

НОСТАЛЬГИЯ ПО АВАНГАРДУ

Предметный разговор об авангарде требует прояснения того, в каком смысле употребляется сам этот термин. Хотелось бы начать с простого: авангард – явление историческое, более того – явление социально-историческое. Нет сомнений в том, что мы имеем с ним дело как с конструктом, ведь другого способа зафиксировать «утрату оснований» (*crise du cadre*)¹ у нас, по-видимому, нет. Однако следует разобраться, что это за конструкт, что уже в самом авангарде выносится на передний край (если отдавать должное этимологии данного слова). В этой связи обозначим бегло два момента. Во-первых, художественный авангард в его исторически исходной форме тесно переплетен с практикой социальных преобразований. Этот довольно очевидный тезис можно выразить короткой формулой: авангард и революция. Во-вторых, с точки зрения их содержания авангардные практики являются, по существу, предельными. Вслед за Жоржем Батаем их можно определить как «опыт-предел»² или, если воспользоваться характеристикой Филиппа Серса, как «радикальный авангард»³. Тут же возьмем на заметку другую мини-формулу: авангард и опыт. Если в первой формуле историческая привязка очевидна, выступая в качестве детерминанты, то во второй, как нетрудно догадаться, она носит уже менее жесткий характер – авангардные практики продолжают на протяжении многих десятилетий XX в. Как бы то ни было, эти два момента позволяют поставить авангард в непосредственную связь с утопией, о чем нам предстоит еще сказать.

Однако начнем с другого – с прояснения создаваемой авангардом образности. Именно авангард позволяет установить базовую оппозицию «образ–изображение», которая будет играть существенную роль, практическую и теоретическую, во все последующие годы. На излете XX в. это повлияет на формулирование предмета нарождающейся дисциплины, а именно так называемых исследований визуального. По крайней мере, напряжение, заложенное в этой паре, не пройдет мимо тех адептов дисциплины, которые отказываются семиотизировать любое, в том числе и виртуальное, изображение. В самом деле, если внимательно присмотреться к художникам авангарда, мы увидим, что вместо изображения они конструируют *образ*. Авангардистский образ находится на стороне невидимого. Однако это невидимое лишено каких-либо мистических, а точнее – трансцендентных оснований⁴. Поста-

¹ Название российско-французской конференции, проходившей в Москве в Государственном центре современного искусства в октябре 2008 г.

² См.: *Бланио М.* Опыт-предел // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Сост., пер., коммент. С.Л.Фокина. СПб., 1994. С. 66–67.

³ *Серс Ф.* Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с франц. С.Б.Дубина. М., 2001. С. 9–18.

⁴ Пожалуй, наиболее известный пример – это Василий Кандинский с его представлением об «идеальной плоскости» картины. Достаточно сказать, что такая плоскость никогда не совпадает с материальным полотном. Напротив, она как бы парит перед ним, являясь проекцией взгляда зрителя или его воображаемого. Здесь имеет место та полнота восприятия и та «непротиворечивость» изображения, которых зритель заведомо лишен при столкновении с самой живописной картиной.

раюсь пояснить, о чем идет речь, сославшись на труды двух современных французских исследователей, работающих в общем для них феноменологическом ключе. Такая общность означает только одно: оба озабочены проблемой видимости, а также тем, каким образом создается (конституируется) зрительский взгляд. Это Жан-Люк Марьон и Мари-Жозе Мондзен. Ограничусь фрагментами их рассуждений.

