

УДК 7.01, 7.037.4  
ББК 85.03, 85.100  
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-2-72-81

Шариф Шукуров

## Марсель Дюшан: осязание глубины

Новая дискурсивная практика визуального мышления в искусстве авангарда, принципиально отличающаяся от всего существовавшего в начале XX века, связана с именем Марселя Дюшана. Такого рода дискурсивная практика носит характер ценностно-коммуникативной стратегии всей культуры XX–XXI веков. Что такое дискурсивная практика визуального мышления? Дискурсивная практика понимается нами как пространство формирования визуального мышления отдельного художника/дизайнера. Марсель Дюшан в своей практике *ready-made* формально не был художником. Однако, образуя новое пространство визуального мышления, он сыграл выдающуюся роль в зачатках новой концептуальной формации искусства и дизайна. В данном случае пространство визуального мышления формируется в результате трансформации не только собственно вещи, но и ее смысловой наполненности. Надо признать, что практика *ready-made* Марселя Дюшана предвосхитила концептуализм Джозефа Кошута и апроприацию Шерри Левин.

Ключевые слова:

Марсель Дюшан, Герман Обрист, Поль Сезанн,  
Анри Матисс, Джозеф Кошут,  
дискурсивная практика, *ready-made*,  
пространство визуального мышления,  
концептуализм, интенциональность.

*Мы еще не осознаем, что природа — более в глубине, нежели на поверхности. Ведь, вдумайтесь, если поверхность можно видоизменять, украшать, декорировать, то, прикасаясь к глубине, мы неизбежно прикасаемся к истине.*

Поль Сезанн

Дискурсивная практика визуального мышления в искусстве авангарда России и Европы, принципиально отличающаяся от всего существовавшего в начале XX века, связана с именем Марселя Дюшана. Прежде чем перейти непосредственно к столь значимой фигуре, скажем о том, что дискурсивная практика понимается нами как пространство формирования визуального мышления отдельного художника/дизайнера. Следуя за М. Фуко, скажем, что искусство/архитектура/дизайн XX–XXI веков имеют собственную дискурсивную практику, свою «совокупность дискурсов», собственный ареал ценностного визуального мышления. Такого рода дискурсивная практика носит характер ценностно-коммуникативной стратегии для всей культуры XX–XXI веков. О ценностно-коммуникативной стратегии необходимо сказать следующее: ей можно задать два вопроса: «что это?» и «как, каким образом это делается?». Нижеследующее обращение к дискурсивным практикам визуального мышления художников XX века будет основываться на вопросах «как?», «каким образом?».

Начиная с работ Анри Матисса возникла новая реальность в искусстве Европы. В живописи начала XX века исчезает повествовательность и, соответственно, изображаемое все чаще и чаще перестает отвечать на вопросы «что? что это?». Кардинальным вопросом времени становится вопрошание «как? каким образом?». Эти вопросы, как следствие, изменяют проблему понимания. Сам Дюшан об этой проблеме сказал так:

*Моя идея заключалась в том, чтобы вложить мозги туда, где всегда были только глаза.*

Понимание создает новый сингулярный образ, местонахождение которого может пребывать в мышлении человека (художника/зрителя), создающего и умно видящего картину. Произведение искусства — это новая реальность. Другими словами, понимание, скажем, формы и цвета у Анри Матисса — это подключение к смыслам интеллектуальной деятельности художника и зрителя.

### ПРОБЛЕМА ИМЯНАРЕЧЕНИЯ *READY-MADE*

Марсель Дюшан в своей практике *ready-made* конечно же не был художником в привычном смысле этого слова. Мир *ready-made* — это интенциональный мир, направленный на осознание новой онтической квазиреальности. И еще раз: Марселя Дюшана интересует не онтология, а онтика, создание «совокупности дискурсов» не по вертикальной оси, а по горизонтальной.

К сказанному добавим, что в своих *ready-made* Дюшан создавал новую дискурсивную практику, которая на самом деле являлась квазиреальностью. Дополнительные ресурсы восприятия такого искусства открывали для зрителя широчайшие горизонты понимания [4, с. 219]. Вот хороший пример тому.

