

Вальтер Беньямин

Новые работы

В публикуемых ниже трех статьях Вальтер Беньямин продолжает свое исследование отношений копии к оригиналу. Как и в его классических работах, таких как «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936), в центре внимания автора оказываются проблемы репродукции, подделки, копии и др. Перевод выполнен по изданию: *Walter Benjamin, Recent Writings*. Vancouver, Los Angeles: New Documents, 2013. Статьи публикуются с любезного разрешения автора.

Ключевые слова:

копия, оригинал,
Вальтер Беньямин, Пит Мондриан,
автор,
подделка,
музей,
память.

Копия — это метаоригинал.

В. Б.

Мондриан 63–96¹

Леди и джентльмены, друзья и коллеги. Моя сегодняшняя лекция посвящена работам Пита Мондриана, созданным в период с 1963 по 1996 год — по крайней мере, об этом свидетельствуют даты, написанные на самих картинах. Вы видите эти работы позади меня. Мы имеем дело с семью картинами², характерными для одного из самых важных художников XX века, художника, само имя которого, справедливо или нет, стало синонимом абстрактного искусства. Однако прежде, чем мы перейдем к анализу этих картин, я думаю, было бы полезно вспомнить, как сам Мондриан отзывался о своих работах: «Среди различных возможных направлений, — говорит Мондриан, — существуют только два основных возможных направления: горизонталь и вертикаль. Среди различных возможных качеств света есть только три основных возможных цвета: белый, серый и черный».

Объясняя свой путь к этим картинам, он говорит:

В первых картинах пространство было фоном. Я начал с работы над формами: вертикали и горизонтали становились прямоугольниками. Но они все еще казались формами, отделенными от фона,

1 Текст лекции, прочитанной в 1986 году в Марксистском центре, галерея SKUC, Любляна. В 1987 году второй вариант лекции был снят на видео и показан в передаче Дуни Блажевич «ТВ Галерея» (TV Galerija) на белградском телевидении. Эта видеозапись (с русскими субтитрами) доступна в сети: Вальтер Беньямин, лекция «Мондриан 63–96» (Белград, 1987) // YouTube. URL: <https://youtu.be/pPGSg-7sgd8> (дата обращения: 1.06.2016). Опубликованный в 2013 году вариант лекции имеет незначительные различия с двумя первыми. — Примеч. пер.

2 В лекции 1986 года также шла речь о семи картинах, но в видео 1987-го — только о шести. — Примеч. пер.

и цвет все еще был неясен. Чувствуя, что картинам не хватает единства, я сблизил прямоугольники; пространство стало белым, черным или серым; форма стала красной, синей или желтой. Соединение прямоугольников соответствовало расширению вертикалей и горизонталей во всей композиции. Было ясно, что прямоугольники, как любые индивидуальные формы, выделялись, и следовательно, должны были быть нейтрализованы по отношению к композиции. Однако прямоугольники никогда не замыкаются в себе, но являются логическим последствием линий, продолжающихся в определяющем их пространстве; они возникают спонтанно от пересечения вертикальных и горизонтальных линий. Иначе прямоугольники, взятые сами по себе, без добавления каких-либо других форм, не будут казаться индивидуальными формами, потому что их контраст с другими формами, в действительности, будет порождать различие. Позже, чтобы снять акцент на композиции и прямоугольниках, я убрал цвет и подчеркнул границы, накладывая их одну на другую. Композиция не только разрушилась и оказалась стертой, но ее действие стало более активным. Результатом стало усиление экспрессивного динамизма. И даже в этом случае я понял, сколь важно избавиться от индивидуальных форм, что является первым шагом на пути к универсальной конструкции. Продолжая процесс абстракции, в котором доминирует большой квадрат, могут быть отмечены два совершенно сложившихся процесса: первый — это гармоничное разделение поверхности, которое достигается путем сведения всей поверхности к двум смежным образам (квадратам, горизонтальным и вертикальным прямоугольникам), появляющимся от расширения периферийных линий; второй — это нарастающая важность линий как главного фактора картины. Тем самым подчеркивается главная и структурная роль линии, ее функция более не состоит в ограничении геометрического образа, который больше не закрыт, а предстает в форме открытых пространственных частей. И фон, пусть он негативен, вновь приобретает значимость, он почти всегда будет белым или серым — как хроматическое определение пространства³.

