



**ФИЛИПП СЕРС (Франция)**

Философ, художественный критик, специалист по русской иконографии и европейскому авангарду первой половины XX века

### ДАДА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ

Открытое в Цюрихе в 1916 году, в разгар Первой мировой войны, *Кабаре Вольтер* вполне могло остаться в пестрой среде объединений европейского авангарда конца девятнадцатого века рядовым явлением, вроде, например, Волосатиков, Гидропатов или прославленной Чёрной Кошки. Но оказалось иначе. Группа Дада сыграла в искусстве особую, ключевую роль — именно ей суждено было стать подлинным основоположником художественного авангарда.

Начало движению положило знакомство Гуго Балла с Тристаном Тцаррой. Встреча их оказалась исключительно плодотворной: по своим личным качествам основатели дадаизма прекрасно дополняли друг друга. Одного отличала целеустремлённость, другого — строгость мышления. В результате возникла настоящая исследовательская лаборатория, где с самого начала нашли себе место богатые творческие индивидуальности основателей Цюрихского дадаистского кружка, послужившего затем образцом для аналогичных объединений в Нью-Йорке, Берлине, Ганновере, Париже и Кёльне.

После бесед с Василием Кандинским о тотальном искусстве Гуго Балл испытывал настоящую творческую лихорадку, голова его была полна задуманными вместе проектами. Планам друзей не дала осуществиться война: в 1914 году Кандинский, будучи русским подданным, вынужден был вернуться на родину. Балл, как и Кандинский, верил в возможность дать искусству новое содержание: исходя из этого нового содержания, необходимо было выработать новый, поистине грандиозный синтез искусств. Создание такого

синтеза стало для него главной целью. Кандинский утверждал, что соединить различные искусства в единое динамичное целое позволяет сцена. Дадаисты признавали его в этом своим предшественником, хотя не всегда понимали мысль русского художника до конца. Его поэмы неоднократно декламировались на вечерах Дада в *Кабаре Вольтер*<sup>1</sup>. Балл разделял убеждение Кандинского в том, что именно сцена стала местом наиболее передовых художественных экспериментов. Он с самого начала осуществляет те самые принципы, которые провозглашает Кандинский в своей теории сценической композиции. Сцена *Кабаре Вольтер* стала в его глазах той площадкой, где синтез искусств предстояло осуществить на деле.

Тристан Тцара, со своей стороны, призывает к методической строгости. Больше того, он становится её живым воплощением. Он для всех «господин Дада», и останется им до конца. Но он никогда тем не менее не займёт ту позицию, которую завоевал в сюрреализме Андре Бретон, став во главе институционально организованного движения. Быть господином Дада — личное призвание Тцары, которому он, воплощая собой изначальные, *образцовые* принципы дадаистского образа жизни, останется верен и после «официальной» смерти Дада, ознаменованной произнесённой в Веймаре в 1922 году надгробной речью: дерзкой выходкой, где движение предстаёт во всём своём блеске.

Строгость Дада состоит прежде всего в отказе от идеологии: сама возможность логики, всеобъемлющего рационального построения, ставится этим движением под вопрос. Тристан Тцара предлагает разломать «полочки, по которым вещи разложены в обществе и в наших мозгах». Вместе с Вальтером Зернером он проповедует нигилизм, оправдывающий гиперболический характер его радикального недоверия. Гуго Балл и Тристан Тцара единодушны в своей критике дискурсивного механизма, критике, которая приведёт их к поиску «райского языка» (*Paradiessprache*). В этом дадаисты, при всех своих разногласиях, сходятся воедино. Крушение претензий речи на роль единственного инструмента в поисках смысла является для них очевидным следствием сомнения в действительности разума, господство которого они более не хотят признавать. Именно здесь лежит для них источник воли к освобождению, заявляющей о себе разрушением, провокацией, смутой и поисками заложенной в сердцевине жизни способности творчества. Пикабия и Георг Гросс, бунтующие против прекрасного, Дюшан, отказывающийся осваивать в поте лица условный язык традиционной живописи, Артюр Краван, своими

<sup>1</sup> Две поэмы сборника *Klaenge*, опубликованного Кандинским в Мюнхене в 1912 году, были даже перепечатаны в сборнике *Кабаре Вольтер*, а две его живописные работы были воспроизведены в журнале *Dada*, n° 1 и n° 4–5 (*Dada, Zurich–Paris, 1916–1922*, Paris, J. M. Place, 1981, pp. 37, 125 et 176).

