, на что же я тогда смотрел, я даже был вынужден вернуться и посмотреть на эту картину еще раз, но сверхъестественной она больше не была. Я и сейчас вижу кропотливую работу Беллини над каждым растением или камнем, иногда я даже могу представить юношу, проводившего так много времени у этой картины тридцать лет назад. Но чудо покинуло ее. Это прекрасная живопись, но я пишу это слово и вспоминаю, как терзало оно меня тридцать лет назад. Я могу даже сказать, что «прекрасный» – невыразительное, тусклое слово, больше подходящее для характеристики музея, нежели чуда.

Вину за это я всецело возлагаю на историю искусства. За долгие годы я много прочел о Беллини, об этой его работе. Больше того, мое влечение к ней явилось одной из причин, по которым я в конце концов начал изучать искусство Ренессанса. Но каждый раз, когда я узнавал что-то новое, я терял частицу своих прежних ощущений.

Основная утрата иллюзий произошла после прочтения небольшой книги историка искусства Милларда Майса, которая называлась «“Святой Франциск” Джованни Беллини из коллекции Фрика». Замысел Майса заключается в том, чтобы охладить пыл таких людей, как я, не желающих видеть ничего, кроме птиц и валунов. Майс хочет реконструировать первоначальный исторический замысел этой картины. Он прилагает все усилия к тому, чтобы показать, что данное изображение является репрезентацией момента стигматизации и что святой на нем получает раны от проливного дождя, изображенного в верхнем левом углу картины, куда непосредственно сам и смотрит. В книге есть фотография с крупным планом этого фрагмента живописного изображения. На ней можно увидеть массу тончайших лучиков света, падающих из облака и струящихся в направлении святого. Они похожи на длинные желтые иглы, острые копья света, и, по мнению Майса, именно они являются источником откровения: оставаясь незримыми, они проходят сквозь воздух, приобретая невероятную тонкость и остроту, и пронзают ступни, руки и бок святого. От этого на его ладонях появляются крохотные капельки крови, а на ступне выдвинутой вперед ноги – небольшая рана.

Майс прав, в этом я уверен. Он приводит целый ряд картин, доказывающих и демонстрирующих то, что Беллини экспериментировал с идеей изображения «Экстаза св. Франциска» без традиционного серафима в небесах. Несколькими годами ранее Беллини написал другой вариант «Экстаза св. Франциска» с миниатюрным ангелом и крестом, спрятанными в углу так, что их с трудом можно было заметить. Еще на одной картине он поместил полупрозрачного ангела на сумеречном небе, похожего на китайский бумажный фонарик. Абсолютно ясно, что Беллини хотел избавиться от неуклюжей манеры старых живописцев, у которых ангел в натуральную величину парил в небесах, а четкие линии соединяли его руки и ноги с руками и ногами св. Франциска. Даже Джотто следовал этой традиции: он отступил от своего правила и выписал линии, соединяющие ангела и святого методом «соедините точки». Зритель, не задумывавшийся об этом ранее, мог понять, как появляются стигмы, просто проследив по линиям Джотто – от правой руки ангела к правой руке святого и так далее. Замысел Беллини же заключался в том, чтобы сконцентрировать внимание зрителей на переживании святого, а не на «технологии» чуда, поэтому он убрал фигуру парящего ангела, а линии сделал незаметными. В сущности, говорит Майс, это настоящая религиозная ренессансная живопись, и рассуждать о том, что Беллини представлял священной саму природу, не верно.

Для начала я попытаюсь ускользнуть от логики Майса. Я обратил внимание на то, что тень у ног святого происходит не от желтых облаков, но скорее откуда-то слева, если смотреть с точки зрения зрителя. Святой смотрит не на облака, но на более высокую точку. А город, изображенный на заднем плане, совершенно точно не погружен в ночную мглу, как должно было быть, если бы Беллини буквально следовал современным ему источникам.

Конечно, у историков искусства есть ответы на эти возражения. Они говорят, что Беллини осваивал искусство перспективы, поэтому некоторое смещение теней вполне естественно. Также мы не должны полагать, что живописец уделил серьезное внимание точному направлению взгляда святого, ведь его интересовало душевное состояние св. Франциска. Даже небывало яркая ночь может быть объяснена неопытностью художника. Беллини писал эту

картину в конце XV ст., когда лишь несколько живописцев осмелились попробовать изобразить ночные сцены. Возможно, город на картине является отображением представления Беллини о естественном виде ночного пейзажа, как говорит Майс, нет никого за пределами города, кроме овец, и выглядит он спокойным и тихим. Голливудские режиссеры затрачивают куда меньше усилий, чтобы убедить нас в том, что те или иные сцены сняты ночью.

Я прочел Майса, когда был подростком, и пришел взглянуть на «Экстаз», полный энтузиазма и желания выяснить, могу ли я согласиться с тем, что на нем все именно так, как говорит автор книги. Когда я смотрел на картину, в воображении всплывали примеры, приведенные Майсом, – ранние работы Беллини, изображения св. Франциска, принадлежащие кисти других живописцев, и я сравнивал их с тем, что видел. Я оценивал расположение теней на глаз, чтобы представить, могли ли они с правдоподобностью указывать на тот самый угол. В общем, я скорее пытался увидеть картину глазами Беллини, нежели беспокоился о точной цветовой гамме дня и ночи. Тогда я решил для себя, что согласен с Майсом. Я согласен с ним и до сих пор. (Хотя иногда мне все-таки кажется, что Беллини написал маленького ангела *над* верхним краем картины. Тогда св. Франциск мог бы смотреть прямо на него. К сожалению, проверить это невозможно – доска отпилена по верхнему краю и утерян фрагмент, размеры которого неизвестны.)

Играть по правилам Майса было забавно, но эта игра имела один побочный эффект, действие которого я стал замечать лишь несколько лет спустя. Она остудила мой интерес к пейзажу, притупила былую увлеченность. Майс говорит, что эта картина гораздо больше, чем просто пейзаж, потому что она изображает момент экстаза святого; и что он хотел бы напомнить своим читателям, что Беллини не ставил цель попрактиковаться в ботанических или зоологических иллюстрациях. Майс говорит так. Но в действительности он попросту игнорирует это изображение пейзажа для того, чтобы все время рассматривать *другие* изображения ангелов и святых. Он оценивает эту картину достаточно высоко, чтобы написать о ней небольшую книгу, но метод, избранный им для демонстрации собственного восхищения, – это лишь поиск места этого живописного произведения в истории.

Знания истории охлаждают наш юношеский пыл, а если историки и учителя не беспокоятся об этом, то только потому, что уверены, что исторические факты лишь слегка корректируют его. Но это не так. То, что я узнал благодаря Майсу и другим, лишило меня моего же собственного опыта, заменив его другим способом понимания. Причем последний не подкорректировал первый, а просто вытеснил его. Мои познания истории словно покрыли пылью мой личный опыт восприятия этого образа, переключили мое внимание на совершенно другие предметы (доказательства, ангелы, тексты, разнообразные факты) и в конце концов окончательно погасили то душевное волнение, что я испытал однажды. История не исправила мои заблуждения, вопреки нашим наивным представлениям о ней. Она заставила меня отвернуться от того, что было интересно лично мне.

Когда-то «Экстаз св. Франциска» заставил меня пережить визионерский опыт, теперь же он просто повод для размышлений о зрительном восприятии. Когда-то он пленил меня, теперь захватит в плен кого-то другого. Существует множество доводов, которые можно привести в пользу изучения истории того, что ты любишь, знания истории могут помочь упорядочить личные эмоции и придать им взвешенность обдуманного суждения. Картина, о которой мы говорим, изображает пейзаж неподалеку от Ла Верна в Италии, а не Итаку в штате Нью-Йорк. Вдобавок она написана человеком, которому мысль вскарабкаться на утес или забраться в пещеру могла никогда не прийти в голову. Эта картина была создана в определенный временной момент Ренессанса, и она обязана своим появлением всей остальной живописи в той же степени, в какой обязана любой другой работе Беллини, которую мы можем вспомнить.

История может быть отличным «корректором», я и сам историк потому, что нахожу в ней и пользу и удовольствие. Много из того, что я узнал, обогатило мой опыт и открыло новые смыслы. Но кумулятивный эффект от знания и понимания истории – это уничтожение страстной увлеченности. Историческое знание заглушает сильные чувства, замещая их холодным рассудком. Оно облекает ощущения в слова, а ведь ощущения сильны тем, что они *испытаны*, они *пережиты*, а не осмыслены. История попросту уби-

вает их. Так изучение истории «Экстаза св. Франциска» постепенно заглушило мою непосредственную реакцию на эту картину и разрушило мои воспоминания.

В одно время эта картина очень много значила для меня, хотя тогда я не мог сказать, почему. Теперь я все могу объяснить, но вот испытать свои чувства вновь я уже не в силах. История коварна, начав однажды разрушать ваше личное восприятие картины, она уже не остановится. Для меня процесс запустил текст Майса, позже в годы написания диссертации я читал и многие другие тексты. Причем каждый последующий забирал нечто из того, что я чувствовал, и превращал это в нечто, что я знал. В конце концов, я прочел достаточно для того, чтобы понять, что даже моя любовь к пустынным лесам мне не принадлежит. Я унаследовал ее от романтической литературы XIX в., от писателей типа Рескина. Живя в окрестностях Нью-Йорка, я черпал вдохновение в идеях, возникших в Англии и Германии в XIX ст. Все то, что я любил в лесу, все эти заросли, болота, косые лучики света от зимнего солнца – составляло традиционный инвентарь поэзии и критики искусства эпохи романтизма. Даже сами слова «роща», или «лесные кущи» (а не просто «лес»), или «грот» (а не «пещера») служили доказательством того, что я был преемником позднеромантических идей, т.е. тех идей, которые Беллини были, конечно же, не известны. Я был вынужден признать, что мое поклонение природе было лишь тусклой копией идей, возникших более чем три столетия спустя после смерти Беллини. А ведь в самом начале книги Майса черным по белому написано: люди, однажды признавшие, что эта картина Беллини – просто великолепный пейзаж и больше ничего, никак не могут признать тот факт, что на ней тщательно и точно изображено конкретное религиозное событие. Такова и моя позиция, выраженная в двух словах.

С того самого момента всякий раз, когда я обращался к своему детскому опыту, я пытался выяснить, удалось ли мне преодолеть свое романтическое, в духе XIX в., восприятие природы. (Не удалось, как видно: меня все еще приводят в восторг темные ущелья, тон солнечного света поздней осенью и прочие романтические штампы, которых слишком много, чтобы перечислять их здесь.) Прочитав Рескина, я понимаю, что своими юношескими ощу-

щениями обязан наследию романтизма. Прочитав Майса, я вижу, что «Экстаз св. Франциска» Беллини в первую очередь посвящен христианскому откровению. Но вместе с тем я практически забыл, почему когда-то эта картина была для меня так значима.

Историческое знание избавило меня от нескольких иллюзий, но невероятной ценой. Я бесконечно могу рассказывать об «Экстазе св. Франциска», но власть надо мной эта картина утратила. Это постепенный и незаметный процесс: я еще помню, как она действовала на меня, и могу поклясться, что был совершенно ею пленен. Я даже могу вспомнить, как стоял там, перед ней, совершенно сраженный и не был в силах даже пошевелиться. Я практически плакал. И вот теперь я могу все это проговорить, могу убедить себя самого, что не утратил и крохи собственных воспоминаний. Но это все – лишь ложное утешение, знакомое любому историку. На самом деле мои потери огромны. История – это «бесплодье умственного тупика»[2], как сказал Шекспир. Она закрывает мир пеленой, а через какое-то время наши глаза привыкают к недостатку света, и мы начинаем думать, что мир таков, каким был всегда.

Все то, что я здесь описал, случилось и с другими произведениями искусства, которые когда-то оказали на меня значительное влияние. Хотя в большей степени я сожалею о том, что узнал так много об «Экстазе св. Франциска». Эта картина висит на своем месте, а мои невероятно интенсивные, практически не поддающиеся описанию впечатления давно покинули меня. Я бы хотел повернуть стрелки часов вспять, вернуться в те самые дни, когда я стоял перед ней, опьяненный мыслями, которые и сейчас не могу точно передать. Все вокруг меня теперь притупилось, наполнилось пыльными словами. А ведь тогда эта листва была действительно волшебной – такого невероятного мягкого холодного голубого оттенка. Она была настолько прекрасной, что я вздрагивал всякий раз, когда смотрел на нее.

Перевод А. Денищик

---

[2] Автор приводит цитату из монолога Гамлета одноименной трагедии У. Шекспира: *pale cast of thought*. Здесь приведен перевод Б. Пастернака. – *Прим. пер.*

ШЕСТЬ СПОСОБОВ СДЕЛАТЬ ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СЕРЬЕЗНОЙ НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНОЙ

А теперь перейдем к визуальным исследованиям. Перед вами отрывок из моей книги «Скептическое введение в визуальные исследования». Визуальные исследования быстро распространяются по всему миру, новые университетские программы открываются в Центральной и Южной Америке, Юго-Восточной Азии, Восточной Европе и Южной Африке. Мы являемся свидетелями того, что количество студентов, поступающих на программы по визуальным исследованиям, существенно превосходит количество тех, кто идет на историю искусства. И вполне возможно, что в ближайшем будущем визуальные исследования поглотят и радикально преобразуют искусствоведение как дисциплину. Визуальные исследования, делающие ставку на осмысление визуальности как таковой и активность воспринимающего субъекта, выступают как радикальный способ переосмысления истории искусства. Признаком силы этого нового направления является и его трансдисциплинарный характер. Визуальные исследования применимы в кинематографе и медиа, визуальной антропологии, социологии, экономике и других областях. Они обладают потенциалом интеграции различных университетских направлений, объединяя исследователей из весьма различных дисциплин, которые сходятся в одном – в своем интересе к исследованиям визуальности. Разноликость англоязычных журналов, специализирующихся на визуальных исследованиях, – от «Journal of Visual Studies» до «Critical Inquiry» – также демонстрирует огромный потенциал этой сферы. Причем было бы затруднительно указать на ту гуманитарную дисциплину, которая движется в этом направлении быстрее, чем другие.

С другой стороны, в визуальных исследованиях полно проблем. Зародившись в начале 1990-х, они изначально содержали в себе большой потенциал, обещая стать тем пространством, где можно будет заниматься исследованием визуальных образов из всех сфер жизни и науки, помимо собственно искусства. Якобы постепенно вымирающая история искусства оказалась под прицелом суровой критики, и новое междисциплинарное направление должно было пробить себе дорогу, локализуясь между искусствоведением, антропологией, теорией кино, исследованиями медиа, литературоведением, антропологией и театроведением. Визуальные исследования должны стать трансдисциплинарными, недисциплинарными и субдисциплинарными. Телевидение, кино, видео, реклама и фотография могли бы изучаться под одной крышей. Эрвин Панофский, Джордж Кублер, Мейер Шапиро и Эрнст Гомбрих должны были уступить место Вальтеру Беньямину, Жаку Лакану, Мишелю Фуко и Ролану Барту. Более того, визуальные исследования должны были перерасти в серьезную политическую критику, в анализ «посредников», должны были внести свой вклад в осмысление проблемы «взгляда» (gaze), постколониальной теории, в подлинно международном масштабе, выходя далеко за рамки мира искусства и границ гуманитаристики. Но эти ожидания не оправдали себя, а новое направление превратилось в коллаж узкопрофессиональных исследований, которые не смогли перерасти в нечто большее или выйти за традиционные рамки искусствоведения или исследований масс-медиа[1].

Повод для моего скепсиса пока разделяется немногими исследователями, но, на мой взгляд, визуальные исследования чересчур часто предстают слишком легким делом. В оригинальном тексте моей книги содержится описание десяти возможных способов сделать визуальные исследования более насыщенными и серьезными. Здесь я привожу

[1] Вполне возможно, что ситуация с развитием визуальных исследований в США существенно отличается от тех тенденций, которые наблюдаются в других странах. Например, в постсоветском пространстве исследователи масс-медиа (а равно и многие искусствоведы) зачастую и вовсе не слышали о «визуальном повороте», в то время как социологи и философы, напротив, принялись очень активно осваивать новый дискурс и те возможности, которые вместе с ним открывались перед гуманитарными и социальными науками (прим. ред. – *А.У.*).

лишь шесть из них, два из которых считаю чрезвычайно важными для осмысления исследовательской позиции каждого из нас в данном поле. Это: взаимоотношения между визуальными исследованиями и марксизмом, а также отсутствие разработки визуальными исследованиями более детальной и глубокой истории своих первоисточников (они по-прежнему работают преимущественно с текстами теоретиков XX в. от Беньямина и Фуко до Жижека). Последний из этих шести способов очень прост: он заключается в том, чтобы писать амбициозно и нетривиально. Вот то, что меня действительно беспокоит (и в конечном счете это мое оправдание за подбор текстов в первой части).

Полнейший хаос в изучении визуальной культуры является хорошим знаком силы и новизны новой исследовательской парадигмы. Китайские открытки с изображением диковинных черепах, американский Girl Place[2], медийное освещение смерти леди Ди – кто бы мог представить себе подобное тематическое разнообразие еще несколько лет назад? Однако существует значительный разрыв между тем, с какой энергией создается поле новых исследований, и степенью его насыщенности и серьезности, которая позволила бы этим исследованиям занять центральное место в университетах.

В настоящее время визуальные исследования, если говорить прямо, слишком просты. Разрозненные темы и никак не подкрепленный теоретически выбор методов превращают в известной степени это направление в чересчур удобную нишу для производства текстов, а сравнительный анализ публикаций делают неблагодарным занятием. Едва ли разумно оценивать отдельные тексты, в которых дикое тематическое разнообразие (от татуировок до астрономических карт, излюбленных студенческих тем) зачастую соседствует с предсказуемыми выводами и методами анализа (студенты предпочитают изложение в коллажном стиле, сталкивая между собой несопоставимые примеры для достижения комического эффекта). Когда я говорю о том, что визуальным исследованиям необходимо стать более сложными, я имею в виду достижение некоего баланса. Например, тексты могли бы вызывать к себе более устойчивый интерес, если бы но-

[2] Американские торгово-развлекательные центры, предназначенные для девочек. – *Прим. пер.*

визна и оригинальность предмета изучения сочетались с теоретическим или идейным новаторством. (Отдельные фрагменты работ Беньямина обладают подобным качеством: его размышления об объектах поддерживаются непрерывным критическим осмыслением его же собственных замыслов.) Я совершенно не имею в виду, что визуальные исследования должны стать более консервативными в своем выборе тем или должны сочетаться законным браком с определенной методологической программой. Как и то, что они должны стать более наукообразными или искать способы для собственного оформления в научную дисциплину. Но, как и в отношении этих возможных консервативных вариантов развития, я также не подразумеваю, что визуальные исследования должны становиться более радикальными в своих методах, более свободными в своей идеологической работе или более спекулятивными в своих текстах. Пример Славоя Жижека, среди прочих, демонстрирует, какими осложнениями чревато подобное сочетание необузданной манеры письма и спекулятивной теории.

Мне бы хотелось видеть визуальные исследования более насыщенными теориями и стратегиями, более рефлексивными относительно собственной истории, более осмотрительными в отношении существующих визуальных теорий, более внимательными к смежным и отдаленным дисциплинам, более бдительными к своему собственному ощущению визуальности, менее предсказуемыми в собственных политических предпочтениях и менее стандартными в выборе тем. Почему бы не превратить визуальные исследования в ту дисциплину, которую определяет ее же собственное название: исследование (с применением полного теоретического спектра всех заинтересованных дисциплин) визуального (во всех его формах, от произведения искусства самого высочайшего качества до самой незначительной картинки)? Почему бы не работать в направлении объединения множества различных видов знания о визуальности в искусствах и науках? (Или, если высказать эту же мысль в виде метафоры: почему бы не расширить локальные исследования визуального настолько, чтобы они наконец начали пересекаться и объединяться?)

Почему не исследовать визуальное так строго и серьезно, как это только возможно?

Существенное значение имеет дисциплинарная незатейливость: визуальные исследования слишком легко изучать, ими слишком легко заниматься, они слишком легковесны сами по себе. Я бы очень хотел увидеть, как это исследовательское поле станет настолько серьезным, что обретет возможность высказать весомое мнение о неизмеримой важности визуальности, которой все еще повсеместно пренебрегают в университетах. Я хотел бы увидеть, как благодаря этой серьезности визуальные исследования займут ведущую позицию в дискуссии о визуальности, зрении и визуальных практиках.

При современном положении дел в изучении визуальной культуры ничто не может дать надежду на подобные изменения. Отсутствие логики, отсутствие теории, отсутствие методологии свидетельствуют о том, что данное исследовательское поле совершенно не озабочено разработкой собственной перспективности. Шесть параграфов этой главы призваны продемонстрировать то, что я имею в виду. Это не программа, а, скорее, нечто вроде программных заметок. Я дал им заголовки в духе детективных историй о Шерлоке Холмсе, потому что каждый из них является настоящим «делом» – головоломкой, которую предстоит решить визуальным исследованиям.

1. Дело об одежде от Келвина Кляйна: можно ли назвать визуальные исследования марксистскими?

Британская школа культурных исследований изначально была марксистской, и в широком смысле то же самое можно сказать и об исследованиях визуальной культуры. Ведь, несмотря на то что, как правило, самого Маркса не упоминают, зачастую целевая установка анализа визуальной культуры заключается в разоблачении того, что он называл «ложным сознанием», обличив идеологию, при помощи которой определенная капиталистическая практика производит впечатление совершенно естественной. Исследования визуальной культуры могли бы обнаружить, например, потребительские группы, созданию которых способствует и к которым апеллирует

какой-либо производитель образов. Или вскрыть смыслы, которые исподволь внушает обществу и индивиду та или иная практика производства образов. Результатом качественного анализа является новое осмысление намерений, скрытых за кулисами производства образа, так же как и осмысление видов *неосознанности*, необходимой для воздействия и привлечения зрителей, которым предназначен тот или иной образ. В марксистской терминологии окончательный результат есть разоблачение и демонстрация того факта, что составляющие «естественности» являются частью явления, которое Маркс называл «фантасмагорией консьюмеризма», созданием фетишистских объектов или изменением потребительской стоимости на стоимость меновую[3].

Современные исследователи визуальной культуры редко прибегают непосредственно к терминологии Маркса. С тех пор, как я начал обращать внимание на ссылки на Маркса в публикациях о визуальной культуре, я обнаружил таких всего пару. Однако ведущие немарксистские традиции «изобличающей» критики, такие как психоаналитический анализ бессознательных идей, кантианская критика скрытых условий понимания (или транцендентальные условия возможности опыта), оказывают, по моему мнению, куда меньшее влияние на современные визуальные исследования. Марксистскую критику, в которой Маркс удерживается на изрядной дистанции от текстов, едва ли можно назвать бесспорно эффективной установкой для большинства исследований визуальной культуры, особенно в тех случаях, когда они касаются современных форм потребления.

Но мое внимание в большей степени привлекает не то, что марксистская установка не признана в современных исследованиях визуальной культуры, а то, что она умозрительна. Марксистская критика может иметь смысл только в случае, если она направлена, как это было в собственных работах Маркса, скорее на классовое сознание, чем сознание индивида, сознание отдельного потребителя или даже определенной группы, соотнесенной с определенным продуктом. И вся сила марксистского анализа утрачивается, когда крупномасштабные категории, лежащие в основе

[3] Marx, *Capital*, translated by Eden and Cedar Paul (London: Dent, 1972), chapter 1.

марксистского проекта (класс, труд, стоимость), применяются в мелком масштабе, который предлагают исследования визуальной культуры (отдельное рекламное изображение, снимок, журнал).

В качестве примера рассмотрим дело об одежде от Келвина Кляйна: визуально-культурный анализ моды, проведенный на занятии, на котором я однажды присутствовал. Оно началось с напоминания, которое сделала аудитории преподаватель, что рекламное агентство, производящее рекламную продукцию, пытается вызвать желание у ее потребителей. Обычный потребитель отдает себе отчет в собственном желании товара, но не обязательно осознает методы, при помощи которых это желание ему внушается. Фактически, как и сказала преподаватель, можно показать, что желание искусственно конструируется посредством всевозможных визуальных намеков и ассоциаций, и конструируется оно таким образом, что потребитель думает только о товаре. Для потребителя товар предстает магическим, «фетишистским» объектом, наполненным едва знакомыми ему смыслами.

Затем преподаватель показала рекламное изображение продукции Келвина Кляйна, допуская, что оно заинтересует, в большей или меньшей степени, большую часть аудитории. (Надо ли говорить, что подобный эксперимент можно варьировать в зависимости от слушателей: в консервативной и состоятельной аудитории будет лучше выбрать рекламу марки Hermès, а в провинциальной – лучшим выбором будет the Gap.) Затем преподаватель показала, каким образом реклама марки «Келвин Кляйн» производит желание купить что-нибудь от Келвина Кляйна, манипулируя уже имеющимися у студентов желаниями. Модель на рекламном изображении выглядела на двадцать с небольшим и, вопреки неизменной догме мира моды, не была анорексичной. Она была одета в свитер и брюки, разумеется, от Келвина Кляйна. Однако эта девушка производила впечатление не очень веселой, что наверняка привлекало студентов, привыкших к обычной фальшивости моделей. В губе у нее было кольцо, расположенное немного не в центре (что выглядело бы слишком в стиле панк). Причем оно не было ни слишком большим, ни слишком маленьким (что выглядело бы или слишком угрожающим, или слишком провинциальным). Она су-

тулилась, но не больше, чем каждый из нас в конце проведенного на ногах рабочего дня. В общем, она была симпатичной и вызывала желание походить на нее, а может быть, даже обладать ее одеждой. В общем, в случае удачной работы с этим заданием преподаватель имела возможность продемонстрировать, что желание, возникшее, по крайней мере, у некоторых студентов, вызвано именно хитроумными рекламными приемами, а не прекрасной одеждой от Келвина Кляйна.

Исходя из марксистской перспективы, проблема здесь заключается в том, что подобные рассуждения не слишком глубоки. Ведь в результате студенты стали относиться критически всего лишь к одному типу буржуазного потребителя, причем к тому, к которому принадлежали они сами до начала урока. Но ведь они по-прежнему продолжают попадаться на удочку других рекламных изображений модной одежды и все еще вожделеют множество других брендов. Так что визуальная культура в качестве учебной дисциплины всего лишь едва сместила студентов внутри пространства буржуазии, а это не вполне отвечает разоблачению капиталистической фантасмагории, которое замыслил Маркс. Я не имею в виду, что данный урок провалился потому, что провалился как марксистский – ведь самого Маркса, как правило, не упоминают, так что нет причин для того, чтобы судить урок по его стандартам. Здесь я имею в виду несовершенство самой внутренней логики этого урока, которая демонстрирует стратегию разоблачения без объяснения того, почему надлежит завершить анализ после разбора одного примера. Эта логика работает на разоблачение неосознаваемых потребителями визуальных значений, постулируя, таким образом, раскрытие их истинной сущности как желаемую цель. Однако ничто в этой логике не объясняет, почему подобный анализ, представляющий собой разоблачение, единственная цель которого состоит в изменении классового сознания, не используется повсеместно.

Что делает эту историю «исключительно интересным случаем» (как сказал бы Шерлок Холмс), так это то, что студенты могли бы понять эффективность анализа визуальной культуры, просто рассмотрев одежду своего преподавателя. Когда я присутствовал на описанном мной выше разборе рекламного изображения, преподаватель

была одета в простое платье, футболку и жакет с минимальным количеством украшений. Одежда была не от Армани, но вроде того. Совершенно ясно, что реклама Келвина Кляйна больше не имела влияния на этого преподавателя, ведь она попалась в ловушку Армани. И любой студент мог убедиться: исследования визуальной культуры работают с разоблачением только отдельных случаев производства образов, не помогая потребителю ни на йоту выбраться из лап рекламы. А ведь урок мог иметь и другое продолжение: преподаватель могла бы спросить студентов о том, отражает ли их собственная одежда, по их мнению, те желания и образы, которые они хотели бы выразить. Подобный разговор мог включать и обсуждение предпочтений самого преподавателя. Эта дискуссия могла бы даже рассмотреть рекламу как часть сферы маркетинга и дистрибуции, вовлекая аудиторию в обсуждение экономических аспектов дизайна. Подобные занятия могли бы быть очень интересными, особенно если понять то, что с определенного момента мы часто предпочитаем *не знать* о том, как наши желания сконструированы. Мы могли бы сделать критику визуальной культуры куда более серьезной, сложной и острой, поставив вопрос об ограниченности методологии, подобной той, что была приведена в примере с рекламой одежды от Келвина Кляйна. Слишком часто критика визуальной культуры ограничивается демонстрацией какого-нибудь одного типа сконструированных желаний: в серии разрозненных исследований она может продвинуться от Келвина Кляйна через Армани к Гэпу. Но она не задается вопросом о том, при помощи каких доводов можно предостеречь исследователей от попыток продолжать в том же направлении. Другими словами, она не задается вопросом об оптимальном дистанцировании от капитализма.

Это момент, где критика визуальной культуры Розалинд Краусс попадает в самую точку. Она говорит, что «развитая культура… непрерывно подготавливает своих субъектов к жизни на… следующей, более изощренной ступени развития капитала». Визуальная культура проделывает это посредством обучения производству и потреблению коммерческих образов. В то же время представление о том, что производимые ею чуть более рефлектирующие потребители являются «подрывными

элементами», уже не принимается в расчет. Визуальная культура понимает себя как революционное течение, но «является ли эта революция на самом деле мятежом или она… обслуживает еще более технологизированную структуру знания и помогает акклиматизироваться субъектам этого знания к чуждым (все в большей мере) условиям познания… это вопрос, на который мы должны продолжать пытаться найти ответ» [4].

2. Дело о бедной школьной учительнице: когда визуальные исследования являются самоочевидными

Адорно обозначил эту проблему за несколько десятилетий до того, как визуальная культура стала предметом академического интереса. В своем эссе, названном «Как смотреть телевидение» он рассказывает о «необычайно легкой комедии», в которой низкооплачиваемая школьная учительница пытается одолжить деньги у своих друзей. В конце концов она облагается «бесконечными штрафами, которые берет с нее карикатурный персонаж, изображающий напыщенного и авторитарного директора школы». «Очевидно, – говорит Адорно, – что это шоу всего лишь “несерьезная забава” и оно не пытается “продать” какую-то идею». Однако в нем присутствует «скрытый смысл» (Адорно дает это выражение в кавычках, чтобы показать, что на самом деле этот смысл не скрыт), ведь зрителей приглашают оценить персонажей фильма «без предупреждения, что в нем присутствует некая изначальная установка». Адорно говорит, что сценарий фильма содержит в себе следующий «скрытый смысл»:

> «Если вы настолько же остроумны, добродушны, сообразительны и милы, как и [учительница], не беспокойтесь о том, что у вас нищенская заработная плата. Вы можете справиться со своей фрустрацией при помощи юмора, а ваши превосходные остроумие и одаренность возвысят вас не только над материальными проблемами, но и над остальным человечеством»[5].

---

4 Krauss, “Welcome to the Cultural Revolution,” *October,* 77 (1996), 83–96, цит. по с. 84, 96.

5 Adorno, “How to Look at Television,” *The Culture Industry*, 158–177, цит. по с. 106–107, перевод откорректирован.

Следовательно, сценарий – это «хитроумное» средство, призванное помочь зрителям «достигнуть компромисса между тем, что является общепринятым объектом презрения для интеллектуалов, и тем, что является в такой же степени традиционным объектом уважения для “культуры”». Современный анализ, проводимый в рамках культурных исследований, мог бы на этом и завершиться, возможно, лишь с добавлением дополнительного замечания о том, что сценарий основан на отрицании признания в нем наличия «скрытого смысла», даже если он (скрытый смысл) необходим для самого нарратива. (Это – постструктуралистское или деконструктивистское утверждение, нацеленное на встроенные в сам текст или в сам сценарий разрывы.) Однако Адорно продолжает: «Конечно, – пишет он, – скрытое послание не может быть рассмотрено как бессознательное в строгом психологическом смысле, но, скорее, как “ненавязчивое”». Оно сокрыто только благодаря «легковесности» интонации сценария, который советует зрителям не думать о таких тяжелых проблемах, какими являются нравственные нормы и смыслы. Некоторые зрители могут и не подозревать о подобном сообщении, которое тем не менее может ими управлять, даже не будучи выражено вербально. Но зрители *могли бы* догадаться о наличии подобного сообщения, потому что его смысл в действительности не скрыт. (В терминах «первой топографии» Фрейда, «скрытый смысл» этого фильма является скорее *предсознательным,* нежели бессознательным: он может быть донесен до разума, но, как правило, разум им не обладает.) То же самое справедливо и в отношении сценаристов и продюсеров подобных шоу. Они могут не задумываться о сообщениях (*messages*) и нравственных нормах, распространению которых содействуют, хотя могут очень хорошо понимать, что происходит. Но обычно они лишь «ворча» следуют строгим правилам телевизионной драмы. Кое-кто знает, кое-кто нет, но все *могли бы*.

Адорно отнюдь не единственный, кто задал подобный вопрос. Похожая тема обсуждалась в рамках исследований рекламы, где проблема заключалась в различении– если только в этом – между информирующими и убеждающими рекламными сообщениями. Водораздел здесь провести невозможно, потому что информация изменяет

поведение в такой же степени, как и убеждение, и никто не нуждается в том, чтобы осознавать абсолютно все[6].

Это аспект, который часто упускается исследованиями современной визуальной культуры: насколько сокрыт этот скрытый смысл, который раскрывают гуманитарные науки? Он сокрыт от кого, когда и каким образом? Обнаруживается кем, когда и зачем? Я часто сталкиваюсь с предположением, что операция реконструкции скрытого смысла является частью надлежащей интерпретации. Но, на мой взгляд, утверждение, что если идеологическое значение телевизионных драм не просто *не* вполне очевидно, а, наоборот, умышленно не впускается в сознание, значит, оно действует «ненавязчиво», – весьма сомнительно. Предсознательная идея могла бы стать осознанной по желанию зрителей телевизионной программы, без помощи исследований визуальной культуры. Развлекательный диалог в фильме о бедной школьной учительнице не сработал бы, если бы «скрытый смысл» был размещен прямо перед зрителями, как проецируемый текст в опере. Все это ставит перед визуальными исследованиями две задачи: определить, когда «скрытый смысл» сокрыт настолько, что его реконструкция будет иметь ценность, и описать *тип понимания*, степень ненавязчивости, которые характеризуют «скрытый смысл» во всех предлагаемых случаях.

Вот пример интерпретации, которая не так очевидна. Это, на мой взгляд, одна из самых блестящих сентенций Адорно:

> «Если астролог настоятельно советует своим читателям в определенный день вести автомобиль с максимальной осторожностью, чтобы наверняка не причинить ущерб ни себе, ни кому-то еще, то его читатели тем не менее будут травмированы уже тем безумным предположением, что совет, справедливый для каждого дня и потому совершенно идиотский, все равно нуждается в одобрении звезд»[7].

Обратите внимание, Адорно не говорит, что опасны сами «идиотские» идеи: что действительно причиняет вред, так это «помрачение сознания», которое является

---

6 Malcolm Barnard, “Advertising: The Rhetorical Imperative,” *Visual Culture*, edited by Chris Jenks, 26–41, особенно с. 35–38.

7 Adorno, “Culture Industry Reconsidered,” *The Culture Industry*, 98-106, цит. по с. 106.

следствием допущения подобных идей. В сентенции Адорно обозначил три типа ущерба: физический ущерб от автомобильной аварии; ущерб, нанесенный душевной жизни или логике; и ущерб, нанесенный мышлению вследствие безумия или помрачения сознания. Однако даже люди, не всерьез читающие гороскопы, не вполне это понимают. Они отдают себе отчет, что гороскопы не научны и не заслуживают доверия, но все же наслаждаются подобным чтением. Любитель гороскопов находит большое удовольствие в неожиданных совпадениях, которые тем не менее не являются подлинными с научной точки зрения. Гороскопы – это всего лишь вид безобидного удовольствия, намекающий на то, что вселенная пронизана невидимыми линиями и связями, и дающий временное облегчение в скучном мире подлинных причин и следствий. Писатели, начиная Миланом Кундерой (который однажды написал гороскоп) и заканчивая Робом Брежны (астролог-постмодернист), полностью отдают себе отчет в иронии и мимолетном удовольствии своего увлечения[8]. Они и не догадываются, по мнению Адорно, это то, что «помрачение сознания», в которое они сами себя погружают, причиняет им вред. Конечно, это более чем гениальное прозрение, это поистине ценное замечание, но обратите внимание, что, является оно правдивым или нет (а в случаях Кундеры и Брежны оно может и не быть таковым), оно не имеет под собой системной теории вне общего исследовательского интереса, унаследованного от Маркса и Фрейда. А именно интереса к бессознательным или непознаваемым значениям, лежащим за обыденными действиями. Этой проницательности Адорно нельзя обучить, и непонятно, как применить ее к другому объекту. Именно поэтому ее невозможно с легкостью применить в качестве бесспорного метода, в качестве части дисциплины, подобной визуальным или культурным исследованиям. Поэтому то, чем исследования визуальной культуры занимаются чаще, касается обнаружения предсознательных значений.

Подводя некий итог, хотелось бы отметить, что весьма неожиданным предстает то обстоятельство, когда некоторые люди, утверждающие, будто бы мы обладаем визуаль-

[8] Я благодарен Мод Лэвин за подсказку о Брежны. См.: www.freewillastrology.com

ной грамотностью, намного превосходящей таковую во все предшествующие периоды истории (я вернусь к этому в следующей главе), пишут тем не менее университетские учебники, предназначенные для обучения этой самой грамотности. Мне хотелось бы знать, сколько первокурсников нуждается в обучении пониманию видео Родни Кинга или медийных репортажей о смерти Дианы. Сколько популярных образов требуют тотального декодирования? Реклама уже достигла той точки, когда она сама высмеивает себя и свои собственные условности, практически не оставляя работы визуальным исследованиям, за исключением, пожалуй, легких поддразниваний на уровне самоосознания и предсознательных аллюзий.

3. Дело о сноске на Беньямина: вопросы цитирования Беньямина, Фуко и Варбурга

В последнее десятилетие XX в. Беньямин предстал как святой покровитель визуальных исследований, цитируемый повсеместно от методологии историографии до философии кукол. Правда, временами он выступает весьма ненадежной опорой для этого нового поля, развивающегося в направлениях, которые бы удивили и встревожили его. То же самое можно сказать и о нескольких других центральных фигурах, в особенности о Фуко и о теоретике, влияние которого стремительно растет в области истории искусства, – Аби Варбурге.

Стандартный довод мог бы быть таким: стиль и даже замысел цитируемого текста еще не делает его использование для каких-либо новых задач обоснованным. И в обычной ситуации я бы с этим согласился. Но несоответствие стилевых особенностей и целей текстов становится критическим и едва ли не пародийным, когда Беньямина цитируют для подкрепления постмодернистских исследований культуры потребления. В некоторых из новых дисциплин поздний капитализм представляется явлением веселым и даже головокружительным, а консьюмеристский спектакль упоминается с удовольствием. Беньямин же полагал совершенно иное. Он не был настолько же непримирим, как Адорно, когда занялся исследованиями массовой культуры, но он никогда не мог бы помыслить торговый центр (shopping mall) как повод для беззабот-

ных игр среди продуктов производства позднего капитализма. (Что как раз было весьма странным для монументальной работы «Руководство по шопингу Гарвардской школы дизайна», которая начинается с рассказа о торговых центрах, прототипы которых были одними из первых объектов исследований Беньямина, и заканчивается прославлением практически всего капиталистического[9].) Беньямин был бескомпромиссно меланхоличен, он был поглощен своей работой и погружен в печаль, которую она порождала. А его бесконечный проект был для него еще и поводом остаться в живых (это предположение принадлежит Стенли Кавеллу)[10]. Как бы Беньямин был смущен сейчас и как бы он хотел говорить вместо этого об уровнях сновидения, фантасмагории и иллюзии. Хотя очень легко оставить в стороне его интонацию, цитируя отдельные пассажи, я не думаю, что возможно удерживать беньяминовскую меланхолию бесконечно долго.

Сочинение Беньямина пропитано метафорами сна, которые подкрепляют его центральную концепцию о нашем медленном пробуждении от буржуазного забытья. Сон также означает беспокойство, осторожность, тревогу и постоянную надежду на внезапный «шок» или «вспышку» озарения. (Эти тропы могли бы поблекнуть, если бы Беньямин был жив, так как он последовал совету Адорно и убрал образы сновидений из своей автобиографии редакции 1939 г.) Как отмечают авторы комментариев к его текстам, беньяминовские мотивы сновидений взяли кое-что у сюрреализма и кое-что у тропов просвещения каббалы[11]. Отмечается и психическая жизнь его текстов:

---

9 *Harvard Design School Guide to Shopping*, edited by Chuihua Judy Chung, Rem Koolhaas, et al. (Cologne: Taschen, 2001). Я благодарен Мод Лэвин за то, что она обратила мое внимание на эту книгу.

10 Cavell, review of *The Arcades Project*, in *Artforum* (April 2000), 31–35; см. с. 35.

11 Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surreal Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1993); Susan Handelman, *Fragments of Redemption: Jewish Thought and Literary Theory in Benjamin, Scholem, and Levinas* (Bloomington IN: Indiana Univserity Press, 1991); Max Pensky, "Tactics of Remembrance: Proust, Surrealism, and the Origin of the Passagenwerk," *Walter Benjamin and the Demands of History,* edited by Michael Steinberg (Ithaca NY: Cornell University Press, 1996), 185–189.

Беньямин был в такой же мере подавлен и угнетен новым капитализмом, как и очарован им. Такое настроение, такое ощущение изоляции совершенно отсутствуют в современных гуманитарных исследованиях, которые ухитряются привнести постмодернистскую радость в этот спектакль, даже усердно цитируя Беньямина. Конечно, можно толковать работы Беньямина так широко, чтобы говорить с их помощью о виртуальной реальности и постмодернистском потреблении, однако слишком редко это делается со всей серьезностью, сомнением насчет спекулятивности собственных утверждений или внезапными выпадами, которые отличают его авторский стиль[12]. Как заметил в своем проницательном эссе «Handling Shocks» Ричард Шифф: «Вместо того чтобы трактовать произведение искусства как результат последовательного развития культуры и общества, [Беньямин] сосредотачивается на парадигматической дискретности, на весьма специфическом случае негативации – а именно на опыте “шока”»[13]. Беньямин придерживался такой чужеродной интерпретативной стратегии, если вообще подобные изыскания внезапных «шоков» могут быть названы стратегией.

Беньямин отыскивал подобные моменты пробуждения в фильмах, в которых они могли осуществляться за счет шока от рваного, быстрого монтажа, крупных планов или за счет эффектов расширения и сжатия времени. Но самая известная его работа, посвященная исследованию этой темы, – анализ пассажей, парижских остекленных универсальных магазинов. В них обычные предметы вдруг внезапно наседали на него, сокрушая непроницаемые панцири, скрывающие их среди привычных предметов городской жизни. Подобные эпифании, конечно, случаются и сегодня, но они весьма редко становятся объ-

---

12 Есть и обратный пример: Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley: University of California Press, 1993). Отличную дискуссию на тему подобной вольной трактовки Беньямина см.: Vanessa Schwartz, “Walter Benjamin for Historians,” рецензия на английский перевод *Arcades Project* в *American Historical Review* (December 2001), 1721–1743, особенно 1732–1733. Я благодарен Джорджу Родеру за указание на эссе Шварц.

13 Shiff, “Handling Shocks: On the Representation of Experience in Walter Benjamin’s Analogies,” *The Oxford Art Journal,* 15, no. 2 (1992), 88-103, цит. по с. 90.

ектом изучения для современных работ по визуальной культуре. А если такое и случается, то подобные исследования не воспринимаются уже как сигналы, призванные пробудить дремлющую буржуазию.

Все это вынуждает меня обозначить несколько причин, по которым необходимо быть предельно осторожным при цитировании Беньямина в современных исследованиях. Его замысел значительно отличался от нашего, а настроение его работ абсолютно чуждо нашему состоянию бескомпромиссного счастья. Вдобавок к этому ведущие понятия Беньямина зачастую неоднозначны или непроницаемы и именно поэтому не поддаются простому цитированию. Я убежден в том, что «аура» – чрезвычайно сложный и многосоставной концепт, требующий некоего полурелигиозного вчувствованного понимания. Концепт, связанный с такими явлениями XIX в., которые Беньямин не хотел бы реанимировать. В современном же научном письме, как мне кажется, ссылка на ауру – всего лишь завуалированный способ сказать о трансцендентной ценности, причем в текстах, которые в целом отвергают как трансцендентное значение, так и ностальгию по нему. Цитирование «произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости» иногда является лишь единственным допустимым способом контрабанды затянувшейся ностальгии по позднеромантическим концептам.

Беньяминовский концепт «диалектического образа» еще более нагружен. Частично это определено тем, как Беньямин понимал «внезапную» приостановку исторического мышления, а частично – возможностью возобновления подобного мышления, как это детально продемонстрировала Сюзан Бак-Морс[14]. В некоторых нынешних текстах диалектический образ служит в качестве кода для чего-то намного более упрощенного: он обозначает «ключевой образ» или попросту «сильный, убедительный образ». Даже беньяминовская «бессознательная оптика» приспосабливается для различных целей. И, как в случае работы «Оптическое бессознательное»[15] Розалинд Краусс, совершенно преднамеренно.

---

[14] Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge MA: MIT Press, 1989). “Sudden” from Benjamin, Arcades Project, 462, convolute N 2a, 3.

