

Николай Молок

Анаморфозы реди-мейда: Дюшан, Пиранези и искусство постработы

В статье рассматриваются некоторые аспекты реди-мейда — изобретения Марселя Дюшана, оказавшего значительное влияние на современное искусство. Отказавшись от производства произведений искусства, современные художники лишились и самого произведения искусства, вступив на путь постфордистской институциональной критики. Автор рассматривает эволюцию дематериализованного искусства — от «ульраконцептуальной» практики к искусству постработы. Истоки реди-мейда прослеживаются в XVIII веке, в частности, в творчестве Пиранези, чей постисторический диалог с Дюшаном затрагивает важные проблемы функционирования реди-мейда в современной художественной культуре.

Ключевые слова:

постфордизм, постработа,
реди-мейд, произведение искусства,
зритель-художник,
дематериализация искусства,
перспектива, бинокулярное зрение,
Дюшан,
Пиранези, Лекё,
Видокле.

Искусство — это история ничегонеделания...

Лиам Гиллик (2010)¹

Кто не работает, тот — ест!

Реплика тунейдца Феди из фильма «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965, реж. Леонид Гайдай)²

Настоящая статья* посвящена лени (ил. 1) как художественной стратегии и реди-мейду как «технике лентяя». Статья делится на две части. В первой речь идет о влиянии дюшановского изобретения на современные художественные практики. Во второй — осуществляется постисторическая навигация между Дюшаном и искусством XVIII века.

I. ФУТУРОЛОГИЯ РЕДИ-МЕЙДА: ИСКУССТВО БЕЗ РАБОТЫ

Термин «постработа» (*post-work*) возник в футурологической литературе; речь о том, что в будущую (или уже наступившую?) эпоху роботов вся жизнедеятельность человека будет сведена к досугу, праздности, безделью, сибаритству и лени. Идеологи и апологеты постработы в основном ограничиваются социальными и, редко, политическими описаниями проблемы. «Отказ от работы» (*refusal of work*) они рассматривают в контексте постфордизма — как практику сопротивления

* Я бы хотел поблагодарить Антона Видокле, Юрия Альберта, Надежду Гутову, Екатерину Андрееву, Аркадия Ипполитова, Анну Корндорф, Константина Дудакова-Кашуро, а также всех сотрудников Сектора Нового и Новейшего искусства ГИИ за их советы и помощь. Я очень признателен Александру Шейну, с которым (во время подготовки проекта «Атлас ВМаяковский», ГТГ) мы обсуждали многие темы, затронутые в настоящей статье.

1 *Art is a history of doing nothing...* [22].

2 Ср. слова Дюшана, сказанные за год до выхода этого фильма: «Кто придумал все эти смехотворные правила, которые гласят, что кормить будут только тех, кто демонстрирует активность или что-то там производит?» [10, с. 129].



1. Жозеф Рену. Молитва св. Лашу, патрону Общества лентяев. Середина XVIII в. Офорт. 21,8 × 15,9 Национальная библиотека, Париж Блаженный св. Лаш, властелин Королевства Безделья, под вашим покровительством мы можем пить и есть, не Работая. Это то, о чем мы просим вас, великий Святой. Аминь.

капиталистической системе производства [21; 37]. Между тем художники пошли дальше: если социологи говорят об отказе от «работы» (*work*) как способа производства, то художники отказываются (уже отказались!) от самого «произведения искусства» (*art work*) как продукта художественного производства. «Конечно, создание арт-объектов требует труда и работы, но ведь искусство не принадлежит исключительно сфере объектов» — подчеркнул Антон Видокле в своей программной статье «Искусство без работы?» (*Art Without Work?*) [40]³. Искусство без работы и без произведения — факт современного искусства.

Ожидаемо, что у истоков искусства построботы стоял Марсель Дюшан. В своих многочисленных (поздних, в основном 1960-х годов) интервью он неоднократно говорил об «отказе от работы» (*refus de travail*), о лени (*paresse*) как художественной стратегии и о «неискусстве» (*anart*) как продукте такой стратегии. Дюшановской «Великой лени» посвящена книга Маурицио Лаццарато «Марсель Дюшан и отказ трудиться» [5]. Именно эта книга стала отправной точкой для настоящей статьи: многое из того, о чем пишет Лаццарато, коррелируется с современным искусством (о современном искусстве он как раз не пишет!). Мне показалось интересным спроецировать дюшановский дискурс на сегодняшнюю ситуацию. Совсем не претендуя на анализ книги Лаццарато с позиций современного дюшановедия, тем более не в силах обозреть историю лени в искусстве (которая восходит и к античному понятию «досуг», *otium*, и к ренессансным виллам, и, конечно, к тексту Поля Лафарга «Право на лень», который Дюшан перечитывал вплоть до конца жизни), я бы хотел ограничиться лишь некоторыми аспектами дюшановской концепции «неискусства» и «нехудожника».

НЕИСКУССТВО НЕХУДОЖНИКА НЕДЮШАНА

В 1964 году Иосифа Бродского посадили за тунеядство. По советскому законодательству⁴ тунеядство — это «уклонение от общественно полезного труда». То есть — отказ трудиться.

3 Конечно, здесь игра слов: по-английски, *work* — одновременно и «работа» как процесс, и «работа» как продукт, то есть — «произведение».

4 См., например, указ «Об усилении борьбы с лицами (бездельниками, тунеядцами, паразитами), уклоняющимися от общественно полезного труда и ведущими антиобщественный паразитический образ жизни», принятый Верховным Советом РСФСР 4 мая 1961 года.

В том же 1964 году Марсель Дюшан дал интервью арт-критику журнала *New Yorker* Кэлвину Томкинсу, в котором признался, что мечтал открыть приют для лентяев: «У меня даже родилась гениальная идея, приют для лентяев — *hospice des paresseux*. Если вы — бездельник и люди вас таким принимают — у вас есть право есть-пить, иметь крышу над головой и так далее. Для вас найдется дом, где все это вы можете получить абсолютно бесплатно. Одно условие — не работать! Как только вы за что-то возьметесь, вас немедленно выставят за дверь» [10, с. 128].

Если Бродского за «лень» приговорили к труду, то из «казенного дома» Дюшана за труд изгоняли.

Лень — художественная стратегия Дюшана, но и одно из его человеческих свойств. В 1966 году французский критик Пьер Кабанн спросил Дюшана о том, почему тот бросил работать: «Это была ваша природная лень»? — «Да!», — воскликнул художник [15, р. 78]. И дальше: «Я должен был бы хотеть работать, но в глубине души я чудовищно ленив. Жить, дышать я люблю больше, чем работать. Я не думаю, что моя работа в будущем будет иметь хоть какое-то значение для общества» [15, р. 72]. В другом интервью Кабанну Дюшан говорил: «Мне посчастливилось никогда не работать для заработка⁵. Работа для заработка — с экономической точки зрения — занятие довольно идиотское. Я надеюсь, что когда-нибудь мы не будем обязаны работать» [15, р. 15]⁶.

«Джон Кейдж хвалился, что ввел в музыку тишину, а я горжусь, что восславил в искусстве лень», — с этой фразы Дюшана начинается свою книгу Маурицио Лаццарато [5, с. 15].

Отказавшись от работы, но оставаясь на территории искусства (семейная традиция?), Дюшан изобрел такую технику создания произ-

5 Дюшан работал, кажется, только раз в жизни — два года (1913–1915) библиотекарем в Библиотеке Св. Женевьевы. Впрочем, это была не столько работа, сколько отдых от искусства (после скандала с «Обнаженной, спускающейся по лестнице»): «Я принял важное решение, сказав себе “Никакой больше живописи, найди работу”». При этом работа не должна была занимать все его время: работа в библиотеке «была прекрасной, потому что у меня оставалось много свободного времени» (из интервью Дюшана Д. Д. Свини, 1955–1956; см.: <https://www.youtube.com/watch?v=DzwADsrOEJk>). И он действительно «не работал для заработка»: он был стажером и получал лишь пять франков в день. Работа библиотекарем стала для Дюшана формой художественного времяпрепровождения (как позже — шахматы) и, одновременно, исследовательским проектом — свободное от работы время он проводил в отделе редких книг, изучая манускрипты и трактаты и делая записи, вошедшие в «Коробку 1914 года» и частично в «Зеленую коробку»; тогда же у него возникла идея «Большого стекла» и инсталляции «Дано», реализованной лишь спустя полвека (о ней — ниже). Подробнее о работе Дюшана в Библиотеке Св. Женевьевы см.: [34].

ведения, которая бы не требовала труда, — реди-мейд. «Реди-мейд, — пишет Лаццарато, — техника лентяев, ибо она не предполагает никакого виртуозного владения мастерством, никаких специальных навыков и знаний, никакой производственной деятельности, никакого приложения рук... <свои реди-мейды Дюшан> просто снял с полки скобяной лавки праздности (курсивом — слова Дюшана. — Н. М.), куда их отправили серийное производство и массовое потребление» [5, с. 46]. Лаццарато приводит одно, самое общее и «простое» дюшановское определение реди-мейда: это — «произведение без создавшего его художника» [5, с. 47]. Но, согласно Дюшану, бывает множество вариантов реди-мейдов, в том числе — «дополненный реди-мейд» (или «поддержанный» — *ready-made aidé*) и «обратный реди-мейд» (*ready-made réciproque*). В первом случае Дюшан «дополнял» утилитарный предмет некоей «графической деталью» — подписью *R. Mutt* в «Фонтане» или усиками и бородкой в *L.H.O.O.Q.* Что касается «обратного реди-мейд», то он, в отличие от обычного, превращавшего утилитарный предмет в произведение искусства, наоборот, превращал уникальное произведение искусства в утилитарный предмет — например, если картину Рембрандта использовать как гладильную доску [39, pp. 32, 142].

Впрочем, сам Дюшан не считал реди-мейд «произведением искусства». Напротив: реди-мейд не «изо (ото) бражает» реальность, но «призывает» ее, не «воспроизводит», но — «представляет», не репрезентирует, но — презентует [5, с. 56]; «реди-мейд — не объект, не картина, ибо его нужно рассматривать, “отворачивая голову”. Его не так уж необходимо видеть — достаточно знать, что действие, жест имели место. Реди-мейд не содержит меседжа и не ласкает сетчатку глаза, он заставляет нас размышлять...» [5, с. 49]; «реди-мейд — не создан, он выбран» [5, с. 50]; «“Как вы выбираете реди-мейд?” — спрашивают у Дюшана. “Это он, с позволения сказать, выбирает вас”» [5, с. 51].

То есть реди-мейд — это неискусство. Именно «не-», а не «анти-»: «Я думаю, слово “искусство” и идея искусства — это миражи тавтологии. Искусство — это токсикоманический наркотик, эстетический оргазм,

6 Ср.: Лев Кулешов свою вынужденную невозможность работать с досадой называл «воздержанием» [3, с. 107]. Про «воздержание» находим и у Лафарга в его «Праве на лень»: «Воздержание, на которое осудил себя класс производителей, обязывает буржуазию посвятить себя чрезмерному потреблению продуктов, которые она производит без всякого порядка» и т. д. [4, с. 16].

назначенный сытому обществу, созерцающему собственный пуп. Нет смысла говорить об “анти-искусстве”. Слово “искусство” и идея искусства должны быть объявлены банкротом и заменены отрицательной формой — “неискусство” (*anart*), которое легче использовать в разговоре»⁷.

Соответственно создавший неискусство автор не является художником — он нехудожник, опять же «не-», а не «анти-»: «Я против слова “анти”, потому что это напоминает атеиста в сравнении с верующим, ведь атеист столь же религиозный человек, что и верующий. Так и анти-художник такой же художник, как и другие художники. Вместо анти-художника гораздо лучше говорить нехудожник (*anartist*). Нехудожник значит — вообще не художник»⁸.

