

Саенко Наталья Ряфиковна, Вальковский Антон Васильевич

НИГИТОЛОГИЧЕСКИЕ МОДУСЫ ИСЧЕЗНОВЕНИЯ, ЗАБВЕНИЯ, УТРАТЫ В АРТ-ПРАКТИКАХ ПОСТСОВРЕМЕННОСТИ

В статье предлагаются интерпретации художественных текстов конца XX - начала XXI столетий, которые могут быть вписаны в парадигму эстетики исчезновения. Речь идёт о сквозном вопросе актуальных художественных направлений - что происходит с реальностью, которая казалась незыблемой, подлинной? Как исчезает то, что наполняло действительность реальной плотностью? Постсовременное искусство увлечено самим событием исчезновения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/2-3/41.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8): в 3-х ч. Ч. III. С. 158-161. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/2-3/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 111.82.7.01.

В статье предлагаются интерпретации художественных текстов конца XX – начала XXI столетий, которые могут быть вписаны в парадигму эстетики исчезновения. Речь идёт о сквозном вопросе актуальных художественных направлений – что происходит с реальностью, которая казалась неизблемой, подлинной? Как исчезает то, что наполняло действительность реальной плотностью? Постсовременное искусство увлечено самим событием исчезновения.

Ключевые слова и фразы: эстетика исчезновения; исчезновение; пустота; ничто; небытие; симуляция.

Наталья Ряфиковна Саенко, к. филол. н, доцент

Антон Васильевич Вальковский

Кафедра теории и истории культуры

Волгоградский государственный педагогический университет

rilke@list.ru, walkowsky@yahoo.com

НИГИТОЛОГИЧЕСКИЕ МОДУСЫ ИСЧЕЗНОВЕНИЯ, ЗАБВЕНИЯ, УТРАТЫ В АРТ-ПРАКТИКАХ ПОСТСОВРЕМЕННОСТИ[©]

Соппротивление забвению, исчезновению и отсутствию, точнее, актуализация нигитологических аспектов, является объектом пристального внимания «эстетики исчезновения», инспирированной в постструктуралистских трудах Жана-Луи Деотта: «Современный режим эстетики, не ставя перед собой вопроса о представлении-изображении, то есть о предварительном урегулированном согласовании говоримого и зримого, подготовлен к приятию «неизобразимого» опыта» [3]. Методология Деотта во многом связана с особой эстетической и философской рефлексией опыта радикальной дегуманизации (депортации, террора, геноцида и пр.). Отсылая читателя к тезису о приостановке суждения о существовании в «Картезианских размышлениях» Гуссерля, Деотт приходит к выводу о невозможности констатации исчезновения: «Либо эмпирическая фраза может констатировать существование, либо не может этого сделать, и в этом случае перед объективом моей когнитивной фразы ничего нет» [Там же, с. 120]. Исчезновение становится исчезновением потому, что длится все время: это и не существование, и не установленное ничто, поэтому исчезнувший объект как бы застревает между бытием и небытием, присутствием и отсутствием, а исчезнувший человек, в условиях отсутствия тела, становится в сознании живущих призраком, бестелесным фантомом.

Мы можем сделать вывод, что нормативная фраза «пропавший без вести» для Деотта оказывается важной составляющей самооправдания или сокрытия властными структурами самого факта исчезновения или манипуляции исчезновением для сокрытия факта смерти. Этот мотив становится предметом рефлексии в серии фотографий голландского концептуального художника Гера Ван Элька «Пропавшие без вести» (1976): герои фотографий обращены к отсутствующему в данный момент персонажу, маркером которого оказывается пустующий стул за праздничным столом («Обед-II»). На самом деле стул не пустует – Эльк подвергает фотоизображение ретуши с помощью аэрографа. Работы Элька – не о пустоте как таковой, а о податливости фотографического изображения манипуляции и фальсификации при помощи ретуши. Фотография, первоначальный медиум которой – отражение объективной реальности, запечатление бытия в его непосредственности, может оказаться легким инструментом сокрытия, негации, уничтожения нежелательного или опасного.

Проблема фотографии затронута нами не случайно. Фотография вполне соответствует логике и эстетике исчезновения, в отличие от живописи: «В конечном счете, живопись – это верность передачи присутствия, но как появление, которым она является, она слишком поглощает исчезновение. В живописи так много присутствия, что она не может быть искусством исчезновения» [2, с. 36].

