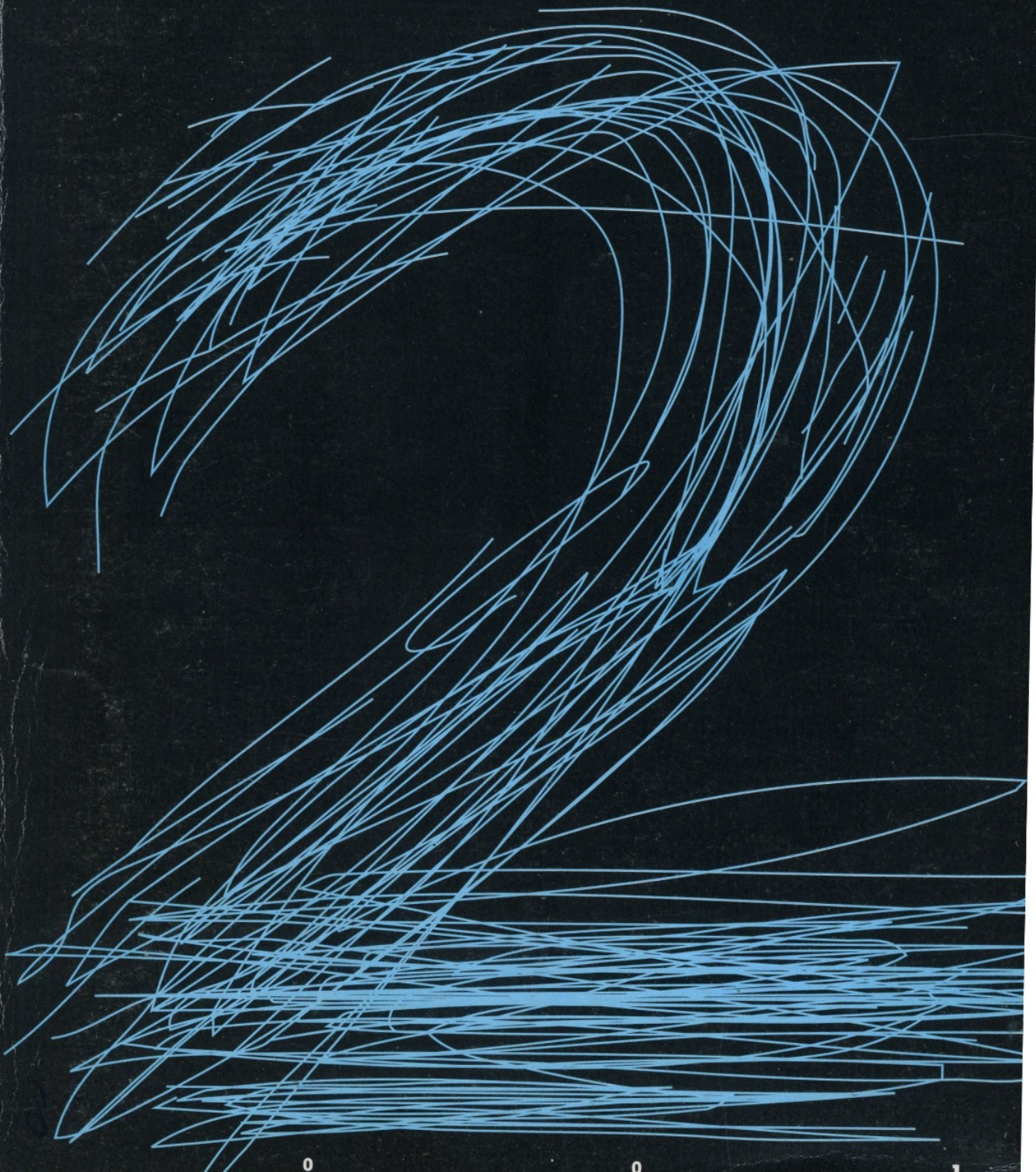


ИСКУССТВО
К У Н О



К О М М Е Н Т А Р И И



ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН

Во славу Жюль Верна



современное искусство является ныне не чем иным, как искусством победившего реализма, в котором блистательные миры возможного подменены тупой повседневностью. Однако если размышлять о том, каким современное искусство могло и должно было быть, и о том, что хочется назвать его «исконным ракурсом», на ум приходит несколько странная формула: «Технология + оперетта»¹. И тогда неким глубинным основателем современного искусства, понимаемого именно как ракурс соединения технологии и оперетты, следует считать великого французского писателя Жюль Верна. В 1864 и 1865 годах были опубликованы два его первых собственно научно-фантастических романа — «Путешествие к центру Земли» и «С Земли на Луну». Говоря о предшественниках научной фантастики, традиционно вспоминают или жанр утопии — произведения Мора, Свифта, Кампанеллы, — или нравоучительные фантастические сатиры Кеплера, Эдгара По и т.д., вплоть до «Городка в табакерке» Одоевского. Впрочем, и тот и другой тип произведений можно, скорее, объединить под рубрикой «нравоучительные кошмары». В отличие от всего этого, романы Жюль Верна запоминаются совсем другой атмосферой — этакие чрезвычайно уютные, почти квартирные, феерии и оперетты, соединение технологии с опереттой — Фейербаха с Оффенбахом. Причем «исходным пунктом» этого соединения являлся именно Оффенбах — Жюль Верн начинал свою литературную карьеру как либретист комических опер и был связан с композитором дружескими и творческими отношениями. Первыми опусами Жюль Верна, имевшими относительный успех еще до научно-фантастических романов, были комические оперы, постановщиком и дирижером которых выступал сам Оффенбах².

Возвращаясь к научно-фантастическим романам Жюль Верна, заметим, что они представляют собой чистый пробор технологии в эстетику, в кантовскую «целесообразность без цели». Персонажи этих романов не утруждают себя обсуждением вопросов, зачем они, собственно, стремятся к центру Земли или на Луну, что они там будут делать и, самое главное, как они собираются вернуться назад. По существу, это не литературные герои, но лишь вторичные, условные и опереточные силуэты, подобные персонажам анекдотов: немецкий

