

Гробница предмета живописи, гробница как предмет живописи, гробница живописи как таковой.

“Господин Пуссен не переносил Караваджо и уверял, будто тот родился на свет, чтобы погубить живописное искусство /... / Потому что Пуссен искал в своих предметах благородства, тогда как Караваджо отдавался правде естества, каким его видел”.

И Фелибьен подытоживает: “Тем самым они расходились во всем”. Вот это расхождение между Пуссеном и Караваджо я сейчас и хочу проследить, идя от гробницы — гробницы как геометрического пространства, которое и гипнотизирует живописным изображением, и представляет его предел, завершенность, осуществление, может быть, даже смерть. Образ смерти тоже бывает разным. У Караваджо смерть живописного изображения наступает от деструкции; изображение в картине смерти у Пуссена создается посредством деконструкции. Изображай правду естества, как оно есть, каким его видишь, доводя наслаждение до боли, а взгляд до гипнотической силы, — и принудительный эффект репрезентации убьет живопись. Избери прекрасную Природу, привнеси в нее благородство и величие, преврати полотно в само созерцание, а образ — в модель, представь репрезентацию в образе разглядывания, чтобы достигнуть цели искусства, чувственного удовольствия, — и убийцей живописи станет разнеживающий эффект репрезентации. Попробуем посмотреть, как из гробницы времени, в самом сердце



Никола Пуссен. Аркадские пастухи, конец 1630-х гг. Париж, Лувр.

Аркадии, встает “Лазарь” мессинского музея и как в нее возвращается ватиканский “Христос”. Луврские “Аркадские пастухи” Пуссена. Посредине полотна — еще полотно, сема, а посредине этой середины — эпитафия, четыре выбитых на плите письменных знака, *Et in Arcadia ego*, и среди этих знаков — знак первый и последний, исток и исход, начертание пустоты в преддверии бытия, исполненного силой живого слова: *ego*, я, которое всегда здесь, средоточие средоточий. Я, писавший? Я, говорящий здесь сейчас, чтобы вернуть этим знакам на плите жизнь? Кто этот *ego* — я или тот пастух на коленях, который смотрит на выбитые слова, водит по ним пальцем, произносит их, разомкнув губы, но неслышным голосом, голосом, я бы сказал, погребенным в картине, — ведь это он произносит слова, *ego* разомкнутые, немые, видимые лишь искова губы. *Ego* — это я? Он? Я перед картиной? Он на ней? И кто написал это *ego*? На могильной плите, в центре — ни он, ни я: *ego*, никто. Что в этом *ego*, кроме черточек, выведенных на непроницаемой поверхности камня рукой неведомого писца-ваятеля? Надгробье говорит и безмолвствует. На могильной плите в картине — как бы ответ Пуссена Нарциссу, нарциссизму Караваджо: эта могила и есть истина Нарцисса. *Ego*, выводимое указательным пальцем коленапреклоненного героя, очеловеченным пальцем самой живописи. Но этот палец — еще и резец тени, которую отбрасывает на плиту солнечный свет, тени, чертящей на камне загадочную фигуру. Человек нем перед лицом смерти. Тем более — своей: про нее говорят лишь образно, метафорически. Метафора смерти, моей смерти, перевод, перенос: у него только одна возможность сохранить связь с тем, что он переводит или, вернее, что с его помощью переводится, — стать (и стать неизбежно!) исчезновением, саморазрушением. Метафора смерти стирает свой след с поверхности языка. Да, она — образ, но чего? Вот “Аркадские пастухи” Пуссена, где *ego*, я, зритель, — как бы очевидец двух прочерков, двух недостатков, двух смертей, в истоке и на пределе зрения, там, где должны помещаться глаз или голос, глаз на картине, очерчивающий и предписывающий точку зрения наблюдателя-творца.

Но художник стерт. Он стер обоих героев картины — и *меня*, и *себя*, а вместе с ними и голос, который говорит из надгробного камня, нарекая своим именем того, кто под(над)писывает там, посредине плиты, это его. Двойное отсутствие, двойная смерть — смерть имени и взгляда, героя (субъекта высказывания) — в самой точке его зрения, а другого, означающего, — в самой точке его утраты, в центре холста.

