

## ЭССЕИСТИКА

*Ж.-М.Лашо\**

### Коллаж / Монтаж

В различные моменты истории искусства коллаж и монтаж применялись в качестве технических средств. Но в начале нашего века, в тесной связи с основаниями модернистского проекта, эти приемы питают эстетический выбор, противостоящий законам традиционной философии искусства.

Начиная с 10-х годов, ни одно из искусств не избегает соблазна коллажности. Несвоевременное, произвольное обращение к коллажности потрясает основы визуальных и сценических искусств, музыки, поэзии и прозы. Исходя из своих целей и особенностей, каждое авангардистское течение (кубизм, футуризм, дадаизм, конструктивизм, сюрреализм...) участвует в выработке неизбежно множественной коллажной эстетики. Таким образом, многообразные коллажные и монтажные эксперименты, в соответствии со своей множественной и порой противоречивой направленностью отвергающие любые доктрины и нормативные модели, воплощаются в новаторских произведениях, бросающих вызов правилам классического искусства. Разнонаправленные, многомерные практики коллажа и монтажа преобразуют художественную и литературную реальность XX века, требуют радикальных революционных переопределений наших идей, ожиданий и опыта, связанных с искусством.

Итак, поле художественных материалов расширилось до бесконечности. Отныне любой существующий элемент, какими бы ни были его статус, свойства, функции, состояние... может быть

---

\* *Лашо Жан-Марк* (Lachaud Jean-Marc) — доктор философии, профессор. Ведет курсы эстетики, философии искусства и искусствознания в Университетах Париж-1 и Бордо-3.

включен в процесс создания произведения искусства (или заменять его в случае дюшановского реди мейда). Царство благородных материалов потеснено. Рабочие инструменты художника также обновились вопреки всяким табу, а навыки – вплоть до преобладания ранее осмеиваемого. Понятие ремесла ниспровергнуто. Исходя из собственной творческой личности и специфики эстетической, философской, политической... ангажированности, художники и писатели отвергают общепринятые условности и совершенно свободно изобретают скандальное искусство. Не соблюдаются привычные критерии признания и эволюции искусства (подражание, гармония, красота...). Напротив, предпочитается ничем не ограниченный поиск Новизны, прямое сопоставление с жизнью, критическая и освободительная сила искусства. Как этого желал поэт Шарль Бодлер, художники и писатели погружаются в предлагаемую действительностью «кладовую образов и знаков», которую призвано «переварить и изменить» их воображение. Десакрализованное, лишённое ауры, дерзкое, рискованное искусство коллажа вписывается в динамическое течение, постоянно требующее скольжения, смещения в сторону преходящего, ускользающего, случайного, неожиданного, разрозненного, незаконченного. Коллажные и монтажные произведения смешивают конкретную действительность и волшебство, здесь и там, близкое и далекое, несовременное и актуальное, отождествимое и странное. Они намечают и стирают контуры требующих исследования неизвестных территорий. Они строят хрупкие переходы, где образы неизвестного требуют расшифровки. Они ставят в затруднительное положение, беспокоят, дестабилизируют и провоцируют.

Среди тех, кто закладывает основы эстетики нонсоответствия в XX веке, Курт Швиттерс, Макс Эрнст, Джон Хартфилд, Ман Рей, Всеволод Мейерхольд, Эрвин Пискатор, Сергей Эйзенштейн, Луис Бунюэль, Джеймс Джойс, Джон Дос Пассос... (а позже – Роберт Раушенберг, Юри Колар, Эдвард Киенхольц, Жан Тингли, Роман Сислевич, Питер Вайс, Жан-Люк Годар, Джон Кейдж, Пина Бауш...). Авторы коллажей и монтажей отвергают идею произведения, подчиняющегося требованиям тоталитарного соответствия и полагаясь на бессмысленное несоответствия. Они неустанно трудятся над созданием странных калейдоскопов, движимых смутной логикой. Они предлагают зрителям (не созерцателям, но актерам-соучастникам) соотноситься с новыми визуальными и ментальными конфигурациями.

Их продукция, подчиняющаяся ритму двусмысленных сдвигов, требующая промежуточных интерпретаций, вызывает освободительный беспорядок. Зияющие провалы и пустые пространства, расчленяющие их амбивалентные композиции, приглашают к открытию неясного, неопределенного, непохожего, еще не существующего. Имея это в виду, Эрнст Блох, философ конкретной утопии, со знанием дела писал о том, что отныне «искусство — лаборатория, но одновременно и праздник осуществленных возможностей, а также таящихся в них альтернатив, чье осуществление и результат — обоснованные иллюзии, то есть предзнаменование совершенного мира».