Но Дюшан идет еще дальше: он лишает нехудожника личности — он «играет с подписью: умножает число имен, дабы раздробить и таким образом уничтожить личность (и автора)» [5, с. 72]. Подписывая письма разным адресатам разными именами, придумывая различные псевдонимы (*R. Mutt*), перевоплощаясь в Рроз Селяви, Дюшан «расшатывает все социальные и гендерные идентичности» художника, что Лаццарато назвал «дезидентификацией» [5, с. 56–58]. Тем самым Дюшан «издевается над прославлением художественного таланта» [5, с. 48], бросает «вызов... обожествлению фигуры художника, чтобы понизить его статус в обществе, а не превозносить, превращая творца в нечто сакральное» (курсивом — слова Дюшана) [5, с. 47].

Итак, реди-мейд — это неискусство, которое выбрало нехудожника по имени неДюшан!

Тем самым, согласно Лаццарато, Дюшан «отказывается подчиниться обязанностям, ролям и нормам капиталистического общества», предлагает пересмотреть «все предписываемые обществом обязанности и социальные роли (женщина/мужчина, потребитель, клиент, посредник, безработный и т. д.)» [5, с. 15]. Все это означает «отказ от производства для рынка, для коллекционеров, для удовлетворения эстетических требований всё приумножающейся публики, несогласие подчиниться ее критериям оценки и ее требованиям “количества” и “качества”» [5, с. 31]. Дюшан бросает вызов рынку: «Продавать реди-мейды я не собирался. Смысл этого жеста — доказать, что можно творить, не думая подспудно,

7 Из неопубликованных записей Дюшана; цит. по: *Marcadé B. Concept of Nothing* [42, p. 237].

8 Из интервью Дюшана Ричарду Хамильтону, BBC, сентябрь 1959; цит. по: [41, p. 237, note 1].

как бы на всем этом подзаработать» [5, с. 68]; «реди-мейды были способом избавиться от монетизации художественного произведения... В искусстве продается только оригинальное произведение... Но что касается моих реди-мейдов, то тут сошла бы и копия» [5, с. 48–49]⁹. «Уничтожая идею оригинала» (поскольку «не существует ничего единичного...»), Дюшан тем самым решает и проблему копии — раз нет оригинала, то не может быть и копии!

Однако, как известно, в 1950-е и 1960-е годы Дюшан разрешил сделать реплики своих реди-мейдов (в частности, реплик «Фонтана» было сделано 16, в том числе 12 — миланским галеристом Артуро Шварцем, восемь из которых — все в том же 1964 году!)¹⁰. (Ил. 2.) И эти реплики вышли на рынок (большинство «Фонтанов» было продано на аукционах): тем самым реди-мейд вновь был монетизирован и эстетизирован, обрел общественную ценность и превратился в *произведение искусства*, а сам Дюшан — в *художника, работающего* в рамках тех конвенций, которые существуют в современном художественном мире. Словно оправдываясь, в статье *Apropos of “Readymades”* (1961, опубл. 1966) Дюшан подчеркнул одно из свойств реди-мейда, которое «заключается в том, что он лишен уникальности... Реплика реди-мейда несет в себе тот же месседж. На самом деле, почти все существующие сегодня реди-мейды не являются оригиналами в привычном смысле слова» [39, p. 142].

Особое значение сыграл тот факт, что Дюшан подписал эти реплики¹¹. Если в процессе создания реди-мейда подпись обладает единственной легитимирующей его (реди-мейд) силой, то в ситуации рынка подпись — это подтверждение как личности (автора), так и собственности. «С выходом на рынок подписи придется расстаться со своим критическим, ироническим, юмористическим характером и обозначить марку и право собственности... Тогда как, если следовать желанию

9 Ср. слова Энди Уорхола, сказанные во время всеобщего ажиотажа по поводу приезда «Джоконды» в Нью-Йорк в 1963 году: он вдруг спросил, почему французы не прислали копию картины — «Никто бы и не заметил разницы». Возможно, слова Уорхола являются апокрифом (они известны лишь по фильму нью-йоркского критика Роберта Хьюза *The Mona Lisa Curse*, 2008), но в том же 1963 году Уорхол создал целый ряд произведений, посвященных «Моне Лизе», первым из которых была шелкография «Тридцать лучше, чем одна» (Фонд Бранта, Гринвич, Коннектикут).

10 Перечень реплик «Фонтана» см.: *An Overview of the Seventeen Known Versions of Fountain // Cabinet Magazine*. 2007. No. 27. URL: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/27/duchamp.php>. Под 17-м «Фонтаном» редакция журнала посчитала первый, несохранившийся, известный лишь по фотографии А. Штиглица.

11 Часть тиража осталась неподписанной — но и не вышла на рынок!

нехудожника, наилучшее произведение искусства, какое только можно сотворить — это молчание, ибо его невозможно подписать...» [5, с. 68]; курсивом — слова Дюшана, словно передающего привет Кейджи).

Согласившись подписать реплики реди-мейдов, Дюшан, по сути, признал капиталистическую систему ценностей, против которой и была направлена его концепция праздности¹². Тем самым, заключает Лаццарато, Дюшан показал «невозможность практического отказа от труда» [5, с. 72].

Хотя попытка Дюшана пересмотреть самые основы того, что принято считать «искусством», «произведением искусства» и «художником», не удалась, его «Великая лень», как точно пишет Лаццарато, «произвела в искусстве куда более радикальный и долговременный переворот, нежели кипучая творческая активность Пикассо с его 50000 произведений» [5, с. 15].

Как я постараюсь показать ниже, современные художники, подвергнув критике стратегию Дюшана, на практике реализовали его мечту об отказе от работы.

ЗРИТЕЛЬ

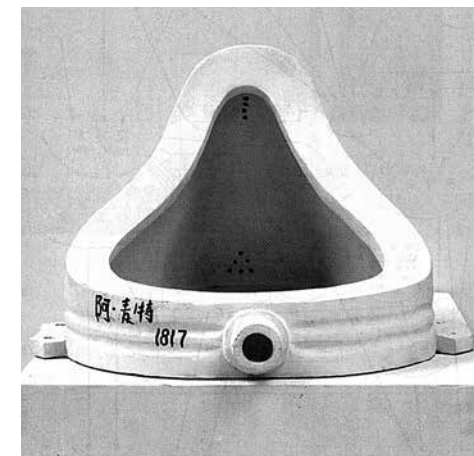
Но прежде — небольшое отступление об одном из важнейших для Дюшана понятий — «зритель». Зрителя он считал соавтором художника:

12 Ср. проект Музея американского искусства в Берлине (Горана Джорджевича?): в 2011 году выставка из его собрания прошла в Музее времени в Гуанчжоу, где среди экспонатов была и работа, названная в экспликации: «Марсель Дюшан. Фонтан. 1817 год». (Ил. 3.) Здесь не только изменена дата, но и подпись R. Mutt написана китайскими иероглифами! В данном случае, новая фиктивная подпись выводила «Фонтан» из ситуации рынка и возвращала ему изначальный статус неискусства. При этом, конечно, если реплика, изготовленная Шварцем, является копией, то реплика реплики, выполненная и переподписанная Джорджевичем (?), — скорее, оригиналом! Подробнее об апроприационных практиках Музея американского искусства в Берлине см.: Ефиц А. Вальтер Беньямин в эпоху технической воспроизводимости // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 30–51.

13 Хотя эти суждения Дюшана и кажутся провокацией и художническим эпатажем, они нашли подтверждение в почти одновременной им искусствоведческой литературе. Так, М. Баксандалл (в книге 1972 года о Кватроченто) писал о том, что вклад зрителя в создание произведения искусства равен вкладу художника, «утверждая, что художник не пишет того, чего не существует в мысленных представлениях его публики»: «художник — это тот, кто придает внешнюю форму (*exterior visualizer*) внутреннему видению публики (*interior visualization*)». См. об этом: Назарова О. Взгляд эпохи: как социальная история искусства изменила историю искусства итальянского Возрождения // Искусствознание. 2019. № 1. С. 17.



2. Марсель Дюшан. Фонтан. 1917 (реплика, 1964)
Галерея Тейт, Лондон



3. Марсель Дюшан. Фонтан. 1817
Вид инсталляции на выставке
A Museum That is Not
в Музее времени, Гуанчжоу, 2011
Музей американского искусства,
Берлин

«Произведение не существует само по себе. Картины создаются теми, кто на них смотрит» [5, с. 63]; «без зрителя не будет и искусства, так ведь? <...> Я даже считаю, что зритель важнее художника, поскольку он не только смотрит, но и выносит суждение» [10, с. 84]; публика, в виде нынешнего или будущего «созерцателя картины», вводит произведение в «реальный мир» и придает ему «общественную ценность» [5, с. 64]. Свою лекцию *The Creative Act* (1957) Дюшан завершил такими словами: «В общем, творческий акт не осуществляется художником в одиночку; зритель устанавливает контакт произведения с внешним миром, дешифруя и интерпретируя его внутренние качества, и тем самым участвуя в творческом акте. Это становится еще более очевидным, когда последующие поколения выносят свой окончательный вердикт и иногда реабилитируют забытых художников» [39, р. 140]¹³. Тем самым Дюшан-нехудожник переваливает всю ответственность за создание произведения искусства на зрителя-художника (реди-мейд, напротив, в зрителе не нуждается, ведь его, напомним слова Дюшана, надо рассматривать, «отворачивая голову»)¹⁴.

Отсюда напрашивается вывод: то произведение искусства, которого зритель не видит, не является произведением искусства.

На этом дюшановском принципе «зритель = художник/соавтор/соучастник» будет построено все партиципаторное¹⁵ и нонспектаклярное¹⁶ искусство (во втором случае, главное — сможет ли зритель вообще заметить, опознать произведение), а также всевозможные «спектакли», относящиеся к культуре досуга — *Secret Cinema*, «театр-променады» и т. д. А соответственно, из-за отсутствия зрителя (то есть из-за невозможности показать свои работы) идея неискусства возникла и в среде советского неофициального искусства, в частности, у И. Кабакова или у художников круга галереи АПТАРТ, которая симулировала фантомные тогда понятия «выставка» и «зритель»¹⁷.

Зритель эпохи постработы — это турист, глазающий на мировые достопримечательности. Но турист — это «человек, который проходит мимо»¹⁸, он не видит памятника, но лишь *осматривает* его. Достопримечательности — это сакрализованные зрелища, а их осмотр — ритуал [6, с. 81 и далее], в котором турист выступает не в роли зрителя, а в роли неофита (иницируемого). Турист — послушное тело, которым управляет шаман-экскурсовод, а осмотр достопримечательностей — социаль-

- 14 Пусть реди-мейды и не обязательны для созерцания, но выставленные в музейных залах, они приобретают необычайной силы интерактивную притягательность — не случайно «Фонтан» Дюшана зрители несколько раз использовали по прямому назначению — как писсуар, а один раз разбили молотком. Во всех случаях вандалами оказывались художники-акционисты, которые настаивали на релевантности своего жеста. См. об этом: [19].
- 15 См.: Бишон К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C-press, 2018.
- 16 См.: Осмоловский А. Несколько тезисов нонспектаклярного искусства (2000–2002) // Мастерская Анатолия Осмоловского. URL: http://osmopolis.ru/nonspectaculjarnoe_iskusstvo_2000_2002/pages/start_1; Нонспектаклярность: доктрина или созерцание? // Художественный журнал. 2002. № 43/44 (URL: <http://xz.gif.ru/numbers/43-44/nonspec/>); Мамонов Б. Видимо-невидимо // Артхроника. 2003. № 2. С. 48–57. URL: <http://www.escapeprogram.ru/russian/press/pr9.html>; Епихин С. Нонспектаклярное искусство: в поисках неуловимого Джо // Искусство. 2003. № 2. URL: <http://iskusstvo-info.ru/nonspektakulyarnoe-iskusstvo-v-poiskah-neulovimogo-dzho/>.
- 17 См. об этом: Моррис Д. Анти-шоу. АПТАРТ как искусство взаимодействия // Искусствознание. 2017. № 2. С. 216–241.
- 18 Фраза заимствована мной из сериала «Молодой папа» (2016, реж. Паоло Соррентино). Приведу также диалог главных героев фильма «Залечь на дно в Брюгге» (2008, реж. Мартин Макдонах), произошедший, когда они катались на лодке по каналам:
- Ну что, нравится?
 - Что нравится?
 - Ну это, кататься и по сторонам смотреть.
 - Да! Это называется туризм.

