

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

DOI: 10.18287/2542-0445-2017-23-3-42-49

Е.А. Нечаева\*

## РЕДИ-МЕЙД И ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ГРАНИЦ МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И НЕИСКУССТВОМ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье раскрывается феномен «реди-мейд» не как узкое явление, характерное исключительно для техники создания пластических объектов (реже рассматривается реди-мейд как техника создания художественного текста), а как общий принцип создания текста, обладающий большим эвристическим потенциалом.

**Ключевые слова:** реди-мейд, означивание, Московский концептуализм, М. Дюшан, Б. Гройс.

Граница между «искусством» и «неискусством» (или ее вариант — искусством и «жизнью») являлась проблемной почти всегда. Художники разных эпох предлагали свои варианты решения проблемы: от манифестации четкой границы между «жизнью» (неискусством) и искусством до попыток размывания этой границы вплоть до полной ее нивелировки.

Искусство второй половины XX века и начала XXI века поставило вопрос о границах искусства особенно остро, предъявляя читателю/зрителю такой текст, который автором преподносился как заведомо нехудожественный, и/или вопрос о том, художественный ли он, оказывается несущественным. Б. Гройс в диалогах с И. Кабаковым утверждает: «Мы знаем <...>, что особенно яркое и важное произведение искусства — это такое, которое не выглядит как произведение искусства» [1, с. 309].

Какими бы красками ни были прочерчены демаркационные линии и какое бы теоретизирование ни фундировало их необходимость (наиболее продуктивным в культуре долгое время считался критерий τέχνη; важными оказывались также оппозиции «μίμησις»/ «ποίησις», «ποίησις» и латинское «imitatio»), парадигмальная установка на «тотальную репрезентативность» не была преодолена: произведение искусства, чтобы таковым быть, должно было «отсылать» к чему-то, себе внеположному и собой не являющемуся.

Первая четверть XX века (К. Малевич, М. Дюшан) озадачила «традиционное» сознание, не тер-

пящее вещи без смысла и произведения, не утруждающего себя обращением к «реальности». Появление работ Дюшана («Велосипедное колесо», «Сушилка для бутылок», «Фонтан») стало, по-видимому, тем рубежным моментом, когда утверждать, будто «художественность» содержится исключительно в самом объекте изображения, стало абсолютно невозможным.

Постнеклассическая эстетика выработала оптику и научный инструментарий, позволяющие смягчать остроту проблемы «искусства» — «неискусства», уклончиво причисляя формально разнообразные объекты к полю культуры и актуальному культурному пространству, но не снимая проблему полностью. Одновременно с этим, следовательно, индивид внутри этого поля культуры мог отказываться от статуса художника или, наоборот, присваивать себе это вполне традиционное название для обозначения субъекта эстетической деятельности, аккумулируя символический капитал, наличествующий в статусе «художника-творца».

Ко второй половине XX века наиболее радикальные художники — по тому общественному резонансу, который их работы вызвали, — или расширяли границы поля культуры за счет включения непривычных техник и практик, или мыслили художественный акт как постоянную трансгрессию и игру на этих границах, что, как ни странно, породило «вторую волну» теоретизирования полюсов «искусство» и «неискусство». Однако даже наиболее провокативные группы (например, венский ак-

\* © Нечаева Е.А., 2017

Нечаева Екатерина Андреевна (ne4aevakaterina@yandex.ru), кафедра русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, 443086, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, 34.

ционизм) обращались к таким традиционным категориям для теоретического описания собственного бытования в поле культуры и своих целей, как катарсис, а профессор анатомии Гейдельбергского университета (слеш-художник) Гюнтер фон Хагенс проводил публичное вскрытие трупа с подробнейшими и обстоятельными комментариями перед публикой не где-нибудь, а в лондонской художественной галерее. Безусловно, редкий интерпретатор согласится с тем, что статус произведения искусства обеспечивается категориальным аппаратом для описания этого произведения или исключительно особым топосом и местом экспонирования.

