

Михаил Ямпольский

Аллегория живописи Виталия Комара

Статья посвящена последнему живописному проекту Виталия Комара «Аллегии справедливости». Автор показывает, что в этом цикле работ аллегория должна пониматься расширительно, не просто как условное обозначение понятия (в данном случае «справедливости»), но как способ утверждения и одновременного разрушения однозначной знаковости. Один из способов расширения значения аллегии — это широко использованный художником принцип сопоставления форм на основе сходства, аналогии. Второй — понимание аллегии как *ready-made* в духе Дюшана. Такое расширение понимания аллегии позволяет не сузить значение изображения до устойчивой персонификации понятия, но, наоборот, расширить его, обеспечивая сложную внутреннюю циркуляцию смыслов.

Ключевые слова:

аллегория, символ,
Правосудие, Немезида, Свобода,
тень, магия, Уроборос,
Виталий Комар.

Последние работы Виталия Комара объединены в цикл «Аллегии Правосудия». Обращение к аллегиям и символам, столь типичное для этих работ Комара, далеко не тривиально для сегодняшнего искусства. В конце концов, активное использование аллегорий характеризует искусство гораздо более ранних эпох — от Средних веков до XVIII века, и уже в XIX становится относительно редким. Сам Комар объясняет его интерес к такого рода образности попыткой найти место для живописи внутри художественного поля, в котором господствует концептуальность. Аллегии и символы — это то, что максимально приближает живопись к концептуализму, наиболее полно проявившему себя в инсталляциях, перформансах и разного рода художественных акциях и жестах. Но отношение Комара к аллегиям не исчерпывается их интеграцией в концептуальный контекст, оно гораздо сложнее. Так, например, на самом поверхностном уровне через всю серию проходит мотив медведя (иногда появляющегося с российским триколором или красным флагом), играющего с весами или агрессивно на них нападающего. Весы — наиболее распространенный атрибут богини правосудия Немезиды, а медведь — классическая персонификация России. Естественно, комбинацию медведя и весов легко прочесть как аллегорическое отражение традиционно российского пренебрежения законом. Но именно такого типа чтения, при всей его легкости и соблазнительности, Комар старается, на мой взгляд, избежать.

Аллегория обычно презрительно отвергается как конвенциональный тип условных значков, персонифицирующих или обозначающих абстракции. Но еще в 1948 году крупнейший исследователь ренессансной неоплатонической аллегии Эрнст Гомбрих указывал на глубочайшую двойственность «символических картинок». Конечно, мы привыкли считать, что правосудие — это женщина с весами и мечом в руках, часто с завязанными глазами, а, например, лев — это знак силы, имперский символ и т. д. Гомбрих показал, что в контексте ренессансного возрождения неоплатонизма абстракциям, идеям стала

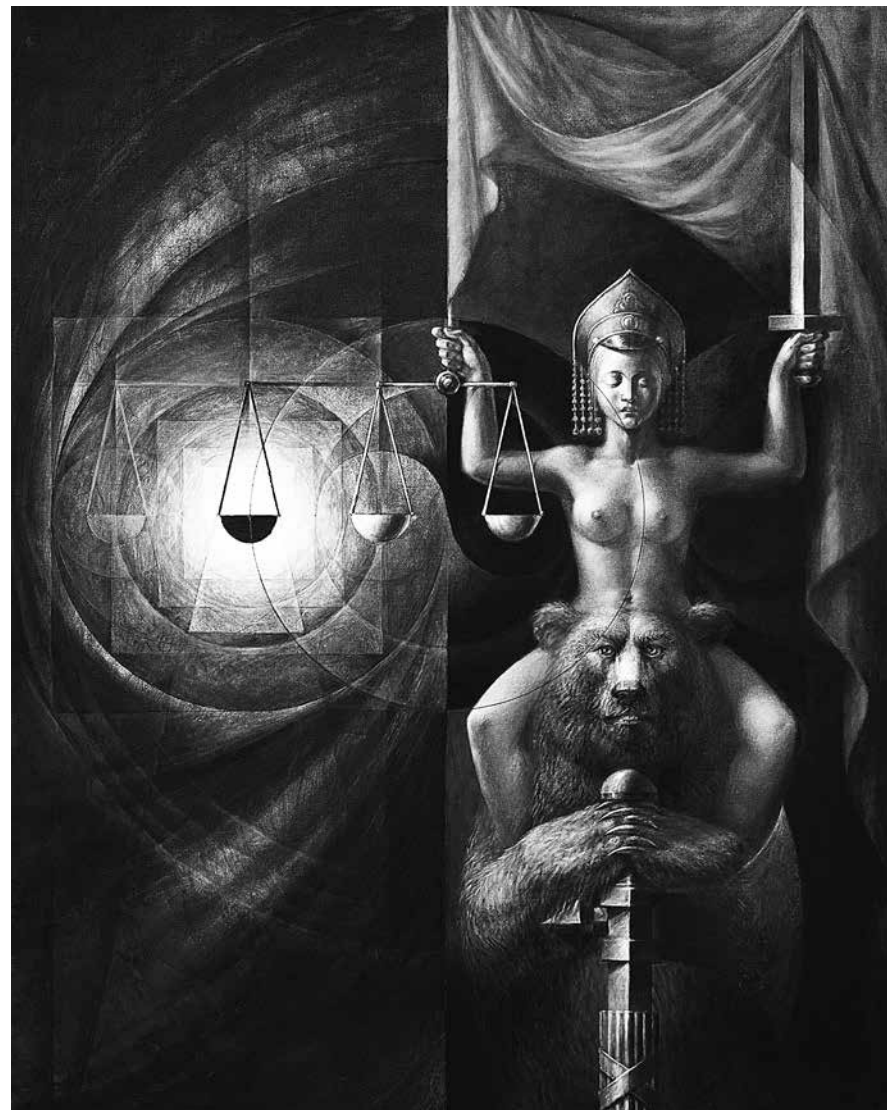
приписываться способность непосредственно воздействовать на видимый мир. Именно отсюда возникла двойственность аллегорий. Гомбрих ссылался на Аби Варбурга, считавшего, что люди склонны путать знаки с вещами, которые эти знаки обозначают: «Сам вопрос о том, является ли Фортуна “символом” жизненных злоключений или капризным демоном, влияющим на нашу судьбу, является ли Смерть с косою абстракцией или чем-то способным постучать в дверь, не имеет ясного ответа»¹. Такая двойственность лежала в основе странного, на наш взгляд, желания узнать, как «в действительности» выглядело Правосудие. Речь буквально шла о видимом облике Правосудия, о теле абстрактного понятия, в котором идея не различается с богиней, демоном.