В одной из глав своей книги «*De surcroît*» («Об избытке») Марьон разбирает творчество известного абстракциониста Марка Ротко. Говоря о Ротко, будем держать в голове определение радикального авангарда из словаря Филиппа Серса – Ротко продолжает экспериментировать и тогда, когда решительно изменился исторический контекст. Иными словами, он сохраняет авангардный импульс несмотря на то, что сами интересующие нас беспредметные работы появляются не раньше второй половины 1940-х гг. То, к чему приходит Ротко – не сразу, после попыток выразить себя языком фигуративной живописи, в том числе и с помощью портрета, – это отказ от изображения человеческих фигур и лиц. Критики утверждают, что картины Ротко суть «фасады», и художник соглашается с таким определением. Однако надо понимать, что движение в сторону беспредметности оказывается вынужденным, что Ротко, по его собственным словам, не желает «калечить» человеческое тело. Вместо этого он сосредоточивается на «масштабе человеческих эмоций», подбирая для них иной – цветовой, абстрактный – «способ выражения»⁵.

Марьон комментирует это таким образом, что живопись не может показать человеческую фигуру и в еще меньшей степени – лицо. В самом деле, живопись осуществляет феноменологическую редукцию того, что себя (от)дает, к тому, что себя показывает, потенциального видимого к чистой видимости. В результате видимое сводится к плоскому характеру самой поверхности, и живопись с неотвратимостью превращается в фасад. (Здесь следует остановиться и сказать, что феноменологическая «данность» трактуется Марьоном как «отдавание, дар»; оба эти значения совмещены в употребляемом им французском слове «*donné*».) Превращение в фасад, уплощение есть насильственное искажение человеческих фигур и лиц, сведение их до уровня плоской видимости – единственной, какая только существует, тут же поясняет Марьон. Ротко не идет по пути, насильственно открытому «Герником» Пикассо, поскольку ущерб, наносимый человеческому (болезненное искажение фигур и лиц), не преодолевается его собственными средствами. Не желая действовать по этой схеме, Ротко совершает *этический* выбор.

Марьон приводит пример Ротко в подтверждение своих исходных аргументов: живопись, будучи реализованной редукцией, возвращает к плоской поверхности, иначе говоря – фасаду, фасад же упраздняет любую глубину. Подобная отмена глубины отнюдь не пагубна для вещей мира, или объектов: теряя перспективу, искажаясь, они, однако, открыты новым формам проявлений. Совсем не так обстоит дело с человеческой фигурой и лицом. Для того чтобы в этом убедиться, необходимо обратиться к идеям Эммануэля Левинаса, установившего абсолютную несопоставимость между фасадом и лицом. Интересно, что Левинас, как будто вдохновленный Ротко, тоже использует слово «фасад», понимая под этим вещь, которая хранит свой секрет, то есть, показывая себя как замкнутую сущность или миф, тем не менее себя не раскрывает. По Левинасу, расположенный в пределах видимого и от этого плоский, фасад закрывает доступ к сокровенному. Впрочем, в понятии со-

⁵ Marion J.-L. De surcroît. Études sur les phénomènes saturés. P., 2001. P. 91.

кровенного нет ничего от спиритуализма или субъективизма. Вместо этого речь идет о двух способах явления, о двух разновидностях явленности, не подводимых под общую меру.

Выясняется, что у вещи (в живописи) есть фасад, но нет лица – ведь посмотреть может только лицо, и только оно раскрывается в модусе встречи. Человек является не так, как вещь, – недостаточно расплстать его на поверхности плоской картины. Более того, это означало бы объективировать другого человека. Надо понимать, что, являясь, он навязывает себя именно как другой человек (*autrui*), а отнюдь не другое (*l'autre*), это «нейтральное видимое, не умеющее отступать (*sans retrait*)»⁶. Как такое появление возможно? Я навязываю себя миру через мою интенциональность, но и другой предоставляет мне себя вовсе не в качестве еще одного видимого. Дабы он мог вообще себя явить, необходимо, чтобы другой показал меня, проявляя в отношении меня интенциональность столь же уникальную, неповторимую, как и моя собственная. (Замечу в скобках, что в такой формуле мы сталкиваемся со складкой, с перекрестной по сути структурой.) Так возникает лицо в качестве *контринтенциональности*, которая себя не показывает, делаясь видимой, но адресует мне свой взгляд. На языке Левинаса это передается понятием ответственности за другого, когда я показан другому, причем показан до принятия любого решения (относительно него), до любого акта волеизъявления. Отсюда ясно, почему лицо не должно становиться видимым – ни на самой картине, ни в пределах того, что мы видим. Оно проявляет себя только через эпифанию, несводимую к зримости, через молчаливый призыв «Не убивай (меня)!». Лицо не является – оно обнаруживает себя в той ответственности, какую мне внушает. Ротко, заключает Марьон, предвосхитил ход мысли Левинаса. Он был поставлен перед неизбежным выбором – или убить лицо, заключив его в плоскую рамку картины, или «изувечить» себя как художника, отказавшись от прямой передачи лица. Ротко выбрал второе.