¹ Одновременно эта формула описывает отчасти и патафизику — дисциплину, изобретенную Альфредом Харри, — эту «науку воображаемых решений, которая символически придает очертаниям свойства предметов, описываемых в их возможности».

² Здесь еще по созвучию вспоминается Райхенбах — водопад, куда свалились Шерлок Холмс с профессором Мориарти. Можно сказать, что между «Оффенбахом» и «Фейербахом» все равно, увы, рано или поздно обнаруживается дыра «Райхенбаха» — пресловутого кошмара нравоучительности. Впрочем, подобная конфигурация относится, скорее, к другой экзотической дисциплине, которой я тоже отдал дань в свое время, — к медгерменевтике. Вообще же патафизика как раз неуклонно противостоит медгерменевтике.

zerstreute Professor, никогда не снимающие свои цилиндры янки, молчаливый исландец или неунывающий француз в широченных штанах. Истинным же персонажем, двигателем повествования у Жюль Верна становится некий технологический принцип, конфигурация сил — как, например, сила гравитации в романе «С Земли на Луну». Гравитация, становящаяся литературой, — нечто подобное тому, что позднее «откладывал» (в обоих смыслах этого слова) Марсель Дюшан на «Большом Стекле»: «департамент гравитации в министерстве совпадений» и опереточные холостяки, поющие там свою «литанию».

Итак, Жюль Верн, пожалуй, первым начал конструировать такие опереточно-технологические «аппараты вечного невозвращения». Ракурс их описания весьма напоминает то, что ныне называется инсталляциями: Жюль Верн описывает интерьер межпланетного снаряда примерно так же, как, скажем, Кабаков строит инсталляцию коммунальной квартиры. И как межпланетный снаряд у Жюль Верна, в общем, не имеет отношения к реальной технологии, так и коммунальная квартира Кабакова — к реальному быту. И там, и там — всего лишь шизоидная возгонка интерьера, феерия аксессуаров и реди-мейдов. Другое дело, что миры Жюль Верна одновременно и феерически уютны, это особый техногенный уют (без технологии как таковой): мягкая обивка межпланетного снаряда, иллюминаторы с тяжелыми металлическими кольцами, тщательно продуманное расположение книжных полок в каюте капитана Немо.