В связи с фигурой Правосудия Гомбрих рассуждал, например, следующим образом: «Если мы только начнем достаточно глубоко копать в древних и забытых преданиях, мы может найти намек на один из образов, в котором древние восточные мудрецы прятали свое глубокое понимание сущности Правосудия. Так, Плутарх, например, сообщал в *De Isidi et Osiride*, что мифический египетский Жрец представлял Правосудие слепым. Изобразить его слепым значило обнаружить истинный атрибут идеи Правосудия. Подлинный неоплатонист мог даже подтолкнуть к следующему шагу и признать, что поведение того, чей взгляд покоится на Правосудии, может или должно испытать воздействие того, что он созерцает. Такое представление может объяснить огромную заботу и эрудицию, направленные на “правильное” оснащение фигур не только в живописи, но и в масках, процессиях...»²

Замечания Гомбриха интересны тем, что показывают вовсе не условно-конвенциональную природу аллегории, а свойственную ей когда-то (но потом утраченную) способность аффективно воздействовать на зрителя. В своей декларации к выставке «Аллегории справедливости» Комар подчеркивает совсем не интеллектуальное или концептуальное измерение аллегорий, но их принадлежность миру памяти и аффективного опыта: «Аллегорию Справедливости — старинную бронзовую фигуру с весами и мечом в руках, я рисовал с детства. Мои мама и папа были юристы, и у нас дома, на книжной полке стояла эта загадочная женщина. На ее глазах была повязка (символ независимого

1 Gombrich E. H. *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1948, vol. 11. P. 165.

2 *Ibid.* P. 178.



1. Виталий Комар. *Медвежье Правосудие*. Из проекта *Аллегории Правосудия*. 2010–2015
Холст, темпера, масло. 152 × 122
Предоставлено автором

и беспристрастного суда), а ее нога попирала змею. Больше всего мне нравились две чаши весов. Они напоминали ее грудь»³.

Аллегория тут укоренена в память детства и имеет прямое отношение к родителям и даже, скорее, к матери (связь формы весов с женской грудью). На одной из картин серии Немезида изображена в виде голой женщины, сидящей на плечах медведя; в одной руке она держит весы, а в другой — меч. (Ил. 1.) Ее груди расположены на той же оси, что и чаши весов, размер которых совпадает с размером грудей. Чаши эти вписаны в китайский символ инь и ян. В своей декларации художник объясняет и эту зрительную аналогию: «В своих последних работах я соединил западную эмблему — “Весы” с восточным символом “Инь-Ян”. Этот новый образ евразийского гибрида я вижу как символическое объединение законов социальных (весы) с законами природы (Инь-Ян). Наши государственные законы двумерны, как плоская, наивная и несовершенная копия таинственных законов многомерной вселенной. Дуализм и весов, и Инь-Ян я вижу в форме разностильного диптиха, динамическое равновесие которого мне кажется визуальной метафорой “знака равенства” (=). Этим знаком пользуются люди науки в математических уравнениях, отражающих поиски Законов Природы»⁴.

Я вернусь к этой аналогии позже, сейчас же я хотел бы обратить внимание на сам принцип визуальной аналогии, сходства. Аллегория традиционно трактовалась как условный знак, не основывающийся на иконическом сходстве. Вальтер Беньямин приводит классическую формулировку различия между символом и аллегорией, данную немецким мифографом Кройцером: «Вот в чем заключается “различие между символическим и аллегорическим изображением”: “второе означает просто общее понятие, или идею, отличную от него самого; первое — сама воплощенная, данная в чувственном виде идея. Второе — это замещение... Первое — когда само понятие спускается в наш телесный мир и в образе предстает нам само и непосредственно»⁵. Символ — явление органическое, а потому сродственное с идеей прекрасного и гармонической формы. Беньямин писал о «природном, минерально-растительном в развитии символа»⁶.

3 Виталий Комар. Аллегория справедливости. Сопроводительный текст к выставке *Vitaly Komar. Allegories of Justice*. Галерея Ronald Feldman Fine Arts, Нью-Йорк, 28 марта — 2 мая 2015 года.

4 Там же.

В отличие от органического символа, аллегория, состоящая из внешне не связанных компонентов и атрибутов (женщина, повязка на глазах, весы, меч), дает принципиально иную картину человеческого опыта, основанного на фрагментарности и загадочности, сопоставлении противоречивых элементов. Аллегория становится «агрегатом знаков»⁷. Эта противоречивая агрегатность аллегии оказывает мощное эмоциональное воздействие на зрителя или читателя. Символ обладает внутренней целостностью, а потому разворачивается мгновенной вспышкой в моменте «теперь». Аллегория — агрегат, а потому предполагает временную последовательность чтения, развертку текста, прохождение читателя через последовательность фрагментов. Ее восприятие поэтому не укладывается в рамки ни мгновенного озарения, ни простого эстетического созерцания: «...аллегория не свободна от соответствующей диалектики, и покой созерцания, с которым она погружается в пропасть между зримым образом бытия и означиванием, не имеет ничего общего с отрешенной самодостаточностью, обнаруживаемой в кажущейся родственной интенции знака. Насколько мощно бурлит в этой пучине аллегии диалектическое движение...»⁸

Ассоциация чаш весов с инь и ян вписывается в такую диалектику. Между весами — атрибутом правосудия — и инь и ян существуют и внутренние сходства, и принципиальные различия, которые вводят эту группу символов в сложные отношения. Инь и ян лежат в области противоречий, которые вызывают внутреннее движение и становление. Франсуа Жюльен пишет о том, что инь и ян, взаимно приводя друг друга в движение, лежат в основе всего актуально данного: «“Все, что не похоже друг на друга, противоположно”, и “все, что противоположно, взаимно активизирует” <...> Взаимная активизация — это то, что приводит в движение мир, его единственный и спонтанный движитель, и вся реальность вибрирует от одного эффекта этих непрекращающихся взаимодействий»⁹. В этом смысле пара инь и ян похожа на беньяминовскую аллегию, чья энергия укоренена в несходство, способное точно так же

5 Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. С. 170.

6 Там же. С. 171.

7 См.: Cowan B. Walter Benjamin's Theory of Allegory // *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism, Winter 1981. P. 110.

8 Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы... С. 171.

9 Jullien F. Procès et création. Une introduction à la pensée des lettres chinois. Paris: Seuil, 1989. P. 45–46.



2. Виталий Комар. Птичка и Медведь
Из проекта Аллегории Правосудия
2010–2015. Холст, темпера, масло
152 × 152. Предоставлено автором

произвести динамику диалектических отношений. Речь в обоих случаях идет об имманентности. Движение тут внутренне обусловлено и не нуждается во внешнем движителе, каким у Комара в картинах часто предстает, например, медведь, подталкивающий чаши весов. Инь и ян в основе своей — неравновесная система. Весы же, также лежащие в плоскости имманентных систем, тяготеют к равновесию. Джозель Кей показал,

как в Средние века, когда весы стали одним из центральных символов правосудия, произошел сдвиг в сторону равенства — *aequalitas*, а тема равенства, эквивалентности стала центральной для целого кластера идей: *justitia*, *temperantia*, *symmetria*, *medium*, *medietas* и *proportionalitas*. До этого равновесие считалось необходимым условием существования, внедренным в мир Богом. Но примерно с XIII века, по мнению Кей, фокус сдвинулся в сторону визуализации сложных систем, в которых «баланс (*aequalitas*) предстал как агрегатный продукт систематического взаимодействия многих движущихся частей внутри целого»¹⁰.

