Как совершать художественные действия при помощи слов: прагматическая теория искусства Тьерри де Дюва

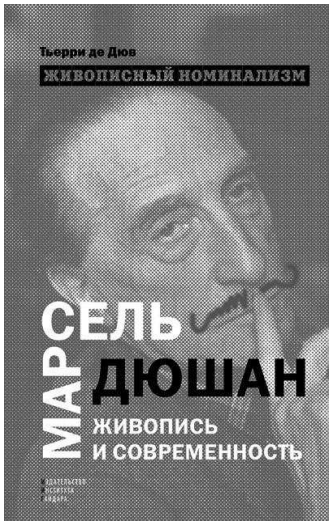
Именно Марсель Дюшан являлся для подсудимого высшим феноменом человеческой культуры всех эпох. Почему? Не могу ответить вразумительно. Ведь были же и другие имена, и не хуже: Шекспир, к примеру, тот же Леонардо, на худой случай — Гёте. Или Платон. Тоже ведь не хуй собачий. Но для подсудимого — Дюшан, и хоть ты заебись берёзовой палкой! Вот какая сука своевольная.

В. Сорокин «Норма»

Именно Марсель Дюшан является для рецензируемого автора наиболее симптоматичным феноменом человеческой культуры всех эпох. Начав с несколько разочаровывающего обращения к психоаналитической фразеологии, Тьерри де Дюв вскоре дает понять, что его жест не имеет ничего общего с очередной попыткой описать генеалогию художественного изобретения через тривиальную сцену инцестуального рая. Его задача заключается в том, чтобы спроецировать саму эвристику метода Фрейда на историю искусства — с надеждой на некоторые эпистемологические выгоды и готовностью отбросить строительные леса теоретического сопоставления, если параллель окажется устойчивой. Точно так же, как Фрейд полагал, что его собственное бессознательное (выраженное в желании доказать свою невиновность в сновидении об Ирме) прольет свет на феномен бессознательного вообще, де Дюв рассчитывает истолковать эпизод в артистической судьбе Дюшана как судьбоносный момент для живописи в целом[1].

Дюшан начинает заниматься живописью довольно рано (первая известная картина датирована 1902 годом)

1. Практика живописи, по мнению де Дюва, родственна сублимации, но нет смысла заниматься детективом в духе Фрейда, когда в названии картины не только фигурирует женщина (см. ниже), но и сам разрыв между ним и изображением уже осуществляет часть психоанализа картины.



Тьерри де Дюв. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012. — 368 с.

и долгое время находится под воздействием импрессионизма и фовизма, после чего увлекается кубизмом, а в 1910 году открывает для себя и его «отца», Сезанна. При этом он очень быстро обретает ироническую дистанцию по отношению к «семейному делу» кубизма и, еще продолжая тяготеть к нему пластически, переживает первосцену, определяющую его понимание живописи как таковой: помещая название «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» на лицевой стороне картины, он сталкивается с требованием Салона Независимых *убрать или хотя бы изменить название*.

Де Дюв полагает, что именно это событие 1912 года (обычно также связываемое с переходом некоторых живописцев к абстракции, включением в живописную поверхность инородных элементов и началом футуристических проповедей) знаменует отказ Дюшана от своего статуса живописца в пользу статуса (анти) художника или *анартиста*.

Однако, разрывая преемственную связь с живописью, Дюшан делает акт *называния* в искусстве — как раз то, от чего его просили отказаться, — первостепенным. И этот ход позволяет ему стать главным наследником истории живописи.

Наиболее распространенный тип реакций на такое (как, впрочем, и любое другое) авангардное изобретение — ретроспективный упрек: «Этак смог бы и я». Самый простой вариант ответа: «Смог бы, но не сделал». В некотором смысле предлагаемый де Дювом тип говорения об искусстве отдает предпочтение не мистическому «деланию вещи», но стратегическому «сделанному в искусстве»[2]. В том числе — успешному речевому акту, совершенному не только по отношению к объекту

2. «Пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно» — Шкловский, автор формулы «ход конем», должен был быть достаточно чувствителен и к этому последнему. Логика остранения в данном случае не опровергается, но переводится дальше — с рецепции конкретного произведения на историю значимых прецедентов в искусстве. То есть на уровень отношений дяди с племянником. Удивление испытывает уже не созерцающий плоды этой фамильной сцены, но само почтенное семейство, когда наследство уходит не по прямой линии.