Марсель Дюшан был известным шахматистом, чемпионом Франции 1925 года. Надо ли думать, что его *res sacra*, дело его жизни, когда-то окажется в интенциональном пространстве *ready-made*. Именно так и произошло: в 1995 году пуэрто-риканский художник Чарлес Юхас-Альварардо создал шахматную доску, на одной из сторон которой установлены обычные фигуры, а на другой — самые известные *ready-made* Дюшана. (Ил. 1.) Последние, у которых уже были свои имена, обратились в новую вещь, — квазишахматные фигуры с соответствующими именами. Преобразование, как и у Дюшана, шло по горизонтальной, онтической оси.

Дюшан, во-первых, вводит новую стратегию имянаречения — каждый предмет промышленной продукции в режиме *ready-made* получает новое имя, а затем и еще одно: сушилка для бутылок становится «Ежом», писсуар — «Фонтаном», и предмет обращается в многозначимую вещь со своими именами. Во-вторых, что немаловажно, Дюшан наделяет себя жреческими функциями имянаречения. Больше того, именованная Дюшаном вещь отныне предназначена для выставочного пространства, или иначе — эта вещь оказывается в новом ареале ценностного визуального мышления, в пространстве новой дискурсивной практики.



1. Чарлес Юхас-Альварардо  
Дюшан под шахом. 1995  
Смешанная техника. 47,9 × 47,9 × 13,3  
Художественный музей Пуэрто-Рико,  
Сан-Хуан

Шахматы, как говорит Олег Аронсон, являют собой пространственно-временное единство, в котором переплетены чувственное и абстрактное:

*Шахматы воспринимаются Дюшаном как модель, в которой переплетены и неразрывно связаны абстрактное и чувственное, и в этом их механическом переплетении оказывается под вопросом само их различие. Притягательным и даже эротизированным в шахматах для Дюшана оказывается отношение, выведенное в область, полагаемую как зона абстракции. Но примерно то же могут сказать многие математики о числах, бесконечных множествах, некоторых формулах. Подобно набоковскому Лужину и Дюшану, многие математики «ощущают» и «переживают» математические абстракции*

*как сферу действия энергий, сил, напряжений, а вовсе не как механику формальных доказательств [1].*

Таким образом, *art*-опыт Дюшана обладает своей «совокупностью дискурсов», своей креативной пространственно-временной стратегией. Проследим, как это происходит.

Вернемся сначала к шахматной доске, на одной из сторон которой расположились наиболее значимые *ready-mades* Дюшана. Предметы, ставшие вещами, как мы уже знаем, были переименованы, однако, на шахматной доске произошло вторичное переименование этих же вещей — они стали пешками, конями, слонами, ладьями, королями и королевами.

Иерархия имен, пространств конечно же интенционально нацелена на ту глубину, о которой вначале говорил Поль Сезанн. Для сравнения приведем пример из суфийской поэмы Фарид ал-Дин Аттара «Мантик ал-Тайр». Птицы, собравшись вместе, решили найти царя птиц по имени Симург, они долго летели, теряя товарищей, пока не обнаружили, что все они вместе и являются Симургом. Птицы двигаются не по вертикальной онтологической оси, а по горизонтальной — онтической. Истина находится в глубине онтики.

И еще раз: мы говорим об онтической глубине пространства, где формируются основы дискурсивной практики имянаречения. Сказанное сопровождается активным процессом формообразования. Как это произошло у Дюшана, мы расскажем в следующем разделе работы.

Смене имен соответствует смена пространств, но не времени. Время словно застыло, не столь важно, когда произошло вторичное имянаречение известных уже всем именованных вещей. *Ready-made* существует вне времени, ему свойственно концептуальное сгущение (выставочное пространство, пространство музея), либо рассеивание, когда происходит представление одной вещи из многих.

Появление слова «концептуальность» не случайно, ведь Дюшан создает концептуальное искусство, опережая в этом Джозефа Кошута, который в своем трактате «Искусство после философии» написал: «Все искусство (после Дюшана) — концептуально по своей природе, потому что искусство вообще существует только концептуально» [3, с. 549].

Первым изделием Марселя Дюшана было «велосипедное колесо», установленное на табурете (1913), — создателю нравилось его движение — таким образом возникло кинетическое искусство. Позднее, в 1915 году

Дюшан назвал это колесо *ready-made*, как и «Сушилку для бутылок» по имени «Ёж» (1914). В 1917 году Марсель Дюшан создает весьма многозначную вещь — он переворачивает писсуар и называет эту вещь «Фонтаном» с подписью *R. Mutt.* (Ил. 2.) Каковы характеристики «Фонтана»: жидкость отныне не вливается, а выливается. Он перевернут — лишен основных качеств многожды. Как мы увидим во второй части статьи, сказанное является лишь одной из версий происхождения «Фонтана».