Весы, таким образом, оказываются в той же области представлений, что и инь и ян — знаки и основа равновесных систем, в которых равновесие возникает в результате имманентной организации хаоса. Не случайно, конечно, Комар в своих аллегориях широко использует образ вихря, хаоса, принимающих форму циклического вращения вокруг центральной оси. Это репрезентация хаоса, обретающего устойчивую форму, порядок. Медведь, кстати, буквально возникает из этого хаоса и персонифицирует его. (Ил. 2.) Показательно и то, что в «Теогонии» Гесиода Немезида — дочь Ночи, то есть хтонической стихии первоначального хаоса. В первом длинном европейском описании Немезиды, сделанном Полициано в поэме *Manto* (1482), она предстает как плывущая в воздухе фигура, рожденная из «турбулентного движения ветров»¹¹.

И все же в европейской традиции, в отличие от китайской, равновесие правосудия или справедливости увенчивается абсолютной симметрией, полной сбалансированностью чаш весов. Это состояние покоя, идеальной сбалансированности в сущности парадоксально. Джорджо Агамбен привлек внимание к противоречивости этого состояния. Абсолютное равенство равноценно, с его точки зрения, приостановке всякого действия, в том числе юридического, а в абсолютном смысле приостановке закона: «Термин *iustitium* — построенный точно так же, как и *solstitium*, — буквально означает «остановка, временное приостановление права»: *quando ius stat* — этимологически поясняют грамматики — *sicut solstitium dicitur* (*iustitium* говорят, когда закон стоит на месте, как солнце в день солнцестояния); или же, по словам Авла Геллия, *iuris*

10 Kaye J. A History of Balance, 1250–1375. The Emergence of a New Model of Equilibrium and its Impact on Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 6.

11 Stimilli D. Daimon and Nemesis // RES. Anthropology and Aesthetics, No. 44, Autumn, 2003. P. 101.

quasi interstitio quaedam et cessatio (чуть ли не остановка и бездействие закона). То есть *iustitium* означал приостановление не только действий судебных властей, но и права как такового. Значение этого парадоксального юридического института, заключающегося исключительно в создании юридической пустоты, необходимо исследовать как с точки зрения систематики публичного права, так и с историко-философской точки зрения»¹².

В серии Комара это равновесие классической иконографии правосудия недостижимо. Здесь всегда присутствует момент нарушения равновесности. Среди картин, составляющих серию «Аллегии», бросается в глаза единственная скульптура, изображающая статую Свободы, водруженную на велосипедное колесо без шины. (Ил. 3.) Любопытно, что вместо факела в руке комаровской Свободы — воздетый меч. Речь таким образом прямо идет о миграции атрибута правосудия в смежный, но не идентичный контекст. Эта миграция атрибутов важна для общего замысла серии, и я остановлюсь на ней позже. Сама фигура статуи Свободы с мечом могла переключиться в «Аллегии» из романа Кафки «Америка» («Пропавший без вести»), где в самом начале книги герой романа Карл Росман видит в нью-йоркской гавани символ Америки: «...он вдруг по-новому, будто в неожиданной вспышке солнечного света, увидел статую Свободы, на которую смотрел давно, еще издали. Казалось, меч в ее длани только-только взмыл ввысь, а всю фигуру овеивают вольные ветры»¹³. Но цитатой является и велосипедное колесо — воспроизведение известного *ready-made*, первого (1913) в серии подобных работ Марселя Дюшана. Аллегория тут действительно строится по принципу агрегата цитат. Комар точно ощущает эту связь аллегорий с цитатностью, а следовательно, и с самой поэтикой *ready-made*, использования уже готовых блоков.

12 Агамбен Дж. Homo sacer. Чрезвычайное положение. М.: Европа, 2011. С. 68.

13 Кафка Ф. Пропавший без вести. М.: Транзиткнига, 2006. С. 7.

14 Гравюра Дюрера, по-видимому, — первое известное изображение Немезиды в западной традиции. Шар, на котором стоит фигура, — это знак греческого Кайроса — случая. В руках же она держит атрибуты, далекие от привычных знаков правосудия, — уздечку (символ сдерживания страстей) и кубок (знак удачи). О постепенном становлении иконографии Немезиды в постренессансном искусстве см.: Greene D. M. The Identity of the Emblematic Nemesis // Studies in the Renaissance, Vol. 10, 1963. Pp. 25–43. Об иконографической программе гравюры Дюрера см.: Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton: Princeton University Press, 1955. Pp. 81–82.

15 Цит. по: Damisch H. The Duchamp Defense // October, Vol. 10, Autumn, 1979. P. 19.



3. Виталий Комар. Свобода как Правосудие. Из проекта Аллегии Правосудия. 2010–2015. Дерево, металл, пластик. 163 × 66 × 38
Предоставлено автором



4. Альбрехт Дюрер. Немезида 1500–1502
Офорт. 33,1 × 23

«Велосипедное колесо» Дюшана тут отсылает и к старым иконографиям, в которых Немезида систематически представляла как Фортуна, балансирующая на шаре и связанная с изменчивостью колеса фортуны. Колебанием чаш весов тут передавалась неустойчивость колеса или сферы. Именно так она изображена, например, на известной гравюре Дюрера, известной как «Немезида», «Фортуна» или *Das Grosse Glück* (1500–1502)¹⁴. (Ил. 4.) Важным контекстом колеса является и рулетка, олицетворявшая в глазах Дюшана чистую игру случая. Впрочем, Дюшан считал, что ему удалось найти определенную закономерность в поведении рулетки и таким образом преодолеть непредсказуемость чистой случайности. Он говорил о «геометрии случая» и объявил Жаку Дусе: «Не будьте излишне скептическим, так как на сей раз, я думаю, мне удалось уничтожить случайность. Я хочу заставить рулетку стать шахматами»¹⁵. Такое желание лежит в основе всей стратегии *ready-made*



5. Виталий Комар и Александр Мелаид. *Происхождение социалистического реализма*. Из серии *Ностальгический социалистический реализм* 1983. Холст, масло. 183,5 × 122. Художественный музей Зиммерли (собрание Н. Доджа), Нью-Брансуик



6. Эдуард Дега. *Происхождение живописи*. 1832. Холст, масло. 176,5 × 135,5. Старая национальная галерея, Берлин

и стратегии аллегории, с ней связанной. Между новой серией Комара и экспериментами Дюшана существует связь, которую следует выявить для понимания общего смысла «Аллегии справедливости».