3 *Mondrian P. Toward the True Vision of Reality (1942) // Mondrian P. Plastic Art and Pure Plastic Art. New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1945, p. 13ff. Цит. по: Tomassoni I. Mondrian. Worthing: Littlehampton Book Services Ltd, 1971, pp. 45–46. — Примеч. пер.*

Это то, что сам Мондриан говорит о своих картинах. На первый взгляд кажется, что к этому объяснению нечего добавить. Но так ли это на самом деле?

Первое, что может показаться нам крайне необычным, — это само наличие этих картин. Вы можете спросить: как эти работы Мондриана попали в нашу аудиторию? Как возможно, чтобы столько картин Мондриана оказалось в одном месте? Уверен, большинству из вас это должно показаться почти невероятным. Но даже если мы на мгновение поверим, что нам для лекции каким-то чудом удалось достать подлинные работы Мондриана, вскоре нас поставят в тупик их датировки. Если вы посмотрите внимательно, то увидите, что на картинах действительно стоит подпись Мондриана, но даты выглядят по меньшей мере странными. Картины датированы 1963, 1979, 1983, 1986, 1992 и 1996 годами. Это значит, что самая ранняя из этих картин была написана в 1963 году!

И что же тогда? Поскольку нам известно, что Мондриан жил с 1872 по 1944 год, мы просто сделаем вывод, что перед нами не подлинные картины. Даже если мы предположим, что по каким-то неизвестным нам причинам художник именно так датировал или постдатировал свои картины, то с помощью научного анализа можно будет доказать, что они написаны после смерти Мондриана. Отсюда мы можем сделать вывод, что картины, которые находятся перед нами, не могли быть написаны Питом Мондрианом. Таким образом, возникает новый вопрос: кто является настоящим автором этих картин? Например, мы могли бы предположить, что это — оригиналы, выполненные в стиле Мондриана неким неизвестным нам современным художником. Но если изучить литературу, поверьте мне на слово, то станет ясно, что каждая из этих картин представляет собой более или менее точную копию работы Мондриана. Так, например, эти две — копии одного и того же Мондриана в Музее современного искусства в Нью-Йорке⁴. Итак, теперь мы с уверенностью можем заявить, что перед нами копии картин Мондриана,

4 В первоначальных вариантах лекции здесь и далее речь шла о Национальном музее в Белграде. На видео Беньямин указывает на две копии «Композиции № 2» Мондриана: написанная в 1929 году оригинальная картина Мондриана спустя два года была передана Комитетом распространения голландской живописи в Югославию и стала первой абстракцией в коллекции Национального музея в Белграде. Важность этого эпизода подчеркивает тот факт, что в 2014 году в Национальном музее прошла выставка, посвященная исключительно композиции Мондриана. Подробнее см.: <http://www.narodnimuzej.rs/event/pit-mondrijan-slucaj-kompozicije-ii/>. — Примеч. пер.

сделанные неизвестным автором. Но мы также не должны упускать из виду возможность того, что эти копии могли быть сделаны несколькими авторами. Принимая во внимание тот факт, что картины подписаны только инициалами Мондриана и на них нет никаких других данных, указывающих на их настоящего автора, мы можем заключить, что ответ на вопрос: «Кто автор этих копий?» — остается неизвестным. Если мы не можем определить, кто их сделал, постараемся по меньшей мере ответить на вопрос: «Когда эти картины были написаны?»

Мы видели, что подпись на этих картинах не обязательно указывает на реального автора; понятно, что и датировки — то есть годы, указанные на них, — не обязательно обозначают настоящую дату создания работ. Если 1963 или 1979 годы еще кажутся возможными датами написания картин, то что можно сказать о двух работах, датированных 1992 и 1996 годами?! Я не уверен, можно ли вообще сказать, что эта картина написана в 1996 году; возможно, правильнее говорить, что она будет написана в 1996 году. Теперь становится очевидным, что даты на этих картинах нельзя считать достоверными данными о времени их создания. То есть мы остаемся без ответа на вопрос: «Когда эти картины были написаны?»

