

тики современных городов и перенести акцент с однонаправленно представляемого процесса глобализации на *разнородные и разномасштабные процессы общемирового характера*. Как бы ни был велик соблазн объявить Лос-Анджелес универсальной моделью городов XXI столетия⁹, выясняется, что по модели западного побережья США не развиваются даже города на среднем Западе или восточном побережье самих Соединенных Штатов – не говоря уже о Шанхае, Дакке или Москве.

С теоретической точки зрения книгу можно признать интересным, но неоднозначным экспериментом в области конструирования теоретических понятий. Историко-теоретические тексты, представленные в первых двух частях книги (а также в ее заключительной главе), составляют вместе своего рода набор частей и инструментов, из которых можно сделать некое теоретико-методологическое устройство. А остальные пять частей суть результаты таких попыток. Но эти попытки не венчают работу узкого круга профессионалов в рамках единого проекта. Они являются откликом широкой аудитории ученых на предложение применить понятие гетеротопии к их собственным исследованиям. Вследствие этого *успешность* применения понятия очень сильно разнится от главы к главе. В некоторых случаях авторам удавалось логически включить гетеротопию в свои построения; в частности, это касается текстов Сеты Лоу об огороженных сообществах и Петти об оффшорном урбанизме в Дубае. В других случаях авторы уже имели на вооружении свои собственные понятия (как, скажем, Гиль Дорон) – тогда они шли по пути сопоставления, но, по всей видимости, оставались верными собственным концептуальным схемам (или же, как у Грэма Шейна, у них уже были схемы, в которых гетеротопии отводилось определенное место). А в иных случаях, как, например, в главе Ланга о деятельности группы «Сталкер» и Каухерда о пространственной поляризации в Джакарте, понятие гетеротопии, на мой взгляд, оказалось излишним – и без него вполне можно было обойтись.

В целом же, на мой взгляд, книга представляет собой важный вклад в современные критические дискуссии о городах и урбанизме. И вклад этот прежде всего заключается в том, что в высшей степени актуальная сегодня проблематизация основных концептуальных схем урбанистики, таких как дуализм публичного и приватного, сопровождается попыткой предложить *новые рабочие понятия*. «Гетеротопия» является одним из таких понятий, и теперь с полной уверенностью можно сказать, что из

⁹ Как это сделали представители т.н. лос-анджелесской школы урбанизма. См.: *Dear M.J.*, Ed. From Chicago to L.A.: Making Sense of Urban Theory. Thousand Oaks, CA: Sage, 2002.

увлечения отдельных ученых вроде Эдварда Сохи и Кевина Хетерингтона она перешла в разряд *инструментов*, доступных для применения в исследовательской практике. Необходимые условия для этого имеются, появятся ли достаточные – вопрос дальнейших исследований. В то же время эта книга вновь подтверждает актуальность «бритвы Оккама»: *обо всем можно говорить как о гетеротопии – но далеко не обо всем нужно так говорить*.

Елена Яичникова

Между подражанием и воображением:
«отстраняющая» сила искусства

Philippe Lacoue-Labarthe. Ecrits sur l'art.

Genève: Les Presses du réel – Mamco, 2009. – 264 p.

Книга французского философа Филиппа Лаку-Лабарта (1940–2007) «Сочинения об искусстве» вышла в свет на языке оригинала в серии женеевского Музея современного и актуального искусства (Mamco) в издательстве «Les Presses du réel», и Музей сыграл в подготовке этой публикации решающую роль. Как следует уже из названия книги, она представляет собой сборник текстов об искусстве (в общей сложности их двадцать четыре), написанных Лаку-Лабартом по разным поводам в период с 1978 по 2005 год для различных изданий – каталогов групповых и персональных выставок, журналов по искусству. Это также самостоятельные публикации и лекции. Все они были собраны в единый сборник стараниями бывших студентов Лаку-Лабарта, со временем ставших его близкими друзьями – Федерико Николао, Леонида Харламова и Аристида Бианчи, – и опубликованы благодаря инициативе еще одного ученика и друга философа – директора Музея современного и актуального искусства Женевы Кристиана Бернара. В книгу вошли тексты, посвященные исключительно визуальному искусству, в то время как тексты о музыке и театре, которые изначально планировалось включить в этот

же сборник, в итоге решили издать отдельным томом, ожидающим своего часа.