(*называния*), но и в диахронической перспективе истории искусства. Нигде не говоря этого прямо, де Дюв рассматривает художественный акт как подвид иллокутивного. Ведь художественное высказывание не может быть истинным или ложным, оно может быть только удачным или неудачным, вследствие чего побеждает тот, кому удается предложить собственные правила.

Другой вариант ответа на подозрение в дефиците мастерства («Они рисовали так, потому что не умели рисовать нормально/по-настоящему») мог бы заключаться в том, что в известном смысле именно это скандальное обстоятельство, изобличаемое в характерной реплике непонимания искусства, совершенно необходимо. Нужно неким образом не уметь *нормально* рисовать, *нормально* писать, обладать недостаточными навыками, чтобы не превратиться в ремесленника, в рутинера и не быть абсорбированным господствующей конвенцией. Ситуация, в которой наличествует то, что представляется буржуазному обывателю положенной порцией художественности (за которую, возможно, он даже платит деньги), отсутствует в работе авангардиста и обычно описывается первым именно как невладение техникой (то есть грамматикой искусства), как блеф амбициозной богемной молодежи. Но как раз наличие «нелицеприятных подробностей» и необходимо для подлинного изобретения в искусстве.

Теоретическим же изобретением самого де Дюва может считаться конституирование этих одновременно несущественных и порочащих обстоятельств в качестве первостепенных. Обнаружение меньшей беспечности и большей амбициозности при отказе от того, чтобы, овладевая техникой, быть овладеваемым ею, должно, по его мнению, перестать быть «темной правдой» искусства и стать аналитическим аргументом. Точно так же, как лингвистика на определенном этапе совершает поворот от семантики к прагматике, в анализе искусства необходимо перейти от анализа формальной структуры произведений (укорененного в идеологии качества) к диагностике прагматики художественных актов высказывания.

Энергия провала и сила слабости

Очертив методологические основания, де Дюв рисует портрет художника в юности. Дюшан — молодой человек из семьи живописцев, который отрывочно учится в академии в 1904–1905 годах и тяжело переживает провал на вступительных экзаменах в Школу изящных искусств (где обучают традиционной технике), одновременно требуя признания в качестве живописца-авангардиста со стороны кубистов. Обладая набором довольно эклектичных устремлений, Марсель решает *сочетаться* с ремеслом живописи и в 1911 году приобщается к кубизму, но предпочитает при этом жить свободным холостяком, то есть не присоединяться к тем или иным стилистическим канонам.

Предсознательное желание снять с себя ответственность за неуспех живописи и замеченное им движение футуристов в похожем направлении могли заставить Дюшана ускорить осуществление стратегических замыслов, побудить к спешке, ощущающейся в его попытках включить свое полотно в Салон Незави-

симых. Однако то, что и этим честолюбивым планам не суждено было увенчаться успехом, придает его работе, отвергнутой авангардистами, куда больший стратегический вес. Отклоненная, быть может, не столько из-за опережения времени, сколько из-за отставания, вторичности, она заставит Дюшана, который переживает опыт исключения, обратить недостатки своего ремесла в их преимущества, обратив по ходу дела саму перспективу оценки. В этой точке нестабильности логики искусства Дюшан обретает вкус к живописно-стратегической точке зрения, что и позволяет де Дюву не доверять образу Дюшана — беспечного гения, ставшему легендарным, и, более того, пересмотреть собственно артистическую практику как стратегическую игру.

Переживая тревогу как по поводу своих качеств (традиционного) живописца, так и относительно способности влиться в авангардистское движение, Марсель укрепляется в решимости стать живописцем *во что бы то ни стало*. Избегая общества тех, кто на него оказывал слишком большое влияние (Пикассо, Брак), он предпочитает вращаться в менее требовательной среде (группа «Пюто», в которой состоят его братья). Такие чуждые (знакомому нам) Дюшану, но характеризующие этот круг коллективизм и архивирование — оружие слабых — де Дюв предлагает осмыслить как качества, присущие искусству вообще: оно обладает парадоксально действенными силами слабости благодаря своему провалу, оно регулярно празднует свою кончину и потому продолжает благоденствовать. Неудивительно, что в координатах данной логики среди наиболее успешных оказываются авторы, провозглашающие невозможность искусства и все-таки умудряющиеся обойти констатированный ими же запрет.