Если мы не знаем, кто написал эти картины и когда, возможно ли найти удовлетворительный ответ хотя бы на вопрос, почему они были написаны. Да — почему эти картины были созданы? Мы уже установили с большой степенью достоверности, что эти картины не были написаны самим Мондрианом. С другой стороны, мы знаем, что они соответствуют картинам Мондриана, написанным им в течение жизни. Это значит, что картины перед нами — что-то вроде копий. Но зачем кому-то копировать Мондриана?

Мы знаем, что художественная традиция не чуждалась копирования. Копирование великих мастеров из истории искусства было для многих художников и учеников способом практического приобретения профессиональных навыков. Например, в прошлом веке копирование было частью учебной программы парижской Академии изящных искусств. Ученики регулярно отправлялись в Лувр⁵, где они приобретали навыки, копируя шедевры. И в наши дни, я уверен, неко-

5 См. об этом, например: Cuzin J.-P. Au Louvre d'après les maîtres // Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Catalogue d'exposition. Paris: Réunion des musées nationaux, 1993. Pp. 26-39. — Примеч. пер.

торые из вас в каком-нибудь музее видели художника, стоящего перед шедевром с холстом на мольберте и палитрой в руке и пытающегося хотя бы приблизиться к недостижимому образцу.

Копирование великих мастеров живописи еще как-то можно понять, но неужели кто-то действительно считает, что копирование этих композиций Мондриана позволит приобрести художественные навыки? С трудом верю, что подобное возможно. Кроме того, если мы внимательно посмотрим на эти копии, то увидим, что они точно не излучают художественного совершенства. Конечно, это еще не значит, что какой-то менее одаренный художник, чтобы не сказать дилетант, не мог попытаться попрактиковать живописную технику, копируя Мондриана, но я полагаю, что тогда мы хотя бы увидели в картинах какой-то прогресс. Таким образом, либо автор этих картин совсем бесталанный, либо причину их существования нужно искать где-то еще. Не будем полностью исключать первую возможность, но хотя бы на время предположим, что желание достичь художественного мастерства не было причиной создания этих картин.

Второй причиной — я думаю, всем нам понятной — копирования Мондриана могло быть желание изготовить подделку. И ясно, почему. В наши дни картины Мондриана приобрели такую ценность, что, возможно, продать кому-то копию вместо оригинала было бы неплохой идеей. Тем не менее, поскольку хорошо известно, что при внешнем анализе отличить копию, созданную с целью изготовления подделки, от оригинала очень трудно, постольку лишь на основании тех дат, которые стоят на этих картинах, мы можем спокойно отметить эту возможность. К тому же мы установили, что эти копии не настолько совершенны, чтобы служить подделками, даже безотносительно их некорректных датировок.

Итак, если эти картины были созданы не с целью приобретения живописных навыков и не с целью подделки, какова тогда реальная цель их создания? Такое копирование картин Мондриана, которое однозначно выдает в них копии, кажется совершенно бессмысленным. В особенности когда мы знаем, что в искусстве модернизма копирование до сих пор не рассматривалось как самостоятельная ценность. На самом деле, искусство модернизма настаивает на оригинальности, аутентичности, креативности...

Быть художником — значит быть новым, неповторимым, отличным от других. А копирование — это работа совершенно в противоположном

направлении. Сегодня сказать о художнике, что он лишь немного напоминает другого автора, — не говоря уже о прямом копировании — сродни оскорблению. И это абсолютно понятно. Ведь копирование и в самом деле представляет собой совершенно неизобретательный метод. Сначала в качестве образца выбирается картина. Затем, в меру своих возможностей, копиист повторяет формальные характеристики образца. Так возникает картина, которую мы называем копией, в то время как образец, по которому она была написана, мы называем оригиналом. Для картин Мондриана это не такая уж и проблема. Но тогда зачем эти картины были созданы? Не является ли это совершенно нелогичным — делать копии таких простых картин такого известного художника, как Мондриан? Если ставить такой вопрос, то мой ответ на него будет утвердительным. Да, совершенно нелогично даже думать о копировании Мондриана. И что же теперь?