ный танец, античный *χορός* («хор», «хоровод», но и «толпа»). Не случайно туристы выстраиваются в круг, слушая экскурсовода!¹⁹

Задача туриста не *открыть*, а *удостовериться*; он *узнает* памятник, используя то, что Д. Макканелл назвал «маркером» [6, с. 83], — то есть информацию об объекте (от путеводителя до сувенира). В результате происходит доминирование маркера над зрелищем [6, с. 178], сам маркер становится зрелищем, делая, по сути, осмотр достопримечательности не обязательным. Сувенир — то есть, буквально, «подарок на память», «воспоминание» о путешествии (будь то гравюра Пиранези с видом Рима в XVIII веке, или открытка с репродукцией «Джоконды» в XX столетии) — замещает сам памятник²⁰.

То есть турист — не зритель. И если довериться Дюшану, то в данном случае турист-незритель не создает произведения и, соответственно, то, что он осматривает, не является искусством! В результате возникает абсурдисткая ситуация: миллионы туристов едут смотреть памятники Высокого искусства, но, «проходя мимо», их девальвируют, превращая в образцы «неискусства» — в реди-мейды, созданные туристической индустрией, на которые нужно смотреть, «отворачивая голову»²¹.

- 19 «Обучение людей как процесс цивилизации началось с пения и хорового танца, воплощавшего в греческой культуре порядок, гармонию и красоту» (см.: Михайлова-Смольнякова Е. Хор, кароль и хоровод: источники и семантика античного кругового танца в европейской живописи XIV–XVI веков // Искусствознание. 2019. № 2. С. 74).
- 20 Туризм в современном смысле слова родился в XVIII веке; поскольку первыми в Новое время путешественниками были англичане, то и вся терминология туристической индустрии, весь ее понятийный аппарат возник именно в английском языке (который, впрочем, заимствовал французские и итальянские слова), в частности понятия «Грантур», «турист» и «сувенир». Если изначально Грантур имел образовательные и дискурсивные задачи (изучить языки, завести знакомства с именитыми людьми, посетить королевские дворы и т. д. — все то, что перечисляет Ф. Бэкон в своем опыте «О путешествиях», 1601), то в XVIII веке целью путешествия стало *увидеть воочию, опознать* то, что было известно по сувенирам: герой Л. Стерна покидает Англию со словами «надо будет самому удостовериться». Благодаря тому, что к XVIII веку гипсовые копии или уменьшенные бронзовые реплики римских памятников были широко распространены, «европейцы высших и торговых сословий росли среди римских сувениров», а сам Рим превратился, по выражению Сары Бенсон, в «переносной город» (*portable city*). Об эволюции туризма от XVI к XVIII веку см.: Adler J. Origins of Sightseeing // Annals of Tourism Research. 1989. Vol. 16. Issue 1. Pp. 7–29. О римских сувенирах см.: Benson S. Reproduction, Fragmentation, and Collection: Rome and the Origin of Souvenirs // Architecture and Tourism. Perception, Performance and Place/Ed. by D. Medina Lasansky and B. McLaren. Oxford, New York: Berg, 2004. Pp. 15–36.
- 21 Понятно, что туристу как «пассивному зрителю» эпохи «общества спектакля» (Г. Дебор) противопоставит активный «эмансипированный зритель» (Ж. Рансьер). Критику «эмансипированного зрителя» см. в статье Майкла Фрида «Искусство и объектность» (1967). Согласно Фриду, «1. Успех, даже выживание искусства стал все больше и больше

Еще более абсурдна ситуация в фрипортах. С одной стороны, контейнеры, в которых хранятся произведения искусства в фрипортах, — это, по сути, бункеры — идеальный музей: в нем искусство сохраняется на случай глобальных катастроф. Но, в отличие от обычного музея, в него не допускаются зрители. Х. Штайрль называет фрипорты «тайными музеями»²² и противопоставляет биеннале — как наиболее открытой для публики, видимой форме существования современного искусства: фрипорты, по Штайрль, — это «темная сторона», «дистопичный задник» биеннале. При этом, однако, поскольку произведения искусства в фрипортах недоступны для зрителей, они перестают быть произведениями искусства: «...искусство не будет искусством, если его нельзя видеть. А если оно не искусство, то зачем его защищать... именно публичный доступ, в определенной мере, и делает искусство тем, чем оно является, потому и возникает необходимость его защиты. Отсюда противоречие: искусство требует доступности, чтобы быть тем, чем оно есть, но именно этой доступности угрожают попытки его сохранить или приватизировать» [11, с. 61].

ДЕМАТЕРИАЛИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

Из книги М. Лаццарато, как и из интервью К. Томкинсу, непонятно, когда именно у Дюшана возникла концепция «Великой лени». Тогда — то есть в десятилетия, когда он изобрел реди-мейды, или сейчас — в шестидесятые, когда он собственно и давал интервью. Но это и не так важно: в обоих

зависеть от его способности победить театр» — в театре существует «необходимость установить кардинально отличные отношения со зрителем <...> поскольку у театра есть зритель (для него он и существует), и этим он отличается от других видов искусства». Но: «2. Искусство деградирует, как только достигает состояния театра» (Фрид М. Искусство и объектность/Пер. А. Сафонова // Сигма. URL: <https://syg.ma/@artur-safonov/maikl-frid-iskusstvo-i-objektnost>; дата обращения: 20.11.2019). В этой связи вспоминаются слова Д. Бурлюка: «Посмотрите на театры и синемаграфы: воистину это базары, а не искусство. — Там чересчур много посетителей!» (Бурлюк Д. Голос импрессиониста в защиту живописи). 1908. Листовка).

- 22 Здесь очевидная отсылка к «тайным музеям» XIX века, в которых были спрятаны от глаз публики «обсценные» экспонаты. Иногда они и в самом деле превращались в бункеры: так, в середине XIX века дверь в «тайный музей» (*Gabinetto segreto*) в Неаполе была на какое-то время заложена, в нее не допускалась не только публика, но и сами владельцы коллекции. Подробнее о «тайных музеях» XIX века см.: Молок Н. Триумф Добродетели: из «тайной камеры» в «тайный музей» // Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени/Материалы Третьего международного конгресса историков искусства имени Д. В. Сарабьянова. М.: ГИИ (в печати).

случаях дюшановский «отказ трудиться» попадает в нужный контекст. В первом случае — в контекст не только Лафарга (1880–1883), но и Малевича (1921)²³ и даже Б. Рассела («Похвала праздности», 1932). Во втором — в контекст ситуационистов, автономистов и (нео)анархистов²⁴ (впрочем, позиция Дюшана была принципиально отлична от постфордистской концепции когнитарного «неповиновения рабочих» — она была основана не на политических, а на этических принципах).

Естественным образом, идея «отказа трудиться» вошла и в художественную практику. В 1978 году Младен Стилинович сделал серию фотографических автопортретов «Художник за работой», на которых он, изнемогая, ворочается в кровати. (Ил. 4.) Позже, в 1993 году, Стилинович написал манифест «Похвала лени», в котором упомянул и Дюшана, и Малевича — «двух крупнейших художников XX века». По Стилиновичу, «лень» это и есть «искусство» — если «художники не ленивы», то они — «не художники, а производители»: «их озабоченность малозначимыми вещами — производством, распространением, галерейной системой, музеями, конкуренцией (кто первый), их озабоченность производством объектов — все это их отвращает от лени, от искусства <...> искусство без лени — невозможно» [9].

- 23 «... никто не понял ее [лень] как истину, заклеив «матерью пороков», когда она — мать жизни <...> я этой небольшой запискою хочу снять с «ее» чела клеймо позора и сделать ее не матерью пороков, а матерью совершенства» [7, с. 25]. Малевич имел в виду не только капитализм, но и социализм, при котором — пророчествовал художник (явно предчувствуя случай Бродского) — с ленью будут бороться еще сильнее. Малевич — комментирует Ф. Ингольд — представлял лень «матерью совершенства», чтобы вернуть человека из предметного мира «труда» в райское царство «покоя» — в вечный «покой» беспредметности [7, с. 33], а возможность возвращения «покоя», а вместе с ним и «права на лень» Малевич — подобно современным футурологам — видел в современной механизации и науке [7, с. 34]. Хотя Малевич не дошел до полной дематериализации искусства, но своей беспредметностью, очевидно, указал верный путь.
- 24 См.: Франко «Бифо» Берарди. «Против работы» (1970); Иван Иллич. «Право на полезную безработицу» (1978); Боб Блэк. «Упразднение работы» (1985) и мн. др. Подборку текстов против работы — от Лафарга до наших дней — см. на сайте *The Anarchist Library* (<http://theanarchistlibrary.org/category/topic/anti-work?page=1>). К этому же ряду можно отнести и рисунок-манифест Олега Котельникова «Никто не хотел работать» (начало 1980-х годов). По словам Е. Андреевой: «Котельников и товарищи таким образом выражали свое отношение к тому, что труд — почетная обязанность каждого советского человека. Они работали или в кочегарках, или нигде <...> Гурьянов очень конкретно говорил, что не работал в жизни ни одного дня [ср. цитированные выше слова Дюшана: «Мне посчастливилось никогда не работать для заработка». — Н. М.]. Остроумнее всех был, как всегда, Новиков, который стал работать киномехаником, чтобы друзья могли ходить в его ДК смотреть кино» (из имейла Е. Андреевой автору, 22 июня 2019 г.).



4. Младен Стилинович. *Художник за работой*. 1978
Фотодокументация

Отказ Стилиновича от производства объектов, казалось бы, коррелирует с концепцией Дюшана. Но если Дюшан, не производя сам, использовал реди-мейды, то Стилинович вообще обходится без каких-либо предметов (не)искусства. Еще более последовательно этот отказ от произведения как такового заявлен в манифесте «Искусство без работы?» Антона Видокле (2011): «Дюшан размышлял о том, возможно ли производство “неискусства”. Но может ли быть искусство без произведения?»²⁵ Первое, что приходит на ум — это реди-мейд, однако мне кажется, что использование того, что создано трудом других, не решает проблему, потому что речь не идет о том, чтобы делегировать труд, перепоручить его или апроприировать. Другими словами, работа, необходимая для создания произведения, выполняется кем-то другим, в то время как художник и рынок получают прибавочную стоимость, — это про-



5. Энди Уорхол на *Фабрике*
1965–1967
Фото Стивена Шора

сто все та же эксплуатация, порождающая в обществе отчуждение. То, что я имею в виду под «искусством без работы», ближе к ситуации, когда на музыкальном инструменте играют для удовольствия, когда это просто развлечение, которое по определению не является работой» [40]. В качестве примеров двух стратегий «искусства без работы» Видокле приводит «Фабрику» Уорхола, деятельность которой была направлена на создание не столько произведений, сколько «образа жизни»²⁶ (ил. 5), и выставочные проекты Риркрита Тиравани, на которых он не показывал работы, а готовил обеды.