безумствами и своим картинным исчезновением обративший собственную жизнь в миф — все они едины в служении этой цели.

Вот почему Тристан Тцара, разделяя презрение китайской мысли к «грибной пылице», готов уравнивать порядок и беспорядок и вырабатывает метод, основанный на нарушении всех обычаев и условностей, — нарушении, к которому призывает в своём *Letzte Lockerung* и Вальтер Зернер<sup>2</sup>. Понятия порядка и беспорядка эквивалентны друг другу, поскольку беспорядок (явный) обнаруживает порядок (скрытый). Порядок обнаруживает себя той содержательной новизной, которую ищет Ганс Арп в слиянии с природой, Марсель Янко в архитектурном чувстве, Викинг Эггелинг в «генерал-басе живописи» (*Generalbass der Malerei*), а Ганс Рихтер — в исследующем границы сознания искусстве кино.

Стремление уйти от причинной зависимости обусловило интерес дадаистов к случаю — тем явлениям, чьи причины мы проследить не в силах. Дадаисты всегда готовы ко встрече со случаем и открыты любому подходу, открывающему им доступ к новому содержанию. В этом смысле интересен эпизод, о котором нам рассказывает Жан Рихтер. Однажды Ганс Арп, недовольный только что законченным рисунком, порвал его и бросил на пол. Взглянув затем на разбросанные по полу клочки, он обнаружил, что образовавшаяся случайная композиция в точности соответствует его замыслу. Использование в творчестве элемента произвольности Ганс Арп и дадаисты назвали «законом случая», заключив, таким образом, безвыходный, казалось бы, спор практическим жестом. Впрочем, дадаизм не станет, в отличие от сюрреализма, этот закон случая неосторожно эксплицировать или формулировать, ограничиваясь использованием его на практике для открытия нового содержания. Поэтому сокровища образов, которые дадаисты извлекли на свет, добыты не путём развития *дискурсивных* постулатов, а путём обнаружения и исследования *образной сферы* как таковой.

Дадаисты надеялись создать новый, райский язык — выражение, отсылающее нас к тому идеальному состоянию, в котором пребывало человечество до вавилонского смещения языков. Библейские коннотации термина *райский язык* указывают на особую связь этого языка с порядком вещей. Адам в раю беседует с Предвечным лицом к лицу. Он пользуется при этом языком Бога, тем творческим языком, которым был создан мир. Адам наделён властью давать вещам имена. Этот единственный в своём роде язык был, согласно Писанию, забыт людьми в тот момент, когда, движимые гордостью, они отпали от первоначального единства с Богом. В устах Творца Слово совпадает с реальностью (*Fiat lux*). Для Декарта вечные истины творятся Божественным актом высказывания. Именно поэтому, объясняет

<sup>2</sup> *Serner Walter. Letzte Lockerung, manifest dada. Paul Steegeman Verlag. Hanovre-Leipzig-Vienne-Zurich, 1920.*

Декарт, Бог не может обманывать: ведь обманывать, значит говорить то, чего нет. А то, что говорит Бог, по определению своему есть.

Хотя дадаисты и признают поэзию одним из видов творческой деятельности, средоточием дадаизма всегда остаётся критика языка. Необходимая в качестве средства внутреннего исследования, она в то же время приходит к выводу, что именно образу принадлежит в творчестве особая роль. Так, 16 августа 1916 года Гуго Балл пишет: «Поскольку язык является органом общения, при уничтожении его творческий процесс не пострадает. Похоже даже, что творческое начало окажется от этого в выигрыше.

1. Язык не является единственным средством выражения. Наиболее глубокие переживания он выразить не способен...

2. Разрушение системы языка может дисциплинировать. Там, где отношения прерваны, где коммуникация прекращается, погружение в себя, отчуждение, одиночество нарастают.

3. Отхаркивать слова: унылый, парализованный и пустой язык человека из общества. Симулировать скромность пай-мальчиков или безумие. Сохранять при этом внутри напряжённую собранность. Достичь сферы непостижимого и неприступного»<sup>3</sup>.

Достичь недостижимого — вот для чего нужна дадаистам их *Paradies-sprache*.

