

ЛОГОС

ФИЛОСОФСКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО? СЕГОДНЯ?!
ТОМ 25 #4 2015

391 - MUSÉE DU LOUVRE

Gras - Banaparte au pont d'Arcole -

#.87

Tom

106

Содержание

- 1** *Борис Гройс. Дефикционализация фиктивного: искусство и литература в интернете*
- 16** *Ханс Зедльмайр. Питер Брейгель. Низвержение слепых*

КЛАССИКА

- 58** *Бернадетта Колленберг-Плотников. Клемент Гринберг и Арнольд Гелен о современности искусства*
- 75** *Клемент Гринберг. К новейшему Лаокоону*
- 93** *Арнольд Гелен. Между Вчера и Завтра*
- 135** *Петер Вайбель. Медиаискусство: от симуляции к стимуляции*

БЕСЕДЫ

- 163** *Гелий Коржев. «Наступает новое время, абсолютно пустое, голое, как поле, по которому мне некуда идти»*
- 180** *Эрик Булатов. «Главная задача искусства — это свобода»*
- 194** *Дмитрий Александрович Пригов. «Концептуализм как третий возраст авангардизма»*
- 201** *Иосиф Бакштейн. «Интересно делать только невозможное, потому что возможное — не интересно»*

КРИТИКА

- 211** *Терри Иглтон. Долой искусство! Век манифестов (100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists)*
- 216** *Анна Арутюнова. Рынок искусства: практичность или духовность (Пирошка Досси. Искусство и деньги; Жюдит Бенаму-Юэ. Цена искусства; Луиза Бак, Джудит Грир. Искусство в собственность; Дональд Томпсон. Как продать за \$12 миллионов чучело акулы)*
- 225** *Павел Арсеньев. Как совершать художественные действия при помощи слов (Тьерри де Дюв. Живописный номинализм)*

Дефикционализация

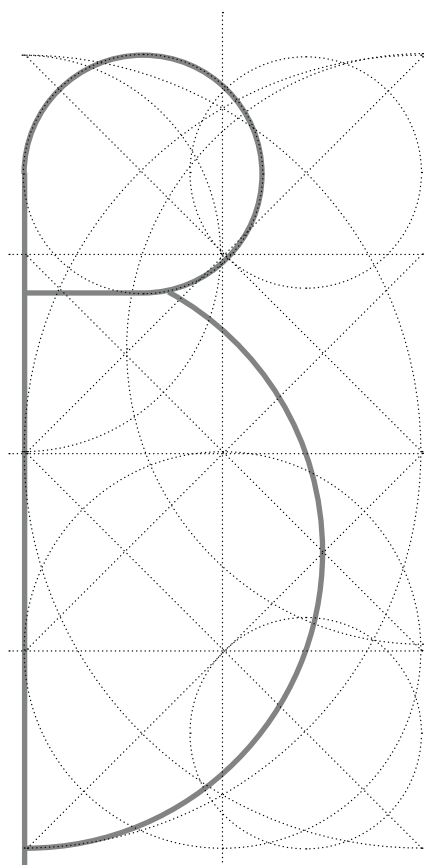
фиктивного:
искусство
и литература
в интернете

Борис Гройс

Доктор философии (Мюнстер),
профессор славистики Нью-Йоркского
университета. Адрес: 19 University
Place, New York, NY 10003, USA.
E-mail: groys@aol.com.

Ключевые слова: интернет; фикция;
искусство; герменевтика; архив.

В статье анализируется современное положение литературы и искус-



В последние десятилетия интернет стал основным местом производства и распространения текстов — как литературно-художественных, так и общекультурных. Многие деятели культуры полагают произошедший переход освободительным, поскольку интернет неразборчив — по крайней мере гораздо менее разборчив, чем музей или традиционное издательство. Конечно, художников и писателей всегда занимает вопрос о критериях отбора: почему одни произведения искусства попадают в музей, а другие нет? Почему одни тексты публикуются, а другие нет?

Нам известны теории отбора, которые можно назвать католи-

ства в связи с переносом процессов их создания и распространения в интернет-пространство. Автор утверждает, что в традиционном представлении литературу и искусство было принято относить к сфере фиктивного, тогда как сегодняшнее использование интернета в качестве места производства и демонстрации художественных произведений и литературных текстов приводит к уходу от фикции в сторону реальной жизни. Ключевую роль здесь играет связь интернета с внесетевой реальностью: интернет — место, где автор создает, демонстрирует и распространяет свои произведения, но в то же время выполняет обыденные действия (совершает покупки, общается

с друзьями и т. д.). Интернет делает весь процесс творческой работы прозрачным, доступным для взглядов любого пользователя, а значит, автору уже необязательно создавать завершённое произведение. Сама работа художника превращается в художественный проект — и именно это отличает современного творца от художника в традиционном понимании, то есть создателя завершённых произведений. В заключение автор обращается к возможностям интернет-архивов и к их утопическому потенциалу, который позволяет рассматривать хранящиеся в них произведения искусства отдельно от исторического контекста.