Большинство текстов в сборнике посвящены французским художникам, наследующим традиции модернизма, чье творчество ценил Лаку-Лабарт, несмотря на их крайне малую известность. Среди них Жан-Марк Сканпе («L'épreuve du silence», 1980), Малгорзата Пазко («Sur Malgorzata Paszko», 1982 и 1987), Аки Курода («Sur Aki Kuroda», 1989), Сальваторе Пулья («Sur Salvatore Puglia», 1992), Мионги («La designation», 1995), Рене Коссанель («Sur René Caussanel», 1996), Бертолен («Les choses mêmes», 1983), а также давний друг философа Франсуа Мартен, сотрудничество с которым дало рождение совместному художественно-литературному проекту («Retrait de l'artiste, en deux personnes», 1981). Значительное внимание уделено фотографии – здесь следует упомянуть развернутый текст о немецком художнике Урсе Люти («Portrait de l'artiste, en général», 1979) и тексты, написанные для фотовыставок, фестивалей и отдельных публикаций («Sur le "Théâtre des réalités"», 1986; «Le désastre du sujet», 1990; «La photographie, la guerre», 2002; «Eu égard», 2004). Кроме того, в сборник включены текст о французском художнике Бальтюсе, написанный для журнала современного искусства «Flash Art» («Balthus», 1984), впечатления от посещения Венецианской биеннале 1980 года («Venise, légendes», 1981) и текст лекции, прочитанной в Высшей школе декоративных искусств Страсбурга в 1997 году («La négationnisme esthétique», 1997). Во всех этих разных по характеру и жанру сочинениях анализ конкретных произведений осуществляется с опорой на философскую рефлексию и сопровождается отсылками к известным категориям и понятиям, но никогда не теряет связи с самими произведениями там, где о них идет речь. Вслед за французским писателем, поэтом и еще одним близким другом философа Жан-Кристофом Байи, написавшим предисловие к этой книге, следует отметить широту перспективы и уверенность, с которой Лаку-Лабарт вводит в свои тексты и пересматривает, казалось бы, устоявшиеся философские понятия – мимезиса в платоновской традиции, Unheimlich Хайдеггера, ауры Бенямина и конца искусства у Гегеля, – выстраивая на их основе собственную оригинальную мысль: «...то, что считается известным и закодированным, в то же время переиграно, смещено, переработано внутри новой завязки, поводом к которой оказываются сами произведения искусства» (р. 15). Общий тон текстов предельно далек от громких утверждений в духе бодрых манифестов. Наоборот, он передает раздумья, сомнения, догадки и открытия автора и прежде всего отражает его глубоко личную убежденность и чувствительность, которые проявляют себя, в частности, в выборе художников, притом что подобный выбор уже тог-

да сочли бы «старомодным»¹. Лаку-Лабарт охотно использует форму вымышленных диалогов с анонимным собеседником, который задает ему прямые и порой даже скептические вопросы. Очевидно, что в этих диалогах философ допрашивает сам себя, испытывая свои мысли при сопоставлении с другими и настойчиво устремляясь к сути. Несмотря на то, что Лаку-Лабарт никогда не преследовал цели построить законченную систему искусства, поочередное знакомство с опубликованными текстами дает возможность сложить фрагменты в общую мозаику.

Уже в первой строчке текста «Portrait de l'artiste, en général», открывающего сборник, философ обозначает главный вопрос, «вопрос наиболее неотложный и решающий» (р. 31), который лежит в основе западной философии искусства и продолжает ее формировать: поддается ли искусство определению? Ответ, впрочем, представляется уже заведомо данным: «...искусство можно определить только как то, что определению не поддается» (р. 32). Искусство побуждает задаться вопросом о его природе, но, шире, искусство взывает к возможности и самой нашей способности задавать вопросы – такова константа Лаку-Лабарта, которая ставит искусство в один ряд с философией познания. При встрече с искусством, продолжает он, «мы не только никогда не задавали "правильный" вопрос, но опустошенные, как перед смертью или рождением, мы, в сущности, не переставали испытывать наше незнание» (р. 33). Обозначив начальную точку своих размышлений, Лаку-Лабарт последовательно *вопрошает* искусство.