Если говорить о смысле высказывания, — его на картине представляет гармоничный фриз из четырех замерших фигур, с одной стороны, и четырех выбитых слов, с другой, — то перед нами как бы сама живописная репрезентация, саморепрезентация, которая предъясняет в виде своего начала пустоту, отсутствие собственного субъекта, а в качестве конца — инобытие этого отсутствия, отсутствие имени, приводящее смысл (перед нами его последнее слово — его) в зыбкое состояние, которое распространяется на всех и ни на кого, но, вместе с тем, навсегда застыло в мраморе картины, этой гробнице репрезентации. Одно здесь разом переходит в другое: не исключаю, что исходный пункт, взгляд героя-автора, вообще может быть представлен только в таком не-значительном, лишнем смысле и, вместе с тем, упорно его берящем виде — знака-смерти, чистой семы, знака, вписанного в образ, *семы*, записанной под образом *семы*, единого знака-образа-гробницы. Тем самым стоящий на коленях аркадский пастух представляет и повторяет меня, как сам я, его со-зерцая, вос-произвожу его. В игре присутствия-отсутствия вокруг двойной смерти глаза и голоса он на картине представляет меня, как я перед ней — его. Я, смотрящий, вижу картину, он, изображенный, — то, что на ней представлено: его картина — это гробница, как его гробница — картина для меня. Весьма возможно, что в основе пуссеновского “видения” — видения-отрады, видения-утехи — как раз эта сила принуждения, похороненная в картине-гробнице.

Глас картины, задушенный надписью, которая оборвана на безмолвном имени; глаз героя картины, ослепленный представленной на ней фигурой, которая его накрывает и замещает собой. Но, может быть, герой тут все-таки виден. И даже не столько он сам, сколько история, посреди которой он миг назад вывел на могильной плите своих заместителей, свою открытую глазу и прочтению замену — тела, жесты, взгляды, пальцы, указующие на четыре знака и последний из них, его.

Метафора смерти стирает следы ухода, сказали мы только что. Но исчезновение глаза героя-автора, умирающего в фигурах, которыми он замещен, оставило в любом месте холста свой след — несуществующий глаз, как бы вписанный в эти фигуры, поверх фигур. Этот глаз — глаз солнца, из-за левой кулисы озаряющего сцену еще одной иллюстрацией к мысли Ларошфуко: “Ни на солнце, ни на смерть нельзя смотреть напрямую”, — видеть можно только следы их ухода, следы исчезновения... И след такого гибельного, но, вместе с тем, ослепительного разрушения — вот он, перед нами: это тень пастуха, толкователя и чтеца, моего заместителя на холсте, тень его фигуры на могильной плите, в точке главного

события всей истории, неповторимой точке, месте прикосновения изображенной и видимой нам руки, руки героя и живописи разом, живописной тени, очерченной исчезновением, — метафора, объединяющая глаз солнца с письменами эпитафии (которые означают, что всякое место в пространстве смерти всегда обжито чьей-то отдельной смертью), точка касания и, в буквальном смысле слова, исчезновения с поверхности надгробья. Не палец руки, не острие ее тени, не след знака, а все они разом: слепая, промежуточная, *неопределенная* точка... точка, которая подыживает и уничтожает глубину, иллюзорно представленную на холсте, — точка зрения и утечки вместе с их неопишуемой траекторией, сжатой и *упраздненной* в той же точке на непроницаемой плите... несуществующим глазом солнца и следом его отсутствия.

“Пуссен изобразил Пастуха, который опирается коленом о землю и ведет пальцем по выбитым на могиле словам Et in Arcadia ego”.