А вот и еще одна примечательная функция «Фонтана» и всех прочих *art*-изделий Марселя Дюшана. *Ready-made*, оказавшись в выставочном пространстве, становится инсталляцией, организовывая физическое и ментальное пространство вокруг себя. Инсталляция является очевидным продуктом организации пространства нового визуального мышления, формирования очередной дискурсивной практики в выставочном пространстве.

Видимо, можно согласиться со словами Марселя Дюшана:

*Опасность для меня состоит в том, чтобы угодить теперешней публике — той публике, которая окружает вас, и принимает вас, и дает вам успех, и все такое. Вместо этого я предпочел бы дождаться грядущей публики, которая придет через пятьдесят лет — или через сто лет — после моей смерти. Так вот — я хочу именно этой идеальной публики, правильной публики [7, р. 94].*

Проживая в Нью-Йорке, Марсель Дюшан анонимно помогал многим молодым художникам, включая Джозефа Кошута. Именно Кошут стал тем человеком будущего, связавшим, как мы видели, *ready-made* и открытое им концептуальное искусство.

### **ПРОИСХОЖДЕНИЕ ФОРМЫ «ФОНТАНА», ИЛИ ОПАТАФИЗИКЕ ДЮШАНА**

Творчество Марселя Дюшана часто называют патифизическим. Что такое «патАрт» в контексте *ready-made* Дюшана? Ответим на это так: когда говорят, что патифизика это одновременно «плюс-минус», скажем, что подобным «плюсом-минусом» является «Фонтан» Дюшана. Существовать одновременно в режиме писсуара и фонтана — это очевидный патифизический жест. Ситуация усугубляется, когда мы понимаем, что за «Фонтаном» Марселя Дюшана таится «Фонтан» мюнхенского

скульптора Германа Обриста, к его творчеству мы перейдем ниже. Сначала поговорим о существовании патафизики Дюшана.

В 1948 году в Париже организуется *Collège de 'Pataphysique* (Коллеж патафизики) — международное сообщество писателей, поэтов, философов, художников, музыкантов, режиссеров театра и кино. Дюшан поступает в *Collège de 'Pataphysique* в 1952 году, а его приветствием стали слова: «Доброй вам 'патафизики!» [6, с. 279].

В этом разделе мы намерены обсудить проблему зарождения формы «Фонтана», ее семантическую глубину, а не тривиальные рассуждения о лежащей в основе формы писсуара. Дюшан, словно фокусник, показал мнимую праформу «Фонтана». Существует и определение патафизики, прочитав которое мы поймем причины причисления «Фонтана» к патафизическому творчеству:

*Патафизика есть наука о воображаемых решениях, которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции [6, с. 277].*

После сказанного мы немедленно вспоминаем делёзовский вариант имажинации. По Делёзу, входящему, кстати, в списки патафизиков, имажинация — это не просто воображение. Именно патафизика сближает Делёза и Дюшана. Делёз считает, что имажинация имеет дело с творчеством и будущими смыслами, смыслами становления. Смысло-форма «Фонтана» имажинативна, она в полной мере отвечает вышеприведенной характеристике.

Дюшан причислял свой «Фонтан» к антиретинальному искусству (от лат. *retina* — «сетчатка»). К примеру, импрессионисты и даже фовисты, согласно его словам, принадлежат к ретинальному искусству. Вряд ли и Сальвадор Дали в полной мере соответствует критериям Марселя Дюшана. Ниже мы намерены проследовать за Дюшаном с тем, чтобы измерить визуально-семантическое расстояние между антиретинальным свойством его *ready-made* и, как мы покажем ниже, его ретинальным источником. А об этом имеет смысл говорить, послушаем одного из исследователей Марселя Дюшана:

*Идея авангарда формируется <...> на основе мнимого разрыва с традицией, не намеренно осуществленного художниками, а как бы навязанного им сверху, поскольку единственная оставленная им стра-*