\* \* \*

Два этапа — деконструкция и реконструкция — характеризуют процесс производства коллажного произведения. Первый ход: художник находит и отбирает в самой действительности совокупность разрозненных кусков. В этих целях он совершает своего рода хирургическое вмешательство: изымает, вырезает, ампутирует... Собираанию порой сопутствуют случайные находки, непредвиденное. Второй ход: он собирает (не заботясь о предустановленном порядке) и соотносит (конфликтным способом) части головоломки. Он противопоставляет их, переплетает, перемешивает... Вырванные из привычного мира осколки реальности включаются в подвижную структуру, не утрачивая при этом исходных свойств и памяти. Спротивляясь манипуляциям художника и сохраняя относительную автономность, они вместе с тем выпадают из контекста. Они теряют свою явную, очевидную идентичность при интерактивном пересечении с составляющими произведение различными сущностями, другим присутствием. Впрочем, художник также должен решить, показывать ли ему следы своего вмешательства или скрывать их, попытаться их стереть. Следовательно, он задействует видимые или подспудные многоуровневые синхронные разрывы. Таким образом, коллажное или монтажное произведение является не прозрачным и простым, но двусмысленным и сложным.

Отказываясь от имеющихся в наличии моделей созидания, коллажист и монтажник действуют среди посторонних примесей. Они приближаются к создателю бриколлажей, производящему посредством отклонения от любого решительного действия

непредвиденные, маргинальные объекты. Такие творцы стоят у истоков соединений и столкновений, чинящих расправу над догматическим восприятием устоявшейся реальности. Нужно испытать головокружение и опьянение «путешествий наугад» (выражение философа Вальтера Беньямина). Эстетический опыт обретает смысл благодаря отклонению и смещению. Он бросает нас в водоворот неотчуждающей метаморфозы.

Отступая от порабошающих правил инструменталистского Разума, монтажные и коллажные произведения призывают нас уступить обещаниям блуждающего воображения. Опыт снов наяву активизирует способность желать. Веселые и торжественные, сущностные и несущественные, они побуждают исследовать трещины повседневности, переходить границы общепринятого, преобразовать банальное, доходить до непредвиденного. Восторженный поиск возможностей, радость спора изменяют наш способ видеть, чувствовать, мыслить, просто существовать. Сопровождающая такие подрывные взрывы игра тяготеет к беспорядку и трансгрессии. Коллажные фикции раскрывают те жизненные горизонты, о которых и не подозревали. Эти доселе недооцененные и нелегитимные подходы – мимолетные, неустоявшиеся, удивительные, завораживающие – высвобождают наши скрытые устремления и укрепляют способность надеяться.

Тем самым выражается стремление очистить непосредственно пережитую реальность, разбить покрывающий ее иллюзорный ложный панцирь; желание тайком почувствовать дрожь созревающего и осуществляющегося будущего.

Целью обращения к фрагментарному в его современном понимании не является отражение расколовшегося мира XX века. Коллажные и монтажные произведения – не натюрморты. Речь идет о том, чтобы учредить некоторые моменты истины в ходе осмотра руин, обустройства среди них. И все это – занимая негативную (отказ от неприемлемого) и позитивную (отсылка к требующим конкретизации альтернативам) позицию. Тем самым эти произведения являются, как подчеркивал поэт Луи Арагон, «первостепенными» деталями. Они стоят у истоков движения дереализации, половодья смыслов, эмоций. Они оспаривают наши верования, разрушают уверенность. Они влекут нас, согласно философу Жан-Франсуа Лиотару, «к открытию в реальности малой реальности, связанной с изобретением иных реальностей».

Цель показа собранных фрагментов – подчеркнуть молчаливые разрывы между реальным и обнаружением освободительных потенций, пронизывающих наш внешне замкнутый мир. Такое постоянное переформулирование образов-прорывов –

призыв к свободе. Итак, вторжение, прерывистость подкрепляют строй представлений, бунтующих против триумфа однородности. Перспектива изменений означает отторжение вечно тождественного, выбор несходного.