25 У Дюшана: *Can one make works which are not works of “art”?* (1913; [39, p. 74]). У Видокле: *Can there also be an art without work* [40].

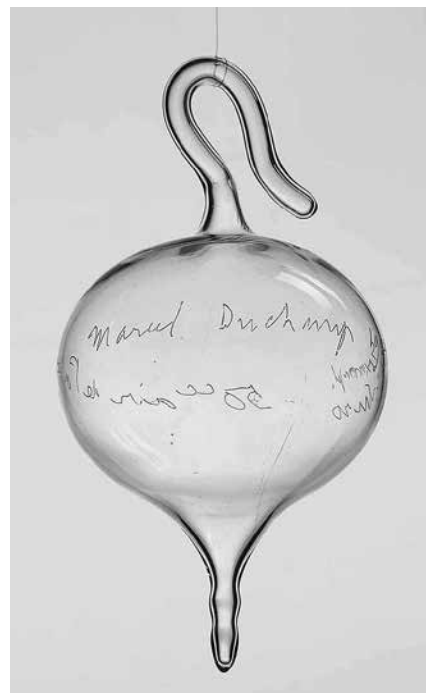
Подчеркну два важных понятия, которые использует Видокле: «ситуация» — то есть художник производит не произведения (пусть и «неискусства»), а ситуации; и «развлечение» — то есть художник не работает, а построботает, обретая досуг как креативное время²⁷.

Своим манифестом А. Видокле подвел своеобразный итог тому процессу «дематериализации» искусства, о котором впервые написала Л. Липпард еще в 1968 году [30; 31]: «Произведения искусства все чаще лишь задумываются в мастерской, а выполняются в другом месте профессиональными ремесленниками, а сам художественный объект все чаще становится лишь конечным продуктом; в итоге, ряд художников теряет интерес к физическому воплощению своих замыслов. Мастерская (*studio*) вновь превращается в кабинет (*study*). Эта тенденция порождает глубинную дематериализацию искусства, в особенности искусства как объекта. И если эта тенденция продолжит превалировать, то она

26 В отличие от Видокле, М. Лаццарато противопоставляет стратегии Дюшана и Уорхола, считая творчество последнего свидетельством «безоговорочной капитуляции художника» перед лицом рынка, денег, потребления [5, с. 80–83]. С Лаццарато в свою очередь полемизирует Гилад Райх, который — вслед за Изабель Гро — рассматривает «Фабрику» именно как место постфордистского производства, в котором «жизнь» и «работа» неразличимы. См.: [35; 23].

27 Это же относится в целом ко всему современному обществу построботы, в котором все более значительную роль играют всевозможные дауншифтеры, слакеры и айidlerы, а также многочисленный лайф-стайл, трэвел- и фуд-блогеры на Ютьюбе, буквально исполняющие «заветы» Дюшана («Я надеюсь, что когда-нибудь мы не будем обязаны работать»). Приведу в качестве примера журнал *Idler* с подзаголовком *Smash the System* («Бездельник. Крушить систему»), с 1993 года выходящий в Лондоне. Помимо различных статей на тему построботы, он запустил онлайн-академию, где читают лекции по истории философии, музыки и британской архитектуры, дают уроки пунктуации, каллиграфии, пения и игры на губной гармонике и укулеле. Манифест журнала называется *How to be Idle* («Как быть бездельником»): «...Мы должны защитить наше право лениться... В безделье мы становимся теми, кто есть... Работа крадет наше время... Мы создадим наш собственный рай. Ничего нельзя делать... Оставайся в кровати... Искусство, люди, жизнь. Хлеб, бекон, пиво... Время — не деньги... Брось работу. Учись искусству жизни. Живи медленно, умри старым... Ничего не знай. Ничего не делай. Бездельничай!» (см.: www.idler.co.uk). Конечно, само название журнала отсылает к журналу, издававшемуся Джеромом К. Джеромом на рубеже XIX и XX веков, а также к серии эссе Сэмюэля Джонсона (1758–1760).

28 «Разведение пыли» (1920) — фотография Ман Рея дюшановского «Большого стекла» с накопившейся на нем за год пылью; «Со скрытым шумом» (1916, Музей искусства, Филадельфия) — реди-мейд Дюшана: в мотке веревки спрятано нечто (что именно — неизвестно), что издает шум, если потрясти; «50 кубических сантиметров парижского воздуха» (1919, Музей искусства, Филадельфия) — дадаистский сувенир (пустая склянка), который Дюшан купил в парижской аптеке для своих американских покровителей и коллекционеров супругов Аренсбергов. Любопытная деталь: в 1949 году склянка разбилась, но была отреставрирована — правда, в ней оказался уже американский воздух, что, впрочем, лишь усилило призрачность этого дематериализованного



6. Марсель Дюшан. 50 кубических сантиметров парижского воздуха 1919 (реплика, 1964) Высота 12,6. Художественный музей, Филадельфия



7. Юрий Альберт. Воздух из Государственной Третьяковской галереи. 1979 (авторская реплика, 2013). Высота 24. Собрание художника

может привести к тому, что объект станет совершенно ненужным» [30, р. 255]. Дематериализованное искусство Л. Липпард рассматривает в контексте концептуализма и называет «ультраконцептуальным искусством», а его истоки видит в дадаизме и сюрреализме, считая «наиболее значимым прототипом» [30, р. 267] — конечно же! — Марселя Дюшана: «Я хотел отойти от физического аспекта живописи... Меня интересовали идеи, а не только визуальные продукты», — приводит его слова Липпард [30, pp. 268–269]. Идеи, которые интересовали Дюшана, такие как разведение пыли, скрытые шумы, временные цвета, и его интерес к воздуху как медиуму, Липпард считает валидными и актуальными для современного искусства²⁸. (Ил. 6–7.)

Процесс дематериализации искусства нашел свое выражение в самых разных выставочных формах — невидимое искусство, закрытые выставки, пустые выставки и т. д.²⁹ Чтобы продемонстрировать этот процесс, воспользуюсь методом самой Л. Липпард и приведу ряд характерных примеров (в хронологическом порядке). За исключением «Пустоты» Ива Кляйна, наши списки различны: Л. Липпард [30, pp. 261–264] перечислила ранние примеры дематериализованного искусства, лишь намечающие тенденцию, я же отобрал более поздние проекты, в которых эта тенденция достигла своего апогея: приведенный ниже перечень наглядно демонстрирует, как дематериализованное искусство из «ультраконцептуалистской» практики трансформировалась в постфордистскую и институциональную критику — в искусство построботы.

1957. Ив Кляйн начал делать «невидимые картины» и «воздушную архитектуру» (*architecture de l'air*), в частности стулья, кровати, а также «воздушную крышу» из сжатого воздуха (архитектурные проекты — совместно с Клодом Параном).

1958. В парижской галерее Iris Clert Ив Кляйн провел выставку, вошедшую в историю под названием «Пустота» (*Le Vide*) — галерея была пустой, все стены были окрашены белой краской. Во время верниса-

объекта; к слову, в 1964 году Артуро Шварц сделал 8 реплик (плюс две авторские) этой склянки, которые, как и «Фонтан», Дюшан подписал.

Приведу несколько параллелей (апроприаций?), подтверждающих валидность идей Дюшана и для современного русского искусства: скульптуры из пыли и меловые картины Сергея Волкова (1990-е); нонспектакулярные объекты Анатолия Осмоловского «Свернутые флаги и непрочитанные книги» (2001; покрытая пылью стопка книг Ленина, Маркса, Энгельса) и «Пыльные фразы» (2001; различные афоризмы, напыленные на стены выставочного зала); «Дыхалка» Андрея Монастырского (1977; черная коробка с мундштук; зритель — «участник акции», по терминологии Монастырского — вдыхает внутрь нее воздух, «который затем сам через этот же мундштук выходит наружу»); «Воздух из Государственной Третьяковской галереи» Юрия Альберта (1979; закрученная трехлитровая банка) и др. С последней работой приключилась история, подобная дюшановскому «Парижскому воздуху»: оригинал банки пропал, и в 2013 году Ю. Альберт сделал авторское повторение работы, однако вновь наполнил банку воздухом Третьяковской галереи (из имейла Ю. Альберта автору, 21.10.2019).

²⁹ В последнее десятилетие прошло несколько ретроспектив, посвященных невидимому искусству и пустым или закрытым выставкам, в частности: *Voids. A Retrospective* (2009, Центр Помпиду/Кунстхалле Берн) [41], *Invisible: Art about the Unseen, 1957–2012* (2012, Hayward Gallery, Лондон), *A Retrospective of Closed Exhibitions* (2016, Кунстхалле Fri Art, Фрайбург) и др. В 2013 году Андреас Хойссер основал виртуальный *No Show Museum* (<http://www.noshowmuseum.com>), а с 2015 года стал делать передвижные (в микроавтобусе) ретроспективные выставки, посвященные невидимому искусству: *Invisible Artworks* (2016), *Nothing is Impossible* (2016) и др.

жа вход в галерею с улицы охраняли два республиканских гвардейца; но вход был закрыт — в галерею можно было попасть лишь через «черный ход». Хотя галерея выглядела пустой, Кляйн говорил, что она наполнена его сознанием и энергией. (Ил. 8.)

1966. Группа Art & Language в нью-йоркской Visual Arts Gallery показала выставку *The Air-Conditioning Show* — работа была сделана из воздуха и экспонировалась в пустом, с кондиционером, зале.

1968. Даниель Бюрен на время своей первой персональной выставки, проходившей в галерее Apollinaire в Милане, заклеил входную стеклянную дверь своими фирменными бело-зелеными полосами. Войти в галерею было нельзя.

1969. Роберт Барри на выставке в Барнаби (Канада) показал «Телепатическую работу» (*Telepathic Piece*), в каталоге он писал: «Во время выставки я постараюсь телепатически передать (*communicate*) произведение искусства, чья природа состоит в ряде мыслей, которые невозможно передать через язык или образ» [цит. по: 41, р. 374].

1969. Три галереи в Амстердаме, Турине и Лос-Анджелесе, где по очереди проходили персональные выставки Роберта Барри под названием «Закрытая галерея» (*Closed Gallery Piece*), были закрыты, а на двери висела табличка с надписью: «На время выставки галерея будет закрыта» (*During the exhibition the gallery will be closed*).

1981. На запертой двери парижской галереи Ивона Ламбера висела табличка, анонсирующая выставку Лефевра Жан-Клода: *une exposition de lefevre jean claude 11.07/31.08 '81 yvon lambert* — все полтора месяца работы выставки галерея была закрыта.

1985. В нью-йоркском ночном клубе Area Энди Уорхол представил свою «Невидимую скульптуру»: сначала он сам стоял на подиуме «в образе» скульптуры, но затем сошел с него, оставив подиум пустым. Рядом появилась «музейная» экспликация: *Andy Warhol, USA. Invisible Sculpture. Mixed Media*, 1985. (Ил. 9.)

1989. На запертой стеклянной двери Galleria Neon в Болонье Маурицио Каттелан повесил табличку с надписью «Скоро вернусь» (*Torno subito*) — работ в галерее не было, как и не было исполнено обещание вернуться.