[15] Krauss, *Optical Unconscious*. Название работы навеяно следую-

Все вышеперечисленное, и я отдаю себе в этом отчет, не говорит о том, что визуальная культура должна отказаться от Беньямина. Более того, все это не является и аргументом, направленным против использования того типа цитирования, которому учил нас Деррида, – цитирования, которое порождает свой собственный контекст, расходясь с замыслом автора оригинального текста. Это довод ad hominem[16] для всех исследователей, чувствующих необходимость процитировать Беньямина в поддержку собственной идеи: я лишь хочу привлечь внимание к увеличивающемуся разрыву между меланхолией и неудовлетворением Беньямина, с таким трудом работавшим с собственными жесткими концептами, и всеми теми многочисленными работами, привлекающими его для поддержки.

На мой взгляд, подобное рассуждение может быть проведено и в отношении других часто цитируемых авторов, таких как Фуко или Варбург. У Фредрика Джеймисона есть провокационное рассуждение о фукианской концепции визуальности, к которому стоит здесь обратиться. Джеймисон помещает Фуко на вторую из трех стадий развития теории взгляда, точкой отсчета данной теории полагая концепцию Сартра, изложенную в «Бытии и Ничто». Подобная точка зрения проблематизирует роль концепции Фуко для визуальной культуры. Фукианское восприятие «взгляда» или «пристального взгляда» (*look or gaze*), по мнению Джеймисона, является «моментом его бюрократизации». На этой стадии «абсолютная уязвимость по отношению к взгляду и его контролю» достигает «той точки, с которой наличие индивидуального

щей фразой Беньямина: «Камера познакомила нас с бессознательной оптикой, так же как психоанализ с бессознательными импульсами». (Перевод Ромашко из «Произведения в эпоху его технического репродуцирования»: «Она [камера] открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ – область инстинктивно-бессознательного».) Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, edited by Hannah Arendt (New York: Schocken, 1969), 217–252, цит. по с. 236. О полемике вокруг перевода названия статьи на английский язык см.: Schwartz, "Walter Benjamin for Historians," 1733–1734, n. 55.

16 *ad hominem* – лат. «апеллирующий к чувствам». (*Прим. пер.*).

акта смотрения больше не обязательно»[17]. Джеймисон проводит удивительную параллель с романами Роб-Грийе, в которых «визуальные образы раскрывают только лишь бесформенную изнанку, маркирующую их как симптомы, которые всегда должны оставаться неопределимыми». В романах, подобных «Ревности», «проявляется нечто похожее на невроз навязчивых состояний, бессмысленные неконтролируемые желания, напоминающие исступление трудоголика, в которых отсутствующий субъект отчаянно пытается развлечь себя самого при помощи механического повторения». Затем следует третья стадия развития теории взгляда – постмодернистская технологическая эйфория, тот «подлинный час общества образов», в котором паранойя, бюрократия и невроз полностью искоренены[18]. (Я хотел бы обратить внимание на эту третью стадию как полную противоположность беньяминовской позиции сомнения.) Именно это, по моему мнению, необходимо рассматривать как точку отсчета для эффективного критического разбора вышеупомянутого настойчивого интереса к Фуко. Концепт «бюрократического взгляда» прекрасно подходит для тем уязвимости, надзора и скрытого контроля. Однако он не слишком хорошо работает как с постмодернистским увлечением процессами вглядывания, рассматривания и пребывания под взглядом, так и с более ранними трактовками взгляда, от Сартра до Лакана, которые, кстати, также еще широко в ходу в исследованиях визуальной культуры[19]. Современные исследования

[17] Jameson, "Transformations of the Image," *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, 1983–1998 (London: Verso, 1998), 93–135, цит. по с. 105, 106 соответственно.

[18] Jameson, *Transformations of the Image*, 108, 110.

[19] Подход Джеймисона хорошо согласуется с весьма обстоятельным исследованием Томаса Флинна «Фуко и пространства истории» (Thomas Flynn, "Foucault and the Spaces of History," *The Monist,* 74, no. 2 (1991), 165–186), в котором детально рассматривается предположение Эдварда Саида о том, что Фуко в качестве довода выдвигает скорее отношение «смежности» (*adjacency*), нежели «последовательности» (ibid., 181–182). Еще одно исследование, которое описывает множество иных форм небюрократического надзора, это – Astrit Schmidt-Burkhardt, "The All-Seer: God's Eye as Proto-Surveillance," *Ctrl [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, edited by Thomas Levin, Ursula Frohne, and Peter Weibel (Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media, 2002), 16–31.

визуальной культуры привлекают Фуко для подтверждения любой из джеймисоновских «стадий». Более того, имя Фуко легитимирует само понятие эры или «порядка» визуальности, как, например, в концепции трех стадий Джеймисона или в теории «скопического порядка» Мартина Джея и др. Поэтому уточнение и детальная разработка смысла понятия «бюрократический взгляд» помогут определить ограничения фукианских теорий паноптизма и надзора, а также защитить их от использования в качестве общих моделей взаимоотношения между взглядом и властью.

Последний пример взят мной из истории искусства (что, несомненно, облегчает задачу аргументации его использования при рассуждении о визуальной культуре). Речь пойдет об Аби Варбурге. В течение последних десяти лет он является главным героем растущего числа монографий, лучшая из которых – работа Жоржа Диди-Юбермана «Уцелевший образ»[20]. Среди достоинств Варбурга, привлекательных для истории искусства, – его личное увлечение образами и их философией, а также его нестандартные методологические подходы. Он настолько остро чувствовал десемантизацию образов, происходящую с течением времени, настолько был очарован призраками и реинкарнациями старых смыслов, что вдыхал новую жизнь в некоторые из них, не ограничивая свой выбор лишь древнегреческими и ренессансными. К этой эмоциональной составляющей авторского метода Диди-Юберман отнесся с такой предупредительностью и наблюдательностью, которая не была присуща авторам предыдущих работ о Варбурге, в том числе и Э. Гомбриху. «Уцелевший образ» полон догадок и рассуждений о посмертной жизни образов, о природе их появления, о вопросах их трансформации и вытеснения. И над всем этим царит главное увлечение Варбурга, то, что он называл «формулы патоса»[21] (*pathos formulas*, *Pathosformeln*). По существу, «Уцелевший образ» – это наиболее глубокое и содержательное исследо-

[20] Didi-Huberman, *L'image survivante*. В издательстве «Penn State Press» идет подготовка к печати английского перевода этой работы.

[21] Михал Ямпольский в своей статье «История культуры как история духа и естественная история» (НЛО, 2003, № 59) переводит это понятие как «форма пафоса». (*Прим. пер.*)

вание, посвященное исторической жизни образов. Однако оно ограничено, как, собственно, и круг интересов Варбурга, только чрезвычайно экспрессивными, пробуждающими воспоминания, исполненными пафоса образами. И вот здесь я бы хотел сказать о «Pathosformeln» Варбурга то же, что говорил выше о Беньямине: проблема заключается не в самой концепции Варбурга, кстати, непревзойденной, а в непрерывно расширяющемся диапазоне ее применения.

Какие-то из идей Беньямина, Фуко, Варбурга неуместны в современных исследованиях, какие-то, наоборот, могут быть применены слишком широко. Однако некоторые из них, как, например, замысел Беньямина написать историю как образ и посредством образов, просто невозможно использовать в современных исследованиях. Так, Сюзан Бак-Морс использовала подборки иллюстраций для того, чтобы воссоздать исторический смысл: она проделала это в конце «Диалектики видения», а затем в работе «Мир мечты и катастрофа»[22]. Мне неизвестны сколько-нибудь серьезные критические разборы этих попыток, но у подборки иллюстраций в «Диалектике видения» есть, на мой взгляд, то самое слабое качество, которым обладает любая группа изображений, сопровождаемая минимальным текстом. Такая подборка может быть настолько по-разному истолкована, что пропадает желание обсуждать ее. (Подобная проблема может преследовать и бессловесную книгу художника.) Изображения в «Мире мечты и катастрофы» встроены в пространный текст, но и они вызывают желание скорее истолковать их как знаки ностальгии по провалившейся модернистской утопии. Я думаю, что они трактовались бы аналогично, даже если бы были напечатаны в обычном фотожурнале. Кроме этих проблем, поднятых экспериментами Бак-Морс, существует еще важное обстоятельство, которое заключается в том, как сказал Макс Пенски, что «если “Пассажи” (*Passagen*) рассматривали *вещи* как тексты, то позже нарочито марксистский «Труд о пассажах» (*Passagenwerk*) имел дело уже с *текстами* как вещами»[23].

---

22 Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge MA: MIT Press, 2000).

23 Pensky, “Tactics of Remembrance: Proust, Surrealism, and the Origin of the *Passagenwerk*,” *Walter Benjamin and the Demands of History*,

Варбург также предпринял попытку рассказать историю посредством образов. Его знаменитый последний проект «Мнемозина»[24] – попытка схематически представить свою теорию при помощи открыток и изображений, закрепленных на черных ширмах, – конечно, отличается от проекта Беньямина, но только лишь своей неповторимостью (в буквальном смысле), и не предлагает модели для истории искусства[25].

Я надеюсь, что всего сказанного вполне достаточно, чтобы понять смысл моих рассуждений, хотя они могли бы быть намного пространнее. Встретить имена Беньямина, Фуко или Варбурга в первой же паре сносок в эссе, посвященном визуальной культуре, или разбросанными среди примечаний в книге – обычное дело. Как любое новое поле исследований, визуальная культура имеет

---

edited by Michael Steinberg (Ithaca NY: Cornell University Press, 1996), 164–189, цит. по с. 188.

24 В оригинале проект Варбурга назывался «Атлас Мнемозины» (The Mnemosyne Atlas, Der Bilderatlas Mnemosyne). Он состоял примерно из 40 рам, обтянутых черным холстом, на которых было закреплено около 1000 изображений. (*Прим. пер.*)

25 Кроме упомянутого «Уцелевшего образа» Жоржа Диди-Юбермана, можно сравнить и другие попытки создания повествования посредством подборки изображений. Например, проекты Джеймса Аджи и Уокера Эванса «Да здравствуют знаменитости» (*Let Us Now Praise Famous Men*, Boston: Houghton Mifflin, 1941); Маргарет Олин (Margaret Olin) «Нелегко будет смотреть им в глаза» (It is Not Going to be Easy to Look into Their Eyes': Privilege of Perception *Let us Now Praise Famous Men*," *Art History,* 14 (1991), 92-115); Джона Бергера и Джина Мор «Другой способ рассказать» (*Another Way of Telling*, New York: Pantheon, 1982); Майкла Лиси «Смертельное путешествие в Висконсин» (*Wisconsin Death Trip*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1973); Хорст Янсон «Важнейшие памятники в истории искусств. Визуальный отчет» (*Key Monuments in the History of Art*, A Visual Survey, New York: Harry N. Abrams, 1959); «История искусства в иллюстрациях, новый подход к изложению истории развития изобразительного искусства от классической древности до настоящего времени» (*Kunstgeschichte in Bildern, Neue Bearbeitung, Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zur neueren Zeit*), edited by H. Schafer et al. Part 1, *Das Altertum* (Leipzig: Alfred Kröner, 1913). Две последние работы обсуждались в моей книге *Stories of Art* (New York: Routledge, 2002) Я выражаю признательность Джорджу Родеру за подсказку о книгах Лиси и Бергера.

естественную потребность в фундаментальных текстах и идеях. Однако и теоретики, и критики оказывают сами себе медвежью услугу, используя подобные тексты для подкрепления своих работ. Это особенно важно, если направление этих новых исследований расходится с постулатами их же источников. Большинство исследований, проводимых в рамках визуальных исследований, могут достигнуть поставленных целей без обращения к «диалектическому образу» Беньямина, паноптикуму Фуко, «формам патоса» Варбурга, «объекту *a*» Лакана, иконе-индексу-символу Пирса или пунктуму Барта. Не всегда какая-то идея становится понятнее или сильнее лишь за счет ее сцепки с каким-либо из подобных концептов.

Речь идет здесь не о профессиональном языке, и я ни в коем случае не предлагаю новой исследовательской парадигме оставить попытки найти общий язык с наиболее интересными авторами прошлого. Без постоянного диалога с наиболее плодотворными авторами и концепциями визуальная теория рисковала бы остаться поверхностной и, что еще хуже, могла бы оторваться от своей собственной истории, втягиваясь в процесс постоянного переизобретения банальных идей, что и так характеризует многие современные работы об искусстве. Я же предлагаю нечто совершенно другое: моя дидактика призывает к независимости. Всеми средствами соперничайте с наиболее значительными авторами смежных дисциплин, а когда придет время писать, рассмотрите возможность написать работу, не прибегая к их помощи. Зачастую самую основательную и прочную связь с историческими объектами и событиями, что прекрасно осознавали и Беньямин, и Фуко, и Варбург, обеспечивает нечаянно обнаруженное сходство, скрытое подобие или вообще применение абсолютно невежественного подхода. Так зачем же распылять свой собственный голос между сносок, если то, что вы хотите сказать, знаете только вы?

4. Дело о невостребованном наследстве: в поисках более далекой истории дисциплины

Авторство выражения «визуальная культура» обычно приписывают Майклу Бэксандаллу[26]. Эта генеалогия, со-

[26] Таково, например, мнение Томаса ДаКоста Кауфманна, выска-

вершающая скачок от Бэксандалла к настоящему, является типичным амнезическим жестом визуальных исследований. Ведь Бэксандалл сам одним из первых указал бы на то, что идея создания истории визуальных практик значительно глубже уходит в прошлое. De facto у генеалогического древа визуальной культуры есть ствол «Фуко», или даже «Фуко и Беньямин», а корни этого древа уходят к Марксу. Полная же генеалогия еще шире. И осознание этого факта может сделать визуальные исследования более разносторонними и исторически рефлективными.

История визуальных культурных исследований начинается в XV в. одновременно с возникновением увлечения древностями, которое разделяли люди, интересовавшиеся всем разнообразием реликтов прошлого – одеждой, городскими пространствами, монетами, медалями, камеями и военным снаряжением[27]. В XVII в. владельцам кабинетов чудес было необходимо поддерживать многообразие своих экспонатов, они собирали культурные артефакты, и их цели не были так уж далеки от целей того, что позднее назвали археологией и антропологией. И хотя эти *Wunderkammern* (кабинеты чудес) весьма хорошо изучены, интерес современных исследователей привлекают в большей степени образы самих коллекций, а также их немногие сохранившиеся экспонаты. Если бы история визуальных культурных исследований была более доскональной, то она не оставила бы без внимания ту тщательную работу, которая была проделана коллекционерами на основании собственных идей о собираемых ими предметах и артефактах[28]. Сейчас эти труды коллекционеров (некоторое из которых переведены, но большинство из них так и осталось на латыни) изучают ради получения сведений, способных пролить свет на процесс возникно-

занное им при ответе на вопросы анкеты "Visual Culture Questionnaire" журнала «Октябрь» (*October,* 77 (summer 1996), 45–48).

27 *Producing the Past: Aspects of Antiquarian Culture and Practice, 1700–1850,* edited by Martin Myrone and Lucy Peltz (Aldershot, Hantshire, England: Ashgate, 1999).

28 Georg Eberhard Rumpf, *The Ambonese Curiosity Cabinet,* translated by E.M. Beekman (New Haven CT: Yale University Press, 1999) – посвящен морской флоре и фауне юго-восточной Азии, но это типично для подобных каталогов; см. также: *Ole Worm's Correspondence with the Icelanders,* edited [in Latin] by Jakob Benediktssom (Copenhagen: E. Munksgaard, 1948). [cf. Robert Williams].

вения современных музеев, а также ради обнаружения того сохранившегося в них понимания чуда, которое такие художники, как Дэвид Уилсон (из Музея технологий юрского периода), пытаются реконструировать. Однако эти сочинения могут быть исследованы более широко, с пользой для разработки современных концепций культуры, артефакта, искусства и визуальности[29].

Леопольд фон Ранке, известный историк XIX ст., предстает для визуальных исследований весьма неоднозначной фигурой. Ранке интересовался визуальными аспектами культуры (наряду с другими, преимущественно литературными и историческими ее элементами), но в то же время он постоянно подчеркивал значение для историков работы с архивными документами и точными фактами. Подобное отношение к архивам является еще одной особенностью визуальных исследований, которая отсылает к Беньямину (вследствие проведенных им лет во Французской национальной библиотеке в Париже). Но, как прекрасно осознавал сам Беньямин, это стремление уходило корнями в немецкую историографию XIX в. Для визуальных исследований же проблема заключается в том, что Ранке относился к своим архивным находкам как к неоспоримым фактам[30]. Современное критическое отношение к этой позитивистской установке, заключающееся в том, что так называемые факты необходимо дешифровать и интерпретировать, что факты сами по себе являются частью дискурса достоверности, Беньямин предугадал и развил в одном своем наблюдении, которое не часто принимается во внимание современными визуальными исследованиями. Беньямин называл представление о том, что факты демонстрируют события «такими, какими они действительно были», – «сильнейшим наркотиком [девятнадцатого] столетия»[31]. Факты все еще остаются наркотиком, хотя в соответствии с логикой развития аддикции наше отношение к этому сильнодействующему

[29] Stephen Bann, *Under the Sign: John Bargrave as Collector, Traveler, and Witness* (Ann Arbor MI: University of Michigan Press, 1994).

[30] Прекрасный обзор методологии Ранке можно найти в: Anthony Grafton, *The Footnote: A Curious History* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1997).

[31] Benjamin, *Arcades Project,* translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge MA: Harvard University Press, 1999), 463, convolute N 3, 4.

средству куда опаснее. Теперь мы как к наркотику относимся к тому, что факты могут быть импортированы в метанарративы. И на фоне нашего должного отношения к многообразному наследию, хранящемуся в архивах, и нашего определенного чувства истории эти факты продолжают функционировать в метанарративах, как сказал бы Беньямин, уже как снотворное[32].

Под влиянием Ранке историки XIX в., такие как Буркхардт, принялись за изучение всей совокупности наследия прошлых культур. Так, например, несмотря на отсутствие иллюстраций, буркхардтовские реконструкции ренессансной Флоренции невероятно наглядны. Он даже описывал некоторые аспекты повседневной частной жизни (любовь к подобному занятию часто приписывается историкам и антропологам XX в.), включая такие объекты, как «погребальные обычаи и манеры приема пищи», мужские рейтузы, косметика, обивка мебели, парфюмерия и ювелирное искусство[33]. Буркхардта считают отцом-основателем культурных исследований, однако его наследие является предметом споров и вообще не так уж однозначно. В 1893 г. он заявляет, что история искусства, в отличие от культурной истории, должна иметь дело с «задачами» (*Aufgaben*). Однако до сих пор широко обсуждается, что именно он имел под этим в виду. Так что не совсем ясно, имеет ли смысл называть Буркхардта прямым предшественником исследований визуальной культуры[34].

---

32 См.: Carolyn Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History* (New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 2002), в которой проведен удачный анализ работы Деррида *Archive Fever: A Freudian Impression,* translated by Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

33 Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy,* translated by S.G.C. Middlemore (London: Penguin, 1990). Процитирован фрагмент из описания сферы интересов Буркхардта, сделанный Антони Грэфтоном. См.: Anthony Grafton, "A Passion for the Past," *New York Review of Books* (March 8, 2001), 47-53, цит. по p. 51. Грэфтон сравнивает работу Буркхардта с современной антропологией. Также имеет значение в данном контексте сборник, который рассказывает о визуальном авантюризме Буркхарда: *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung, 1882–1897,* edited by Joseph Gantner (Basel: Schwabe, 1989).

34 См. очерк: Ján Bakos, "Metamorphoses of Jacob Burckhardt's Legacy," *Horizons: Essays on Art and Art Research,* edited by Hatje Cantz

Исторические исследования визуальных практик продолжили в XX в. такие историки, как Марио Прац, который написал широкомасштабную историю интерьерного декора и сделал необычайно подробное описание своей собственной римской квартиры – комната за комнатой, предмет за предметом[35]. Коллекционеры и историки искусства начала XX в. работали со всеми видами искусства «малых» форм – монетами и наградными знаками, геральдикой и оружием, иконами и гербовыми щитами, геологическими и анатомическими иллюстрациями, ботаническими зарисовками и рисунками микроскопических препаратов, а также с разнородными образами от хирургических до «иппологических». Эрвин Панофский был хорошо знаком с литературой такого рода, хотя по большей части подобной литературой пренебрегали вследствие ее узкой направленности и нудных интерпретаций[36]. Насколько я понимаю, исследователям *fin-de-siècle*, жившим в эпоху модерна, увлеченным такими темами, как садовый дизайн XVIII в. или медальоны периода упадка Римской империи, как и современным исследователям визуальной культуры, само изобразительное искусство попросту было не интересно в отличие от вопросов условий его производства и восприятия. Так что очень важно и не переоценивать новизну нового исследовательского поля, и не делать слишком поспешных выводов об однобокости знаточества.

Почему бы не расширить список теоретиков, которым мы располагаем, включив в него Ранке и Буркхардта, Марио Праца или Германа Броха, Вальдемара Деонна или Анри Франкфора, Элиаса Канетти или Роберта Музиля, Фернандо Пессоа или Людвига Холя, Жоржа Диди-Юбермана или Юбера Дамиша? Почему бы не написать работу, опираясь на Джанбаттиста Вико или даже Джордано Бруно (Джойс это сделал)? Почему не воспользоваться теоретическими намеками сестры Хуаны Инес де ла Крус, а не Люс Иригарей? Почему бы не познакомиться

(Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2001), 345–52.

35 Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Aart Nouveau,* translated by William Weaver (New York: Thames and Hudson, 1982), а также его книга *The House of Life,* translated by Angus Davidson (New York: Oxford University Press, 1964).

36 Об «иппологических» фактах и совершенном владении ими Панофским см. главу *Истерическая криптография*.

с более далекими, глубокими корнями изучения визуальной культуры? Ведь так много интереснейших теорий образа, проигнорированных визуальными исследованиями: трактовка Лейбницем пространственных образов как смутных, неадекватных идей, юмовское различение впечатлений и идей, идеи Лукреция об эманациях, медитации Экхарта о внутреннем образе Бога, классификация образов и их связь с Богом св. Иоанна Дамаскина. Материала достаточно для того, чтобы освоить дюжину новых текстов[37].

Надо признать, что, опираясь на Беньямина или Фуко, исследователь культуры получит больше шансов сказать нечто, что покажется более убедительным его читателю: напишите исследование телевидения, используя Вико, и ваш текст, вероятно, произведет впечатление значительно менее аргументированного. С другой стороны, может так получиться, что Вико работал с темами, которые связаны с современными исследованиями куда больше, чем Беньямин или Фуко: и в этом случае было бы более логично и продуктивно попытаться работать, начав с Вико.

Визуальные исследования опираются на относительно небольшое число теоретиков. Список, составленный Сюзан Бак-Морс, не лучше и не хуже других: Барт, Беньямин, Фуко, Лакан… и многие другие, начиная с Жана Бодрийара и Поля Вирилио, и есть здесь, конечно, призраки Маркса. В визуальных исследованиях циркулируют работы целого ряда теоретиков, однако сам метод, на основе которого созданы самые продуктивные работы, это, по сути, очень консервативный вид иконографии, унаследованный от Панофского. Чтобы максимально обогатить данную дисциплину, этот список необходимо расширить в нескольких направлениях. Можно внести в него неканонические тексты уже перечисленных в нем авторов: например, странную работу Барта о Жюле Мишле или место из «Аркад» Беньямина, которое содержит критику, *avant la lettre,* самих визуальных исследований как научной дисциплины. А в качестве следующего шага визуальная культура могла бы двинуться навстречу неизвестному – и кто знает? Тогда в течение нескольких лет мог бы появиться

[37] Обзор этих и других текстов дан в работе: *l'Image,* edited by Laurent Lavaud (Paris: Flammarion, 1999).

анализ ЕвроПарка Диснея, сделанный на основе Джанбаттисто Вико, без единой ссылки на теоретиков XX в.

5. Дело об орнитологе из Новой Гвинеи: могут ли визуальные исследования быть поистине мультикультурными?

В 1998 г. я организовывал одну из панелей на конференции Ассоциации колледжей искусства, для которой просил подготовить доклады о книгах по истории искусства, опубликованных не на Западе. Требования предполагали, что докладчики сделают сообщения об учебниках по истории искусства, написанных в Индии, Китае или юго-восточной Азии. Моя идея заключалась в том, чтобы взглянуть на концепцию «западности» ключевых нарративов истории искусства, сравнив их с «историями», написанными за пределами Запада. На мой запрос было подано всего три заявки, причем две из них не были «незападными»: один из докладчиков хотел подготовить сообщение об использовании западных учебников в китайских школах, а второй хотел поговорить о текстах по истории искусства, написанных в Польше в начале XX в. Организаторы конференции, как я понимаю, предложили ряду людей хоть как-то заполнить мою панель, однако вместо этого я решил вообще отказаться от ее проведения. Среди авторов огромного потока статей по мультикультурализму и постколониальной теории (только на той конференции подобных работ насчитывалось около пятидесяти), по-видимому, лишь несколько, а возможно, и всего один – а именно тот, кто подал заявку на мою панель, – читали незападные книги по истории искусства. Подобное отсутствие интереса к этой теме говорит об отсутствии интереса самой дисциплины к написанному за пределами Запада, чего не скажешь о ее быстро развивающемся увлечении высказываться *с западной позиции* о незападном искусстве либо обращаясь к незападному искусству.

С каждым годом визуальные исследования расширяют сферу своих интересов к «не-западному» и постколониальному, наращивая исследования по темам, когда-то полностью заброшенным или известным только антропологам. Расширяющийся тематический диапазон является

одним из критериев легитимации мультикультурной направленности, однако у визуальных исследований есть возможность стать мультикультурными в более глубоком и радикальном смысле.

Эти новые исследования применяют западную методологию к незападному материалу, создавая тексты в соответствии с западными же нормами научной практики. Более радикальная практика, которую можно себе представить, была бы более лояльна в отношении использования как незападной методологии, так и незападных нарративных форм. Такие исследования могли бы преодолеть совершенно новые культурные границы. Это вовсе не означает, что настоящий мультикультурный подход подразумевает смесь языков или культур или применение какой-либо философской теории Друговости, как предлагают некоторые авторы[38]. Я имею в виду нечто куда более приземленное и определенное. Стандартный мультикультуралистский текст, созданный в рамках визуальных исследований, все еще зависит от всем известных западных методологий: психоанализа, марксизма, культурной критики Беньямина, фуколдианской археологии и критического анализа дисциплинарных систем, антропологических теорий лиминальности и постколониальных теорий, инспирированных такими авторами, как Эдвард Саид или Хоми Бхабха. Но не от методологий, почерпнутых в местных, региональных работах. Кроме того, типичный текст по визуальному анализу полностью принадлежит западной научной традиции, под чем я понимаю (в банальном смысле) то, что подобный текст следует западным регламентированным правилам нарратива истории искусства, так же как и правилам описания, анализа, цитирования и аргументации. В противном случае, и это именно то, что я имею в виду под «банальным», текст не сможет найти издателя. Предмет изучения подобного текста может быть не-западным, и его автор наверняка обратится к колониализму или постколониализму, но методология и само исследование должны остаться западными.

---

38 Например: Stuart Hall and Roger Ames, *Thinking From the Han: Self, Truth, and Transcendence in Chinese and Western Culture* (Albany NY: State University of New York Press, 1998); обзор этих и других теорий в: Robert Wardy, *Aristotle in China: Language, Categories and Translation* (New York: Cambridge University Press, 2000).

Все вышеизложенное может прозвучать как естественное и обязательное условие. Но если наша цель состоит в усилении исследовательской чувствительности к понятиям колониализма, мультикультурализма и концепту западности, то как же нам *не стремиться* к идеалу текста, в котором западные и не-западные методологии использовались бы как по отдельности, так и вместе? Писать такие тексты, в которых осознание научного аппарата, нарративных форм и сама структура могли бы представлять альтернативу западным или вообще быть незападными? В одной из своих работ я уже рассуждал о том, что какая-нибудь научная работа рискует вообще выпасть из рассмотрения как исследование по истории, если ее автор, следуя этому совету слишком рьяно, будет использовать незападные методологии и напишет работу не на западный манер. Подобный текст скорее может произвести впечатление эксперимента, прожекта или просто какого-то нелегитимного на Западе документа. Однако это еще не аргумент для того, чтобы оставить попытки писать подобные тексты[39].

Опираясь на это, можно обозначить три критерия для подлинной мультикультурной деятельности визуальных исследований. Во-первых, необходимо наличие значительного числа исследователей, заинтересованных в изучении незападных объектов. Это как раз самое легко выполнимое условие, несмотря на то что «незападные» темы все еще остаются в меньшинстве. Последовательная мультикультурная деятельность также должна быть лояльна в отношении текстов, которые придерживаются еще двух важных принципов, реализуя «незападность» не только в отношении предмета изучения, но и на уровне использования базовых теорий, а также на уровне самой формы письма. К этому списку я хочу добавить четвертый критерий: та мультикультурная практика, которую я себе представляю, должна осознанно избегать банальностей всех методов интерпретации, стремясь к комплексности и гибридности.

Позвольте мне высказать общее, может быть, несколько расплывчатое, предложение: большинство исследований в области гуманитарных наук ориентируются на комплексность и неоднозначность в качестве своих при-

[39] См. мою работу: *Stories of Art* (New York: Routledge, 2002).

оритетных методологических принципов. Большинство текстов описывают культурные локализации, практики, идентичности и объекты как гибридные, смешанные, неоднородные, маргинальные, смещенные, дезориентированные, креольские, пиджин, транскультурные, лиминальные, мета-, пара-, квази- или еще каким-нибудь образом сложные и неоднозначные[40]. Удовольствие от подобных текстов производится благодаря той самой исследовательской фокусировке на гибридности, смешанности и других видах нередуцируемых затруднений, так же как и посредством любых других представлений о культурных локализациях, практиках и т.п., что и составляет номинальные темы таких текстов.

В той мере, в какой это утверждение справедливо, общая риторическая стратегия современной гуманитарной науки должна наглядно продемонстрировать уровень непредвиденной сложности или степень неоднозначности, которые не могут быть сведены к упрощенной схеме. В сфере политики, культурных исследований и визуальной культуры внимание к сложности и неопределенности выражается в приоритетном интересе к гибридности. Мультикультурализм и постколониальная теория работают в заведомо неопределимом промежуточном поле между общепризнанными концепциями и вследствие этого, в от-

---

[40] См. также работы Нестора Канклини, например: *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* (Minneapolis MI: University of Minnesota Press, 1995); а также: Homi Bhabha, "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817," *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994), 102-122. Из недавно изданных достойна внимания антология *Hybridity and its Discontents: Politics, Science, Culture,* edited by Avtar Brah and Annie Coombes (London: Routledge, 2000); кроме того: Robert Young, "Hybridity and Diaspora," *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race* (New York: Routledge, 1996), 1-28; Mary Louise Pratt, "Introduction: Criticism in the Contact Zone," *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992), 1–11; а также: Nelly Richard, "Postmodern Decentredness and Cultural Periphery: The disalignments and Realignments of Power," *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America,* edited by Gerardo Mosquera (Cambridge MA: MIT Press, 1995), 260-269. Я благодарен Джилл Кэйсид за указание на четыре последних текста в этом списке (они были приведены в ее силлабусе "Visual Transculture" [2001], которым она любезно со мной поделилась).

ношении теории, в неопределимом межкультурном поле. (Это отражено в названии книги Хоми Бхабхи 1994 г. «The Location of Culture».) Нынешнее поколение исследователей создает тексты, исследующие сумеречные пространства между колониализмом и постколониализмом, между национальной идентичностью и глобализмом, между искусством и этнографией, между дихотомией полов, между личностью и коллективом, между отсутствием трансцендентности и верой в нее, между идеей и действием (как в концепции *difference* у Деррида), между останками субъекта философии и его экономией разложения, между индивидом и обществом (Жан-Люк Нанси), между многообразием медиа и единством искусств (опять Нанси), между структурой и хаотичностью, между теологией и негативной теологией, между формой и содержанием, человеческим и животным (опять Деррида), чувством и смыслом, значением и его отсутствием. Этот список, порожденный в рамках западной метафизики базовыми дихотомиями западной философии (с ее выводом о собственной невозможности) с целью найти какое-то единое разрешение, достижимое в рамках этих же дихотомий, выглядит бесконечным. Отсюда и характерные удовольствие и дискомфорт от этой неясной промежуточной зоны между четко определимыми концептами или даже между ее названием и ближайшим соседним[41].

Если существует аналитическое ограничение для подобных исследовательских интересов, то оно коренится в допущении, что достаточно лишь продемонстрировать то, что я здесь называю гибридностью. Основная идея заключается в том, чтобы прокладывать новый путь от уже известных состояний и дихотомий, которые трактуются как относительно «чистые», к достаточно интересным и сложным неоднородным состояниям. Понятие «гибридность» становится основным инструментом анализа и используется для описания любой ситуации. Анализ считается завершенным тогда, когда он достигает в описании такой степени гибридности или неоднозначности, в которой они не могут быть редуцированы к начальному состоянию или исходным дихотомиям (в соответствии с

[41] Я позаимствовал подобное использование термина «зона» (*zone*) у Мелинды Шалокай, хотя наши трактовки этого термина разнятся.

логикой и смыслом текста). В терминах, заданных самим текстом, это заново описываемое состояние является одновременно неопределимым и не поддающимся упрощению.

На мой взгляд, подобная логика работы универсальна, она подходит как для художественной концепции, так и для диссертации. Одно из следствий, которое из нее вытекает, заключается в том, что акцент на впервые описываемом состоянии совместно с уникальностью каждого текста может значительно затруднить сравнение двух разных гибридностей, проводимое с целью прийти к более широкому пониманию их отличительных особенностей и сходства. Работа Хоми Бхабхи наиболее показательна как раз в отношении темы гибридности. Его доводы могут апеллировать к многочисленным теоретическим моделям, которые он подгоняет к общей логической последовательности, при этом делая их абсолютно непригодными для дальнейшей их редукции или использования для еще более вольных сопоставлений[42].

Я говорю все это для того, чтобы намекнуть на то, что, несмотря на кажущееся изобилие литературы, существуют лишь ограниченные и неупорядоченные методологические источники для теоретизирования о пересечении культурных границ. Ресурсы кажутся необъятными, но они основаны на небольшом количестве стратегий деконструкции бинарностей и размывания границ. Поиск новых замысловатых и не поддающихся упрощению форм гибридности – это всецело западное порождение, подкрепляемое постструктурализмом и постколониальными исследованиями. И потому более радикальный мультикультурализм нуждается в попытках поиска других интерпретационных стратегий.

«Западность» самой теории может быть обнаружена в опубликованной дискуссии Деррида и Фуко. Изданная

[42] Например, не вполне ясное сопоставление понятий «фетиш», «стереотип» и «Воображаемое» Лакана в работе Бхабхи «The Other Question». С одной стороны, с точки зрения общего смысла и продуктивности данной статьи это – ключевой момент всей работы, ведь он обосновывает всю теорию стереотипа, которая предлагается в статье. Однако если рассматривать его с точки зрения его же непосредственного контекста, он абсолютно нечитаем. Bhabha, “The Other Question – The Stereotype and Colonial Discourse,” *Screen,* 24, no. 6 (1983), 18–36.

через десять лет после смерти Фуко, последняя часть полемики вскрывает, что проблематика разума и рациональности, понимаемая как широчайший горизонт, в рамках которого могут существовать вопросы, поставленные Фуко, осуществляется, по сути, внутри того, что Деррида называет «эпохой психоанализа»[43]. В эту эпоху – в которую, кстати, Деррида помещает и себя – авторы, включая Фрейда и Лакана, предоставляют фундаментальное основание для размышления об исторических условиях истины, так что вопросы, появляющиеся за пределами этого горизонта, – я бы сказал, словно миражи, – предстают так, как если бы они были, в самом своем основании, психоаналитическими по происхождению. Если Деррида прав, то последний довод любой дискуссии о методах и значениях разума в истории будет психологическим или психоаналитическим: ни одно другое объяснение не выглядит более неопровержимым, и наоборот, замещение посредством языка психоанализа любого другого вида аргументации будет иметь заметные искажения[44]. Следовательно, в таком специфическом понимании наша «эпоха» является западной: этот факт должен послужить важным знаком для ученых, работающих в сфере визуальных исследований, – исследовательском поле, которое и так уже сильно склоняется в сторону психоанализа.

Тезис Деррида абстрактен и всеобщ, но подтверждения ему можно сразу обнаружить в работах по постколониализму. Отличный пример здесь – Славой Жижек. Его книги искрометны и совершенно непредсказуемы, но его объяснительные модели – это сменяющие друг друга теория Лакана и поздний (или пост-) марксизм. Точно так же, как Жижек мечется внутри современной культуры от оперы к Чаушеску, от Патриции Хайсмит к японским *манга*, он осциллирует меж двух своих излюбленных источников интерпретации. Часто пассаж, объясняющий какой-либо феномен в марксистских терминах, дает ход дальнейшей его трактовке в духе Лакана. Любопытно то, что, как я успел заметить, здесь никогда не происхо-

43 Derrida, "'To Do Justice to Freud': The History of Madness in the Age of Psychoanalysis," *Critical Inquiry,* 20 (1994), 227–266.

44 Так же рассуждал и Поль Рикёр. См.: *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation,* translated by Denis Savage (New Haven CT: Yale University Press, 1970).

дит столкновения теорий: Жижек не чувствует, что необходимо подойти к интерпретации Лакана с точки зрения марксистской проблематики. Как я понимаю, выбор схемы для объяснения другой схемы происходит мгновенно и на интуитивном уровне: просто Лакан никогда не кажется «незаконченным», а Маркс иногда кажется[45]. Это неутолимое влечение Жижека к интерпретации интересно еще и тем, что он, кажется, никогда не беспокоится насчет подобной асимметрии (я не сказал, что он ее не замечает) и никогда не говорит о ней как о насущной проблеме. Но что, если попробовать посмотреть на нее таким образом? В таком случае может оказаться, что любой дискурс, совместимый с лакановским, может дать начало лишь единственной *дальнейшей* интерпретационной стратегии.

Гайатри Спивак предоставляет нам еще один аналогичный пример. В своей работе «Критика постколониального разума» она анализирует индийские и западные культурные практики, учитывая ограничения и «западность» постколониальной теории. Но в то же время Спивак анализирует западные и индийские понятия в терминах, заимствованных у Деррида и у психоаналитиков. Она не привлекает индийские понятия для того, чтобы пояснить значения и смыслы, ускользающие от дерридианской методологии или от психоанализа Фрейда. И это не просто ошибка или оплошность: как сказал Деррида, имя Фрейда можно поставить во главе целой «эпохи», во время которой то, что понимается под критической теорией, все еще пишется. «Критика постколониального разума» заканчивается предположением, что постколониальный и западный дискурсы соотносятся как асимптоты, развиваясь параллельно, но никогда не соприкасаясь. На последней странице этой работы есть атрибутирующая эту идею сноска на Деррида, в которой Спивак цитирует его работу «Glas». В этой работе Деррида играет с идеей «сшивания» параллельных дискурсов и редких случаев их структурного родства так, что в конце концов Спивак обращается к читателям с просьбой «сшить вместе третью

[45] Хорошей иллюстрацией к этому послужат отрывки из Лакана, приведенные в работе Жижека *The Spectre is Still Roaming Around! An Introduction to the 150th Anniversary Edition of the Communist Manifesto* (Zagreb: Arkzin, 1998).

“Критику” Канта и источники, подобные “*Chinta*”» (бенгальский журнал)[46]. В общем, сноска, сделанная Спивак, доказывает, что эта идея могла бы стать продуктивным направлением для дальнейшей работы. Когда я это прочел, меня просто ошеломило: в конце столь длинного и требовательного размышления, в котором обсуждается и критикуется множество стратегий постколониального способа мышления, обнаружить, что оптимальная модель мультикультурного сходства – всецело западная, и оставить эту идею совершенно открытой, как если бы в этом можно было усомниться до тех пор, пока Деррида не сказал своего веского слова. И если уж асимптоты так необходимы в качестве модели, почему бы не отыскать их в каком-нибудь индийском источнике: не боясь навлечь чей-то гнев, назову тексты кашмирских шиваитов, которые местами «звучат» в манере «Гла» (*Glas*)? И вот почему (и эта причина также отлично известна Спивак): подобное толкование произведет впечатление однозначно, *неминуемо* неполноценного! И потому даже условный намек в сторону Деррида более предпочтителен[47].

Как указывали многие авторы, мультикультурализм и постколониальная теория все еще крепко укоренены на Западе. Мы до сих пор не «деколонизировали наши методологии» даже на самом общем уровне. Та работа, которая производится сейчас, – не является «транскультурной», за исключением ее предмета исследования[48]. Современные тексты по постколониальным исследованиям являются мультикультурными в лучшем случае на четверть: зача-

[46] Spivak, *Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1999), 421.

[47] Этот пассаж не предполагает обзора данной работы Спивак, а является небольшим методологическим замечанием. Хорошее общее представление дает рецензия Марка Сандерса в *Postmodern Culture* (http://www.iath.virginia.edu/pmc). Бескомпромиссная рецензия, не затрагивающая, однако, проблему Деррида: Terry Eagleton, “In the Gaudy Supermarket,” *London Review of Books,* 21, no. 10 (13 May 1999); более обстоятельное размышление, с открытым и искренним мнением о трудностях в чтении книги Спивак, можно найти у Мике Баль, “Three-Way Misreading,” *Diacritics,* 30, no. 1 (2000), 2–24.

[48] Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (New York: Routledge, 1999), 129–131; Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, “Transculturation,” *Key Concepts in Postcolonial Studies* (New York: Routledge, 1998), 233–234.

стую они глубоко мультикультурны в том, что касается их предмета изучения, и практически никогда в том, что касается их основной и принципиальной стратегии поиска гибридности, или их предпочитаемых теоретических моделей, включая психоанализ, или же формата статей, монографий, конференций. Более сильный и здоровый мультикультурализм все еще ждет своей реализации. И не существует причины, по которой он не может начаться с изучения образов, связанных с многочисленными разновидностями неизвестных пока концептуальных и интерпретационных режимов, которые могли бы помочь усомниться в нашем влечении к понятию «гибридность» и в нашем заточении в «эпохе психоанализа». За пределами Запада существует множество ресурсов для разработки действительно иных интерпретативных методов: индийская философия визуальности, японское восприятие места и времени, архитектурные пространства Чавина, отображение пола в пиктографических элементах иероглифов, теория идентичности индийских надписей на глиняных табличках. Список подобных ресурсов бесконечен в буквальном смысле. Вот лишь два небольших примера.

(а) Кен-ичи Сасаки составил весьма провоцирующий список слов японского языка, тем или иным образом обозначающих зрительный процесс (*seeing*). Он отмечает, что глагол *miru* (видеть, *to see*) имеет общее происхождение с существительным *me* (глаз, *eye*) и предлагает ввести объединенное выражение «видение/глаз» (*seeing/eye*) для того, чтобы уловить и передать смысл этого слишком незападного понятия. Это составное выражение обозначает нечто исключительно активное, в большей степени активно находящее объекты в окружающем мире, а не просто пассивно воспринимающее световые лучи. (Сасаки предполагает, что в японском языке «до знакомства с западной теорией восприятия не было ни малейшего представления о том, что это понятие "видение/глаз" может означать рецептивный процесс»[49].) Удивительно, но этот же глагол *miru* означает и «иметь с кем-либо сексуальные взаимоотношения» – насколько это разнится даже с англоязыч-

[49] Sasaki, "The Sexiness of Visuality: A Semantic Analysis of the Japanese Word: Eye and Seeing," *Filozofski-Vestnik* [Ljubljana], 17, no. 2 (1996), 159–170, цитата по p. 162, 163.

ным архаичным библейским эвфемизмом *to know someone* («познать кого-либо»). Для обозначения обыденного зрительного процесса в японском языке существует глагол *au,* но для обозначения процесса активного зрения, как в случае осмотра врачом пациента, японцы используют вышеупомянутый глагол *miru.* Сасаки приходит к заключению, что «интенсивное переживание», выражаемое понятием «видение/глаз» (*seeing/eye*), объединяет «субъект с удаленным от него объектом»: в сексе, при медицинском осмотре и в ряде других случаев – "принудительный осмотр" (*forceful looking*)[50]. Что за изумительная стартовая позиция для изучения японских изображений! Я могу представить работы, посвященные анализу насыщенных взглядами гравюр *ukiyo-e*, которые могли бы быть проинтерпретированы с использованием термина Сасаки «видеть/глаз»; или исследование иллюстраций к «Повести о Гэндзи», как, например, из «Гэндзи-моногатари» начала XIX в., где в пространствах за ширмами сплетаются воедино взгляды любовников, слуг и шпионов и поэзия[51].

(б) Диана Лёше написала интереснейшее исследование о словах, описывающих птиц в языке культуры Абелам (Abelam), провинции Сепик в Новой Гвинее. Она начала с предположения, что само понятие «птичьего», существующее в данной культуре, совершенно не соответствует каким-либо западным понятиям. Подобная дилемма обычно решается двумя способами. Либо уточняется значение такого понятия, при этом подбор западных слов-эквивалентов производится со всей корректностью и аккуратностью (это филологический подход к решению проблемы). Либо понятия языка Абелам оставляют без определения, вставляя их непосредственно в англоязычный текст (философский подход). Однако Лёше не воспользовалась даже самым лучшим способом, предложенным в книге (местами изумительной) Стивена Фелда, изучавшего названия птиц и слова, обозначающие раз-

50 Sasaki, *The Sexiness of Visuality*, 170.

51 См. по этой теме другие примеры: *Looking at the Other: Historical Studies of Images in Theory and Practice,* edited by Kari Alenius, Olavi Falt and Seija Jalagin (Oulu, Finland: University of Oulu, 2002); и Sara Maza, *Servants and Masters in Eighteenth-Century France: The Uses of Loyalty* (Princeton NJ: Princeton University Press, 1983). Я выражаю признательность Джорджу Родеру за указание на эти источники.