Темпоральность авангарда и шахматное поле истории

Эта пунктирная генеалогия заставляет признать, что опыт исключения и препятствия на пути институциализации порой являют из себя движущую силу. Дюшан амбициозен и в достаточной степени просвещен, чтобы понимать: потребность в обновлении назрела уже давно. Он догадывается, что то, что расходится со столбовой дорогой истории, иногда задним числом вбирает ее в себя, экспроприируя из рук «делавших все правильно». Вместе с тем он достаточно трезв, чтобы видеть, что он никогда не успеет стать тем, кому он технически тщательно, но стратегически отстраненно подражал.

Слабость авангарда вступает в тесные отношения с историей. Парадоксальное время искусства — это плюсквамперфект («в *N*-м году *было уже нельзя* рисовать так»). Если кубизм был интерпретацией Сезанна — обязательно переработкой тех живописных проблем, которым была присвоена сила закона («отца»), то Дюшан пытается уклониться от него, стать блудным сыном, изменить сами правила игры или даже ее вид (превратив из карточной в шахматную?). Стремясь обогнать поезд истории, авангард использует его скорость и одновременно хочет превысить ее (в русской версии, как мы помним, для этой задачи используется «загнанная кляча»). Вскакивая на полном ходу в последний

вагон (подражание), Дюшан желает оказаться впереди всего паровоза: самолюбие не позволяет ему плестись в хвосте того, что уже начало приобретать черты легитимного искусства. Дюшану требовался некий, выражаясь формалистски, *ход конем*. Надо было *преодолеть кубизм побыстрее* с помощью уклонения, увертки. Проще сказать, чем сделать; и именно поэтому Дюшан и прибегает к лингвистическому.

Тривиальная риторическая фигура «опередившего время» художника должна быть проанализирована нарратологически: какое именно грамматическое время он стремится опередить и с помощью каких грамматических средств он выполняет эту речевую задачу? Время опережается благодаря искривлению пространства. Для того чтобы передвигаться в истории искусства в разных направлениях и с изменяемой по мере надобности скоростью, ее достаточно представить как синхронное *поле*, в котором совершаются различные *ходы* (не прогрессистско-телеологического, а ситуативно-прагматического характера), на которые всегда можно ответить другими ходами. Авангардное изобретение совершает тот, кто уже не способен ждать, у кого больше нет времени. Остро ощущаемое запаздывание приводит Дюшана к осознанию необходимости уловки, позволяющей не участвовать в количественном соревновании, и большей приспособленности логики, чем физики, для успешных маневров в искусстве.

Погоню стоит опять же представлять не на временной оси, а на шахматном поле: примечательно, что, будучи отвергнутым собратьями по авангарду, Дюшан возвращается именно к нему, нащупывая теорию шаха в качестве стратегии преодоления соперника без прямого пехотного столкновения. Недаром Соссюр и Витгенштейн сравнивали языковые правила с шахматными: каждая фигура равна своему *modus operandi,* отличающему ее от образов действий остальных, и не связана ни с материалом, из которого она сделана, ни с внешней формой. Переистолковывая его историю, Дюшан ставит перформативный шах искусству, мат которому поставить невозможно.

Живописный номинализм

Дюшан стремится переиграть партию кубистов, поскольку считает, что они неправильно поняли «закон Сезанна»[3]. По принятому в модернистской среде мнению, первоочередная его заслуга — переопределение задачи живописца. Теперь она не сводится к «стремлению повторить предмет с помощью линий и красок» — напротив, Сезанн «наделяет пластическим сознанием наш инстинкт». Если Курбе адресуется упрек в «живописи сетчатки», а у «реалистов поверхности», каковыми являются импрессионисты, «сетчатка продолжает еще господствовать над мозгом», то кубисты, продолжая начатую Сезанном трансцендентализацию живописи, делают акцент на самой оптике, оказыва-

3. А это означает, что и история искусства может обладать альтернативной версией: в ней есть тупики, куда можно вернуться и переиграть постоянно повторяющуюся сцену (как в «Понятии истории» Беньямина). А Мэн Рэй по смежному поводу отвечал, почему он перестал заниматься творчеством: «В искусстве все пошло не так».