ческими: они утверждают, что художественное произведение заслуживает того, чтобы быть отобранным музеем или издательством. Оно должно быть хорошим, красивым, вдохновляющим, оригинальным, необычным, впечатляющим, выразительным, исторически значимым — можно назвать сотни подобных критериев. Однако эти теории не выдержали испытания временем, поскольку нельзя убедительно объяснить, почему одно художественное произведение оказывается более красивым и оригинальным, чем другое, или почему один текст написан лучше, чем другой.

На смену им пришли другие теории, пропитанные более протестантским, даже кальвинистским духом. Согласно им художественные произведения отбирают потому, что отбирают. Власть музеев и прочих традиционных учреждений культуры рассматривается по аналогии с неограниченной божественной волей, не требующей какой-либо дополнительной легитимации. Протестантская теория отбора, важное место в которой занимает абсолютная власть отбирающего, создает почву для институциональной критики: музеи и прочие учреждения культуры подвергаются осуждению за безграничное использование своей власти и злоупотребление ею.

В случае с интернетом институциональная критика не имеет никакого смысла. Да, некоторые страны практикуют поли-

тическую цензуру в интернете, но это проблема другого рода. Прежде всего возникает следующий вопрос: что происходит с произведениями искусства и литературными текстами, мигрирующими из традиционных учреждений культуры в интернет?

С давних пор литературу и искусство было принято относить к области фиктивного. Однако сегодня можно утверждать, что использование интернета в качестве основного метода производства и распространения искусства и литературы приводит к их дефикционализации. В традиционных институтах культуры, таких как музей, театр или книга, фикция воспринималась как таковая за счет их самосокрытия. Сидящий в театре зритель должен был совершенно забыть о себе и обо всем вокруг — о сцене, о месте, на котором он сидит. После этого он оказывался способен отвлечься от повседневности, от реальной жизни и погрузиться в мир фантазии, открывавшийся перед ним на сцене. Читатель должен был забыть о том, что книга, как и любой другой предмет, материальна, после чего мог действительно начать следить за литературным текстом и получать от него наслаждение. Посетитель музея должен был забыть о том, что находится в музее, чтобы всецело погрузиться в созерцание произведений искусства. Иными словами, непременным условием восприятия фикции как таковой было соккрытие материального, технологического, институционального обрамления, которое позволяло ей функционировать.

По меньшей мере с начала XX века искусство исторического авангарда стремилось к раскрытию фактической, материальной, невымышленной стороны искусства. Авангард добивался этого за счет тематизации институционального и технологического обрамления искусства посредством протеста против подобного обрамления, приводившего к тому, что оно становилось видимым, осязаемым для зрителя, читателя, посетителя. Бертольд Брехт пытался разрушить сценическую иллюзию. Представители футуризма и конструктивизма приравнивали художников к заводским рабочим, инженерам, производившим реальные вещи — пусть даже в этих вещах и просматривалась связь с фиктивным. То же можно сказать и о литературе. Начиная по меньшей мере с Малларме, Маринетти и Зданевича, создание текстов понималось как производство предметов.

Неслучайно Хайдеггер рассматривал искусство именно как борьбу против фикции. В своих поздних текстах Хайдеггер говорит о том, что постав, или обрамление (*das Gestell*), скрывается за картиной мира (*Weltbild*). Субъект, воображающий себя

наделенным неограниченной властью и рассматривающий картину мира, никогда не замечает обрамления этой картины. Наука также не может обнаружить подобное обрамление, поскольку она от него зависит. Вот почему Хайдеггер верил, что лишь искусство способно обнаружить скрытый *Gestell* и продемонстрировать фиктивный, иллюзорный характер нашей картины мира. Здесь Хайдеггер, очевидно, имел в виду искусство авангарда. Однако авангард так никогда полностью и не преуспел в своем стремлении к реальному, поскольку реальность искусства, его материальная сторона, которую пытался выявить авангард, оказались рефлексивными — возвращены в стандартные условия презентации художественных произведений.

С появлением интернета ситуация радикальным образом изменилась. В основе работы интернета лежит допущение его нефикциональности, его связи с офлайновой реальностью. Интернет называют средством информации, представляют как пространство информационных потоков. Однако информация есть всегда информация о чем-то. И это что-то всегда располагается за пределами интернета, то есть в офлайне. Иначе оказались бы невозможны любые экономические операции в интернете, равно как и военные операции, видеонаблюдения, проводимые для обеспечения безопасности, и многое другое. Конечно, всегда остается возможность создания фикции, например фиктивного интернет-пользователя, однако в таком случае фикция становится мошенничеством, которое может и даже должно быть разоблачено.

Но важнее другое: в отличие от аналогового мира, где есть заводы и театры, есть фондовые биржи и музеи, в интернете искусство и литература не получают стабильного институционального обрамления. В интернете искусство и литература функционируют в том же пространстве, что и военное планирование, туристический бизнес, движения капитала и т.д. *Google*, помимо всего прочего, демонстрирует нам, что в интернет-пространстве нет стен.