Значимость этого разрыва состоит в том, что он ускоряет формирование образов, действенно отвергающих принятие существующего и побуждающих к риску спорного будущего. Благодаря присущей им силе воображения эти мозаичные произведения проделывают бреши в системе; их содержание сродни разоблачительной и в то же время сказочной фантазии. Искусство коллажа стремится продвинуть «гипотетические модели», «фрагментарные решения». Фрагменты становятся «частицами другого языка» — неоднозначного. Коллажные эксперименты — не только «разрушительное вмешательство», но и производство «еще не определившихся брешей и мутаций». Исследуемые ими маргиналии — разумеется, дороги в никуда, но также и тайные ходы, ведущие в другой мир. Несходство для коллажности предпочтительнее единообразия.

Эти фрагментарные представления участвуют в превосходении реального, намекая на другие, еще не раскрывшиеся реальности. Коллажное произведение предлагает «форму с мультиформальным содержанием». «Вместо отражения действительности, — констатирует социолог Анри Лефевр, — произведение вытесняет, смещает действительность, как бы порождает ее». Произведение, намечающее виртуальное становление, — «место прекращения дела». В этом пространстве возникают и исчезают близкие и отдаленные возможности. Тогда искусство определяет «свободу или судьбу, разум или безрассудство... присутствие-отсутствие».

\* \* \*

Но что происходит с обращением к фрагментарному, когда любое соотношение с каким-либо проектом кажется устаревшим, связанным с утопиями отжившего прошлого? Продуктивно ли обращение к фрагменту, взятому самому по себе как повторно циркулирующему единству, пассивному элементу произвольного повторения дежа вю, в эру постмодернизма, когда выдохлись авангарды, рухнули большие рассказы? Фрагмент искажен принципом сложения, порождающим напыщенный маньеристский эклектизм.

Сохраняет ли показательность фрагментация, осуществленная в процессе бесконечного повторения, эстетизирующей театрализации (неважно, эйфоричной или разочарованной)? Не

приходится ли ей в насмешку провоцировать раздробленность, накопление неэстетичных безделиц? В этом смысле фрагментация возникла бы не из разногласия, но из консенсуса/конформизма, предающего забвению вопрос о смысле (смысловой нонсенс, к которому порой стремится модернизм, не следует смешивать с отсутствием всякого смысла, провозглашаемым некоторыми теоретиками постмодернизма). Имеем ли мы в этом случае дело с избыточной, перегруженной, лишенной/лишающей активности эстетикой, вызывающей обычный культурный эффект, полностью теряющей черты возмутителя спокойствия?

Уже Герберт Маркузе, анализируя положение искусства в развитых индустриальных обществах (и присваивающую способность последних), упоминал об искусстве, осуществляющем поворот к фрагментарности как накоплению знаков, обнаруживающем идеологически значимую незначительность. Это соотносено с принципом атомизации, обслуживающим эмпатическое воспроизводство ложной сиюминутности. Тогда искусство, поддавшееся соблазну гладкой вещной поверхности, зачарованное безжизненными крохами, оказалось бы поработанным разорванной реальностью, фактически отказалось бы от требований подлинной автономии. Эстетику сопротивления (по выражению драматурга Питера Вайса) сменила бы тогда предвзятость отказа, отречения. Произведение, привлеченное кичем, симулякром симулякра, должно было бы довольствоваться остатками. Не того ли желал Ахилл Бонито-Олива, изобретатель итальянского трансавангарда, когда писал, что «фрагмент указывает на возможность образа, производимого скачкообразно, вне намеченного проекта, следуя по пересеченной местности истории искусства, открытой любым повторениям»? Если руины — лишь развалины, не обречено ли искусство «просто расточать энергию в пользу несущественного и бесполезного» согласно гипотезе эпистемолога Жака Бувреса?

Не принимает ли в конце концов такое переворачивание, противопоставляющее чаяниям модернизма скромное обаяние эпохи пустоты и эфемерного, форму согласия с тем, что было (постоянная реактуализация), и тем, что есть (онастоящивание настоящего)? Иначе говоря, в этом случае фрагментарное произведение уже не расширяет «границы смысла — высказанного и представимого, и тем самым границы мира и субъекта» (слова теоретика искусства модернизма Альбрехта Веллмера), не выполняет более своей основной обязанности: не «уменьшать или

---

устранять хаос, но», напротив, «создавать его или... способствовать дезорганизации» согласно поразительной формулировке философов Филиппа Лаку-Лабарта и Жан-Люка Нанси. Фрагментарное произведение уже не прокламирует свое красноречие; оно ограничивается рассеиванием бесполезных элементов собственной болтовни.

*Перевод с французского Н.Б.Маньковской*