ясь, таким образом, «реалистами представления». Отвергая «пагубное доверие к своим глазам», они интериоризируют синтез изображаемого еще глубже, помещая прямо в мозг.

В этой перспективе Дюшан может считаться частью традиции живописи как *cosa mentale* («дела ума»), начинающейся с Леонардо да Винчи. Но существенен тот нюанс, который позволяет ему отклониться от предприятия кубистов и повести историю живописи по другому пути. Дюшан совершает куда более замысловатый ход, нежели противопоставление концептуального визуальному: он не просто «наделяет пластическим сознанием наш инстинкт», но открывает пластическое бессознательное. Впоследствии теория субъекта будет сформулирована Лаканом как риторика подчинения означающему, однако в случае художественной субъективности она уже была воплощена на практике Дюшаном: он показал, что пластическое бессознательное «структурировано как язык» — и прежде всего перформативом *Ceci est de l'art* («Это искусство»), осуществляющимся в жесте каждого реди-мейда[4]. Коперниканским переворотом во вселенной модернистской живописи Дюшан радикализирует поставленный Сезанном вопрос о статусе субъекта и переходит от онтологии к эпистемологии живописи.

Если по поводу центрального означаемого живописи согласия нет (ремесло? стиль? мышление?), то во всяком случае существует договор на счет означающего. Художники могут разниться во всем, кроме принятия ими ответственности за само *имя* живописи и желания толкнуть ее историю вперед, сохранив хотя бы и *одно только это имя*. Порывая с качественными критериями прошлого (Мане — со светотенью, Сезанн — с линейной перспективой, Кандинский, Мондриан и Малевич — с изображением вообще), модернизм стремился обнаружить неделимый остаток живописи. И первым, кто смог до него (лежавшего, в общем-то, на поверхности) добраться, был Дюшан.

Малларме, защищая Мане перед академией уже в 1874 году, говорил: «Жюри нечего сказать, кроме „это картина“ или „а это нет“». Поскольку художник есть тот, кто *называет* живописью *невесть что*[5], а конечное решение о статусе произведения всегда облека-

4. Де Дюв показывает, что с какой бы перспективы вы ни пытались дать общее определение искусства, рано или поздно вы будете вынуждены признать, что искусством является все, что таковым называют. Термин — единственная вещь, что реально объединяет этот корпус, никак его качественно не определяя, подобно имени собственному (*nom propre*), которое способно свести всех своих носителей в некую общую категорию без того, чтобы приписать им некий единый атрибут. См.: *De Duve T.* L'art était un nom propre // Idem. Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité. P.: Les Editions de Minuit, 1989. P. 9–68.
5. Именно так называется другая статья де Дюва, см.: *De Duve T.* Fais n'importe quoi // Idem. Au nom de l'art. P. 107–152. В ней призыв «делать невесть что» получает статус категорического императива. Речь, стало быть, идет вовсе не о праве, а исключительно об обязанности современного художника выбирать, опираясь не на конвенциональные критерии, но только на эту максиму.

ется в констативное утверждение «Это (не) живопись», коль скоро ничего более конкретного сказать невозможно, не опровергнув тем самым какой-либо из критериев, Дюшан предлагает провести эксперимент в чистых условиях: только перформативно *именовать* и передавать *имя* живописи без нее самой[6].

С XIX века художники наделяют себя теоретическими полномочиями, живописуя каждый свою концепцию живописи. Эта страсть приводит не только к модернистской редукции живописи к ее формальным основаниям, в результате чего от нее остается *«одно название»*, но — так сказать, на практическом уровне — к стратегическому поведению: никто не порывает с традицией и не вступает в борьбу за имя искусства так часто, как художник. Своими работами Дюшан не просто основывает живописный *номинализм,* но и осуществляет ретроспективное переистолкование: ему удается показать, что живопись как минимум век является номиналистской, начиная с романтиков, пытающихся «разговорить визуальное» (Киттлер), и «риторизации пейзажа» барбизонцами (не путать с леттристским низведением к графеме и отказом от референта).