Что до второго пастуха, дополнил бы я Фелисьена, то он указывает пальцем на вертикальную трещину посредине могильной плиты, как раз по линии разлома, который делит основание картины надвое, обособляя женскую фигуру слева. Сама трещина, знак времени, проходит по плите между словами IN и ARCADIA, рассекая несущую часть всего полотна, EGO, — раскол личности изображающего и пишущего, героя-автора, раскол, который как бы оставляет единственный видимый след его отсутствующего имени; можно сказать, эта трещина — голос могилы. Но тут в игру вступает глаз солнца. Он отбрасывает тень пастуха, его руки, кисти, пальца на могильную плиту — его тень, двойника, посмертный лик, но, вместе с тем, исходный мифологический образ живописной условности на гладком и непроницаемом камне. Гробница, изображенная на картине ее героя-автора, — это изображение самой живописи, картина ее смерти. Тень руки, кисти, пальца на плите стирает их в реальности изображенного тела: теперь на их месте — коса Сатурна, царствующего в Аркадии золотого века, но еще и коса Хроноса, бога оскпления, бога времени, губящего всех и вся. Живописная тень изображенной руки из плоти и крови — это как бы изобразительная *гипограмма* смерти живописца и той единственной могилы, которая составляет его посмертную славу: его полотна.

“Пуссен не переносил Караваджо и уверял, будто тот родился на свет, чтобы погубить живописное искусство. Особенность школы Караваджо — в употреблении постоянного источника света, который падает на предметы сверху и без рефлексов, будто все происходит в комнате с одним окном и выкрашенными в черное стенами /.../ Однако для изображения действия и выражения чувств эти средства не годятся, поскольку в одной комнате, освещенной единственным окном, невозможно разместить множество разыгрывающих это действие фигур, которые смеются, жалуются, расхаживают и в то же время не двигаются, чтобы художник имел возможность их писать”.



Караваджо. Голова Медузы. Флоренция, Галерея Уффици

Разрушение живописного искусства с приходом Караваджо означает, прежде всего, смерть сюжетной живописи в темной комнате, рассеянной лучом света, который пригвождает, цепенит, парализует фигуры в остановленном времени, — лучом, который перечеркивает временную протяженность живописного изображения. Пуссен в “Аркадских пастухах” воздвиг среди иссе-ра-серебристой мягкости римских равнин тяжелое, замкнутое целое гробницы. Читая Манчини, можно подумать, что сценическое пространство для фигур Караваджо — это склеп, склеп, сбрызнутый световыми каплями луча, пробившегося под чуть приподнятый могильный камень. Здесь нет и речи о том, чтобы сделать из полотна зрелище, создать его с расчетом на утеху-отраду глаз. Речь совсем о другом и единственном расчете: наполнить гробницу особой силой, а ее изображение — мощью воздействия и принудительностью действия. Технически эта принудительность и мощь упираются в проблему черного и белого.

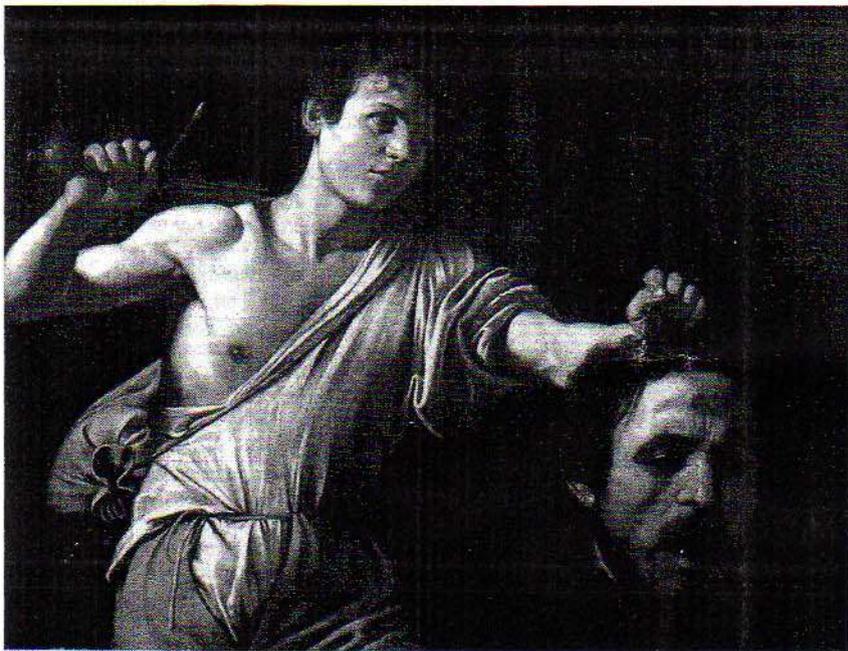
Отношения между ними укладываются в три постулата: 1) чистый белый цвет не зависит ни от чего и проникает повсюду; иными словами, пространство — это свет, свет — белый, а независимость белого означает, что пространство открыто взгляду в любом направлении; 2) сближаясь с черным, белое темнеет, а удаляясь — высветляется; перед нами — первый шаг к дифференциации оттенков черного, который возвращает взгляд к источнику зрения, а отсюда — 3) чистый черный цвет исключает все остальные. Черное пространство — не пространство, это своего рода