Естественно, существуют специализированные веб-сайты или блоги, посвященные искусству. Однако их просмотр означает, что пользователь перешел на такой сайт, вывел его в обрамление экрана своего компьютера, планшета или мобильного телефона. Как следствие, обрамление теряет институциональную привязку, а обрамленная фикция дефикционализируется. Пользователь не может игнорировать обрамление, поскольку именно его он прежде всего и создал. Обрамление и операция обрамле-

ния оказываются эксплицитными и остаются таковыми в рамках всего опыта созерцания и производства искусства. На этом иссякают попытки скрыть обрамление, на протяжении столетий определявшие наш опыт обращения к фиктивному.

Сами по себе искусство и литература все еще могут иметь отношение к фикции, а не к реальности. Однако мы, пользователи, уже не погружаемся в этот вымысел, не ведем себя подобно Алисе, попавшей внутрь зеркала: мы, скорее, воспринимаем создание произведений искусства как реальный процесс, а само художественное произведение — как реальный предмет. Можно сказать, что в интернете нет ни искусства, ни литературы, а есть лишь сведения о них, равно как и другие сведения о других сферах человеческой деятельности. Скажем, художественные произведения конкретного автора можно найти в интернете, если ввести в поисковую систему имя этого автора, — мы видим их наряду со всей информацией, которая имеет к нему отношение: его биографией и библиографией, критическими заметками о нем, данными о личной жизни и политической деятельности. В этот момент «фиктивный» текст становится частью информации об авторе как о реальном человеке.

Посредством интернета достигает цели авангардистский импульс, приводивший в движение искусство и литературу с начала XX века. Искусство предстает в интернете в качестве некоего особого рода реальности — рабочего или даже жизненного процесса, происходящего в реальном, офлайн-мире. Это не означает, что для представления информации в интернете не важны эстетические критерии. Просто мы имеем дело уже не с искусством, но с дизайном данных: с эстетикой представления документов о реальных событиях в мире искусства, но не с производством фиктивного.

Слово «документы» играет ключевую роль. В последние десятилетия документы об искусстве все чаще включают в художественные выставки, в собрания художественных музеев наряду с традиционными художественными произведениями. Вот только подобное соседство создает множество проблем. Художественные произведения — это искусство: они сразу же демонстрируют себя в качестве произведений искусства. Как следствие, они могут стать предметом восхищения или эмоционального переживания. К тому же произведения искусства фиктивны: их нельзя использовать в качестве свидетельских показаний в суде, никто не гарантирует правдивости того, что на них изображено. В подобной роли выступает документальная фо-

тография. (Конечно, в отсутствие фотографии в качестве документа используется живопись: можно влюбиться в прекрасную даму, увидев ее портрет, написанный художником.)

Напротив, документы об искусстве не фиктивны: они отсылают к событиям в мире искусства — к выставке, инсталляции или проекту, которые, как мы предполагаем, действительно имели место. Документы об искусстве отсылают к искусству, но не являются им. Вот почему документы об искусстве можно реформатировать, переписать, уточнить или сократить. С документами об искусстве можно проделывать любые операции, запрещенные в случае с художественными произведениями, ведь такие операции меняют форму художественного произведения. В то же время форма художественного произведения обеспечена институционально, поскольку лишь форма гарантирует воспроизводимость и идентификацию фикции, которой является такое произведение. И наоборот, документацию можно произвольно менять, поскольку ее идентификация и воспроизводимость обеспечены отсылкой вовне, к «реальности», а не одной только формой. Однако, хотя документы об искусстве и появились прежде, чем интернет стал областью художественной репрезентации, лишь благодаря интернету они заняли подобающее им место.

Культурные институты тем временем начали использовать интернет в качестве основного пространства для самопредставления. Музеи демонстрируют свои коллекции в интернете. Виртуальные хранилища произведений искусства, безусловно, гораздо более компактны, а их содержание обходится во много раз дешевле, чем содержание традиционного музея. При этом музеи получают возможность представить публике свои коллекции, обычно остающиеся в хранилищах. То же можно сказать и об издательствах, постоянно увеличивающих электронную составляющую своей издательской программы, и о веб-сайтах отдельных художников, во всей полноте представляющих их работы. Именно так современный художник встречает посетителей своей студии: если вы хотите взглянуть на его работы, он ставит на стол ноутбук и показывает вам документы, посвященные его деятельности, включая процесс создания работ, но повествующие к тому же и об участии в масштабных проектах, о временных инсталляциях, городских акциях, политической деятельности и т. д. Интернет дает автору возможность сделать его произведения доступными практически для всех людей во всем мире и вместе с тем создать личный архив собственных произведений искусства.

А значит, интернет обеспечивает возможность глобализации автора, личности автора. Я вновь имею в виду не вымышленного субъекта-автора, якобы наделяющего художественное произведение собственными целями и смыслами, которые надлежит интерпретировать, расшифровать и разоблачить. Противоречивость субъекта-автора уже много раз раскрывалась и обсуждалась, а сам он многожды объявлялся мертвым. Я веду речь о реальном человеке из реального офлайн-мира, о том, к кому относятся сведения из интернета. Такой автор использует интернет не только для написания романов или создания художественных произведений, но также и для покупки билетов, бронирования столика в ресторане, для бизнеса и т.д. Все эти действия он выполняет в едином, общем пространстве интернета, и все они потенциально доступны другим интернет-пользователям.