Совершенно иную художественную стратегию сопротивления отсутствию и забвению (также связанную с проблематикой исчезновения) мы встречаем в серии более 400 портретов, созданных известными и малоизвестными художниками в проекте, посвященном памяти погибших и пропавших без вести жителей мексиканского города Сьюдад-Хуарес. Сьюдад-Хуарес, находящийся на границе с Соединенными Штатами, печально известен как один из самых криминальных городов мира: с начала 1990-х гг. там были убиты или исчезли более трех тысяч женщин. Среди причин — нарковойны, домашнее насилие и секс-торговля. Многие художники рисовали женщин по сохранившимся фотографиям, но некоторые выбрали и совершенно оригинальное решение. Так, Мэгги Хэмблин получила старомодную открытку с фотографией юной красавицы по имени Палома Анхелика. С первого раза, по словам художницы, портрет девушки не удался: «Вышло просто ужасно, и я решила соскоблить выступающий слой краски. Получилось какое-то удивительное призрачное изображение: она будто бы с нами, но в то же время ее нет» [7]. Хэмблин вновь возвращает нас к метафоре призрака, фантома, пребывающего на границе бытия и небытия, к восприятию искусства как практике заполнения пустот. Важно, что представление об искусстве как некоей деятельности, оставляющей след уходящего и исчезающего, ввергающегося в состояние небытия напрямую связано с легендой о происхождении живописи, изложенной Плинием: «Лепить из глины портретные изображения первым придумал гончар Бутад из Сикиона, в Коринфе, благодаря дочери: влюбленная в юношу, она, когда тот уезжал в

чужие края, при свете лампы обвела тень от его лица, падавшую на стену...» [8, с. 43]. По сути, миф, пересказанный Плинием, повествует об искусстве как преодолении небытия, и именно современное искусство обильно рефлексировало на тему пустоты как исчезновения, негации. Тем не менее, Хэмблин не видит возможности полностью заполнить пустоту, тщательно и реалистично изобразить, того, кто отсутствует.

Мотив исчезновения, пропавших без вести особо ценен для нас своей онтологической двусмысленностью, амбивалентностью, нерешенностью. С фактом исчезновения связан и особый характер временного развертывания: время не продолжается, но и не исчезает, оно полностью останавливается, замораживается. Факт пропажи «низводит ритм времени к вечному настоящему исчезновения. Невозможно поведать о конце без вести пропавших, поскольку их исчезновение не имеет конца». У пропавшего нет истории и нет права на историю, потому что его история не окончена. Время останавливается и для семьи пропавшего: «Семья ничего не знает. Она не в состоянии расследовать. Она постепенно сходит с ума. От надежды и тревоги. Для нее нет и не будет никакого события, пока не обнаружено тело» [3, с. 121]. В исчезновении важен и пространственный модус, концептуализированный В. Л. Лехциером в категории «пропажа»: «пропажа – не чисто негативный опыт: «опустошение» здесь превращает его в где-то здесь. Мы ищем вещь – ее здесь нет, и здесь нет, ее нет на своем месте, но она все равно есть где-то здесь. Где-то здесь (с акцентом на где-то, поскольку можно ведь сказать и «здесь где-то») – пространственный парадокс, нонсенс, оксюморон, но именно он конститутивен для пропажи. По сути, структура переживания пропажи такова: не здесь, но где-то. Поэтому полный нозматический коррелят пропажи таков: исчезнувшее с этого места (из здесь), но существующее в другом месте (где-то)» [6, с. 110]. То есть, мы не можем не только зафиксировать пространство и точное время исчезновения, но и тем более – пространство нахождения человека или объекта, а также сам факт возможности такого нахождения, т. к. факт исчезновения предполагает невозможность вынесения решения о существовании или несуществовании.

Продолжая свою мысль, Ж.-Л. Деотт полагает, что более всего эпохе исчезновения подобает жанр расследования (например, детективный роман или документальное кино). Подобным расследованием занялся К. Болтански в проекте 1990 г. «Отсутствующий дом», главной целью которого, как и у Р. Уайтрид и у М. Хэмблин, становится заполнение пустот и реконструкция утерянной памяти, прошлого, зияющего в настоящем. Местом действия была избрана стена дома на берлинской Гроссхамбургерштрассе, 15/16. Этот дом был разрушен 3 февраля 1945 г. во время бомбардировки Берлина и с тех пор не восстанавливался. На брандмауэре дома, примыкающего к разрушенному, Болтански расположил таблички, на которых указывались имена и род занятий людей, живших здесь с 1930 по 1945 гг. На табличках встречаются как имена живших в этом доме евреев, так и имена немцев, занявших эти квартиры после депортации их бывших владельцев в конце 1930-х гг. Болтански и его помощники нашли в архивах не только сведения о жильцах дома, но и обнаруженные на этом месте семейные фотографии, детские рисунки, письма, карточки на продукты питания и другие документы (всего более тысячи), сделали с них фотокопии. Эти фотокопии были сложены в архивные коробки и составили вторую часть инсталляции, также доступную широкой публике.