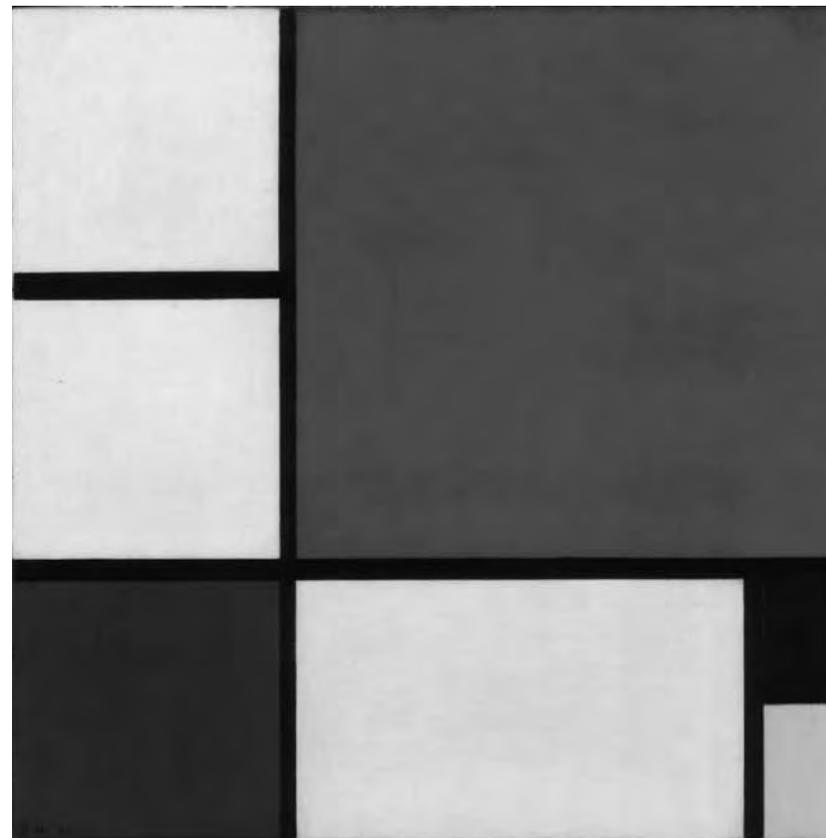
Кажется, мы подошли к концу. Концу смысла и концу понимания. Потому что я не знаю, как возможно говорить разумно о результатах такого неразумного действия... Или все же возможно. Можем ли мы, например, предположить, что сама эта бессмысленность, этот не-смысл и являются смыслом создания этих произведений? Но я задаю сам себе вопрос: «Что нам это даст? И возможно ли что-то еще сказать об этих картинах?» Предположим, в качестве упражнения, что бессмысленность и в самом деле была причиной их создания. Давайте просто подумаем, каковы тогда могут быть возможные последствия.

Возьмем в качестве примера вот эту картину. Это — копия картины Мондриана из Музея современного искусства здесь, в Нью-Йорке. (Ил. 1.) Мы можем видеть ее каждый день, когда музей открыт. Уверен, что многие из вас, кто имел возможность ее увидеть, заметили, что она довольно сильно отличается от многих других работ, выставленных в этом музее.

Давайте теперь предположим, что наша копия оказалась в этом же самом музее, но в зале, посвященном тому периоду, когда она впервые появилась на публике (ведь мы же знаем, что не можем полагаться на датировку на этой картине). Это значит, что наша картина будет экспонироваться вместе с работами, созданными в 1980-е годы.

6 Вторник — традиционный выходной день в МоМА, упраздненный в мае 2013 году. В оригинальном варианте лекции речь шла о понедельнике, который и сегодня остается выходным днем в белградском Национальном музее. — *Примеч. пер.*

7 В МоМА нет коллекции первобытного искусства, но она есть в белградском Национальном музее. — *Примеч. пер.*



1. Пит Мондриан. *Композиция № 2* с красным, синим, черным и желтым. 1929
Холст, масло. 45 × 45
Национальный музей, Белград

И вот, одним прекрасным солнечным днем мы направляемся в МоМА. И, если это не вторник⁶ и мы пришли в часы работы музея, у нас наверняка будет возможность увидеть его богатую коллекцию — от первобытного искусства⁷ до искусства наших дней. Среди прочего, мы увидим некоторые картины великих художников: Поля Сезанна, Анри Матисса, Пабло Пикассо, и конечно, мы заметим нашего Мондриана. Затем, ведомые любопытством, мы продолжим исследовать (проходя

по несуществующей, по крайней мере в этом музее, экспозиции) драматическое развитие и удивительные перемены в искусстве последних десятилетий, и, увлеченные нашим исследованием, не заметим, как войдем в зал с работами художников 1980-х годов. И внезапно нам покажется, что мы увидели что-то знакомое.