Обесценить идею руки и субъективировать технологию

Таким образом, пока все *расписывают* возможности живописи на разные лады, Дюшан скрепляет *подписью* ее невозможность. Подоплекой этой эпистемологической процедуры оказывается индустриализация. К началу работы Дюшана ремесло оказывается подвержено разделению труда между мозгом и сетчаткой/рукой. Но он радикализирует его, исходя из того факта, что краски больше не растираются художниками вручную[7]. Это гораздо менее известное, чем изобретение фотографии, технологическое обстоятельство столь же настойчиво ставит живопись перед задачей самоопределения. Если художники в момент «создания» полотна пользуются тюбиками, которые с 1840 года производятся фабрично, почему нужно останавливаться на этом этапе индустриализации? Почему бы не воспользоваться сразу готовыми вещами, передоверяя работу живописного синтеза сетчатке зрителя?

Уже у Сера, которого можно считать изобретателем кода в живописи, изображение становится все менее органическим («продолжением тела художника»), оно куда больше *прописывается*, сближаясь с двоичным кодом и требуя сотрудничества зрителя. Дюшан же, подхватывая эту не-кубистскую традицию, стремится окончательно «обесценить идею руки». Реди-мейд оказывается *живописью в сослагательном накло-*

6. Если немецкая модернистская традиция отреагировала на индустриализацию утилитаризацией вкуса (Баухаус), то французской в лице Дюшана выпала его логизация: дизайн сохраняет все черты и атрибуты искусства, кроме имени, тогда как оно само в автономном виде отходит в юрисдикцию номиналистической традиции.

7. Как известно, старинные трактаты о живописи, содержащие массу технических рекомендаций, начинались не с вопросов оригинальности/подражания, композиции или перспективы, а с прилежного приобретения навыков «подготовки холста и растирания красок».

нении, и де Дюв, разумеется, находит у Дюшана работу, которая это обыгрывает: она называется *Peigne* («расческа»), что омонимически совпадает с глаголом *peindre* («рисовать») в конъюнктиве: *(que je) peigne.*

Тем самым индустриализация живописи ставит в центр ремесла выбор и сочетание, сближая ее с литературой, в которой также работа переписчиков оказалась бесполезной с изобретением Гутенберга[8]. Чем дальше, тем больше труд создания картины переносится на когнитивный уровень и перераспределяется в пользу зрителя. «Искусство — этимологически — это делание, но все делают, не только художники, и, может быть, через века делание вновь будет обходиться без этого специального названия», — пишет Дюшан в одной из своих многочисленных теоретических заметок. Его знаменитое выражение «картины делаются зрителями» обретает, таким образом, не только институционально-номиналистическое, но и феноменологическое значение.

Парадоксальным условием выживания традиции живописи, осаждаемой не только соседствующей технологией фотографии, но и индустриализацией ремесла, становится понятие эстетического качества, которое связывается не столько с мастерством, сколько с обновлением. С изменением производственных условий искусства назревает неизбежный конфликт и в производственных отношениях. Когда краски перестают растирать вручную, секрет создания уже не передается от ученика к учителю (что обусловливало зависимость первого от второго), так что в значительной степени оно становится *ремеслом отказа от ремесла*. Традиция же передается не законному умельцу, а по другим каналам, то есть от дяди к сметливому племяннику[9]. Налицо все

8. Любой двоичный код, вообще любая система знаков значительно теснит органическую индивидуальность, требует ее перевооружения под угрозой небытия. Если литература в силу своего медиума была *всегда-уже* механизирована, то искусство в целом дольше сохраняло органицистскую иллюзию. Впрочем, не только оно ставит перед собой вопрос о том, где именно происходит синтез означающих (перенося их все глубже в тело человека): древняя словесность в сравнении с современной кажется более прописанной автором-демиургом, который не оставлял персонажам/читателям возможности наткнуться на недопрограммированный закоулок (вспомним рассуждения Бахтина о взаимоотношениях автора и героя). См. также наш анализ прагматики художественных актов в русской литературе: *Арсеньев П.* Литература чрезвычайного положения // Транслит. 2014. № 14. С. 40–52.

9. Это хорошая иллюстрация того, что установленная в марксизме связь между производственными силами и производственными отношениями не закабаляет, а освобождает стилистический и эпистемологический эксперимент. Обычно считается, что марксизм лишь подчиняет творчество экономическому базису, но в действительности он раскрепощает его и критикует только институциональные и медиальные конвенции. Непонимание логики конфликта приводит к ослабеванию и чисто номинальной борьбе школ за определение искусства, что в конечном счете оборачивается понижением или утратой художественной чувствительности вообще.