При попытке определить суть этого произведения зритель сталкивается с типичной для инсталляций Болтански многозначностью. Так, «Отсутствующий дом» может восприниматься как рассказ о доме, который когда-то был частью огромного города, и в то же время – о каждом отдельном человеке (об «отсутствующем человеке»), судьба которого оказалась связанной с этим местом; не случайно цифры на табличках под именами бывших жильцов обозначают не даты их рождения и смерти, как на надгробии, а годы пребывания в этом доме. В этом и заключается важная особенность исчезновения – мы не можем восстановить время и место пропажи человека, а также его нахождения, но только время и место его последнего известного пребывания. «Исчезновение имеет место, когда больше нет возможности связывать имя собственное и имя места и, следовательно, имя и судьбу» [3, с. 130]. Болтански прекрасно осознает этот парадокс, акцентируя внимание на месте и времени, где и когда человека видели в последний раз. Дом на Гроссхамбургерштрассе – это последнее доподлинно известное пристанище пропавших без вести в немецких концлагерях обитателей этого дома. Поэтому Джейс Янг считает, что главная мысль «Отсутствующего дома» заключена в воспоминании о Холокосте [11, р. 6]. Другие авторы, например, Д. Бергман-Картон, указывают еще и на опасное уравнивание в этом мемориале памяти евреев, отправленных в концлагеря, и занявших их квартиры немцев, лояльных к нацистскому режиму [10, р. 3].

Исчезнувшие не уходят бесследно, они оставляют после себя маркеры своего пребывания в мире – например, одежду. Старая поношенная одежда, хранящая присутствие человека, становится важным атрибутом (следом) в инсталляциях Болтански «Призраки Одессы» (2005) и «Люди» (2010), заставляющих нас вспомнить о следе-контуре, оставленной девушкой на стене в легенде, пересказанной Плинием, и об отпечатках Ива Кляйна. Болтански взывает к призракам наподобие того, как это делает Ж. Деррида: «Нужно будет учиться жить, учась не просто обращаться к призраку, но учась беседовать с ним, с ней, оставлять за ним или предоставлять ему слово – в самом себе или в другом, другому в себе: они всегда здесь, эти призраки, даже если они не существуют, даже если их больше нет, даже если их еще нет» [4, с. 245].

Возвращаясь к проблеме расследования и особого статуса фотографического изображения в объяснительной модели Деотта, К. А. Капельчук анализирует документальный фильм «Уллис» (1982) режиссера Аньес Варда, в центре которого лежит история фотографии [5]. В нем Варда повествует о фотографии, которую она сделала 9 мая 1954 г. На ней: пустынный пляж, мужчина стоит к нам спиной, маленький мальчик сидит слева от него и смотрит в объектив, оба обнажены; правее, гораздо ближе к нам, на гальке лежит мертвая коза. Варда занимается тем, что разыскивает и опрашивает свидетелей, восстанавливает события,

происходившие в тот день. Из объективных фактов мы имеем следующие: мальчика с фотографии зовут Улисс, так же называется и фотография. Мужчина – египтянин, на момент создания фильма – арт-директор журнала «Эль». Коза – родилась и умерла в Сен-Обен-Сюр-Мер, где и происходили съемки, тем не менее, свидетели по прошествии 28 лет не помнят самого события, постоянно путаются в показаниях, обрекая нас на череду бесконечных интерпретаций. По сути, Варда руководствуется советом Деотта: «Первое сопротивление состояло в том, чтобы заявить, что исчезнувшие – пропавшие без вести – на самом деле существовали, мобилизовав поверхность «онтологического воспроизведения» – фотографию. Сопровожденную краткой биографией фотографию, отстаивающую имя того, кто не откликается на зов» [3, с. 123]. Но упорство это не может разрешиться: «сценарий не продвигается, все идет по кругу, конец совпадает с началом, не давая места развязке... Исчезновение – не обязательно то, о чем говорят, что снимают» [Там же, с. 130].