Подобно другим людям или компаниям, авторы, конечно же, пытаются избежать полной прозрачности и создают сложные системы паролей и защиты данных. Субъективность сегодня — техническая конструкция: субъект предстает в виде владельца набора паролей, известных ему и неизвестных другим людям. Современный субъект прежде всего хранитель тайны. В некотором смысле это соответствует традиционному определению субъекта: субъект — тот, кто знает о себе что-то, что, возможно, знает Бог, но остальные люди уж точно не знают, так как они онтологически не имеют возможности «читать чужие мысли». И все же сегодня мы имеем дело с тайнами, обладающими не онтологической, а, скорее, технической защитой. Интернет — место, в котором субъект изначально прозрачен и доступен для наблюдения; лишь впоследствии он приобретает техническую защиту, призванную скрыть первоначально общедоступную тайну. Однако любую техническую защиту можно сломать. Таким образом, современный *герменевтик* — это хакер, а интернет представляет собой пространство кибервойн, ведущихся за высшую награду, в качестве которой выступает тайна. Быть в курсе содержания тайны означает контролировать субъект, ею создаваемый: кибервойна превращается в войну между субъективацией и десубъективацией. Но возможна эта война лишь потому, что интернет изначально представляет собой пространство прозрачности и референциальности.

Как бы то ни было, так называемые поставщики контента часто жалуются на то, что их художественные произведения тонут в море данных, наводняющих интернет. И действительно,

интернет — огромная свалка: попавшие на нее данные скорее исчезают, чем становятся общедоступными, и при этом никогда не привлекают той доли внимания общественности, которой их создатели надеялись добиться. В конечном счете все мы используем интернет лишь для того, чтобы узнать, как идут дела у наших друзей и знакомых. Мы читаем какие-то блоги, новостные сайты, посещаем те или иные интернет-магазины и веб-страницы и не уделяем никакого внимания всему остальному.

Вот почему стандартная траектория движения современно-го автора идет не от местного к глобальному, но от глобального к местному. Ранее карьера автора, будь то писателя или художника, шла по нарастающей — от локальной известности к общемировой. Чтобы добиться мировой известности, нужно было для начала стать знаменитым на местном уровне. Сегодня же автор начинает свой путь с самоглобализации. Вывесить свой текст или художественное произведение в интернете означает обратиться напрямую к общемировой аудитории, минуя посредничество на местном уровне. Личное становится глобальным, а глобальное — личным. В то же время в интернете можно количественно измерить общемировое признание того или иного автора, поскольку интернет — это гигантская машина, уравнивающая читателей и то, что они читают. Она работает по правилу: одно прочтение — один клик. Тем не менее, для того чтобы выжить в условиях современной культуры, нужно привлечь к своим глобально представленным работам внимание местной офлайн-аудитории: нужно обеспечить себе не только глобальное присутствие, но и локальную известность.

В связи с этим возникает более общий вопрос: кто читает или смотрит то, что публикуется в интернете? Вряд ли человек, поскольку человеческий взгляд не способен объять все то, что ему предлагает интернет. Кандидатура Бога тоже отпадает, поскольку божественный взгляд бесконечен, а интернет конечен. Достаточно часто мы говорим об интернете как о некоем поле, рассекаемом бесконечными информационными потоками, которые выходят за пределы контроля конкретного человека. Но в действительности интернет не пространство информационных потоков, а машина, останавливающая такие потоки и поворачивающая их вспять. Невозможность контроля в интернете — это миф. Рабочая среда интернета — электричество, а электроснабжение конечно, поэтому интернет не может поддерживать бесконечные информационные потоки. Интернет работает за счет конечного количества кабелей, терминалов, компьютеров, мо-

бильных телефонов и прочего оборудования. Своей эффективностью он обязан именно собственной конечности, а следовательно, возможности контроля. Что и подтверждают поисковые системы, такие как *Google*.

Сегодня мы регулярно слышим о том, что за человеком все чаще наблюдают, в особенности через интернет. Вот только наблюдение не является чем-то внешним по отношению к интернету, неким особым техническим методом его использования. Интернет по сути своей — это машина для слежения. Он делит информационный поток на малые, отслеживаемые и потенциально обратимые операции, а значит, превращает каждого интернет-пользователя в объект наблюдения, реального или потенциального. Интернет создает пространство тотальной видимости, доступности и прозрачности. В довершение же всего он позволяет восстановить прошлые действия всех интернет-пользователей. Взгляд, читающий интернет, алгоритмичен. И этот алгоритмичный взгляд способен — по крайней мере в принципе — увидеть и прочесть все, что когда-либо было опубликовано в интернете.