Упомянутый Гюнтер фон Хагенс «считает себя авангардистским продолжателем традиций анатомических театров эпохи Возрождения, занимающимся просвещением своего зрителя» [2, с. 39]. Знаменитые выставки, организованные в большинстве крупных городов Европы (не менее популярными они были в Москве и Киеве), экспонировали в качестве объектов мертвые тела, обработанные с помощью особой новаторской техники, пластикации. Первые зрители — 3 млн посетителей выставки в Токио [3] — имели возможность свободно прикасаться (это позволяла сделать техника обработки тела) к объектам, фотографироваться с ними и всячески взаимодействовать. Экспонируемые объекты «играли» в мяч, «играли» в шахматы, «занимались» спортом ест.

Вместо того, чтобы обращаться к идеалу беспредметного искусства, блокирующего референтность, Дюшан и фон Хагенс охотно пошли навстречу социоэмпирическому миру, чтобы взять некий объект, априори для экспонирования не пригодный, и поместить его в контекст, определяющий его вхождение в актуальное поле культуры.

Технику создания художественного объекта, предполагающую использование неких «готовых» форм, а также специфику бытования такого произведения стали, как известно, именовать «реди-мейдом», однако интерпретации подобной техники не всегда, как представляется, были адекватны самому объекту интерпретации. Например, спорной является концепция, согласно которой реди-мейд «создается путем перемещения объекта из профанной в сакральную среду»: «под «сакральной средой» в данном случае подразумевается «храм искусства» (музей, выставочный зал), под профанной — весь остальной мир» [4]. Очевидно, что не любое перемещение произвольного утилитарного предмета в выставочный зал заставляет предмет обладать статусом произведения искусства. В любом случае такое объяснение если и манифестирует «переход» из профанного в сакральное в качестве основы реди-мейда, то не объясняет ни его причин, ни самого механизма перехода. Говорить о сакральном характере современного искусства, противопоставляя ему (искусству) «реальную жизнь» и утилитарные предметы как нечто профанное также представляется весьма спорным; в целом, оппозиция «сакральное-профанное» для искусства XX не является релевантной (по крайней мере, члены оппозиции существенно переосмыслены). Так, попытки объяснения феномена реди-

мейда через свойства объекта были тщетными: это искусство как таковое и оформляется как попытка доказать обратное.

Московский концептуализм, вообще тонко реагирующий на «искусство контекста», охотно теоретически и практически осваивал технику реди-мейда (работы Кабакова, Пригова, Герловиных, Гройса и др.). Средства для концептуализации и описания феномена реди-мейда в теории могли помочь изменить фундаментальные представления об эстетической коммуникации: переосмыслить функции и свойства зрителя (созерцателя), художника и — главное — самого объекта. По-видимому, если основные постулаты неклассической художественности и науки в Западной Европе были уже сложены и существовали в зрелом, сформированном виде, то отечественное поле культуры, в большей степени проконсервировавшее статус художника как шамана-демиурга, боговдохновенного творца и «Поэта с большой буквы», такой методологический базис должно было формировать. В работе «Что такое искусство» Б. Гройс, анализируя Витгенштейна, проблематизирует теоретическое допущение, согласно которому созерцатель ничего не привносит в объект, а «теоретический взгляд не меняет его материальной структуры» [5, с. 261], что, впрочем, постнеклассика уяснила для себя как одну из базовых методологических установок.

Если «художественность» не удалось отыскать в объекте, оптику необходимо было перенастроить и искать ее где-то еще: в творце, зрителе или где-то между ними. Другое объяснение феномена реди-мейд философы и искусствоведы пытались построить, исходя из свойств самого субъекта, то есть художника. Известной стала работа Ханса Рихтера «Дада — искусство и антиискусство», значительная часть которой посвящена интерпретации феномена реди-мейда Дюшана: «Эти “реди-мейды” стали, как постановил он сам, произведениями искусства благодаря тому, что он произвел их в таковые. Выбирая тот или иной объект, <...> он поднимал этот объект из мертвого мира неприметных предметов и возвышал его до “живого” мира особо примечательных предметов искусства: в предметы искусства их превращало разглядывание!» [6, с. 119] При таком понимании техники реди-мейда художественным событием становится факт признания ценности за чем-то, чья ценность (символическая) неочевидна, а также сам феномен признания ценности, «разглядывание» как «игра» с ракурсами и вниманием зрителя. Любая «обычная» вещь, следовательно, может быть выставлена и воспринята как произведение искусства. Такое объяснение, во-первых, хорошо ложилось на общее постмодернистское миропонимание и изучение границ понятия трансгрессии и, во-вторых, совершенно справедливо спорило с утверждением, что «эстетический опыт» может быть порожден лишь особыми объектами. В своих теоретических построениях Д. Пригов сходные тенденции описывает через понятие «назначающего жеста»: авторский акт назначения и перформативное указание на определенное свойство предмета и наделяет предмет этим свойством.