антипространство, максимальная насыщенность полноты. Черный — самый тяжелый, самый земной и самый осязаемый цвет: это предел зрения, бескрасочность для взгляда, абсолютно придвинутого к предмету, бескрасочная смерть самого взгляда в шоке прямого касания.

Пространство внутри вещей — черное: чернота — это плотное, абсолютно замкнутое пространство, внутренность гроба. Не просто аркадская гробница, увиденная извне, а сама арка — ковчег, ящик, ларь, гроб, застенок, одиночка, могила, запечатанная так, что содержимого никто не ведает, не видит. Внутри что-то есть, но что? Черное пространство Караваджо замкнуто могильной аркой, белое пространство Пуссена — милой Аркадией. “Живопись — это подражание всему видимому под солнцем с помощью линии и цвета”. Если в пространство могильной арки проникает луч света из единого источника, то он до предела яркое, он бьет как вспышка — застит, слепит, ошеломляет. Парадокс Караваджо — парадокс смерти как метафоры исчезновения: только он и дает возможность сказать одно-единственное — что говорить тут нечего. Если пространство — это свет, а свет — это белизна, то черное пространство — противоречие в терминах. Невозможность взгляда, который замкнут в совершенно непро-

ницаемой могиле, но пытается что-то *вообразить*, чтобы в ту же секунду стереть этот образ. Представим себе совершенно черное полотно: его замкнутое рамкой пространство можно понять как поверхность, целиком занятую неким черным, бесконечной плотности объемом. Образ смерти, обернувшийся смертью всякого образа, — не пустым, очищенным от предметов пространством, а полнотой без единой черточки, единого волоска предметности. Совершенно черное полотно — это изображение пространства, за пределы, за грань которого выведен любой привлекающий живописца предмет. И если из-за пределов такого полотна, полотна как закрытой и непроницаемой поверхности, доходит почти параллельный ей луч света, этот сноп мгновенно выхватывает из целого обломки предметов и фигур, которые, с одной стороны, замурованы под этой глухой поверхностью, а с другой — взрывая ее, выпучиваются на первый план.

Живые и окаменевшие обломки геологического краха: вневременной миг, предстоящее настоящее, которое в пространстве-времени полотна, в рамках живописной репрезентации может быть только пространством наваждения, временем фантазма, — гробницей героя-автора картины, гробницей предмета живописи как таковой. В “Давиде и Голиафе” из галереи Боргезе художник изобразил на черной поверхности полотна, в правом нижнем углу, свою собственную смерть: автопортрет в образе отрубленной головы великана, поверженного ударом камня из пращи. Голова отсекается здесь самым углом зрения, планом репрезентации; снаряд юного Давида — живописный образ. Отрубленная голова художника выдвинута на первый план, оставив все прочее позади, замурованным в глухой поверхности холста: барельефный образ погибшего над тяжелой плитой могильной арки. Отрубленная голова, автопортрет, маска. Голова Медузы 1595 года превращается через десять лет в голову Голиафа. Но та же смертоносная достоверность перешла от одного полотна к другому: от полотна, представлявшего собой щит Персея, в котором отразился (и, окаменев, самоуничтожился) взгляд художника в образе Горго-