Центральным для перевода случая в смысл для Дюшана был момент выбора. Ведь в игре в рулетку случай связан с выбором. Играющий выбирает цвет и номер, на который он ставит. Результат всегда оказывается продуктом взаимодействия выбора и случая. В беседах с Жоржем Шарбонье Дюшан определил живопись как результат деланья, а деланье — как выбор: «Что такое «делать»? Делать что-то — это выбрать синий тюбик, красный тюбик, выдавить немного на палитру

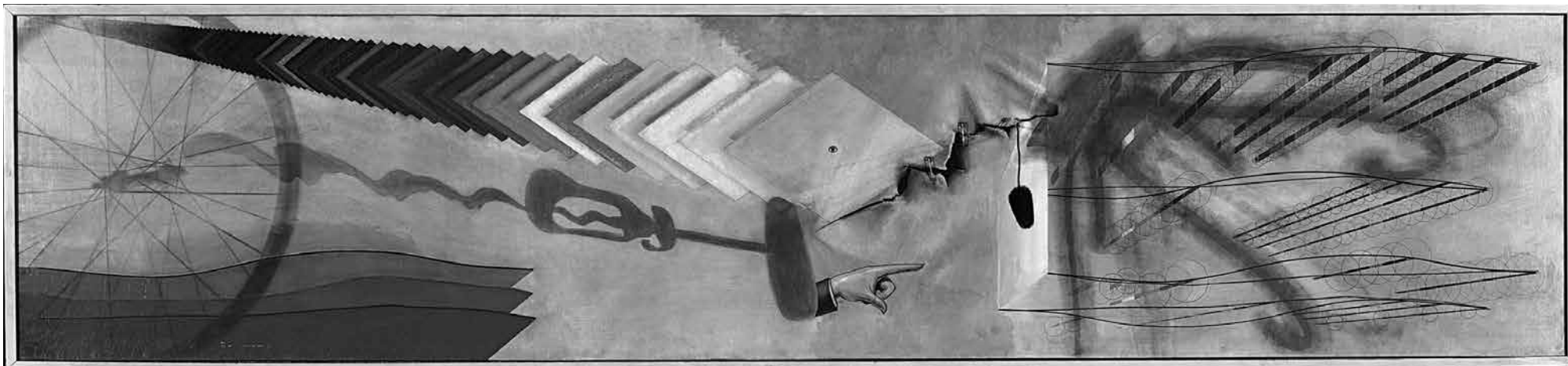
и всегда выбирать количество синего, количество красного, которые будут положены на холст, и выбирать место на холсте, куда их поместить. Это всегда делать выбор. Для выбора можно использовать тюбики с краской, кисти, но можно использовать и уже готовую вещь, сделанную механически или руками другого человека, и присвоить ее. Потому, что вы ее выбрали. Выбор — это главное в живописи...»¹⁶ С такой точки зрения любая живопись — это *ready-made*, ведь она создана из тюбиков краски, которые присвоены художником и не созданы им самим. А всякий *ready-made* становится искусством в результате того выбора, который делает художник, отбирая его среди мириад других предметов. Более того, как заметил Тьерри де Дюв, *ready-made* становится своего рода аллегорией живописи, он лишь выявляет на метауровне саму живописную сущность, сущность выбора: «...аллегория работает в двух направлениях: в той мере, в какой справедливо, что «без помощи *ready-made* нет никакой живописи в мире», в той же мере правда то, что все *ready-mades* — это отпрыски живописи, стоило живописи оказаться перед лицом своей объективной бесполезности и субъективной невозможности»¹⁷.

На мой взгляд, «Аллегория справедливости» Комара — это тоже в своем роде аллегория живописи. В ней также зафиксирована эта первоначальная сущность живописного жеста, которая заключается в выборе и случайности. Немезида тут оказывается не просто богиней правосудия, но и музой. Одна из самых известных соцартистских работ Комара и Мелаида называется «Происхождение социалистического реализма» (1983), на которой изображена девушка, обводящая на стене силуэт тени, отбрасываемой фигурой Сталина. Эта картина была ироническим перифразом мифа о происхождении живописи, рассказанным Плинием Старшим. Согласно этому мифу портретное сходство впервые было зафиксировано дочерью некоего Бутада, обведшей на стене контур тени своего возлюбленного. В качестве прототипа своей картины Комар и Мелаид использовали холст Эдуара Дега «Происхождение живописи» (1832)¹⁸. Тень — это хороший пример *ready-made*, превращающегося в живопись. (Ил. 5–6.)

16 Charbonnier G. Entretiens avec Marcel Duchamp. Marseille: A. Dimanche, 1994. P. 61.

17 Duve T. de. Kant after Duchamp. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1996. P. 164–165.

18 См. о мифе Плиния и этой работе Комара и Мелаида: Стоикита В. Краткая история тени. СПб.: Machina, 2004. С. 120–133.



7. Марсель Дюшан. *Tu m'*. 1918
Холст, масло, ершик для мытья
бутылок, булавки, болт. 69,8 × 303
Художественная галерея Йельского
университета, Нью-Хейвен

Именно в таком роде трактовал ее и Дюшан, например, в известной картине *Tu m'*, на которой нарисованы тени от трех дюшановских *ready-mades*, в том числе и от велосипедного колеса. (Ил. 7.) А в 1918 году он сделал фотографию этих теней на стене своей мастерской. В своей рефлексии о тенях Дюшан опирался на проективную геометрию и труды Анри Пуанкаре¹⁹. Речь шла об особом способе переводе трехмерного мира на плоскость — в живопись. И перевод этот понимался именно как комбинация случайного и выбора. В своих заметках о тени Дюшан писал о сложных геометрических процедурах трансформации геометрии тени, проходящей через ряд прозрачных плоскостей. Случайное тут вводится в систему исчислимых законов и математической топологии²⁰.

19 См.: Adcock C. Conventionalism in Henri Poincaré and Marcel Duchamp // Art Journal, Vol. 44, No. 3, Art and Science: Part II, Physical Sciences, Autumn 1984. Pp. 249–258.

20 The Essential Writings of Marcel Duchamp/Ed. by Michel Sanouillet & Elmer Peterson. London: Thames and Hudson, 1975. P. 72.

Комар играет с тенью и в «Аллегории». На одном из полотен весы имеют три чаши: две «материальные», к которым приделана еще одна — теневая. На той картине, где Немезида сидит на плечах медведя, у чаши появляется теневое продолжение — третья чаша. Три чаши изображены и в картине, где на весах стоят две свечи — одна «световая», а другая «теневая». (Ил. 8.) Над средней, третьей чашей вьются разноцветные бабочки, которые могут пониматься как души, перелетающие из царства света в царство теней, потусторонний мир. Удвоение чаш неотвратимо влечет за собой мотив тени — аллегории любого миметического удвоения.