личные виды птичьего пения в другой культуре Новой Гвинеи – Какули (*Kakuli culture*). (Фелд предпочел нечто среднее между способами, которые я назвал «филологическим» и «философским», кроме того, он записал CD и написал стихи на вдохновившие его песни.)[52] А Лёше решила вместо этого «оставить ситуацию постмодерна в тени абеламской метафизики», написав работу, которая концептуально, если даже не лингвистически, является абеламской[53]. В других работах Лёше ее методологические амбиции простираются еще дальше. В них она пытается применить иные конфигурации, в одной статье исходя из антропологической перспективы, а в другой – говоря с точки зрения теории искусства[54]. Надо ли говорить, что эти эксперименты не могут иметь успех ни для трансформирующихся культур, ни в отношении полноты языков научных дисциплин (к которым она обращалась). Здесь важно то, что Лёше страстно хотела предпринять подобную попытку[55]. Визуальные исследования окрепнут и станут в большей степени адекватными мультикультурализму, если последуют этому примеру.

---

52 Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kakuli Expression* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982); один из его CD называется *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* (Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings, 2001); второй – *Voices of the Rainforest* (Salem MA: Rykodisk, 1991).

53 Losche, "The Importance of Birds: Or the Relationship between Art and Anthropology Reconsidered," *Double Vision: Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*, edited by Nicholas Thomas and Diane Losche (Cambridge: Cambridge University Press, 1999). Цитата приведена по статье Питера Бланта из этого сборника: Peter Blunt, "Clumsy Utopians: An Afterword," *Ibid*., 272.

54 Losche, Diane "The Sepik Gaze: Iconographic Interpretation of Abelam Form," *Social Analysis,* 38 (1995), 47-60, и Losche, "Skin, Organs, Bone: Narrative, Image, and the Body," *Visual Arts and Culture,* 1, no. 2 (1999), 135–148.

55 Я признателен автору великолепной рецензии за то, что она обратила мое внимание на работы Лёше: Heather Kerr, "The 'Real Lesson' of an education in Visual Culture," review of *Double Vision,* in *Postcolonial Studies,* 4, no. 1 (2001), 91–104, особенно 94.

6. Дело о случаях, в которых приходится писать самому: как не бояться писать нетривиально

Что же такого я могу добавить к этой теме из того, что еще не было сказано самому себе каждым пишущим? Или из того, о чем умышленно умалчивал каждый ученый, размышлявший о письме как об эффекте политики? Или из того, что скрывает каждый историк, желающий представить письмо в виде оптимального средства выражения истины? Ничего нового, кроме того, что привычка *не* задумываться о том, что значит «писать нетривиально» в вашей области исследований, не так уж хороша. Честолюбие, в отсутствие более простого и подходящего слова, жизненно необходимо визуальным исследованиям, для которых важно стать более сложными.

Первый шаг в том, чтобы писать нетривиально, – это знать в своей области все или хотя бы так много, как вы можете. Если вы пишете о цвете в XVIII в., почему бы не попытаться стать лучшим автором, пишущим на эту тему? (И читать не только Жаклин Лихтенштейн и Джона Гэйджа, но еще и Жана Старобински и даже Дэвида Бэтчелора). Мой единственный совет студентам, которые еще только начинают определять сферу своих интересов: читайте абсолютно все. В контексте этой главы такое замечание в особенной степени относится к старинным источникам по визуальной теории, незападным и научным текстам.

Второй шаг – вдумчиво подходить к литературе и работать с ней осмысленно, не просто цитируя важные источники в сносках. Есть такие историки искусства – Лео Стейнберг, Майкл Фрид и Барбара Стаффорд, – которыми все восхищаются и ссылаются на их работы но с которыми практически никогда не спорят и которыми серьезно не занимаются. Никто не всмотрелся в «Тайную вечерю» или фрески капеллы Паолина Микеланджело лучше и глубже, чем Стейнберг, но практически ни один из его последователей не усомнился в его трактовке. Работа Фрида о поглощении и театральности[56] повсеместно известна в

[56] Речь идет о знаменитой работе Фрида «Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot». Фрид ввел термин «поглощение» (*absorption*) для обозначения харак-

Соединенных Штатах и Западной Европе, однако новые статьи, посвященные ведущим художникам, о которых он тоже писал, от Давида до Курбе, от Мане до Поллока, всего лишь отправляют его работы в раздел «Сноски». Работа Стаффорд по визуальности XVIII в. с легкостью могла бы послужить основанием для визуальных исследований, но, кроме случайных вспышек моды на нее, ее редко изучают со всей тщательностью. Так отнеситесь к своим источникам со всей внимательностью. Сравнивайте свои идеи и мысли с другими.

Третий шаг – писать так хорошо, как вы только можете. Когда придет время писать статью или книгу, тщательно обдумайте, какой тип работы вы рассчитываете написать. Сделайте это максимально осмысленно, оптимально и четко и пишите так хорошо, как только умеете, – поэтически, подбирая самые правильные слова для каждого предложения. Подмечайте и избавляйтесь от заурядных клише. Не пишите «сопротивляться гегемонии», «отвергать бинарную оппозицию», «наводить критику» или «развернуть доказательство». Некоторые писатели излишне усердствуют со своей прозой, испещряя ее экстравагантными оборотами (например, Вильям Гасс), другие так прорабатывают свои предложения, что они выплавляются как высокоуглеродная сталь (как Лео Стейнберг): но этих авторов все равно читают. Не существует наказания за должное внимание, уделенное письму, но есть награда: то, что вы пишете, прочтут многие.

Я закончу примером, который призван продемонстрировать, в какой степени проблема качественного письма перестала быть проблемой теории. Исходя из личного опыта, могу сказать, что удивительно большое число людей, изучающих историю искусства и визуальную культуру, называют в качестве важнейшего своего вдохновителя Джона Бергера. Я слышал это имя от многочисленных исследователей, специализирующихся в таких разных областях, как искусство перформанса, семиотика кубизма и история дизайна. Кажется, Бергер должен стать

терной черты, свойственной как живописному объекту, так и смотрящему на него зрителю. Понятие «театральность» в терминологии Фрида означает главенство объекта – или ориентацию на «объектность», как называл это свойство Фрид в ранних работах. – *Прим. пер.*

святым патроном социальной истории искусства и визуальной культуры, причем в таком чине, каким такие социальные историки искусства, как Фредерик Антал или Арнольд Хаузер, никогда не обладали.

Во всем этом есть некоторая странность. Она заключается в том, что никто из историков искусства или специалистов по визуальной культуре не пишет так, как Бергер. Историки искусства не прерывают свои прозаические тексты поэзией (старинная традиция, уходящая корнями к Монтеню, гуманистам возрождения и древнегреческим философам) и не позволяют себе давать многословные вводные комментарии или приводить личные воспоминания. Не пишут они и статьи, основанные на противоречащих фактам гипотезах (как сделал Бергер, написав о несуществующем полотне Франца Хальса). Как не оформляют свои размышления на тему истории в виде диалога или короткого рассказа. Но почему нет, если подобные знаки увлеченности автора являются плотью от плоти той философии увлеченного зрителя, которую сам Бергер помог внести в историю искусства? Почему же все эти люди, черпающие вдохновение в «Способах видения» и «О взгляде» Бергера, не примут на вооружение все манеры письма, которые он практиковал?

Мне приходит на ум два варианта ответа, в некоторой степени они оба наводят на грустные размышления. Большинство из нас не думают о себе как о поэтах или писателях, и поэтому мы освобождаем себя от экспериментирования. Кроме того, большинство из нас в какой-то момент получают желанную пожизненную должность профессора, которая требует соответствия определенным нормам. Вот как бы я поставил вопрос, который, по-моему, останется актуальным, даже если отбросить обозначенные выше два не совсем точных ответа. Если случилось бы так, что социальная история искусства и визуальная культура, как академические дисциплины, сочтут тезис Бергера о политиках и гендерных аспектах видения действительно плодотворным, какая трактовка его позиции позволит современным академическим исследователям обойти мнение Бергера о том, что голос автора чрезвычайно важен, что вопросы пола и политических убеждений *требуют* от автора отдаться письму целиком?

Лишь несколько человек, работающих в поле визуальных исследований, всерьез принимают в расчет голос автора. Их так мало, что я могу пересчитать их по пальцам одной руки. Это иногда гениально непоследовательный Жан-Луи Шефер, экстатическая и непредсказуемая Джоанна Фруэ, хаотичная и исповедующаяся Элен Сиксу и, конечно, немного параноидальный, непоследовательный и вдохновляющий многих Дейв Хики[57]. (Эта параноидальность может с большей вероятностью характеризовать поведение тех ученых, которые не могут смириться с желанием Хики игнорировать их. А тем, кто пытается, – он дарит вдохновение.) Подобные авторы не составляют норму (хотя, по странному стечению обстоятельств, и Хики, и Фруэ преподают в двух крупнейших городах Невады). И это свидетельствует о том, что письмо, по-настоящему индивидуальное, – сложное дело и редкое явление. Большинство историков искусства и визуальных теоретиков озабочены тем, чтобы их манера письма и собственный голос нивелировали и скрывали следы их индивидуальности. Так что академическую работу невозможно перепутать с поэзией, мечтами или беллетристикой. Достаточное количество историков действуют в подобном духе, отделяя собственно исторический текст от экспериментальных пассажей, как, например, Розалинд Краусс (ее выделенные курсивом абзацы в «Оптическом бессознательном») и Гризельда Поллок[58]. То, что некоторые авторы, работающие в поле визуальных исследований, продолжают писать в документальном стиле Бергера, присущем его недавним работам (как, например, «Форма кармана» (*The Shape of a Pocket*)), – проявление того же симптома. Как будто у Бергера была только одна идея, ко-

---

57 Jean-Louis Schefer, *The Enigmatic Body: Essays on the Arts,* translated by Paul Smith (New York: Cambridge University Press, 1995); Joanna Frueh, *Monster/Beauty: Building the Body of Love* (Berkeley: University of California Press, 2001); Hélène Cixous, *Stigmata: Excaping Texts* (London: Routledge, 1998), и более поздний ее текст *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif* (Paris: Galilée, 2001); Hickey, *Air Guitar: Essays on Art and Democracy* (Los Angeles: Art Issues Press, 1997).

58 Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge MA: MIT Press, 1993); Fred Orton and Griselda Pollock, *Avant-gardes and Partisans Reviewed* (Manchester: Manchester University Press, 1996).

торую он обнародовал еще в 1960-х[59]. (С Леви-Строссом ситуация аналогичная: практически никто не читал его книгу о видении и визуальности «Смотри, слушай, читай», которая содержит рассуждения о Пуссене.)[60]

Я думаю, это все, что стоит сказать о том, как писать честолюбиво и нетривиально. Если вы студент или исследователь, писать – ваш удел. И это занятие имеет смысл только в том случае, если вы делаете его так хорошо, как только можете.

Перевод А. Денищик

[59] Berger, *The Shape of a Pocket* (London: Bloomsbury, 2001).

[60] Lévi-Strauss, *Look, Listen, Read,* translated by Brian Singer (New York: Basic Books, 1997).

ЧАСТЬ III
МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ И ГЛОБАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ПРЕДИСЛОВИЕ К ЧАСТИ III

Мы подошли к заключительной части антологии – к той, которая наиболее тесно связана с современными дискуссиями в области искусствоведения, истории искусства, визуальных исследований, постколониальной теории, «локальных исследований» и других направлений в гуманитаристике. Если вы сразу же перешли к чтению этого раздела, вы, наверное, правы с академической точки зрения, но это, может быть, вовсе не так уж и хорошо.

Все эти тексты так или иначе связаны друг с другом, поскольку они появились в ходе моего нынешнего исследовательского проекта для книги «The Project of Painting: 1900–2000», которую я уже упоминал в предисловии к данной антологии. Этот проект посвящен очень важной и сложной проблеме: как писать об истории модернистской живописи за пределами Западной Европы и Северной Америки, испытывая не только симпатию к этому искусству, но и понимая исторические особенности его развития в разных частях света? И как сделать так, чтобы эта история обозначала нечто принципиально важное – то, что разделялось бы всеми: и историками Восточной и Западной Европы, и историками Северной Америки? Создавать историю последних тридцати лет – менее сложно. Международный арт-рынок тесно связан с глобальной экономикой искусства, так что здесь я не вижу особых проблем. Но как только мы возвращаемся к модернизму, дело принимает иной оборот.

Собственная история модернизма – та, о которой говорят критики, в которую верят художники, – ограничивается Северной Атлантикой. Канонические моменты этой истории не касаются даже истории Среднего Запада Америки – там, где живу и я сам, – и уж тем более она не простирается дальше Германии (за редким исключением – вроде движения дадаистов или советского конструктивизма). Канонический модернизм – это североат-

лантический феномен, и такова же его версия авангарда, с этим связаны представления о его оригинальности или о запаздывании, о его качестве, ценностях, суждениях и его универсальном характере.

Постколониальные исследования модернизма закрывают глаза на эти географические и политические напряжения во имя изучения различных конфигураций «авангарда» или его «оригинальности». Постколониальные мыслители обходят стороной вопрос о качестве, рассматривая его сугубо как социальный конструкт и обращаясь преимущественно к социоэкономическим и социополитическим контекстам.

Такой подход вносит смуту и приводит в уныние художников, утрачивающих смысл от того, чем они занимаются сами, поскольку многие из них в качестве конкурентной планки рассматривали именно североатлантический модернизм. Это в общих словах объясняет, почему искусствоведы в своем большинстве не читают постколониальных теоретиков.

Конечно, это открытый для дискуссии вопрос. Но пока он не будет озвучен и каким-то образом решен, история искусства последнего столетия либо останется преимущественно североатлантической, либо сгинет в никем не читаемых журналах. Я многое понял благодаря прочитанным в последние годы текстам и конференциям, в которых я принял участие, и в особенности для меня было важно узнать мнение Рашида Араина, Ифтикара Дади, Парты Миттера и Джона Кларка[1].

Жаль, что ввиду ограниченного объема антологии, я не смог включить сюда тексты из моей самой последней книги – «Chinese Landscape Painting as Western Art History», – работа над которой заняла восемнадцать лет. В этой книге я поднимаю вопрос о том, что сама идея создания истории искусства является совершенно западной по духу. Но это очень сложная тема и вряд ли я могу сейчас ее должным образом представить. Все нижеследующие эссе носят характер предварительных и отчасти провокационных, и мне было бы интересно узнать ваше мнение об этом.

---

[1] См., в частности: Art and Globalization, co-edited with Zhivka Valiavicharska and Alice Kim, vol. 1 of The Stone Theory Seminars (University Park, PA: Penn State Press, forthcoming, 2009).

НЕЕВРОПЕЙСКИЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Это фрагмент из книги «Истории искусства» – мой запоздавший на двадцать пять лет и появившийся год спустя после смерти автора ответ на книгу «История искусства» Э. Гомбриха. Книга Гомбриха была написана для детей, но вследствие ее многочисленных переизданий (общим тиражом 16 миллионов экземпляров) этот факт является незначимым: книга стала самым распространенным в мире учебником по истории искусства и в качестве такового продолжает оказывать огромное влияние. В искусной прозе она рассказывает историю искусства в Западной Европе от его «истоков» до модернизма, бегло бросая взгляд на Индию, Китай и Японию. В своей же книге я хотел показать, что существует множество других способов изложения истории искусства. Удовлетворительной книги по истории мирового искусства не появится никогда, – хотя многие и пытались это сделать, – потому что любая попытка написать такую книгупретендовала бы на «главенство»: она бы неизбежно, даже вопреки наилучшим намерениям автора, повторяла распространенные и глобальные притязания западных идей. Моя книга была задумана как своего рода заноза, маленькая (в буквальном смысле, то есть небольшая по размеру) книга для пополнения списков для чтения и для демонстрации того, что даже если мировое искусство является одновременно и нецелесообразным, и неосуществимым проектом, размышления о нем могут быть частично скорректированы. Моя книга немного афористична и импровизационна. Я выбрал из нее два фрагмента. Второй фрагмент я представляю ниже.

Когда историки искусства обращаются к обсуждению обзорных курсов, все их дискуссии вращаются, как пра-

вило, вокруг наиболее значительных, доступных на западноевропейских языках учебников, написанных такими исследователями, как Гомбрих, Гарднер, Стокстад, Онур и Флеминг, а также Янсон. Эта ситуация слегка напоминает инцест, потому что все эти книги родом из одной и той же семьи: все они были написаны в XX в., в Западной Европе или Америке. Было бы полезно выйти за рамки этих ограничений, чтобы увидеть, как появлялась история искусства в различные времена и в различных местах. С этой целью мы обратимся к четырем книгам, появившимся за пределами Западной Европы и Америки: первые две написаны авторами, знакомыми с традиционной историей; третья – автором, который едва ли слышал о Ренессансе; и четвертая – автором, который едва ли слышал о Западе.

Русская всеобщая история искусства

В 1956 г. Институт теории и истории изобразительных искусств Академии художеств в Москве, при участии примерно 150 исследователей со всей России, опубликовал многотомное издание «Всеобщая история искусства». Спустя девять лет оно было переведено на немецкий язык и издано в Восточной Германии. Переводчик, Ульрих Кухирт, утверждает, что это была первая полная история искусства, собравшая воедино исследования множества советских историков искусства. Несомненно, это крупное достижение, сравнимое с немецким изданием «Введение в историю искусства» или с английским изданием по истории искусства издательства «Пеликан»; оба этих многотомных издания использовались в исследованиях аспирантского уровня. В немецком переводе «Всеобщая история искусства» занимает около 6900 страниц и включает в себя восемь тяжелых томов.

Первые шесть томов вполне соответствуют ожиданиям европейского читателя, начинаясь с искусства неолита, быстро пробегая по Месопотамии, Греции и Риму, а затем более подробно знакомя с историей искусства Византии и средневековья. Поскольку вся серия была написана советскими исследователями, не удивительно обнаружить в ней главы, посвященные средневековому искусству Восточной Европы. Но читатель, должно быть, ощутит некоторый беспорядок в седьмом томе, где речь

идет об искусстве XIX в. Главы этого тома определенно удивительны:

Искусство Франции
Искусство Испании
Искусство Англии
Искусство России
Искусство России с конца XVIII века до 60-х годов XIX века
Искусство России с 60-х до 90-х годов XIX века
  Искусство Украины
  Искусство Белоруссии
  Искусство Литвы
  Искусство Латвии
  Искусство Эстонии
  Искусство Грузии
  Искусство Армении
  Искусство Азербайджана
Искусство Германии
Искусство Бельгии
Искусство Голландии
Искусство Скандинавских стран
  Искусство Дании
  Искусство Швеции
  Искусство Норвегии
Искусство Италии
Искусство Австрии
Искусство Венгрии
Искусство Чехословакии
Искусство Польши
Искусство Югославии
  Искусство Сербии
  Искусство Хорватии
  Искусство Словении
Искусство Румынии
Искусство Болгарии
Искусство Соединенных Штатов Америки
Искусство Японии

Удивляет здесь не преобладание русского искусства, поскольку каждая история искусства отводит привилегированное положение тому, что находится поблизости, а то, что перечень глав изображает XIX в., совершенно отличный от XIX в., известного на Западе. Практически все европейские и американские книги по искусству этого периода посвящены Франции, рассматривая при этом искусство Германии, Италии и Англии как дополнительное. (В самой «Всеобщей истории» с малыми странами рас-

правляются быстрее, чем с Францией, но все же в ней есть место отдельной главе для каждой страны).

Как отмечает Розенблюм, в западноевропейской традиции отдельного обоснования требует даже включение искусства Скандинавии. Здесь же (во «Всеобщей истории») все выглядит так, как если бы русское и центральноевропейское искусство составляли львиную долю искусства XIX в. Америка едва ли внесена в список, равно как и Япония – страна, которая никогда не включалась в перечень важнейших достижений искусства XIX в. до тех пор, пока предметом рассмотрения не становятся японские гравюры. Ни один из известных мне историков искусства не смог бы заполнить содержимое некоторых из этих глав: для западной истории искусства это чистая terra incognita.

На первый взгляд может показаться, что авторы «Всеобщей истории искусства» хотели написать по-настоящему универсальную историю, включив в нее столько стран, насколько это возможно. Их подлинные намерения остаются неясными до двух последних томов, озаглавленных «Искусство двадцатого века». Первый из этих двух томов кажется даже более католическим, чем упомянутый выше, однако его оглавление остается в не меньшей степени поразительным:

Искусство Франции
Искусство Великобритании
Искусство Бельгии
Искусство Нидерландов
Искусство Германии [до 1945 года]
Искусство Австрии
Искусство Федеративной Республики Германии
Искусство Швейцарии
Искусство Италии
Искусство Греции
Искусство Испании
Искусство Скандинавских стран и Финляндии
    Искусство Дании
    Искусство Норвегии
    Искусство Швеции
    Искусство Исландии
    Искусство Финляндии
Искусство Соединенных Штатов Америки
Искусство Канады
Искусство Латинской Америки

Искусство Австралии
Искусство Японии
Искусство Индии
Искусство Цейлона
Искусство Индонезии
Искусство Бирмы
Искусство Афганистана
Искусство Турции
Искусство Арабских стран
Искусство Эфиопии
Искусство Западной Африки

Все это особенно впечатляет, если помнить, что данный том, предпоследний в серии, обращается только к искусству XX в.: ни один другой из известных мне текстов по истории искусства не посвящает отдельные главы современному искусству Индонезии или Ирландии. В этот том включено больше азиатских стран, чем в том, посвященный XIX в. Авторов не интересовали традиционные искусства; они проявили свой интерес к азиатским странам только тогда, когда те начали адаптировать западные стили, безотносительно к тому, были ли они заимствованы ими непосредственно из Франции (например, художники Бирмы впервые открыли для себя Моне в 1910 г.) или же это было заимствование социалистического реализма, прославлявшегося в Советском Союзе.

«Всеобщая история искусства» может показаться общей историей находящегося под влиянием Запада искусства, но один нюанс выдает подлинные намерения авторов: Германия разделена на «Искусство Германии до 1945 года» и «Искусство Восточной Германии». Целиком этот предпоследний том, по сути, объединяет в себе искусство капиталистических стран. Кульминацией «Всеобщей истории искусства» и его наиболее странным достижением является заключительный том, поделенный на искусство СССР и искусство всех других социалистических стран:

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР
Русское искусство конца XIX – начала XX века
Искусство Украины, Белоруссии, Латвии, Эстонии, Литвы, Грузии, Армении и Азербайджана конца XIX – начала XX века
Советское искусство
ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН ЕВРОПЫ
Искусство Германской Демократической Республики

Искусство Польши
Искусство Чехословакии
Искусство Венгрии
Искусство Румынии
Искусство Болгарии
Искусство Югославии
Искусство Албании
ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН АЗИИ И ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ
Искусство Монголии
Искусство Китая
Искусство Корейской Народно-Демократической Республики
Искусство Демократической Республики Вьетнам
Искусство Кубы

«Всеобщая история искусства» является сталинским проектом, в намерения которого входила демонстрация бесцельности, исключительной формальности и упадничества западного искусства за пределами коммунистических стран. Коммунистическое искусство – это кульминация истории искусства, ее апофеоз. И не случайно кубинское искусство получает последнее слово в самом конце этого последнего тома, поскольку Куба являлась витриной России в западном полушарии.

В этом издании присутствует замах на всеобщую историю искусства и уверенность в собственных намерениях, отсутствующая в большинстве европейских и американских текстов. Тысячи неизвестных художников и работ производят сильное впечатление, как если бы альтернативный XX в. полностью заместил тот, который известен нам. Отрывок из главы о румынском искусстве XX в., написанный М.Т. Кузьминой, придает книге особый привкус – ее энтузиазм и национализм, бурлящий под поверхностью. Вот этот отрывок о румынском искусстве из «Всеобщей истории искусства» (Москва, 1956 г.):

«В области монументальной и станковой пластики работает Ион Иримеску (род. 1903). Образы его многогранны и разнообразны. Это и сложные по характеристикам полнокровные живые портреты: художника Бабы (бронза, 1946), [композитора Чолана (1953),] искусствоведа Опреску (1957). Это полные лиризма женские образы, подобные “Девушке с виноградом” (1944, ил. 95) или “Крестьянке” (“Цветок”, 1961). В руках последней – статной молодой крестьянки – цветок, своего рода олице-

творение всего народного румынского искусства, прекрасного и вечно живого. И, наконец, Иримеску – создатель образов рабочих, среди них "Сталевар" (1954) и "Сварщица" (1962; все произведения – бронза; Бухарест, Музей искусств СРР), воплощающие типические черты тружеников свободной Румынии»[1].

95

Снова и снова работы отдельных художников вписываются в дух коллективизма или приписываются своему национальному духу, как происходит в этом описании Иримеску, известного румынского скульптора середины века. Западный читатель, должно быть, ожидает в качестве результата своего рода невероятную пропаганду, но «Всеобщая история искусства» интерпретирует это скорее как прославление социализма и национализма. Она в большей степени, чем любое другое исследование, отдает дань признания периферии мира искусства в первой половине XX в., и сталинская программа является не такой уж большой платой за введение в историю искусства нескольких тысяч неизвестных художников и художествен-

[1] Цит. по: Всеобщая история искусств. Том шестой. Искусство XX века. Книга вторая (М.: Государственное издательство «Искусство», 1966). С. 333.

ных движений. Не сложно представить себе, читая «Всеобщую историю искусств», другой XX век, где страны по всему миру скорее приспосабливают свои различные голоса к хору модернизма, нежели беспокойно следуют или сознательно игнорируют авангард во Франции, Германии или Америке.

Советский Союз и другие страны советского блока произвели множество более скромных историй искусства. Некоторые из тех, что я видел, являются не столько подавляющими, сколько интригующими. Наилучшие из них являются вдохновляющими, полными того, что композитор Арнольд Шонберг назвал «воздухом других планет». Одна из этих историй, опубликованная в 1963 г., была запланирована как трехтомник: первый том начинается с доисторических времен, второй том – с известково-древесных скульптур немецкого ренессанса – достоверность остального проблематична, возможно, ввиду легкой окрашенности капитализмом, а третий том так и не появился. Книга Константина Александровича Эрберга «История искусства» (1922) завершается на итальянском футуристе Карло Карра, затем перемещается на Восток и продолжается рассказом о польском художнике Станиславе Выспяфски, находящемся под влиянием символизма и группы Наби. Еще одна книга – труд Николая Малахова «О модернизме» (1975) является примером тому, как сообразительный автор умудряется перехитрить режим: «осуждение» Малаховым упадочнического западного искусства полно двусмысленностей, так что эта книга может быть прочитана как симпатизирующая оценка таких направлений в искусстве, как недавние поп-арт, оп-арт и кинетическое искусство.

Моей любимой книгой является книга Владимира Семеновича Кеменова, которая называется «От Леонардо да Винчи до Рокуэллла Кента». Она открывается длинной главой, посвященной Леонардо, затем рассматривает монументальную бронзовую скульптуру барокко (придавая особое значение французским экземплярам в России), потом обращается к русскому реализму XIX в. (включая главу о скульпторе Сергее Тимофеевиче Коненкове) и заканчивается весьма благосклонной главой, посвященной Рокуэллу Кенту. Кент был сторонником советского строя, и его линеарный стиль хорошо вписывался в советские

дидактические печатные издания. При других обстоятельствах он не мог бы стать подходящей фигурой для завершения книги о Леонардо, но в контексте этой книги такое соседство выглядит уместным. (Кеменов как консервативный историк был в восторге от развития реализма в искусстве; он подвергал цензуре статьи о Пикассо вплоть до 1981 г.)

Во многих русскоязычных текстах особое значение придается таким художникам, как Леонардо или Рембрандт, чей стиль делает их настоящими предшественниками русского реализма XIX в. В подобных книгах обнаруживаются лакуны в раннем и высоком Возрождении, рококо (частично ввиду их отклонений от жестких моделей Французской академии, которая являлась образцом для русских академий), импрессионизме, модернизме и постмодернизме. Эти лакуны могут показаться серьезными упущениями, однако в западных текстах также есть свои лакуны: они относятся с пренебрежением к академическому искусству во Франции и в России (то есть урезают те стили, которые являлись фундаментом советской академической практики) и регулярно исключают немецкий импрессионизм восточноевропейский импрессионизм и постимпрессионизм, и социалистический реализм XX в. Эти пробелы являются взаимодополняющими: «наши» тексты, номинально объективные, иногда представляют собой безупречное соответствие восточным лекалам.

Урок, который я извлек из «Всеобщей истории искусства», заключается в том, что западные истории искусства, от Вазари до Стокстад, предвзяты в большей степени, чем это казалось нашим постмодернистским философам. Советская «Всеобщая история» с точностью демонстрирует, как американские, предположительно непредвзятые, исследовательские тексты не только глубоко тенденциозны по отношению к Западу (это мы знали), но являются, по сути, кое в чем капиталистическими манифестами, исключая каждое и все направления в искусстве, которые все и включает русский текст. Советская «Всеобщая история» представляет собой большую часть общей картины; и она бесшовно стыкуется с Гарднером и Янсоном.

Египетские, турецкие и иранские книги

Я представляю себе головоломку под названием «Восприятие искусства XX века». Русские и западные тексты не единственные ее составные части: исламские тексты XX в. – еще один пример, отличный как от социализма «Всеобщей истории искусства», так и от капитализма Гарднера и Янсона. Исламские учебники, как правило, начинаются с рассмотрения искусства Египта, Греции и Рима, затем обращаются к раннему средневековью и завершаются либо романским стилем, либо готикой, прежде чем обратиться к исламскому искусству и искусству Дальнего Востока. Я не уверен насчет того, как начиналась эта традиция, и не могу решить, являлась ли она попыткой уклониться от западного ренессанса или же попыткой свернуть в сторону Ближнего Востока после времен Мухаммеда.

Книга Бурхана Топрака «Sanat Tarihi» (1960), написанная на турецком языке, состоит из 17 глав, в которых речь идет об истории искусства, начиная от ранней истории до алтаря Мероде (1425–1428), придавая при этом особое значение хеттам, ассирийцам и Ирану, которым отведены отдельные главы. Завершается книга двумя главами, посвященными индусскому и японскому искусству.

Книга Али Наги Вазири «Tarikh-i umumi-I» (1959), написанная на персидском языке и опубликованная в Тегеране, начинается с обзора формальных принципов, а затем обращается к рассмотрению мира искусства вплоть до готики. В остальной части книги рассматривается искусство Индии, Африки, Месопотамии, а также искусство Персидского залива.

Особенно любопытным примером является книга Саламаха Мусы «Takikh al-funun», написанная на арабском языке и опубликованная в Каире в 1929 г. Она основывается на истории сэра Уильяма Орпена (1923) и представляет собой по большей части собрание ренессансных и барочных портретов; но начинается она с военных фресок, изображающих вооруженный конвой и другие сведения, касающиеся локальных политических интересов. Исламские тексты в большей степени, чем это хотели бы допустить историки, представляют собой зеркальное отображение наших западных текстов: мы пренебрегаем исламом так же, как они пренебрегают христианским За-

падом. Подобно советской «Всеобщей истории», они заполняют отсутствующие пространства хорошо знакомых нам западных исторических текстов.

За рамками приведенных примеров осталось множество бывших колоний европейского господства, пропитанных влиянием западного искусства, которые было необходимо переосмысливать после приобретения ими своей независимости. Эдит Темери, работавшая преподавателем на факультете изобразительных искусств в колледже Стелла Марис в Мадрасе, в Индии, написала одну из таких книг. «История изобразительных искусств в Индии и на Западе» (1982) представляет собой совместную работу профессорско-преподавательского состава и студентов; в целях экономии она проиллюстрирована в основном графическими рисунками, сделанными тремя коллегами автора.

Книга, как и предполагает ее название, бесцеремонно разделена посередине: первая половина – названная просто «Индия» (на отдельном титульном листе) – рассказывает историю искусства Индии, начиная с ранней истории цивилизации долины реки Инд (2700–1500 гг. до н.э.); вторая часть, названная «Запад», подробно излагает историю западного искусства, начиная с Египта и заканчивая Барбарой Хепворт, Дэвидом Смитом и Джорджом Сегалом. История западного искусства представлена в своей обычной последовательности четырех мега-периодов, названных «Античное искусство», «Средневековое искусство», «Ренессанс» и «Современные тенденции». Отличие книги Темери от западных исследований – как физическое, так и метафорическое, поскольку понятно, что доступа ко многим западным текстам у нее не было, что иногда придает ее письму налет странности. «Лейтмотивом работ Ф. Бэкона, – говорит она, – является человеческое существо, заключенное в коробку сверкающей паутины из сверхъестественных лучей света». Западные историки искусства, по-видимому, не стали бы представлять это таким образом: «сверкающая паутина» звучит почти весело, а слово «сверхъестественный» (uncanny) получило особый резонанс в западном критицизме со времен Фрейда, который использовал его для описания модернистского отчуждения. Это описание выглядит так, как будто бы художник,

который уже стал историей на Западе, был заново открыт искусствоведом на Востоке.

Большая часть книги продвигается без особых отклонений, поскольку работа Темери основывается на совокупности таких популярных источников, как книги Гомбриха, Гарднера, книги сэра Уильяма Орпена («Основные принципы искусства» (1923)) Жермена Базена («История искусства») (1959), Хосе Пийона (одного из ведущих авторов of the *Summa artis,* испанского исследования по истории искусства, которое в настоящее время уже насчитывает тридцать пять томов, и продолжает пополняться), на «Time-Life Library of Art» и на популярном десятитомном издании «Обучай себя истории живописи». «Time-Life Library of Art» во времена моей молодости было основным изданием, присутствующим в домах среднего класса; колледж Темери мог быть подписан на это издание, поскольку она цитирует 25 его томов, начиная от «Мира Бернини» и заканчивая «Миром Уинслоу Гомера».

Несмотря на эти сомнительные источники, обе части книги Темери – «Индия» и «Запад» – в самом конце принимают неожиданный поворот. Темери не скрывает свою нелюбовь к современному западному искусству. «В классических трагедиях, – говорит она, – злые силы ненависти и агрессии в человеческой психике преодолевались героизмом, освобождающим душу от темных сил, заключенных внутри нее. Однако современные скульпторы скорее возмущают и причиняют боль, нежели заботятся и исцеляют. Например, работа Жермены Ришье “Летучая мышь” (1952) демонстрирует зловещее природное существо в процессе разложения». Жермена Ришье (1904–1959), французский скульптор, была маргинальной фигурой, и, естественно, не многие историки искусства считали ее работы воплощением идей радикального модернизма. Темери чувствует себя не очень комфортно по отношению к модернизму любого рода, поскольку для нее настоящее искусство – это скорее то, что умиротворяет, удивляет и заинтересовывает, это также то, чем восхищаются, а не то, что вызывает беспокойство, нарушение душевного равновесия и раздражение. Такие выводы кажутся неуместными для финальных страниц, посвященных истории западного искусства.

96

Заключительные страницы второй половины книги, посвященной Индии, еще более необычны. Темери делит свой обзор индийского искусства на три части по видам искусства, выделяя архитектуру, скульптуру и живопись. Первые две истории прерываются, безо всяких объяснений, как раз прямо перед настоящим временем. Рассказ об архитектуре начинается со *stambhas* (колонны, датированные IV веком до н.э.) и заканчивается архитектурой времен династии Мугалов (XVI–XVIII вв.); одним из последних примеров является Тадж Махал. Рассмотрение скульптуры начинается с империи Маура (324–188 гг. до н.э.) и заканчивается бронзовыми изделиями периода династии Чола (IX–XIII вв.). По этим двум частям создается впечатление, что в намерения автора входило представить индийское искусство как свершившийся факт (fait accompli), как нечто, что закончилось с появлением колониализма. Но живопись рассматривается совершенно иначе: начинаясь с фресок пещер Аджанты и Бадами (475 г. до н.э.; ил. 96), она заканчивается, на удивление, «современной индийской живописью» конца XX столетия.

Откуда эта разница? Почему архитектура остается позади на два столетия, скульптура – на семь столетий, а живопись продолжается до настоящего времени? С точки зрения Темери, индийская архитектура и скульптура

пришли в упадок (впали в бессодержательное «декадентство»), но живопись в конце XIX в. начала возрождаться. Живопись XVIII и XIX вв. находилась «в тупике» – она была истощена, измучена «иссушающей нехваткой духа». В конце XIX в. такие художники, как Райя Равви Варма (1848–1906), начали отстраивать национальный стиль на руинах традиции (разрушенной, надо полагать, английской колонизацией, хотя этого Темери и не говорит). Но индийских художников ожидала ловушка, поскольку они должны были заново открывать живопись через Запад: они должны были обрести для себя Сезанна, Пикассо и других модернистских художников намного позже того, как те были ассимилированы западными художниками, а затем использовать их самобытным индийским путем. Нижеприведенный отрывок передает это ощущение странности их предприятия.

«Амрита Шер Гил (1913–1941), несомненно, была величайшей художницей среди этих восходящих молодых художников. Будучи по происхождению смешанных сикх-венгерских кровей, она обучалась в Париже и овладела западной техникой живописи. Целиком индийская по духу, она заявила о своем возвращении в Индию в 1934 году. “Я осознала настоящую миссию художника: толковать жизнь индийцев, и в особенности бедных индийцев, с помощью живописи; изображать те молчаливые образы бесконечной покорности и терпеливости... передавать на холсте впечатление, которое их печальные глаза произвели на меня”.

Тем не менее художники, работы которых оказали на нее наибольшее влияние, были не индийцы. У Сезанна она училась бороться за “истинный натурализм”, у Гогена – на его чувственности (хотя это было близко древнему индийскому искусству), но скорее его меланхолии.

Сильно напоминающей Сезанна, но все же вполне индийской, является работа “child wife”, одна из лучших картин Шер Гил. Персонаж картины сидит в типично индийской позе: одно колено поднято, другая нога вытянута в сторону, резко изогнутая в колене. Посредством удлинения конечностей так, что поднятое колено находится практически на уровне плеча, художница создает впечатление детской худобы, подчеркиваемой сверх того прямотой потрясающе белой блузки. Лицо этого ребенка кажется неописуемо печальным. Большие глаза выглядывают из-под прямых длинных волос. Название объясняет причину грусти. Полные губы, сильно подчеркнутые, выражают почти гнетущее чувство обиды – что нечасто увидишь у более взрослых женщин в Индии, приученных к тому, что их судьба решается другими.

Картина “Люди с гор”, написанная в 1935 г., представляет группу людей, прямые вертикальные линии в изображении которой усиливают доминирующую меланхолию основного мотива картины. Двое мужчин в тюрбанах стоят вполоборота лица друг к другу, тогда как женщина, в не меньшей степени меланхоличная, сидит у их ног. Очертания ее рук и колена не более чем предполагаемые под гладкой одеждой, так же как и фигуры мужчин, которые являются всего лишь намеком, угадываемым под укутывающими их одеждами. Художница также задерживает взгляд подчеркнутым использованием белого в изображении тюрбана и пижамы младшего из мужчин для придания контрастности, и в то же время для подчеркивания сознательной невыразительности тусклых коричневых и голубых цветов основных цветовых участков».

С западноевропейской или североамериканской точки зрения, может быть, и сложно представить себе, как Шер Гил могла быть «мастером» западной техники и в то же время «всецело индийской по духу», особенно если учесть, что ее проект изображения бедняков был аналогичным французской моде изображения нищих, сирот и богемной жизни, широко популярной как раз тогда, когда художница обучалась в Париже. В Париже она, возможно, общалась с Морисом Утрилло, Амадео Модильяни и Жоржем Руо; в Индии, кое-что из того, чему она обучалась в тех кругах, стало «всецело индийским». Даже в Индии вопрос о ее «западности» (westernness) является открытым. В недавней книге по индийскому искусству приводится высказывание одного индийского исследователя, который считает, что творчество Шер Гил «пахнет Западом», а другой делает вывод о том, что ее творчество восходит целиком к Гогену. Писательница Кришна Чайтанья решает, что «в ее живописи гораздо больше Аджанты, чем Гогена» (ср. ил. 96 и 97).

Может быть, книга Темери и не убеждает нас в том, что индийская живопись XX в. является «новым индийским искусством», но она убеждает нас своим специфическим собранием работ, которые определенно не могут быть представлены как французская живопись середины века. По мнению Темери, новая индийская живопись существенно лучше, чем ошибочный поворот, взятый модернизмом на Западе. Поэтому «Индия», первая половина книги, заканчивается хоть и экспериментально, но зато имеет счастливый конец; вторая же половина, «Запад»,

97

заканчивается плохо. Экзистенциализм, отчаяние, безбожие и моральный упадок опустошили Запад. Индийская же живопись, по крайней мере, имеет шанс стать «постоянным залогом радости и любви и мира».

«История изобразительных искусств в Индии и на Западе» – шизофреническая книга: она рассказывает две равные и противоположные друг другу истории, и две ее половины друг с другом в диалог не вступают. Одна заканчивается, а другая начинается: нет никакого объяснения и никакой попытки связать их воедино. Это, по моему мнению, является результатом убежденности Темери в том, что Индия одновременно и равнозначна Западу, и в корне отлична от него. Она их не соотнесла и не противопоставила, как это делают Гарднер или Онур и Флеминг: что предполагало бы, что Индия и Запад являются в конечном счете совместимыми. Книга Темери могла бы быть убедительной для тех читателей, которые уже поверили в то, что индийская живопись является равнозначным партнером Запада (и которые к тому же считали бы, что никакая другая – третья или четвертая – национальность не может быть рассмотрена на равных правах с первыми двумя). Но я подозреваю, что большинством читателей столь радикальное разделение «двух историий» посередине книги будет прочитываться как своего рода обоснованная мера, как кордон, обеспечивающий обособленное существование двух сторон. С одной стороны, книга Темери неопровержимо напоминает о печальном факте колониализма и о поиске Индией независимой современной идентичности; с другой стороны, она представляет собой модель безупречного равенства, чем не может похвастаться ни один западный текст. Только представим себе, что книга Гарднера «Искусство через века» была бы поделена посередине – 567 страниц, посвященных искусству Индии, с печальным концом, и 567 страниц о западном искусстве

со счастливым концом. Несомненно, ни один из преподавателей в Америке или в Европе не купил бы ее.

Могло бы показаться возможным написать новую историю искусства, используя тексты наподобие этих, чтобы отделаться от традиционной истории. Некоторые культуры оставили после себя достаточное количество материала для этого. В Китае есть продолжительная местная традиция истории искусства и историографии, восходящая к династии Сонг. По меньшей мере, некоторая часть истории японского искусства зафиксирована в литературе, появившейся до контактов с Западом. В исламском искусстве также существует своя развитая историографическая традиция, хотя и имеющая дело, прежде всего, с каллиграфией (которая, как правило, не рассматривается в обзорных учебниках), а не с архитектурой. Другие культуры, как, например, культура майя, ацтеков, египтян и ифе, не оставили после себя текстов по искусству, но после них сохранилось достаточное количество дополнительного материала и антропологических сведений, чтобы создать их рабочее описание.

К этому фрагменту текста я добавляю еще один небольшой фрагмент из более поздней части книги. Здесь я пытаюсь представить себе, какой могла бы быть «совершенная» книга по мировому искусству. Некоторые из моих предложений не серьезные: они предназначены для того, чтобы показать, что могло бы случиться, если бы исследователи попытались быть справедливыми ко всем сразу. В этой книге много предложений. Я предложил отводить каждым 15 годам в истории искусства, начиная от 15 тысячелетия до нашей эры и вплоть до сегодняшнего дня, ровно одну страницу. Результатом стала бы книга, которая на первые три четверти была бы в основном пуста, а потом вдруг оказалась переполненной сотнями имен. Еще одно предложение – это придать равный вес различным языковым группам; этот вариант произвел бы книгу с огромной долей присутствия китайского и испанского искусства и практически с отсутствием итальянского искусства. Ниже приведено третье ироническое предложение как заключительный образчик «Историй искусства».

Можно ли быть справедливым по отношению к различным частям мира, предоставляя равное место на страницах равным пространствам на земле? Это оказало бы содействие в противостоянии евроцентризму, поскольку результатом стала бы книга, в которой почти пятьдесят процентов занимало бы искусство Океании. Сибирское искусство приняло бы угрожающие размеры, а произведения эскимосов (инуитов) неожиданно вышли бы на первый план. Итальянское искусство заняло бы столько же места, сколько, скажем, искусство Новой Земли или искусство жителей Байкала. Франция, площадь которой 200 000 квадратных миль, заняла бы одну пятую часть тех страниц, которые бы потребовались Аргентине с ее площадью в 1 000 000 квадратных миль. (Книга, которая бы исходила из количества населения, произвела бы другие необычные эффекты: вся Европа целиком получила бы такое же количество страниц, как одна Индия – прямо как в книге Темери.)

«Каменное искусство» особенно бы подошло для истории искусства, построенной на географическом основании. Камни распределены равномерно, за исключением мест наподобие бассейна реки Амазонки. Интересно, однако, то, что такая книга не могла бы быть написана на основании нынешнего состояния знаний, поскольку евроцентричные привычки помешали бы археологам и историкам искусства рассмотреть азиатское каменное искусство так же подробно, как они изучали австралийское и западноевропейское.

Роберт Беднарик, крупный специалист по «каменному искусству», отмечал, что несколько азиатских статуэток времен плейстоцена с поселения Мальта, в Сибири, привлекли к себе некоторое внимание, потому что имели сходство со знаменитыми европейскими статуэтками вроде «Венеры» из Виллендорфа, – но в остальном задокументировано очень мало. По мере того как акцент с Европы все больше смещается, ситуация будет улучшаться: Беднарик смог установить подлинность всего лишь пары дюжин экземпляров по всей Азии, даже несмотря на то, что, как известно, в Китае имеется, по меньшей мере, десять тысяч местонахождений «каменного искусства».