Давайте задумаемся о том, какое значение изначальная прозрачность имеет для художников. Мне кажется, что в действительности проблема не в интернете как месте распространения и демонстрации художественных произведений, но в интернете как месте работы. В рамках традиционной институциональной системы художественные произведения производились в одном месте (в мастерской художника, в кабинете писателя), а публиковались либо демонстрировались в другом месте (в издательстве, в музее). С появлением интернета разница между производством и демонстрацией художественных произведений оказалась стертой. Процесс производства произведений искусства, предполагающий использование интернета, всегда от начала и до конца открыт для любого зрителя. Раньше под взглядом других людей трудились лишь промышленные рабочие: они работали под постоянным контролем, который столь красноречиво описал Мишель Фуко. Писатели и художники творили уединенно, вдали от всевидящего ока общества. Однако за любым так называемым творческим работником, использующим интернет, наблюдают столь же или даже более пристально, чем за любым из рабочих Фуко.

Результаты наблюдений продаются корпорациями, которые осуществляют контроль в интернете в силу того, что им принадлежат средства производства, материально-техническая база

интернета. Не следует забывать о том, что интернет находится в частном владении. При этом прибыль приносит прежде всего размещение целевой рекламы. Здесь мы имеем дело с интересным явлением — с монетаризацией герменевтики. Классическая герменевтика, стремившаяся увидеть за произведением фигуру автора, подвергалась критике со стороны теоретиков структурализма и медленного чтения, которые полагали, что нет смысла в раскрытии онтологических тайн, поскольку те по определению недоступны. Сегодня эта старая добрая герменевтика переживает второе рождение в качестве средства дополнительной экономической эксплуатации работающих в интернете субъектов, притом что в интернете все тайны изначально раскрыты. Субъект больше не может скрываться за своей работой. Добавочная стоимость, которую такой субъект производит и которую присваивают себе интернет-корпорации, есть герменевтическая ценность его работы: субъект не только что-то делает в интернете, но к тому же обнаруживает себя в качестве человеческого существа, обладающего определенными интересами, желаниями и потребностями. Монетаризация классической герменевтики — один из самых интересных процессов, с которыми мы столкнулись в последние десятилетия.

На первый взгляд представляется, что в случае с художником такое постоянное наблюдение имеет больше положительных сторон, чем отрицательных. Казалось бы, пересинхронизация производства и демонстрации художественных произведений через интернет все упрощает, а не усложняет. В частности, эта пересинхронизация означает, что любой человек, выступающий в роли художника, не обязан создавать какой-либо конечный продукт, какое-либо художественное произведение. В этом случае документирование процесса создания произведения — уже само по себе художественное произведение. Создание, демонстрация и распространение произведений искусства сегодня совпадают. Художник становится блогером. В мире современного искусства практически все ведут себя как блогеры — и сами художники, и учреждения культуры, и собственно музеи.

Бальзаковский художник, так и не сумевший закончить и продемонстрировать публике свой шедевр, в нынешних условиях не встретил бы на своем пути никаких трудностей: документирование его попыток создать произведение искусства уже само по себе стало бы произведением. Получается, что интернет выступает скорее в роли Церкви, нежели музея. Написав знаменитые слова «Бог умер», Ницше продолжил: мы потеряли зрителе-

ля. Появление интернета означает возвращение универсального зрителя. Нам представляется, что мы снова оказались в раю, что мы, подобно святым, занимаемся нематериальным трудом чистого существования и при этом за нами наблюдает Бог. Действительно, жизнь святых можно описать как блог, который читает Господь и который продолжает вестись даже после смерти святого. Так для чего же нам все еще нужны тайны? Почему мы отказываемся от полной прозрачности? Ответ на эти вопросы зависит от ответа на более фундаментальный вопрос об интернете: кого нам возвращает интернет — Бога или *malin génie*, злого гения с завистливым взором?

Можно действительно считать, что интернет вовсе не рай, но, скорее, ад или, если угодно, одновременно и рай, и ад. Уже Жан-Поль Сартр говорил о том, что ад — это другие люди, жизнь под взглядами других людей. (А Жак Лакан позднее утверждал, что глаз другого человека всегда есть «дурной глаз».) Сартр говорил о том, что взгляд других «объективирует» нас и тем самым отвергает возможности изменения, определяющие нашу субъективность. Сартр полагал субъективность человека направленным в будущее «проектом», а сам этот проект — онтологически гарантированной тайной, поскольку эта тайна не может быть раскрыта здесь и сейчас, но будет раскрыта лишь в будущем. Иными словами, Сартр считал, что человеческие существа борются с идентичностью, которую навязывает им общество. Этим объясняется его представление о том, что ад совпадает со взглядом других людей: во взглядах других мы видим, что проиграли борьбу и остаемся в плену идентичности, данной нам обществом.