Философ неоднократно обращается к тому периоду в истории, начиная с Ренессанса и заканчивая немецкими романтиками, когда искусство утратило связь с религией и освободило себя от исполнения культовых

¹ Лаку-Лабарт не любил искусство авангарда, чем и объясняется почти полное отсутствие упоминаний художников, которые «гремели» в те времена во Франции и по всему миру – «новые реалисты», концептуалисты, минималисты, акционисты, «Флюксус», «арте повера» и др. (единственное исключение – Йозеф Бойс, чье упоминание, впрочем, сопровождается весьма ироничными комментариями). Тексты сборника не содержат никаких пояснений на этот счет, и среди общего неодобрения того, что выставлялось на Венецианской биеннале 1980 года, в статье «Venise, légendes» (1981) есть лишь одно вскользь брошенное замечание: «...я многое мог сказать против инсталляции – декоративного в искусстве» (р. 102). С этим можно соглашаться или нет, но, как бы то ни было, довольно сложно применить предпринятый философом анализ к произведениям, наследующим традициям авангарда, которые все-таки взывают к другому способу размышления и другому типу дискурса.

функций. Если для Гегеля эмансипация искусства означала его конец, поскольку, переставая быть чувственным представлением духовной сущности, искусство, как ему казалось, теряет связь с Абсолютом и умирает, то Лаку-Лабарт согласен с теми, кто в провозглашении автономии искусства видит его начало. Искусство, освободившись от всех ограничений и обязательств, предоставлено с этого момента самому себе. Отныне даже если оно возьмет на себя задачу служения высшей цели, то не будет подчиняться чему-либо вне его самого и, оставаясь верным себе, исполнит высшую цель. Однако автономия искусства, как представляется Лаку-Лабарту, – это не гарантия его светлого и безоблачного будущего, а начало внутреннего конфликта, который, возможно, никогда не будет разрешен. Переворот, давший начало эмансипации искусства, автор связывает с тем, что он называет «крахом субъекта» (*le désastre du sujet*), поясняя вслед за Бланшо, что «крах» – это не обязательно несчастье, а «смена небесного светила». Значит, в этот момент искусство начинает повиноваться другой звезде и должно ответить на решающий для своего дальнейшего существования вопрос: что изображать, когда больше не нужно изображать Бога?

«Крах субъекта» предшествовал появлению фотографии, а значит, согласно Лаку-Лабарту, его подготовил. Тем не менее, появление фотографии вмешалось в судьбу искусства радикальнейшим образом. Возможность технического воспроизводства, как известно из сочинений Бенямина, разрушила подлинность произведения, а десакрализация наделила искусство новыми законами функционирования – оно стало выставленным, и это фотография только закрепила и усилила. «Крах субъекта», генетически не связанный с проблемой соотношения реальности и изображения, или подражания, которую своим появлением поставит фотография, но, соединившись с нею в определенный момент, открыл эмансипированному искусству новый путь: оно начинает воображать, что его освобождение – в свободе от подражания. Искусство начинает культивировать чистую форму или отказывается от фигуративности вообще. Но, как пишет Лаку-Лабарт, оно впадает в заблуждение: искусству следует не ликовать, освободившись от субъекта как помехи, а распрощаться с ним навсегда. Поскольку «подражает ли оно чему-то или нет, это дела никак не меняет. Отныне искусство существует без субъекта, не считая внутренних отсылок к своей собственной истории. А это почти означает, что отныне оно *беспредметно*², как говорят о пустой или оши-

² В оригинале «*sans sujet*». Во французском языке слово «*sujet*» многозначно; в данном случае обыгрываются его значения «субъекта» и в то же время «предмета, сюжета».

бочной просьбе» (р. 181). И в дальнейшем эта потеря будет переживать-ся искусством по сути как травма или нехватка, несмотря на то что Лаку-Лабарт не прибегает для ее описания к языку психоанализа.

Что же стоит на месте сакрального? Может ли искусство существовать, предоставленное только самому себе? Есть ли у искусства потребность в религиозном? И, наконец, освобождает ли десакрализация искусство или, наоборот, является знаком его разрушения, агонии и смерти? Вот круг вопросов, которые ставит Лаку-Лабарт, признаваясь, что ответ на них ему еще неизвестен.

Расставаясь с искусством, сакральное сопротивляется и не уходит без боя, оставляя на его горизонте следы своего исчезновения – нечто, что сопротивляется его уходу. Лаку-Лабарт поясняет: «...я хотел бы обозначить нечто, что указывает на исчезновение священного и тем же самым ходом сохраняет его – не в качестве самого священного или сожаления о нем, но как-то, что нуждается в нас и что, если можно так сказать, ожидает нас вместо священного» (р. 162). В воображаемом диалоге в тексте «*Deuxième entretien, en abrégé*» автор объясняет своему анонимному собеседнику, что это нечто – «возможность связи с тем, что не является человеческим и, прежде всего, что не является человеческим в человеке».