Позже эту линию Жюль Верна «технология + оперетта» продолжил другой великий, хотя далеко не столь известный у нас французский писатель — Раймон Руссель. Его произведения можно условно отнести к научно-фантастическому или авантюрно-приключенческому жанру, однако в них важен не сам сюжет, но описания особого рода изошренных аппаратов, обычно представляющих собой соединения каких-то реди-мейдов или странных технических устройств с частями человеческого тела — деформированного, покалеченного, пытаемого и т.п. Для Русселя всю жизнь (он умер в 1933 году) Жюль Верн являлся главным инспиратором и недостижимым объектом поклонения. В заметках Русселя, являющихся своего рода ключом к его произведениям и озаглавленных «Как я написал некоторые из своих книг», значится: «Я бы хотел также в этих заметках засвидетельствовать почтение человеку неизмеримой гениальности по имени Жюль Верн. Мое восхищение им безгранично. На некоторых страницах «Путешествия к центру Земли», «Пяти недель на воздушном шаре», «Двадцати тысяч лье под водой», «С Земли на Луну», «Таинственного острова» и «Гектора Сервадака» он поднялся на высочайшие вершины, какие только могут быть доступны человеческому языку. Однажды я имел счастье встретиться с ним в Амьене, где я проходил воинскую службу, и пожать руку, которая начертала так много бессмертных трудов. О, несравненный мастер, будь благословен за возвышенные часы, проведенные мною, бесконечно читая и перечитывая твои книги на протяжении всей жизни». В письме одному из своих друзей Руссель доходит до еще большей экспрессии обожания: «Я заклинаю тебя никогда, никогда даже не упоминать его имя в моем присутствии, поскольку, я полагаю, будет богохульством произносить его имя иначе чем преклонив колени. Он величайший литературный гений всех времен...» и т.д.

Хотя Руссель действительно заимствовал некоторые из приемов Жюль Верна (особенно перипетии со всякого рода шифрованными или поврежденными посланиями), гораздо важнее кажется здесь воспринятая им и усиленная до апофеоза атмосфера опереточного, буффонного технократизма. К примеру, самая известная его пьеса «Африканские впечатления» представляет собой нечто вроде репетиции капустника, который европейские путешественники, плененные неким африканским царьком Талоу VII, собираются устроить по случаю своего освобождения: аллеаторические музыкальные машины, автоматический оркестр, созданный химиком Бекон на основе бексиума, нового металла с невероятной термической чувствительностью, одноногий флейтист, наигрывающий на флейте, сделанной из своей собственной голени, оратория «Веспер», исполняемая на семи связках остролиста, и тому подобные номера.

Все эти конфигурации придумывались Русселем на основе изобретенной им игры с омонимами. Вот как он описывал это: «...случайные фразы, из которых я вычлению имиджи, слегка искажая эти фразы так, чтобы они составили

подобие рисованных ребусов»³. Однако непосредственно эти лингвистические ребусы читателю не явлены — в отличие, скажем, от формул гравитации, которые Жюль Верн вставлял прямо в текст своего романа. Тем самым у Русселя появляется столь важный для современного искусства слой семантических операций, отличных от предметности явленного объекта, слой, который недоступен непосредственному взгляду публики, — подобие того, что мы ныне называем интерпретированием произведения искусства: операция, обычно публике не являемая, хотя и совершаемая как бы для нее, — поскольку иначе (как считается) произведение будет «непонятно».

И наконец, Руссель окончательно избавил этот тип жюльверновского, научно-фантастического письма от последних следов фурьеризма, от всякого рода страноведческих обзоров и позитивистских надежд, от любого плана социальности, актуальности, повседневности или какой-либо «большой идеи». Ничего общего, одни частности. Руссель, по существу, занимался лишь конструированием своего рода изощренных ходулей, котурнов (движимых энергией электричества, пара, криптографии, филателии, биохимии, геологии, глясеологии и т.д.), на которых раз за разом мог бы появляться пританцовывающий герой-любовник, или «великий изобретатель», или «неустрасимый путешественник» — в общем, лишенный всяких предикатов опереточный персонаж, он же «творец современного искусства».

Теперь от литературы нам следует перейти наконец к современному изобразительному искусству. И здесь появляется фигура главного современного художника всех времен и народов — Дюшана, для которого Руссель оказался примерно такого же рода инспиратором, каким для самого Русселя был Жюль Верн.

10 июня 1912 года, вместе с Аполлинером и Пикабиа, Дюшан присутствовал на последнем представлении «Африканских впечатлений» Русселя в Театре Антуана в Париже. Это было событие, которое, по многократным свидетельствам самого Дюшана, изменило все его творчество и указало путь к «экстраретинальному» искусству. Вскоре после этого, летом 1912 года Дюшан делает в Мюнхене несколько работ, ставших набросками к его *opus magnum* — «Большому Стекла» или «Новобрачной, раздетой своими холостяками, даже». Решающим же поводом к началу непосредственной работы над этим объектом послужила автомобильная поездка в Юру, горный регион на востоке Франции, предпринятая Марселем Дюшаном в октябре того же 1912 года и в той же компании, что и посещение представления «Африканских впечатлений» — вместе с Аполлинером и Пикабиа. Поездка была организована по приглашению жены Пикабиа Габриель, которая гостила у своей матери, однако за ней скрывалось и подобие опереточной интрижки, поскольку Габриель и Марселя связывали в то время более чем дружеские отношения, которые им удавалось искусно скрывать, в частности, тот факт, что Дюшан втайне от всех приезжал в Юру к Габриель еще летом того же года.