1991. Маурицио Каттелан. «Заявление» (*Denuncia*). Работа представляла собой официальное заявление Каттелана, поданное в полицию (с подписями и печатями квестуры), о краже из его автомобиля произведения искусства под названием «Невидимое» (*Invisible*),



8. Ив Кляйн в «пустом» зале, посвященном «нематериальной живописной чувственности», на своей выставке *Monochrome und Feuer* Музей Дом Ланге, Крефельд, 1961



9. Энди Уорхол около *Невидимой скульптуры* в клубе *Aegea* 1985

предназначенное для выставки в Милане. Собственно этот документ (в рамочке) и был показан на выставке — он был видимым доказательством существования невидимой работы.

1992. Выставка Риркрита Тиравании «Без названия (Бесплатно)» (*Untitled (Free)*) в 303 Gallery в Нью-Йорке. На время работы выставки всю офисную и складскую часть галереи художник перенес в выставочное пространство, вместе с сотрудниками и владелицей, тем самым предъявив зрителям ту галерейную «кухню», которая обычно не видна или даже скрывается от посторонних глаз. А в освободившемся офисном помещении он устроил настоящую кухню — ресторан, где сам (!) готовил рис и тайский карри. Зрители не только могли наблюдать за тем, как он готовит, но и получали еду бесплатно³⁰ — то есть становились участниками (или соавторами)³¹ перформанса.

1993. На 45-й Венецианской биеннале Габриель Ороско показал свой объект «Пустая обувная коробка» — одновременно реди-мейд (настоящая коробка из-под обуви) и ироничное размышление на тему множасьей пустоты: маленькая пустая коробка в гигантском пустом Арсенале. В настоящее время работа находится в коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке. (Ил. 10.)



10. Габриель Ороско *Пустая обувная коробка* 1993. Вид инсталляции на 45-й Венецианской биеннале



11. Илья Кабаков. *Пустой музей*. 1993 Вид инсталляции в Power Station of Art, Шанхай, 2015

1993. Инсталляция Ильи Кабакова «Пустой музей» в Высшей школе изобразительных искусств во Франкфурте. (Ил. 11.) Кабаков построил типичное («старинное») музейное пространство с благородно-красными стенами, отделкой деревянными панелями, с золочеными карнизами, с мягкими двухсторонними диванами в центре зала — то есть возникал «образ старомодного музея XIX века, стены которого ожидали приезда и развески картин не менее “классического” содержания». 16 софитов

30 Подобным образом, группа e-flux в своем проекте *Time/Food* превращала различные музейные или галерейные площадки в рестораны, где сами участники группы или приглашенные художники готовили различные блюда, а затем бесплатно кормили зрителей. После обеда зрители слушали лекцию и/или участвовали в круглом столе на темы партиципаторного искусства. Подробнее см., например: Stella Art Foundation. URL: <https://www.safmuseum.org/projects/e-flux-time-food/> (дата обращения: 15.09.2019).

31 Впрочем, роль зрителей здесь была более сложной. В документации к проекту, в разделе «Техника», Тиравания, перечисляя различные материалы, использованные в инсталляции, называет и «множество народу» (*lots of people*). То есть зрители — не только участники, но и материал инсталляции. Одна из версий инсталляции хранится в нью-йоркском Музее современного искусства; здесь она имеет такое каталожное описание: «Холодильник, стол, стулья, дерево, гипсокартон, еда и другие материалы. Размеры варьируются» (см.: MoMA. URL: <https://www.moma.org/collection/works/147206>; дата обращения: 15.09.2019).

освещали места, предназначенные для каждой из картин. Звучала «Пассакалия» Баха. Но самих картин не было. В результате зритель погружался в «какое-то» состояние; Кабаков перечисляет пять возможных состояний: ожидания (как на вокзале или в аэропорту); покоя, сосредоточенности (как в церкви); прослушивания музыки (как на концерте в консерватории); спокойное созерцание (как в музее); и замороженности от действия (как в театре или кинотеатре)³².

1999. Светлана Хегер и Пламен Деянов на время своей выставки «Параллельная жизнь (Множество объектов желания)» (*Parallel Life (Plenty Objects of Desire)*) отправили весь персонал (включая владельца) берлинской галереи Mehdi Chouakri в отпуск, галерея была закрыта; по возвращении владельца с Канарских островов он показывал посетителям собственные пляжные снимки, зрители также могли увидеть различные люксовые предметы («объекты желания») — но ни один из них не был создан самими художниками, а был куплен ими (например, стол со стеклянной столешницей, сделанный по проекту Френка Герри).

2002. На время своей выставки в лондонской Lisson Gallery Сантьяго Серра закрыл фасад гофрированным железом.

2007. Риркрит Тиравания заложил вход в галерею Колледжа искусства и дизайна в Торонто шлакоблоками, на которых сделал граффити с деборовской фразой «Никогда не работайте» (*Ne travaillez jamais*).

2016. Выставка Марии Айххорн *5 weeks, 25 days, 175 hours* в лондонской Chisendale Gallery. Галерея была закрыта, на дверях висела табличка с надписью «На время работы выставки <...> сотрудники галереи не работают. Галерея и офис закрыты <...>». Все сотрудники галереи действительно не работали (но получали зарплату!), они даже не имели права отвечать со своих домашних компьютеров на имейлы (адресату приходил автоматический ответ, что его имейл удален и что с галереей можно будет связаться только после выставки). Тем самым художница возвращала время сотрудникам галереи, которые «не работали», а проводили время в «праздности»: их работа репрезентировалась через их отсутствие. И это, конечно, финальный ответ на сомнения Видокле³³ по поводу Дюшана: в отличие от реди-мейдов, сделанных чужими руками, здесь все, а не только художник, освобождены от работы.

32 Авторское описание инсталляции см. в кн.: Илья и Эмилия Кабковы. Случай в музее и другие инсталляции (Каталог выставки в Государственном Эрмитаже). Bielefeld: Kunsthalle, 2005. С. 264–267. См. также: [1].

Несколько особняком стоит фигура Тино Сегала. Его стратегия ближе Дюшану — только в качестве реди-мейдов он использует актеров. Его произведения также абсолютно нематериальны — он даже называет их не только не искусством, но даже не произведением, а «постановочными ситуациями» (*staged situations*). Его самая знаменитая ситуация — *This is so Contemporary* (2005) — заключалась в том, что «музейные зрители» (актеры, переодетые в обычных музейных зрителей) время от времени начинали танцевать и напевать песенку: *This is so contemporary, contemporary, contemporary*. Ситуация была рассчитана на эффект неожиданности: зритель, с одной стороны, не ожидает, что в зале кто-то будет петь и танцевать, а с другой — что это будет делать музейный зритель, который тем самым превращался в музейный экспонат. Собственно, реакции зрителя и посвящено это произведение (в большинстве случаев зрители начинали подпевать и пританцовывать).

Кроме того, Сегал запрещает фото- и видеосъемку своих перформансов. То есть он отказывается от документации (в том числе в каталогах тех выставок, в которых участвует). А раз нет документации, то — согласно правилам современного искусства — нет и произведения!

При этом Сегал не отказывается ни от работы (его перформансы исполняют наемные актеры), ни от рынка — он успешно продает свои нематериальные произведения, то есть, подобно Дюшану, остается в рамках существующих арт-конвенций. Правда, продажа его работ — необычная история. По свидетельству Удо Киттельмана³⁴, директора Национальной галереи в Берлине, когда он решил приобрести в коллекцию музея как раз *This is so Contemporary*, начались долгие переговоры с попечительским советом музея — поскольку, по требованию Сегала, от самого факта покупки не должно было остаться ни одного следа — ни одного документа — договора или сертификата. А процесс передачи работы выглядел так: в кабинете директора, в присутствии нотариуса, Сегал прошептал Киттельману на ухо собственно слова песенки. Так, директор галереи стал и местом хранения (в буквальном смысле) одного из произведений из музейной коллекции³⁵.

33 Сам А. Видокле и вовсе превратил время в валюту, в буквальном смысле слова — для проекта группы e-flux *Time/Bank*, в котором наемный труд оплачивался временем и происходил взаимный обмен временем, были выпущены специальные банкноты номиналом 24, 12, 6, 1 час, 30 минут и монеты номиналом 15 минут. Подробнее см.: <https://www.e-flux.com/announcements/36461/time-bank/> (дата обращения: 15.09.2019).

34 Из беседы У. Киттельмана с автором, зима 2013.

Как видим, произведение искусства как материальный объект испарилось, «дематериализовалось». Процесс создания произведения для художника — это не работа, а досуг, в результате которого он, собственно, не создает никакого произведения, а предлагает ситуацию, отводя зрителю роль не пассивного созерцателя Искусства, а активного участника создания «неискусства». Концепция Дюшана здесь доведена до предела.

Такое искусство может обескуражить зрителя — «потому что “не на что смотреть”, точнее — потому, что нет того, на что он привык смотреть», по выражению Л. Липпард: во-первых, подобные работы требуют от зрителя большего участия, а во-вторых, «время, посвященное смотрению на “пустую” работу... кажется бесконечно более долгим...» [30, p. 257].

Но это, что называется, проблема зрителя: очевидно, что отказ от «традиционных художественных ценностей» — то есть замена репрезентации на ситуацию — изменяет и статус самого зрителя. Строго говоря, как нет произведения искусства, так нет и его зрителя.

II. АРХЕОЛОГИЯ РЕДИ-МЕЙДА: ДЮШАН ГЛАЗАМИ ПИРАНЕЗИ

Истоки того, что М. Лаццарато назвал «дезидентификацией» Дюшана, другой исследователь, Филипп Дюбуа, увидел в XVIII веке. Свою монографию о французском архитекторе Жан-Жакке Лекё, Дюбуа в равной степени посвятил и Дюшану [18, pp. 63–106]. Изучая описи фонда Лекё в Национальной библиотеке Франции, он обнаружил, что они не соответствуют тому инвентарю, который был составлен Лекё в 1825 году во время передачи архива. «Это предполагает, — заключил Дюбуа, — вмешательство некоей неизвестной руки, которая намеренно изменила работы Лекё, чтобы привнести в них тот дух сложной игры, что в них сегодня присутствует» [18, p. 35]. И этой «неизвестной рукой» Дюбуа счел руку Дюшана! Свою книгу Дюбуа построил не только на сравнениях различных работ Лекё и Дюшана, но и на текстологическом анализе их рукописей, расшифровках подписей и прочих конспирологических сопоставлениях; а в одном из рисунков Лекё он буквально увидел скрытый профиль Дюшана, высвеченный солнечными лучами будто в классическом антропоморфном пейзаже. В итоге Дюшан оказывается если не автором, то соавтором многочисленных рисунков и странных, «дадаистских» проектов Лекё, в том числе серии автопортретов в различных

образах (с гримасами в духе Ф.-К. Мессершмидта, в образе ствола колонны, вуайера, наложницы из гарема, проститутки и даже Приапа), а также (само)ироничной игры с написанием фамилии (*Lequeu — Le Queux — La Queue* и т. д. — всего Дюбуа насчитал 19 вариантов). (Ил. 12–13.) В свою очередь, Лекё выступает как соавтор («патофизический» альтер эго) Дюшана: последняя — «энциклопедическая» и «археологическая» — дюшановская работа, «Дано», создана, по Дюбуа, «с помощью Лекё» [18, p. 98]. (На самом деле с помощью Пиранези, но об этом ниже.)

В своем предисловии к книге Дюбуа Р. Миддлтон отметил, что автор «создает убедительное основание для любой возможной интерпретации творчества Лекё, как и для нового и более острого понимания деятельности Дюшана» [18, p. 6]. Однако большинство историков искусства, в особенности во Франции, восприняли гипотезу Дюбуа крайне консервативно, а обсуждение его книги продолжилось и сегодня. Лекёведы обвинили Дюбуа в «постмодернизме» и «анахронизме» [28, p. 22] и призвали вернуть Лекё в его исторический контекст: «Восемнадцатый век мог породить такого рода художника и без помощи Дюшана», — негодовала Коринн Ле Битузе, хранитель фонда Лекё в Национальной библиотеке Франции³⁶. Дюшановеды со своей стороны заявили, что источником вдохновения художника был вовсе не Лекё, а сам Леонардо [34, p. 189].