И здесь мы касаемся одного из наиболее интересных аспектов последнего цикла Комара, его внутреннего миметизма. Я уже говорил о том, что аллегория, в отличие от символа (в его традиционном понимании), уходит от идеи аналогии, миметического сходства. Женщина с весами и мечом в руках непохожа на абстрактное понятие правосудия. В *ready-made* идея сходства, казалось бы, подавлена, и на первый план выходит волевой выбор художника, а не аналогия. Но аналогия не исчезает вовсе. Выбор красного или синего пигмента часто

регулируется задачей создания изображения, сходного с моделью. Тень несет в себе еще более очевидный элемент сходства. Сам выбор велосипедного колеса может быть тоже оправдан сходством. Дюшан говорил о сходстве оптического эффекта от вращения колеса с огнем в камине²¹. У Комара вся серия пронизана сходствами, производящими аллегорические агрегаты. Круглая форма чаш вызывает к жизни эмблему инь и ян, и круглую форму груди Немезиды, и турбулентную форму вихря, и велосипедное колесо-рулетку статуи Немезиды-Свободы, и даже круг знаменитого Уробороса — змея, кусающего себя за хвост. (Ил. 10.)

Статуя Немезиды-Свободы перекликается со скульптурой Ленина на бульдозере, управляемом медведем. Это явный намек на бульдозерную выставку, в которой советское правосудие сыграло роль случая, отчасти породившего неофициальное советское искусство. (Ил. 11.)

Уроборос, неоднократно появлявшийся у Комара и раньше, — это известный оккультный символ, прототип изначального колеса Зодиака, с которым оккультисты, например Станислас Гаита, ассоциировали кабалистическую сефиру Кетер — Корону, из которой возникают все имена Бога, первоалфавит творения²². Гаита описывает троичные структуры сефир, как треугольники, являющиеся весами, и соотношенные с идеей правосудия²³. Колесо Творения, ассоциированное с Уроборосом, изображено на одной из картин серии, в которой Моисей указывает на скрижали Завета. Этот же мотив появляется в картине, где пушкинский кот с золотой цепью и короной на голове (пародия на Кетер?) демонстрирует чаши весов, свисающие с шутовского колпака, увенчивающего корону. Крона дуба, под которым сидит кот с весами — суверен мира и шут-рассказчик, состоит из расширяющихся кругов, которыми эмануруют слова. Слова, буквы, с точки зрения того же Дюшана, — это первичные примеры *ready-made*²⁴.

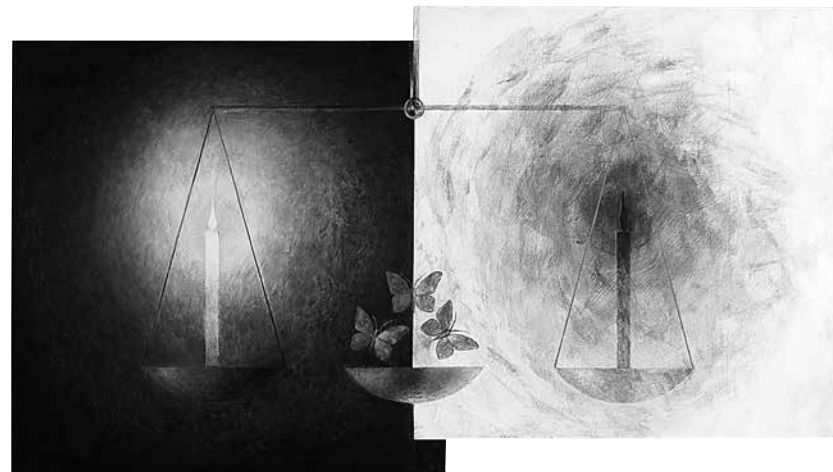
21 «...*ready-made* — это такая идея, которая пришла случайно, как и все, что имеет хоть какую-то ценность (смех): в 1913 году у меня в мастерской было велосипедное колесо. Я подумал об огне от поленьев. И я подумал: когда крутишь это велосипедное колесо, одно это напоминает о движении: движении огня, древесного пламени. А что может быть приятнее, чем огонь от поленьев? Это движение огня в камине. И я их сравнил...» См.: Charbonnier G. Entretiens avec Marcel Duchamp... P. 60.

22 Ziegler R. Satanism, Magic And Mysticism In Fin-De-Siècle France. Houndmills-New York: Palgrave Macmillan, 2012. P. 82.

23 Guaita S. Sciences maudites, I. Au seuil du mystère. Paris: Georges Carré, 1890. P. 120.

24 Дюшан рассуждает об этом в интервью Шарбонье: Charbonnier G. Entretiens avec Marcel Duchamp... Pp. 55–57.

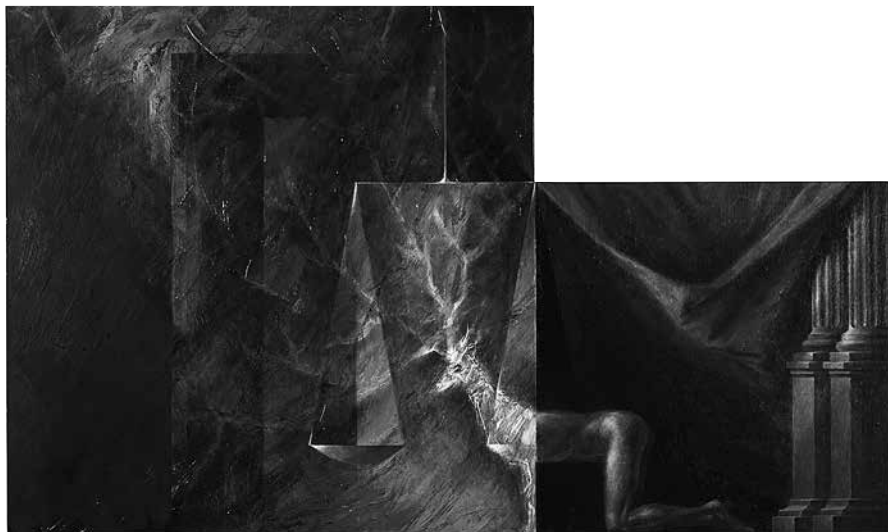
25 Heinrich N. Le triple jeu de l'art contemporain. Paris: Minuit, 1998. Pp. 27–28.



8. Виталий Комар. *Черная свеча*
Из проекта *Аллегории Правосудия*
2010–2015. Дерево, темпера, масло
68 × 122. Предоставлено автором

Этот мотив круга, ассоциируемый с творением, в том числе и *ready-made*, выводит аллегорию за рамки обыкновенного ассамбляжа и переводит ее в плоскость магии. Моисей на картине Комара не столько пророк и первый предводитель иудеев, сколько маг, колдующий над письменами, сложными магическими криптограммами и еврейскими буквами. Дюшан имеет прямое отношение к магии, и в качестве мага, преобразующего подобно мифологическому Миносу искусство в золото, он уже фигурировал у Комара и Меламида. Жест выбора художника, превращающий любой предмет в произведение искусства, это ведь и жест магии. Натали Эйниш обратила внимание на относительную одновременность появления дюшановских *ready-mades* и влиятельного эссе Марселя Мосса «Набросок общей теории магии». Согласно Эйниш, жест Дюшана ничем не отличался от жестов первобытных магов, описанных Моссом²⁵.