В конечном счете станет возможным написать книгу о «каменном искусстве», которая отведет равное время рав-

ным пространствам на земле. Даже сейчас можно было бы написать такую книгу о деревянных предметах, или текстиле, или керамике, или инструментах. Было бы здорово иметь книгу о любом предмете, обошедшем весь мир, справедливой рукой подбирая искусство везде, где придется, подобно камере на неуправляемых людьми спутниках. Держу пари, мы были бы счастливы, если бы обнаружили в такой книге хоть что-то мало-мальски знакомое.

Перевод И. Хатковской

ПРЕДЕЛЫ РАЗГОВОРОВ ОБ ИСКУССТВЕ С ПЕРСПЕКТИВЫ ЗАПАДА

Это рецензия на одну довольно значимую, из числа недавно опубликованных на английском языке, книг, а именно книгу Дэвида Саммерса «Реальные пространства: всемирная история искусства и подъем западного модернизма»[1]. Идея Саммерса заключается в попытке упорядочить основные категории, используемые в искусствоведении (речь идет о таких понятиях, как пространство, центр, поверхность), таким образом, чтобы с их помощью можно было объяснять искусство, созданное в любой точке мира. Эта увесистая книга представляет собой энциклопедическое переосмысление западных искусствоведческих работ и является очень интересным вызовом современному мультикультурализму, постколониальной теории и теории исследования угнетенных (subaltern theory). Автор настойчиво придерживается западных понятий и западного концептуального аппарата. (Саммерс в общем и целом использует феноменологический подход, близкий к Хайдеггеру, но еще в большей степени – Джорджу Кублеру.) В этой рецензии я пытаюсь ликвидировать разрыв между подходом Саммерса и современной постколониальной теорией.

После написания эта рецензия обсуждалась в рамках круглого стола; вместе с сорока откликами исследователей из тридцати стран она была опубликована в книге «Является ли история искусства глобальной?»

Несомненно, одной из наиболее трудноразрешимых проблем, стоящих перед дисциплиной (история искусства), является обзор всемирной истории искусства. Однако первое, о чем стоило бы сказать в отношении этого

[1] David Summers's. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (London: Phaidon, 2003).

проблематичного понятия («всемирная история искусства»), это то, что консенсус по поводу его значения или его ценности отсутствует. Проблематичными также оказываются попытки заменить его или найти ему синонимы: мультикультурализм пропитан духом скомпрометировавшего себя релятивизма[2]; визуальная культура в настоящее время все еще представляет собой зыбкое поле и является предметом интенсивных дебатов[3]; глобальное искусство заключает в себе неуместные коннотации концептуального империализма, как если бы история искусства могла охватить собой все возможные события[4]. Остается неясным, как всемирная история искусства соотносится с соседствующими дисциплинами. Выдвигалось предложение о необходимости принятия историками

[2] Неплюралистичные идеологии, сокрытые в мультикультурализме, обсуждаются в книге: Kelly Chien-hui Kuo, "A Euphoria of Transcultural Hybridity: Is Multiculturalism Possible?" *Postcolonial Studies,* 6, no. 2 (2003), 223-235; примером язвительного разоблачения мнимого релятивизма мультикультурализма может быть следующий текст: Stanley Fish, "Boutique Multiculturalism, or, Why Liberals are Incapable of Thinking about Hate Speech," *Critical Inquiry,* 23, no. 2 (1997), 378-395.

[3] О недавних дискуссиях на эту тему см.: Mieke Bal, "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture," *Journal of Visual Culture,* 2, no. 1 (2003), 5-32, и ряд ответов на ее работу, сделанных Норманом Брайсоном, Майкл Энн Холли, В.Т.Дж. Митчеллом и др. в: *Journal of Visual Culture,* 2, no. 2 (2003), 229-268; а также в журнале *Culture, Theory, and Critique* (Nottingham), начиная с vol. 44, no. 1 (2003).

[4] Поучительная параллель с историей искусства проводится в некоторых эссе в книге *The Post-Development Reader,* edited by Majid Rahnema and Victoria Bawtree (London: Zed, 1997), проект которой в целом заключается в конструировании моделей для развития третьего мира, независимых от западного капитализма. Надо полагать, что сами модели являются ростками западного философского понимания незападности и национализма, так что предложения авторов поэтому выходят из и возвращаются обратно в западный дискурс о капитализме – пессимистичной модели для глобальной истории искусства. Скептицизмом отмечены также книга Gérard Mermoz, "The Problems of a Universal Art History," эссе "Art History, §III: Contemporary Issues," *Grove Dictionary of Art,* online, accessed December 26, 2003. Для знакомства с противоположными этому скептицизму позициями – странно оптимистичный глобализм – см. в: *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics,* edited by Grazia Marchiano and Raffaelle Milani (Turin: Trauben, 2001).

искусства антропологических теорий в качестве образца; но при этом утверждалось одновременно, что история искусств определяет себя через свое отличие от антропологии[5]. Говорилось и о том, что история искусства должна оставаться обособленной от визуальных исследований, но в то же время пророчилось, что эти два поля в конечном счете сольются воедино[6]. Было выдвинуто предположение, что литературная теория является наилучшим ресур-

---

[5] Отказ истории искусства от антропологии наиболее очевидным образом был представлен анонимными риторическими вопросами в «Опроснике по визуальной культуре» журнала «Октябрь» («Visual Culture Questionnaire», *October,* 77 (1996), 25.) Потенциал же антропологии наиболее артикулированно был изложен Хансом Белтингом в *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Munich: Fink, 2001).

[6] Важнейшим моментом отмежевания истории искусства от визуальной культуры был уже цитируемый выше «Опросник по визуальной культуре» журнала «Октябрь» (*October* «Visual Culture Questionnaire», *October* 77 (1996): 25.) Сходство же истории искусства с «визуальными исследованиями защищалось различными способами. Хорст Бредекамп утверждал, по-моему, неубедительно, что история искусства в Германии долгое время представлялась как область [исследования], продолженная тем, что сейчас называется «визуальные исследования». В основании своих доводов он использовал тот факт, что немецкие историки искусства, как, например, Г. Вельфлин, широко использовали диапозитивы, кино и фотографию; но это было *использование*, а не изучение фотографических медиа. Доводы Бредекампа в пользу сходства визуальных исследований и немецкой истории искусства также полагаются на интерес к визуальной культуре Вальтера Беньямина; но этот интерес не был частью методологического аппарата визуальных исследований до недавнего времени. Указание на Беньямина было сделано Т.Д. Кларком в его рецензии на работу Беньямина «Аркады» (Benjamin, "The Arcades Project, *in* The London Review of Books", 22, no. 12 (June 22, 2000, 3-9). Bredekamp, "A Neglected Tradition? Art History and *Bildwissenschaft*," *Critical Inquiry,* 29, no. 3 (2003), 418-429.) Другим, отличным от этого, способом утверждения слияния истории искусства и визуальных исследований является полемическое эссе Дугласа Кримпа, направленное против позиции журнала "Октябрь" в отношении визуальных исследований; см.: Crimp, "Getting the Warhol We Deserve", *Social Text, 59,* vol. 17, no. 2 (summer 1999), 49-66. Моя собственная работа – см.: *Visual Studies: A Skeptical Introduction* (New York: Routledge, 2003), 1-30 – включает обзор утверждений об отношениях между дисциплинами вплоть до конца 2002 г.

сом для расширения дисциплинарных рамок истории искусства, но одновременно заявлялось, что и литературная теория является неподходящим для нее направлением[7].

Несмотря на это концептуальное замешательство, важнейшим для истории искусства остается вопрос о ее пределах и ее будущем. А это неизбежно ведет к вопросу о всемирной истории искусства. Кардинальное достоинство «Реальных пространств» заключается в том, что Саммерс отважился в отличие от многих на поиск решения проблемы всемирной истории искусства в рамках одной-единственной книги. В 2000 г. Джон Оньянс организовал конференцию в Институте искусства Кларка на тему историко-искусствоведческого письма (*art-historical writing*), придерживающегося локального и партикулярного в противоположность работам, которые пытаются, по выражению Оньянса, «поместить мир в книгу»[8]. Конференция началась с выступления авторов, в работах которых локальные темы разрастались до размеров специализированных монографий, и плавно перешла к амбициозным попыткам рассмотрения проблемы всемирного искусства в его целостности. Я присутствовал на заключительной панели конференции вместе с Оньянсом, Саммерсом и Фридбергом; нам было сказано попытаться «поместить мир в книгу». Каждый из нас, за исключением Саммерса, отказался от такой ответственной задачи[9]. Эта панель могла бы быть более представительной и проблемной, если бы включила Мэрилин Стокстад и других авторов недавно вышедших однотомных обзорных текстов по истории искусства, поскольку тогда стало бы очевидным, что книга Саммерса не единственная в своем роде: она яв-

---

7 С обоими положениями можно познакомится в: Mieke Bal, *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 1-24.

8 Конференция называлась «Компрессия vs экспрессия: включая и объясняя мировое искусство» ("Compression vs. Expression: Containing and Explaining the World's Art") и проходила 6-8 апреля 2000 г.

9 Фридберг был приглашен отчасти из-за своей книги *Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989). Моя собственная книга *Domain of Images: On the Historical Study of Visual Artifacts* (Ithaca N.Y.: Cornell University Press, 1999) представлена не как история искусства, но как концептуальный анализ.

ляется всего лишь одной из относительно свежих попыток написать о цельности всемирной истории искусства, не полагаясь при этом на хронологию как центральный упорядочивающий принцип, и как таковая – помимо всех тех вопросов, которые я подниму в своей рецензии, – она является особенно важной для нынешнего состояния дисциплины.

«Реальные пространства» – это magnum opus Саммерса, работа над которым с некоторыми перерывами, но в то же время довольно систематическим образом продолжалась в течение примерно двадцати лет. Какое-то время книга циркулировала в виде рукописи. Я видел более раннюю ее версию: она возвышалась сантиметров на двадцать на моем столе. При этом книга для подобного жанра довольно компактная, а ее аргументы убедительны и гладки. «Реальные пространства» имеют достаточно сложную структуру, и поэтому лучше всего начать с экскурса по ее содержанию. После этого я обращусь к более общим вопросам, которые касаются отношения этой книги к существующим работам по всемирному искусству, а также к главному проекту всемирной истории искусства.

Саммерс делит «Реальные пространства» на семь глав, в шести из которых он вводит понятия, которые, в соответствии с основной идеей книги, могут быть применимы к искусству, производимому где угодно в мире. Первая глава – «Фактура», понятие, отсылающее к идее «сделанности» объекта. «Реальные пространства» достигают местами высокого уровня абстракции; фактически это концептуальный лексикон искусства, который обязательно включает в себя этимологический анализ греческих и латинских корней общих понятий. Сама «фактура, – пишет Саммерс, – является причастием прошедшего времени латинского глагола facio, facere, что означает “создавать” (*make*) или “делать” (*do*). Она, таким образом, имеет то же самое происхождение, что и “факт” (*fact*), который может быть определен как нечто очевидно свершившееся». Понимаемые таким образом, «факт» и «фактура» тесно связаны между собой; «*рассматривать артефакт в понятиях его фактуры – значит рассматривать его как фиксацию его собственной сделанности*» (74). На протяжении всей книги Саммерс обращает внимание на слова,

которые используются в очевидно не связанных между собой контекстах, но этимологически являются связанными с фактурой; картина Моне «Впечатление: Восход солнца», например, производит «*эффект* (другое слово-фактура) мгновенности» (623). В этом смысле фактура, как и другие критические понятия Саммерса, становится многогранным критическим инструментом.

В главе, посвященной фактуре, Саммерс рассматривает понятия формы, серийности, диахронии, «различия» (*distinction*) – определяемого им как «избыточное по отношению к функции усилия» (88), усовершенствования, орнамента, игры (она «исследует абсолютно возможное»(102)), трудности и легкости, умозрительных ограничений («абстрактные и обобщенные пространственные отношения» (107)) и моделей (объекты, которые напоминают другие «на основании одних только отношений»). Некоторым из этих понятий, включая и понятие фактуры, даны совершенно новые определения; другие, включая орнамент, задаются в соответствии с существующей литературой; а остальные, как, например, диахрония, приводятся без существенных изменений. По мере продвижения вперед Саммерс выстраивает взаимозависимость понятий. Это скрупулезное обоснование вряд ли возможно представить в сокращенном виде, уместном для рецензии. Например, говоря об умозрительности, он отмечает, что «как чистое, мыслимое отношение, умозрительность относится к фактической величине того или иного артефакта как соотношение и пропорция к мере». Позже в этой же главе он обсуждает «движение от реального пространственного к умозрительному… переход от величины к соотношению *как* умозрительному, возможное развитие на уровне умозрительного, и назад в социальное пространство» (108, 115).

Остальные шесть тематических глав не менее запутанные. Для потенциальных читателей, возможно, будет полезным, если я просто перечислю главы и их ключевые понятия, прежде чем вернусь к дискуссии о всемирной истории искусства и к следствиям такого подхода Саммерса к искусству.

Глава 2, «Места», выстраивается вокруг предположения, что «места, как реальные социальные пространства, обеспечивают возможность фактическому утверждению

отношений различия» (123). В этой главе рассматриваются понятия различия (с акцентом на его пространственных значениях), пола (понимаемого не как биологическое различие, но как «основание, по которому социальные пространства делятся внутри группы» (127), центров и диаспор, мест поклонения (*shrines* – от латинского *scrivium* – «шкаф или ящик для книг или бумаг»), поэтому подчеркивается «обеспечение убежищем, сохранность или защита» (139), окрестности, граница, путь, линии расположения и направлений, а также идея периферии и раздела земли за пределами *sanctum (*Святая Святых).

В главе 3, «Присвоение центра», на примерах Египта, Аккады (Северная Вавилония), Рима, Хмера, Китая и Франции прослеживается переход от культур, в которых центры присваивались правителями, к культурам, которые тяготели к «включающим и неиерархическим» соглашениям, основанным на умозрительных рамках метрического пространства. Эта глава книги в наибольшей мере напоминает историю, ввиду того что основывается на серии исследуемых подробно случаев.

Глава 4, «Образы», возвращает нас к дискуссиям о происхождении образов. В ней Саммерс заявляет, что «образы создаются для того, чтобы создавать в социальных пространствах присутствие того, что, по некоторым причинам, в них не присутствует» (252). Они, следовательно, являются заместителями, и важно исследовать «условия представления» и «отношения этих условий к нашим собственным пространственно-временным условиям» (253). Здесь также содержатся размышления на тему следов (метки, «содержащие связь с причиной»), «образов следов» (256) и абстракции (понимаемой в аристотелевском, а не в платоновском смысле). Затем Саммерс обращается к рассмотрению «реальной метафоры» (*real metaphor*) – центрального понятия всей книги. «Реальная метафора» – это способ указать на фактическое пространственное происхождение метафоры, а также на роль искусства в установлении первичной значимости лингвистической метафоры. Форма, контур, сходство и другие термины вводятся для того, чтобы объяснить, как метафорические отношения постигаются как таковые. Монументальные, иногда а-иконичные образы сопоставляются с образами, с которыми сложно иметь дело в силу

их незначительности. Особенно важной категорией образов являются «заветные объекты», основная ценность которых состоит в «близости» (280). Затем Саммерс обращается к иконам (где «реальная метафора обусловлена влиятельным материалом или схожими элементами») и символическим [портретные] изображениям (которые действуют через «причинные или индексальные отношения к тому, что они воспроизводят» (284)), и использует эти идеи для того, чтобы начать размышления об иконокластии, масках, театре, персонаже и комедии. В заключительной части этой главы Саммерс рассматривает «метрический натурализм», определенный как «создание сходства в соответствии с мерой и соотношением» (312). Глава завершается параграфом о ментальных образах и плоскостности, автоматах, отделке образов, виртуальности, воображаемом достраивании образов и о происхождении идей последовательности и нарратива.

В главе пятой, «Плоскостность», прослеживается развитие плоскостных порядков «по мере того, как они оформляют и делают возможным все виды рутинных, вторичных (*second-natural*) практик и видов деятельности» (344). Понятия, тесно связанные с плоскостностью, включают в себя порядок (одно из базовых отношений, устанавливающихся между частями образа, но также являющихся «*аналогичными* порядку частей чего-то, к чему образ отсылает» (358)), меру, пропорцию, иерархию, помещение в рамку и разделение, симметрию, оппозицию, профильные и фронтальные фигуры, гармонию, соотношение, решетки и карты. Эта глава по своим интересам наиболее близка к Рудольфу Арнхейму[10].

Глава шестая, «Виртуальность», касается способности образов создавать иллюзию объемности в двухмерном пространстве или представление отсутствующего через то, что дано. Виртуальность поднимает вопрос иллюзии, и для Саммерса она также взывает к некоторым понятиям, которые он представил в книге раньше, таким как портреты (потому что виртуальные формы «с очевидностью принадлежат тому или происходят из того, что они представляют» (431)), нарративы (потому что любая подоб-

[10] В особенности его работе *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts* (Berkeley, Ca.: University of California Press, 1988).

ная отсылка подразумевает разрыв во времени), а также сомнение или скептицизм. Глава включает в себя рассмотрение рельефного пространства, линий грунтовки, состыковки, перспективных проекций, пространства зрителя, пространства сцены, функционального света, моделировки, сценографии, линейной перспективы и квадратуры. Из всех глав книги, за исключением последней, эта глава в наибольшей степени специфична для западного искусства и менее всего поддается для приложения ко всемирной истории искусства, несмотря на то что открывающие главу примеры взяты из Египта и Китая. В этом смысле она очень напоминает – по своей структуре, но не по своим намерениям и интерпретации – книгу «Искусство и иллюзия» Эрнста Гомбриха.

В этом обзоре содержания книги я опустил введение и заключительную часть, в которых задается рамка для всего проекта и которые содержат в себе общие утверждения Саммерса по поводу истории, искусства и интерпретации. Из самой книги – столь амбициозной, каковой являются «Реальные пространства», – неизбежно следует, что часть ее может быть объяснена в самих предлагаемых в ней понятиях, а другая часть требует смещения в терминологии. Вначале я рассмотрю вопросы, которые поднимаются в «Реальных пространствах», следуя порядку слов в названии книги: «Реальные», «Пространства», «Западная история искусства» и «Западный модернизм». Такой шаг может показаться непоследовательным, если учесть, что книга, будучи еще в черновом варианте, несколько раз меняла свое название. Но я нахожу, что именно в нем очень точно отражены и объединены ключевые проблемы книги. Затем я изложу основные обсуждаемые в настоящее время возможности рассмотрения всемирной истории искусства, включая и позицию Саммерса, и сделаю это по принципу мишени: двигаясь от наиболее консервативных вариантов за их пределы, по направлению к наиболее отдаленным возможностям.

Итак, первое – экспозиция ключевых концептов в порядке их следования в названии книги.

1. *«Реальные»*. Лежащая в основании «Реальных пространств» философия является реалистичной: «мир, в котором мы обретаем себя, является разделяемым всеми», утверждает Саммерс, принимает определенную форму и

интерпретируется различными способами, но остается всеобщим основанием (12–13). Его реализм артикулирован с помощью классической риторики и современной эмпирики; он близок феноменологии, экзистенциализму и когнитивной психологии. Его непосредственные предшественники и примеры – от Эрнста Маха и Роберта Вишера до Мориса Мерло-Понти, Гастона Башляра и Джорджа Лакоффа. Но в наибольшей степени, я думаю, «Реальные пространства» обязаны Хайдеггеру, и это несмотря на то, что Саммерс предпочел его упомянуть только вскользь (22–23).

Как мне видится, можно обозначить два основных направления, ведущих к Хайдеггеру.

Первое – это акцент на воплощенном знании мира. Столкновение с искусством и его переживание в опыте происходит через фундаментальные свойства тела и «условия человеческой телесности», включая возможности руки, прямохождение, «осязаемость, способность манипулировать, способность перемещаться, способность обладать, дистанцию, массу и мощь» (41–43). Такие формулировки, как «вещи “расположены” (или не расположены) относительно нашего положения», «“лицо” обращено к другим лицам» (37), своим происхождением непосредственно обязаны хайдеггеровской релятивизации истины для воплощенного человеческого опыта[11]. «Реальная метафора» является основанием для понимания воплощенного опыта, потому что это «метафора, лежащая

[11] Одним из способов продемонстрировать непосредственную связь может быть попытка сфокусироваться на метафорах «подручности» (*at-handedness*). Саммерс выдвигает предположение, что «условия для нашей собственной действительной темпоральности влекут за собой более широкие определения нахождения нас самих в мире… Здесь присутствует специфическая, глубокая и, по-видимому, абсолютная уверенность относительно понимания, которое приобретается в определенных условиях… Эта уверенность отлична как от того, что нам известно из логического умозаключения, так и от того, что мы знаем интуитивно. Наличествующие материи (*matters at hand*) также являются истинными в смысле, что мы можем им доверять…» (38). Выражение «*matters at hand*», как оно используется здесь, очень близко хайдеггеровскому определению «вещи» (*Ding*) как противоположности объекту; ср.: Heidegger, *What is a Thing?,* translated by W.B. Barton, Jr., and Vera Deutsch (Chicago: H. Regnery, 1967).

в основании метафоры», человеческое взаимодействие, производящее искусство и его смысл[12].

Я подозреваю, что вследствие этого основания утверждение зависимости Саммерса от Платона или Аристотеля может быть результатом неправильного истолкования: повсеместные цитаты только отчасти призваны функционировать как воззвания к «фундаментальным положениям западной "проблемы знания"»[13]. Саммерс

[12] В работе, опубликованной в 1991 г., Саммерс представляет эти понятия с помощью выражения «дефект дистанции» (*defect of distance*), которое также являлось рабочим названием «Реальных пространств» (12). Он представляет идею искусства как лекарства от «дефекта дистанции» параллельно с прочтением описываемой Фрейдом игры *fort-da*, подчеркивая факт того, что чередование подручности (присутствия) и отсутствия в игре конструирует фундаментальное условие искусства, поскольку искусство замещает отсутствующие места и вещи. В этой интерпретации искусство становится сценой пафоса и воспоминания, возмещения и потери, где все это переживается через тело зрителя, вблизи или вне объекта искусства в «реальных пространствах». Интерпретация Саммерса игры *fort-da* не психоаналитическая, как у Фрейда или Жана Лапланша, и не лингвистическая, как у Лакана, но хайдеггерианская: он обращается к тому, что Хайдеггер называет «заброшенность» (*Geworfenheit*), обнаружение нами нас самих в мире, и – в модели Саммерса – использование нами искусства как заместителя того врожденного «дефекта». Эта тема придала работе 1991 г. пафос, который Саммерс в большей части удалил из «Реальных пространств». Хотя это эссе 1991 г. и другие тексты, ведущие к «Реальным пространствам», и не являются предметом моего рассмотрения здесь, сильный эффект выражения «дефект дистанции» наряду с убежденностью в том, что искусство рождается из потери и ее неполного восстановления, могли бы произвести совершенно другую и, возможно, более индивидуальную, книгу, чем ту, что Саммерс написал в конечном итоге.
Работу 1991 г. см. в: Summers, "Real Metaphor: Towards a Redefinition of the 'Conceptual' Image," *Visual Theory: Painting and Interpretation,* edited by Norman Bryson, Michael Holly, and Keith Moxey (New York: HarperCollins, 1991), 231-259. Фрагменты этого текста сохранились в «Реальных пространствах», 11, 26, 257-259, 339-341. Выражение «дефект дистанции» заимствовано из работы Габриэля Палеотти *Discourse on Images,* опубликованной в 1582 г. Она упоминается у Саммерса в «Реальной метафоре», 246. О понятии «заброшенность» см. скептическую критику Саймона Кричли: Simon Critchley "Enigma Variations: An Interpretation of Heidegger's *Sein und Zeit," Ratio,* 15, no. 2 (2002), 154-175.

[13] Summers. P. 319.

рассматривал классические источники как образцы предсуществующих «особых социальных пространственных отношений», таких как «отношение зрителя к имитационной живописи, то есть к живописи описательных форм в пространстве и свете, а также отношение зрителя (*spectator*) в театре к драме». Реальные метафоры предшествуют философским формулировкам, которые рассматриваются, по сути, как авторитетные для западной традиции. Для классически мыслящего исследователя это не обычный способ использования философии (отличный, например, от того, что Джордж Стейнер намеревается делать с используемыми им цитатами), хотя и недалеко уходящий от общепринятого исследовательского хода отнесения философии к серии частично ошибочных способностей проникновения в суть эмпирических фактов опыта. Подход Саммерса обретает смысл, если его прочитывать параллельно с хайдеггеровской критикой западной метафизики, поскольку оба вовлекают переосмысливание вещей и объектов, онтологии и бытия, в понятиях, отвечающих специфическому человеческому опыту в мире[14].

Достаточно сложно решить, в какой момент было бы уместно упомянуть Хайдеггера. Он может быть наименее значимым, когда цитируется напрямую; с другой стороны, когда его влияние косвенно и относится ко всей системе целиком и поэтому значит гораздо больше, его упоминание вообще может не служить никакому конкретному критическому замыслу. Рецепция Хайдеггера (включая и отказ от Хайдеггера) весьма различна у разных авторов: начиная от тех, чьи работы в значительной степени написаны под влиянием его текстов (например, Стивен Мелвилл), до тех, кто адаптирует его идеи с сугубо риторическими намерениями (например, Джермано Челант). Одна из проблем для нынешнего поколения историков искусства – и это одна из нитей, связывающая книгу Саммерса с теми книгами, с которыми, как может показаться, она никак не связана, – необходимость прийти к согласию по вопросу места Хайдеггера в нынешнем понимании

[14] О вещах и объектах см.: Heidegger, *What is a Thing?,* translated by W.B. Barton and Vera Deutsch (Chicago, Il.: H. Regnery, 1967). Об онтологии полезной может быть работа Эммануила Левинаса «Мартин Хайдеггер и онтология» (Emmanuel Levinas, “Martin Heidegger and Ontology,” *diacritics,* 26, no. 1 (1996), 11-32).

исторического искусства. По крайней мере, те современные исторические и теоретические тексты по искусству, которые находятся в поисках воплощенной истины о мире, должны стать более саморефлексивными, если они формулируют свое столкновение с Хайдеггером, а не просто пассивно воплощают его идеи. В отношении письма об искусстве идеи Хайдеггера имеют свои ограничения и побочные эффекты: они открывают дорогу пафосу, как это отчетливо показал Деррида; и они могут ограничить дискурс до пределов того, что рассматривается как пра-условия (*Ur-conditions*) человеческого бытия – условия зачастую слишком общие для того, чтобы ухватить специфику произведений искусства[15]. Я приведу пример обоих ограничений после того, как рассмотрю следующее понятие, являющееся также и следующим словом в названии книги.

2. *«Пространства»*. Книга Саммерса представляет собой компедиум различных смыслов пространства. Алфавитный указатель книги различает координируемое пространство, метаоптическое пространство, метрическое пространство, индивидуальное пространство, реальное пространство, социальное пространство, пространство зрителя и виртуальное пространство. В тексте Саммерс также упоминает «социальное пространство» Анри Лефевра и полдюжины других и отмечает, что потребовалась бы «еще одна большая книга для того, чтобы рассортировать спорную критическую историю представлений о пространстве в XX в.» (21)[16]. Центральным методологи-

[15] Derrida, *The Truth in Painting,* translated by Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 284-285, 292-293 (В русском переводе см. фрагмент этой работы: Деррида Ж. Истина в живописи. Воссоздание истины по мерке // *Топос*. № 2–3 (5). 2001. С. 28–39. – *Прим. переводчика*). Эта моя критика развита в книге *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing* (University Park, Pa.: Penn State Press, 1997), 230-245. В отношении попытки назвать пра-условия (*Ur*-conditions) воплощенного опыта в физических понятиях см.: George Lakoff and Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* (New York: Basic Books, 1999).

[16] Саммерс сопоставляет и зачастую практически смешивает реальное пространство и социальное пространство, как, например, в пассаже, описывающем рисунок Рембрандта как свидетельство «истории рисунка Рембрандта в реальных пространствах – и, более специфично, его истории в социальных

ческим намерением книги, говорит Саммерс, является замещение «давнишней формалистской идеи “визуальных искусств” тем, что я называю *пространственные искусства*» (41). Он проводит базовое разграничение между реальным и виртуальным пространствами; последние являются «всегда *репрезентациями* пространства», хотя он отмечает, что слово *виртуальный* происходит не столько от коннотаций киберпространства, сколько от *добродетели – virtue* (*virtus, virtu*), и поэтому в нем воплощается сила собственной правоты (43).

Разбор и классификация видов пространства является общей отправной точкой множества разнообразных текстов по истории искусства. Тем не менее за пределами известной традиции кантианской философии понятие пространства отсутствует: оно существует в истории как основополагающее постренессансное западное понятие[17]. Понятие пространства было вплетено в самоопределение постренессансного искусства, но в то же время и несмотря на свою разветвленную историю, оно сохраняло и, возможно, расширяло ту роль, которую Кант отводил ему как основанию или возможности опыта[18]. Оно, таким образом, оказалось неразрывно вплетено в ныне существующие западные понятия искусства и опыта.

Проблема, которая в связи с этим ставится перед всемирной историей искусства, весьма актуальна. Должно ли вообще понятие пространства использоваться по от-

пространствах…» (52).

17 История пространства и его синонимов не является трансисторичной, но связана с поздним Ренессансом; важным фактом является, например, то, что слово «пространство» не появляется ни в одном из западных архитектурных трактатов вплоть до XVIII в.: Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950* (London: Faber and Faber, 1965), 285.

18 Даже феноменологические прочтения пространства могут быть рассмотрены как кантианские в том смысле, что они основываются на ньютоновском трехмерном пространстве как предсуществующей референциальной рамке. Убедительно утверждалось, что даже смысл пространства у Мерло-Понти не является ни лейбницианским (не дан в отрыве от тотальности переживаемых пространственных отношений), ни неокантианским (то есть переживаемым по частям и «регионам»), но ньютоновским, «потому что он представлен как пространственное поле или основание всего феноменологического содержания». Priest, *Merleau-Ponty* (London: Routledge, 1998), 234.

ношению к доренессансному и незападному искусству? Должны ли историки искусства продолжать разделение и определение видов пространства и приписывать им различные исторические окружения? Может ли понятие пространства выступать в качестве ведущего тропа для историко-искусствоведческих исследований вроде «Реальных пространств»? Позвольте мне предложить три причины, по которым, на мой взгляд, рассмотрение понятия пространства как основания для историко-искусствоведческих исследований может быть проблематичным.

Во-первых, не ясно, сколько из описываемых Саммерсом «реальных пространств» могут быть общими для всех наблюдателей, а сколько основаны на его собственном опыте. Первый пример реального пространства, предложенный Саммерсом, – это ацтекская скульптура – статуя богини *Коатликуэ* из Национального музея антропологии в Мехико-сити (45–50). Саммерс отмечает, что «глыба слегка наклоняется вперед и принимает преувеличенные размеры над любым, кто стоит рядом с ней так, что простейшее персональное обращение к образу становится угрозой и знамением». Рассмотрение символизма скульптуры Саммерс завершает описанием окружающего города Теночтитлана и образа Тлальтекутли у основания статуи, замечая, что *Коатликуэ* «воплощает… более общий ритуальный, социальный, политический и, наконец, космический плоскостной порядок» (50). Учитывая, что расположение *Коатликуэ* в прилегающей к храму территории Теночтитлана не известно, «адресация» скульптуры к своим изначальным зрителям неопределенна и оценка Саммерса вынужденно базируется на плоскостности *Коатликуэ* и на предположении, что структуры города были организованы аналогично. «Персональная адресация» зрителя к скульптуре – также вопрос открытый, поскольку она может варьировать от одного человека к другому. Мой собственный опыт гораздо больше согласуется с изумительной фотографией, сделанной Лео Катцем в 1943 г., на которой *Коатликуэ* неясно вырисовывается в тумане над каменными обломками других разбитых частей, восстановленных со стороны храма. Фотография выполнена с нижнего ракурса и с угловой точки, а не спереди или со

стороны[19]. В результате создается эффект не плоскостности (проекции), а движения, и в результате другая – все еще гипотетическая – оценка «реальных пространств» скульптуры может быть выстроена с этой отправной точки, ведя к другим выводам. Второй пример по этому же вопросу, в большей степени поддающийся детальному рассмотрению, касается репрезентаций тела, использующих решетки и модули. Саммерс упоминает индийскую скульптуру, использующую ладонь (*thalam*) как элемент конструкции, и египетские рельефы, использующие в качестве своих частей решетки и локти (410, 444). Оба примера он упоминает в главе, посвященной плоскостности, рассматривая их как примеры решеток; но эти две скульптурные практики значительно отличаются друг от друга даже в отношении модулей и решеток. Правила пропорциональности скульптуры, заданные в таких индийских текстах, как *Vi.. udharmottara Pur–a. a*, строги, и такими же являются сбивающие с толку сложенные внахлестку повторения решеток, «королевские локти», пальцы и другие меры длины в египетских практиках[20]. Обе скульптуры являются красноречивыми системами концептуализации тела, и ни одна из них не может быть с легкостью сведена к решеткам или к плоскостности. Если бы я собирался написать об индийских или египетских скульптурах, закончить я должен был бы совершенно различными смыслами их «реальных пространств».

Во-вторых, есть объекты, рецепция которых, можно сказать, зависит от *игнорирования* пространственных характеристик или от непознаваемых или неартикулируемых пространственных свойств. Средневековые шведские рунические камни тому пример. В отличие от подобных камней в Дании шведские камни украшены гравированными серпентами (символическими изображениями змей). На первый взгляд змеи выглядят сжатыми, потому что их кольца частично перекрывают друг

19 Katz, "Art and Archaeology in the Aztec Figure of Coatlicue," *Magazine of Art,* 38 (1945), 133-137, photograph on p. 37.

20 Priyabala Shah, *Vi.. udharmottara Pur–a. a, Third Khanda,* vol. 2, *Introduction, Appendices, Indexes.* Gaekwad's Oriental Series, edited by B. J. Sandesara, no. 137 (Baroda: Oriental Institute, 1961); Erik Iverson, *Canon and Proportions in Egyptian Art,* второе издание, пересмотренное в сотрудничестве с Йошиаки Шибата (Warminster, England: Aris and Phillips Ltd., 1975).

друга наподобие борромеевых колец (*Borromean rings*), не предполагая глубинного пространства и глубины (*fondo*), как в классических рельефах. Я думаю, что отсутствие скульптурного рельефа и сама простота представления взаимно налагающихся колец являются указателями того, что эти рисунки не могут быть рассмотрены как существующие в пространстве, понимаются ли они как сжатые или же как символические[21]. Ни одно конкретное «реальное пространство» не предполагается самими камнями, которые изначально устанавливались как пограничные маркеры на пограничных полях. Камни не обращены лицом к зрителю (или к потенциальному прохожему), и они не предполагают никакого особого социального пространства. Вместо этого запутанность переплетенных змеиных тел может быть рассмотрена как свидетельство того, что изначальным зрителям предлагалось следовать кольцам, визуально распутывая змеиные тела, подсчитывая их непредсказуемые ноги, руки, хвосты и многочисленные головы, одновременно читая рунические надписи, вырезанные на их боках. В этом процессе смотрения и чтения ставка не делается на пространство – реальное и виртуальное, и анализ, начинающийся с пространственных концептов или метафор, увел бы в неверном направлении. Как много визуальных искусств являются не пространственными в этом специфическом смысле?

Третьей причиной поставить под сомнение историю, зависящую от понятия пространства, является факт, что пространство вовлечено в наше сознание таким образом, что мысленно этим управлять мы не можем. Интересным примером, демонстрирующим это затрудняющее обстоятельство, является книга «Западное историческое мышление», которая начинается с представленного Питером Берком списка десяти «историографических допущений или принципов», характеризующих западное историческое письмо. Заключительное предложение Берка заключается в том, что «у западных историков специфические взгляды на пространство». Книга организована вокруг работ, представленных на конференции в Билефельде в 1994 г., и пятнадцать ответов следуют десяти принципам запад-

[21] Sven Jannson, *The Runes of Sweden,* translated by Peter Foote (Stockholm: Norstedt, 1962); Claiborne Thomson, *Studies in Upplandic Runography* (Austin, Tx.: University of Texas Press, 1975).

ности Берка. В «Послесловии» Берк замечает, что только один из пятнадцати респондентов едва ли упомянул все десять его тезисов о пространстве; я рассматриваю это как знак того, что «западность» пространства глубоко укоренена в западном историческом сознании[22]. Как полагает Дэвид Паксмэн в книге «Путешествие в язык: пространство и лингвистическое столкновение, 1500–1800», пространственные метафоры управляли даже лингвистическими смыслами структуры языка. Выводимые понятия пространства всегда являлись составной частью языка, где они оказывали воздействие на представления о мире западных людей и на их языки. Писатель, который захотел бы основать историческое исследование на понятии пространства, должен был бы принять в расчет результаты столетних исследований того, что кажется естественным использованием слова *пространство*[23]. Эти исторические и философские головоломки не могут быть разрешены посредством обращений к современным исследованиям компаративной лингвистики или когнитивной науки, потому что и эта литература находится в некотором беспорядке[24]. Ввиду всего этого благоразумно было бы предположить, что пространство как понятие является проблематичным отправным пунктом для историко-искусствоведческого анализа, намеревающегося связать западную и незападные культуры.

3. *Всемирная история искусства*… Все искусства обладают «определенной универсальностью, – пишет Сам-

[22] Burke, “Western Historical Thinking in s Global Perspective – Ten Theses,” *Western Historical Thinking: An Intercultural Debate,* edited by Jörn Rüsen (New York: Berhahn, 2002), 15–32, цитаты по с. 28, 27 соответственно; см. также с. 196.

[23] Paxman, *Voyage into Language: Space and the Linguistic Encounter, 1500-1800* (Burlington, Vt.: Ashgate, 2003). На мой взгляд, аргумент Паксмана не очень ясен, поскольку он колеблется между утверждением о том, что «пространственный опыт… руководит теми, кто исследует свойства языка», и о том, что пространственные метафоры развивались в языке, производя новые конфигурации значений в языке (1, 16). И все-таки возможность того, что метафоры пространственности в языке как находятся под влиянием, так и руководят смыслом мира для западного человека, остается.

[24] John Lacy, “Space in Language and Thought: Commentary and Discussion,” *Ethos, Journal of the Society for Psychological Anthropology,* 26, no. 1 (1998), 105-111.

мерс, – даже несмотря на то, что социальные пространства и артефакты создаются специфическими способами» (38). Вопрос к созданной по принципу Саммерса всемирной истории искусства заключается в следующем: может ли эта универсальность (соглашаясь, в качестве аргумента, с тем, что она существует) устанавливать действенные контакты со «специфическими способами», ее формирующими. Саммерс приводит пример храмовых платформ в Теотиуакане, в Мексике:

> «Нам никогда не узнать, когда и для каких церемоний воздвигались огромные храмовые платформы Теотиуакана. Мы можем знать только то, что такие случаи существовали, что восхождения имели место и что любое значение должно быть соотнесено с восхождением и остановками, восхождением от уровня к уровню, чтобы в конечном счете достичь вершины. Мы можем сами повторить эти движения, с минимальнейшим, тем не менее, воспроизведением смысла тех событий, смысла, которое это восхождение имело для первых строителей этого места» (57).

Ненадежным в придании особого значения универсальным элементам воплощенного опыта может являться то, что эти универсальные элементы могут быть одновременно и неспецифичными, и неосознаваемыми. Если я поднимусь на лифте на небоскреб, мой опыт будет сродни поэтапному восхождению для достижения вершины, но не факт, что я буду воспринимать это именно таким образом. Возможно, я буду слушать звуки лифтового троса или смотреть, как сменяют друг друга номера этажей. С моим опытом абстрактная идея восхождения может не иметь ничего общего. В Теотиуакане Храм Солнца имеет восемь террас и склонов по меньшей мере с шестью углами наклона, так что опыт в данном случае – это нечто большее, нежели всего лишь подъем с остановками. Вопрос о том, является ли опыт фактической структуры храма добавочным к базовому опыту «восхождения и остановки» или же восемь террас решительно переписывают более общее понятие восхождения, – вопрос для «Реальных пространств» открытый[25].

[25] В более общем контексте исследования Теотиуакана вопрос вовлекал бы в себя подгонку друг под друга метафор восхождения и осевой симметрии, с одной стороны, а также напластованной и только частично симметричной диспозиции частей города как целого – с другой; сравните, например, с: Linda Manzanilla,

Существует множество возможностей испытать тиски абстракции на конкретном опыте исторических объектов. Западная часть пещеры, находящаяся под Храмом Солнца в Теотиуакане, была сознательно сужена, а потолки были занижены для того, чтобы заставить людей сгибаться. Структура пещеры неожиданно сложна и, даже несмотря на то что информация о ритуалах, осуществляемых здесь, не сохранилась, детальное феноменологическое описание может принести интересные плоды: но только в том случае, если оно не будет сведено к общим наблюдениям о центрированности, осевой симметрии и центрам власти[26]. Через несколько страниц после описания Теотиуакана Саммерс упоминает «массивные жертвоприношения» зеленому камню, которые располагались под землей на месте ольмекского поселения в Ла-Вента в Табаско. Он рассматривает эти жертвоприношения как свидетельство значимости фактуры, поскольку простого сокрытия камней было «недостаточно»; они должны были быть также «очищены» и «отличаться» сглаженностью (86–87). Ла-Вента гораздо более сложна, чем это может показаться по описанию ее в «Реальных пространствах»; зеленые камни были уложены под самановой плиткой, покачивающейся над мозаиками из зеленых камней, и окружены базальтовыми колоннами. Песчаный раствор, поддерживающий камни, включал в себя дюжину различных оттенков розового, красного, желтого и белого[27]. Само место является археологически сложным, и все эти детали могли бы быть использованы в поддержку саммеровского понятия фактуры, но в равной мере их можно использовать и для убеждения в том, что фактура, очистка и различение сами

"Social Identity and Daily Life at Classic Teotihuacán," *Mesoamerican Archaeology: Theory and Practice,* edited by Julia Hendon and Rosemary Joyce (Oxford: Blackwell, 2004), 124-147.

26 Doris Heyden, "An Interpretation of the Cave Underneath the Temple of the Sun in Teotihuacán, Mexico," *American Antiquity,* 40, no. 2 (1975), 131-147; и ее теоретическая работа: "Caves, Gods, and Myths: World View and Planning at Teotihuacán," *Mesoamerican Sites and World-Views,* edited by Elizabeth Benson (Washington: Dumbarton Oaks, 1981), 1-39.

27 Philip Drucker, Robert Heizer, and Robert Squier, "Excavations at La Venta Tabasco, 1955", in the series *Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology,* no. 170 (Washington: United States Government Printing Office, 1959).

по себе являются слишком общими для того, чтобы уловить то, что произошло в Ла-Вента. Восхождение, плоскостность, центрированность и фактура могут являться основной басовой партией опыта, но их основной тон может быть настолько низкий, что станет неслышным.

Хочу остановиться еще на одном аспекте, прежде чем расстаться со всемирной историей искусства. Сама история – ее хронологии, ее институциональные привычки – является предметом рассмотрения «Реальных пространств». Всякий раз, когда Саммерс полагает, что определенное понятие может быть применимо к разговору об искусстве где угодно в мире, он рискует – и он знает это очень хорошо – утратить историческую специфичность. Я отдаю должное как привлекательности, так и проблематичности такого условного избавления от истории искусства[28]. «Реальные пространства» периодически становятся неисторичными, но не аисторичными: они исторически обоснованы, но иногда отклоняются от исторического нарратива. При поверхностном прочтении «Реальные пространства» могут показаться лишенными исторического нарратива, но более важным вопросом является степень, с которой историко-искусствоведческое письмо нуждается в анализе, подобном представленному в «Реальных пространствах». При анализе Теотиуакана невозможно избежать упоминания осевой симметрии и восхождения, а они, может быть, являются единственными имеющимися в распоряжении соответствиями универсальному языку, который может связать один анализ с другим, одну культуру с другой. За пределами истории искусства существуют энциклопедические, неисторические толкования эстетических и критических понятий (как, например, исследование понятия связности Карлом Ашенбреннером или словари наподобие «Энциклопедии эстетики»)[29]. Временами такие книги отдаляются

[28] Джеймс Герберт, один из читателей рукописи моей собственной книги *The Domain of Images* (op. cit [as in n. 8]), отметил, что для того, чтобы предложить концептуальный анализ различных типов образов, я был вынужден написать книгу, которая в основе своей неисторична. Различие между периодически историческим, неисторическим и аисторическим являлось здесь, как и в «Реальных пространствах», предметом рассмотрения. Herbert, personal communication, 1998.

[29] Aschenbrenner, *The Concept of Coherence in Art* (Dordrecht: Klu-

от формы и намерений историко-искусствоведческого нарратива. В иных случаях неисторический концептуальный анализ может быть тесно связан с историко-искусствоведческими интересами. В качестве примера можно привести очерк Юлиуса Вейнберга, посвященный понятию абстракции, работу Вольфганга Пейтца о происхождении фетиша и работу самого Саммерса о таких понятиях, как *figura serpentinata* или контраппосто[30]. Вполне возможно, что каждодневное написание истории искусства и нуждается в анализе вроде того, что проделал Саммерс; однако обратное утверждение было бы неверным, и историко-искусствоведческое письмо может не принимать подпитку даже от такого концептуального анализа, который вырастает из самого историко-искусствоведческого письма. Это вряд ли можно аргументировать, но можно заметить: было бы интересным посмотреть, что было бы, если бы книга Саммерса была взята в качестве «модератора» всемирной истории искусства. Рецепция других концептуально обоснованных работ, включая работы Джорджа Кублера «Форма времени» и Гомбриха «Чувство порядка», остаются в этом отношении проблематичными[31]. История искусства, кажется, по-

wer, 1985); *Encyclopedia of Aesthetics,* edited by Michael Kelly, 4 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1998). Еще одной из недавних энциклопедий по эстетике является: Li Zehou and Ru Xin, *Mei xue bai ke quan shu* [*Encyclopedia of Aesthetics*], edited by Ming Yu Zhu (Beijing: She hui ke xue wen xian chu ban she [Social Science Archive Publishing House], 1990). Я благодарен Оигу Джианг за помощь.