– О чем вы думаете?

– О любви. Любовь совершенно бесчеловечна.

– Почему?

– Бесконечная дистанция и абсолютная ясность. Невозможность непосредственного (р. 163).

Утверждая, что именно любовь, как то «нечеловеческое в человеке», занимает место священного, Лаку-Лабарт соглашается с Бенямином в том, что человеческое лицо оказывается последним местом сопротивления со стороны культового.

В сборнике встречается еще одно упоминание этого чувства в связи с фотографическими автопортретами немецкого художника Урса Люти. «Истинный *предмет живописи*, – пишет Лаку-Лабарт, на этот раз опираясь на Гегеля, – ее содержание, определяемое *идеально*, и ее сущность в самой своей истинности, – это *чувство* как таковое» (р. 67). И если ранее, как можно заключить, речь шла о том нечеловеческом, что больше человека в человеке, и любовь представлялась «слиянием человеческого и божественного» (р. 163), то здесь божественное связано с двойствен-

ностью любовного чувства – оно предполагает, что душа должна встретиться и найти себя в Другом (любовь же представляется материнской любовью, поскольку живопись должна явить любовь не просто в виде духовного начала, а как живую, существующую реальность). Обращаясь к автопортретам Люти, где исследование идентичности художника, колеблющейся между женским и мужским, происходит одновременно с вопрошанием искусства, Лаку-Лабарт говорит о восхищении, которое вызывают эти работы, и заключает: «Очарование фундаментальным образом связано с нейтральным, безличным присутствием, неопределенным “Оно”, безмерным Некто без лица. Это то отношение, в свою очередь нейтральное и безличное, которое взгляд устанавливает с глубиной, лишенной взгляда и контура, отсутствие, которое видимо, потому что оно ослепляет» (р. 72).

Во многих текстах сборника Лаку-Лабарт пытается сформулировать влияние, какое оказывает искусство, понять природу очарования, о котором говорилось выше. В тексте, посвященном анализу произведений Жан-Марка Сканре, Лаку-Лабарт продвигается к этому пониманию через обращение к языку живописи. Для него очевидно, что картины обладают языком, но при этом они одновременно молчаливы и красноречивы. Они говорят что-то, на что нечего сказать, но «мне нечего сказать» никак не связано с «я не понимаю», а принадлежит совсем другому порядку: «...оно отвечает, не отвечая, на молчание произведений; оно его выдерживает, принимает и парадоксальным образом позволяет управлять собой» (р. 85). Лаку-Лабарт находит в живописи только ей свойственный язык: «...это как *будто* начало дискурса, но никогда не приводит к последнему: оно не *оформляется* в дискурс. Оно бормочет, задыхается и снова погружается в молчание, не переставая, однако же, указывать: здесь рождался или должен был родиться дискурс (и вместе с ним должно было появиться все возможное великолепие), но вот он терпит неудачу или гибнет. Перед нами лишь обрывки, части и осколки фраз, лишенные связности, – все то, что остается, так сказать, от невыразимого опустошения. Гүл» (р. 89).

Описывая эффект воздействия живописи, Лаку-Лабарт упоминает о картине, которая «приводит [его] в волнение» (р. 159), и о «странном чувстве, которое эта картина способна пробудить» (р. 108). Пытаясь объяснить это чувство, философ говорит о власти всякого по-настоящему великого произведения «отстранять» бытие, отдалять его, делая неизвестным и непривычным, *unheimlich*, для того чтобы оно обнаружило себя как таковое, или, точнее, чтобы неожиданно обнаружило себя его присутствие. Этот опыт поджидает нас в момент, «когда речь больше не

идет о “нас”, а о том чистом отношении к “имеется”, в нас вне нас самих, которое не является отношением к чему-то существующему, а значит, есть отношение (без отношения, как сказал бы Бланшо) к небытию» (р. 160). Эта способность произведения «отстранять» бытие, тем самым его удостоверяя, представляется Лаку-Лабарту фундаментальным свойством искусства, которое раскрывается в сформулированной им оригинальной теории мимезиса.