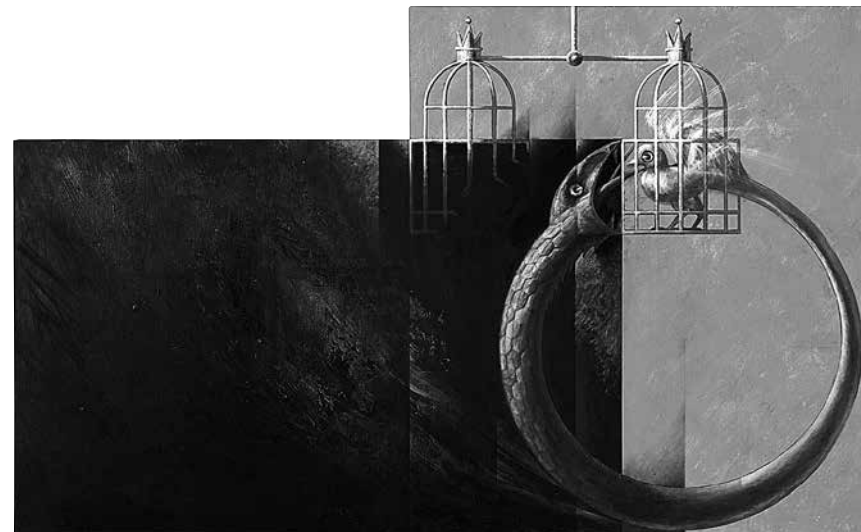
Мосс, между прочим, говорил о прямой связи юридических действий с магическими, так что сама аллегория правосудия вполне, с его точки зрения, распространяется и на магию: «В той мере, в которой эти действия обладают особым эффектом или создают нечто большее,



9. Виталий Комар. *Актеон, или Приговор охотнику*. Из проекта *Аллегии Правосудия*. 2010–2015. Дерево, темпера, масло. 68 × 114. Предоставлено автором

нежели установление договорных отношений между человеческими существами, они перестают быть юридическими, но становятся действиями религиозными и магическими»²⁶. Мосс рассматривал магию, как сложный комплекс, в котором взаимодействуют симпатические формулы, представления об особом магическом пространстве и оккультных силах, демонах и т. д. Ни один из этих элементов не является самодостаточным²⁷. При всей взвешенности его оценок, элемент «симпатического» («подобное производит подобное; часть равноценна целому; противоположное действует на противоположное»²⁸), столь важный, например, для Фрэзера, играет существенную роль и у Мосса, хотя и не исчерпывает у него феномена магии. Испытавшие влияние Мосса Адорно и Хоркхаймер, придававшие большое значение магиче-

26 Мосс М. Социальные функции священного. СПб.: Евразия, 2000. С. 114.



10. Виталий Комар. *Война и мир*. Из проекта *Аллегии Правосудия*. 2010–2015. Дерево, темпера, масло. 68 × 122. Предоставлено автором

скому, полагали его формой миметического поведения. Современность в их глазах систематически подавляла магическое, сначала растворяя его в мифе, а затем в абстрактно понятийном, в мире идей²⁹.

Комар возвращает аллегория к магии. В аллегориях элементы как бы лишены аналоговых связей, но в картинах «Аллегии справедливости»

27 «...когда маги, как и алхимики, начинают от чистого сердца верить, что их действия симпатического характера вполне понятны и прозрачны для объяснения, мы видим, как они поражаются излишним нагромождением, отягощающим, по их мнению, схему их ритуала. «Почему же, — спрашивает анонимный христианский алхимик, — существует столько книг и воззваний, касающихся демонов; зачем все эти печи и техника, если все так просто и легко понять?» Однако нагромождение, удивившее нашего христианина, выполняет определенную функцию. Оно отражает тот факт, что на идею симпатии накладываются, с одной стороны, идея высвобождения неких сил и, с другой, идея существования магической среды». См.: Мосс М. Социальные функции священного... С. 186.

28 Там же. С. 185.

эти связи неожиданно обнажаются и приобретают магический характер. За концептами, абстракциями обнаруживается мир сходств и аналогий. Чаша весов становится аналогом женской груди Немизиды и тем самым объясняет связь правосудия не с богом-мужчиной, но с богиней. Одновременно чаши вписываются в круг эмблемы инь и ян и впитывают некоторые черты китайского мировоззрения. Между концептом, стоящим за аллегорией, и миметическим генезисом понятия существует сильное напряжение и даже отношение взаимного отрицания.

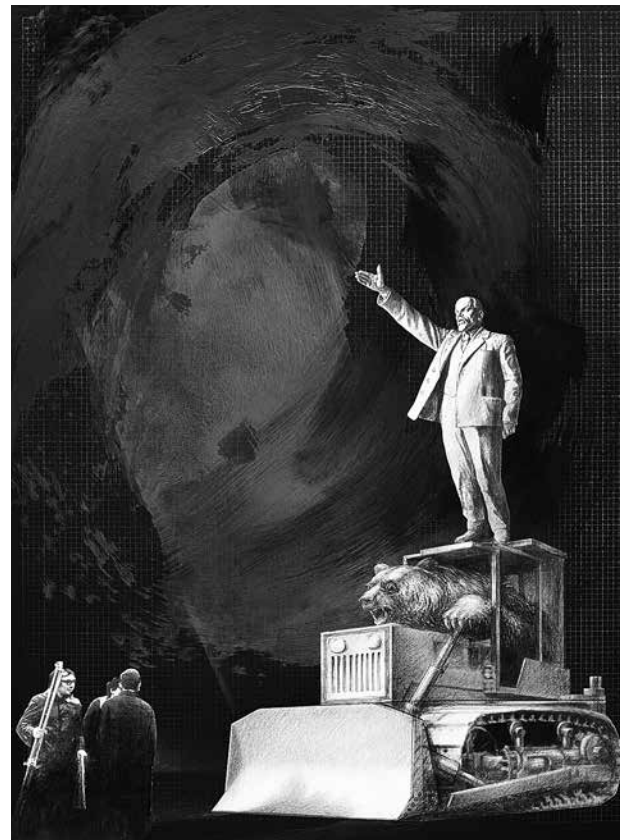
Даглас Хофstadтер и Эммануэль Сандер высказали предположение, что за всяким понятием скрывается аналогия, сходство. Они предложили описывать язык в категориях неких семантических полей, в которых сходство постепенно ослабляется, а потом и вовсе исчезает. Способом такого описания они посчитали зевгму³⁰. Среди прочих они приводят такой пример зевгматического напряжения между терминами: «Верхушки спаржи и выражение лица Анны были изумительны». В этой фразе, по их мнению, принадлежность лица и спаржи к одной и той же категории «изумительных вещей» обнаруживает напряжение, утрату сходства, ослабление концептуальной категоризации³¹. И этот процесс утраты сходства становится характерным для истории становления понятий.