30 Weinberg, "Abstraction in the Formation of Concepts," *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas,* edited by Philip Weiner, 5 vols. (New York: Scribner's, 1973), vol. 1, 1-9; Peitz, "The Problem of the Fetish, II: The Origin of the Fetish," *Res,* 13 (1987), 23-45 (обе эти книги цитировались в «Реальных пространствах», 672); и работа Саммерса "Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art," *The Art Bulletin,* 59 (1977), 336-361.

31 Трудно оценить вклад таких книг, как «Чувство порядка» или «Форма времени», но мне кажется, что они оказали совсем незначительное воздействие в соизмерении с широтой предмета их рассмотрения. *Arts and Humanities Citation Index* приводит относительно мало цитат из обоих. Обзоры книги Кублера (Kubler's *Shape of Time*) собраны самим Кублером в книге "*The Shape of Time Revisited*," *Studies in Ancient American and European Art: The Collected Essays of George Kubler,* edited by Thomas Reese

рождает концептуальные медиации и абстракции, но не всегда для того, чтобы принимать их как подпитку.

4. *… и подъем западного модернизма.* Заключительная глава Саммерса, посвященная западному модернизму, вращается вокруг спорного тезиса: модернизм стал возможен в результате смещения от «вымышленного мира форм», как в традиции Аристотеля, «до одной из *сил*» (551). Силы действуют как определенного рода пространство, которое Саммерс называет «метаоптическим»: предсуществующая, «умозрительная», «безграничная», поддающаяся универсализации координирующая метрическая рамка, которая является «неантропоморфической» и «не соизмерима с нашей физической самостью и не принимает определенную форму по отношению к ней» (564, 557, 657)[32]. Для придания значимости своей позиции Саммерс апеллирует к длинному списку авторов, включая Гоббса, Юма, Канта, Руссо, Адама Смита, Маркса, Дарвина и Фрейда. Некоторые из его интерпретаций – в особенности работы Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия» – сами по себе являются фрагметарными и открытыми для дальнейших дискуссий (564–65, 572–73). Затем в главе представлены наиболее известные понятия модернизма, включая сублимацию, карикатуру, фотографию и кубизм. Специалисты, которые обратятся к этим страницам (а я подозреваю, что удел данной книги состоит в том, чтобы ее читали по частям), могут не найти там того, что пополнило бы текущие дискуссии или было бы с ними как-то связано. Например, в разделе, посвященном субли-

(New Haven, Ct.: Yale University Press, 1985), 424–430. Reviews of Gombrich's *Sense of Order* include Henri Zerner, in *The New York Review of Books,* 26 part 28 (June, 1979), 18-21, вместе с ответом Гомбриха (Ibid., 60-61); и John Kennedy, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 38, no. 4 (1980), 453–457. Я благодарен Ричарду Вудфилду за эти три отсылки.

[32] Центральным текстом о различии между воплощенным местом и отделенным (*disembodied*) («метаоптическим») пространством является работа: Ed Casey, *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World* (Bloomington, In.: Indiana University Press, 1993), xv, 41-105; Саммерс ссылается на эту книгу, но только как на «историю идеи места» (666); работа Казей по сути является прямо противоположной заключительной части «Реальных пространств» и идее метаоптического пространства.

мации, акцент делается на понятии бесконечности; здесь Саммерс полагается на Берка, Канта, исследования сублимации Самюэла Монка, а также на замечательную книгу Марджори Николсон «Горная тьма и горное сияние», – последние две книги были опубликованы в 1935 и в 1959 гг. соответственно[33]. Конечно, нет причин утверждать, что анализ должен основываться на современных источниках, но пропуск Саммерсом довольно обширной модернистской и постмодернистской литературы по сублимации означает, что читатели вынуждены будут сами устанавливать связь с современной литературой[34]. Важным для «Реальных пространств» является тем не менее не то, как предмет рассмотрения выглядит сегодня, но как он выглядит, когда занимает свое место в энциклопедическом рассмотрении Саммерса. Сублимация, как и большинство других подобных тем, редко встречается в таком контексте, и гораздо больше можно усвоить из наблюдения за формами, которые Саммерс вынужден придавать ей для того, чтобы встроить ее в свою систему. Глава завершается долгим рассмотрением часовни Ротко, где Саммерс демонстрирует, как эта часовня резонирует с теми пространственными конфигурациями, которые обсуждались на протяжении всей книги[35].

---

33 Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England* (New York: Modern Language Association, 1935); Marjorie Nicholson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1959); Книга Николсон явилась результатом лекций, прочитанных ею в университете Корнелл в 1948 г.

34 Модернистский и современный смысл сублимации может быть «триангулирован» с помощью работ: Neil Hertz, *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime* (New York: Columbia University Press, 1985); Peter De Bolla, *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics, and the Subject* (London: Basil Blackwell, 1989); *Of the Sublime: Presence in Question,* edited and translated by Jeffrey Librett (Albany, NY: State University of New York Press,1993); Philippe Lacoue-Labarthe, "On the Sublime," translated by Geoff Bennington, *Postmodernism, ICA Documents,* edited by Lisa Appignanesi (London: Free Association Books, 1989), 11-18; и очень полезной работы: Martin Donougho, "Stages of the Sublime in North America," *MLN,* 2 (2001), 909-940.

35 В эпилоге книги Саммерс возвращается к двойственному намерению всей книги: адаптировать западные понятия ко встрече с незападным искусством и понять, что является специфическим

Было бы заманчиво, с позиции некоторых современных исследований, сказать, что «Реальные пространства» являются тупиком – чувствительной и просвещенной, но в конечном счете (что бы по этому поводу ни думал сам автор) евроцентристской попыткой построить единое для всего мирового искусства интеллектуальное здание. Но обучение историков искусства начинается с общих вводных нарративов, и, к сожалению, имеющиеся в нашем распоряжении сегодня специализированные монографические исследования (уязвимые во многих отношениях) только отсрочивают тот момент, когда мы сможем сказать, на что эти вводные нарративы в действительности *должны* походить. Возможно, учитывая то, что проблема всемирной истории искусства является такой обременительной и она так часто исчезала за специализированными исследованиями, будет полезным изложить ведущие подходы ко всемирной истории искусства, включая и подход Саммерса. Ниже (в качестве отсылки и толчка для дальнейшего разговора) представлено пять возможных вариантов, которые были предложены недавней историей искусства и политической историей. Они представлены в порядке своего возрастающего радикализма, начиная от интеллектуально консервативных вариантов сохранения истории искусства нетронутой до радикальных предложений о том, что история искусства должна исчезнуть для того, чтобы приспособиться к новым культурам и практикам. «Реальные пространства», я предположу, помещаются где-то посередине этого пути.

1. *История искусства по мере своего продвижения к всемирному искусству может оставаться неизменной по своей сути.* Мы могли бы расширить традиционный предмет нашего обсуждения (высокое искусство, главным образом западную живопись, скульптуру и архитектуру), обратившись к незападному искусству, полагая, что новый материал привнесет органические (структурные) изменения в интерпретативные методы и политики истории искусства. Насколько мне известно, официально этот пер-

---

для Запада даже тогда, когда западные понятия изменяются настолько, что они уже больше не конституируют единый унифицированный подход к искусству (625, 653). Последнее намерение является отличной поправкой позиции мультикультурализма, которая рассматривает Запад как предзаданное понятие.

вый вариант не был ни предложен, ни отвергнут, но он является де-факто позицией монографических исследований незападного искусства, появляющихся как в научных изданиях, так и в специализированных статьях в коммерческих журналах и в каталогах аукционов.

В конечном счете при таком взгляде история искусства будет двигаться по направлению к новым нарративам, незнакомым историям, новым «центральным» работам. По мере того как историки искусства настойчиво стремятся вырваться наружу, обращаясь к рассмотрению таких вещей, как индийские придорожные мемориалы, провинциальные китайские стелы VI в., аборигенные элементы в украшении постколониальных мексиканских церквей, новые объекты и их истории, могут без особых усилий и безболезненно сделать наши беседы более глобальными[36]. Подобное изменение не затронуло бы наши текущие интересы (мы продолжали бы изучать социальные контексты, гендер и идентичность), наши общие стратегии интерпретации (от формального анализа до психоанализа) или наши рабочие понятия (такие как реализм, интенция, нарратив, пространство и свидетельство)[37]. Самоощущение дисциплины, таким образом, во многом осталось бы нетронутым. Незападное искусство растворилось бы в истории искусства подобно цветным чернилам в воде. Из всех содержащихся в этом списке вариантов этот я нахожу в наибольшей степени потенциально деструктивным по отношению к слаженности и интересам истории искусства. Он упрощает современные исследования глобализма и мультикультурализма, полагая, что врожденная гибкость истории искусства позволит ей реформировать себя в любом новом контексте. Если специализированные исследования незападного искусства

---

36 Эти примеры взяты из (соответственно): *Memorial Stones [in India]: A Study of Their Origin, Significance, and Variety,* edited by S. Settar and Gunther Sontheimer (Dharwad: Institute of Indian Art History, 1982); Stan Abe, *Ordinary Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2002); and Samuel Edgerton, *Theaters of Conversion: Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico* (Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press, 2001).

37 Под «рабочими понятиями» я подразумеваю также и ведущие понятия книги *Critical Terms for Art History,* edited by Richard Shiff and Robert Nelson (Chicago, Il.: University of Chicago Press, 1996).

продолжают бесконечно множиться, как это происходит сегодня, однажды дисциплина снова изолирует себя от наиболее интересных интеллектуальных дискуссий времени. Что является необходимым – и что книга Саммерса пытается предоставить, – это четкий ответ сложной проблеме организации нового материала, а не пассивная архивация или формализм, предполагающие, что пристальное внимание к объекту искусства является достаточной страховкой против евроцентризма.

2. *История искусства может переопределить и приспособить свои рабочие понятия для того, чтобы лучше соответствовать незападному искусству*. Это позиция Саммерса; его интересует обнаружение «способов адресации к максимально возможному количеству историков, задействуя их концептуальный словарь, чтобы открыть дорогу новым интеллектуальным дискуссиям» (12). Он предлагает сохранить основополагающие критические понятия истории искусства и приспособить их таким образом, чтобы они обеспечили «новые рамки» для осмысления других культур. В этом подходе кроме западных присутствуют другие истории и «другие модернизмы». Саммерс «небезразличен к проблемам, возникающим в результате навязывания гипотетических категорий искусства, культуры и самой истории на жизнь и деятельность других», и он идет на риск, обращаясь «к огромному множеству специфических культурных возможностей, моделей и традиций» (12).

Философские основания этого подхода могут быть обнаружены за пределами истории искусства, в дискуссиях о «гипотезе лингвистической относительности»: если языки (и, соответственно, языки искусства) являются в основе своей соизмеримыми, тогда, возможно, имеет смысл писать всемирную историю искусства, основанную на едином языке искусства[38]. Позиция Саммерса ре-

[38] John Lucy, *Language Diversity and Thought: A Reformulation of the Linguistic Relativity Thesis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); and Peter Carruthers, *Language, Thought, and Consciousness* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996). В Северной Америке наиболее известным вариантом гипотезы относительности является модель Бенджамина Уорфа; для нас интересно то, что его релятивизм был вдохновлен лингвистическим универсализмом, почти как если бы необходимым являлось поверить в общность человеческого опыта, обретаемого через язык для

алистична в философском смысле, потому что она основывается на убежденности в том, что существует общий лежащий в основе опыт мира. Его позиция также могла бы быть защищена с помощью философии языка, через утверждение, что языки имеют общие разделяемые структуры[39]. Тем не менее, каким бы ни был способ защиты позиции Саммерса, рискну предположить, что множество историков искусства найдут себя по другую сторону вопроса. Историки искусства обращают пристальное внимание на языки различных культур для того, чтобы понять произведения искусства через, по-видимому, известные их создателям и зрителям понятия. И в этом смысле языки искусства не являются соизмеримыми: в противном случае причин учить иностранные языки для изучения визуального искусства было бы меньше. С формальной точки зрения книга Саммерса является полилингвистической, поскольку включает в себя латинский, греческий, итальянский, французский и некоторые другие языки; но она совершенно равнодушна к существованию незападных языков.

Один из способов защитить и расширить стратегию Саммерса – это обратиться к рассмотрению тех случаев, где сохраняются релевантные не-западные термины. Здесь мог бы понадобиться анализ аборигенных и колониальных способов использования западных терминов. В качестве примера можно привести исследование Тома Камминса и Джоанны Раппапорт колониальной андской культуры в южной Колумбии, использующее термины из словаря Себастьяна Коваррубиаса, составленного в 1611 г. Камминс и Раппапорт обращают внимание на то, как редукция (*reduccion*) андского социального пространства на картах и в планировке городов оставила следы на андских

того, чтобы привлечь на свою сторону значимость индивидуальных языков. Краткое изложение доводов против позиции Уорфа см. в: Einar Haugen, "Linguistic Relativity: Myths and Methods," *Language and Thought: Anthropological Issues,* edited by William McCormack and Stephen Wurm (The Hague: Mouton, 1977), 11-28, especially 22.

39 В отношении последнего см.: Jerry Fodor, "Defending the 'Language of Thought,'" in *Art and Cognition: A Reader,* edited by William Lycan (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1990), 282-299; и Noam Chomsky, *Knowledge of Language: Its Nature, Origin, and Use* (New York: Praeger, 1985).

понятиях. Города и планы городов были артикулированы в соответствии с такими понятиями, как фасад (*portada*), фронтиспис (*frontispicio*) и фасад здания (*lienzo*), терминами, которые были определены Коваррубиасом как «фасад дома», «фасад… где размещен вход в помещение с его декорациями» и «продолжающая (его) вертикальная стена». Использование подобных терминов, как и их образы, не просто являются испанскими, но свидетельствуют о «множественности андских понятий пространства и порядка, которые были наложены одно на другое при колониализме[40]. С философской точки зрения эта работа напоминает книгу Саммерса, но с одним важным отличием: даже несмотря на то что Камминс и Раппапорт рассматривают андскую культуру через испанские понятия, они в то же время остаются очень внимательными к их употреблениям в XVI в. Тот уровень обобщения, на котором работает Саммерс, не побуждает его обращаться к подобным источникам. Этот факт может быть рассмотрен как сильная сторона его книги: это означает, что исследователи, подобные Камминсу и Раппапорт, могли бы начинать свои исследования с обобщенных моделей Саммерса. Но он также может быть рассмотрен и как слабая сторона – Саммерс не считает необходимым обращаться к историческим вариациям своих рабочих понятий.

3. *История искусства может вдаваться в поиски аборигенных критических понятий*. В современных исследованиях главная альтернатива подходу Саммерса – оставить западные слова на одной стороне и попытаться локализовать в исследованиях термины, которые использовались в незападных культурах. Такие термины могут быть почти синонимичными английским, как, например, латинское слово *spatium* для *пространства*; это могут быть термины, рассмотренные как оппозиция западным, как, например, японское слово *ma*, одновременно являющееся синонимом для понятия *пространства* и *времени*; это могут быть термины, которые приближаются к английским, но означают в то же время совсем другое, как, например, китайское слово *kong*, которое означает

[40] Cummins and Rappaport, "The Reconfiguration of Civic and Sacred Space: Architecture, Image, and Writing in the Colonial Northern Andes," *Latin American Literary Review,* 26, no. 52 (1998), 174-200, цит. со с. 182, 193 соответственно.

пространство в смысле пустоты или вакуума (*void*), но также и буддистскую пустоту (*sunyata*); они могут проблематично соотноситься с западными терминами, как, например, в уравнивании Хайдеггером японского *kotoba* и немецкого *Ding*; и они могут быть новыми терминами, не имеющими отчетливых эквивалентов в западном дискурсе, как, например, китайское слово *liqi*[41]. Эта практика обнаружения незападных терминов может быть рассмотрена как естественный результат использования историей искусства XIX и XX вв. таких терминов, как «контраппосто» (*contrapposto*), «кьароскуро» (*chiaroscuro*) или «живописная картина» (*tableau*). Эта практика может казаться непроблематичной, но она непосредственно ведет к вопросам мультикультурных исследований. Если представить это в виде формулы, то обнаружится слишком много незнакомых терминов и текст может уже больше не выглядеть как история искусства. Я приведу два примера, выходящих за рамки стратегий привлечения незападных языков, предложенных в «Реальных пространствах». Два исследователя китайского искусства, Ву Хунг и Роберт Бэгли, не так давно были вовлечены в продолжительную дискуссию над книгой Ву «Монументальность». Автор этой книги разыскивал в классических китайских текстах такие термины, как *liqi* и «классификационные системы»,

[41] В антропологии различие проводится между *внутренней* и *внешней классификациями* (*internal* and *external classifications*); я не использую их здесь потому, что это запутало бы понятия, которые работают как классификационные системы в рамках западных стратегий интерпретации, что является следующим предметом моего рассмотрения. См.: Robert Sharer and Wendy Ashmore, *Fundamentals of Archaeology* (Menlo Park. См.: Benjamin and Cummings, 1979), 278. О термине *ma* см.: Arata Isozaki, *Ma: Space-Time in Japan* (New York: Cooper-Hewitt Museum, 1978), и Madeleine Sutter, "Ma: An Investigation into the Making of Exterior Meditative, Physical, and Sequential Space," магистерский диплом, North Carolina State University, 1999, неопубликованная работа; о понятии *kotoba* и работе Хайдеггера "Aus einem Gespräch von der Sprache" см.: Reinhard May, *Heidegger's Hidden Sources: East Asian Influences on His Work,* translated by Graham Parkes (London: Routledge, 1996), вместе с рецензией: Gereon Kopf, *Philosophy East and West,* 51, no. 1 (2001), 122-125; и о понятии *liqi* ("ритуальные атрибуты," или, шире, "ритуальное искусство") см.: Wu, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, Ca.: Stanford University Press, 1995), 18-20.

термины, которые могли бы помочь истолковать китайские памятники материальной культуры[42]. Бэгли обвинил Ву в несоответствующих способах использования аборигенных текстов и в попытке уклониться от «научной археологии» для того, чтобы вернуть в прежнее состояние «традиционные китайские знания», доступные только «культурным инсайдерам»[43]. Несмотря на то что их спор так и остался неразрешенным, он показывает, что существует определенная граница, за которой, как может оказаться, письмо больше не работает так, как работают западные исследования (по крайней мере для некоторых читателей). Благоразумное использование иностранных терминов всегда казалось присуще западным работам по истории искусства, но когда основополагающие критические термины являются незападными, может оказаться, что работа теряет свое концептуальное и дисциплинарное основание.

Второй пример – это работа Нэнси Мунн о восприятиях пространства австралийскими аборигенами. Используя понятие из диалекта валпири (*Walpiri*), которое она осторожно идентифицирует со словом *warri-ngirntiri*, Мунн исследует аборигенное ощущение пространства, а это иногда требует длинных окольных путей вокруг запрещенных мест. *Warri-ngirntiri* – одно из возможных слов для таких обходов[44]. Негативные (отсутствующие) пространства, определяемые такими окольными путями, концентрируются вокруг определенных людей, духов, мест и событий, но они не являются «четко ограниченными, обособленными местами». Они, скорее, зависят от «мобильных акторов», людей, которые очерчивают контуры *warri-ngirntiri* через уклонение от них как в историях, так и в реально существующих ландшафтах. Часть положений Мунн совместима с подходом Саммерса, осо-

---

42 Wu, *Monumentality,* op. cit. (как в n. 39).

43 Бэгли, рецензия на книгу: Wu, *Monumentality,* in *Harvard Journal of Asiatic Studies,* 51 (1998), 221–256. Эти цитаты приводятся в работе: By "Response to Robert Bagley's Review of My Book", *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford University Press, 1995), *Archives of Asian Art,* 51 (1998-1999), 92-102, quotations on p. 97.

44 Munn, "Excluded Spaces: The Figure in the Australian Aboriginal Landscape," *Critical Inquiry,* 22 (1996), 446–465; о понятии из диалекта валпири см. на с. 451 n. 16.

бенно это касается того, что эти запрещенные места являются «ориентированными на центр», убывающими сферами влияния[45]. Но Мунн в своем эссе определяет также и ощущение пространства, которое является, в своей зависимости от особенностей аборигенного опыта, в корне отличным от западного[46].

Этот третий подход является перекрестком: в одном направлении он представляет собой тщательный пересмотр западных понятий, что предлагает Саммерс; в другом – неизведанную территорию новых лингвистических ресурсов. Гипотеза лингвистической относительности является в обоих случаях мотивирующим фактором.

4. *История искусства может пытаться уклониться от западных стратегий интерпретации*. Этот вариант отличается от предыдущего и является более радикальным. В дополнение к обнаружению незападных понятий, которыми можно было бы руководствоваться при интерпретации произведений искусства, историки искусства могли бы также попытаться избавиться от моделей интерпретации, основывающихся на психоанализе, семиотике, лингвистике, антропологии, литературном критицизме, феминизме, queer-теории, структурализме и постструктурализме. Поскольку у всех этих моделей легко узнаваемая западная генеалогия, некоторым историкам казалось, что их нужно избегать так же, как нужно избегать западных терминов, категорий и критических понятий. Работа Ву «Монументальность» не может быть рассмотрена как последовательный пример для этой категории, поскольку Ву адаптирует некоторые китайские классификационные схемы и понятия, но остается западным в своих методах

---

45 Munn, “Excluded Spaces,” 451, 454; в n. 28 она цитирует Стэнли Тамбьяха о тайских пространствах и Бенедикта Андерсона о японских пространствах, источники, которые Саммерс не упоминает, но которые совместимы с его подходом.

46 Завершая таким образом, я выступаю против намерения работы Мунн, поскольку она способствует продолжающимся западным разговорам о пространственности и темпоральности и завершает западным примером (дизайн центрального парка) для демонстрации приложимости ее наиболее мобильного понятия пространства. Я думаю, тем не менее, что эти выводы противоречат сильнейшим утверждениям ее работы, которые относятся к восприятию аборигенами пространства, которое не сводится к западному и даже не поддается сравнению с ним.

интерпретации и исследовательских стратегиях. Было сделано несколько методологических попыток отказаться от влияния западных интерпретаций: Као Юкьянг, например, интересуется заимствованными элементами из китайского текста по истории искусства, написанного в IX в., «Достижения знаменитых художников всех династий» Жанг Янюан; Грант Харди предложил западным историкам посмотреть на аналогичные нарративные структуры в классическом историческом тексте Шу-ма Шьиена; Масаюки Сато представил новое прочтение работы VIII в. «Полная историография» Лиу Жийи[47].

Последовательная неевроцентричная история искусства могла бы рассматриваться как отказывающаяся от своего традиционного доверия западным методам интерпретации. Интересным примером является работа Винэй Лал «История истории: политика и научные знания в современной Индии», представляющая собой неогандистские размышления над западностью истории в целом. Для Лала историческое письмо, поскольку оно было унаследовано от Запада, «безмерно сужало возможности для осмысления альтернативных "современностей"»[48]. В качестве части рассматриваемого им довода – в дальнейшем его наблюдения являются пригодными в весьма сомнительной степени – о том, что авторы, которые идентифицируются с постколониальной теорией и исследованиями угнетенных, продолжают использовать западные методологии для обсуждения незападных предметов обсуждения:

---

47 Cao Yiqiang; из личной беседы, 1999 and 2000 гг. Рассматриваемый текст: Zhang Yanyuan, "Ming hua chi [A Record of the Famous Painters of All the Dynasties", *Some T'ang and pre–T'ang Texts on Chinese Painting,* translated by William Acker (Leiden: E. J. Brill, 1954), 59–382. Grant Henry, "Can an Ancient Chinese Historian Contribute to Modern Western Theory? The Multiple Narratives of Ssu-ma Ch'ien," *History and Theory,* 33, no. 1 (1994), 20–38; и Sato, "Cognitive Historiography and Normative Historiography," *Western Historical Thinking,* 128–141, и особенно 129. В этом же томе Yü Ying-shih обращается к возрождению интереса к традиционной китайской историографии, рассматриваемой «в ее собственных понятиях»; см.: Ying-shih, "Reflections on Chinese Historical Thinking," *Western Historical Thinking,* 152–172, цит. со с. 153.

48 Lal, *The History of History: Politics and Scholarship in Modern India* (Delhi: Oxford University Press, 2003), 208.

«Историки, занимающиеся исследованием угнетенных (the Subaltern historians), чувствуют себя комфортно рядом с Марксом, Гегелем, Хайдеггером, Якобсоном, Хабермасом, Фуко, Бартом и Деррида, но интерпретативные стратегии индийских эпических поэм или Пуранас, политическое мышление Каутильи, герменевтика поэзии перехода, философская экзегеза Нагарьюна и нарративные рамки Панчатантры или Катасаритсагары, для них практически бесполезны...»[49]

Позвольте мне извлечь этот фрагмент из работы Лала с ее более широкими намерениями и использовать его с целью поддержки радикального подхода к проблеме письма о незападном искусстве. Сам мультикультурализм приобрел бы новое значение, если бы исследователи придерживались не только своих предметов исследования, но также и своих методологий интерпретаций, взятых из изучаемых ими культур. Существует несколько работ, пытающихся это делать, в основном в антропологии; но в истории искусства подобных исследований до сих пор нет[50]. Простейшее доказательство этому: насколько я осведомлен, ни один из североамериканских или европейских университетов не пригласил на работу специалиста по китайскому искусству, чьи работы историографически следовали бы китайским интерпретативным нормам. Исследователей выбирают на основании их компетентности в китайском искусстве, а также владения ими релевантными запад-

---

49 Lal, *History of History,* 206–207. Позже он проясняет свою критику через наблюдение о том, что поскольку «происхождение современных социальных наук лежит в западных интеллектуальных практиках… неразумно, что… модели интерпретации также должны происходить из этих практик». Даже если так, то «все еще нет взаимности» в «интеллектуальных вопросах» (*ibid.,* 207.) Я предложил аналогичную критику работы Гайатри Спивак (Gayatri Spivak's, *Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999)) в своей книге «Визуальные исследования» (*Visual Studies,* op. cit. (as in n. 5), 115-116), утверждая, что Спивак может быть прочитана как автор, которая интересуется мультикультурализмом, но которая не склонна к преодолению определенных западных методов интерпретации (главным образом дерридианского постструктурализма и психоанализа).

50 Интересным примером из антропологии является работа: Diana Losche, "Skin, Organs, Bone: Narrative, Image, and the Body," *Visual Arts and Culture,* 1, no. 2 (1999), 135-148.

ными стратегиями исследования и интерпретации[51]. Подобное наблюдение также справедливо и по отношению к индийским историкам искусства[52]. Возможность для незападных методов интерпретации неясно просматривается на горизонте для неподдельно мультикультурной истории искусства. В противном случае «глобальное сообщество» историков искусства будет продолжать ссылаться, как сказал Хейден Уайт, на «массу историков из различных стран, которые адаптировали “стандарты практики” западных профессиональных историков»[53].

Книга Саммерса, которая может показаться далекой от радикального намерения отказаться от западных интерпретативных методов, в действительности в некоторых отношениях близка к нему. Одна из черт, которая делает работу Жанг Янюан «Достижения знаменитых художников всех династий» настолько отличной от современной истории искусства, заключается в уверенности автора в

---

51 Я благодарен Джеймсу Кахиллу, Марти Пауэрс, Жерому Силбергельду и Дику Винограду за разговор на эту непростую тему. Мне подсказали, что исследование Вена Фонга является в основе своей конфуцианским и что многие его западные предрассудки, – в которые можно было бы включить знаточество (*connoisseurship*), исторический анализ социального искусства и формальные интересы, – являются дополнительными. И хотя практически невозможно оценить подобное утверждение, можно отметить, что теоретические интересы, наложившиеся на китайский материал, являются западными, даже если общая цель исследования в этом и не состояла. Это наиболее очевидно из ранних работ Вена, как, например, “Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting,” *Art Journal,* 28 (1969), 388–397.

52 Работы Гиты Капур являются поучительным примером; в основе ее восприятия модернити и ее последствий в работе *When Was Modernism? Essays on Contemporary Cultural Practice in India* (New Delhi: Tulika, 2000) лежат размышления Жана-Франсуа Лиотара о сублимации и Хола Фостера об «анти-эстетике».

53 Он продолжает: «Можно ли предположить, что стандарты, почитаемые “глобальным сообществом”, являются продуктом вклада, сделанного как незападными, так и западными историками? Или же, скорее, что это “глобальное сообщество” является прямой противоположностью “глобальному сообществу” физиков или химиков, которые, скажем, являются сообществом тех, кто принял те стандарты практики для своих дисциплин, которые развивались исключительно на Западе?» White, “The Westernization of World History,” *Western Historical Thinking,* op. cit. (as in n. 20), 111–118, цит. по с. 112.

том, что живопись побуждает дочернюю почтительность и благополучие сообщества. В то время как конфуцианский замысел мог бы показаться несовместимым с академической историей искусства, эта работа поддается прочтениям, предлагаемым «Реальными пространствами», поскольку функционирование произведений искусства в социальных пространствах является одним из основных предметов внимания Саммерса. Я не предлагаю рассматривать «Реальные пространства» в качестве моста к книгам наподобие книги Жанг, потому что Саммерс предоставляет только одну часть этого моста, – но «Реальные пространства» являются, по крайней мере, сопоставимыми с книгой Жанг в том смысле, в котором современные исследования китайской живописи, с их акцентом на политике, идентичности и патронаже, могут не быть сопоставимы.

5. *История искусства может раствориться как дисциплина*. Исследования, внимательные к незападным понятиям и методам, являются, возможно, наиболее обещающим и интеллектуально непростым будущим для всемирной истории искусства. Но есть еще один последний возможный вариант, который может оказаться дефакто положением дел: история искусства может исчезнуть как дисциплина. К понятию интердисциплинарности уже прибавились понятия трансдисциплинарности и субдисциплинарности; следуя этому, то, что сейчас известно как история искусства, может раствориться, оставив только следы своих былых значений, методов и объектов. Возможно, как утверждает Жерард Мермос, «мультидисциплинарный подход к визуальным репрезентациям» должен заместить «мистифицирующий дискурс “истории искусства”»[54]. Это одна из идей, которые обсуждаются в настоящее время в визуальных исследованиях или визуальной культуре. Все же пока, несмотря на опасность, которую предположительно несет с собой антропология (согласно «Опроснику по визуальной культуре» 1996 г. журнала «Октябрь»), и помимо соблазнов литературной теории, археологии, постфеноменологии и множества поструктурализмов, история искусства все еще не растворилась в визуальной культуре[55]. Область визуальности и

[54] Mermoz, “The Problems of a Universal Art History,” *op. cit.* (as in n. 3).
[55] Anonymous, “Visual Culture Questionnaire,” *op. cit* (as in n. 4).

визуальных практик раскрывается, кажется, с каждым годом все шире и шире, становясь более интригующей и полезной. По мере того как это происходит, история искусства в том виде, как она представлена в «Реальных пространствах», приобретает все более сложные для узнавания формы.

Логика дисциплины указывает на всемирную историю искусства, даже если только немногие хотят рисковать, исследуя, на что может быть похоже «помещение мира в книгу», или – более реалистично – говорить через культуры. В этом смысле книга Саммерса является образцовой: она держит темное зеркало перед современным оптимизмом постколониальных исследований. «Реальные пространства» – это наиболее исчерпывающее, научное и рассудительно обоснованное описание того, как может выглядеть история искусства, если она сохранит свою дисциплинарную форму и свою верность Западу. Все мы должны примириться с этим, чтобы осмыслить будущее дисциплины.

Перевод И. Хатковской

КАК ЗАПАДНЫЕ ЕВРОПЕЙЦЫ ПИШУТ О ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЕ

Этот текст также является рецензией – на книгу Стивена Мансбаха «Модернистское искусство в Восточной Европе. От Балтики до Балкан. 1890–1939» (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). Мансбах исключает из своего рассмотрения русскоговорящие страны и Болгарию, но зато обращается к трем балтийским государствам. В двенадцати рассматриваемых им странах книга вызвала большой интерес. Она явилась первой в своем роде книгой, знакомящей англоговорящих читателей с неизвестной Восточной Европой. Моя рецензия негативна, поскольку я не считаю, что, постоянно сравнивая рассматриваемые страны с Западом, Мансбах тем самым воздает им должное. В то же время его произведение является весьма значимым, а проблема избежания отсылок к Западу – почти непреодолимой: это одна из самых сложных проблем дисциплины (истории искусства).

«Современное искусство в Восточной Европе» является единственным исследованием подобного рода на каком бы то ни было языке, и это единственное из недавних исследований модернизма в странах, к которым эта книга обращается[1]. В большинстве случаев почти не уступающие ей по качеству книги старше на десятилетия, и написаны они на языках тех стран, в которых издавались. (Вскоре, например, выйдет несколько новых книг по венгерскому искусству XX в.; но на момент написания этой рецензии самой «современной» была книга Лайоша Немета «Szazadi Magyar Muveszet», впервые опубликованная

[1] Я благодарен Кристине Щипош, Ирине Чиос, Адриане Крайнич, Войцеху Лагоде и Андрашу Звиклу за помощь в написании этой рецензии.

в 1964 г.) Мансбах пытается представить англоговорящим историкам возможность первого беглого знакомства с более-менее полной картиной модернистского авангарда за пределами Западной Европы. И, по природе самой дисциплины, его книга и в самом деле может представить последний взгляд, брошенный неспециалистом на развитие модернизма в некоторых из этих стран. Мансбах поднимает целый ряд очень важных вопросов, которые касаются не только Центральной Европы: какова общая природа модернизма? что следует считать важнейшими моментами модернизма, будь то западного или восточного? чем можно пренебречь и почему? что такое региональное искусство в его противопоставлении искусству центра? чем являлся авангард в каждый конкретный момент времени и что еще, находящееся за его пределами, принималось в расчет? Я не могу не думать об этих важных вопросах, когда предметом обсуждения является живопись XX в.: эти вопросы являются сущностными для понимания формы столетия. Книга Мансбаха – несомненно, одна из тех, к которой западные исследователи модернизма обратятся в поисках информации и за предварительными ответами.

Конечно, специалистам из рассматриваемых в книге стран найдется что возразить Мансбаху. Для данной же дискуссии, думается, наиболее подходящим шагом могла бы стать постановка вопросов, касающихся исследования европейского модернизма в целом. Для ясности я сосредоточусь на рассмотрении Мансбахом венгерского модернизма, хотя и буду иногда обращаться к некоторым примерам из румынского, чешского и болгарского модернизмов.

Пример, с которого я хочу начать, поможет пролить свет на специфику интересующих меня здесь вопросов. В процессе описания венгерского модернизма Мансбах упоминает венгерского модерниста Вилмоша Перлрота Шабу, отмечая при этом, что Шаба находился под влиянием Сезанна. Он использует репродукцию работы Шабы «Купающиеся юноши», отмечая, что композиция его работы восходит к «Сезанну и Матиссу» (с. 271). На первый взгляд – и даже перед оригиналом, который находится в Будапеште, – Мансбах кажется вполне точным: работа Шабы имеет даже кое-что от искаженных пирамидаль-

ных компоновок в духе «Больших купальщиц» Сезанна, картин, хранящихся в собрании фонда Барнса в Марионе (США) и в Национальной галерее в Лондоне.

То, что меня здесь интересует, – это форма и экономия такого рода отсылки. По причине того, что в книге идет речь о большом количестве художников, Мансбах вынужден упоминать только немногие, наиболее значительные влияния. Эти отсылки, в свою очередь, призваны выступать для нас в качестве временных пропускных пунктов в понимание стилей рассматриваемых им художников. Проблема заключается в том, что очень часто подобные отсылки приводят одновременно к тому, что восточноевропейские художники начинают казаться всего лишь примерами несколько запоздалого авангарда, всецело зависящими от своих западных предшественников.

Из этого простого затруднения вырастают гигантские проблемы, которые осложняют саму возможность написания истории любого модернистского движения за пределами Западной Европы. Если я, например, пишу об истории современной венгерской живописи и решаю при этом описать работы Шабы в их собственных понятиях, принижая значение или опуская источники этих работ, я рискую оторваться от исторического смысла. Я мог бы, к примеру, сказать, что Шаба, кажется, чересчур много внимания уделяет позе изображаемого им стройного юноши: юноша слишком сильно наклонен вперед, опустив при этом голову и раскинув руки. Такая поза используется для изображения половины фигур в «Купающихся юношах», и Шаба часто использует эту позу, даже если это не имеет никакого смысла. (Одна из таких фигур протягивает руки, чтобы помассировать другую фигуру, но заканчивается это подобно атаке.) Если продолжить в том же духе, я смог бы избежать отсылок к Сезанну, но рисковал бы утратить исторический смысл. Результатом в этом случае скорее могла бы стать поэтическая оценка или, возможно, психоаналитическая критика. С другой стороны, если бы я пошел дальше и сравнил Шабу с Сезанном, тогда я рисковал бы утратить индивидуальность Шабы. Он стал бы региональным художником, запоздало обязанный позднему Сезанну.

Я обозначил проблему так резко, потому что она действительно очень острая. Восемь фигур «Купающихся

юнош» Шабы так близки знаменитому закругленному шатру «Купальщиков» Сезанна, что будет недостаточным сказать, как это делает Мансбах, что Шаба и его соотечественники «преобразовали модернистский лексикон» по своему возвращению из Парижа и Мюнхена: читателю также нужно точно знать, как они это делают (с. 272). Очень часто, говоря о художниках, Мансбах называет их «блестящими», «уникальными», «выдающимися» или «способными к преобразованию», но хотелось бы знать, какая степень красноречия могла бы стать достаточной для того, чтобы стереть Сезанна из памяти и мыслей созерцающих «Купающихся юношей» зрителей хотя бы на мгновение. В лучшем случае зритель примет слова Мансбаха о том, что Шаба ассимилировал и преобразовал западный авангард; в худшем случае Шаба останется художником парижских стилизаций.

Когда Мансбах говорит о Шабе, упоминание им Сезанна совершенно неизбежно: насколько мне известно, любой другой историк искусства, писавший о Шабе, делал то же самое. Поэтому я вовсе не виню Мансбаха за эту отсылку. Но в контексте книги, целиком построенной на таких отсылках, простая фраза («композиция восходит к Сезанну и Матиссу») практически уничтожает венгерского художника, по сути лишая его всех независимых интересов. (И Шаба все же счастливчик, потому что его рисунок не может быть спутан с рисунком Сезанна, тогда как рисунки других – могут: я думаю, к примеру, о болгарском художнике Василе Баракове (1902–1991), который писал свои картины с все более возрастающей близостью к Сезанну в середине 1940-х гг. В его случае упоминание Сезанна было бы как совершенно излишним, так и всецело пагубным.)

Вопреки наилучшим устремлениям Мансбаха этот принцип проходит через всю его книгу. Однако еще более ущербным он становится в любой другой книге по искусству отдельных наций. (Сравните в качестве показательного примера с книгой Джона Кларка «Современное искусство Азии»[2], которая имеет дело с еще более обширной географией.) Я говорю здесь о методологической проблеме; и верно то, что Мансбах спасает некоторое

[2] John Clark, *Modern Asian Art* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998).

количество других работ и художников. В действительности очень трудно удержаться и *не* называть западные стили, оказавшие влияние на восточных художников, и трудно не думать постоянно о Сезанне, изучая творчество Шабы. Но сравнения подобно этим напоминают зыбучий песок. Живопись Шабы в рассмотрении ее Мансбахом является немногим больше, чем очень похожая копия Сезанна и Матисса, воодушевленная – определенным образом – «трансформативными» намерениями, связанными с венгерским национализмом.

Необходимо быть внимательными к подобным сравнениям, чтобы увидеть, насколько коварными они могут быть и как они способствуют поддержанию разрушительных сил произведения искусства. «Палитра стилей», в которой создавались работы венгерской колонии художников из Годолло, включала в себя импрессионистские и постимпрессионистские приемы работы со светом и цветом, внимательное отношение к контуру и силуэту, присущее прерафаэлитам и югендстилю, а также символическую трактовку тем и персонажей (с. 270). Выражение «палитра стилей» является одновременно и осторожным и решающим. Оно предполагает, что стили были смешаны подобно цветам в палитре и использовались для создания чего-то единого и нового: но в то же время оно избегает вопроса о том, чем именно было то новое. Можно привести множество подобных примеров. Художники венгерской группы «Активистак» («Aktivistak»), которая возникает между 1913 и 1915 гг. на волне более ранней группы «Восьмерка» («Nyolcak»), «были в числе первых венгерских авангардных групп, равняющихся на футуризм, кубизм и экспрессионизм как на основание для новой точки зрения». Здесь еще и перспективистская метафора «точка зрения» вызывает в воображении синтез, который остается совершенно вне пределов видимости текста. «Богатая смесь современных стилей» группы «Активистак» представляет их «изобретательность в адаптации заграничных стилей»: то есть они адаптировали их и создавали нечто более богатое и изобретательное – но каков был результат этой «изобретательности»? Живопись Шандора Бортника, говорит Мансбах, выражает «веру группы “Активистак” в возможность использования разнообразия модернистских источников для производства уникального вы-

сказывания» (с. 288): но *какого* именно высказывания? Преобразование, палитра, точка зрения и уникальное утверждение являются четырьмя тропами, которые намекают на нечто большее, чем они непосредственно говорят. Еще один троп – «смесь» (*medley*). Как бывший участник группы «Активистак», художник Бела Кадар «неотступно следует весьма индивидуализированной смеси экспрессионистского, футуристского, народного и идеологического тропов» (с. 303). «Смесь» вызывает в воображении нечто гармоничное, а «крайне индивидуальное» намекает на то, что некоторые смеси являются менее чем удачными: но читателю не известно, на что похоже звучание этой смеси.

Если индивидуальность художника может быть представлена только в виде чего-то наподобие рецепта, включающего в себя различные ингредиенты, то в этом случае отношения художника с окружающим его обществом останутся непроясненными. Мансбах начинает каждую главу с краткого обзора истории региона, но он редко дает четкое представление о взаимосвязи между сырыми историческими фактами, с одной стороны, и первыми модернистскими движениями, упоминаемыми им, – с другой. (Чешская республика является примером обратного, поскольку возвышение Венгрии в 1867 г. оказало прямое воздействие на чешское искусство конца века (*fin-de-siecle*).) Краткие описания политического контекста каждой страны ориентированы, как правило, скорее на более общие вопросы о культурном контексте, чем на указание каких бы то ни было значимых связей между отдельными работами и политическими событиями. Художники группы «Восьмерка», говорит Мансбах, рассматривали себя «романтически, как революционеров в правом деле социального преобразования». Карой Керншток, их лидер, «требовал от современных художников, чтобы они взяли на себя политическую ответственность изменить структуру и форму визуального выражения». Для достижения такой «трансформации» (еще одно слово, которое работает подобно «палитре», «смеси» и «точке зрения») художники «Восьмерки» «образно объединяли прогрессивные стили Запада (фовизм, кубизм, экспрессионизм и манеру Сезанна) с традиционными жанровыми сюжетами (натюрмортами, ню, портретами и ландшафтами)». Результаты были, говорит Мансбах, прямо-таки «удар-

ные», но художники были бессистемные, с незатейливой философией, наивные, политически неорганизованные и слишком много внимания уделяли патетическим разговорам о роли современного искусства в продвижении Габсбургской Венгрии к демократической республике (с. 275). Этот пассаж вызывает в воображении типично неорганизованное движение художников, полное шума и неистовства. На первый взгляд кажется, что в нем проводится связь между тем, что делали художники, и их политикой. Но что именно было связующим звеном между политикой группы «Восьмерка» и ее живописью? Они использовали «образные сочетания стилей и имели неорганизованное сочетание идеализма и политических намерений». Можно ли это рассматривать как случай, когда неорганизованный, но «образный стиль был связан с их неорганизованной, но напористой политикой»? Трудно сказать, какая предполагается здесь связь, и можно ли вообще рассматривать отсылку к политике в данном случае как релевантную, если относиться к ней не только как проявлению эклектизма художников.

Такое рассмотрение является причиной тому, что даже самые лучшие книги, в которых авторы обращаются к рассмотрению национальных и региональных стилей, не выполняют, как правило, своих начальных обещаний и не опираются в своих описаниях на зарубежное искусство. Что зачастую становится в искусстве национальным, так это *содержание* живописи (народные мотивы, изображения отдельных мест страны), а интернациональным – стиль. Обращение к истории страны выглядит необходимой составляющей повествования, но политика здесь имеет отношение к искусству не больше, чем у Вельфлина.

Даже если картины и неповторимы, часто оказывается невозможно определить, в чем именно заключается эта неповторимость. Работа Белы Кадра «Мать с ребенком», репродукцию которой воспроизводит Мансбах (с. 303), в действительности является очень сильной работой, хотя в репродукции и выглядит довольно слабой. У Шабы и Керштока также выдающиеся работы, но для того, чтобы вызвать в воображении зрителя, который не видел оригинала, их силу, нужно попытаться описать с абсолютной точностью, как и в чем они являются отличными от Се-

занна и других. Кадар, например, в своей картине играет с необычным контрастом между матерью и ребенком, неожиданной геометрической тенью и силуэтом собаки, безупречно представленным в профиль в геральдическом стиле. В оригинале собака выглядит вырезанной, женщина высеченной, а ее тень отпечатанной. Почему Кадар решил сделать именно так или почему он решил поместить весь ансамбль на покосившейся улице, сказать сложно, но, по крайней мере, это то направление, в котором бы двигался я, если бы пытался описать его достижения. Тем не менее в определенный момент я бы упомянул Пикассо, конструктивизм и экспрессионизм: а как могло быть иначе?