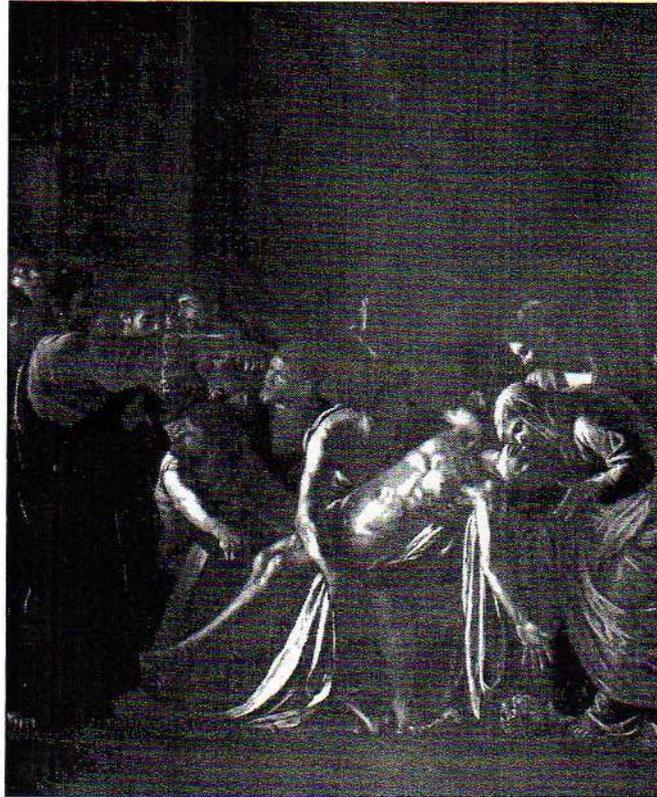


Караваджо. Давид с головой Голиафа. Вена, Музей истории искусства.

ны, — к полотну, где художник представляет на картине-надгробье собственную смерть в виде Голиафа. В первом случае он лишь изображал окаменение, во втором — он осуществляет его въяве: зеркало щита становится черной плитой могилы.

Парадокс смерти, парадокс Караваджо, парадокс Медузы и, вместе с тем, уловка живописи, которая всегда ловит со смертью. Суметь коснуться Медузы и умертвить ее (уловить взгляд самим глазом и вобрать его в себя, присвоить) — такова апория автопортрета (иначе говоря, портрета самой живописной репрезентации). Ведь взгляд Медузы сохраняет дистанцию, держась на отдалении от глубины и делая эту дистанцию непреодолимой, поскольку взгляд Медузы, предупреждая всякое движение тела, — уже у его границ и разом приковывает противника к месту, к точке взгляда, камня его на месте прямо в собственном глазу. Тем самым Медуза — всегда на поверхности, у границ глубины, в точке исчезновения предмета, в этой апорийной бесконечности и, тем самым, на точке зрения противника, в соприкосновении с ним — как бы в последний миг перед собственной смертью (смертью зрения, смертью взгляда). Уловка Персея — уловка самой живописи, живописной репрезентации — всего лишь в воспроизведении, повторе, удвоении взгляда Медузы. Но это и уловка самой смерти (родительный падеж здесь относится, повторюсь, и к объекту, и к субъекту), предстающей на поверхности репрезентации — зеркальной поверхности бронзового Персеева щита. Нарядясь в 1596 году Медузой, переодеваясь на ротелле кардинала дель Монте женщиной-смертью, Караваджо, вместе с тем, представляет себя в виде обезглавленного Голиафа, изображает себя в миг смерти — собственной смерти — на бесконечно непроницаемой плите картины-надгробья. Но в обоих случаях рот застыл в том же безмолвном крике, а глаза — на том же непередаваемом образе, неизобразимом присутствии, летучей метафоре взгляда, пронзающего зрачок: ослепительном озарении.