Так или иначе, но по возвращении в Париж, сразу после поездки, Дюшан написал небольшой текст «Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже», нечто вроде научно-фантастического стихотворения в прозе, где впервые появляются конфигурации «Большого Стекла» — «жирные и масляные холостяки», «великолепные вибрации новобрачной», «оргазм, обещаемый ее падением» и т.д. В общем, здесь конструируется подобие то ли буффонного двигателя внутреннего сгорания, то ли музыкального аппарата, как бы соединяющих незамысловатую эротику с замысловатыми переплетениями труб и резонансами сил⁴.

³ Самый известный пример — фразы «края старого бильярда» и «банда старого мошенника», отличающиеся по-французски лишь одной буквой.

⁴ Нечто подобное пытался совершить еще Сезанн в своих пейзажах, которые должны были возникать как гравитационная неизбежность, как резиньяция, становящаяся искусством. Это была попытка расставить предметы, мир таким образом, чтобы «на выходе» они с неизбежностью аппарата вызвали вибрацию некоего частного эротического возбуждения. Подобно Верну или Русселю, чьи персонажи также представляли собой лишь украшенные аксессуарами сгустки физических, баллистических и пр. закономерностей, Сезанн каждый раз пытался начать свой собственный научно-фантастический роман, однако эти попытки по большей части оставались нереализованными — наверное, из-за какого-то привкуса буржуазной этики, которую он подсознательно затаскивал в свои ранжиры. Так что все время у него получалась или фантастика, но не «научная» (как в «Больших купальщиках»), или научная, но не «фантастика» (в духе Сера) — последовательности, выстроенные по плану, глубине и цвету, дурная бесконечность длящегося орнамента, неначинающейся наррации, тщетно цепляющейся за физикалистские основания своей непрозрачности, будто путем переборков взыскивающей очередной ренессансный «город Солнца».

Собственно говоря, по линии упомянутых персонажей — Жюль Верн, Руссель, Дюшан — и хотелось бы очертить возникновение современного искусства (или, по крайней мере, того научно-опереточного ракурса, который представляется ценным). Однако известно, что лишь бог советских искусствоведов любит троицу, бог истинных философов предпочитает, скорее, четверицу. Поэтому четвертым надо бы поставить в этом списке Делёза, который превратил саму операцию обоснования в научно-фантастический роман, подобный жюльверновскому, но это сближение нуждается, наверное, в более профессиональном исследовании.

Темой другого исследования могло бы стать сравнение западной, французской, опереточной линии с предпосылками того, что называется русским авангардом (Федоров, Циолковский, Малевич, Филонов и другие). Французская патафизика и русский космизм: технология как приватный проект, вставная ария и технология как общее дело, как нависающая институция.

Возвращаясь к ракурсу «технология + оперетта», надо заметить, что его дисбаланс наметился уже в 50-е годы, начиная с «живописи действия» Поллока, перформансов Ива Клайна и пр. — в общем, с исчезновения наррации, исчезновения оперетты. Технология же, поправ саму себя, вылилась в чистую перформативность. И если первоначально интервал этой перформативности еще мыслился пустым, как чистая длительность самого действия, чистая action — у тех же Поллока, Клайна, Кейджа, то постепенно он начал заполняться анализом своих собственных побудительных причин и сопутствующих обстоятельств, превращаться в демонстрацию своего концепта. И далее очень быстро этот концепт превратился в сугубо социальный и актуальный, а технология утратила свой никчемный и опереточный, блистательный сюжет. Современное искусство скатилось к тем или иным формам репрезентации социальной утопии, то есть к еще дожюльверновским временам. Отсюда дистанция между Дюшаном и каким-нибудь современным художником-концептуалистом примерно такая же, как между «Плавучим островом» Верна и «Городом Солнца» Кампанеллы. У искусства появилось содержание — вместо бессодержательных приключений, а формула «технология + оперетта» подменилась формулой «технология + институция». Отсюда становится понятной всеобщая зачарованность общим и актуальным — в противоположность частной, неактуальной линии патафизиков. Конечно, существуют приятные исключения, но в большинстве случаев современный художник представляет собой такого «маленького Кампанеллу», который в бесплодных поисках города Солнца скитается от одной институции к другой — по всяким медиа-центрам и прочим центрам современного искусства, обуреваемый опять тем же тщетным позитивистским страноведением, но не способный придумать какую-нибудь новую историю про путешествие в невозвращение — типа «С Земли на Луну» или там «Из Электрона в Позитрон».