Вальтер Беньямин, отмечавший, что миметическая способность видеть сходство ослабляется в процессе развития культуры, считал, что следы ее сохраняются только в языке: «Смысловая связь слов или предложений представляет собой тот носитель, в котором только и — молниеносно — проявляется подобие. Ибо и порождение подобия, и его восприятие человеком во многих и при том важнейших случаях

29 «В авторитете всеобщих понятий им все еще усматривался прежний страх перед теми демонами, посредством изображений которых люди пытались в ходе магического ритуала влиять на природу. Отныне материя должна была быть поработана, наконец, без иллюзий относительно всяких там правящих или внутренне присущих сил, а также скрытых качеств. То, что не желает соответствовать мерилу исчислимости и выгоды, считается Просвещением подозрительным». См.: Хоркхаймер М., Адорно Т. Дialeктика Просвещения. Философские фрагменты. М. — СПб.: Медиум-Ювента, 1997. С. 19.

30 Старая «Литературная энциклопедия» так определяет зевгму: «...термин античной стилистики. З. в широком смысле античные грамматика называли такие обороты речи, когда какое-нибудь слово, чаще сказуемое, к-рое должно быть повторено два или несколько раз, ставится один раз, а в других местах лишь подразумевается» (Литературная энциклопедия. Т. 4. М.: Изд-во Ком. академии, 1930).

31 Hofstadter D. & Sander E. Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking. New York: Basic Books, 2013. P. 19.



11. Виталий Комар. Автопортрет с проектом памятника «Бульдозерной выставке». Из проекта *Аллегория Правосудия*. 2014–2015. Картон, темпера, коллаж. 101 × 76. Предоставлено автором

связывалось со вспышкой. Промелькнув, она бесследно исчезает. <...> Таким образом, язык можно считать высшей ступенью миметического поведения и наиболее полным архивом нечувственных подобий: это медиум, в который вошли без остатка все прежние силы миметического порождения и восприятия, проникнув настолько глубоко, что ликвидировались

ровали наконец силы магии»³². Во вспышке «нечувственные подобия» обнаруживаются благодаря связям, дремлющим в языке, и в этот момент за пеленой концептов возникает очаг их возникновения, генезиса, истока.

Медиум Комара не язык, а изображения. Но это не меняет существа дела. В появлении неожиданного для аллегории миметизма, сходств, обнаруживается ее скрытый генезис и поэтому смысл. За понятием правосудия, справедливости неожиданно возникают образы магии и шаманизма, первобытного анимизма. Этот аспект последних работ Комара настолько важен, что на нем следует остановиться.

Дело в том, что само понятие закона как основания и истока всякого общества на глубоком языковом уровне (Беньямин сказал бы «на уровне нечувственных подобий») прямо связано с идеей истока. Джорджо Агамбен, недавно исследовавший эту связь, пишет: «...греческий термин *archē* имеет два значения: он означает как “исток”, “начало”, так и “повеление”, “приказ”. Так, глагол *archō* означает не только “начинать”, “первым делать нечто”, но еще и “повелевать”, “быть главой”. И, я полагаю, вы знаете, что архонт, в буквальном смысле — “тот, кто начинает”, был в Афинах главным судьей»³³. Действительно, правосудие, суд невообразимы без выражения повелевания. Лингвистически, однако, повелевание не выражает чего-то существующего, ложного или истинного, но, считает Агамбен, относится к модальности совершенно особой онтологии. Философ полагает, что наряду с онтологией бытия существует и некая онтология повеления, императива: «...первая онтология определяет поле философии и науки и управляет этим полем, вторая — определяет поле права, религии и магии и управляет им. Право, религия и магия — эти понятия у истока, как вы знаете, нелегко разделить — фактически образуют сферу, где язык всегда в императиве»³⁴, — пишет Агамбен, ссылаясь на Бенвениста, который видел в таких глагольных модальностях «форму заклинания»³⁵.

Но уже из Фрезера и Мосса мы знаем, до какой степени магия и религия ориентированы на миметизм и обнаружение сходства. Ко-

32 Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 174–175.

33 Агамбен Дж. Что такое повелевать? М.: Grundrisse, 2013. С. 22.

34 Там же. С. 45–46.

35 Там же. С. 42.

маровское выворачивание концептуальной аллегории в сторону смутных аналогий оказывается в таком контексте поиском магического, примитивного истока одного из центральных концептов западной цивилизации — идеи Закона.

Трудно иначе понять, почему Комар настойчиво насыщает холсты «Аллегории» различными животными. Вот что пишет по этому поводу Комар: «Я вижу медведя не только в российских “поп-образах”, но и в гербе немецкого города Берлина, и на флаге американского штата Калифорния... В композициях моих аллегорий появляются разные подсознательные персонификации и маски Справедливости: не только традиционная женская фигура с весами, но и медведи, птицы, бабочки, коты, олени, змеи и т. д.»³⁶. Вообще говоря, не очень понятно, почему «медведи, птицы, бабочки, коты, олени, змеи» оказываются «масками справедливости». Животные (как и все миметическое) всегда принадлежат миру природы, Закон (как и все концептуальное) — миру культуры, общества. Традиционно медведь и кот входили в число персонификаций смертных грехов³⁷, а не правосудия. Медведь — наиболее важный зверь в цикле Комара — с раннего средневекового периода стал ассоциироваться с дьяволом.

Но гораздо интересней иное. Плиний в «Естественной истории» (XI, 115) рассказывает о том, что медведица рождает медвежат в виде бесформенных комков белой плоти без глаз и волос. Медведица постепенно вылизывает их, придавая им форму. Эта история была усвоена художниками Ренессанса и превращена в аллегория искусства³⁸. Мишель Пастуро свидетельствует о том, что медведь в кельтской культуре изначально породнен с понятием искусства и носит имя *art* в ирландском языке, *artos* — в валлийском, *arth* — в галльском, *arzh* — в бретонском. Пастуро также указывает на то, что король Артур был первоначально не кем иным, как королем-медведем³⁹.

Искусство тут понимается как придание формы (у Комара часто из первичного хаоса), как природный мимесис, который создает порядок и одновременно противостоит ему (медведь одновременно —

36 Виталий Комар. Аллегория справедливости...

37 Cohen S. Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art. Leiden — Boston: Brill, 2008. P. 210.

38 Ibid. P. 220.

39 Pastoureau M. L'ours. Histoire d'un roi déchu. Paris: Seuil, 2007. P. 76.

символ насилия, божественного гнева). Животные тут возникают как магические ипостаси перехода от хаотического, слепой ярости природы к порядку и закону. Мосс прямо описывает животных как знаки такого перехода: «...колдуна часто сопровождает некоторое количество помощников, животных или духов, которые являются не чем иным, как двойниками мага или его внешними душами. Между этими крайностями лежит способность мага к превращениям. В действительности, это раздвоение на облик человека и облик животного. Если даже в результате превращения мы видим двух различных по внешней форме существ, то содержание у них одно. Может быть, наиболее распространены превращения, когда одна из форм кажется аннулирующей другую»⁴⁰. У Комара эта двойственность хорошо видна в картине, изображающей превращение Актеона из человека в оленя, где в одной части диптиха охотник — еще человек, а в другой — уже животное. (Ил. 9.) Да и сама интересующая Комара структура диптиха выражает крайнюю форму напряжения между концептуальным и аналоговым.