Итак, лицо остается в своей основе невидимым, а доступ к нему, согласно Марьону, может открыть лишь икона (но не идол, каковым является картина). В этой связи я хочу упомянуть другого автора, показавшего связь иконописной традиции с абстрактной живописью начала XX в. Это Мари-Жозе Мондзен, чья книга «Образ, икона, экономия: византийские истоки современного воображаемого» выступает развернутым и убедительным доказательством приведенного тезиса⁷. Как показывает Мондзен, икона не имеет отношения ни к порядку референции, ни к порядку представления. Она передает не что иное, как благодать отсутствия, и делает это с помощью системы графической записи. Понимать это можно следующим образом: «Христа в иконе нет, икона направлена к Христу, не перестающему от нее удаляться»⁸. Идея направленности есть в своей основе идея *отношения*: иконический образ устремлен к первообразу, направлен к нему, притом что сам первообраз, Бог, по необходимости отсутствует. Говоря еще точнее, речь идет об отсутствующем присутствии, знаком которого – но в очень специфическом смысле – и становится икона. Пределом иконического видения, согласно Мондзен, выступает взгляд самой иконы, а поскольку «подражательная» функция иконы состоит в соединении человеческой формы с божественным Словом, речь идет не больше не меньше как о мимесисе воплощения. В самом деле, икона представляет собой часть всеобщей «экономии», понимаемой как «отноше-

⁶ Marion J.-L. De surcroît. Études sur les phénomènes saturés. P. 94.

⁷ Mondzain M.-J. Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain. P., 1996.

⁸ Ibid. P. 117.

ние». Икона не является пассивным предметом завороженного созерцания. Она преобразует смотрящего, действуя как «эффективный оператор». Тот, кто смотрит на икону, видим сам. Более того, плоть смотрящего преобразуется, попадая в «кругооборот информационных и трансформационных отношений»⁹ – ведь крайний полюс иконы занимает естественный образ, или Бог.

Общим для всех иконопочитателей, по мысли Мондзен, является их отношение к отсутствию – оно превращается для них в специальный объект. Любой иконический символ, будь то икона или абстрактная картина, «производит его след, озаряет отпечаток и готовит его воскрешение»¹⁰, отчего поклонники образа объединены чем-то вроде ностальгии: утраченное должно быть обретоно заново, возвращено. Это путешествие в родную землю, воспоминание о том, что забыто. Древний и современный иконопочитатель движим поиском истины, в первую очередь истины образа. Он не устает вопрошать образ о его истоках и назначении. Вопрос о том, каким является изображение – предметным или абстрактным, – отступает на второй план по сравнению с категориями, которыми иконопочитатель оперирует и которые должны незамедлительно раскрыться, а это «жизнь», «истина» и «смысл». Отличительная особенность иконофилов всех времен – вера в образ и воображаемое, в видимое, рассказывающее о невидимом.