Позже, в 1609-м, — через год его жизнь оборвется — Караваджо еще раз приоткроет на полотне-надгробье гроб мертвеца, словно в головоломке, изобразит гроб в гробнице и сделает это, по-моему, только для одного: давая воочию увидеть лексическую фигуру наших грамматик XVII столетия, так называемый пред-мет, под-лежащее гробницы, указатель местопребывания смерти, мертвеца — как бы предмет, подлежащее самой живописи, погребенные под полотном-надгробьем. В 1609 году Караваджо отворяет гробницу, чтобы словом Христа извлечь оттуда Лазаря. Местопребывание смерти, с первого взгляда узнаваемое — даже если *это* не изображено (подчеркиваю неопределенную указательность место-имения, да и как подобное место изобразишь?), — у нижнего края сцены, рампа, бегущая, повторяя раму, вдоль всего полотна, бровка невидимой орке-



Караваджо. Воскресение Лазаря. Деталь. Мессина, Национальный музей.

стровой ямы, на внешнем краю которой размещены основные участники воскресения. Из этого пограничного, обрывающегося в головоломную пропасть места, которое и не *на* картине (среди того, что эту картину составляет), и не *за* пределами полотна, с самого края (из его немиметического, невоплотимого образа, образа, недоступного воспроизведению — даже воображаемому) и извлекаются останки, пред-мет, под-лежащее изображения. Мертвец представлен как раз в тот миг, когда он ошарашен, ошеломлен удивившим в него лучом света и молнией жизни, остолбенел как труп, перевернутый, потрясенный, ослепший, — поток живого между жизнью и смертью, ударенный животворной молнией, указующим жестом Христа, чей свет вбирают правое плечо и рука Лазаря, ладонь, раскрытая навстречу указательному

пальцу Спасителя. Но левая рука мертвого, огромная, прямо на меня раскрытая рука, тоже потрясенная удивившим светом, роняет на землю череп. Таков почти простодушный и протонародный образ воскресения у Караваджо — труп, роняющий знак, обозначение смерти. Перед нами — обезглавленная смерть, но, вместе с тем, последняя вариация “Медузы” и “Голиафа” из галереи Боргезе: череп, как вы, конечно, заметили, изображен не фронтально, а снизу, в самой прямой символике открывая у края холста черную дыру, своего рода единственный глаз, — мы уже пытались представить этот глаз героя-наблюдателя с его точкой зрения как местом своеобразной утечки высказывания. Труп Лазаря, потрясенный и потрясенный разом, застывший на переходе между жизнью и смертью, перед высаящимся, выпрямившимся в неподвижном указательном жесте Христом, — этот труп, разыгрывая собственную смерть, являет Спасителю и его грядущую гибель в том смертном теле, каким он будет на кресте.

На одну эту минуту, минуту воскресения из гроба, Лазарь перед нами — словно окоченевший, подобный трупу Христос при снятии с креста и положении во гроб, а катящийся по земле вдоль внешнего края разверстой могилы череп — это как бы череп первого человека, ветхого Адама, в основании Голгофы. На любом уровне истолкование снова и снова наталкивается на репрезентацию, раз за разом перечеркивает ее как нечто мимолетное, некий опосредующий миг или, вернее, как мгновенное опосредование, осязаемое и мыслимое только на его краю, — внеаходимое место единственно возможного cogito нашей смертности. Череп — это образ моей смерти и, вместе с тем, смерть моего образа: мой уничтоженный на холсте заместитель, вроде анаморфического черепа в гольбейновских “Послах”. Et in Arcadia ego: даже в Аркадии живописной репрезентации. Я, предмет изображения, герой-автор. Et in arca hoc: даже в гробнице холста, рисунке на живописной поверхности, — вот это, безымянное, подлежащее, предмет живописи.