2. Алфред Стиглиц. «Фонтан» Р. Матта  
Фотография из журнала  
*The Blind Man*. 1917. No. 2. May



3. Герман Обрист. Фонтан  
Круппа. 1912  
Фотография из журнала:  
*Dekorative Kunst: illustrierte  
Zeitschrift für angewandte Kunst*.  
1913/1914 . Bd. 22. S. 84–85  
(вкладка)

*тегия сводится к тому, чтобы всеми силами отстаивать за собой этот разрыв как доказательство современности и начало новой традиции [2, с. 194].*

Какова же глубина семантического расстояния от «Фонтана» Дюшана до истинной праформы *ready-made* или второго члена семантической пары? Казалось бы, и как принято считать, таковым является авторская версия — перевернутый писсуар. Мы предлагаем рассмотреть еще одну версию и настаиваем на большем расстоянии между кореллятами семантической пары под названием «Фонтан».

В июне 1912 года Марсель Дюшан побывал в Мюнхене, здесь он окончательно протиснулся с кубизмом и, как отмечают исследователи, идеи *ready-made* сложились именно здесь. Там же он познакомился с немецким экспрессионизмом, приобрел книгу В. В. Кандинского

«О духовном в искусстве», познакомился с ее автором. Здесь же, в Мюнхене, на наш взгляд, он увидел еще нечто, что и послужило истоком формы «Фонтана».

Герман Обрист — известнейший представитель югендстиля в Мюнхене, скульптор, керамист, специалист по вышивке и ковроткачеству, одним словом, на все руки мастер. Обрист обладал тончайшим чувством пластического образа во всем, чего касалась его рука, более того, его пластика тесно переплеталась с абстракцией. Об этом справедливо и точно писал В. Турчин [5, с. 141–142]. Нет ничего странного в том, что Обрист и Кандинский были не просто хорошо знакомы, отвлеченная от конкретной формы абстракция живо интересовала обоих. Антиретиальный концепт был характерен для обоих.

Скульптурные формы фонтанов, начиная с конца XIX века, были своеобразным *know-how* Германа Обриста. Совсем еще молодым в 1892 году он изготовил модель фонтана для Флоренции, что позволило ему совершить путешествие по Италии. В 1912 году он сделал еще один фонтан, ставший классическим и показательным для его творчества. (Ил. 3.) Этот фонтан не мог не видеть Дюшан, как он не мог не знать о ярчайшем представителе югендстиля Германе Обристе.

Через пять лет, в 1917 году, в Нью-Йорке Марсель Дюшан продемонстрировал свой вариант «Фонтана», форма которого напоминала фонтан Германа Обриста 1912 года. Мы говорим о визуально-семантическом сходстве двух форм, созданных на значительном расстоянии друг от друга. Глубина семантического расстояния «Фонтана» Дюшана не столь велика, поскольку подаренный ему писсуар в перевернутом положении не мог не напомнить ему о поездке в Мюнхен. По этой же причине он назвал писсуар фонтаном.

Дюшан изобретал не только новые формо-смыслы, он был своеобразным *Formherstellungsmaschine*. Не менее интересны были его изобретения в области терминологии. Например, инфратонкость — это «бесконечно малая разница между вещами» [6, с. 277]. Зададимся вопросом: столь ли большая разница между «Фонтаном» Обриста и «Фонтаном» Дюшана? Именно инфратонкость сближает две формы и именно поэтому Дюшан переворачивает писсуар — он, наконец, по прошествии времени, в Нью-Йорке все-таки нашел форму, сближающую ее с образцом Германа Обриста.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аронсон О. Машина и женщина (заметки о Марселе Дюшане) // Синий диван. 2013. № 18. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/duchamp>.
2. Дюв Т. де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с франц. А. Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012.
3. Кошут Д. Искусство после философии (1969) / Пер. с англ. А. Курбановского // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.
4. Молок Н. Аморфозы реди-мейда: Дюшан, Пиранези и искусство пост-работы // Искусствознание. 2019. № 4. С. 214–255.
5. Турчин В. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.
6. Хьюгилл Э. Патафизика: бесполезный путеводитель. М.: Гилея, 2012.
7. Sweeney J. J. Interview with Marcel Duchamp (1955) // Nelson J., ed. Wisdom. Conversations with the Elder Wise Men of our Day. New York W. W. Norton and Co., 1958. Pp. 89–99.