Решив, что это какая-то ошибка, мы сначала отвергнем мысль о том, что мы уже видели ту картину, на которую смотрим сейчас. Мы лишь подумаем, что она кажется нам знакомой. В сомнениях мы подойдем к картине, а там — Мондриан! Мы протрем глаза и посмотрим снова. Это действительно Мондриан. Тот же самый, которого мы видели несколькими залами, то есть — несколькими десятилетиями ранее. Все еще удивленные, все еще не веря глазам, мы побежим обратно и, несмотря на сильные сомнения в собственном рассудке, увидим, что настоящий Мондриан прекрасно висит в своем зале, прочно связанный со своей эпохой.

Все еще озадаченные, но теперь с холодком в груди, не столь счастливые, как прежде, мы повторим, но уже как-то медленней, свои шаги во времени и смиренно примем тот факт, что и второй Мондриан по-прежнему на своем месте. И вдруг мы почувствуем, что земля начинает дрожать под нашими ногами. Мы бросим взгляд на стену... и увидим, что она тоже дрожит. В наших головах пронесется мысль: землетрясение! И внезапно мы поймем, что наше прекрасное здание истории, перемен, прогресса трясется и медленно, но верно рушится. С ужасом мы будем наблюдать, как картины, скульптуры, все эти шедевры нашей цивилизации с грохотом падают вместе со зданием. Но что с нашей картиной? Второй картиной Мондриана? Она на месте. Она практически парит в своем небытии, будто нетронутая всем, что происходит вокруг.

Что ж, такими могут быть последствия столь бессмысленного дела, как копирование Мондриана. Тем не менее, скоро мы увидим, что это еще не все. Продолжим нашу историю. Предположим, что по воле случая мы пережили это катастрофическое землетрясение, а также по чистой случайности спасли две интересующие нас картины. Уверен, вы можете догадаться, какие! Конечно: подлинник Мондриана и его ставшую уже легендарной копию. Мы достаем из руин оригинал, стряхиваем гипс и пыль, затем берем копию, которую, по понятным причинам, мы чистить не будем, относим обе картины домой и вешаем в нашей скромной квартирке, рядом друг с другом. Все еще взволнованные

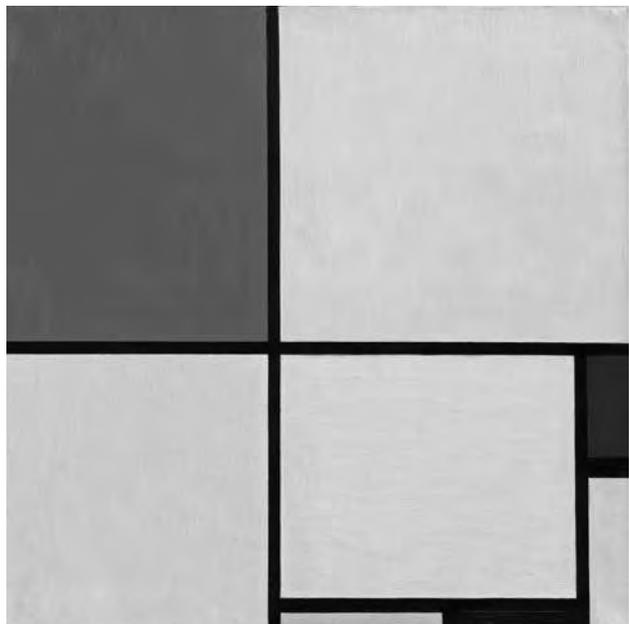
предшествующими драматическими событиями, мы готовим кофе, садимся на пол, зажигаем сигарету и обдумываем все, что произошло; наш взгляд рассеянно блуждает по стене, на которой мы повесили картины. В почти пустой и полутемной комнате, на некогда белой стене висят два Мондриана: оригинал и копия.