Внятность образа не определяется дискурсивной логикой. Однако, не кладя на слово запрет, образ зовёт его к встрече, где в чувственном плане окажется раскрыта *вся полнота реальности*, встрече, призванной объединить образный и речевой строй в органическое единство. Тем самым оба пути постижения смысла — образный и дискурсивный — сольются в неслыханном дотолем синтезе, заложив основу будущего синтеза искусств.

Именно к такому синтетическому соединению призывал Кандинский, активно содействовавший его приближению своим собственным творчеством. Это, в первую очередь, сборник *Klaenge*, куда вошли стихотворные тексты, сопровождаемые графическими работами, а также такие сценические композиции, как *Жёлтый резонанс* и *Фиолетовое*. Позднее по инициативе Гуго Балла на сцене *Кабаре Вольтер* было показано представление, в котором нашли продолжение художественные поиски Кандинского. С работой дадаистов в *Кабаре Вольтер* непосредственно связаны и экспериментальные киноленты Ганса Рихтера, где методично исследуются на практике действенность образа и эффект его встречи с поэтическим словом. Дадаистские фильмы, будучи творениями *художников движения*, стали очень важным шагом вперёд: кинематограф стал важнейшей площадкой, позволившей дадаистам опробовать и пустить в дело свой метод.

<sup>3</sup> Ball Hugo. La Fuite hors du temps. Op. cit. P. 154.

Дело в том, что кино позволяет обратить разрыв в единство и осуществить, чрезвычайно оригинальным и чрезвычайно *иконостатическим* образом, *визионерский* проект искусства, дав ему собственное обоснование. Следует напомнить, однако, что по завершении этого визионерского проекта кинематографическое искусство находит свою судьбу и призвание в осуществлении уже другого замысла — замысла исследования бессознательного.

Художественный опыт Ганса Рихтера демонстрирует связь между методическим обращением искусства к бессознательному, с одной стороны, и постижением ноуменов, с другой: «Обращаясь непосредственно к бессознательному, которое связано со случайным, мы попытались вернуть искусству, хотя бы частично, сопричастность ноуменальному, чьим истолкователем оно с незапамятных времен служило, ту силу заклęcia, которую в нашу эпоху всеобщего атеизма взыскуем мы как никогда прежде»<sup>4</sup>.

Сказать, что искусство может восстановить, хотя бы отчасти, сопричастность ноуменальному, значит признать за ним способность выйти за пределы феноменального мира, мира явлений. Дада присоединяется к традиции мысли, которая видит роль искусства в обнаружении того, что взгляд, обращённый на внешнюю реальность, не замечает. Искусство способно раскрыть и видимо удостоверит существование и функционирование вселенной, расположенной по ту сторону акциденции. Эта традиция, живущая в китайской живописи, расцветает на западе в до-ренессансной образности и выступает вновь, радикально обновлённой и открытой современному миру, в проблемах, поставленных искусством Кандинского.

Отличие образа от речи состоит в способности его обнаружить нам ту сторону реальности, что выходит на поверхность, когда мы решаемся отрешить наше видение мира от причинных связей. Высшая функция образа как раз и заключается в этом перевороте, который он один позволяет нам осуществить, осмыслить и пережить. Это и есть опыт так называемого *перехода*.

Совершая этот переход, мы покидаем мир логической причинности — мир, который представлялся таким надёжным и безопасным. Ведь в мире причинности рост знания обеспечивает мою власть над вещами. Покидая границы этого мира, мы пускаемся в опасное приключение. С другой стороны, мир этот представлялся мне совершенно избыточным — для художника он скучен, как силлогизм. Мне нечему было в нём научиться, и расставание с ним сулит мне множество неизведанного. Я готов ко всему. Меня ждут удивительные открытия, которые несёт в себе исследование высшего, лежащего за пределами видимости, могущества образа.

В этот момент образ меняет свой статус. Он становится *следом*, или же *знаком*. Для того, чьё внимание напряжённо обострено, он становится

<sup>4</sup> *Richter Hans. Dada — Art et anti-art. Op. cit. P. 55.*

средоточием смысла. Благодаря этому неослабному вниманию образ позволяет пережить то, что язык напрасно пытается выразить, а разум — схватить в понятиях. В момент, когда язык, связанный структурными ограничениями, страдающий от вавилонского смешения, полисемии и знаковой произвольности, вынужден признаться в своём бессилии, образ приходит ему на помощь. В теории познания и в отношении к Бытию образу принадлежит особое место. Именно в образной сфере происходят открытия, обусловленные тем новым видением, которому учат нас пионеры художественного авангарда.