Эстетику исчезновения, растворения и негации активно использует в своей художественной практике немецкий скульптор Йохен Герц. В 1984 г. город Гамбург заказал Герцу «Монумент против фашизма, войны и насилия, за мир и права человека». С самого начала было очевидно, что задача не может быть решена как простое послание или пропагандистское изображение: художник придумал 15-метровую полую алюминиевую колонну, покрытую свинцом, на нижней секции которой прохожие могли сделать надпись стальным острием. Когда свободного места не оставалось, эта часть колонны опускалась в землю, и надписи покрывали следующую секцию, пока к концу 1993 г. все сооружение не ушло под землю, за исключением самой верхней части. Любопытно, что было зафиксировано более 60000 контактов с обелиском, причем лишь часть из них – с целью оставить подпись под антифашистской декларацией. Многочисленные сторонники насилия заливали обелиск краской, соскабливали слова декларации, рисовали свастики и даже стреляли в него из крупнокалиберного оружия [1, с. 304]. Если сравнивать эту работу Герца с творческими экспериментами Р. Уайтрид, то здесь налицо некая инверсия: если Уайтрид демонстрирует своеобразное «присутствие отсутствия» (т.е. визуализирует и материализует пустоту), то монумент Герца репрезентирует «отсутствие присутствия», то есть исчезновение формы и материи, превращение видимого в невидимое.

Проблему невидимости, пограничного состояния между существованием и отсутствием, мы наблюдаем в другом мощном концептуальном высказывании Герца – «2146 камней – Мемориал жертвам расизма» (1990–1993) в Саарбрюкене. В рамках проекта камни дворцовой площади города претерпели незаметное, но значимое изменение – они были извлечены из мостовой, с обратной стороны на них были высечены названия всех еврейских кладбищ, разрушенных во времена Третьего Рейха. После этого камни были возвращены на место, так что надписи остались невидимыми для посетителей. Площадь же переименовали в «Площадь невидимого монумента» [9, с. 145]. В этом проекте Герц утаивает саму репрезентацию – или, вернее, хоронит ее. Названия кладбищ он перечисляет с тем, чтобы сберечь жестокую прямоту наименования как функцию памятника, тем не менее, Герц не может оставить это наименование видимым, так как «исчезновение является онтологическим срывом наименования» [3, с. 138]. Деотт также отмечает, что «возвести памятное место – это целомудренно набросить покрывало на то, что хочешь забыть» [Там же, с. 142]. Поэтому Герц и избегает формы классического монумента, оставить память о событии означает оставить недосказанность, белые пятна, пропуски и лакуны, означает создать контрмонумент, который бы своей недосказанностью и неартикулированностью, скрытостью именования сопротивлялся бы нигитоактивной работе забвения.

Мотив болезненного исчезновения как медленного угасания, опустошения, связанного с травматическим опытом ухода из жизни исследует художник Феликс Гонзалес-Торрес. Его ранняя работа «Мемориал» (1989), представляющая собой аккуратную стопку листов почти абсолютно чистой бумаги (на них только надпись), отсылает нас к эстетике минималистических кубов Тони Смита, только с той разницей, что «Мемориал» – интерактивный объект, части которого (сами белые листы) зрители могут уносить с собой до тех пор, пока объект не превратится в ничто. Опустошение становится важной метафорой в, пожалуй, самом знаменитом произведении Гонзалеса-Торреса «Плацебо» (1991) – ковре из конфет, которые зрители также могли уносить с собой. Общий вес конфет составлял вес любовника художника, преждевременно скончавшегося от СПИДа. Сладость конфет становилась в этом контексте провокативной как в сексуальном, так и в религиозном смысле — зрителям предлагалось вкушать тела погибшего. Сама же работа становится метафорой агонизирующего тела, теряющего вес и «выгорающего» вследствие тяжелого недуга, медленно тающего и превращающегося в ничто. Другим символом утраты и исчезновения, имевшим яркий социальный подтекст, стала серия из 24 билбордов 1991 года, развешенных на Манхэттенне, с фотографиями пустой разобранной постели с белоснежными простынями, еще хранящей следы двух тел. Эта серия нарушила границы между публичным и частным, но не со стороны государства, которое как раз в этот момент отстаивало свое право вмешательства и контроля, в частности, за личной жизнью подозреваемых в гомосексуализме, а со стороны личности. Минималистичный и концептуальный трагизм Гонзалеса-Торреса вышел за границы репрезентации пустоты в содержании произведений, сделав прием исчезновения, опустошения и превращения в небытие своей формой.