Нас вовсе не удивит их сходство. Формально — это одна и та же картина. Но мы знаем, что только одна из них — оригинал. А другая, конечно, копия. Оригинал — это картина, написанная Мондрианом. Она появилась как результат его интереса к проблемам пространства, композиции, вертикалей, горизонталей, основных цветов, серого... черного... желтого... красного... Все это можно увидеть на нашей картине. Потом мы смотрим на копию, и увидим то же, что и в оригинале. Те же цвета, та же структура...

Но мы с уверенностью можем утверждать, что неизвестного автора копии, когда он ее писал, не интересовали ни горизонталы, ни вертикали, ни цвета, ни фон. Он просто делал копию. По причинам, нам неизвестным. Мы предположили, что единственная осмысленная причина создания этой картины — это бессмысленность копирования Мондриана. Объектом интереса неизвестного автора была лишь копия и ее отношение к оригиналу. Это значит, что перед нами две идентичные картины — но за ними стоят две совершенно разные идеи. Но если в случае оригинала мы можем сказать, какая идея стоит за этой картиной, то в случае копии — не можем, потому что на копии мы по-прежнему видим лишь Мондриана! Это значит, что копия содержит в себе как идею своего образца, так и свою собственную идею — идею копии. Парадоксальным образом, копия действительно оказывается более многослойной, более сложной в смысловом отношении, чем оригинал! И представьте — она почти не отличается от оригинала.

Смятенные этими размышлениями, вы даже не замечаете, сколько времени прошло: сигарета давно потухла, кофе остыл, а вы его даже не попробовали. В самом деле, просто невероятно, насколько две идентичные картины могут различаться. Но и это не все. Вернемся в нашу аудиторию и посмотрим на эти две картины.

Одна — копия Мондриана из Музея современного искусства, о которой мы говорили до этого. А другая? Вы скажете, что это тоже копия Мондриана из МоМА. Возможно, да, возможно, нет. Во-первых, мы не знаем, один ли автор сделал обе копии. Возможно, это две копии двух разных авторов. А если это так, каковы взаимоотношения между двумя этими



2. Пит Мондриан. *Композиция № 3* с красным, синим, желтым и черным. 1929. Холст, масло. 50 × 50,2. Частное собрание (прежде – собрание Мишеля Сёфора)

картинами? И какое отношение они будут иметь к оригиналу? А если взять другую ситуацию? Что, если, скажем, второй автор копировал первого? Сделал копию копии. Каковы тогда отношения между двумя этими картинами? И каково отношение второй копии к оригиналу? Если честно, я и сам в замешательстве от всех этих вопросов. Даже так называемые ответы, к которым мы пришли в ходе этой лекции, условны, поскольку основываются на предположениях, а не на фактах. Единственные истинные факты — это картины, находящиеся перед нами. Такие простые картины и такие сложные вопросы. Мы так и не знаем, кто автор этих картин, когда они были написаны и каков их смысл. Они не встраиваются ни во временные и смысловые координаты, ни в координаты подлинности. Они просто парят, и единственный понятный нам смысл их существования — сами эти вопросы.

Представим теперь, что обо всем этом сказал бы старик Мондриан? Вместо «проблемного понимания искусства как отражения неуверенности человеческой души» вот что Мондриан говорил о неопластицизме: «Он характеризуется уверенностью, которая не задает вопросы, но дает ответы. Сознание человека отвергает бессознательное и выражает себя в искусстве, создавая равновесие и тем самым снимая все вопросы»⁸.

О копии⁹

В живописи копия — это более или менее точное подобие другой картины, называемой «оригиналом». Обычно копию делают, чтобы приобрести художественные навыки, чтобы заменить оригинал или чтобы изготовить подделку. Все эти случаи копирования мы можем назвать тривиальными¹⁰.

Теперь посмотрим на копию картины «Композиция № 3» Пита Мондриана. (Ил. 2.) Исходя из того что она не была сделана по упомянутым выше трем причинам, изучить этот случай было бы интересно.

По определению, и оригинал, и копия неразличимы на уровне синтаксиса. Но семантически они могут быть очень разными. Например: является ли копия абстрактной картины абстрактной картиной? В копии мы по-прежнему видим оригинал, следовательно, и копия тоже должна считаться абстрактной картиной. Вместе с тем, поскольку эта копия является точной репродукцией другой картины (объекта), она также должна считаться и картиной реалистической. Эта двусмысленность показывает, как простая копия абстрактной картины может трансформировать нечто «известное» в нечто «неизвестное», переворачивая с ног на голову всю модернистскую парадигму и показывая, что наш уютный дворик может быть и минным полем.