Тем не менее, хотя предположение Ф. Дюбуа не имеет ни одного документального подтверждения и кажется постисторической («патофизической») мистификацией, оно позволяет легитимно опрокинуть художественную стратегию Дюшана в XVIII век.

35 Об аналогичной продаже в вашингтонский Музей Хиршхорна другой работы Сегала — *This You* (2006; девушка-зрительница выбирает одного из посетителей музея и поет ему/ей песню по своему выбору, тем самым зритель переживает, как сказано в пресс-релизе музея, «личный и незабываемый опыт») — см.: *Lescaze Z. How Does a Museum Buy an Artwork That Doesn't Physically Exist? // The New York Times Style Magazine*. 2018. 8 November. URL: <https://www.nytimes.com/2018/11/08/t-magazine/tinoseghal-hirshhorn-museum-art.html> (дата обращения: 15.09.2019).

Похожая история произошла и с продажей «Пыльных фраз» А. Осмоловского (см. выше примеч. 28) в антверпенский музей МуНКА. Сам художник рассказывает: «Бар де Бар, куратор и дирек-тор музея Антверпена, был настолько восхищен работой, что решил ее купить. Однако, так как работа не имеет своего материального носителя, то решили купить саму технологию — право наносить на стены Музея современного искусства известный ряд моих афоризмов пылью. Я, наверное, единственный из российских художников у которого происходят столь экстравагантные покупки» (см.: Мастерская Анатолия Осмоловского. URL: <http://osmopolis.ru/dust>).

36 См.: *Hugron J.-P. Lequeu, je t'aime! // Le courrier de l'architecte*. 12.12.2018. URL: https://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_8259 (дата обращения: 3.3.2019).



12. Ман Рэй. *Проз Селяви*. 1920–1921
Фотография
Художественный музей,
Филадельфия



13. Жан-Жак Лекё. *Я обещаю*
[Автопортрет в образе
проститутки]. 1798
Бумага, тушь, перо. 50 × 36,3
Национальная библиотека, Париж

В самом деле, проекты Лекё напоминают дадаистские (или пост-сюрреалистские³⁷) ассамбляжи. Они составлены из разностилевых архитектурных деталей, фрагментов ордерной системы, а также из различных элементов, отсылающих не только к архитектурному репертуару, но и к миру природы (например, скульптурные головы оленей) или повседневности (например, орнаменты с использованием винных бочонков или салатниц) и проч. Причем смонтированы они без видимой, подчиняющейся архитектоническим законам логики. Это даже не цитаты, а — «споили» («трофеи»), то есть, по сути, «найденные объекты», обнаруженные Лекё как на страницах архитектурных трактатов, так и в окружающей его реальности (к слову, он снимал комнату в доме, где выше этажом находился бордель; один из частых мотивов в его проектах — замочная скважина). (Ил. 14.)

Такая техника монтажа споллий, отсылающая к архимбольдескам XVI века, была широко распространена в художественной практике XVIII столетия. Ей, в частности, пользовались римские археологи и антиквары: восстанавливая древние руинированные скульптуры, они монтировали их из разрозненных фрагментов, а затем предлагали гран-туристам в качестве сувениров. И хотя их интенцией была именно реставрация памятников (Бартоломео Кавачеппи посвятил этому свой трактат *Raccolta d'antiche statue*, 1768), даже современниками подобные монтировки воспринимались как фальсификаты: «...фрагменты всех богов беспорядочно смешаны, ноги и лица фей и граций», — жаловался в 1766 году живописец Джеймс Барри³⁸.

Если поставщиками споллий в Риме были археологи, то в Англии — застройщики, получавшие контракты на снос домов. И те и другие превращали археологический мусор в музейные экспонаты. Перенесенные в другой контекст, трофеи могли получать новые смыслы (так, в доме Джона Соуна обломки старых лондонских уличных фонарей превратились в «египетские» обелиски) или как минимум придавали интерьерам «живописный» или «антикварный» эффект. Нередко из трофеев собирались целые залы (*period-rooms*) в особняках, а позже — в исторических музеях³⁹.

Пожалуй, главным в XVIII веке апологетом техники монтажа был Джованни-Баттиста Пиранези. Он не только, подобно антикварам, изготавливал монтировки-фальсификаты (его вазы и каминные полки были собраны из различных фрагментов, купленных на раскопках виллы Адриана в Тиволи), но и использовал эту технику в своих гравюрах, невероятным образом монтируя пространства и перспективы в «Тюрьмах»⁴⁰, собирая на одном фасаде египетские, греческие, этрусские

37 Л. Липпард рисунки Лекё напомнили постсюрреализм Класа Ольденбурга, Клиффа Вестерманна и Брюса Коннера (см.: [29, p. 214]).

38 Цит. по: *Fake? The Art of Deception*/Ed. by Mark Jones. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990. P. 132). В знаменитом «Дискоболе Таунли» (Британский музей), смонтированном Карло Альбачини, были соединены торс и голова от разных античных статуй.

39 Споллии в английской терминологии — это *salvages* («спасать», но также — «утиль» и «трофей»). О возникновении собранных из трофеев *period-rooms* см.: *Harris J. Moving Rooms. The Trade in Architectural Salvages*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

40 Любопытно, что одну из «Тюрем» Пиранези Альфред Барр включил в свою легендарную выставку 1936 года «Кубизм и абстрактное искусство», пояснив в каталоге, что «Тюрьмы» «предвосхищают кубистско-конструктивистскую эстетику» (см.: *Cubism and Abstract Art [Catalogue]*. New York: The Museum of Modern Art, 1936. P. 221).

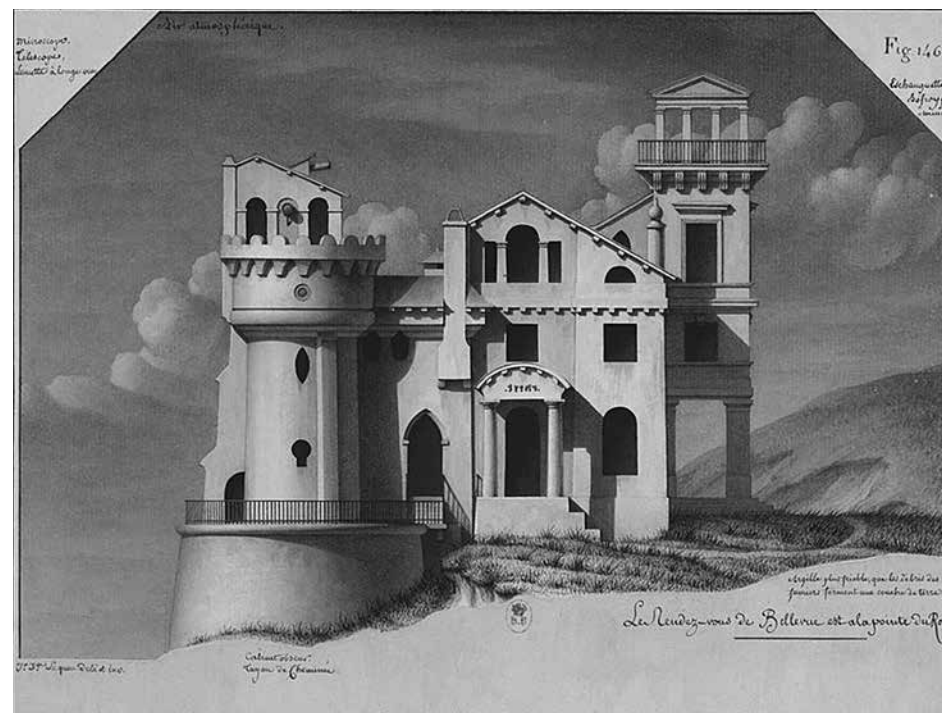
и римские орнаментальные мотивы в иллюстрациях к трактату *Parere su l'architettura* или выстраивая тысячи антиков (по большей части, фиктивных) в воображаемой реконструкции Аппиевой дороги. И даже в реальных «Видах Рима», призванных передать образ римского величия, претендовавших на археологическую («фотографическую») точность и служивших в XVIII веке тем, чем в XX столетии стали сувенирные открытки, виды Рима — благодаря технике монтажа и мегаломаническому преувеличению размеров — оказывались столь неточными, придуманными, визионерскими, что, например, Гете, хотя и был в восторге от Пиранези, называл их «эффектными небылицами»⁴¹.

Кроме «Видов Рима», Пиранези предлагал туристам и визуальный опыт — вид на Рим, точнее — на купол собора Св. Петра, который открывается через замочную скважину (*Il Vico della serratura*) ворот Виллы дель Приорато ди Мальта на Авентинском холме (1765). (Ил. 16, 18.)

Символически, *Il Vico* — это визуальный комментарий на тему суверенности мальтийского ордена в контексте его служения Святому престолу [13, р. 155]. Стилистически это диалог с Ф. Борромини, одним из любимых архитекторов Пиранези: аллея лавровых деревьев отсылает к галерее в Палаццо Спада. Но технически это пип-шоу — то есть эксперимент в области перспективы и оптики, аналогичный опытам Брунеллески с *tavoletta* и камерой-обскурой.

Техника пип-шоу предполагает раздвоение реальности, и в этом смысле она квазитеатральна. Не случайно на все подобные оптические «выставки» обратил внимание Карло Гольдони, назвав их «новым миром» (*Il Mondo nuovo*) [36]. (Ил. 15.) Кроме того, техника пип-шоу является образцом репрессивной репрезентации: она полностью контролирует позицию зрителя, его взгляд и в конечном счете тот фрагментарный вид, который открывается «по ту сторону». Конечно, в отличие от классического пип-шоу XVIII века, в котором происходила постоянная смена картинок, в пип-шоу Пиранези только одна картинка, только один — и статичный — вид: купол собора Св. Петра. Но эта статика лишь усиливает значительность вида, который репрезентирует саму «идею Рима».

Впрочем, этот вид через замочную скважину порождает двусмысленность. В эпоху Пиранези — и одновременно эпоху расцвета института



14. Жан-Жак Леккё. *Le Rendez-vous de Bellevue* [Дом выайериста]
Около 1800
Бумага, тушь, перо, акварель. 25,5 × 36,3
Национальная библиотека, Париж

Большого путешествия — собор Св. Петра уже стал предметом массового потребления, туристической достопримечательностью, то есть реди-мейдом, — «неискусством», созданным «нехудожником», а самой туристической индустрией. С одной стороны, Пиранези иронично использует собор Св. Петра точно так же, как позже Дюшан открытку с «Джокондой», превращая его в тот самый «дополненный реди-мейд»: замочная скважина здесь выступает в той же роли «графической детали», что и подпись *R. Mutt* или пририсованные «Джоконде» усики. С другой стороны, это — и попытка реабилитации собора Св. Петра в качестве произведения искусства: прикладываясь к замочной скважине,

41 Гете И. В. Путешествие в Италию // Гете И. В. Собрание сочинений в 13 т. Т. XI. М.: Гослитиздат, 1935. С. 478.



15. Джандоменико Тьеполо. *Il Mondo Nuovo*. 1791
Фреска из виллы Цианиго, Мирано. 250 × 525
Ка' Реццонико, Венеция

наблюдатель уже не «проходит мимо», как турист, но смотрит и становится зрителем и, соответственно, соавтором произведения.