Вот почему мы пытаемся хотя бы на короткое время избавиться от взглядов других людей: уединение должно позволить нам раскрыть нашу «истинную сущность», после чего мы сможем вновь предстать перед публикой уже в новом виде, в новой форме. Такое временное отсутствие характерно для того, что мы называем творческим процессом, — в действительности оно как раз и являет собой творческий процесс. Андре Бретон любил рассказывать об одном французском поэте, который перед отходом ко сну вешал на дверь объявление: «Прошу не шуметь, поэт работает». Этот анекдот обобщает традиционные представления о творческой работе: она является творческой, поскольку не подчиняется контролю общества, более того, она не подчиняется даже сознательному контролю самого автора. Упомянутое отсутствие могло длиться дни, месяцы, годы и даже всю жизнь. Предполагалось, что лишь по окончании этого отсутствия автор

представит свою работу (или же она будет найдена среди его бумаг после его смерти), которая будет считаться творческой как раз потому, что она возникла как бы из ниоткуда.

Иными словами, творческая работа предполагает рассинхронизацию времени производства и времени демонстрации ее результатов. Творческая работа ведется в параллельном времени уединения, втайне — вот почему при пересинхронизации этого параллельного времени с публичным временем в конце творческой работы возникает эффект удивления. Именно поэтому субъект художественной практики всегда стремился оставаться скрытым, невидимым. Дело вовсе не в том, будто бы художники совершали преступления или же имели страшные тайны, которые им не хотелось выставлять на обозрение публики. Взгляд других людей воспринимается нами как завистливый, как исходящий от дурного глаза не в тот момент, когда он стремится раскрыть наши секреты и выставить их напоказ (такой пронизывающий взгляд чаще всего нам льстит и нас будоражит), но в тот момент, когда он отрицает наличие у нас каких-либо тайн, когда он сводит нас лишь к тому, что сам видит и замечает. А стало быть, страдать можно также и под алгоритмичным взглядом, пусть даже в отличие от взгляда человеческого или божественного он нас не осуждает.

Конечно, мы говорим об интернете лишь в том виде, в котором сейчас его знаем. Однако я полагаю, что грядущие кибервойны радикально изменят сегодняшнее состояние интернета. Эти кибервойны уже объявлены — и они уничтожат или значительно ослабят интернет в его роли средства коммуникации и пространства общемировой торговли. Современный мир во многом напоминает мир XIX века. Тот мир определяли политика открытых рынков, рост капитализма, культура знаменитостей, возвращение религии, терроризм и антитерроризм. Первая мировая война разрушила его и сделала невозможной политику открытых рынков. В конце концов геополитические, военные интересы отдельных национальных государств оказались гораздо более весомыми, чем их экономические интересы. За этим последовал долгий период войн и революций. Посмотрим, что ждет нас в ближайшем будущем.

Но мне хотелось бы завершить статью более общим рассуждением об отношении между архивами и утопией. Как я уже попытался продемонстрировать, утопическое побуждение связано с желанием субъекта вырваться за рамки собственной исторически определенной идентичности, покинуть свое место

в исторической таксономии. В некотором смысле архив дает субъекту надежду на то, что он переживет собственную современность и продемонстрирует свою истинную суть в будущем, поскольку архив обещает хранить тексты или художественные произведения субъекта и обеспечивать к ним доступ после его смерти. Утопическое или гетеротопическое (термин Фуко) обещание, данное архивом субъекту, играет ключевую роль в способности последнего дистанцироваться от собственной эпохи, выработать критическое отношение как к самой эпохе, так и к своей непосредственной аудитории.

Архивы часто считают всего лишь средством сохранения прошлого — средством, позволяющим представить прошлое в настоящем. Вместе с тем (и даже в первую очередь), однако, архивы остаются машинами по переносу настоящего в будущее. Художники работают не только ради своей эпохи, но и ради художественных архивов, а значит, ради будущего, в котором продолжат существовать их работы. В этом и состоит отличие политики от искусства.

Художники и политики сходно реагируют на процессы, которые происходят в общественном пространстве здесь и сейчас: и те и другие хотят создавать будущее — тут искусство и политика едины. Однако создают будущее они по-разному. Для политики будущее — результат ее деятельности, осуществляемой здесь и сейчас. Политическая деятельность должна быть эффективной, давать результаты, менять жизнь общества. Иными словами, политические действия создают будущее, но исчезают в этом будущем, без остатка поглощаясь собственными последствиями. Цель политики — устареть и тем самым освободить место для политики будущего.

Художники, в свою очередь, работают не только в рамках общественного пространства собственной эпохи, но и ради гетерогенного пространства художественных архивов, в которых их работы занимают определенное место среди работ прошлого и будущего. Искусство в том виде, в котором оно функционировало в Новое время и продолжает функционировать в наши дни, не исчезает после того, как его работа оказывается выполненной. Напротив, художественное произведение продолжает присутствовать и в будущем. Ожидаемое присутствие художественного произведения в будущем как раз и гарантирует его влияние на будущее, его шанс изменить будущее. Политика создает будущее за счет своего исчезновения; искусство создает будущее за счет своего продленного присутствия. Отсюда и пропасть ме-

жду искусством и политикой — пропасть, которую нам явно продемонстрировала трагическая история взаимоотношений между левым искусством и левой политикой в XX веке.