Возвращаясь к положению, прозвучавшему в самом начале, можно заметить, что иконический символ¹¹ (в нашей терминологии – образ) имеет две стороны – материальную и идеальную, которые напрямую связаны друг с другом. Но авангардный образ – еще и «исторический знак», если вспомнить Жан-Франсуа Лиотара¹². Как таковой, он совмещает эмпирическую данность с отсылкой к исторической причинности. Любопытно, что если у Канта, у которого Лиотар и заимствует подобное определение, эмпирическое совпадало с бесформенным – таковы объекты природы, вызывающие чувство возвышенного, но таковы же и революции, являющие собой зрелище поистине хаотическое, – то в данном случае бесформенность, точнее – беспредметность, становится формальной характеристикой самого нового искусства. Говоря строго, исторический знак находится на стороне аудитории, наблюдающей за великими историческими преобразованиями (Кант строит свою модель, отталкиваясь от событий Великой французской революции). Именно зрители испытывают специфический энтузиазм, являющийся модальностью чувства возвышенного, и именно энтузиазм взывает к «общему чувству» как предощущению республики, а в более широких терминах – прогресса. Иными словами, бесформенное указывает на то, что находится по ту сторону опыта и для чего вызываемое им чувство – в пределах опыта – становится «как бы изображением». Что же выполняет роль этой «регулятивной идеи» в условиях совсем другой революции или, выражаясь конкретнее, на что указывает бесформенность интересующих нас авангардных творений?

Мне думается, что потусторонним опыта (по-прежнему в кантовском смысле) выступает в данном случае утопия. Иначе говоря, искусство занято тем, что размечает пространство для новых типов социальных связей. В самом деле, авангард ассоциируется с жизнестроительством, и революционное искусство в целом подчинено целям переустройства социальных отношений.

⁹ *Mondzain M.-J. Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain.* P. 119.

¹⁰ *Ibid.* P. 230.

¹¹ Мондзен употребляет «символ» с оглядкой на патриарха Никифора и его интерпретацию иконы (*ibid.*).

¹² См.: *Lyotard J.-F. Le Différend.* P., 1983. Гл. «Исторический знак».

Оно создает для них пустую – «нулевую» – форму. Таким образом, если утопия и не входит в сам состав изображения (утопия, мы знаем, изображаться не может), то она пронизывает его своими токами, удерживает в поле своей беспрецедентной близости. Это может означать, что авангардное искусство картографирует новое сообщество, опережая в этом появление форм, призванных закрепить его на чисто институциональном уровне. Авангард – это живая плоть революции. (Замечу, что последующие изменения, в том числе и социального уклада, передаются в категориях затвердевания, если взять один, но наиболее показательный пример¹³.) То, что по остаточному принципу или в силу инерции воспринимается зрителями как предметность авангарда, есть лишь отпечаток невидимого, а им является утопия. По существу, авангард реализует предписание «Не сотвори себе кумира» и выступает «как бы изображением» в собственном смысле этого слова. (У Канта, согласно Лиотару, таким «как бы изображением» идеи гражданского общества служил как раз энтузиазм¹⁴.)

Скажем об этом еще раз, более простыми словами. Авангард – уникальный опыт отказа искусства от языка наглядных форм во имя сил, стоящих над искусством. Все используемые авангардом элементы – живописные, графические и даже архитектурные – это азбука иного языка, из которого состояются значимые в социальном отношении высказывания. Авангард являет зрителю другое самого искусства. В этом, перефразируя слова, приведенные чуть выше, заключены его исток и назначение. Вместе с тем утопию, повлиявшую на авангард, нельзя интерпретировать в смысле проективно-футурологическом. Совсем наоборот – она есть *условие возможности* авангардного искусства, а не продуцируемый им эффект. Пожалуй, именно благодаря тому, что исторический авангард теснейшим образом связан с осуществляемой утопией, в XX в. она мыслится неотъемлемой частью современных нам культурных артефактов, включая откровенно «низовые». Утопия отныне располагается в настоящем времени – это уже не смещенный в будущее и в принципе недостижимый горизонт.

¹³ См.: Паперный В. Культура Два. М., 2006 (2-е изд., испр., доп.). Гл. I.

¹⁴ Lyotard J.-F. Op. cit. P. 244.