Необходимо по-новому поставить вопрос о том, как соотносятся между собой Дада и сюрреализм. Именно это соотношение видится мне одним из узловых моментов современной проблематики философии искусства. Когда Андре Бретон стремится ко встрече со сверхреальностью, средством для этого служит ему прежде всего язык, а вовсе не образ. Говоря об образе, Бретон всегда подразумевает интеллектуальный образ, а не *видимое* как таковое. В результате реальный (видимый) образ сводится у сюрреалистов к пустым, якобы «случайным» встречам, подстроенным, на самом деле, карандашом или кистью самого мастера, а то и просто ножницами и клеем, которых довольно для коллажа.

Роль ножниц здесь особенно характерна: использование этого инструмента показывает, что соположению элементов, в котором и состоит, собственно говоря, создание коллажа, предшествует разрушение исходного цельного образа, который ножницы разрезают на части, чтобы соединить их затем в случайной и неожиданной комбинации. Эта операция разрезания прекрасно объясняет ту лёгкость, с которой постсюрреалистический образ поддаётся разборке: ведь разборка предшествовала его созданию. Подвох здесь состоит в том, что речь идёт об образе, которому разборка предшествует: его вторичная разборка оказывается поэтому лишь ловким фокусом. Другими словами, одно из различий между *языком*, тем подлинным регистром, где существует сюрреалистический образ, и *образом-знаком*, чьим поиском заняты дадаисты, состоит в том, что если язык может быть подвергнут разборке, то *образ-знак* ей по определению не поддаётся: ведь смысл его заключается в *иконической непрерывности* — понятии, значение которого позволяют оценить созданные дадаистами фильмы. Понятая таким образом иконическая герменевтика позволяет противопоставить композицию, которая представляет собой ведущий к органическому единству синтез, коллажу, чей метод скорее кумулятивный, нежели синтетический.

«Образ мне не давался»<sup>5</sup>, — писал Андре Арагон, пытаясь определить в 1924 году, в первом своём манифесте, что же такое сюрреализм. Затем он рассказывает, как однажды вечером, перед сном, в его сознании мелькнула

<sup>5</sup> Breton André. Manifestes du Surréalisme. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962. P. 34.

фраза: «Вот человек, разрезанный окном надвое». Эта фраза сопровождалась, по его словам, «смутным визуальным представлением»<sup>6</sup>. Это наводит его на следующие размышления: «я понял» — пишет он — что имею дело с довольно редкой разновидностью образа, и мною немедленно овладела мысль *воплотить его в своём, поэтическом, материале*. Но стоило мне оказать ему это доверие, как он немедленно обернулся потоком лихорадочных фраз»<sup>7</sup>. Как видим, именно отрицание образа как *визуального образа* позволило Бретону найти для *сюрреального* литературную форму. Прекрасно сознавая, с какой необычной разновидностью образа он имеет в данном случае дело, поэт стремится сделать его элементом литературы, а не обращаться с ним как с образом, принимая во внимание именно визуальный его аспект. Бретон и сам подразумевает это, признав, как мы видели, что им сразу же овладела мысль воплотить его в слове.

Образ, послуживший здесь Андре Бретону примером, полностью оторван от реальности. Для него «сюрреалистические образы подобны тем, что являются нам в опиумных парах»: они овладевают сознанием, подчиняют волю. Моделью образа является для сюрреалиста наркотическая галлюцинация, или просто галлюцинация как таковая: ментальный образ, метафора. Слово служит для Бретона отличной заменой образа. Больше того, преобразуя образ в слова, мы «оказываем ему честь». К тому же поэтическое творчество ничем не отличается для Бретона от творчества поэтического, и в основе его лежит, по его мнению, так или иначе, *выражение*, хотя с современными ему взглядами на изобразительное искусство подобный взгляд явно идёт вразрез. В 1935 году Бретон определяет искусство и поэзию так: «Хорошо известно, что подлинное поэзия и искусство требуют от человека двух главных способностей, опираются на два совершенно особенных свойства — это сила переживания и дар выражения... Создать *произведение искусства* способен тот, кто не обделён ни тем, ни другим»<sup>8</sup>. Современным Бретону представлениям о художественной актуальности эта фраза разительно противоречит.