Движение от миметического к концептуальному пронизано насилем. Это связано прежде всего с той пропастью, отделяющей аналогии от концептов, которые пытаются эти аналогии скрыть. В «Аллегории» Комара эта стихия насилия явлена в фигуре медведя, ассоциируемого с хаосом и атакующего весы, утрачивающие хрупкий баланс. На самом поверхностном уровне, как я уже отмечал, можно говорить об аллегории русского медведя, рушащего равновесный мир правосудия. Но мотив этот укоренен глубже. Как известно, закон для своей имплементации нуждается в насилии. Проницательный и ставший классическим анализ связи закона и насилия дал Беньямин. Деррида, развивший анализ Беньямина, подчеркивал, что закон, правосудие не могут существовать без укорененности в насилии, которое выходит далеко за рамки закона, и даже вообще его отменяет: «Как отличить силу закона легитимной власти от предположительно изначального насилия, которое эту власть утвердило и которое не может быть узаконено никакой предшествующей легитимностью?»⁴¹ — спрашивал философ. Медведь в «Аллегории» Комара выступает как такое скрытое первичное насилие, на котором основан баланс весов правосудия.

40 Мосс М. Социальные функции священного... С. 128.

41 Derrida J. Acts of Religion. New York — London: Routledge, 2002. P. 234.

Но — и тут, на мой взгляд, мы сталкиваемся с наиболее интересным аспектом проекта Комара — это насилие над законом одновременно оказывается насилем перевода изобразительного в концептуальное, насилем, в котором укоренено современное искусство. Когда Дюшан жестом мага, шамана превратил велосипедное колесо в *ready-made*, он перевел его из миметического бытия, характерного для искусства прошлого, из мира, где вращение колеса было аналогично в своем зрительном эффекте огню в очаге или колесу рулетки и фортуны, в мир чистого концепта. Этот переход был жестом насилия, отрубания объекта от мира аналогий, в котором существовало изобразительное искусство прошлого. При этом сама магия переименования, утверждения нового «имени» основывалась, как всякая магия, на сходстве, и одновременно его отрицала. Насилие, уничтожение миметического контекста создали концептуальное искусство (и здесь хорошо отыгрывается этимологическая связь медведя с искусством, а дюшановское колесо, увенчанное статуей свободы/правосудия, оказывается эмблематичным).

Беньямин, описывает сходный процесс на примере цитаты у Карла Крауса, которая вырывается из контекста (из связей), но создает иной концептуальный контекст, который сопровождается насилем и неожиданно оказывается матрицей правосудия: «В спасительных и карающих цитатах язык выступает как мать [матрица] справедливости [*Mater der Gerechtigkeit*]. Она называет слово по имени, выламывает его из разрушенной взаимосвязи, но именно этим возвращает его к его происхождению. В конструкции нового текста оно не кажется бессмысленным, оно звучит и подходит. Как рифма оно собирает аналогичное силой своего воздействия [собирает сходное в свою ауру]; как имя оно одиноко и невыразительно. Оба эти царства — начало и разрушение — документируются в смысле языка цитат [В цитате оба эти царства — исток и разрушение — удостоверяют себя перед лицом языка]»⁴².

Джозеф Вайс справедливо считает, что связь насилия со справедливостью или правосудием обусловлена способностью установления новых «нечувственных подобий», которые возрождают вещи, утратившие смысл в стертости привычных аналогий⁴³. И при этом

42 Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 340. Перевод Н. М. Берновской этого текста не точен. В скобках я даю более адекватный и внятный вариант перевода Беньямина.

43 Weiss J. The Force of Critique: Walter Benjamin's Concept of the Mimetic Redemption of Nature-History // Telos, no. 166, Spring 2014. P. 46.

вся сила концептуального переструктурирования мира оказывается неотделимой от способности обратиться к истокам, в которых концептуализм обнаруживает связь с симпатической магией. «Аллегория справедливости» Виталия Комара оказывается двойным дискурсом, в котором закон и правосудие обнаруживают свою связь с насилием, а современное концептуальное искусство являет свою смысловую связь с мимесисом старых времен, с которым оно одновременно рвет в пароксизме насилия.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Агамбен Дж. Что такое повелевать? М.: Grundrisse, 2013.
2. Агамбен Дж. Homo sacer. Чрезвычайное положение. М.: Европа, 2011.
3. Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000.
4. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002.
5. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.
6. Мосс М. Социальные функции священного. СПб.: Евразия, 2000.
7. Стоикита В. Краткая история тени. СПб.: Machina, 2004.
8. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М. – СПб.: Медиум-Ювента, 1997.
9. Adcock C. Conventionalism in Henri Poincaré and Marcel Duchamp // Art Journal, Vol. 44, No. 3, Art and Science: Part II, Physical Sciences, Autumn 1984. Pp. 249–258.
10. Charbonnier G. Entretiens avec Marcel Duchamp. Marseille: A. Dimanche, 1994.
11. Cohen S. Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art. Leiden–Boston: Brill, 2008.
12. Cowan B. Walter Benjamin's Theory of Allegory // New German Critique, No. 22, Special Issue on Modernism, Winter 1981. Pp. 109–122.
13. Damisch H. The Duchamp Defense // October, Vol. 10, Autumn, 1979. Pp. 5–28.
14. Derrida J. Acts of Religion. New York – London: Routledge, 2002.
15. Duve T. de. Kant after Duchamp. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1996.

16. Gombrich E. H. Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1948, vol. 11. Pp. 163–192.
17. Greene D. M. The Identity of the Emblematic Nemesis // Studies in the Renaissance, Vol. 10, 1963. Pp. 25–43.
18. Guaita S. Sciences maudites, I. Au seuil du mystère. Paris: Georges Carré, 1890. P. 120.
19. Heinich N. Le triple jeu de l'art contemporain. Paris: Minuit, 1998.
20. Hofstadter D. & Sander E. Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking. New York: Basic Books, 2013.
21. Jullien F. Procès et création. Une introduction à la pensée des lettres chinoises. Paris: Seuil, 1989.
22. Kaye J. A History of Balance, 1250–1375. The Emergence of a New Model of Equilibrium and its Impact on Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
23. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton Princeton University Press, 1955.
24. Pastoureau M. L'ours. Histoire d'un roi déchu. Paris: Seuil, 2007.
25. Stimilli D. Daimon and Nemesis // RES. Anthropology and Aesthetics, No. 44, Autumn, 2003. Pp. 99–112.
26. The Essential Writings of Marcel Duchamp / Ed. by Michel Sanouillet & Elmer Peterson. London: Thames and Hudson, 1975.
27. Weiss J. The Force of Critique: Walter Benjamin's Concept of the Mimetic Redemption of Nature-History // Telos, no. 166, Spring 2014. Pp. 42–55.
28. Ziegler R. Satanism, Magic And Mysticism In Fin-De-Siècle France. Houndmills-New York: Palgrave Macmillan, 2012.