8 Чит. по: Tomassoni I. Mondrian, op. cit. Pp. 45–46. — *Примеч. пер.*

9 Статья впервые опубликована в каталоге выставки «Международная выставка современного искусства, 2013, показывающая нью-йоркский Музей современного искусства Альфреда Барра, 1936», прошедшей в павильоне Сербии и Черногории на 50-й Венецианской биеннале современного искусства в 2003 году (кураторы: Бранислав Димитриевич и Деян Сметенович, при участии Горана Джорджевича). — *Примеч. пер.*

10 Более интересный случай копирования — это так называемое искусство апроприации. По сути, его можно считать порождением поп-арта, но вместо банки супа, флага или мультфильма здесь в качестве поп-иконы выступает некое хорошо известное произведение искусства. Однако, судя по результатам, искусство апроприации по-прежнему в своем понимании копии. — *Примеч. авт.*

Другой вопрос: является ли автор копии автором? Если под «автором» понимать исключительного и уникального человека, способного выразить себя так, как никто другой, то, следовательно, только автор может создать уникальную и исключительную работу, которую мы называем оригиналом. Создатель копии не может быть автором. Больше того, в копии мы видим только оригинал и его автора, а изготовитель копии совершенно скрыт.

Копия могла бы замкнуть историю искусства. Если бы две формально идентичные картины (оригинал и копия) появились в двух разных точках на исторической прямой, то хронологическая, подразумевающая одновременно развитие и прогресс, история искусства превратилась бы в петлю, закольцевалась.

Мы также можем понимать копию как результат (выражение) процесса «наблюдения за наблюдателем». Если оригинал — это отражение реальности, то копия — это отражение отражения, или отражение второго ряда.

Было бы интересно взглянуть на копию как на героя спектакля. Мы можем истолковать копию «Композиции № 3» как «исполняющую роль оригинала». Больше того, это позволит нам воспринимать Мондриана не как реального человека, но как «роль в пьесе». Все «великие мастера модернизма», не ведая, что исполняют роли, играли самих себя на «арт-сцене» и, по сути, были «наивными художниками».

Копия становится важнее оригинала тогда, когда нарратив (история или пьеса), которому она принадлежит, становится важнее нарратива оригинала. Например, история искусства, которая обычно бывает метанарративом, может стать внутренней темой работы. Вопрос такой: каким будет метанарратив работы, чьей внутренней темой является история искусства?

Копия может быть понята как память. Память по своей природе — это антитеза тому, что запоминается; с другой стороны, она может быть единственным способом актуализации прошлого в настоящем, так, что оно вновь становится живым.

И в заключение несколько слов о разнице между подделкой и копией: если подделка (обманывая нас) хочет быть оригиналом, то копия (открыто) пытается лишь имитировать его. Таким образом, цель подделки — скрыть, а копии — раскрыть. Подделка по своей сути оппортунистична — она не задает системе вопросов: необнаруженная, она остается оригиналом, разоблаченная, она отвергается как фейк¹¹. Со своей

стороны, копия действует открыто, очевидно и прямо: как только она инкорпорирована в систему, она начинает вопрошать.

ДЕАРТИЗАЦИЯ¹²

С появлением первых художественных музеев более двухсот лет назад все памятники прошлого, вошедшие в музейные коллекции, стали превращаться в произведения искусства. Эти памятники и сегодня имеют как минимум два смысловых слоя: первый определяется их изначальной функцией (например, сакральная живопись), второй приобретает в музее, где памятник провозглашается «искусством». Художественные музеи, экспозиции которых построены по хронологии и по национальным школам, сыграли решающую роль в развитии истории искусства, построенной по тем же принципам. После этого все вновь созданные памятники изначально задумывались как произведения искусства, предназначенные для включения в музейные коллекции. Другими словами, все картины, скульптуры, объекты, фотографии, коллажи, реди-мейды, инсталляции, перформансы и т. д., все то, что принадлежит сфере художественных музеев и истории искусства, обладает лишь одним символическим слоем: быть понятым, интерпретированным и экспонированным только как искусство.