Как возможно разрешить эту проблему с описанием, где каждая работа, созданная в определенном отдалении от центра, становится суповой кастрюлей для (переваривания) стилей из других стран? Как можно подавить такой историко-искусствоведческий анализ и удержать его от вытягивания из супа одного за другим ингредиентов до тех пор, пока в этом супе ничего не останется? Я перечислю пять возможных вариантов, которые могли бы способствовать улучшению этой ситуации. Эти варианты я обдумываю для самого себя; они не являются предметом дискуссии и не вступают в соприкосновение с санкцией определенной культурной теории. Все они лишены законной силы, но являются наилучшими из найденных мною до настоящего времени.

1. *Определиться с отношениями между центром и периферией*. Венгерский модернизм является чрезвычайно непростым явлением, возможно более сложным, чем чешский или польский, которые, по крайней мере, были связаны с четко определенными художественными движениями и стилями. Само собой разумеется, что в такой бурный период, так изобилующий мимолетными взаимными связями, возникало множество точек соприкосновения с Западной Европой. Но этот факт – общее историческое место – не должен затемнять проблему определения того, что в рамках отдельной страницы, или главы, или книги выступает в качестве модели восточно-западных отношений. Мансбах использует три основные модели, не называя их как таковые: Запад и Восток являются в равной степени вдохновителями модернизма; Запад и Восток несопоставимы; Восток находится в подчинении Запада.

Мансбах начинает свой путь на первой странице с утверждения, что восточноевропейский модернизм – равноправный партнер западноевропейского модернизма. «Характер и цели современного искусства и эстетики, – говорит он, – были коренным образом переосмыслены ведущими художниками, находившимися далеко от художественных центров Парижа и Берлина». В Восточной Европе «множество художников, скульпторов и дизайнеров переопределяли природу современного визуального выражения и его социальных значений»; в 1930-х гг. они «выковывали новую эстетику» и издавали авангардные периодические издания, которые «отвечали взаимностью» западным интересам, «поощряя понимание передового западного искусства». Проистекающее отсюда «перекрестное опыление» было «вполне интернациональным»: маргиналы «преодолели свое периферийное положение, чтобы принять на себя критическую и образующую роль в генезисе передового искусства» (с. 1).

Заявление о таком взаимном равенстве является решительным шагом, и ставки здесь очень высоки. Во «Введении» для подкрепления этого заявления Мансбах использует несколько способов. Во-первых, он отмечает, что подчас именно Восточная Европа прокладывала дорогу в модернизм: дада берет свое начало в Румынии, конструктивизм в России, а «единственная креативная форма кубофутуризма» – в Габсбургской Богемии (с. 2). Но список этот короткий, и он явно натянут даже в своих трех пунктах. Третий пункт выглядит особенно странно, поскольку очевидно, что инновация (кубофутуризм), которая должна быть описана в понятиях двух предшествующих инноваций (кубизм и футуризм), с трудом может быть представлена как авангард. Даже начальное заявление о том, что «дада берет свое начало в Румынии», едва ли получает поддержку в книге в дальнейшем; Мансбах приводит только два коротких примера о деятельности Тристана Тцары в Румынии в 1915 г., перед тем как тот перебрался в Цюрих. Четвертый выпуск журнала «Chemarea» («Звонок»), отмечает Мансбах, убеждает современников «сменить карандаши на ножи», чтобы «бомбить буржуазные камины». Это является свидетельством «эстетической установки, которую мы можем определить только как дада *avant la lettre*» (с. 248). Двумя страницами позже Мансбах называет

румынские журналы “мягкой” формой протодадаизма»: едва ли настолько же важный прецедент, насколько это провозглашается во «Введении». Все это – скользкие критерии, и можно было бы привести более существенные доводы в пользу румынского происхождения дада. Что здесь важно – и я хочу обратить на это особое внимание, – так это то, что свидетельства о прокладывании Восточной Европой дороги в модернизм минимальны.

Идея о том, что Восток и Запад могут являться партнерами в «ковке новой эстетики» (с. 1), поддерживается этими аргументами *inter alia* (между прочим). Но после, когда читатель, должно быть, уже решит, что книга является увесистым воплощением идеи равноправного «перекрестного опыления», Мансбах выдвигает несколько аргументов, из которых следует, что восточноевропейское искусство является в корне отличным от западноевропейского. И потому в действительности они не сопоставимы, и вряд ли их можно рассматривать как равные. «От Эстонии до Словении, – пишет он, – творцы современного искусства гораздо чаще подчеркивали национальные индивидуальные особенности, чем универсальность». Заверения национальной идентичности были «настолько же широко распространены в Восточной Европе», насколько они были редки в Западной, поскольку «политическое, экономическое и духовное давление» оставили «культурную экспрессию» в качестве единственного средства сохранения «национального самосознания». В такой атмосфере «легионы современных художников стремились отдать свои таланты на службу своим нациям» (с. 4). «Маленькие кадровые составы посвященных модернистов на Востоке» интересовались в первую очередь не интернациональным авангардом и тем более не тем, что делали их восточные соседи. Они предпочитали «изображать себя как единственных представителей» собственных возникающих наций, «как арбитров прогрессивного мышления» (с. 7). И снова восточноевропейское «примирение буквальных отсылок с абстракцией, повествовательных контекстов и беспредметных стилей… отправлялись, по сути, от абсолютистской чистоты, требуемой многими западными модернистскими художниками и критиками» (с. 5). Взятые в своей совокупности, такие пассажи обращены к разным моделям восточно-западных отношений,

в рамках которых в действительности не имеет никакого смысла рассматривать эти две стороны (Запад и Восток) как равноправных партнеров в сотворении модернизма. Подчеркивание фундаментальных различий между Востоком и Западом обособляет восточный модернизм таким образом, что он не может быть рассмотрен как часть западного авангарда. Согласно этому аргументу, Восток являлся в корне другим: ни лучшим, ни худшим, ни равным, ни неравным.

То есть можно обозначить две возможные позиции для восточного модернизма: необходимый партнер и несоизмеримое понятие. На самой последней странице «Введения» Мансбах описывает третью возможность, ту, которая скрыто присутствует в большинстве учебников по модернизму, написанных в Америке и Западной Европе: Восток менее значим, чем Запад. Восточный модернизм, говорит Мансбах, мог являться источником исторического «богатства», но не ключевым понятием; он мог содействовать «совершенной значимости» модернизма, но не в качестве одного из его основных строительных блоков (с. 8).

В книге «Современное искусство в Восточной Европе» превалирует вторая модель, в которой Восток и Запад являются тем или иным образом несоразмерными. Но это помогает, я думаю, прояснить привлекательность первого заявления (то есть равноправия Запада и Востока), с которого книга начинается; и если быть честным, то и безрадостную реальность третьего заявления (подчиненный Восток), которое медленно тянется по пятам читателей до последних страниц книги. Любой хороший мультикультуралист желал бы нечто, напоминающее вторую модель, но эта модель не исторична, поскольку она не допускает сравнений, являющихся необходимой составляющей исторических нарративов. Многие издатели и специалисты хотели бы придерживаться первой модели, поскольку она поддерживает интересы регионального искусства. И каждый заслуживающий порицания читатель распознает что-то от себя самого, читая о художниках, которые кажутся ему очень интересными – и даже, может быть, неповторимыми, занимательными и уникальными, – но все же в конечном счете менее важными, чем Сезанн. Размышление об этих трех вариантах и переход от первого и второго к третьему может помочь укрепить позиции нарративов

регионального и национального искусства, даже если это и не спасет их от магнитного притяжения третьего варианта.

2. *Различать виды регионализма.* Если я, следуя первой модели восточно-западных отношений, поверю, что работы Шабы и Сезанна являются в равной степени значимыми примерами модернистских изображений купальщиц и купальщиков, тогда я не выскажу пренебрежительного отношения к Шабе, упоминая Сезанна. (Таким же пренебрежением было бы не включить Шабу в книгу о Сезанне.) Но если я сочту, что восточные и западные художники в корне несоизмеримы (вторая модель) или же что восточная живопись является по своей сути менее важной (третья модель), тогда в попытках уловить значимость Шабы упоминание Сезанна было бы предательским шагом. Конечно, сложно понять, когда и каким образом следует представлять западных предшественников. Но это в то же время помогает, я думаю, уточнить понятие регионализма таким образом, чтобы оно включило три незначительно, но все же критически различных варианта.

Понятие «регионализм» может быть применимо особенно к тем случаям, когда художник знает о том, что происходит в других регионах, но продолжает создавать специфическое для своей собственной культуры искусство. Мансбах дает пример такого вида регионализма, обращая внимание на то, что «художники в Риге были осведомлены о передовых событиях в Белграде или в Будапеште» благодаря обмену журналами.

«Местничество» было бы наилучшим словом для описания ситуации, когда художник знает о том, что что-то происходит в некоторых других регионах, но боится узнать слишком много. Мансбах отмечает, что некоторые восточноевропейские группы избегали внешних контактов «из-за страха подвергнуть опасности собственное восприятие своего уникального вклада» в искусство своей нации: предусмотрительная местническая позиция.

В таком случае, «провинциальным» можно было назвать такого художника, который желает знать об искусстве, происходящем в другом регионе, но не имеет такой возможности по политическим и экономическим причинам. Мансбах обращает внимание на сложности, которые возникали у польских художников при установлении кон-

тактов поверх границ, разделяющих российские, австрийские и прусские (немецкие) провинции: хороший пример провинциализма (с. 7).

Я нахожу эту несложную классификацию (региональный, местнический, провинциальный) чрезвычайно полезной. Она может помочь провести различие между художниками, которые в действительности должны быть описаны в понятиях совокупности влияний, от тех, кто не должен быть так описан: Шандор Бортник и Карой Керншток являются регионалистами, хорошо осведомленными о том, что они заимствовали и изменили от кубофутуризма, конструктивизма, экспрессионизма и других направлений модернистского искусства. Бела Кадар – другой, отличный от предыдущего, пример: он знал, что происходило за пределами венгерского авангарда, но предпочел не всматриваться в это слишком пристально – его деятельность была в большей степени местническая, и было бы не совсем уместным описывать ее как реакцию на определенную смесь западных стилей. Многие восточноевропейские художники были обречены на провинциализм во времена коммунизма. В Румынии, к примеру, Сезанн едва ли мог быть упомянут в открытую в преподавании искусства с середины 1950-х гг., и большая часть его работ последних лет стала известна там только после революции 1989 г. В Болгарии Дечко Узунов мог бы явиться представителем провинциализма или местничества, но определенно не регионализма. (Тогда как художник конца XX в. Памукчиев определенно имел кое-что от «местничества».) Мансбах всегда обращает внимание на примеры провинциализма, то есть на те случаи, когда художники даже и не знали, что происходило за пределами их страны. Но он не проводит различия между регионалистами, которые стремились получить определенное знание о западном искусстве, и представителями местничества, которые пытались обособить себя от него. А это различие является ключевым для определения того, уместны ли отсылки к западным влияниям или нет.

3. *Обращать внимание на то, когда уместно, а когда нет упоминать предшественников*. Наиболее сложным в триаде «регионализм – местничество – провинциализм» является второй термин, потому что часто именно в отношении его сложно понять, где правильно, а где непра-

вильно описывать художников с отсылкой к западным влияниям. Регионалист знает и пытается сохранять свою независимость, и поэтому упоминание внешних влияний вполне уместно. Представитель провинциализма не знает о «релевантных» внешних влияниях, и в этом случае историк может запросто попытаться избежать их. Но художник, являющийся представителем местнического искусства, оказывается вовлечен в самоотречение, и поэтому становится непонятно, как следует представлять внешние влияния. И в этом полезным было бы проведение различия между тремя случаями: когда отсылки к западным влияниям являются адекватными, недостаточными или же вводящими в заблуждение.

В большинстве случаев Мансбаху кажется вполне уместным обозначать стиль, особенности которого художник заимствует или воспроизводит в своей работе. Он упоминает Сезанна и Матисса в случае Шабы, потому что это все, на что у него хватает времени. Упоминания о Сезанне, кажется, вполне достаточно, когда речь идет о других венгерских модернистах: работа Кароля Патко «Прачки» (1930) представляет собой большую, расплывчатую и очень простую версию Сезанна середины его творческой карьеры. В отношении других случаев было бы необходимо сказать гораздо больше.

Но иногда подобное объяснение представляется недостаточным. В разговоре об иконографии, говорит Мансбах, «массовое использование западных понятий “может быть неадекватным” для описания восточных произведений искусства». Несмотря на общие формальные признаки, «кубистские натюрморты… Пикассо», к примеру, «не несли интеллектуальной и зачастую политической нагрузки, той, которой чешские модернисты в своей уникальной форме кубофутуризма наделяли свои работы» (с. 3). В этом смысле было бы необходимым, хотя и достаточным, назвать западных предшественников для кого-нибудь вроде Эмиля Филлы или Вацлава Шпалы. Было бы сложно найти дополнительную информацию для обоснования самостоятельности Филлы или Шпалы. В случае чешского кубизма деятельность Томаша Влчека и других художников предоставляет подобную информацию, но она недостаточно подробна и убедительна. Венгерская группа «Восьмерка» является особенно интересным примером. Мансбах говорит,

что они «[синтезировали] субъективизм Востока и объективизм Запада» в новый вид искусства. («Синтез» – еще одно слово, подобное «палитре»: это жест в направлении чего-то нового, который, однако, не совсем ясно говорит о том, чем является это новое.) «Восьмерка» сделала это, «несмотря на в определенной мере преднамеренно неверное истолкование замысла [Сезанна]» (с. 271). Это практически единственный пассаж в книге, в котором Мансбах позволяет художникам умышленно неверно истолковать западное искусство, и он открывает дорогу гораздо более рефлексивному рассмотрению работ Роберта Берени, Белы Цобела и др. В отношении Берени, например, Мансбах мог бы отметить, что его пейзажи напоминают Сезанна, замещая утраченные цвета, устанавливая отношения между изломанными очертаниями, полируя композиции до тех пор, пока они не становятся едва ли не чересчур гладкими. Картина «Интерьер» (1930) является слишком правильной: чайник незначительно наклонен в одну сторону, как если бы он испытывал притяжение, а две чашки слегка перекошены в ответ. Это, безусловно, выглядит как опосредованное злоупотребление, и не удивительно узнать, что, как мне рассказал Андрас Звикл, Берени являлся обладателем книги Фрица Бурглера «Cézanne und Hodler: Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart» (1916). Но если бы мы сказали, что Берени намеревался «умышленно неверно истолковать» Сезанна в своих собственных целях (и что именно это были за цели?), интерпретация картины наподобие «Идиллии (Композиции)» (1911), которая является психологической копией, выполненной углем, картины Сезанна «Пикник», все еще оставалась бы затруднительной процедурой: на ней рыхло-белая обнаженная фигура со спадающими на глаза волосами находится под взглядом покоробленного мужчины, улегшегося внизу перед ней; оба размещены на изогнутой земле с, по-видимому, влажной травой и деревьями, наклоненными вниз. Картина «Идиллия (Композиция)» не выглядит, как «Пикник», но настроение и драматические персонажи поразительно схожи. Является ли это «намеренно неверным истолкованием»?

Дезориентирующей может оказаться также и попытка называть стили, оказавшие влияние на художника. Это тот случай, когда художник не имеет представления о том, что

он работает в чьем-то стиле: в чешском кубизме, который иногда используется по отношению даже к Богумилу Кубиста, работы которого в корне отличны от работ Пикассо, и в венгерском модернизме я бы попытался приложить его к Кадару, Керштоку и идиосинкратическим художникам вроде Берталана Пора. Я не думаю, что есть какой-то другой способ описания этих художников, кроме как через упоминание их очевидных предшественников; но упоминать их нужно очень осмотрительно, соединяя отсылки с оговорками, подстраховываясь, и уточняя, и постоянно отступая, – чтобы обманчивая природа этих отсылок была очевидна. Например, работа Кубисты «Препятствие» (1913, Национальная галерея, Прага) начинает выглядеть, как сделанная наспех двумя годами ранее работа Пикассо. Но как замечает Войцех Лагода, фрагментированная голова на картине буквально пронзена рукой, занесенной справа и несущей лопатку или же «треугольную тарелку». (Lahoda, «The Primal Head», Bulletin of the National Gallery in Prague 3–4 [1993–94]: 92.) А это меняет все. Картина о насильственном раскалывании головы – это картина о буквальном раздвоении рассудка и метафорической боли самоотчуждения. Где во всем этом Пикассо? Наилучшие западные работы о творчестве Пикассо в период с 1910 по 1913 г., написанные такими авторами, как Т.Дж. Кларк, Патрисия Лейгтон, Пьер Дэкс, Розалинд Краусс и Лео Штейнберг, обращались к рассмотрению напряженных отношений между сложной двусмысленностью пространства Пикассо и его спорными отношениями к политическим интересам своего времени. Здесь такие сложности и двусмысленности абсолютно не к месту, и хороший анализ картины, подобной работе Лагоды, может обойтись и без этого. В этом случае прямое упоминание Пикассо было бы введением в заблуждение, но квалифицированная отсылка могла бы сослужить хорошую службу. В общем и целом, я думаю, существует немного случаев, когда отсылки к западным предшественникам являются адекватными. Существенно более частыми являются случаи, когда они неуместны или искажают истину.

4. *Называть источники суждений*. Мансбах говорит, что композиция работы Белы Уитца «Вперед, красные солдаты!» (1919) «решена очень аскетично», особенно это касается отношений четырех солдат на заднем плане

с «кажущейся нескончаемой процессией нерегулярных войск на переднем плане» (с. 292). (Он находит картины 1918–1919 гг. Шандора Бортника «наиболее полно репрезентирующими вклад “Активистак” в революционные мотивы 1919 г.».) Но откуда взялся этот критерий (критерий того, что работа является незавершенной, если в ней отсутствуют определенные отношения гармонии между тем, что находится на заднем плане, и тем, что заполняет передний план)? Почему бы не прочитывать прием Уитца как умышленное разобщение, прием, который делает образ более сильным?

Звучит так, как будто вердикт Мансбаха импортирован из некоторого другого стиля, где он был бы более к месту. Мораль здесь может быть такова: просто следить за каждым суждением и пытаться связывать его с надлежащим ему временем и местом. Я бы скорее прочел, что «Уитц, должно быть, нашел непосредственное соседство внушающим тревогу», или «резкое различие между передним и задним планами сбивает с толку, идя вразрез с его более ранними работами», или «в глазах современного критика передний ряд солдат не вписывается в картину». Суждения должны внимательно отслеживаться, особенно там, где сам исторический текст находится как раз в центре политически спорных и исторически специфичных суждений.

5. *Невозможно уклониться от размышлений о национальных характеристиках*. Если бы Мансбах написал свою книгу в 1920-е гг., его читатели, в свою очередь, могли бы ожидать от него определения духа каждой нации. В 1999 г. оказалось достаточным пообещать, что каждая глава будет написана в разных стилях, «с различными ударениями и перспективами», так, чтобы читатель смог «разглядеть... особые культурные и политические истории... каждой земли». Сперва этот подход может показаться более благоразумным и взвешенным, чем выдвинутые в 1925 г. Эрно Каллаем самонадеянные оценки искусства его страны: «Наши художники едут учиться в Париж, Берлин». Они изучают Сезанна, Матисса и Ван Гога... но в конечном счете распаленная, неудержимая венгерская натура одерживает верх» (Kállai, *Új magyar pikturá 1900–1923* [Budapest: Gondulat, 1990 (1925)], 8). Слово «распаленный» (*tulfitoott*) в наше время не могло

бы быть произнесено даже шепотом, и историк мог бы попросить Каллаи поразмышлять над тем, откуда он его взял. Является ли Бортник *tulfitoott*? Или же Янош Кметти, умеренный кубист? В наше время утверждения, подобные утверждению Каллаи, выглядят «подсадными утками».

Но даже сегодня, когда кажется, что вместо националистических идеологий лучше подчеркивать «различные акценты и перспективы», нужно помнить о том, что, вероятно, не стоит тратить слишком много времени на рассмотрение искусства [определенной] нации прежде, чем сами мысли о национальном стиле или национальном настроении не начнут направлять чьи-либо размышления. Я не вижу доказательств совершенного историками прогресса в отношении этого вопроса с того самого времени, как дебаты о националистических стилях пролились из научного дискурса. Проблема, я думаю, заключается в том, что когда историки начинают избегать слов вроде *tulfitoott* и других выражений национальных характеристик, они позволяют этим идеям свободно просачиваться сквозь тексты, обретая новые (и, возможно, более коварные) голоса. Пока *tulfitoott* выступает в качестве привлекательной замены «экспрессионизма» во фразе «венгерский кубоэкспрессионизм» (я думаю, что это возможно потому, что «экспрессионизм» уже содержит в себе бремя свободы, регионализм, в корне отличные политические валентности, и даже спиритуализм), до тех пор ощутимой пользы от избегания этого слова не будет. И сегодняшние абстрактные размышления о «различных акцентах и перспективах» этого вопроса не решат. Намного ли лучше быть осторожным, надеясь, что «различные акценты и перспективы» автоматически дадут определение искусству каждой нации безо всяких прямых критических вмешательств? Ответы на этот вопрос – Мансбаха, с одной стороны, и Каллаи, с другой, – прекрасно размещаются на противоположных сторонах проблемы того, как говорить или, наоборот, избегать разговора о национальных стилях. Предположение, что избегание подозрительных слов (*tulfitoott*) или эксплицитных националистических дискурсов освободит текст от националистических допущений, – не решение проблемы. Было бы замечательно увидеть отдельное эссе, посвященное *tulfitoott*: оно смогло бы прояснить ряд проблематичных описаний в других текстах.

6. *Договориться о значении понятия «авангард»*. Авангардное искусство по определению является новым. Сам проект письма об авангардном искусстве там, где он не был новым, означает, что художники, которых упоминает Мансбах, рассматриваются как запоздалые, бессистемные и в любом случае вторичные. Мансбах неизбежно должен прилагать усилия, чтобы утвердить интерес к предмету своего исследования, пока он описывает его как продукт зарубежного авангарда. Он говорит, что работа Кароля Ференци начала века «маркирует одну из высших точек импрессионизма в Восточной и Центральной Европе» (с. 269). Имеется даже более звучное подтверждение: *одна* из высших точек в *центрально-восточной* Европе. Но авангард является нерушимой доктриной, и Ференци, подобно любому другому художнику, упоминаемому в книге, должен быть измерен по соответствующей шкале, на которой оценка в 100 процентов принадлежит картине «*Впечатление (Восход солнца)*».

Решение этой проблемы заключается не в размышлениях об авангарде как о простой последовательности работ западноевропейской живописи. Если следовать философскому определению авангарда, то он является чем-то, что никогда прежде не видели, и поэтому, по самому своему определению, для всех неожиданным. Но если описывать какого-либо художника через отсылки к западным предшественникам оказывается заманчивым, тогда называть этого художника авангардистом вряд ли можно. Конечно, в истории искусства существуют запоздалые авангарды, и Мансбах здесь говорит о венгерском авангарде конца века (*fin-de-siecle*), запаздывающем по сравнению с парижским примерно на сорок лет. Но в философском плане импрессионизм Ференци не является авангардом.

Имеет ли смысл для истории искусства быть более внимательной к философскому определению понятия авангарда, а не к привычному для нас его использованию? Я думаю, что имеет. Некоторые из работ Ференци являются очень сильными и неожиданными – признак настоящего авангарда. Временами он определенно равен Писсарро: его работа «Вечер в марте» (*Márciusi est,* 1902) является одним из наиболее совершенных исследований теней в конце зимы, более дерзким и проницательным, более поэтически успешным, нежели многие импрессио-

нистические работы на эту же тему. На других своих полотнах, как, например, «Песня птиц» (1893) и «Цыгане» (1901), он сделал то, что хотел сделать Мане, – и так или иначе он учился этому у Михая Мункачи (1844–1900). Хорошо написанная книга о понимании Ференци живописи конца столетия все еще ждет своего череда, но книга эта не должна быть о сведении его к «одной из высших точек импрессионизма в Восточной и Центральной Европе».

Поскольку я последовал такому философскому течению мысли, возможно, нужно довести ее до логического завершения. Авангардная работа должна поражать воображение, являться уникальной. А поэтому Мансбаху стоило бы включить в свой проект тех художников, которые просто не могут быть достаточно хорошо описаны через обращение к кому-либо другому. Эта проблема и возникает только потому, что Мансбах ищет такие примеры восточного искусства, которые бы отвечали каноническим моментам западного авангарда, а в отношении тех художников, которые являются авангардистскими в философском смысле слова, он чувствует себя не очень уверенно. Говоря о Тивадаре Чонтвари Коштка, он признает, что «сложный символизм» [его] работ лишь в малой степени обязан его обучению в Мюнхене под руководством Симона Холоши или же его учебе в Париже» (с. 270). Но затем он говорит, весьма обстоятельно, о «монументальных полотнах, изображающих библейские места», включая одно, изображающее «огромные кедры Ливана, пристанища для череды танцующих священников». В самом деле, «Паломничество к кедрам Ливана» является весьма необычной картиной, большой, и солнечной, и карикатурной, и примитивной одновременно, и все это вместе взятое не поддается четкому описанию. Не удивительно, что венгерские историки и критики до сих пор указывают на работу Чонтвари как на пример чего-то венгерского.

Практически в каждой рассматриваемой Мансбахом стране есть собственные примеры таких художников. Мне кажется, что книга именно о них как раз и могла бы стать книгой о настоящем авангарде, легитимным вызовом американским и западноевропейским историкам искусства, замурованным в своих избранных культурах и преисполненных чувством их превосходства. В Румынии, например, был художник Ион Тукулеску (1910–1962),

который написал «Тройной автопортрет» в виде трех зловещих кукол, выстроенных под небом так же неупорядоченно, как это сделано у Ван Гога в его картине «Звездная ночь». В Чешской республике есть Ян Зрзавы, одно из моих наиболее удачных открытий за последние несколько лет, художник, который является необъяснимым, как никто другой из известных мне. Его «Клеопатра» существует в нескольких версиях; одна из тех, что я видел, датирована 1942–1957 гг. На ней изображено ярко-красное существо, совершенно бескостное, склоненное наподобие креста между Мадам Рекамье и связкой сырых колбас и улыбающееся нам в лицо; ее же собственное лицо является чем-то средним между мультяшной школьницей и лицом *Моны Лизы*. Зрзавы писал просто возмутительные картины, но рассматривается он скорее как эксцентричный последователь Мунка и кубизма.

Мораль, к которой я здесь веду, заключается в том, что мы все еще находимся в плену у авангарда, так что стоит больших усилий найти легитимный авангард, который в состоянии нас гипнотизировать. Я понимаю, что проект Мансбаха заключался в пополнении картины западного авангарда; и мне кажется, что проект этот необходим, важен, но он обречен на уменьшение значимости тех художников, которых он намеревается промоутировать. Как много студентов будут вдохновлены книгой Мансбаха к учебе в Восточной Европе или как много учителей отправятся в путешествие рассматривать описываемые Мансбахом картины.

На этом я хочу завершить – с сомнениями, от которых будет нелегко избавиться без привлечения множества других примеров. Мне кажется, что постоянное описание художников через обращение к другим (художникам) с некоторым количеством вброшенной экзотической политики, языка и географии в действительности есть не что иное, как разновидность ориентализма. Здесь есть богатый, завершенный, сотканный вручную гобелен модернизма, говорит книга, все здесь доступно путешественникам, ищущим приключений, и все здесь является в основе своей и в конечном счете, после последнего анализа и финального сравнения, когда приведены все аргументы, – вторичным.

Перевод И. Хатковской

КАК МОЖНО ПИСАТЬ О ВСЕМИРНОМ ИСКУССТВЕ?

Эта глава – попытка разрешить то, что, на мой взгляд, является главной проблемой письма об искусстве во всем мире: проблему удержания аудитории. Если бы я писал о тайском искусстве для тайского журнала, проблем с моей публикой у меня бы не возникло. Но если я пишу о древнем тайском искусстве для книги, публикуемой в Лондоне, тогда я, по-видимому, должен быть заинтересован в том, чтобы ее прочли специалисты по древнему тайскому искусству. Я мог бы найти их в Северной Америке или Западной Европе, а также разбросанных по всей Юго-Восточной Азии. Но когда я пишу научную книгу о современном тайском искусстве для лондонского издателя, я сталкиваюсь со сложной и даже непреодолимой проблемой: как я могу убедить широкое научное сообщество – людей, которые специально не занимаются тайским модернизмом, – в том, что моя работа является релевантной? Естественным ответом на этот вопрос был бы ответ: я не могу этого сделать. Причина этому простирается гораздо глубже простой нехватки интереса со стороны неспециалистов. Главная причина, как я предположил в рецензии на книгу Мансбаха, заключается в том, что сама структура западных нарративов по истории искусства избавляет читателей от ощущения потребности в чтении чего-либо, находящегося за пределами общих интересов западного канона. Это очень серьезная проблема: как писать о современном тайском художнике так, чтобы вызвать интерес исследователя из Калифорнии, знакомого только с западным модернизмом?

Модернистская живопись, если рассматривать ее в самом широком смысле, следует своеобразной траектории, идущей от Давида, Мане и Сезанна через Пикассо к экс-

прессионизму, сюрреализму и абстрактному экспрессионизму. Исследователи из различных стран в целом следуют этой траектории. Основной интерес современного критического письма об искусстве вызывает изменчивая в своем развитии послевоенная живопись. В разговорах о живописи до появления минимализма и концептуального искусства ведущие работы, места и понятия продолжают выступать в качестве лингва-франка в более серьезных дискуссиях о модернизме. Во всем мире появляется огромное количество литературы по искусству. В результате может создаться впечатление, что модернистская живопись за пределами основной траектории изучена достаточно хорошо, и поэтому она может быть рассмотрена как глобальный феномен. Но такие выводы затемняют очень серьезную проблему для тех историков искусства, которые хотели бы заглянуть за пределы Западной Европы и Северной Америки.

Когда модернистскую живопись, созданную за пределами основной траектории (как я ее назвал), пытаются представить там, где ключевые события модернизма предстают как нечто само собой разумеющееся, неизвестная работа может предстать неравной им по меньшей мере по четырем причинам. Во-первых, она может казаться *ограниченной*, будучи рассчитанной на определенный рынок, находящийся за пределами мейнстрима модернистских интересов, как, например, в случае с морскими пейзажами, написанными в модернистских стилях. Во-вторых, модернистская живопись за пределами основной траектории может предстать *безынтересной*, когда животрепещущие проблемы модернизма разворачиваются где-то в другом месте, как, например, в случае с панамскими художниками-примитивистами и наивными художниками, стоящими у истоков панамского модернизма: их наивность (*naïveté*) может показаться не настолько «образцовой», насколько, например, наивность Руссо. В-третьих, живопись за пределами этой траектории может казаться *неосведомленной*, когда она является результатом ограниченной коммуникации между художественным центром и локальным центром. Пример этому – мимолетный феномен чилийского кубизма, практиковавшийся, по сути, только одним чилийским художником в Париже Висенте Уидобро (1893–1948), который являлся в первую очередь

поэтом и критиком и только после этого – художником[1]. В-четвертых, такая живопись, как правило, создавалась позже подобного искусства в центре, так что она непременно предстает как *запоздалая*, и поэтому, согласно модернистской логике, представляет собой хоть и незначительно, но, несомненно, меньшую ценность.

Суждения, подобные этим, препятствуют расширению границ истории модернистской живописи (с точки зрения включения новых имен и работ), за исключением тех случаев, когда речь идет об историях живописи отдельных наций, – но тогда маловероятно, что они будут пользоваться большим успехом у читателей в Северной Америке и Западной Европе. Негативные оценки искусства за пределами основной траектории фактически загоняют существующие учебники по модернизму на ограниченную территорию канонизированных в настоящее время работ и мастеров, которые практически все родом из Северной Америки или Западной Европы.

На первый взгляд может показаться, что существующее на сегодняшний день огромное количество кураторских проектов и критических работ по искусству во всем мире решает эту проблему. В мире существует гораздо больше материала по модернистской живописи, чем в состоянии прочесть любой из исследователей, – и тем не менее материал этот разбросанный, локальный и редко связан с более широким контекстом разговоров о модернизме. Искусствоведческая критика и кураторская литература чрезвычайно мультикультурные, но в них редко можно встретить попытки связать специфический объект интереса с более общими вопросами по модернистской живописи.

Новые учебники также не разрешают эту проблему. По-настоящему объективная мультинациональная история модернизма включила бы модернистских художников из таких стран, как Панама, Чили, Тибет, Индонезия и Кения. Но при этом она могла бы выглядеть своенравной, эксцентричной или даже следующей в ложном направ-

[1] См.: Milan Ivelic and Gaspar Galaz, *Chile: Art actual* (Valparaiso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1988), 27-60; также: *1900-1950: Modelo y representación,* edited by Milan Ivelic (Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000). Я благодарен Миоану Ивелику за информацию о В. Уидобро.

лении, – рискуя поглотить основополагающие моменты модернизма или даже потерять их в море несомненно вторичных примеров. Такому тексту было бы сложно найти рынок сбыта, и в действительности он еще и не произведен. И, напротив, основная интенция лучшего текста по модернистской живописи «Искусство с 1900 года» – это исключительно подгонка под основную траекторию. Практически ни одно из необычных произведений искусства, упомянутых в книге, не происходит из-за пределов Западной Европы и Северной Америки.

Сходные тенденции можно наблюдать и в периодических изданиях. «Арт-бюллетень» или «История искусства» публикуют сравнительно небольшое количество статей о модернистской живописи, находящейся за пределами основной траектории, и небольшое количество статей о незападном модернизме в целом. С точки зрения редактора может казаться сложным найти за пределами траектории такие исторические моменты, которые представили бы неодолимый интерес для исследователей, работающих с ключевыми проблемами модернистской живописи. Отчасти причина этого заключается в том, что не очень рискованно представить как первоклассные исследования, касающиеся живописи, выпадающей за рамки канонического изложения истории, хотя и существует множество исключений. И во многом это связано с дискурсивной структурой истории искусства, которая выстраивается вокруг и для интерпретации работ в рамках основной траектории. Эта проблема является практической и структурной, а не только политической.

Важно понять, что может быть сделано для расширения списка произведений модернистского искусства. В противном случае маргинализация отдельных практик модернистской живописи будет продолжаться или же они и вовсе исчезнут из учебных программ, кроме тех стран, где были произведены. А искусствоведческие исследования по истории модернизма продолжат фокусироваться на очень маленьком фрагменте существующей продукции модернистской живописи. Намерение данного эссе – собрать воедино подходы, которые используются в настоящее время, с тем чтобы способствовать продвижению разговора на эту тему. Прежде чем я начну, я приведу пример, проливающий свет на те проблемы, которые

ставит «необычное» искусство за пределами привычных канонов модернизма.

Вводный случай: Альберт Наматжира

Одной из наиболее полемичных территорий в живописи XX в. за пределами Западной Европы и Северной Америки является австралийская аборигенная акриловая живопись. Это недавняя традиция; она появилась только в 1974 г., но в последней четверти XX в. ее значение возросло настолько, что она стала основополагающей для различных аборигенных сообществ и представлена в сотнях галерей по всему миру[2]. Существует, по меньшей мере, пять отличных друг от друга стратегий интерпретации отдельных картин этой традиции: о художнике и его родственниках или сообществе; об антропологах, интересующихся аборигенной культурой; о владельцах галерей, инвестирующих капитал в рыночную стоимость работ на рынке; об историках искусства, интересующихся отношением этих работ к западному искусству; и о кураторах, заинтересованных в нахождении приемлемых способов представления работ параллельно с неаборигенной австралийской живописью[3].

В этом остродискуссионном поле, где борьба за власть интерпретации имеет такие высокие политические и художественные ставки, одной из наиболее интригующих фигур является Альберт Наматжира (1902–1959), аборигенный художник, в некотором роде предтеча аборигенной живописи конца XX в. (ил. 98). Наматжиру с его работами сложно назвать непосредственным предшественником возникшего позднее художественного движения, поскольку он адаптировал стиль западных акварелей, а не переносил аборигенные мотивы и образы посредством акрила на холст, как это делали последующие художники. Его акварельные пейзажи, созданные в основном в районе вокруг Элис-Спрингс, сильно напоминают акварели, на-

[2] Это число слагается из нескольких галерей в Мельбурне в 2003 г. (около двадцати) и нескольких в Алис-Спрингс в 1998 г. (тридцать три). Что касается последней цифры, то см.: Howard Morphy, *Aboriginal Art* (London: Phaidon, 1998).

[3] Я благодарен Найджелу Лендону, Ховарду Морфи, Чарльзу Грину за советы по написанию этого раздела.

98

писанные его учителем Рексом Баттарби (1893–1973). Это сравнение можно встретить так же часто, как и сомнение в его справедливости, потому что если бы работа Наматжира рассматривалась просто как версия работ Баттарби, его шедевры больше не являлись бы туземными, представляющими позицию аборигена. Современная история аборигенной живописи должна была бы начаться со случая полной ассимиляции Запада, и Наматжира оставил бы без внимания значения аборигенной культуры во имя успеха: он не был бы, в таком случае, полезным предшественником ни для художественного движения, чьей аутентичностью является одобрение на рынке искусства, ни для многих белых австралийцев, работающих с аборигенными сообществами, стремящимися к тому, чтобы их традиции не были выхолощены или забыты. В 1950-х гг. Наматжира был очень знаменит, он выставлялся в различных местах, и ему даже было пожаловано австралийское гражданство, так что стимул к адаптации западного стиля для него был серьезным[4]. Его картины выставлялись, по словам Ховарда Морфи, «частично как знак того, на что аборигены были способны для «приобщения к цивилизации в определенный момент истории»[5]. В 1944 г. сам Баттарби предположил, что «аборигенные художники могли [бы] писать во французском стиле безо всякой внешней критики», так же как самому Наматжире удавалось пи-

[4] [Получение] гражданства явилось результатом всего лишь все возрастающих жизненных невзгод художника.

[5] Morphy, *Aboriginal Art,* 22.

сать в «европейском стиле»[6]. Противоположная позиция, озвученная в 1950-х гг., заключалась в том, что живопись Наматжиры не была европейской, но аборигенной и что «каждый мазок кистью был навеян племенным образом жизни»[7].

К концу века рецепция его работ стала значительно сложнее. Прежние интерпретации были усложнены все возрастающей осведомленностью, что способствовало тому, что Наматжира стал рассматриваться настолько же «отрицанием аборигенного искусства, сколько и признанием его» (по словам Морфи)[8]. Предпринимались все более изощренные попытки продемонстрировать смесь «западничества» и аборигенности акварелей племени аранда. Некоторые авторы подчеркивали определенные условия, в которых писал свои картины Наматжира, предлагая рассматривать его и других австралийских живописцев-аборигенов из племени аранда 1950-х гг. «в отношении к определенным условиям их собственной истории и мотивациям самих художников»[9]. В другой интерпретации особое значение придавалось топографической точности картин Наматжиры – их свежим цветам, их застывшему свету, их очевидной безудержной преданности пейзажам в окрестностях Элис-Спрингс, где жил Наматжира. Также существовали попытки препарирования его картин на предмет поиска различий между их западничеством и их аборигенностью. В своем эссе для книги «Наследие Наматжиры», написанной в 1992 г., Ян Берн и Энн Стивен предположили, что картины Наматжира обладают определенными характерными чертами, которые могут быть соотнесены с его этничностью. К ним относится от-

---

6 Цит. по: Morphy, *Aboriginal Art,* 272.

7 «Когда Альберт начал выставляться, некоторые критики назвали его копировщиком (*copyist*). Они говорили, что он подражал западному стилю, а следовательно, что его работы не являются аборигенными. Это утверждение не имеет под собой никаких оснований. Критики были ослеплены своими западными идеалами. Они не могли понять, что в основании работ лежало аборигенное мышление, и каждый мазок кисти был навеян племенным образом мысли…». Christopher Hunter, "The Critics," on the website www.hermannsburgschool.com/index.html, accessed July 25, 2003.

8 Morphy, *Aboriginal Art,* 22.

9 Morphy, *Aboriginal Art,* 272.

сутствие сбалансированных композиций, неожиданное распределение акцентов в сцене, внимание, уделяемое краям, и декораторский импульс, который вел Наматжира к составлению своих пейзажей в комбинацию различных текстур[10].

Я упоминаю эти различные, конкурирующие между собой интерпретации только для того, чтобы продемонстрировать ту подвешенность идей, которая характерна для интерпретативного дискурса в настоящее время. Каждая из упомянутых мною перспектив проблематична. Вычленяя формальные свойства картин, Берн и Стивен приписывают культурные различия ряду дополнительных формальных характеристик. Для меня эта стратегия не убедительна: хотелось бы думать, что живопись воплощает мысли об этничности более интересным образом, нежели чем только через несбалансированные композиции. Проблема с первой интерпретацией, где искусство Наматжиры рассматривается как продукт определенных жизненных условий, заключается в том, что эта интерпретация обходит стороной вопрос о том, выражает ли искусство что-то в действительности аборигенное; вопрос, который во многих нюансированных формах составляет центральный предмет интереса к живописи Наматжиры. Рассуждения о топографической точности его картин сводят их к реалистическим документам и сокращают специфический культурный вклад художника до интереса к геологической и ботанической скрупулезности.

Каждая из представленных мною в качестве примеров интерпретаций – топографическая, антропологическая и формальная – воспроизводит в миниатюре вопросы, которые снова и снова во множестве форм возникают в текстах о живописи XX в. во всем мире. Я вернусь к каждой из них позже. Здесь же я хочу подчеркнуть то, что литература о Наматжире не может быть экспортирована: она остается значимой только в контексте австралийского модернизма, но не за его пределами. Причина этому не только в том, что аборигенная культура является предметом особого интереса именно в Австралии, но и в том, что сам Бат-

[10] Ian Burn and Ann Stephen, "Namatjira's White Mask: A Political Interpretation," *The Heritage of Namatjira, edited by Jane Hardy*, Vincent Megaw, and Ruth Megaw (Port Melbourne: William Heinemann, 1992), 249–282.

тарби, [перво]источник практики Наматжиры, является второстепенной фигурой даже в рамках истории реалистической акварельной пейзажной живописи начала XX в. В австралийской литературе Баттарби остается почти совершенно не изученным. Истоки его творчества восходят к поколению академических английских акварелистов, значение которых сегодня видится главным образом как историческое или даже историографическое. Традиция английской акварельной живописи начала XX в., включая и практику самого Баттарби, является второстепенной в том смысле, что особого вклада в более широкий контекст пейзажной живописи XX в. она не внесла. Специфические формальные свойства, которые Берн и Стивен приписывают Наматжире, включая асимметрию и внимание к текстуре, были широко распространены в английских пейзажных акварелях, начиная с Котмана. Чтобы оценить работу Наматжиры, нужно как-то избежать помещения Баттарби в историю живописи XX в.: в противном случае его последователь Наматжира будет рассматриваться как ученик художника, который сам был провинциальным и запоздавшим[11].

Имеет ли значение то, что одному из первых современных аборигенных художников посчастливилось избрать в качестве своего образца арьергардного (*rear-guard*) модерниста? Нет, до тех пор, пока – и это тот вопрос, к которому я буду снова и снова возвращаться на протяжении моего текста, – мы не озаботимся вопросом о том, какое место Наматжира должен занять во всеобщей истории живописи XX в. На этой более широкой арене его деятельность предстает изолированной и в большинстве контекстов иррелевантной. Это может не выглядеть как проблема, ведь каждая страна и каждый регион имеют свои собственные истории художественных практик, отвечающие местной ситуации. Но связность модернистской живописи *как целого* остается под вопросом до тех пор, пока не найдется способа включить Наматжиру в ту же рамку,

[11] Чтобы узнать больше о модернистских использованиях австралийской пейзажной акварельной живописи, см.: Graham Coulter-Smith's, *The Postmodern Art of Imants Tillers: Appropriate en abyme*, 1971-2001 (London: Paul Holberton Publishing, 2022). Творчество Тиллера, в отличие от Наматжиры, недвусмысленно и без труда идентифицируемо.

которая включает модернистов где-то в другом месте. Если бы он рассматривался в соответствии с ключевыми работами и критическими понятиями модернистского дискурса, большинство работ из живописи по всему миру было бы исключено из истории модернизма. И, кроме того, какой смысл имеет понятие «история модернистской живописи», когда она исключает такую большую часть мира и так много различных практик, составляющих модернизм? Не существует простого решения этой проблемы. Это сфинкс, загадку которого нужно разгадать прежде, чем станет возможным вообразить по-настоящему всеохватную мультикультурную историю живописи XX в.

Ответ первый: описывать отношение художника с (западным) авангардом

Общей искусствоведческой стратегией является исследование времени и пространства, которые могут выступать как авангард в отношении к модернистской живописи в Западной Европе и Северной Америке. Недавние исследования авангардной живописи в Бразилии, Чехословакии, Венгрии, России и Польше базируются именно на этом подходе. Новые исследования авангарда за пределами Западной Европы и Северной Америки являются многообещающими, несмотря на все еще незначительное количество специалистов в североамериканских и западноевропейских университетах, занимающихся этой темой. В 2002 г. в североамериканских университетах еще не было имеющих постоянную штатную должность историков искусства, занимающихся юго-восточно-европейским или южноамериканским модернизмом. Причин тому немало и они не простые, но все они привязаны к тем ценностям, в соответствии с которыми работы рассматриваются как авангардные – и поэтому как важнейшие – моменты в практике всемирной живописи.