Необходимость эстетической и философской проблематизаций исчезновения продиктована сегодня, прежде всего, состоянием реальности культуры. Речь идет о том, что, в конечном итоге, оказывается доминирующей темой нашего времени. Исчезновение – актуальная тема постсовременности. Она возникает как неперенный отклик процесса симуляции реальности. Перепроизводство во всех сферах экономики, неостановимое ускорение потребления, замещение реальных чувств их знаками, виртуализация жизни – вот некоторые причины симуляции.

Список литературы

1. **Андреева Е.** Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 485 с.
2. **Деотт Ж.-Л.** Лиотар: живопись на грани исчезновения // Позиции современной философии. СПб.: Изд-во С.-Петерб. филос. об-ва, 2000. Вып. 2. Современная философия во Франции. С. 32–40.
3. **Деотт Ж.-Л.** Элементы эстетики исчезновения // Мир в войне: победители/побежденные. 11 сентября 2001 года глазами французских интеллектуалов: антология. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2003. С. 118–142.
4. **Деррида Ж.** Призраки Маркса. М.: Logos altera, 2006. 254 с.
5. **Капельчук К. А.** В горизонте исчезновения: живопись, фотография, кино [Электронный ресурс]. URL: <http://phil.testes.spn.ru/articles/40> (дата обращения: 25.01.2011).
6. **Лехицер В. Л.** Опыт исчезновения в феноменологической перспективе // Ежегодник по феноменологической философии. М.: РГГУ, 2008. № 1. С. 103–127.
7. **Максимова Ю.** Известные художники написали портреты пропавших мексиканок [Электронный ресурс]. URL: http://artinvestment.ru/news/exhibitions/20101114_400women.html (дата обращения: 25.01.2011).
8. **Плиний Старший.** Естествознание: об искусстве / пер. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. 941 с.
9. **Тэйлор Б.** Актуальное искусство 1970–2005. М.: Слово, 2006. 256 с.
10. **Bergman-Carton J.** Christian Boltanski's Dernieres Annees: the History of Violence and the Violence of History // History & Memory. 2001. Vol. 13. № 1. Spring/Summer. P. 3–18.
11. **James E.** Young. Memory and Counter-Memory. The End of Monument in Germany // Harvard Design Magazine. 1999. № 9. P. 4–13.

DISAPPEARANCE, OBLIVION AND LOSS NIHILISTIC MODI IN POST-MODERNITY ART-PRACTICES

Natal'ya Ryafikovna Saenko, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Anton Vasil'evich Val'kovskii

*Department of Culture Theory and History
Volgograd State Pedagogical University
rilke@list.ru, walkowsky@yahoo.com*

In the article the interpretations of fiction texts of the end of the XXth – the beginning of the XXIst centuries are presented which can be included in disappearance aesthetics paradigm. The author speaks about the topical artistic trends through the question – what happens with the reality which seemed to be unshakable and authentic? How does the essence which filled the reality with actual strength disappear? Post-modern art takes great interest in disappearance event itself.

Key words and phrases: disappearance aesthetics; disappearance; emptiness; nothing; non-existence; simulation.

УДК 94(47:476)

В статье рассматривается один из малоизученных сюжетов отечественной истории – пребывание на территории Российской империи военнопленных польско-русской войны 1831 г. В научный оборот введены ранее неопубликованные архивные документы и материалы, отражающие вопросы пленения, размещения и содержания оказавшихся в плену польских воинов.

Ключевые слова и фразы: военный плен; военнопленные; восстание в Варшаве; Николай I; Российская империя; Царство Польское.

Александр Леонидович Самович, к.и.н.
*Кафедра истории
Военный университет, г. Москва
as27-72@mail.ru*

ПРОБЛЕМА ПОЛЬСКИХ ВОЕННОПЛЕННЫХ И ПУТИ ЕЕ РЕШЕНИЯ В 1831 Г. ©

Польско-русский конфликт 30-х гг. XIX в., впрочем, как и все предыдущие столкновения России и Польши относится к категории событий, чрезвычайно перегруженных факторами эмоционально-ценностного характера. Участие России в разделах Речи Посполитой, присоединение к империи украинских, белорусских, литовских и латышских земель, на которых проживало значительное число поляков, делало «польский вопрос» не только важным внешнеполитическим фактором, но и явлением, во многом определявшим политику самодержавия по отношению к участвовавшим в мятежах уроженцам Польши.

Как известно, вспыхнувшее в ноябре 1830 г. восстание в Варшаве в короткие сроки переросло в крупное вооруженное противостояние, охватившее, в том числе, и значительную часть западных губерний России. Восставшая 30-тысячная группировка польских войск, доведенная затем до 130 тысяч, развернула активные