Метафорическое прочтение образа, которое практикует Бретон, решительно неприемлемо. Тот факт, что большинство риторических фигур к образу неприменимы, убедительно демонстрирует несводимость иконического, изобразительного строя, к дискурсивному, речевому, обнаруживая тем самым, что образ и слово соотносятся с реальностью совершенно по-разному. Так, полисемия, которую лингвистика связывает с произвольностью означающего, рассматривается как стилистическое богатство,

<sup>6</sup> Ibid. P. 35.

<sup>7</sup> Ibid. (курсив наш. — Ф. С.).

<sup>8</sup> «Политическая позиция искусства сегодня», в: Manifestes du Surréalisme. Op. cit. P. 258–259.

в то время как в образном строе полисемия, приди кому-нибудь в голову ею воспользоваться, была бы воспринята как беспомощность или обман.

Наиболее радикальное определение, которое даёт языку психоанализ, тоже указывает на зависимость его от языка. Жак Лакан, близкий в своё время к сюрреалистам, настаивает на том, что бессознательное структурировано как язык и что различие между означающим и означаемым, проведенное в лингвистике де Соссюром, было предпосылкой теории Фрейда, без которой эффект воображаемого, не совпадающего с общепринятым значением, смысла, который позволяет обнаружить аналитическая интерпретация, оказался бы невозможен. Этот эффект опирается на метафорическое и метонимическое использование субъектом определённых языковых элементов. Таким образом, и аналитический дискурс замыкается в рамки вербального образа.

Выражаясь яснее, семантическое поле, то есть множество значений того или иного слова, возможно лишь в силу произвольности языкового знака. Оно не может служить инструментом анализа образного ряда и не имеет к иконическому знаку ни малейшего отношения. Поэтому исследование сюрреалистами полисемии остаётся связано с теорией «встреч» в сюрреалистической живописи (иконическом коллаже), теорией, в значительной мере ответственной за разрушение образа в современной медиа-среде. Сходство между словами — омонимия, паронимия — скорее дают повод для игры, чем служат открытию новой реальности. Могущество образа не может явить себя в переходе от метонимии к метафоре, поскольку трансформации в регистре риторических тропов образу решительно чужды. Если бы суть визуальной художественной репрезентации сводилась к метафоре, ничего нового по отношению к дискурсу образ бы не давал. Метафора — это ментальный образ. Видимое обличает его во лжи. *Salva veritate*: в образе, между аналогией и миром видимых знаков, метафоре места нет.

Василий Кандинский и первые абстракционисты тоже, как и дадаисты, сумели понять образ как вместилище истины. Они тоже столкнулись с имплицитной недооценкой образа, давно характерной для западного сознания, но усиленной в искусстве сюрреалистов. Современное сознание оказалось тем самым оторвано от важнейших функций образа в отношении к Бытию, от всего того, что образ, обновлённый визуальным творчеством, способен обнаружить и показать. Абстрактные поиски, кто бы ими ни занимался, дадаисты или сюрреалисты, это всегда поиски *знака*. Одна из насущнейших задач современной герменевтической рефлексии состоит в том, чтобы заново открыть *назидательность* образа. Образ — это место, где возникает начаток знания. Повернется оно связностью универсума знаков, ибо визуальный образ есть переживание знака. Задача искусства восстановить образ и актуализировать тем самым это переживание.



История *видения* предстаёт, таким образом, экспериментальным полем философии образа. Визионер видит то, чего не видят другие, или видит это иными глазами, нежели обычные люди. Видение мистика, удостоверяющее прикосновение к иной реальности (как видение, например, подвижниками-исихастами Фаворского света), отличается от видения фотографа, который, видя то, что другие не замечают, удостоверяет с помощью следа на фотоплёнке наличие смысла в зрелище повседневной жизни. Ибо мистик, вопреки распространённому заблуждению, не бежит от мира, а, напротив, погружается в него без остатка. Подобно инфра- и ультразвукам, существуют также инфра- и ультраобразы. Образы эти у нас перед глазами, но мы их не видим. Незримыми их, однако, тоже назвать нельзя. Ведь ограниченность, косность моего зрения зачастую не позволяет глазу увидеть то, что ему является. Описывая опыт мистика или художника, не стоит говорить о невидимом, или незримом. Точнее будет говорить о *прозрении*.