Конечно, наши архивы структурированы исторически, а то, как мы пользуемся ими, до сих пор определяется традицией историзма, возникшей в XIX веке: мы пытаемся посмертно заново вписать художников в тот исторический контекст, из которого они в действительности хотели вырваться. И все же с учетом нынешней ситуации коллекции произведений искусства, собранные до наступления эпохи историзма, то есть до XIX века, коллекции, которые предполагалось сделать собраниями примеров чистой красоты, оказываются наивными исключительно на первый взгляд. На деле они куда более верны первоначальному утопическому импульсу, чем их сложнее организованные истористские аналоги.

Мне представляется, что сегодня мы испытываем все больший интерес к такому неисторическому подходу к нашему собственному прошлому. Мы более заинтересованы в деконтекстуализации и реконструкции отдельных явлений из прошлого, чем в их исторической реконтекстуализации. Нас привлекают скорее утопические стремления, которые выводили художников за пределы их исторического контекста, нежели сам этот контекст. Вероятно, наиболее любопытным свойством интернета, понимаемого как архив, оказывается возможность деконтекстуализации и реконтекстуализации, даруемая опцией «вырезать — вставить». В некотором смысле интернет и, в частности, поисковик *Google* выполняют знаменитую программу по освобождению слов, сформулированную Маринетти в начале XX века. Набрав в панели поиска конкретные слова или их сочетания, пользователь может запросто создать собственный новый контекст, выходящий за рамки исторически установленных нарративов и дискурсов.

Мне это положение дел представляется замечательным, поскольку при нем ослабевает вероятность того, что архив не выполнит свое обещание, и укрепляется его утопический потенциал. А именно такой потенциал свойственен всякому архиву, вне зависимости от его конкретной структуры.

Fiction De-Fictionalized: Art and Literature Online

Boris Groys. Professor of Russian and Slavic Studies at New York University. Address: 19 University Place, New York, NY 10003, USA. E-mail: groys@aol.com.

Keywords: internet; fiction; art; hermeneutics; archive.

The article offers an analysis of the contemporary status of literature and art, in light of the transfer of processes of their creation and distribution into the web space. The author claims that in their traditional representation, art and literature referred to the domain of fiction, while the actual use of the internet as a place of creation and demonstration of pieces of art and literary texts leads to the turning away from fiction and towards real life. The key role here belongs to the connection between the internet and offline

reality: the internet is a place where authors create, demonstrate, and distribute their works while living their everyday life at the same time (shopping, communicating with friends, etc.). The internet provides transparency in the creative process, making this process available for the eyes of every user; consequently, the authors do not need to complete their pieces, as the work of the artist itself becomes an art project, demonstrating a difference between a modern creator and a traditional artist, as the creator of completed pieces of art. To conclude, the author addresses internet archives and their utopian potential capacity, allowing us to consider the pieces of art stored in these archives separately from their historical context.

Питер Брейгель

Низвержение слепых

Перевод с немецкого
Степана Ванезяна

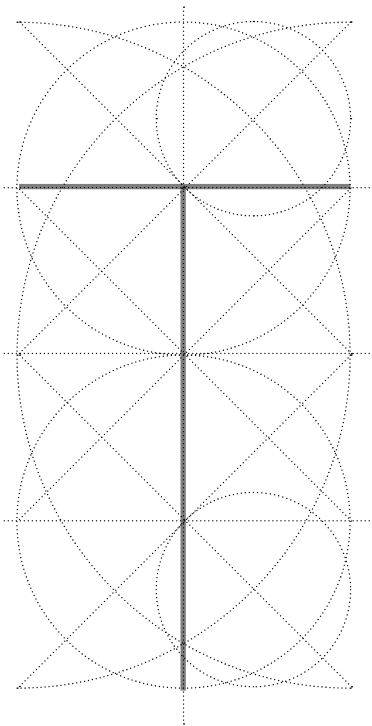
по изданию:

© *Sedlmayr H. Pieter Bruegel:*
Der Sturz der Blinden // Idem.

Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. 1. München:

Mäander, 1985. S. 319–357.

Every effort has been made to trace all copyright holders, but if any have been inadvertently overlooked the publisher will be pleased to include any necessary credits in any subsequent reprint or edition.



Ханс Зедльмайр

1896–1984. Австрийский историк и теоретик искусства, крупнейший исследователь барочной и готической архитектуры, автор цикла очерков по истории европейского искусства XVIII–XX веков.

Ключевые слова: Питер Брейгель Старший; интерпретация как эксперимент; этапы понимания; смысловые слои произведения; содержание познавательных актов; сознание; автор; интерпретатор; зритель.

Текст Ханса Зедльмайра 1956 года представляет собой опыт интерпретации произведения Питера Брейгеля Старшего «Низвержение слепых» (1568). Картина нидерландского живописца оказывается для австрийского историка искусства поводом и инструментом моделирования особой герменевтической си-

Первичное состояние картины

Темпера на холсте 86 × 154 см. Слева внизу — подписано и датировано: *BREUGHEL. M.D.LX.VIII.* Аутентичность подписи и принадлежность полотна руке живописца никогда под сомнение не ставились.