признаки морального упадка, отказа от стиля и бунта против институции.

Де Дюв отмечает, что технические следствия индустриализации принимаются тем охотнее, чем надежнее это позволяет вытеснить ее эпистемологические следствия (то же верно и для постиндустриализации): слишком часто бессознательная механизация ремесла позволяет продолжать (и даже совершенствовать) практику *писания закатов*. Как тогда связана материальность живописного означающего с измерением его фигуральности, притом что с какого-то момента именно они образуют его ядро? Де Дюв ответил бы так: совершенствование средств выражения может надежно скрывать за собой традиционный сюжет. В анекдоте про поляроид этим чревата практика не только бедного художника, продолжающего *писать закаты* «реалистически», но и везучего владельца фотоаппарата, который ни разу не слышал о Родченко. Улучшение техники, не обременяемое адекватной ему эпистемологической рефлексией, приводит к тривиализации фигуральности знака и автоматизации художественной прагматики.

Стремление сохранить «привычную видимость» приводит к репродуцированию традиции с помощью технических новшеств вместо преобразования посредством их субъективации. Быть *автором как производителем*[10] означает не просто задействовать изобретения, но проблематизировать производственные отношения искусства. К тем, что были очерчены Беньямином (формы распространения и т. п.), де Дюв добавляет вопросы о том, где совершается работа синтеза изображения — на холсте, сетчатке, в воображении зрителя — и существует ли такое разделение труда между автором и зрителем вообще. Искусство реактуализирует родовую функцию демонстрации собственной невозможности (как невозможности себя прежней), принимая индустриализацию. В противном случае мы видим, как перевоплощается фантазм аутентичности: к примеру, в сегодняшней борьбе за признание цифровой фотографии недействительной (не- или постфотографией) — пускай в живописи подлинность погибла давным-давно, еще от рук аналоговой.

* * *

От осмысления симптоматического значения своего провала Марсель Дюшан выигрывает в эпистемологическом плане, открыв, что всякое значимое обновление является неудачей по живописным меркам прошлого (и даже настоящего), но успехом согласно критериям, которые в будущем оно установит само[11]. Эта перформативная ставка,

10. См.: *Беньямин В.* Автор как производитель // Логос. 2010. № 4 (77). С. 122–142.

11. История авангарда касается не только смены стилей; это также история институтов, социальной функцией которых является публичное руководство вкусом эпохи, и конфликтов с ними. Узакониванию новшеств предшествует скандализация вкуса (иногда вместе с нарушением моральных устоев, что инкриминировали Мане; в литературе за безнравственность судили авторов «Цветов зла» и «Госпожи Бовари»). Парадокс процедуры легитимации делает факты отказа

не гарантированная ничем, напоминает жест Мюнхгаузена, который вытаскивает себя за волосы из болота. Де Дюв настаивает: говорить об истории искусства в терминах авангарда — значит признавать, что модернистская живопись (причем не только по краям и не только в «социальном контексте», но и в самой своей сердцевине) является стратегической.

Стало быть, под авангардом де Дюв понимает возникшую после Курбе и Бодлера потребность искусства *обновляться, чтобы сохранять значение*. Если для этого придется «оставить одно название», тем более следует проанализировать, что же такого заключено в *имени* искусства, что оно оказывается ставкой для целого множества разнонаправленных художественных практик. Именно потому в случае констатируемой смерти живописи де Дюв предлагает понимать реди-мейд как приписку к ее завещанию: история живописи не заканчивается с ее смертью, так как традиция (*имя*) вручается живым, а сама она с тех пор начинает жить и умирать в каждом акте транслирования полномочий. Изобретение реди-мейда — не столько предательство, сколько передача, благодаря которой имя живописи, будучи отделенным от законного объекта и ремесла, тем не менее приходит к родовому значению искусства.

Павел Арсеньев

и последующего одобрения почти синхронными, они будто бы соседствуют в пространстве: одна и та же стратегическая новизна вещи желает отклонения официальным салоном и принятия обществом отверженных, а признание ровесниками и непризнание предшественниками для авангарда равноценны. Авангардные институты оказываются тамбуром, позволяющим официальной культуре не исключать что-либо фатально, а замедлять процесс.