Вся история видения — это не что иное, как поиски откровения (это и есть подлинный смысл слова *апокалипсис*). Прогресс визуального и состоит как раз в приближении к откровению. Близостью к нему определяется иерархия образов. Ведь образы можно разбить на категории в зависимости от той ступени откровения, на которую они нас возводят: миметическая иллюзия, симулякр и фетиш, символ, след, знак, симптом. Иерархически располагаются в области видения и два способа получения знания: герменевтический, через символы и аналогии, и высший, мистический, где истина является лицом к лицу.

В любом случае нельзя сводить проблематику знака к человеческому общению, поскольку знак ведёт нас к чему-то иному, что Андре Бретон называл «сюрреальным», считая, что это подлинная реальность и есть. Системы визуальных знаков имеют интерсубъективную значимость. Благодаря сходству между образом и реальностью, сокровенно указывающему на их соприродность, знак представляет собой намёк, или тайное послание, со стороны сокрытого, трансцендентального означающего — не застывшее, опосредованное, являющееся лёгкой жертвой для деконструкции, а открытое и воспринимаемое индивидом при условии сосредоточенного внимания непосредственно. На подобное внимание, лежащее у истоков художественного творчества, способны, пожалуй, лишь те, для кого выразительность и красота, стремление к которым неизбежно замутняет иконический смысл образа, не являются в творческом поиске главными ориентирами. Желание расслышать послание требует отказа от этих ориентиров, и в этом смысле образ — это, в первую очередь, *акт приятия*.

Вавилонское смешение имеет две стороны: смешение языков сопровождается полисемией, которая рассеивает смысл. В этом корень одной из бед современной цивилизации: рассеивание смысла приводит к его утрате. Но если вавилонское смешение закрепляет, посредством полисемии,

дифракцию языка, то знаки, напротив, носят, несмотря на своё изобилие, характер всеобщий и однозначный. В восточной традиции можно найти знаменитый пример одного из таких знаков: принц Гаутама, исторический Будда, лежал измождённый слишком суровым постом и чувствовал себя на грани отчаяния. В этот момент ему явился бог Индра в виде юной красавицы, играющей на трёхструнной кифаре. Первая струна, которая была слишком туго натянута, быстро лопнула. Вторая, натянутая слишком слабо, не звучала вовсе. И лишь третья, натянутая ни слишком сильно, ни слишком слабо, повиновалась руке исполнителя. Будда, увидев это, понял, что пост его был чрезмерно суров, и согласился принять немного пищи. В этот момент он и испытал Просветление.

Знак предстаёт здесь как реальное, очищенное от случайного и способное поэтому выступить в роли отправленного смыслом послания, сигнала со стороны Бытия. Восприятие такого знака может, как видим, иметь место и в рамках религиозного опыта — опыта, который Андре Бретон с ожесточением отвергает. Визуальный знак отличен от символа. Если символ отсылает нас к заведомо известному порядку вещей, то знак соответствует непредвиденному самораскрытию Бытия. Кифара Индры — это любовное поучение, наставление на путь, которым и последует Будда. Знаки, которые подаёт судьба, визуальны — об этом свидетельствуют и *Надя* Бретона и *Красота дьявола* Рене Шара, где веточка в руке доктора Фауста возвещает Маргарите об ужасной участи её возлюбленного. Таково и небесное знамение, явленное Ивану Грозному при встрече с юродивым, которое не позволило ему учинить над жителями побеждённого Пскова ту же расправу, которой подверг он взятый им ранее Новгород.

Визуальное приключение заключается во *встрече* со знаками, которые неожиданно образуют связное целое. Переживание образного строя, возникающее при такой встрече, является своего рода «доказательством» от образа: оно удостоверяет нас в истине. Удостоверяя, знак служит нам указателем и способен раскрыть структуру сознания на пути к Бытию, воочию явить первичную динамику вещей. В этом и заключается открытый китайскими художниками и мыслителями «*принцип внутреннего постоянства*» (*Ли*), этот *индикатор* изначальной динамики, динамического творческого начала вселенной. Художественный проект обеспечивает совпадение графико-поэтической динамики жеста с творческой активностью мира вещей. Принцип внутреннего постоянства способен облекаться в самые различные формы.