Сегодня замочная скважина Пиранези сама превратилась в туристическую достопримечательность, то есть — в реди-мейд. В итоге современный зритель переживает совершенно фантастическую вуайеристскую ситуацию, в создании которой участвуют сразу два реди-мейда, а третьим реди-мейдом оказывается сам турист, прильнувший к замочной скважине и наблюдаемый другими зрителями из очереди. Если к «инсталляции» Пиранези применить современные правила каталожных описаний, то в разделе «техника» следует — по аналогии с упомянутым выше (см. примеч. 31) проектом Р. Тиравани — записать

так: замочная скважина (дерево, металл), вид на купол собора Св. Петра, «множество народа» (размеры варьируются).

Пиранези превратил Рим в «выставку» — ленивые туристы (тавтология!), чтобы не стоять в очереди к *Il Vico*, пытаются что-то рассмотреть сквозь замочную скважину соседних ворот: это — ворота гаража виллы, и сквозь их замочную скважину виден «кусочек антенны рыцарского автомобиля»⁴². С точки зрения туриста — разница не принципиальная! — и сюда тоже выстраивается очередь...

42 См. блог Дмитрия Малого. URL: <https://2f.ru/2018/06/14/smom/>.



16. Джованни-Баттиста Пиранези
Il Buco Della Serratura. 1765
Вилла дель Приорато ди Мальта,
Авентинский холм, Рим



17. Марсель Дюшан. *Étant donnés*
1946–1966
Художественный музей,
Филадельфия



18. Джованни-Баттиста Пиранези
Il Buco Della Serratura



19. Марсель Дюшан. *Étant donnés*

Важно отметить, что *Il Buco* Пиранези была неизвестна ни его современникам, ни знатокам и римским чичероне XIX и XX веков. Вероятнее всего, как туристическая достопримечательность она была актуализирована лишь к концу XX века — в эпоху массового интернет-знания⁴³. Утратив свою символику, она функционирует сегодня как ироничный комментарий на тему туристического потребления памятников искусства (реди-мейдов) и как экзерсис в области техники наблюдения. То есть — как произведение Дюшана!

Подобную ситуацию, в которой один реди-мейд порождает другой, а зритель оказывается в роли экспоната, сам Дюшан создал в своей ин-

сталляции «Дано: 1. Водопад, 2. Светильный газ» (*Étant donnés*, 1946–1966; Художественный музей, Филадельфия): зритель смотрит в два отверстия в двери и видит обнаженную женщину (манекен) в обценной позе на фоне пейзажа с водопадом. (Ил. 17, 19.)

Если *Il Buco* создана «с помощью Дюшана», то «Дано» — «с помощью Пиранези». Инсталляция собрана по восемнадцативековому методу — она смонтирована из трофеев (спойлий — найденных объектов): кирпичи Дюшан подбирал на местах сноса домов (как английские застройщики XIX века), за ветками ездил в пригород Нью-Йорка, а обшарпанную дверь (как антиквар-археолог) нашел в городке Кадакес в Каталонии. Дюшан лишь подготовил материалы и составил подробную инструкцию по сборке инсталляции, но собирали ее (после смерти художника!) музейные сотрудники. Назвав свою инсталляцию «Дано», Дюшан

43 В 2009 году у *Il Buco* даже появилась своя страничка в фейсбуке: <https://www.facebook.com/il-buco-della-serratura-locchiolino-vicino-al-giardino-degli-aranci-162377534847/>.

фактически предложил новое определение реди-мейда — предметы уже не «сделаны», но — «даны».

«Дано» имеет множество интерпретаций⁴⁴, однако ее главная тема — собственно зритель и то, как он смотрит на произведение.

Начать с того, что сам Дюшан в своей инструкции по сборке «Дано» постоянно отсылал к фигуре зрителя, к его постановке у двери и, как подметила Р. Краусс [27, р. 111], называл его не «зрителем» или «наблюдателем», а «вуайером», тем самым сразу определяя ситуацию, в которой предстоит оказаться посетителю музея (инсталляция изначально предназначалась для филладельфийского музея). Соответственно, отверстия в двери — это «вуайерские скважины» (*trous du voyeur*), что лексически соответствует «замочной скважине» (*trou de la serrure*).

Как и Пиранези в *Il Viso*, Дюшан использует технику пип-шоу; но если у Пиранези сквозь замочную скважину открывается реальный вид, то у Дюшана — иллюзорный, он словно сконструировал гигантскую *wonderlijke Perspectijfkas* в духе Самюэля ван Хогстратена. Однако, в отличие от *Il Viso* и от классических пип-шоу, зритель смотрит не в один глазок, а сразу в два. Тем самым Дюшан «изобретает» бинокулярное зрение.

Еще работая в Библиотеке Св. Женевьевы, Дюшан изучал трактаты по перспективе, в частности Дюрера, Леонардо, Ж.-Ф. Нисерона, Жана Дюбрёя (ил. 21) и Абрахама Босса. Впоследствии практически все работы Дюшана (за исключением реди-мейдов) были, как показал Ж. Клер⁴⁵, связаны с темой перспективы и оптики — в том числе «Большое стекло» (1915–1923) и «малое стекло» («Смотреть (с другой стороны стекла) одним глазом, вблизи, около часа», 1918). В частности, Дюшана интересовало отличие монокулярного зрения от бинокулярного — этому посвящена его картина *Tu m'* (1918), левая часть которой увидена двумя глазами, а правая — одним. В том же, 1918 году Дюшан сделал «Самодельную стереоскопию» (*Stéréoscopie à la main*) — стереопару, составленную из фотографий с вычерченными на них карандашом пирамидальными фигурами. Последняя работа Дюшана также посвящена стереоскопии — «Анаглифический камин» (1968).

44 См., например: [14; 17; 20; 24; 26; 32], а также: Paz O. *water writes always in* plural [33, pp. 143–158].

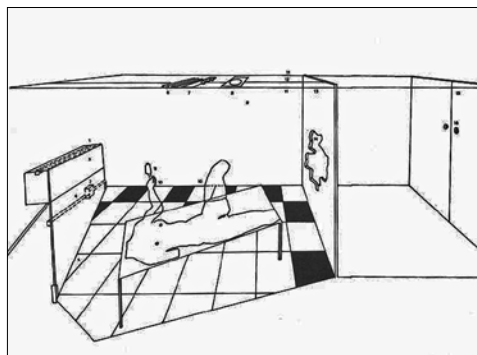
45 См.: [16]. Об интересе Дюшана к перспективе см. также: [14, pp. 17–75; 34, pp. 134–155]; к стереоскопии см.: [26, p. 33; 25].

Использование бинокулярного зрения очевидно создает в «Дано» эффект диорамы, в которой четко разделены три плана: пролом в кирпичной стене, играющий роль рамы, манекен и нарисованный пейзаж вдаль. В *Il Viso* с его линейной перспективой только два плана — рама, созданная лавровой аллеей, и купол собора.

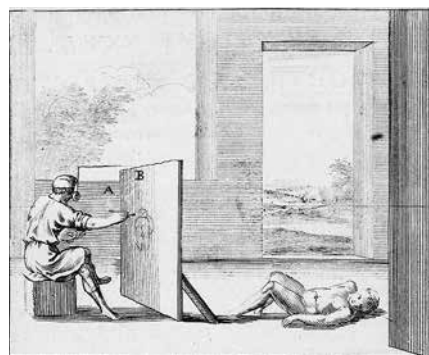
Как и Пиранези, Дюшан осуществляет строгий контроль над зрителем: смотреть в глазки можно только по одному и видеть можно только то, что доступно для взгляда — мы не видим ни головы манекена, ни правой руки, ни ступней ног. Тем самым эта кажущаяся диорама превращается в фрагментарный вид. Фрагментарность Дюшан считал основой перспективистского видения: «Физически, глаз — это суть перспективы... Глаз может воспринимать перспективу только тактильно. Он должен блуждать от одной точки к другой и измерять расстояние. Он не может видеть целого...» (курсив — Дюшана. — Н. М.) [39, pp. 86–90]. Чтобы достичь этой фрагментарности в «Дано», Дюшан не только устроил пролом в стене, но и, в отличие от перспективистов XVI и XVII веков — и в отличие от Пиранези, — расположил манекен не на центральной оси и не фронтально, что наглядно показал на своей изометрической диаграмме Ж.-Ф. Лиотар [32, p. 156]. (Ил. 20–21.)

Наконец, сам объект подсматривания. В эпоху Пиранези пип-шоу принадлежали к разряду «философских инструментов», «научных забав», были жанром уличных «выставок» (*le arti per via*), к которым выстраивались очереди; одно из таких шоу изобразил на своей фреске *Il Mondo Nuovo* Джандоменико Тьеполо (1791; ил. 15). Но во времена Дюшана невинное пип-шоу перешло исключительно в сферу эротического и/или порнографического воображаемого. Собственно замена собора Св. Петра на обнаженную девушку олицетворяет этику эпохи, но не семантику самого приема: зритель по-прежнему заглядывает в «новый мир».

Р. Краусс назвала «Дано» «оптической машиной, через которую невозможно не видеть» [27, p. 112]. То, что зритель, пришедший в музей, видит, производит на него шокирующее впечатление. Как только он прислоняется к отверстиям в двери и упирается взглядом в обнаженную в обценной позе, тут же запускается процесс «медузации» (*médusation*, по определению Ж. Клера), в результате которого зритель впадает в состояние оцепенения: «...первым впечатлением от встречи с расположенной за дверью сценой всегда будет шок — очень личное и в высшей степени неопишное переживание», — писали А. д'Арнонкур и У. Хоппс,



20. Жан-Франсуа Лиотар. *Étant donné*
Изометрическая диаграмма
Иллюстрация из кн.:
[32, p. 156]



21. Жан Дюбрёй. *Метод нахождения ракурса...* Иллюстрация из кн.:
Dubreuil J. La perspective pratique.
Т. 3. Paris, 1649. Pl. XXXIII

авторы первой статьи о «Дано» [26, p. 8]. В этом контексте, у Дюшана появляется еще один, помимо Пиранези, «помощник» — Гюстав Курбе с его «Происхождением мира» (1866), картиной, перед которой зритель так же «цепенел» и которая была столь же «неописуемой»⁴⁶.

В 1958 году, то есть во время работы над «Дано», Дюшан видел картину Курбе, тогда еще «секретную» и публично не выставлявшуюся, — он был одним из немногих (наряду с Пикассо, Леви-Строссом и др.), кого пригласил на свои показы «Происхождения мира» Ж. Лакан, тогдашний владелец картины. Как и предыдущие владельцы, Лакан прятал картину от посторонних глаз (в его случае, под картиной-крышкой А. Массона), и ее демонстрация превращалась в настоящий вуайеристский ритуал. Этот ритуал описала Дора Маар (в пересказе Николь Аврил):

После завтрака Лакан отложил книгу и позвал меня за собой... Он хотел показать мне свое новое приобретение, наиболее поразительное, как он сказал... «Вы готовы взглянуть на нее?» ... Я в первый раз видела его таким ликующим... Я закрыла глаза руками так, как если бы мы играли в прятки, и объявила: «Я готова!». Он попросил не открывать глаз, пока не скажет. Я слышала, как он сдвигает полотно Массона, чтобы раскрыть работу, которой так дорожил... «Вот, “Происхождение мира”», — произнес он с какой-то гордостью в голосе. Я все еще заслоняла глаза рукой и плохо поняла, что мне

сказали. «Происхождение мира», — повторил он... Я отвела руки от глаз. Безупречное совершенство!»⁴⁷

Впрочем, это вовсе не значит, что идею «Дано» Дюшану подсказал Курбе: само название инсталляции появилось еще в ранней «Зеленой коробке» Дюшана, а первые эскизы обнаженной модели датируются 1940-ми годами. Тем не менее едва ли он мог забыть об опыте демонстрации картины Курбе: между зрителем и произведением Лакан выстроил преграду, преодоление которой зрителем и составляло основу его визуального опыта. Метафорой этого преодоления у Дюшана стал пролом в стене. Возможно также, что Дюшан знал и о творческом методе Курбе, использовавшего порнографические стереофотографии (в частности, в его мастерской были снимки Огюста Беллока), — отсюда два отверстия в двери «Дано».