Первоначальный формат

По мнению Михаэля Аунера,

...[картина], по всей видимости, не сохранила исходный размер

туации. Структурно и тематически произведение редуцирует естественные установки как зрителя перед картиной (он может быть более слеп, чем ее персонажи), так и истории искусства перед лицом творчества, достигающего уровня религиозной проповеди. В реализации этой задачи традиционная четырехчастная экзегетическая схема (присущие самому произведению буквальный, исторический, аллегорический и мистический смыслы) трансформируется в модель истолкования самой познавательной процедуры. Этапы интерпретации, характеризующие возможности герменевтики: семантика исполнительских качеств изображения, его текстуальное содержание, критика интендированного содержания и значение самого акта созерцания — соответственно, формальный, аллегорический, эсхатологический и тропологический смыслы. В результате мы сталкиваемся с многозначностью перформативного акта сакральной визуализации, направленного на трансцендирование обыденного и ожидаемого. Текст Зедльмайра обнаруживает радикаль-

ные возможности феноменологического гештальт-структурализма, осуществляющего «декомпозицию» классических познавательных (то есть информативных) парадигм и ориентированного на соответствующий материал собственно истории искусства. Сам автор изображения, Брейгель, представляется инициатором чисто экспериментального и перформативного подхода как к формальным практикам классической живописной системы, так и к традиционной евангельской экзегезе. Это дает право и автору интерпретации, Зедльмайру, продолжать трансформативный эксперимент уже и над сознанием собственного читателя, которому представляется, в свою очередь, возможность подвергать оценочному комментарию и редуцированию предлагаемую когнитивную «поэтику», по крайней мере в контексте контрпереноса: теоретическая слепота может и провоцировать, и стимулировать этическое прозрение. Исчерпание истории искусства как дисциплины предполагает непрерывность критики искусства и искусствознания.

(четыре на шесть футов), а была со временем обрезана. Брейгель никогда не ограничивал пейзажи столь произвольно и немотивированно, как это происходит прежде всего по верхнему и правому краю¹.

Сам я не имел возможности доподлинно выяснить, был ли холст обрезан. Действительно, создается впечатление, будто бы справа недостает узкой полосы; копии и, соответственно, реплики в Париже (Лувр) и Вене (Галерея Лихтенштейна) плюс экземпляр, находившийся в 1935 году в венской Галерее св. Луки, единодушно демонстрируют более широкий правый край: рука падающего не обрезана. Мне кажется вероятным, что первоначально в данном месте возле руки первого слепца оставалось примерно

1. *Auner M. Pieter Bruegel. Umriss eines Lebensbildes // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen. 1956. Bd. 52. S. 97ff.*

столько же объема, сколько у скалы слева. Иначе обстоят дела с верхним краем. Предельно приподнятый горизонт и кровля дома вплиты к верхней кромке картины появляются и в других работах Брейгеля, например в картине с пословицами из Берлина, в «Играх детей» и «Битве Масленицы и Поста» из Вены.

Упомянутый экземпляр из Галереи св. Луки, скорее всего работа Питера Брейгеля Младшего, по существу обнаруживает наверху тот же характер обрезки. Так что оригинал, по всей видимости, должны были обрезать до 1611 года и уже в таком виде копировать. «Произвольно и немотивированно» ли была совершена подобная обрезка — этот вопрос мы решим лишь в том случае, если поймем выстроенное «здание» картины из собственных предпосылок. Я прихожу к выводу, что наверху отсутствует самая узкая полоса, примерно как в копии из Галереи св. Луки. Имея такое дополнение, картина приближается к размерам около 88 на 160 см — как «Проповедь Иоанна Крестителя» 1566 года: 95 на 160,5 см (где-то три на пять футов).

Продолжение картины вверх в луврской копии и лихтенштейновской, по моему мнению, есть добавление поздних копиистов в духе уже их времени.

Сохранность

Живопись в целом уцелела весьма неплохо, хотя краски и потертые, как на одежде третьего слепца, а на некоторых иных местах осыпались. В средней части правой половины картины все еще угадывается контур некоего пастуха, опирающегося на посох, смотрящего на землю перед собой и следящего за гусиной стаей, — наподобие персонажа заднего плана «Неверности мира» из Неаполя того же 1568 года. Чуть дальше за деревом у обрыва ручья — пасущаяся корова, правее — пьющая. Наличие этих фигур на всех мне знакомых копиях и на самой неаполитанской картине, почти уже нереальных, доказывает их причастность полотну в его изначальном виде. На копиях гораздо заметнее наличие как водяного ириса справа, так и куста болиголова в центре.

Рисунки к этой картине до сих пор неизвестны.

Помимо вышеупомянутых трех копий и, соответственно, реплик картины Глюк называет вдобавок копии картины с шестью фигурами из Неаполя в Парме и в парижском собрании Эрбрана (1929). Вариант из Галереи св. Луки, сильно обрезанный слева, сокращен до пяти фигур.