На связь между входящими в инвентарь визуальной реальности знаками художники обратили внимание уже давно. Опыты Кандинского с окружностью, треугольником и квадратом смыкаются с медитативной живописью дзенского монаха Сенгая, где мы находим те же самые три фигуры. В своём незабываемом кинематографическом триптихе *Иван Грозный*, только две

первые части которого были сняты, Сергей Эйзенштейн создаёт поистине апокалиптический образ сталинских репрессий, показывая, как борются в человеке добро и зло, а Ганс Рихтер, рисуя в своём фильме *Vormittagsspuk* (1927–1928) восстание предметов, предвидит чудовищную власть над людьми, которую получит Гитлер. Александр Родченко восстанавливает в своих фотографиях подлинный облик общества революционной России, прибегая к ослепительной серии переосмысливающих реальность ракурсов. Перед нами здесь подлинно коперниканский переворот. Во главу угла ставится угол зрения. Как и в кубизме, взор наблюдателя кружится отныне вокруг объекта — ведь именно взгляду открывается смысл.

Истина, которая содержится в образе, нуждается в опытном исследовании своей иконической природы, своей внутренней динамики и структуры. Это исследование предполагает отступление языка на задний план и отказ от обычных методов подхода к реальности — так, *постижимость* вещей уже не выступает как основное условие их познания. Образ как таковой не может быть схвачен и понят с помощью понятийного инструментария. Уходу языка на второй план сопутствует целостное приятие жизненного опыта и, в частности, опыта взгляда в его полном, открывающем путь к Бытию, объёме.

Опыт цивилизации учит нас, что самое первое знание, которое даёт нам видение, связано со зрелищем звёздного неба. *Космос* есть строй, порядок. Мир — это порядок, в котором небесные светила возвращаются на свои круги. Вначале люди попытались возвести этот порядок в ранг абсолютной модели, вывести из созерцания небесных светил всеобъемлющую систему, которая позволяла бы, по аналогии с наблюдаемой вселенной и её символическими производными, представить всю историю человечества, его прошлое, настоящее и будущее. В мире, лежащем по ту сторону любых временных проектов и замыслов, вне всякой динамической философии времени, дух чувствует себя потерянным. Подобное восприятие мира с его иллюзией постоянства ущербно: ведь опыт учит нас, что всякое духовное странствие, всякий индивидуальное творческое и мыслительное усилие сопровождается ломкой привычных закономерностей и открытием бесконечного поля новых возможностей.

Отказ от изобразительности в искусстве и знаменует как раз обращение ко времени — как индивидуальному времени, так и времени человеческой истории. «Нефигуративное» исследование такого рода обнаруживает глубинную структуру вещей, скрытую под покровом случайных причинно-следственных связей.

Именно здесь коренится процесс поисков абсолютной ценности в современном искусстве. Художественная деятельность и, в особенности, иконическое творчество представляют собой то место, где дух и материя органически переходят друг в друга. Дух обладает могуществом, позволяющим

мобилизовать в деле нравственного выбора всю полноту реальности. Ключ к пониманию художественной современности лежит в теории творчества как нравственного деяния.

Так, конструктивизм Родченко учит нас, что творчество, будь то изобразительное или архитектурное, не сводится к украшательству или стилистическим поискам. Искусство — это необходимое строительство будущего. Творчество есть построение (то, что Родченко называл методом линии). Творчество — это сама жизнь, жизнестроительное разрушение и созидание. Творчество — это упорядочение: именно оно преобразует мир и его выстраивает. Русский конструктивизм как раз потому и оказался для политиков неприемлем, что упорядочение это, предполагая ответственность индивида, ускользает тем самым от власти коллектива. Его очевидность обусловлена индивидуальной практикой и требует свободы духа, сопротивляющейся тоталитарному диктату. Именно в этом причина непростых отношений между тоталитаризмом и авангардом.