Формулируя эту теорию, автор обращается к разделению, существовавшему между искусством (*tekhne*) и подражанием (*mimesis*) – разделению, которое в глазах Бодлера (а на него в своих рассуждениях ссылается Лаку-Лабарт) говорило в пользу искусства, связанного с воображением и преображением, и против фотографии, которую он считал лишь жалкой фиксацией и подражанием. Но если греческое «*tekhne*» стало в латинском «*ars*» и превратилось в «искусство», то греческое «*mimesis*», которое было переведено на латинский язык как «*imitatio*», имеет отношение к современному понятию «репрезентация», также находящемуся в тесной связи с искусством. Это понятие мы толкуем как репродукцию чего-либо – префикс «ре» говорит о повторении и вторичности. Репрезентировать – значит представить что-то, что уже существует, во второй раз. Эта трактовка во многом обязана и Платону, который говорил о «мимезисе» как о «копии» и «удвоении». Но Лаку-Лабарт, вслушиваясь в язык, обращается к очень старому и уже забытому смыслу приставки «ре», согласно которому «репрезентировать» – значит «сделать видимым», «заставить явиться». Он обращает внимание на то, что греческая традиция также подтверждает именно это употребление, ведь *mimos* в греческом театре – это актеры, которые не просто повторяют чьи-то жесты, а создают персонаж и представляют или являют его, а значит, его воображают. Определяя мимезис как сущность искусства, Платон не мог забыть о театре – главном из греческих искусств. Иными словами, неотъемлемое свойство искусства – это представлять. Представить что-либо, поясняет Лаку-Лабарт, не всегда означает произвести что-либо, чего не существует, но это значит сделать то, что существует, по-настоящему явным. Речь идет о том, чтобы сделать существующее существующим, без чего оно не обладает статусом присутствия, и это возвращает нас к той самой способности искусства «отстранять» бытие с тем, чтобы раскрыть его присутствие, о которой говорилось выше: «Функцией искусства не является воспроизведение реального или производство ирреального, его предназначение в том, чтобы удостоверить бытие-присутствие присутствующего» (р. 152). Или такой выразительный пассаж: «Без искусства, иными словами, без способности представления мы ничего бы не видели, и то, что для нас является наличным, не предъявило бы свое наличие: ни-

чего бы не было, мы оказались бы погружены в неразличимость. Искусство просто раскрывает реальность. Оно дает увидеть» (р. 153). Таким образом, мимезис призван передать отношение знания к существующей реальности, когда искусство не столько подражает природе, сколько устанавливает, что есть природа, то есть дает нам увидеть реальность, которая, как предчувствовал Бодлер, «театральна». Обращаясь к оппозиции воображения и подражания, Лаку-Лабарт обнаруживает, что в основе как первого, так и второго лежит *миметическое, которое есть сущность искусства*.

По-настоящему великие произведения, замечает Лаку-Лабарт, вызывают ощущение «пришедших из другого места и не обращенных к нам лицом»; они позволяют выйти за пределы собственного «я», поскольку «в этот самый миг мы больше не принадлежим себе: мы захвачены, счастливы, восхищены...» (р. 161). Таким образом, начав с утраты искусством сакрального, Лаку-Лабарт вновь приходит к нему как сущности искусства и делает следующее заключение: «...самое художественное в искусстве (сущность искусства) – это не искусство, но религиозное. Это, впрочем, сводится, строго говоря, к одному: искусства в конце концов не существует. Оно предполагает лишь собственное бесконечное откладывание: оно и впрямь *вы-ставляет себя напоказ*, всегда в себе – вне себя – являясь неопределимым» (р. 55). Религиозное, или священное, о котором говорит Лаку-Лабарт, безусловно не имеет никакого отношения к религии, но, не соглашаясь с констатацией конца искусства, Лаку-Лабарт не разделяет мысль о том, что смысл искусства – в нем самом. Освободившись от обязанности служить культу, искусство не потеряло своей «духовной сущности» – того, что Лаку-Лабарт называет «религиозным», или «ауры», которая трактуется им схоже с понятием «Ent-fernung» у Хайдеггера как «уникальное явление далекой реальности – настолько близкой, насколько это только возможно» (р. 54). Для Лаку-Лабарта сакральное, которое лежит в основе искусства, – это «очень близкая, почти знакомая, но при этом недостижимая реальность (это по сути определение, даваемое Бенямином “ауре”). Эта реальность нас удивляла, не удивляя. Такое иногда испытываешь в театре: это ощущение “Unheimliche” – странной близости, никогда не виденного дежавю. Это как будто реальность – оно похоже на реальность, – и это не реальность, но скорее то внешнее (ставшее, однако, нашим театром), откуда реальность черпает свою реальность. Это то, что заставляет нас большую часть времени проводить в подражании» (р. 156).