Наиболее распространенным дополнением к основной траектории модернизма, если говорить как о приглашенном профессорско-преподавательском составе, так и о публикуемых работах, является центрально- и восточноевропейская живопись (главным образом польская живопись и русский кубофутуризм и конструктивизм). Отчасти это связано с достаточно тесными отношениями

этих традиций с инновационными моментами в западноевропейском модернизме. Может показаться, если исходить из растущего интереса к панъевропейскому модернизму, что историко-искусствоведческие исследования модернистской живописи расширяются и что в конечном счете они станут способными включить в себя модернизмы всего мира. И тем не менее сосредоточение внимания на инновационных моментах модернизма связано с вопросом о серьезных ограничениях, в основании чего лежит две причины: одна из них практическая, а другая – идеологическая.

Первая, то есть практическая, причина ограничений заключается в том, что все сложнее и сложнее становится находить оправдания включению относительно неизученных авангардов в первичную рамку модернистской живописи. Новые примеры все больше рассматриваются как второстепенные и запоздалые по сравнению с событиями в Западной Европе и Северной Америке[12]. Они даже могут служить, косвенным образом, оправданием работ, сосредоточенных на западном модернизме, исключая то, что рассматривается как производное, или вторичное, созданное где-то в другом месте. Есть множество примеров художников, которые являлись объектами изучения с целью выявления у них авангардистского «начала» и провозглашения их релевантными западному нарративу. В 2003 г. в Братиславе меня заинтересовали работы Штефана Бартушека Прукнера (род. в 1931 г.). В общих чертах его живопись является экспрессионистской, но он пробовал себя во многих стилях, от экспрессионизма в польском стиле до чего-то вроде примитивизма *á la* Емиль Нольде. Его творчество – свободное и яркое, но не новаторское по международным стандартам. В статье к каталогу Душан Броцман сравнивает Прукнера с Поллоком, говоря, что Прукнер избегает обычной симметрии и расположений, характерных для других художников, используя нечто

[12] В качестве примера можно привести некоторые фрагменты из книги Стивена Мансбаха «Современное искусство в Восточной Европе», те, в которых Мансбах обращается к рассмотрению открытий значительных авангардных моментов в восточноевропейской живописи. Это, тем не менее, только один из трех центральных вопросов, рассматриваемых в книге Мансбаха. Полную дискуссию на этот счет смотрите в моей рецензии на книгу Мансбаха в: *The Art Bulletin,* 82, no. 4 (2000), 781–785.

вроде метода «сплошной живописи»[13]. Это сравнение является преувеличенным, потому что в изображении фигур Прукнер твердо придерживается закона тяготения. Даже чешуйчатые человекоподобные насекомые в его картине «Летний день на море» (1995) танцуют на горизонтальном танцполе. Поэтому утверждение о Прукнере как художнике авангардном является недостаточно убедительным, но действенность этого утверждения зависит от публики, которую он призван убедить. Для владельца галереи или коллекционера это утверждение Броцмана может оказаться полезным, но для историка искусства, размышляющего над тем, какого художника включить в курс по модернизму для студентов, оно, возможно, убедительным и не будет.

Согласно модели авангарда, которую предлагает Адорно, по-настоящему новое начинание может быть не распознано как таковое, потому что немногие могут уловить суть тех проблем, которые оно стремится разрешить, или же постигнуть решения, которые оно предлагает. Такой авангард прошел бы незамеченным или неверно истолкованным, но, если бы он был признан как таковой, он смог бы – в теории – возыметь силу замещения части модернистского нарратива, пытающегося обнаружить начало всех поисков. На практике ничего этого не происходит. Предположительно новаторская работа всегда незамедлительно признается как таковая, но практически никогда такое признание не оспаривает существующие нарративы. Есть множество сравнительно неизученных модернистских художников, которые могли бы предъявить свои притязания на истинное новаторство. Если бы не поддающийся классификации чешский художник Ян Зрзавы был бы принят в мейнстрим модернизма, он мог бы изменить его полностью. Он в достаточной степени эксцентричен и неистов, что могло бы поставить его в один ряд с такими художниками, как Эрнст или (в другом совершенно смысле) Дали, или даже заменить их во введениях к истории искусства XX в. Но это, может быть к сожалению, маловероятно. Однако, если бы это произошло (или же *было* бы возможным), Зрзавы стал бы исключе-

[13] Brozman, [untitled essay,] *Štefan Bartůšek Prukner* (Banská Bystrica: Štátna galéria, 1996), 13.

нием из существующих моделей авангарда, а не поистине новым «открытием», как того требует теория Адорно[14].

Другие ограничения в исследованиях, направленных на изучение неизвестных авангардных художников, являются идеологическими. Поиск относительно неизвестной, новаторской или радикальной модернистской живописи сопровождается возражениями против того, что точкой ее референции неизбежно остается основная последовательность модернизма. А как по-другому было бы возможно понять, что может считаться авангардной работой или поистине новым творением? Даже исключив сложности в признании действительного новаторства или позволяя всецело действовать согласно существующим нарративам модернизма, путь, основанный на поиске понятий или характеристик, которые являются распознаваемо североамериканскими или европейскими по происхождению, для глобальной историко-искусствоведческой практики является не очень продуктивным. Черту, разделяющую допустимое расширение существующих западных нарративов и колониальную экспансию, было бы сложно прочертить. Проблемы ориентализма, а также заданные им перспективы были уже в достаточной степени исследованы[15].

Поэтому, когда я наталкиваюсь на многообещающих художников, являющихся (по европейским стандартам) неизвестными, я пытаюсь противостоять соблазну представить их Западу или номинировать их как важные открытия. Философские основания моих «открытий», равно как и идеологическое желание, которое руководит этими «открытиями», сомнительны.

---

[14] Karel Srp and Jana Orlíková, *Jan Zrzavý* (Prague: Academia, 2003). Я благодарен Карелу Српу и Войцеху Лагоде за то, что они подарили мне экземпляр этой прекрасной книги.

[15] Из множества существующих текстов по ориентализму посмотрите, прежде всего: Hollis Clayson, *Paris in Despair: Art and Everyday Life Under Siege (1870–1871)* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

Ответ второй: сознавать западничество авангарда и модернизма

Интерес, проявленный к авангарду, не является преходящим и поэтому подлежащим формальному решению, но встроен в структуру самого модернизма. Другими словами, сама основная траектория и те разговоры, которые делают ее значимой, вынуждают западных исследователей обращать внимание на все, что может быть рассмотрено как авангард. Хорошей иллюстрацией дилеммы, которую эта ситуация создает, является работа японского исследователя Шигеми Инага о «японизме» и японском восприятии японизма. Он описывает свои чувства от посещения выставки «Авангардистская Япония» (*Le Japon des Avant-gardes)* в Центре Жоржа Помпиду в Париже 1987 г., когда он был студентом[16]. Он вспоминает, что испытывал «неловкость» по трем различным причинам.

Во-первых, продукция (как правило, ремесленная), которая не рассматривается как искусство, исключается из авангарда. Во-вторых, западные историки искусства относят эти элементы к «японской традиции», и поэтому японское искусство исключается из участия в модернизме и авангарде. Это можно определить как последовательное логическое насилие (*shyubi ikkan shita bouryokusei*). И, в-третьих, Запад выбирает из современного японского искусства то, что всегда уже имеет сходство с (западным) авангардом, и затем ведет поиски его японскости[17].

Инага не мог заставить себя принять эту «перверсивную» (*tousaku*) логику во имя «кросс-культурной коммуникабельности», но он также не желал просто смотреть и чувствовать «боль, глядя на искаженный образ моей родной страны, будучи ее преданным патриотом». Наложение двух несовместимых позиций заставило его испытывать неудобство (*igogochi no warusa*): «Кто я есть, – спрашивает он, говоря об этом зазоре, – где мое место?» В своей недавней книге Инага рассматривает эту дилемму более детально, полагая, что дискомфорт принимает две

---

16 *Le Japon des Avant-gardes* (Tokyo: Kokusai Kōryū Kikin, 1988) – выставка проходила в 1986–1987 гг.

17 Inaga Shigemi, "La peinture moderne en Occident et son extrérieur," *The Orient of Painting* (Nagoya, Japan: Nagoyadaigaku syuppankai, 1999), 2–3.

различные формы, каждая из которых является многоаспектной: неловкое отношение между возбуждением и виной от рассказа другим людям о чьей-то культуре и неловкое колебание между превосходством и виной, происходящее от позволения себе самому интерпретировать другие культуры[18].

Исходной причиной дискомфорта Инаги является факт того, что в западных исследованиях ремесло исключается из изобразительного искусства. Это приводит в действие логическое насилие, которое исключает современное японское искусство из разряда авангарда. «Насилие» (*bouryokusei*) исторической традиции, исключающее японское ремесло, и те «перверсивные» (*tousaku*) поиски японскости в пережитках традиции, которая может быть рассмотрена как достаточно современная, – т.е. западная, – являются неисправимыми. Модернистское мышление утверждает себя через разграничение искусства и ремесла – и не важно, является ли ремесло западным или незападным – так что невозможно начать все заново, просто восстановив дисбаланс. Единственным «решением», если это можно так назвать, является «осведомленность», которая сродни «дискомфорту» (*warusa*) Инаги. Я рассматриваю предлагаемую Инагой дилемму как сильный контраргумент ведущемуся поиску авангарда за пределами основной модернистской родословной.

Повышенная осведомленность о смещенной и двусмысленной позиции автора может являться оптимальной стратегией при письме о модернизме за пределами мейнстрима. Она может быть адаптирована к позиции каждого исследователя и изменяться по мере изменения условий. Ее преимущество заключается также в том, что она достаточно хорошо засвидетельствована в литературе по культурным исследованиям от В.С. Ньюпала до Хоми Бхабхи. К тому же она осмеливается вопрошать об отношениях между стандартной траекторией и рассматриваемым материалом. Подход, подобный подходу Инаги, подвешивая или отвергая суждения модернистского дискурса, откладывает «логическое» столкновение систем и отсрочивает решение важных вопросов, касающихся ценности и места неизвестных работ. Если следовать модернистской логике *Le Japon des Avant-gardes*, то японские ремесленные вещи

[18] Inaga Shigemi, *La peinture...*

просто не могут быть оценены по тем же критериям, что и модернистская живопись, и японские авангардные картины, в свою очередь, начинают рассматриваться как неполноценные. Столкнувшись с такими неприемлемыми выводами, Инага вынужден размышлять над проблемой выбора. Его работа является показательным примером незападного исследования западного искусства, но вопрос о том, являются ли размышления над неразрешимостью и насилием культурных различий или дискомфорта, производимого ими, достаточными для анализа таких проектов, как *Le Japon des Avant-gardes*, остается открытым. Дискурс о культурной идентичности может быть эпифеноменальным столкновению модернизма с чем-то, что понимается как его Другой. «Последовательное логическое насилие» модернистского дискурса последовательно ведет к вопросу о том, как оценивать этот новый материал, и чем дольше эти оценки откладываются, тем более искусственными и скрупулезными становятся размышления. Движущая сила исследований, стремясь оставаться в стороне от теоретически необоснованных суждений о проектах вроде *Le Japon des Avant-gardes*, может поддерживаться только верой в определенные ключевые понятия модернизма, даже если эти исследования пытаются разрушить или, по меньшей мере, подорвать прочные суждения модернизма о том, что не есть западное.

Работы, размышляющие о культурных дилеммах, – вроде размышлений Инаги или вроде этого эссе, – могут являться оптимальной стратегией уклонения от «логического насилия». Но вместе с тем они создают противоречие между направляющими понятиями исследования, которые, как правило, заимствуются из основной траектории, и рассматриваемыми работами, которые были бы обречены на провал, если бы оценивались по тем же критериям. Исследование, сознающее западничество авангарда и модернизма, должно все же пойти дальше признания того факта, что импульс письма о модернистской живописи идет главным образом с Запада и содержит в себе понятие авангарда. Размышления Инаги – это временная остановка для поиска рабочего ответа, а не сам ответ, о чем он и сам знает.

Ответ третий: придерживаться локальной критической традиции

Может показаться более уместным сосредотачиваться на локальной рецепции работы, нежели на глобальных проблемах ее возможных отношений с мейнстримами модернизма. Этот подход представляется вполне уместным и разумным; все же произведение искусства обретает свой смысл и значимость в том контексте, в котором оно создается и экспонируется. Если обратиться к статистике, то лишь совсем небольшое количество модернистских картин, созданных за пределами Западной Европы и Северной Америки, были отмечены в печати чем-то большим, нежели беглое упоминание. Критический контекст вокруг подавляющего большинства модернистских картин, созданных малоизвестными художниками, минимален, но если существует текстовое свидетельство, связанное с работой, – газетная рецензия, статья в каталоге, – тогда можно говорить о наличии у работы по меньшей мере элементов местной критической традиции. Газетная рецензия или упоминание в брошюре к выставке являются достаточными основаниями для обеспечения возможности для историка искусства узнать, как воспринималась та или иная работа в своем собственном окружении.

99

Метка Крашовеч – художница из Словении (ил. 99), преподает в Академии в Любляне. В конце 1980-х гг. она писала лица женщин в неоклассическом стиле, но ее творчество, когда я столкнулся с ее работами в Галерее Экурна (Galerija Equrna) в январе 2003 г., было представлено не-

сколькими сюрреалистическими пейзажами[19]. На одной из картин был изображен французский садик, высаженный на высоте над океаном. На картине двое влюбленных одиноко стояли возле фонтана. За ними простирался океан, разрезанный изгибом земли. Картина заключала в себе неподвижность, которая ассоциируется с метафизическим стилем де Кирико, основательное конструктивное освещение, как у Делакруа, и гиперреалистичные кристаллические детали, что обычно ассоциируются с работами Дали второй половины XX в. Тем не менее, как сообщил мне владелец галереи, Крашовеч не считает себя последовательницей ни одного из этих художников. Владелец галереи открыл экземпляр «Оксфордской истории восточного искусства», изданной в 2000 г., на с. 497, где картины Крашовеч описываются как «новый маньеризм»[20]. Эта англоязычная отсылка является практически единственным описанием работы Крашовеч не на словенском языке, и владелец галереи выдвинул ее как подтверждение того факта, что для несловенского наблюдателя Крашовеч не является в первую очередь представительницей сюрреализма. Автор этого раздела «Оксфордской истории восточного искусства» Пол Кроутер – не историк современного искусства, а специалист по эстетической теории и Канту. Он склонен к авторским эстетическим суждениям наподобие следующего высказывания: «ключевым художником в понимании перехода от модернизма к постмодернизму является Малькольм Морли»[21]. (Я не встречал ни одного подобного утверждения в отношении Морли: он является фотореалистом, и рецепция его работ весьма неоднозначна[22].) Апелляция Кроутера к «новому маньеризму» сделана весьма неформальным образом и не исключает того, что работа обязана сюрреализму. В действительности творчество Крашовеч в высокой степени (и неизбежно) обязано влиянию де Кирико.

---

19 Более ранние работы смотрите на сайте: http://yellow3.eunet.si/yellowpage/netgalle/kraswork.html.

20 Crowther, "Postmodernism," *Oxford History of Western Art,* edited by Martin Kemp (New York: Oxford University Press, 2000), 497. Эта книга включает в себя также: *Critical Aesthetics and Postmodernism* (New York: Oxford University Press, 1993).

21 Crowther, *Critical Aesthetics,* 159, 187.

22 Примеры этому см.: http://www.artcyclopedia.com/artists/morley_malcolm.html

Владелец галереи также показал мне словенские газетные вырезки о Крашовеч, в которых слово «сюрреализм» нивелируется в пользу общих отсылок к словенскому «чувству» – что в других контекстах передано как *utmetnostni dialekekt*, «художественный диалект». Это выражение впервые было изобретено, по-видимому, в 1961 г. на Конгрессе словенской истории искусства как способ описания отличия и национального характера и изобретено, по-видимому, для того, чтобы не называть буквально, чем именно это отличие или национальный характер могли бы быть[23]. В сообщениях прессы описания работ Крашовеч отсылают к чему-то вроде *utmetnostni dialekekt* и незападной генеалогии, не вдаваясь при этом особо в подробности.

Преимущество локальной исторической традиции – или, как в этом случае, практически ее отсутствие – заключается в верности специфической исторической констелляции, ощущению и особенностям локальной сцены. Основание успешной рецепции творчества Крашовеч в Любляне – это отсутствие подробного рассмотрения таких персоналий, как де Кирико, а также отсутствие отчетливых указаний на возможные альтернативные влияния. Ситуация, когда работа, справедливо или незаслуженно, может быть «повреждена» близкой ассоциацией с очевидными предшественниками, является общей для восприятия любой картины.

Малое количество печатных материалов и двусмысленность рабочих понятий являются проблемой и в отношении менее известных художников. Критических заметок о работе Крашовеч достаточно для того, чтобы начать (писать) историю рецепции ее картин. Но если бы я последовал за этими заметками, я не смог бы связать ее картины с западными историями об истории искусства: они курсировали бы только в своей собственной неуловимой и уклончивой генеалогии. Творчество Крашовеч предстало бы как обособленная от основной траектории западного модернизма деятельность. Такое описание сохранило бы ее работы для локального контекста, но отсрочило бы момент их выведения на сцену западного модернизма.

---

[23] Я благодарен Наде Згоник за эту информацию.

Ответ четвертый: игнорировать широкий контекст и описывать работу благожелательно

Может показаться, что лучше оставить локальное историческое значение художника одной стороне и попытаться описать работу в ее собственных понятиях. Если бы я намеревался писать об исторических понятиях, с помощью которых работа Крашовеч должна быть понята, не факт, что в этом случае у меня были бы достаточно убедительные и понятные доводы для читателя, интересующегося историей искусства других стран. Было бы неправомерно настаивать на том, что ее деятельность обретет новую генеалогию, отличную от метафизического стиля, если она будет рассматриваться скорее через подчеркивание значения национального стиля в Словении, чем в понятиях интернациональной деятельности сюрреализма. Поэтому, возможно, лучше оставить в стороне исторический контекст, предложенный локальными критиками и историками, и попытаться описать работу исходя только из нее самой.

Словенский импрессионист первого поколения Иван Грохар (1862–1911) – подходящий пример для этого четвертого варианта, потому что историческая рецепция его работ в Словении подчеркивает его уникальность. Грохар рассматривается как основатель словенского модернизма, а потому его сходство с Ван Гогом или Джованни Сегантини акцентировано не настолько сильно, насколько ценности качеств, которые являются специфическими лишь для него – и, следовательно, специфически словенскими. Его картина «Сеятель» (*Sejalec*, 1907) представляет собой интерпретацию достаточно распространенной (еще с Барбизонской школы) в Европе темы. Может показаться, что у каждой страны есть свой «Сеятель», который интерпретируется в контексте восприятия наследия каждой страны. В Австрии, например, есть весьма известная картина «Сеятель» (*Der Samann*, 1908) Альбина Эггера-Линца (1868–1926). Совпадение в датах зачастую просто поразительно: Эггер-Линц был младше Грохара на шесть лет, и своего «Сеятеля» он написал на год позже. В случае Грохара объект изображения нужно рассматривать в контексте словенской трудовой этики: сеятель является не

столько символом изобилия страны, сколько символом тяжелой работы, которая необходима для достижения этого изобилия.

Грохар написал еще несколько картин примерно одновременно с картиной «Сеятель». Из них равной по значимости является картина «Лиственница» (*The Larch*) (*Macasen*, 1904), выставленная вместе с упомянутой выше картиной в Народной галерее в Любляне. Сама лиственница делит полотно пополам, а за ней открывается вид на крутое поле. Ближе к верхнему краю картины поле уступает дорогу лесам, и за ними открывается вид на горы. Точное расположение деталей на картине Грохара подтверждается фотографией, а то, что кажется снегом в горах, в действительности является белесыми щебенчатыми откосами. Грохар несколько укоротил полотно, и Андрей Смрекар, директор Народной галереи, рассказал мне, что Грохар также убрал большую часть своей родной деревни для того, чтобы придать сцене более модернистский вид. Он оставил одну-единственную фермерскую постройку на спуске и несколько едва различимых домов на холме в левом верхнем углу полотна. В результате картина не только предстала в более выгодном свете, но также стала гораздо непосредственнее представлять дикую страну. Грохар написал свое имя высеченным в лиственнице, поместив самого себя как раз в то место, и нарисованная насечка пародировала скульптурный вид его рисунка: оба являются густыми, вязкими и почти деревянными. Как и «Сеятель», «Лиственница» является необузданным подвидом постимпрессионизма. Мазки густые и тяжелые, иногда даже обрывочные, подобно манере Адольфа Монтичелли. Местами Грохар позволил сырой красно-коричневой мешковине проглядывать сквозь рисунок.

Грохар являлся одной из наиболее значимых фигур в маленькой группе плодотворных словенских постимпрессионистов. В эту группу входили также Рихард Якобич (1869–1943), организовавший первую модернистскую выставку в 1910 г., Матей Стернен (1870–1949), который, очевидно, находился под влиянием Ловиса Коринта, и Матей Яма (1872–1947) – художник, который в наибольшей степени был верен манере Грохара. Этих художников редко рассматривают как уникальных (*sui generis*), типично словенских, и поэтому в исследованиях их работ не

придается слишком большого значения тому, как они относятся к несловенскому искусству. Якобич, в частности, сыграл важную роль в определении словенского искусства; он пересмотрел искусство региона (region's art) начиная с XVIII в., и однажды был карикатурно изображен как Моисей.

То, что я написал в этих последних абзацах, может показаться читателям вполне удовлетворительным наброском, поскольку я уделил внимание скорее самим картинам, нежели тому, чем обязаны несловенскому искусству. Я не многое сказал о локальной историографической традиции, в которой подчеркивается практически полная независимость Грохара от Сегантини. (Один словенский историк сказал мне, что для Грохара Сегантини как раз и «означал модернизм»[24].) Представляется вполне возможным продолжать в том же духе: писать монографические исследования о художниках, фокусируясь на самих картинах. Такие работы есть везде, где история искусства является достаточно хорошо развитой дисциплиной. Но сосредоточение внимания на внутренних свойствах искусства воспроизводит интересы историков искусства, пишущих о западных художниках. Если рассматриваемым художником является Мондриан или Люсьен Фрейд, тогда сосредоточение внимания на самих картинах имеет смысл и работы предшественников при этом исчезают на заднем плане. Словенские тексты о Грохаре делают нечто подобное. Однако существует различие: «Сеятель» Грохара является не уникальной работой, а одной из дюжины подобных ей картин, существовавших в разных странах. Монография «Broadway Boogie-Woogie» или одна из работ, посвященная изучению обнаженных натур Люсьена Фрейда «Leigh Bowery», могут быть оправданы точным следованием самому объекту, но монография о «Сеятеле» Грохара – нет. Текст, обращенный только к самой картине, несет в себе значимое ограничение: он игнорирует историю.

Четвертое решение заканчивается замечательным письмом, но по сравнению с историко-искусствоведческими нарративами о канонических фигурах оно не является историей. Оно может быть рефлексивным, вызывающим воспоминания, и информативным, оно может продемонстрировать отношения со всевозможными

[24] Я благодарен Андрею Смрекару за эту информацию.

культурными событиями и идеями региона или нации. Но оно не позволяет отследить связь картины с более широкой историей живописи, а такое исследование историей искусства в полном смысле не назовешь. Когда исследование основательно проработано, оно может быть значимым как локальная история (третий вариант), а когда оно менее тщательно проработано, оно может работать как воскрешение в памяти искусства (четвертый вариант). Но в любом случае оно не станет частью большего собрания текстов, осведомленных о существовании друг друга и о последовательности развития искусства и идей, которые составляют модернизм.

Ответ пятый: писать истории институций

В своей книге «Современное искусство Азии» Джон Кларк обращается к рассмотрению искусства примерно двенадцати стран, начиная с модернизма в качестве отправной точки и заканчивая современным искусством[25]. (В этом смысле его книга является зеркальным отражением книги Стивена Мансбаха.) Кларк скептичен по отношению к поискам авангардов, и свою книгу он представляет как то, что я бы назвал институциональной историей: его интересуют отдельные случаи создания и рецепции искусства, а в отношении теории – вносит ли работа вклад в авангард или нет.

В методологическом «Введении» к книге Кларк рассматривает работу художника Йорозу Тецугоро (1885–1927), известного японского модерниста. Картина Йорозу «Обнаженная красота» (1912), пишет Кларк, «может быть рассмотрена… как свидетельство сильного, но напрасного стремления быть современным на периферии, где положение художника всегда конституируется как дистопическое именно ввиду своей удаленности от утопического центра»[26]. Картина Йорозу «Портрет женщины» (1910) была бы «позиционирована» «критикой ориентализма, который в настоящее время стал ортодоксальным в евро-американской академии… как жалкая и неаутен-

[25] Clark, *Modern Asian Art* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998).

[26] Clark, *Modern Asian Art*, 17.

тичная копия». Кларк называет такой способ интерпретации «ориенталистским» (в кавычках, возможно для того, чтобы обозначить то, что ориентализм является незаконной пристройкой к оригинальному французскому ориентализму, направленному на Средний Восток), и он пытается его подкорректировать, обратившись к рассмотрению Японии. По сути, продолжает он, картина маркирует передислокацию дискурса, который уже был всецело ассимилирован»: Йорозу взял то, что он знал, и то, что ему было нужно, и включил это в работу в новом контексте. Это тот новый значимый контекст – его «локальные дискурсивные потребности», его цели и смыслы. Кларк предпочитает «осознанно нейтральный» подход, подход, который «сознательно остается в стороне от поисков того, что является современным или радикальным»[27].

Знаком такого нейтрального отношения является то, что Кларк рассматривает авангард только в одной главе своей книги, пройдя до него примерно две трети пути между главами о Салоне и о национализме. Авангард, говорит он, не является в действительности только модернистской ценностью, он относится к тем, кто «идеологически оснащен для критики более ранних позиций в дискурсе», и обозначает определенную позицию, рассмотренную в отношении к истории: позицию, которая требует инноваций и стремится всесторонне осмыслить предшествующие идеи[28]. Поскольку авангард «получает свой авторитет от рождения», он «вынужден отдавать абсолютную привилегию новому»[29]. Эти определения позволяют Кларку анализировать модернизм Токио около 1900 г. – время, когда работал Йорозу, – всего лишь как один из модернизмов наряду с другими, с авангардом наряду с другими – другими, но потенциально сопоставимыми с авангардами где-нибудь в другом месте. «То, что кажется производным от евро-американской перспективы, – заключает Кларк, – имеет свои, вполне способные к порождению авангарда функции в японском контексте»[30].

В «Современном искусстве Азии» есть множество подобных формулировок, а также несколько детальных раз-

---

27 Clark, *Modern Asian Art*, 217.
28 Ibid., 219.
29 Ibid., 222.
30 Clark, *Modern Asian Art*, 225.

боров, касающихся степени осведомленности о Западе в Школе изобразительных искусств в Токио. Контакт между Парижем и Токийской школой изобразительных искусств был необычайно тесным в течение первых двух десятилетий XX в. Манифест футуристов был переведен в 1909 г., и наставник Йорозу, модернистский художник Курода Сейки (род. в 1866 г.), в 1912 г. упоминал, что ему только совсем недавно прислали каталог последней футуристской выставки. В марте 1914 г. состоялась выставка изданий журнала «Буря» («Der Sturm»), а текст Альберта Глеза и Жана Метценже «О кубизме» (1912) был переведен на японский язык в 1915 г., всего лишь два года спустя после его перевода на английский язык. Все эти факты свидетельствуют о том, что Йорозу и Курода были хорошо осведомлены о рецепции западного авангарда, и поэтому их нужно рассматривать не как запоздалых постимпрессионистов, а оценивать по несколько иным критериям. «Обнаженная красота» была, говорит Кларк, «осознанно провокационной демонстрацией незадолго до того общепризнанного постимпрессионистского маньеризма (*post-impressionist mannerisms*)». Для понимания этой работы значимым должна являться своевременность японского восприятия известного французского модернизма, а также экономические, политические и стратегические причины адаптации элементов французской практики.

Обесценивание незападных авангардов, говорит Кларк, возникает из-за «идеологических дебатов об авторитете» и игнорирует «релятивизирующую функцию авангарда». Например, появление изданий журнала «Буря» в Токио в 1914 г. «должно быть рассмотрено как функционирование авангарда как транскультурной группы в коммуникации друг с другом». Японские художники, такие как Йорозу и Курода, не были производными, потому что они являлись «акторами интернационального движения, где культурное происхождение обеспечивало только контекст происхождения, а не идентификацию»[31]. Феномен авангарда, вместе со своим понятием оригинальности, должен быть рассмотрен как идеология, разделяемая многими культурами. Даже понятие оригинальности

[31] Clark, *Modern Asian Art*, 225.

должно рассматриваться как относительное, поскольку оно может меняться от места к месту[32].

Сложности в работах вроде работы Кларка, по-моему, заключаются в том, что спустя какое-то время они становятся контрпродуктивными. Я могу с интересом читать о Йорозу и Курода страниц пятнадцать-двадцать, но дальше мне становится все сложнее и сложнее верить в то, что они «отвечали» Ван Гогу или художникам группы «Наби». Картины Йорозу и Курода определенно зависят от упрощенных или исчерпанных версий Ван Гога, и это суждение, независимо от того, что я думаю об этом, постоянно воспроизводится. Мне все сложнее и сложнее поддерживать интерес к картинам Йорозу и Курода как к работам независимым, понятным и жизнеспособным без отсылок к Западу. Картины кажутся производными, а художественная сцена Токио – консервативной. Кларк мог бы сказать, что подобное мнение является всего лишь повторением предубеждений западного ориентализма, а это, в свою очередь, является следствием рабства идеологии западного авангардизма, чья программа интерпретации традиционно невосприимчива к новым контекстам. Но мне интересно, так ли легко не принимать в расчет западную перспективу. Художественная практика в Школе изобразительного искусства в Токио несомненно специфична для своего времени и места, и я согласен, что она конструирует авангард, который очевидно отличен от авангарда в Париже в те же годы. Но идеологические, экономические и культурные различия недостаточны для того, чтобы уберечь работу от рассмотрения ее как производной. И это можно сказать в отношении не только западных экспертов, но в отношении каждого, кто изучает модернизм на Западе. Я могу *предпочесть* «Обнаженную красоту» Йорозу картине Ван Гога, но это не перечеркнет зависимость Йорозу от Ван Гога. Я могу *обесценить* само понятие зависимости как западного конструкта, но это не убережет меня от восприятия картины Йорозу как зависимой. Я могу перестать думать о *направлении* влияния:

[32] «Авангард начинает форсироваться абсолютной привилегией нового, когда его авторитет происходит из оригинальности», – пишет он; но как может быть понят авангард без наделения привилегированной позицией оригинальности? Clark, *Modern Asian Art,* 222.

если бы Йорозу оказывал влияние на Ван Гога, а не наоборот, меня бы это не особо заботило – но это не остановило бы меня от восприятия направления этого влияния как характерной особенности самой работы.

Кларк хочет изменить язык модернистской истории искусства так, чтобы картины вроде «Обнаженной красоты» не обесценивались, но на пути к этой замечательной цели есть серьезное препятствие. Это препятствие – сама структура истории искусства и модернизма. Без наделения привилегированной позицией новаторства и авангарда модернизм теряет свой смысл: вы не можете вычесть эти термины или утверждать, что они являются относительными, не разрушая при этом саму идею модернизма. Кларк хотел бы переписать понятие авангарда таким образом, чтобы оно стало восприимчивым к различным культурным концептам, но это нельзя сделать только через утверждение о том, что оригинальность является относительной, или же через утверждение того, что новые контексты переписывают представление о том, что такое «инновационный». Авангард подобен жизненно важному органу модернизма: он не может быть удален, не разрушив при этом само понятие модернизма. Мне кажется, что если бы «Современное искусство Азии» преуспело в исключении или релятивизации авангарда, оно бы больше не называлось «Современное искусство Азии», потому что никакого смысла писать о модернизме больше не было бы. Или же, если бы стратегии Кларка были эффективными, тогда историки искусства в равной степени интересовались бы авангардными практиками независимо от того, где они имели место, будь это Токио в 1912 г. или Самоа в 1990 г. (На американском Самоа имело место одно из наиболее поздних модернистских движений в мировом искусстве.) По сути дела историков продолжают интересовать те временные отрезки и те места, где инновация – авангард – была наиболее сильна. Причина интереса историков искусства к авангарду заключается не в том, что их интересует экономическая и идеологическая уникальность в каждом конкретном случае; они интересуются им только потому, что сама работа кажется оригинальной.

История искусства обогащается за счет постановки вопросов о пересмотре западных ценностей и за счет переосмысления понятий, таких как, например, запо-

здалость, как концептуально узких интересов наивной западной историографии. Я нахожу много интересного в рассуждениях Кларка об отдельных авангардах, и особенно важным мне кажется то, что после прочтения работ по постколониальной теории заурядный западный текст может показаться нерефлексивным. Но я не считаю, что пересмотр таких понятий, как оригинальность и новаторство, или переопределение таких идей, как независимость или влияние, или релятивизация таких идей, как авангард, является таким уж легким делом, как это представляется для Кларка. Акцента на локальной исторической ситуации недостаточно – это только отсрочивает момент необходимости примирения с фактом того, что работа зависима от западных моделей.

Если я вычту такие понятия, как «производный» и «зависимый», и попытаюсь переосмыслить авангард как «интернациональное движение», я покончу с искаженным представлением о модернизме. Однако игра истории искусства гораздо более провоцирующая. Она требует от меня большей восприимчивости к уникальным характеристикам Школы изобразительного искусства в Токио около 1900 г. и, несомненно, просит меня быть понимающим и благожелательным к картинам вроде «Обнаженной красоты». Но она также требует от меня постоянно помнить, что картины Йорозу не могут конкурировать с Ван Гогом. В теории, в утопичном мире множественных нарративов истории искусства, живопись Йорозу могла бы, несомненно, стать настолько же интересной, насколько и живопись Ван Гога. Но такой мир еще не существует, и доказательство тому очень простое: «Современное искусство Азии» Кларка является работой западной истории искусства, пропущенной через западную постколониальную теорию, западные каноны написания и исследования истории искусства, западные методы интерпретации и сам западный интерес к модернизму. Попытка, совершаемая Кларком, – представить все это в другом свете, – является воодушевляющей, но не убедительной.

Ответ шестой: определять работу per negationem (через отрицание)

Я показал наброски этих первых пяти решений словенскому исследователю Томасу Бреяку, который преподает историю и теорию искусства в Академии в Любляне. Он предложил шестой ответ, обратившись за примером к словенскому художнику Рихарду Якобичу (1869–1943). Как, спросил меня Бреяк, я должен писать об этом художнике, являющемся одной из наиболее известных фигур словенского модернизма? Взять, к примеру «Воспоминания» (1912), картину, которая находится в Народной галерее. Она размещена в соседнем с работами Грохара «Сеятель» и «Лиственница» помещении. В широком смысле она является импрессионистской – именно так Якобича обычно определяют в словенской художественной критике (и, если уж на то пошло, и на банкноте в 100 торалов, выпущенной в 1992 г.). И все же импрессионистом, в том же смысле, в котором ими являются Моне или даже Сислей, Якобич не является. Не очень близок он также к немецким или венгерским импрессионистам.

Бреяк написал книгу о словенском модернизме и, по его словам, в процессе работы над книгой упорно бился над этой проблемой. В конечном счете он решил определять художника через указание на то, чем этот художник не является. Достоинство этого определения *per negationem*, как он его называет, – быть очень точным по отношению ко всему, чем находящаяся под рукой картина в действительности не является. «Воспоминания» не являются работой, созданной Вьейяром, Моне, или ранним Нольде, или ранним Шмидт-Роттлуффом, или любым другим художником. Якобич никогда не был представителем фовизма, даже несмотря на то, что он использовал дополнительные контрасты в своей картине. Кое-что в «Воспоминаниях» выстроено на основании словенской рецепции Синьяка, а позже можно обнаружить также и влияние Кандинского. Можно писать о работах, упоминая возможных предшественников, говоря при этом в каждом отдельном случае, чем Якобич не является.

Я впечатлен используемым Бреяком методом, который мне кажется идеально восприимчивым к зачастую неподдающимся обозначению различиям между художниками

и их прототипами. Книга Бреяка, к сожалению не переведенная со словенского языка, может быть показательной в этом отношении. И все же мне интересно, не вынуждено ли определение *per negationem* в каждом своем пункте быть зависимым от существующих западных описаний. Без существующей литературы о фовизме, например, утверждение о том, что Якобич заимствовал там теорию цвета, а не другие специфичные для фовизма вещи, было бы невозможно. «Путь отрицания» Бреяка является подходом многообещающим, но я не думаю, что он может стать подходящей моделью описания незападных работ.

Ответ седьмой: расставить акценты

Несколько раз при обсуждении этой проблемы со своими друзьями и коллегами мне говорили, что решение ее является не столько теоретическим вопросом, сколько вопросом расстановки акцентов. Нужно верно расставить акценты в отношении к западным художникам, и проблема в конечном счете станет менее сложной или вообще разрешится. Если бы большинство историков искусства во всех странах тратили больше времени на менее известных художников, то в итоге акценты в истории искусства изменили бы свою расстановку и прежние периферийные художники и работы стали бы новым центром. Фактически мои друзья говорили о том, что проблема является всего лишь вопросом привилегии, которая исторически была отдана каноническим западным модернистам, и что последующие поколения историков искусства могут разрешить ее пассивно, отказавшись содействовать воспроизводству растущей массы исследований, посвященных крупным фигурам.

Одним из способов смещения внимания мог бы стать отказ от использования метафоры генеалогического древа модернизма, прочным стволом которого является западноевропейский и североамериканский модернизмы. Метафора ризомы, ставшая популярной благодаря Жилю Делёзу, могла бы заменить это генеалогическое древо. Ризома, согласно Делёзу, разрастается во всех направлениях, так что предпочтительное направление или узловая точка в ней отсутствуют. Метафора Делёза не совсем верная, потому что ризома все же представляет собой ответвле-

ния коренных процессов, а поэтому, насколько бы запутанными эти ответвления ни являлись, все они так или иначе связаны с крупным центральным растением. И тем не менее множество модернистских практик, расцветших по всему миру в первой половине XX в., могут быть представлены как ризомы, отдаленно или косвенно связанные с массивным центральным ядром модернизма в Западной Европе.

Более удачной моделью могла бы стать метафора грибницы (*mycelia*): вегетативные тельца грибка, поскольку они действительно без центра, размножаются через грунт без какого бы то ни было «основания» и растут из спор, которые могут быть разбросаны где угодно. Модель грибницы (*mycelian model*) как модель модернизма позволила бы каждому локальному центру быть настолько же важным, как и любому другому центру, и при этом центральное тело – эквивалент – отсутствовало бы.

Варианты, подобные этим, стоит рассматривать серьезно. Ризоматическая модель, в которой облако крошечных, случайно связанных отростков окружает центральный стебель, является довольно подходящим способом изображения ситуации первых трех десятилетий XX в. Она отражает тот факт, что художники на периферии не всегда представляли себе свои отношения с центром, как если бы они были ветвями дерева, но связанного со стволом более замысловатым образом. Она также учитывает тот факт, что художники в центре – например Пикассо, работающий в Париже в 1910 г., – знали о существовании множества модернизмов, но не имели четкого представления ни об одном из них. В такой перспективе множество ответвлений современного искусства должны были бы предстать как ореол или как облако второстепенных интересов. Разница в весовых категориях также хорошо отражена в теории ризомы: массивная и компактная художественная сцена на Западе и крайне рассредоточенная и менее насыщенная система взаимосвязанных художественных центров в других местах. Модель грибницы, с другой стороны, кладет конец центру во имя равенства и утверждает мир, наполненный связями, подобно лабиринту, с равновесомыми центрами. Она хорошо отражает ситуацию в некоторых регионах, но, когда дело доходит до

соприкосновения с влиянием Запада, она перестает быть верной моделью.

Подобных моделей могло бы быть гораздо больше; столько много, сколько только можно представить себе различных способов рассмотрения различных художественных практик. Я упомянул ризоматическую модель и модель грибницы потому, что они схватывают две основные альтернативы. Все подобные варианты, я думаю, являются в основе своей нереалистичными. Утопично, мне кажется, было бы говорить, что проблема властолюбивого влияния Запада может быть смягчена через обращение большего внимания на маргинальные практики. Подавляющее влияние центра, или центров, – это исторический факт на протяжении большей части XX в., и для того, чтобы его преодолеть, потребуется сделать гораздо больше, чем просто переставить акценты. Даже если бы историки искусства повсеместно решили перестать писать о Пикассо и Матиссе, присутствие последних в историко-искусствоведческом дискурсе все еще продолжало бы придавать смысл исследованиям работ других художников. Это очень серьезная проблема, и разрешить ее через простое смещение ударений невозможно.

Я очень часто восхищался художниками, которых открывал для себя впервые, и по мере изучения их работы становились все богаче, обретая преувеличенную значимость в моем воображении. Я познакомился с Фуджита Тцугухару (1886–1968) (ил. 100) благодаря Кларку; он был художником с двойственной идентичностью, и его работы, кажется, отражают этот факт. Он закончил Школу изобразительных искусств в Токио в 1910 г. и переехал в Париж; затем он вернулся в Японию во время китайской войны в 1938 г. и работал как военный художник; во время войны в Тихом океане он вернулся в Париж, и, несмотря на то что ему было запрещено выставляться там после войны, в конечном счете в 1955 г. он получил [французское] гражданство. Кларк сделал несколько точных наблюдений о строгих дипломных автопортретах Фуджита, написанных в 1910 г., желая знать, могли ли их «деспотичные снисходящие позы» означать начало «отречения» Фуджита от своей культуры. Кларка интересовал белый фон автопортретов, созданных в Париже в 1926 г.: является ли это «прошлым, обращенным в ничто, или же небытием

100

прошлого, которое парижский мир, в котором художник тогда жил, не мог распознать иначе как в тщательной «работе кисти»?[33] Кажется, что Тцугухару избегает этого вопроса, создавая популярные декоративные картины для парижского и японского художественного рынков: но эти рынки изменялись на протяжении лет, и его собственное восприятие также очевидно менялось. Редко удается понять, глядя на работы Фуджита, в чем заключаются его альянсы и сходства и что делает его работу подходящим объектом для изучения идентичности и ее отношений с нарисованными знаками. Это повышает его авторитет в моих глазах – он кажется лучшим индикатором тех идей, чем любой французский художник, живущий в Париже в те же годы. И тем не менее я знаю, что за этими вопросами, за самой возможностью их постановки находятся ожидания и нормы, в противовес которым Фуджита оценивал себя: автопортрет 1910 г. является своего рода примером поздней западной академической живописи, а также [примером] его высокомерных работ в этом контексте; картина 1926 г. является светлым (легковесным) варевом из Клее, Дюфи и Матисса, и его виртуозная линия и воздушная белая пустота являются экспрессивными, как след

[33] Clark, *Modern Asian Art,* 231.

отдельных предшественников. Другими словами, расстановка новых акцентов является полезным мероприятием, учитывающим историческую специфику. Но оно отсрочивает вопрос о более широком контексте.

Ответ восьмой: просто уступить

Что делать? Некоторые виды живописи особенно удалены от дискурса модернизма, как, например, фальсифицированные пейзажи, предлагаемые туристам на Монмартре, или картины джунглей или коралловых рифов на стенах торговых центров. Такие картины, по-видимому, невозможно адекватно описать на языке модернизма или серьезной истории искусства. Они нуждаются в другой оценке – «в своих собственных понятиях», как говорят, – и весь проект исторического письма, возможно, должен быть помещен на одну площадку. Можно утверждать, что такие работы являются не только важнейшей составляющей общей картины модернистской живописи, но большей частью всей живописи, созданной за последнее столетие.

Интересным примером для размышления над этим является Музей Леопольда в Вене. Этот музей является результатом индивидуального представления Рудольфа Леопольда об австрийском модернизме, и его выставочное пространство огромно. Именно поэтому музей способствует рассуждениям о том, что может, что могло бы и что не должно было быть возвращено истории живописи XX в. В коллекции музея находятся работы важнейших художников, которые являются неотъемлемыми составными для любого представления модернизма, среди которых Густав Климт, Эгон Шиле, Оскар Кокошка и Ловис Коринт. Включены также работы последователей, фигурирующих в исследованиях австрийского модернизма: например, Коломан Мозер (1868–1918), один из членов объединения художников «Венский сецессион», и Антон Колиг (1886–1950), член движения, называемого «Carinthian Kolorismus»[34]. Но Леопольд также выставил работы ху-

[34] В качестве примера исследования австрийского модернизма, которое включает этих художников, см.: Wilhelm Baum, Anton Kolig and Franz Wiegele: The Austrian Painters of the "Nötsch Circle" and Vienna about 1900 (Klagenfurt: Kitabg, 2005).

дожников, чей вклад в европейский, и даже в австрийский, модернизм является сомнительным. Зимой 2003 г. работы Густава Хессинга (1901–1981) выставлялись особенно часто, но его свободная адаптация кубизма (чем он и занимался на протяжении своего творчества) является неубедительной. Йозеф Добровски (1889–1964) представлен несколькими темными адаптациями Брейгеля, художника, чьи работы долгое время являлись важной составной частью коллекции Венского Музея истории искусства. Но картины Добровского даже как регистрация исторической рецепции Брейгеля не очень интересны. Еще один подобный пример – художник Леопольд Блауенштайнер (1880–1947). Его можно определить как буквально мыслящего пуантилиста: он предпочитал выстраивать точки ровными рядами, как если бы они были нарисованы с помощью обмокнутого в чернила гребешка.