Что касается композиции, то она, в отличие от конструкции, представляет собой собрание знаков: произведение искусства обретает благодаря ему силу пророчества<sup>9</sup>. Таково творчество Рихтера, Эйзенштейна, Кандинского. У каждого из них произведение — одновременно орудие и результат взгляда, способного собрать время (историю) в смысловое целое. Обнаружение смысла выводит за рамки пространства и времени и раскрывает содержание истины. Ленты Эйзенштейна не описательны. Они создают тот истинный образ, где через видимый беспорядок и хаос начинает просвечивать смысл.

Как сюрреализм, так и психоанализ оказались неспособны использовать образ в иконической функции познания. Хуже того, они затемнили эти функции, надолго закрепив в современной культуре первенство слова. Сюрреализм, в лучшем случае, невольно способствовал расцвету вокруг себя необычайно богатой образности. Его можно понять в этом плане как опыт иконической апофатики. Этот опыт показывает, что образ имеет возможность появиться, когда дискурс умолкает, на границе метафизического молчания, передавая посредством знаков, посредством сигналов сюрреального, эстафету Бытия. В этом смысле сюрреализм демонстрирует *ad absurdum* иконическую правоту дадаизма. Фердинанд Алкье в своей *Философии сюрреализма*<sup>10</sup> делает, в общем, сходные выводы, подтверждая тем самым свою репутацию исключительно честного исследователя. Об этом говорит и его пристрастие к *сюрреальному* пейзажу Ива Танги, чьи работы, висевшие

<sup>9</sup> Напомним, что в библии пророком именуется тот, кто говорит от имени Бога и изъясняет таким образом Божественное откровение. Его видение — это видение Бога: именно поэтому оно не подвластно времени.

<sup>10</sup> *Alquié Ferdinand. Philosophie du Surréalisme. Paris: Flammarion, 1955.*

у него дома, словно переключались со стоявшими на полках редкими книгами. Он сам признавался в своей страсти к «древним книгам и современным полотнам»: создаётся впечатление, что для него, пусть и безотчётно, образ принимает эстафету у слова. Его любовный анализ мысли Андре Бретона отмечает ограниченность дискурса перед лицом изобилия знаков. Вот последний урок, который мы из философии сюрреализма можем извлечь.

Бретон, в отличие от сюрреалистов, не чувствует, насколько богаты те отношения, в которые вступает индивидуальный знак с Бытием. «Смерть», о которой говорит Дада, это лишь сон, в который погрузилась до поры до времени в западной философии функция глаза. Теперь, когда стало ясно, какие опасности образ в себе несёт, и сколь многое, напротив, он может дать, нам предстоит пробудить философское сознание от этого сна. Кинематографические образы дадаиста Ганса Рихтера как раз и указывают нам к этому путь.

Отделить Дада от художественной современности, как пыталась это сделать Нью-Йоркская школа, нельзя. В основе этой попытки лежит неверное понимание самой сути дадаизма. С тем же успехом можно доказывать, что Декарт — скептик, сводя весь его метод к этапу сомнения. Мне хотелось здесь показать, что к изучению дадаизма нужен новый подход, ибо в настоящее время мы смотрим на него исключительно через призму сюрреализма и неодадаизма. На самом деле Дада — это художественная современность *и есть*. Характеризующее современную эпоху художественное обновление зиждется на открытии могущества образа и на отказ от стиля и нарочитой экспрессии. Содержание истины раскрывается применением герменевтики дадаистского образа.

Пресловутая «смерть Дада» удивительным образом совпала с ознаменовавшим начало двадцатого века повсеместным воцарением идеологического диктата. Не является ли крушение идеологий, которому мы сегодня стали свидетелями, подходящим моментом для того, чтобы открыть Дада заново? Ведь именно это движение оказалось в своё время «местом встречи» представителей всех современных художественных течений. Дело здесь не только в открытости, которой оно, настаивая на «радикальной пустоте», сумело достичь, но и в его вере в будущее — будущее, свободное от универсалистских претензий и открытое навстречу настоящей утопии. Именно в провозглашённой Дада *методической* пустоте черпают грядущие утопии свою силу. И в то же время как раз наша эпоха, заваленная обломками мёртвых идеологий и ставшая, с их исчезновением, жертвой вновь занявших Храм циничных торговцев, которым свобода выражения и самый дух критики ненавистны, нуждается, как никакая другая, в *опыте* дадаистов с его дыханьем свободы.

Перевод с французского *Александра Черноглазова*