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО БОРИСА ДУБИНА

**LOUIS MARIN. THE TOMB OF A SUBJECT AS THE OBJECT OF PAINTING
(FRAGMENT OF THE BOOK "ON REPRESENTATION")**

The comparative analyses of the death in Pussin's ("In Arcadia Ego Sum") and in Caravaggio's works are the central topics in the text of the famous French scientist Louis Marin. In Pussin's work the metaphor of the death destroys the subject of utterance in its point of view, making to disappear eyes of an author-hero, eliminating all traces of his presence. The tomb, depicted on the picture is a symbol of the painting's death, a hypogram of a painter's death. Caravaggio's black space is the impossibility of a look, hidden in a tomb, an image of death, turning to be the death of any image. On this black canvas' surface Caravaggio shows his own death through the self-portrait as a beheaded Medusa. Perseus' trick: multiplication of Medusa's glance, glance from the point of disappearance of an object, as if it is grasped at the moment of its own death — a trick of the painting itself, but also a trick of death.

In this issue we publish reviews by Vladislav Sofronov on the Russian edition of the essays by Walter Benjamin "Works of Art in the Epoch of its Technical Reproduction" and on the book by Sergei Zimovetz "Silence of Gerasim" (psychoanalytical and philosophical essays on Russian culture) and a review by Sergei Kuznetsov on the book by Alexander Etkind "Sodom and Psyche".

OLGA KOZLOVA. "SPRING REIN-MAIN IMPRESSIONS"

Olga Kozlova analyses the exhibitions by Kles Oldenburg. Ontology, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, February—May 1996, Modern Chinese Painting, Bonn, Kunstmuseum, February—June 16; "Art Frankfurt 1996", Frankfurt Messe, March 14—18 1996; "Prospect 96" Photography in Contemporary Art, Frankfurt, Kunstvereins, Schirn Kunsthalle, March—May 1996. "New Exposition" Museum of Contemporary Art" Frankfurt, Museum Moderne Kunst, January—May 1996.

P. 6

P. 78

GEOFFREY BATCHEN. GHOST STORY. OR THE BIRTH AND DEATH OF PHOTOGRAPHY

The main topic of this investigation of the young Australian theoretic is the connection between culture and technology. If with the invention of photography it was declared that painting was dead, now, a little over 150 years later, everyone wants to talk about photography's own death, passing off in the face of computer technologies. The wide-spread introduction of computer-driven images lead to the appearance of fake photos which can pass off as real ones. The prospect is that viewers will discard their faith in the photograph's ability to deliver objective truth, and photography loses its power to be a privileged conveyor of information. Photography itself from the beginning was connected with death, represented life, born before death, presence, inhabited by the absence. The history of photography drives us to rethink our understanding of life and death. The changing of photography meaning is connected with the total epistemological change. Given the proliferation of digital images that looks exactly like photographs, photography may even be robbed of its cultural identities a distinctive medium.

P. 73

P. 32

SUSAN TALLMAN. KIKI SMITH: ANATOMY LESSONS

For the last decade Smith has been making art about that most overworked subject, the human bodies. But her interest is based upon the political question: who controls our bodies? The author analyses "Projects Room", represented by Kiki Smith in 1990 and some other works. Smith's art is interpreted through the analogies with the Catholic cult of relics. Likewise, her mirrored jars of bodily fluids recall vials of the blood of saints, but rather than preserving an effluence of the extraordinary, they represent the body of Everyman. They are like the relics of some pantheistic religion in which everyone is divine. Smith's interest in anatomy is something different than classical studies which served for representation. She was less concerned with the bodies appearance than with its processes, failures and traumas. Through her art, Smith means to brod people into a greater awareness of their own individual experience of the body, and into a realization of the ways in which that experience is manipulated by external forces. The body becomes a storage of main questions: difference between self and difference, social and private, controlled and uncontrolled.

P. 52

VLADISLAV SOFRONOV. DISANTROPY

Style is a biological notion (Roland Bart). The author of the essay, a young Moscow philosopher, builds his own model of a biological style, which differs for a man and a woman. Pain for the woman is not a pleasure but an accesuare of her body. Woman is a body, the body is not scared of the pain but longs it. Pain is the device which measures the woman's body, the form of its consciousness. Woman's pain is a stylization of consciousness, boredom of a man is a stylization of pain. Nowadays to have a style or to be fashionable is the feature of the bad taste, so denny is a person who can be out of fashion, and to do that he has to escape a style and pain through the boredom.

P. 66