В одном из залов Леопольд вывесил серию картин с цветами: одна из них написана Эгге Штурм-Скрилой (1894–1943), другая – Антоном Файстауером (1887–1930), а третья – Антоном Колигом (1886–1950) (последняя свидетельствует о влиянии Матисса на Колига). Картины являются одновременно и модернистскими, и в некоторой степени безразличными к модернизму, как если бы они отвечали на вопрос: если вы любите цветы и являетесь модернистом в Австрии в 30-х гг. XX в., то как вы можете писать? Вместе с Шеле Файстауер и Колиг составляли недолго просуществовавшую группу «Нового искусства»; этот факт является достаточным основанием для обеспечения их присутствия в истории искусства. Штурм-Скрила является более неприметным художником. Его полотна в Музее Леопольда размещены в контексте серии картин с цветами, делая тем самым различие между этими художниками менее заметным. Все его работы прекрасны. У них есть определенный объем, что я рассматриваю как эхо Курбе, важной предтечи экспрессионизма. Для них также характерен насыщенный темно-красный цвет, который является типичным признаком десятилетия для большей части центральноевропейской модернистской живописи; это встречалось еще у художников «Carintian Kolorismus». Колиг преподавал в Венской Академии вместе с Йозефом Добровски, который также писал цветы, и одним из их студентов был Карл Йозеф Гунсам

(1900–1972), также писавший модернистские цветочные аранжировки. Но если я буду продолжать в том же духе, я уйду в сторону. Эти картины не принадлежат истории: они принадлежат приватным моментам, которые я встречаю на пути от одного исторического свидетельства к другому. Эти картины выводят себя из истории: они обозначают разрыв в размышлениях о Вене и австрийском вкладе в модернизм. И я полагаю, что в этом и мог заключаться замысел Леопольда.

Приватное наслаждение картинами с цветами не является незначимым фактом. Любой, кто любит живопись, знает, что очень часто живопись работает как раз через производство таких непередаваемых ощущений, которые кажутся не связанными с историческим значением работ. Я забылся перед заурядным букетом Штурм-Скрилы и опомнился только в следующей галерее. То временное затишье в познавательном напряжении, то эстетическое переживание, которое проникло в субъективное пространство, – называйте его, как хотите, – определенно является центральным моментом в том, чем является модернистская живопись. И я вовсе не хочу пародировать, обесценивать или критиковать это. Но для рассматриваемой здесь проблемы, то есть вопроса о производстве исторической значимости, это совсем не важно. Если я брошу попытки писать исторические работы о Йорозу, Грохаре или других, это не значит, что моя задача упростится: необходимость облечения в слова моей индивидуальной реакции останется как проблема. Но моя задача состоит в другом, и она не связана с затрагивавшимися мною выше проблемами.

Коварный и чрезвычайно трудный вопрос состоит в следующем. Разумно *не* рассматривать Штурм-Скрилу, Файстауера, Колига, Добровски и Гунсама в понятиях истории модернизма, и стоило бы вообще исключить их из важнейших канонов истории искусства. Их картины с цветами просто не являются необходимыми составляющими для серьезных рассуждений о модернизме. Было бы неестественным пытаться найти для этих картин с цветами место в истории живописи XX в.: если бы я это сделал, я бы злоупотребил картинами и неверно истолковал бы публику, на которую они были рассчитаны. Но здесь возникает проблема: если я исключу эти картины, то где

мне следует остановиться? Могу ли я в результате сказать, что картины с цветами в целом не являются частью живописи XX в.? На каких основаниях? Нет ли там претенциозных и важных картин с цветами Матисса, Пикассо, Боннара и даже Люсьена Фрейда? Не стали ли работы Уорхола, Тома Вессельмана и Уэйна Тибо возможными благодаря более ранней истории модернистских натюрмортов? И не должны ли мы ставить под сомнение любую попытку исключить картины с цветами, потому что как-никак их низкая ценность является пережитком барочной иерархии жанров? Если однажды я начну исключать определенные картины или жанры, как мне узнать, где следует остановиться? Если отдельной картине может быть даровано освобождение от того, чтобы быть рассмотренной исторически, тогда, значит, это возможно и для всех картин. Мое простое суждение о том, что Штурм-Скрила является неподходящим художником для исторического исследования, поднимает вопросы, которые ютятся глубоко внутри дисциплины.

Простого решения проблемы написания историко-искусствоведческих работ по всемирной живописи не существует. Мы должны запастись мужеством, потому что, если бы существовали простые ответы, это означало бы, что нет значительных различий между картинами, созданными в разных регионах или странах, и что вся модернистская живопись является огромным всемирным проектом, чем-то сродни современной физике, и поэтому поддается анализу с помощью единой объяснительной модели. К счастью, это не так. Но отсутствие единого ответа также нужно рассматривать как серьезную проблему. Если мы не будем работать над этой проблемой дальше, то картины, созданные в меньших странах, на периферии, в выпадающих из рассмотрения регионах, будут потеряны для интернационального диалога об истории искусства. Их голоса более будут продолжать слабеть, услышать их будет все более сложно, а восхваление новых Пикассо и Поллоков будет становиться с каждым годом все сильнее.

Перевод И. Хатковской

ДВЕ ФОРМЫ СУЖДЕНИЯ: СНИСХОДИТЕЛЬНАЯ И ТРЕБОВАТЕЛЬНАЯ

Это автобиографический фрагмент. Примерно с 1995 г. я путешествую так много и так часто, насколько только могу себе позволить. Я собираю материал для книги, которую собираюсь назвать «Успех и поражение живописи двадцатого века». Чем больше мест я посещаю, тем больше нахожу себя втянутым в две противоположные тенденции. Часть меня желает научиться ценить все, что я вижу, – даже наиболее отталкивающий туристический китч или же наиболее презренную раболепную социалистическую пропаганду. Другая же часть меня желает применять строгие критерии модернизма и постмодернизма, судя работы по их оригинальности, сложности, способности приводить в замешательство и волновать. Первая тенденция является снисходительной и в основе своей неисторической; вторая – требовательной и по своим критериям строго исторической. Я до сих пор не нашел способа разрешить это противоречие.

Рассмотрим типичную картину с типичной для середины века выставки: скажем, небольшую картину Николая Мухо (1913–1986) «В море» (1964)[1]. Мухо был ленинградским импрессионистом. Это было движение, которое заявило о себе около 1900 г. и развивалось на протяжении XX в.[2] Упомянутая мною картина – одно из наиболее темных полотен Мухо: другие картины светлые, подобно работам Альфреда Сислея (1839–1899). Мухо писал коммерческие судна со стальными каркасами, пришвартованные

1 http://www.leningradschool.com.

2 Vern Swanson, *Leningrad Impressionism 1900-1980s* (London: Antique Collector's Club); Matthew Culerne Bown, *Socialist Realist Painting, 1917-1991* (New Haven, CT: Yale University Press, 1998).

101

на верфях находящегося во владении государства ленинградского Адмиралтейства; он также любил рисовать стройплощадки и унылые городские улицы.

Или, скажем, картина Джона Лорана (род. в 1920 г.) «Nubble Light-Northeast», еще один холодный морской пейзаж, на этот раз побережья штата Мэн, США (ил. 101). Писатель и художник Эдвард Беттс, описывая эту работу в своей книге «Творческие морские пейзажи», говорит, что Лоран «использовал набор серовато-голубых и зеленых цветов и резкие контрасты белой морской пены и темных камней, чтобы воплотить открытость ветрам и задумчивость побережья штата Мэн перед штормом»[3].

В рыболовецкой деревушке Порт Аранзас, штат Техас, есть по меньшей мере две художественные галереи, характерной особенностью которых являются картины с морскими пейзажами[4]. Меньшей из этих двух является Галерея Адамс, которой руководит Сьюзан Адамс. Она пишет пейзажи и картины других жанров в Порте Аранзас и в Гуанакасте, Коста Рика, где, собственно, и живет. Ее картина «Остров Падре» является типичным изображением южного техасского пляжа. Население Порта Аранзас – примерно 4 тысячи жителей. Этот порт является пристанищем небольшой флотилии океанских рыболовецких лодок для туристов – как раз достаточно для того,

---

3 Betts, *Creative Seascape Painting* (New York: Watson-Guptill, 1981), 131.

4 Gary Osborne Fine Art, http://www.gofineart.com/htdocs/win-00.htm; and the Adams Gallery, http://www.theadamsartgallery.com/

чтобы поддерживать существование двух галерей. В самом ближайшем музее – Художественном музее Южного Техаса (Art Museum of South Texas) в городке Корпус Кристи работы подобного рода не представлены: его коллекция является риджионалистской и реалистически ориентированной и исключает ориентированную на туристов маринистику[5].

Этого введения достаточно, чтобы продемонстрировать суть вопроса, к которому я собираюсь здесь обратиться: полнейший и не поддающийся восстановлению разрыв между заурядными картинами Мухо, Лорана и Адамс, с одной стороны, и картинами, которые находят свое место в учебниках по искусству XX в. – с другой. В качестве примера я выбрал три картины с изображением морских пейзажей, но сам принцип, который я имею в виду, воспроизводится снова и снова в различных видах живописи по всему миру. Обнаружить локальную картину достаточно трудно: я открыл для себя ленинградских художников-маринистов через Интернет; о Лоране я узнал из учебника по рисованию; а Галерею Адамс я нашел потому, что у моих родителей в Порте Аранзас есть зимний домик.

Подобная живопись находится между двумя крайностями. С одной стороны, она практически безоговорочно игнорируется академической историей искусства. О ней не вспомнят в аудиториях местных университетов, она не станет предметом рассмотрения научных статей, которые пишутся историками искусства, и не будет включена в последующий обзор искусства XX в. История искусства хранит полное молчание об огромном количестве ординарной продукции. Возможно, исследователи визуальной культуры, социологи и антропологи обратятся к картинам с морскими пейзажами как примерам популярной культуры – ведь всегда найдется эксцентричный художник (вроде Комара и Меламида, или Ирвина, или чикагского художника Роджера Брауна), который заинтересуется морской живописью как источником для создания высокого искусства.

Маринистика чествуется в выставочных брошюрках и на страничках Интернета, создателями которых явля-

[5] Информацию о художественном музее Южного Техаса см. на: http://www.stia.org/permanent.html.

ются галереи. От заметок в местной прессе вряд ли стоит ожидать чего-то действительно серьезного, но даже поощряющих слов, чтобы рецензия прозвучала позитивно, будет достаточно. Затем эти рецензии будут добавлены в галерейную брошюру о художнике. У некоторых маринистов есть собственные коммерчески ориентированные веб-сайты, например у Джона Гровса (род. в 1937 г., специалист по большим кораблям), Джефри Уилки (специализирующийся на «изображении дельфинов» (*dolphin art*)), Вайланда (род. в 1956 г., «принц Уэльский»), Поля Гитчеса (род. в 1967 г.; по его собственному утверждению, он был вдохновлен Вайландом и Максфилдом Парришем и Гордона Баувенса (создатель «официальной версии впечатления художника о Королеве Марии II», по поручению Кунарда Лайна)[6]. Трудно подсчитать количество посетителей, внимание которых привлекают такие веб-сайты, но они делают морскую живопись более интернациональной, чем она была до их появления. Существуют также Интернет-справочники о художниках-маринистах[7]. Кроме того, маринисты состязаются с другими художниками-реалистами и могут продавать свои произведения музеям морского искусства (*marine art museums*) и другим специализированным собраниям[8]. Музеи и коллекционеры, покупающие такие работы, обычно являются маргиналами в мире искусства. Ширли Бикл Эванс, художница из Ванкувера, специализирующаяся на изображении больших кораблей, говорит, что ее работы находятся в коллекции Катти Сарк Дистрибьюшн (*Cutty Sark Distribution*), «почтенного У. Грэма Клейтона, Секретаря Морского Ведомства», в музее западного искусства Фавелл и в музее индейских памятников материальной культуры в Кламат Фолз, штат Орегон, а также в газовой компании Северного

---

6 Гровс: http://www.bickelstudio.com/; Уилки: http://www.jeffwilkie.com/; Уиланд: http://www.wylandsealifegallery.com/index.html, and http://www.wylandgalleries.com/; Гитчес: http://www.paulgeatches.com/index.htm; Баувенс: http://www.gbmarineart.com.

7 http://dmoz.org/Arts/Visual_Arts/Painting/Painters/Seascapes/, and http://directory.google.com/Top/Arts/Visual_Arts/Painting/Painters/Seascapes.

8 Список музеев смотрите на сайте: http://www.museumstuff.com/, под ключевым словом «marine».

Иллинойса[9]. Большая часть художников-маринистов не имеют своих веб-сайтов, конкурсных медалей или списков коллекций и выставляются только в местных галереях – и это не считая огромного количества художников-маринистов, которые не выставляют своих работ вообще. Деятельность весьма локальная: она необязательно риджионалистская, поскольку некоторые художники специализируются на больших кораблях, другие – на подводных сценах, а третьи – на картинах прибоя и захода солнца. Иногда даже «локальный» является слишком широким понятием: многие посетители Порта Аранзас никогда не увидят Галерею Адамс, потому что город слишком маленький для того, чтобы иметь свою локальную художественную сцену. Часто маринистика по своей сути является приватной, и это источник того вопроса, который я хотел бы здесь рассмотреть: если существует шкала от глобального через национальное к региональному, локальному и в конце концов к приватному, значит, существует и мир различия между приватной живописью и глобальным художественным рынком.

Скажем, меня попросили написать каталог к выставке работ Мухо. Я мог бы начать с указания на то, что картина «В море» выглядит как одна из морских картин Уинслоу Хомера. Поступая так, я бы пытался связать Мухо с одним из немногих художников, который писал морские пейзажи и к тому же был признан как художник значительный. Затем я попытался бы добавить немного истории искусства. Я мог бы сравнить Мухо с его современниками, ленинградскими импрессионистами Николаем Тимковым (1912–1993), Гавриилом Малышем (1907–1998), Владимиром Овчинниковым (1911–1978), Всеволодом Баженовым (1909–1986) и, может быть, в особенности Семеном Ротницким (род. в 1915), который был выпускником той же мастерской Бориса Иогансона в институте И. Репина, что и Мухо[10]. Очертить контекст также помогло бы, если бы я сказал, что Иогансон (1893–1973) являлся одним из осно-

---

9 http://www.bickelstudio.com.

10 Alexander Borovsky and Alexander Shedrinsky, *The Seasons of Timkov, Master Russian Impressionist* ([Albuquerque:The Pushkin Collection], 1998); о Ротницком см.: Семен Ротницкий, «Сила красоты (записки художника)» . Санкт-Петербург, Издание автора, 2000.

вателей социалистического реализма и резким критиком западного модернизма, в особенности абстрактной живописи. (Академия Иогансона в Санкт-Петербурге была названа в его честь.) Поколение учеников, на десять – двадцать лет младше Иогансона, включая Мухо и Ротницкого, в 1950-х и 1960-х гг. писали весьма типические, узнаваемые морские пейзажи, характерной чертой которых были главным образом тяжелые формы, помещенные в устойчивый ровный свет, созданный густыми импрессионистскими мазками. Оглядываясь назад, я бы добавил, что они выглядели типичными представителями советского реализма середины XX в.

Поступив так, я задал бы определенный контекст и открыл путь более широким сравнениям. Был ли Мухо в действительности лучше, чем другие художники? Являлся ли он лучшим советским маринистом? Лучшим советским маринистом середины XX в.? Лучшим советским маринистом середины XX в. в Ленинграде? На самом деле нет, он таковым не был. Он был всего лишь достаточно компетентным для того, чтобы быть включенным в список сотни наилучших художников ленинградских импрессионистов.

А американский маринист Джон Лоран? Он был представителем поколения американских маринистов, которые работали в диапазоне стилей начиная от реализма XIX в. до того, что Беттс называет «экспрессивная абстракция». Беттс вопроизводит репродукцию картины Лорана под названием «Finisterre», на которой изображены скалы и горизонт, но которая скорее ближе Джону Марину (1870–1953), чем Джону Мартину (1789–1854)[11]. К подобным художникам можно отнести акварелиста Франка Вебба, фигуративную живопись Бальконба Грина (1904–1990), Дона Стоуна, стильного Стивена Этньера (1903–1984) и самого Эдварда Беттса (род. в 1920 г.), автора «Творческих морских пейзажей», чья картина «Ночное настроение – Монеган» (1953) представляет собой один из ранних примеров американской морской «экспрессивной абстракции»[12]. Этньер, возможно, является наиболее изобретательным

[11] Betts, *Creative Seascape Painting,* 53.

[12] Betts, *Creative Seascape Painting,* 47. For Webb see http://www.watercolorweb.com/webb.htm; О Стоуне см.: http://www.donstone.com.

представителем этого поколения: его картины иногда напоминают пейзажи Дали, очищенные от сюрреализма и воодушевленные пролетарским духом, который Даниэль О'Леари, куратор выставки работ Эрньера в Музее искусства в Портленде, сравнивает с «Путешествием с Чарли» и с «Консервным рядом» Стейнбека[13]. Стоун является одним из наиболее успешных представителей этой группы, продавая свои «современные импрессионистские» картины через собственный веб-сайт по цене до 30 000 долларов[14].

Именно такого рода статью я бы написал для каталога, хотя это только часть истории. Лоран известен в сообществе североамериканской маринистики, но за ее пределами он известен не лучше, чем художники, которые устанавливали свои мольберты на пристанях в заливе Кейп-Код, США, на острове Санибел, в Кеннебанкпорте, в Санкт-Петербурге и вообще везде, где они в уединении рисовали судна[15]. Привычное место для таких картин – не в истории маринистики (не говоря уже о современной живописи), но в домах среднего класса. У моих родителей было два постимпрессионистских морских пейзажа, и я, будучи ребенком, мало обращал на них внимание. Один из них – флоридский пейзаж, написанный художником Херксталом, которого мне не удалось разыскать; другая картина – изображение одинокой парусной шлюпки в шторм, написанной в мрачном стиле маринистики *arte povera*. Картины, подобные этим, повсеместны: они наполняют гостиные, лестничные пролеты, столовые и ванные комнаты (картина Херкстала висела в ванной комнате) в домах повсюду, а в прибрежных городах они распространены в ресторанах, отелях, магазинах, парикмахерских, маленьких фирмах и в полицейских участках. Маринистика является деятельностью, находящейся совершенно вне истории искусства: она скорее похожа на воздух, которым вы дышите, когда находитесь на побережье. Было бы не совсем естественно писать статьи для каталога вроде тех, что я здесь вообразил, потому что они не учитывали бы собственное отношение художников к локальному, региональному, национальному и глобальному.

---

13 http://www.tfaoi.com/newsmu/nmus12f1.htm.

14 http://users.rcn.com/donstone/index.html.

15 Морские пейзажи острова Санибел: http://www.sanibelstudio.com.

Я думаю, что тот вид живописи, который я называю *приватным*, представляет серьезную проблему как для истории искусства, так и для художественной критики. Единственный способ принятия в расчет подобных картин в современных разговорах об искусстве – это упаковка их в китч. Даже сравнение Мухо с Ротницким или Иогансоном или оценка Лорана в противоположность Беттсу является неверным шагом, потому что они писали в основном для собственного удовольствия, не соизмеряя себя с другими маринистами за пределами собственного круга.

В маринистике есть опознаваемые риджионалистские стили, и в действительности можно было бы выстроить ее глобальную историю. Работы ленинградских импрессионистов середины XX в. были тяжеловесными и суровыми, как если бы свет тогда был более блеклым. Стиль Херкстала я распознал во Флориде: густые невоодушевленные масляные мазки прямо из тюбика, яркие и плоские флоридские пейзажи. Американская маринистика середины века также носила национальный характер. Картина Вернона Керра (1938–1982) «Engaging Presence» со своим основательным монументализмом является, несомненно, картиной послевоенного периода (ил. 102)[16]. Керр представлен в книге «Изображения моря в исполнении двенадцати художников» вместе с Чарльзом Кокрейном, Фредериком Во, Чарльзом Эверсом: все их работы проникнуты американским оптимизмом, окрашенным отсылками к Бирштадту, Черчу и Морану[17]. Автор книги, Уильям Пауэлл, является наиболее дальновидным: его насыщенные пурпурные и желтые цвета предвкушают морские пейзажи 1980-х и 1990-х гг., где все мерцает, а океан кажется освещенным светом диско[18]. Возможно, его работы вдохновили художников вроде Уиланда и Гитчеса, специалистов по шипучему подводному аквариумному свету. Можно выделить также северо-восточную манеру письма, более унылую и более пустынную; она восходит к Хопперу или Уайету. (Например, спокойное море и ряды

---

16 О Керре (Kerr) см.: http://www.vernonkerr.com/vkpaintingorprint.html, веб-сайт, созданный одной из его дочерей.

17 *Paintings of the Sea by Twenty Artists,* edited by Walter Foster [and William Powell] (New York: Water Foster Art Books, n.d.).

18 О Пауэлле см.: http://www.williampowell-artist.com/index.html.

102

заброшенных лодок[19].) Английские маринисты также иногда следуют этому режиму пустоты, как в работе Грэма Фиша[20]. Аргентинская морская живопись начала XX в. представляла собой скорее смесь Сезанна и *arte povera*, как в работе Бенито Кинкела Мартина (1890–1977), изображавшего порт Буэнос-Айрес в 1920-х гг. с «умеренностью» и «возвышенным идеализмом»[21].

И так далее. Но все это было бы неверно. Когда подходишь к картине, которая создана только для самого художника и еще для одного-двух человек, необходимо своего рода *прощение*. Рассмотрение работы как китча не дает возможности понять намерения художника, а помещение ее в региональные или национальные группы идет вразрез с ее частным характером. Такое искусство – и здесь я имею в виду всю приватную живопись, а не только морские пейзажи – в корне своем основано на нежелании смотреть за пределы ближайших имеющихся в наличии примеров.

Я допускаю, что большинству воскресных художников-маринистов любопытно, что рисуют там – дальше вниз от причала или на другой стороне гавани. Я допускаю также, что даже весьма изолированные художники покажут свои работы семье и друзьям и сравнят их с тем, что видели в местной галерее. Но вообразите, что произойдет, если художник вроде Джона Лорана начнет интересоваться морскими пейзажами за пределами штата Мэн. Вдруг он захочет узнать, кто является лучшим художником побережья

19 http://www.jimholland-art.com.

20 http://www.grahamfish.com.

21 Francisco Alcantara, writing in *El Sol* (Madrid), n.d., n.p., translated into French in *Oeuvres du peintre Argentin Benito Quinquela Martin* (N.p., Peru: Ant. Garcia & Co., n.d.), n.p. Иллюстрации см.на: http://www.epdlp.com/quinquela.html.

штата Мэн или даже кто был наиболее интересным североамериканским художником побережья за всю историю вообще (не Гомер ли?). Однажды он решит – неизбежно, думаю я, – что ему было бы интересно узнать о том, существовали ли где-нибудь еще в мире более лучшие художники, рисующие побережья. В итоге он найдет Эжена Будена (1824–1898), который преуспел в изображении сырого вязкого песка французской Атлантики. И он найдет Алберта Кейпа (1620–1691), Якоба ван Рейсдаля (1628–1682), Яна ван Гойена (1529–1656) и Людольфа Бакхейзена (1631–1708), изобретших глубокие пенящиеся океанские волны. Наконец, он даже может найти Алессандро Маньяско (1667–1749), художника, изображающего художников, рисующих волны.

И тогда станет понятно, что изображения морского берега являются тихой заводью в истории маринистики, и он продолжит и дальше изучать морские пейзажи, те, в которых море используется для определенных тематических намерений, как, например, на картине Тинторетто «Иисус у моря Галилейского» (1575–80), или Хомера «Гольфстрим» (1899), или Альберта Пинкхема Райдера «Со скошенной мачтой и погруженным кормой» (1883). Если маринистика может быть частью больших нарративных замыслов, тогда разумно будет предположить, что она может быть и частью более широкой истории пейзажной живописи. И даже пейзажная живопись является всего лишь одним из видов живописи, одним жанром в том, что однажды было названо иерархией жанров. Тогда возникнет необходимость задаться вопросом, насколько преуспела сама пейзажная живопись за пять столетий (или примерно столько) со времени своего появления.

Каждый вопрос ведет наружу, от [исходной точки] практически приватного опыта живописи на пристани в штате Мэн к вопросу о живописи вообще. В конечном счете художник, которого я вообразил себе здесь, должен будет примириться с тем, что пейзажная живопись является пережитком прошлого и требует радикальных мер, чтобы остаться релевантной современному миру искусства. Возможно даже, что лучшая пейзажная живопись конца XX в. вообще не покажется пейзажной живописью как таковой – например, работа Росса Блекнера или Эда Руша.

В конечном счете художник, подобный Лорану, начнет задавать вопросы такие требовательные – такие пугающие в отношении к заведенной им практике, – что они неминуемо подорвут его прежнюю твердую веру и даже его интерес к живописи. Это будет уже не просто художник, который воздвигал свой мольберт в отдалении вдоль пристаней, через город, или в музее в Бангоре, или в Нью-Йорке, или в Париже, или в Буэнос-Айресе. Это будет уже не просто вопрос, касающийся только картин с морскими пейзажами, но и вопрос их места в пейзажной живописи и места пейзажа как жанра в истории искусства. Когда эти вопросы возникнут и Руш окажется самым подходящим примером, тогда, думаю я, маловероятно, что художник, которого я вообразил здесь себе, вытащит снова когда-нибудь свой мольберт на пристань.

Единственное, что препятствует этому, – это склонность большинства из нас воображать, что мир, как мы его видим, и есть собственно мир как таковой. В интервью, данном в 2002 г., когда Лорану было 82 года, он вспомнил разговор со своим бывшим студентом:

«Этот парень был труден на подъем, но я мог бы назвать его талантливым. Он писал в основном то, что я называю картинами для комнат в мотелях, восход солнца над морем и всякое такое. Однажды я попросил его прийти в мой офис и спросил его: “Том, когда ты прекратишь писать это [дерьмо] и возьмешься за настоящее дело?”. Он был слегка шокирован и в ответ спросил: “Что Вы имеете в виду?” Я дал ему несколько книг, посмотреть и прочесть. Медленно, но верно он начал менять направление. Я знаю всего лишь, что он собирался сделать это и что сейчас он весьма и весьма успешен»[22].

С точки зрения мирового искусства Лоран писал «восходы солнца над морем и всякое такое», и в данном случае нет большой разницы между его работами и «картинами для комнат в мотелях». Для многих людей из мира искусства маринистика является частью пейзажной живописи, которая, в свою очередь, является частью живописи, которая уже почти сошла на нет.

---

22 Michael Keating, “One Man’s Music Creates a Symphony,” *The York [Maine] Weekly,* Wednesday, July 17, 2002, n.p., accessed online April 2003.

Странная вещь в отношении исторических суждений заключается в том, что они вынуждают историков сосредоточивать внимание на авангарде, заставляя оставшиеся девяносто девять и девять десятых процентов живописи казаться малорентабельной или неактуальной. Для тех, кто интересуется обычными живописными практиками, а не только авангардом, оказывается сложным избегать соблазна сравнивать анализируемую работу с более широким, чем она того требует, контекстом. Далеко идущие сравнения являются хорошей исторической практикой и целесообразным действием по отношению к художникам, которые желают конкурировать на интернациональном уровне. Но они не позволяют понять, что значит стоять и не сдаваться под соленым бризом на безлюдном пляже в Порте Аранзас, штат Техас, и писать картину океана и дюн, картину, которая вбирает в себя нечто от ощущений самого этого места.

Может показаться, что описанная мною благожелательная позиция трудна, потому что нелегко стереть из памяти Руша или Блекнера и провести серьезный анализ «младшей» и очевидно неумелой морской живописи. Возможно, именно по этой причине для людей из мира искусства удобнее рассматривать подобные картины как китч: так, плохие картины могут становиться забавными и удовольствие может быть неподдельным, даже если оно не такое же, как удовольствие создателя и его друзей, получаемого ими от картины. Я не терплю коллекционеров, покупающих работы вроде этих, анализируемых мною, потому что они выглядят, как ретро, или же потому, что им нравится это душещипательное ощущение. Мне также не интересны художники, покупающие такие картины из желания использовать «аутсайдерское искусство» в своих собственных работах. Душещипательная ментальность снисходит до людей, создающих объекты, и недооценивает то значение, которое имеет для зрителя, устраняя обязательства понимать картину.

С другой стороны, я очень хорошо знаю, что, оцениваемая по стандартам модернизма, маринистика по меньшей мере на сто или пятьдесят лет является устаревшей. Я отдаю себе отчет в том, что большинство этих художников едва ли владеют адекватными техническими приемами, что их выбор демонстрирует их наивность в отношении

к истории искусства и что их сентиментальные и романтичные образы превосходят допустимые границы того, что серьезные художники со времен романтизма могли бы переварить. Но я не думаю, что по этим причинам их следует рассматривать как ретро, кэмп или китч.

Все, что нужно для того, чтобы начать понимать картины, подобные этим, – это осознать, что они создаются сотнями людей по всему миру и что эти люди могут жить счастливой и полноценной, насыщенной жизнью, что они могут находить в этих изображениях определенного рода удовольствие, не зависящее от всемирного искусства или истории искусства. С позиции всемирного искусства может показаться, что художественные галереи в маленьких городках типа Порта Аранзас цинично удовлетворяют прихоти туристической торговли, но по своему опыту могу сказать, что художники, владельцы галерей и покупатели – все они оценивают эту деятельность без всякой иронии. Вовсе не невозможно увидеть работу в том свете, как она подразумевалась: получать удовольствие от ощущения горячих техасских дюн, или холодного океана финского залива (в живописи Мухо), или гладких и скользких черных камней вокруг *Nubble Lighthouse* в Йорке, штат Мэн (в живописи Лорана)[23]. И вполне представимо получение удовольствия от романтических фантазий о больших кораблях XIX в. или от сенсорных перегрузок подводного плавания (как в картинах Уиланда). Все это несложно и, в действительности, может быть гораздо более иммерсивно и более маняще, чем скучные оценки этих картин как «душещипательных» продуктов.

Что здесь является гораздо более сложным, на мой взгляд, так это необходимость понять, почему складывается такое впечатление, что существует только два возможных варианта в этом вопросе: или я не взыщу с картины с тем, чтобы увидеть ее так, как предполагалось это ее создателями и зрителями, или же я отправлю ее безжалостно прямо в интерпретативный аппарат истории искусства. То, что здесь пропущено, – это промежуточное звено. Я могу рассматривать картины в рамках локального, регионального и национального контекста, а их изучение зачастую как раз так и происходит. Но эти интерпрета-

[23] В Интернете можно найти гораздо более привлекательную картинку Нубла: http://216.71.193.135/WC/default.htm.

тивные рамки изменчивы. Они стремятся наружу или обваливаются внутрь: или я сравниваю локальное с региональным, региональное с национальным и национальное с глобальным; или же я отказываюсь от компаративных суждений и смотрю на то, что картина намеревается мне продемонстрировать. Внутренняя неустойчивость диапазона сравнений является общей проблемой для большинства работ по постколониальной теории. Это тот же вопрос, что и вопрос конструирования устойчивого, законченного определения нации. Такие постколониальные понятия, как гибридность, транснациональность и угнетенный, являются попытками разрешить этот вопрос. Две завершающие точки на шкале являются более стабильными: с одной стороны – приватное и локальное, со своим собственным ограниченным «миром»; с другой стороны – представление о глобальном мире искусства, который строится на полной осведомленности о текущих практиках и их историях.

С точки зрения художника эта территория выглядит по-другому, потому что мир привычных сравнений будет казаться – как это происходит для Лорана – всем миром. С такой перспективы темы вроде маргинальности всей пейзажной живописи могут показаться или неуместными, или отпугивающими. Глобальные сравнения можно применить к очень незначительному количеству художников: вы никак не можете сосредоточиться на вашей работе, если сравниваете себя с Пикассо: это и обескураживающе, и одновременно бессмысленно. Поэтому с точки зрения художника проблема, которую я поднимаю здесь, выглядит по-другому. Для художника это в большей степени вопрос смелости: или проводить сравнение настолько широко, насколько это возможно, или же довольствоваться только ограниченным набором сравнений. Затруднительное положение, изложенное здесь мною, не для практикующих художников, а для тех, кто интересуется историей искусства и теми работами, которые историки считают достойными изучения. Нелегко отказаться от желания сравнивать морские пейзажи с пейзажной живописью и даже более широко с историей самой живописи и находить ее неполноценной. Нелегко найти способ интерпретации работы, который не сводил бы ее к кэмпу или не видел бы в ней в корне безынтересную экономию бур-

жуазного вкуса. Но это возможно, как я предположил. И как только вы приходите к принятию более снисходительной позиции, обнаруживается действительно трудный вопрос. Может быть, смотреть на картину с морским пейзажем так, как художник того бы хотел, и требует напряжения, и, может быть, интеллектуально и привлекательно сравнивать такую картину с другими практиками и понимать, почему именно она является маргинальной или запоздалой. Но остается сложный вопрос: почему возможны только две формы суждения – снисходительная и требовательная? Почему они притягивают к себе, подобно магнитам, любые интерпретации, заставляя все компромиссы казаться зыбкими и неустойчивыми?

Перевод И. Хатковской

ИСТОРИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЕ ПИСЬМО КАК АВТОБИОГРАФИЯ

И напоследок я предлагаю короткий фрагмент. Это эпилог книги «Наши прекрасные, скучные и отстраненные тексты: история искусства как письмо». Как и предполагает название, эта книга о том, как пишут историки искусства, и о том, что нам следует заботиться о нашем письме. Произведение представляет собой длинное и комплексное размышление о формах историко-искусствоведческого письма. Вообще-то, книг должно было бы быть несколько, и быть им следовало более амбициозными, потому что большая часть моих размышлений может быть применима и для других направлений исследований в гуманитарных дисциплинах, где само письмо исследователя рассматривается, в большей или меньшей степени, как посредник в передаче информации. Во французской прессе меня упрекнули в том, что книга слишком затянута и переполнена размышлениями о том, что пишут другие люди. Североамериканские критики обвинили меня в том, что я вместе с водой выплеснул и ребенка, когда сказал, что я использую историю, чтобы узнать о самом себе. (Не помогло и то, что я однажды прочел лекцию «Насколько близко мы можем подойти к признанию того, что в действительности мы пишем главным образом о нас самих?».) Но я никогда и не думал поддерживать солипсизм. Что делает историческое письмо особенно интересным, так это то, что после того, как все сказано и сделано, остается само письмо. И как историки искусства мы не должны забывать об этом: это то, что мы делаем с нашими жизнями.

Было бы неправильно завершить книгу, не подчеркнув значимости этого. Сказать, что то, что написанное историками искусства и другими академическими исследовате-

лями редко является читаемым за пределами сообщества мыслящих сходным образом исследователей, – значит сказать, что это будет навсегда забыто. Книги, которые мы пишем, – включая и эту книгу, – обращаются в пыль в тот же самый миг, как они появляются. Некоторые из них, которые, возможно, никогда не будут прочитаны, превращаются в пыль в наших руках еще до того, как они напечатаны. Каждый год появляются десятки тысяч диссертаций по гуманитарным наукам, но даже наиболее известные тексты забываются по истечении пятидесяти лет. Исследования, как говорит Деррида, чрезвычайно «подвержены биологическому разложению».

Размышляя над различиями между видами письма, происходящего под такими названиями, как история искусства, визуальная теория, методология и историография, я вел к такому способу рассмотрения текстов, который во многих важных аспектах оказывается чужд всем нам. В общем и целом мои размышления в этой книге направлены на историко-искусствоведческое письмо, как если бы оно было экспрессивное по самим своим намерениям. Меня интересовало, как письмо (*writing*) возникает как *письмо*, как то, что содержательно называется воображаемым или креативным письмом – как если бы важнейшим намерением историко-искусствоведческого письма было воздействие на читателя, подобное воздействию романа, новеллы или поэмы, а не как определенного источника информации. Поступая так, я пытался читать тексты более совершенным образом и проливать немного света на природу их отношений друг с другом. Но в мои мотивации также входили некоторые представления о ценности научного письма в целом. В основании этой книги лежит убежденность в том, что все вопросы, которые мы обычно задаем себе, касающиеся выбора теорий и теоретиков, методов и методологий, доказательств, интерпретации и строения дисциплины, в конечном счете уничтожаются тем, что мы в действительности производим. Наше письмо – это наше завещание, это то, что [для нас] становится значимым поступком. И если это так, тогда наше письмо должно быть понято как усилие по самовыражению (*expressive endeavor*), как то, что говорит за нас и для нашей современности. Для меня история искусства – в определенном

смысле сфера деятельности случайная, поскольку я использую ее для анализа своих собственных мыслей и для того, чтобы что-то узнавать о самом себе.

Это общее место позволяет нам помнить, что даже если наши тексты и представляют собой головоломки, требующие определенного рода напряжения, академическое письмо может быть невыразительным и в конечном счете неинтересным. Люди, которые его выбирают, очень часто просто не желают конкурировать со своим письмом на более высоком уровне. Ницше был прав в своем описании исследователей («стадное животное в царстве знания» и т.д.), и в этом смысле историко-искусствоведческое письмо может быть подходящим механизмом для [само] выражения: письмо, которое развивается до совершенства и утверждает определенного рода жизнь. Наши тексты предстают как история, как факты, как открытия, как истории, иногда даже как истины, и они выступают во всех этих ролях, – но они также являются и способом фиксации того, кто мы есть. Нам надо задуматься о том, как наше вопрошающее, витиеватое, бесстрастное и холодное письмо рассказывает историю наших жизней.

Перевод И. Хатковской

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Я надеюсь, что вам понравилась эта книга. Думаю, что она может быть прочитана как вклад в историю искусства, или визуальных исследований, но не это, как правило, является причиной моего желания писать. Пишу я по двум другим причинам.

Моей главной мотивацией является желание написать книгу, которую я хотел бы увидеть написанной для самого себя, и чтобы от ее чтения я смог получить удовольствие. Я буду продолжать писать до тех пор, пока у меня будет возможность листать книги в библиотеке или в книжном магазине и пока я буду оставаться раздосадован тем, что я там нахожу. «Эта книга родилась от досады», – писал Юбер Дамиш в одной из своих книг. Я знаю, что он имел в виду, но я предпочитаю противоположное: «Эта книга была рождена из удовольствия, возникающего от размышлений о чем-то неизведанном». Эта книга была написана не для моих коллег, не для конференций, не для карьерного продвижения, не для рецензий, но для самого себя. Это может прозвучать легковесно – любой может так думать – но я знаю, что это было предельно сложно.

Моей второй мотивацией является желание фиксировать нечто из собственного опыта и заставлять видеть визуальные объекты. Я не стану писать ни об одном объекте (не имеет значения, насколько непритязательным или скромным он является) до тех пор, пока он не удержит меня как пленника хотя бы минуту – удержит настолько сильно, что я забуду, что я делал, куда я шел и какой смысл я собирался из него извлечь. Если визуальный опыт не принуждает к письму, то не стоит и писать. Модернисты знали об этом, когда настаивали на высокой планке своих работ. Об этом знали и последователи Канта, приписывающие искусству эстетическую ценность. Я не настаиваю

здесь на праве собственности на искусство, и даже не претендую на то, что интересующие меня феномены назывались бы искусством. Я не беспокоюсь и из-за того, что образ, который я вижу, сделан не человеком (как в главе 5). Но мне нужна убежденность в том, что я делаю, а не знание о том, что, написав хорошее эссе, я смогу опубликовать его в престижном журнале. Визуальный опыт – вот то, что имеет для меня значение.

Корк, Ирландия. Февраль, 2006.

БИБЛИОГРАФИЯ ОСНОВНЫХ РАБОТ ДЖЕЙМСА ЭЛКИНСА

Монографии

The Poetics of Perspective (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994).

The Object Stares Back: On the Nature of Seeing (New York: Simon and Schuster, 1996).

Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing (University Park, PA: Penn State Press, 1997).

On Pictures and the Words That Fail Them (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

What Painting Is (New York: Routledge, 1998).

Why are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity (New York: Routledge, 1999).

Domain of Images, On the Historical Study of Visual Artifacts (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999).

Chinese Landscape Painting as Western Art History, with an introduction by Jennifer Purtle (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009) Первое издание вышло на китайском языке в 1999 году:

*Xi fang mei shu shi xue zhong de Zhongguo shan shui hu*a, Ханьчжоу, 1999).

Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis (Stanford: Stanford University Press, 1999).

How to Use Your Eyes (New York: Routledge, 2000).

Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings (New York: Routledge, 2001).

Why Art Cannot be Taught: A Handbook for Art Students (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2001).

Stories of Art (New York: Routledge, 2002).

Visual Studies: A Skeptical Introduction (New York: Routledge, 2003).

On the Strange Place of Religion in Contemporary Art (New York: Routledge, 2004).

What Happened to Art Criticism? (Chicago: Prickly Paradigm Press [distributed by University of Chicago Press], 2003).

Master Narratives and Their Discontents, with an introduction by Anna Arnar. Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts, vol. 1. (Cork, Ireland: University College Cork Press; New York: Routledge, 2005).

Six Stories from the End of Representation: Images in Painting, Photography, Microscopy, Astronomy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1985–2000 (Stanford: Stanford University Press, 2008).

Коллективные издания под редакцией Джеймса Элкинса

Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts, 5 vols. (Cork, Ireland: University College Cork Press; New York: Routledge, 2005–2011).

Vol. 1: Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*, with an introduction by Anna Arnar.

Vol. 2: Stephen Bann, *Ways Around Modernism* (New York: Routledge, 2007), with an introduction by Margaret MacNamidhe.

Vol. 3: Richard Shiff, *Doubt* (New York: Routledge, 2008), with an introduction by Rosie Bennett.

The Art Seminar, 7 vols. (NY: Routledge, 2005–2008).

Vol. 1: *Art History versus Aesthetics*, vol. 1, with an Introduction by Robert Gero, Afterwords by Jay Bernstein and Marc Redfield, and assessments by Arthur Danto, Thierry De Duve, Diarmuid Costello, Andrew Benjamin, Stephen Melville, Adrian Rifkin, Paul Crowther, Wendy Steiner, John Hyman, Richard Woodfield, Anna Dezeuze, Keith Moxey, Matthew Rampley, and about twenty others (New York: Routledge, 2005).

Vol. 2: *Photography Theory*, vol. 2 , with an introduction by Sabine Kriebel, an Afterword by Walter Benn Michaels, and

contributions by Joel Snyder, Margaret Iversen, Jan Baetens, Liz Wells, Geoffrey Batchen, Carol Squiers, Michael Leja, Margaret Olin, Abigail Solomon-Godeau, Johan Swinnen, Steve Edwards, Rosalind Krauss, Alan Trachtenberg, Diarmuid Costello, Victor Burgin, Graham Smith, Anne McCauley, Walter Benn Michaels, and others (New York: Routledge, 2006). See also the review.

Vol. 3: *Is Art History Global?*, vol. 3, with an Afterword by Shelly Errington, and contributions by Friedrich Teja Bach, Cao Yiqiang, Shigemi Inaga, Craig Clunas, Suman Gupta, David Carrier, Matthew Rampley, Keith Moxey, Andrea Giunta, Sandra Klopper, Barbara Stafford, Charlotte Bydler, Thomas DaCosta Kaufmann, Mariusz Bryl, Keith Moxey, Suzana Milevska, Shelly Errington, David Summers, and others (New York: Routledge, 2006).

Vol. 4: *The State of Art Criticism*, co-edited with Michael Newman, vol. 4 , with contributions by Stephen Melville, Dave Hickey, Irit Rogoff, Guy Brett, Katy Deepwell, Joseph Masheck, Peter Plagens, Julian Stallabrass, Alex Alberro, Whitney Davis, Abigail Solomon-Godeau, and others (New York: Routledge, 2007).

Vol. 5: *Renaissance Theory*, co-edited with Robert Williams, vol. 5 , with an Introduction by Rebecca Zorach and contributions by Stephen Campbell, Fredrika Jacobs, Matt Kavaler, Michael Cole, Claire Farago, Alessandro Nova, and others (New York: Routledge, 2007).

Vol. 6: *Landscape Theory*, co-edited with Rachael DeLue, vol. 6, with contributions by Rachael DeLue, Yvonne Scott, Minna Törmä, Denis Cosgrove, Rebecca Solnit, Anne Whiston Spirn, David Hays, Michael Gaudio, Jacob Wamberg, Michael Newman, Jessica Dubow, and others (New York: Routledge, 2008).

Vol. 7: *Re-Enchantment*, co-edited by David Morgan, vol. 7, with contributions by Thierry de Duve, Boris Groys, Wendy Doniger, Kajri Jain, and others (New York: Routledge, 2008).

The Stone Theory Seminars (University Park, PA: Penn State Press, 2008–12).

Vol. 1: *Art and Globalization*, co-edited with Zhivka Valiavicharska and Alice Kim, vol. 1 of *The Stone Theory Seminars* (University Park, PA: Penn State Press, 2009).

Visual Literacy (NY: Routledge, 2008). With contributions by W.J.T. Mitchell, Jonathan Crary, Jon Simons, and Barbara Stafford, and others.

Visual Practices Across the University, with contributions by thirty-five scholars (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2007).

Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art (New York: New Academia Publishing, 2009).

Научное издание

Дж. Элкинс
ИССЛЕДУЯ ВИЗУАЛЬНЫЙ МИР

Ответственный за выпуск *Л.А. Малевич*
Редакторы *А.Р. Усманова, А. Денищик*
Корректор *Е.В. Савицкая*
Компьютерная верстка *О.Э. Малевича*
Художник *А.Ф. Киселева*

Автор несет полную ответственность
за соблюдение авторских прав на все иллюстрации,
размещенные в книге. Все претензии по соблюдению авторских
прав на иллюстрации могут быть направлены автору по адресу
jameselkins@fastmail.com

Издательство
Европейского гуманитарного университета
г. Вильнюс, Литва
www.ehu.lt
e-mail:publish@ehu.lt

Подписано в печать 03.03.2010 г.
Формат 75x90 $^{1}/_{32}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 22,6.

Отпечатано «Petro Ofsetas»
Žalgirio g. 90, LT-09303 Vilnius