В последние годы стало очевидно, что искусство не является некоей универсальной категорией, но в своей основе есть изобретение западной (европейской) культуры — это «дитя» Просвещения, окончательно сформировавшееся в эпоху романтизма. В этом смысле было бы интересно рассмотреть другие возможности интерпретации и экспонирования памятников, которые задумывались и которые воспринимались как искусство. Один из возможных путей состоит в том, чтобы постепенно отказаться от понятия искусства и попытаться рассмотреть памятник как созданный человеком образчик, как памятник определенного состо-

11 Особый вид подделки — это «оригинал», который открыто притворяется оригиналом и воспринимается как намеренно двусмысленный. Это работа, прямо ставящая под сомнение собственную аутентичность, обременяя зрителя грузом суждения. Этот вид «подделки» не похож на обычные подделки и может играть ту же роль, что и копия. — *Примеч. авт.*

12 Текст экспликации к работе Александра Косолапова «Ленин кока-кола», в 2012 году включенной в постоянную экспозицию Музея современного искусства в Любляне. — *Примеч. пер.*

яния ума или культурной/политической среды. Такой диагностический, холодный подход свойствен не страстному обожателю искусства, а скорее, этнографу. Чтобы полностью соответствовать этой «бесстрастной» позиции, некоторые существующие художественные музеи должны постепенно трансформироваться в антропологические музеи об искусстве. Они станут новым типом музея, который позволит провести деартизацию произведений искусства, превратив их в памятники не-искусства, подобно тому, как десакрализация, переместившая произведения религиозного искусства из церкви в музей, лишила их прежних смыслов. Пока такая деартизация не произойдет, этот подход можно применить к отдельным произведениям искусства в рамках традиционной музейной экспозиции, как в случае, к которому мы теперь обратимся.

Перед нами произведение искусства — картина Александра Косолапова «Ленин кока-кола», датированная 1980 годом, из коллекции Музея современного искусства в Любляне. (Ил. 3.) Ее иконография легко понятна большинству зрителей, ведь здесь соединены две хорошо известные, хоть и противоположные, иконы массовой культуры XX века. Одна — это портрет Ленина (Владимира Ильича), лидера первой социалистической революции, после которой в 1917 году образовался Союз Советских Социалистических Республик (СССР) — одна из стран, формировавших мировую историю вплоть до своего распада в 1991 году. Несмотря на раннюю смерть в 1923¹³ году, Ленин, чей портрет часто помещался на красный фон, стал одним из наиболее узнаваемых символов международного коммунистического движения. Второй известный во всем мире символ — это логотип «кока-колы», возможно, самого популярного напитка наших дней. Изобретенный в Соединенных Штатах в 1886 году, теперь он продается более чем в 200 странах, а белые буквы на красном фоне стали одним из символов глобализма и консюмеризма, высших достижений либерального капитализма.

Рядом с картиной, экспонируемой здесь в первую очередь как памятник, также представлены различные случайно выбранные предметы и документальные кадры, связанные либо с «Лениным», либо с «кока-колой»; они также экспонируются как памятники. Они дают некоторую информацию о широком политическом и культурном контексте, необходимом для понимания иконографии картины «Ленин



3. Александр Косолапов. *Ленин кока-кола*. 1980
Вид инсталляции в Музее современного искусства, Любляна

кока-кола», символизма и противоречия этих двух икон массовой культуры и иронии художника, соединившего их в одном изображении.

Безусловно, мы не можем предсказать, как долго будут помнить Ленина и значение его образа. Или кока-колу и, в связи с ней, ее логотип. Но мы можем быть почти уверены, что в своем медленном пути к забвению значение этих двух символов совершенно точно трансформируется так, как мы не можем предположить сегодня. Когда это случится, изначальный смысл картины исчезнет; если она и сохранится физически и найдет свое новое предназначение, она все равно получит совершенно новую интерпретацию. Экспонирование картины вместе с другими связанными с ней предметами позволяет продлить сохранение ее изначальных смыслов, но только до определенного момента. В долгосрочной же перспективе есть большая вероятность того, что даже эта попытка окажется ограниченной и непредсказуемой.

Перевод Андрея Ефица

13 Так в оригинале. — Примеч. пер.