За первым, «неописуемым», переживанием зрителя «Дано» следует второе: только увидев обнаженную, он сразу начинает оборачиваться — не подсматривает ли кто-нибудь за тем, как он подсматривает в замочную скважину: «Тотчас, рефлексивно, я обернулась. И с облегчением увидела, что в комнате никого нет, и никто не заметил, как я тарашусь в эти глазки» (Э. Добнер [17, p. 87]); «Я посмотрела в глазки и инстинктивно отвернулась. Моей первой реакцией было осмотреть комнату, чтобы убедиться, что на меня никто не смотрит» (А. Джонс; цит. по: [24, p. 55]); «Я никогда не испытывала чувства неловкости, рассматривая что-то в музее, — кроме этого случая» (Р. Краусс; цит. по: [24, p. 53]); «Позади меня кто-то вошел; я не видел, смотрит ли он на меня, но затылком чувствовал его колющий взгляд» (Т. де Дюв [20, p. 404]). Это чувство Ж.-П. Сартр

46 «...зритель цепенел [sic] перед изображением женщины, в натуральную величину, вид спереди, взволнованной и конвульсирующей, прекрасно написанном, в состоянии *son atome*, как сказали бы итальянцы, — это последнее слово реализма. Но по непонятной забывчивости, художник, который писал модель с натуры, не изобразил ступни, ноги, бедра, ребра, грудь, плечи, руки, шею и голову. Есть одно слово, которое служит для описания людей, способных на подобного рода непристойности, достойные того, чтобы иллюстрировать сочинения маркиза де Сада, но я не могу [sic] произнести это слово, поскольку им пользуются только мясники», — писал в 1878 году Максим Дюкан, первый рецензент картины Курбе (см.: *Du Camp M. Les convulsions de Paris. Tome II. Paris, 1878, pp. 263–264.*)

47 Аврил Н. Я — любовница Пикассо. М.: Рипол Классик, 2007 (URL: <http://www.picassorabolo.ru/library/ya-lubovnitsa-picasso13.html>; дата обращения: 16.10.2019). См. там же реплику Пикассо в аналогичной ситуации: «Реальность, это неприемлемо!» Подробнее о картине Курбе и ее «тайной истории» см.: Молок Н. Триумф Добродетели: из «тайной камеры» в «тайный музей»...

(которого вспомнила Р. Краусс [27, pp. 111–112]) описал понятием «стыда», предложив ситуацию, очень напоминающую «Дано»: «.. вот я склонился к замочной скважине; вдруг я слышу шаги; я охвачен стыдом — кто-то видел меня» [8, с. 299].

Казалось бы, зритель Пиранези не должен испытывать подобного чувства стыда, поскольку то, что видит он, не является обценной картинкой, а наоборот — величественным видом. Однако с позиции сартрского «взгляда другого», ситуация остается прежней — ведь этот другой, смотрящий на тебя, смотрящего в замочную скважину, еще *не знает*, что именно ты там видишь. Чувство стыда вызывает не увиденная в глазке сцена, а сама ситуация подсматривания⁴⁸.

Но именно в этой «постыдной» вуайеристской ситуации и п(р)оявляется искусство. Истинным зрителем и Пиранези, и Дюшана является «другой» — тот, что смотрит на вуайериста у двери. То есть и *Il Viso*, и «Дано» — это не дверь+вид, а вуайер+дверь+вид⁴⁹. Тем, за что Сартру было стыдно, Дюшан — а с его помощью и Пиранези — гордится: реабилитируя вуайеристскую технику, он буквально реализует свою идею о том, что произведение искусства создается зрителем («картины создаются теми, кто на них смотрит»). *Il Viso* и «Дано» даются только тогда, когда зритель прорывается к отверстиям в двери, тем самым превращаясь в экспонат. Иначе это — просто дверь — найденный объект, реди-мейд, на который нужно смотреть, «отворачивая голову»...

Пока зрители создают *Il Viso* Пиранези и «Дано» Дюшана, сами художники — по законам искусства построботы — предаются праздности. А лень, согласно Дюшану, — это «иной способ прожить время» и «новый способ освоить настоящее» [5, с. 41].

48 Следует отметить, что чувство стыда не является присущим вуайеризму, но возникает лишь в ситуации, допускающей «взгляд другого» на вуайериста. Например, в романах маркиза де Сада, многие страницы которых посвящены именно вуайеристской технике, вуайеризм лишен стыда и оказывается прежде всего партиципаторной практикой, формой инициации: «Эрадис... предложила мне самой стать свидетельницей [sic!] ее счастья <...> Я спряталась в соседней комнате <...> Отверстие шириной в руку в двери, завешанной старинным бергамским почти прозрачным гобеленом, давало возможность видеть всю комнату, не рискуя быть замеченной [sic!]» («Тереза-философ»).

49 Согласно феминистской интерпретации «Дано», предложенной Э. Добнер, «другим» должна быть женщина-зритель, которая смотрит, как мужчина-зритель у двери смотрит на обнаженную женщину. При этом мужчина-вуайер — это персонализация самого Дюшана, а обнаженная — его альтер-эго, Проз Селяви. См.: [17, p. 91ff].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кабаков И., Гройс Б. Пустота (1990) // Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 66–72.
2. Кандинский В. Пустой холст и так далее (1935)/Пер. В. С. Турчина // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 2001. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva94.html>.
3. Кулешов Л. Почему я не работаю (1926) // Кулешов Л. Собр. соч. В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1987. С. 107–109.
4. Лафарг П. Право на лень. Религия капитала (1880–1883). М.: Либроком, 2012.
5. Лаццарато М. Марсель Дюшан и отказ трудиться (2014)/Пер. с франц. Д. Савосина, ред. пер. С. Дубина. М.: Grundrisse, 2017.
6. Макканелл Д. Турист. Новая теория праздного класса (2013). М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
7. Малевич К. Лень как действительная истина человечества (1921). С приложением статьи Ф. Ф. Ингольда «Реабилитация праздности»/Предисл. и примеч. А. С. Шатских. М.: Гилея, 1994.
8. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии (1943). М.: Республика, 2000.
9. Стилинович М. Похвала лени (1993)/Пер. К. Бохорова // Художественный журнал. 1998. № 22. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/22/pokhvala-leni/>; <http://moscowartmagazine.com/issue/43/article/834>.
10. Томкинс К. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы/Пер. с англ. и примеч. С. Дубина. М.: Grundrisse, 2014.
11. Штайрль Х. Танк на постаменте. Музеи в эпоху планетарной гражданской войны // Искусствознание. 2016. № 1–2.
12. Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art/Ed. by J. Aranda, B. Kuan Wood, A. Vidokle. Berlin: Sternberg Press, e-flux journal, 2011.
13. Barry F. “Onward Christian Soldiers”: Piranesi at Santa Maria del Priorato // L’Aventino dal Rinascimento a oggi. Arte e architettura/A cura di M. Bevolacqua e D. Gallavotti Cavallero. Roma: Editoriale Artemide, 2010.
14. Belting H. Looking through Duchamp’s Door. Art and Perspective in the Work of Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall. Köln: Buchhandlung Walther König, 2009.

15. Cabanne P. Dialogues with Marcel Duchamp (1967). New York: Da Capo Press, 1987.
16. Clair J. Duchamp and the Classical Perspectivists // *Artforum*. 1978. Vol. 16. No. 7. Pp. 40–48.
17. Daubner E. Étant donnés: Rrose/Duchamp in a Mirror // *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review*. 1995. Vol. 22. No. 1–2. Pp. 87–96.
18. Duboy P. Lequeu: An Architectural Enigma. London: Thames and Hudson, 1986.
19. Durantaye L. de la. Readymade Remade // *Cabinet Magazine*. 2007. No. 27. URL: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/27/durantaye.php>.
20. Duve T. de. Kant after Duchamp. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1996 (An October Book).
21. Frayne D. The Refusal of Work: Rethinking Post-Work Theory and Practice. London: Zed Books, 2015.
22. Gillick L. The Good of Work // *e-flux journal*. 2010. No. 16. URL: <https://www.e-flux.com/journal/16/61277/the-good-of-work/>.
23. Graw I. When Life Goes to Work: Andy Warhol // *October*. 2010. Vol. 132. Pp. 99–113.
24. Haladyn J. J. Marcel Duchamp. Étant donnés. London: Afterall, 2010.
25. Haralambidou P. The Stereoscopic Veil // *arq: Architectural Research Quarterly*. 2007. Vol. 11. No. 1. Pp. 36–51.
26. Harnoncourt A. d'., Hopps W. Etant Donnés <...> Reflections on a New Work by Marcel Duchamp (1969). Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1987.
27. Krauss R. The Optical Unconscious (1993). Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1996.
28. Jean-Jacques Lequeu. Bâtitseur de fantasmes (Catalogue de l'exposition). Paris: Bibliothèque nationale de France/Éditions Norma, 2018.
29. Lippard L. Architectural Revolutions Visualized (1968) // *Lippard L. R. Changing. Essays in Art Criticism*. New York: E. P. Dutton, 1971. Pp. 213–226.
30. Lippard L., Chandler J. The Dematerialization of Art (1968) // *Lippard L. R. Changing. Essays in Art Criticism*. New York: E. P. Dutton, 1971. Pp. 255–276.
31. Lippard L., ed. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. New York: Praeger, 1973 (2nd ed.: 1997).
32. Lyotard J.-F. Duchamp's TRANS/formers (1977). Venice (CA): The Lapis Press, 1990.

33. Marcel Duchamp/Ed. by A. d'Harnoncourt and K. McShine. New York: The Museum of Modern Art, 1973.
34. Peyré Y., Toussaint E. Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Paris: Édition du Regard, 2014.
35. Reich G. Lazy Warhol: Strategies of Work Refusal in Andy Warhol's Early Films // *PARSE Journal*. 2019. No. 9. URL: (<https://parsejournal.com/article/lazy-warhol-strategies-of-work-refusal-in-andy-warhols-early-films/>).
36. Spieth D. A. Giandomenico Tiepolo's *Il Mondo Nuovo*: Peep Shows and the "Politics of Nostalgia" // *The Art Bulletin*. 2010. Vol. 92. No. 3. Pp. 188–210.
37. Srnicek N., Williams A. Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work. London and New York: Verso, 2015.
38. Steyerl H. Duty-Free Art // *e-flux*. 2015. No. 63 (URL: <https://www.e-flux.com/journal/63/60894/duty-free-art/>).
39. The Essential Writings of Marcel Duchamp: Salt seller = marchand du sel/Ed. by M. Sanouillet and E. Peterson. London: Thames and Hudson, 1975.
40. Vidokle A. Art Without Work? // *e-flux journal*. 2011. No. 29. URL: <http://www.e-flux.com/journal/29/68096/art-without-work/>
41. Voids. A Retrospective. Exhibition Catalogue. Centre Pompidou/Kunsthalle Bern, 2009/Ed. By. M. Copeland et al. Zurich: JRP|Ringier, 2009.
42. Work/Ed. by F. Sigler. London – Cambridge (MA): Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2017 (Document of Contemporary Art).