Интерпретационные модели границ искусства и не-(вне-)искусства И. Кабакова представляются — при всей условности этого понятия — «переходными»: с одной стороны, некоторые объекты, по И. Кабакову, прекрасны «сами по себе», с другой — ряд объектов включается в поле культуры и, следовательно, в «поле бессмертия» и становится произведением искусства в том случае, если он способствует катарсису: «Художественные объекты — это что-то прекрасное, что делали Пушкин, Репин и т. д., а я тут человек посторонний: для меня эти объекты находятся в одном ряду с диваном, электрической лампочкой и т. д. Но я знаю, что если эту лампочку из жизни перевесить на стену музея, то она попадет в мир бессмертия» [1, с. 15]. Проблемной оказывается как специфика объектов, «пригодных» для реди-мейда, так и «прекрасных сами по себе». Б. Гройс пишет: «Портрет Моны Лизы останется прекрасным, если его повесить над диваном, то есть поместить в обыденный контекст частного жилья. «Фонтан» Дюшана, помещенный в частном туалете, потеряет свое художественное качество (*artistic edge*)» [1, с. 6].

По И. Кабакову, катарсис возникает как результат акта и процесса демонстрации, как соиздание смысла в целостности художественного события: «Когда меня посещал советский человек, то он был в ужасе: пройти невозможно, вся лестница залита помоями и прочее. А для иностранца это все был музей. <...> И тут с невероятным энтузиазмом и улыбкой на лице доброжелательный художник открывает посетителю ящик, полный того же мусора, который он уже видел до этого на улицах Москвы и на лестнице. Но вот что удивительно — происходит *катарсис*. Зритель понимает, что он пришел в правильное место и что ему действительно показывают искусство. Все, что было раньше, теперь рассматривается как преддверие попадания в этот музей, все превращается в ритуал, который переходит в процесс перебирания, смотрения, объяснения и т. д. Это <...> доказывает, что неважно, что показывать, важен сам акт демонстрации» [1, с. 78]. Б. Гройс продолжает: «Искусство здесь выступает как механизм перенесения неценной вещи в своего рода сакральное пространство, благодаря чему эта вещь приобретает ценность» [1, с. 78].

На некоторое время критика и теория удовлетворилась интерпретацией явления реди-мейда как смены ракурса и внимания. Практика, по-видимому, не требовала экстраполяции интерпретации явления на какие-то фундаментальные, глубокие законы функционирования текста. Как правило, в связи с необходимостью осознания феномена произведений Дюшана, реди-мейд анализировался учеными как техника создания (или форма организации) внешней, формальной структуры текста, что, впрочем, правомерно и легко объясняется тем, что именно внешние, «формальные», явно выраженные элементы текста, созданные в технике реди-мейда, были очевидными. По этой причине реди-мейд изучался как техника создания коллажа, но не поэтического текста.

Примером реди-мейда в поэтическом тексте стали произведения В. Павловой, изучение которых

по-иному расставляет акценты в рассмотрении проблемы реди-мейда. Довольно известным стал текст о гологамии:

Гологамия (греч. *holos* — полный, *gamos* — брак) — простейший тип полового процесса (у некоторых зеленых водорослей, низших грибов), при котором сливаются не половые клетки, а целые особи.

Энциклопедический словарь

Гологамия (греч. *holos* — полный, *Gamos* — брак) — простейший тип Полового процесса (у некоторых Зеленых водорослей, низших грибов), При котором сливаются не половые Клетки, а целые особи [7, с. 36].

Существует огромный «методологический соблазн» интерпретировать данный текст в вышеописанных категориях перенесения объекта из профанного в сакральное пространство. Читатель, воспитанный на «классической традиции», без труда увидит во второй части текста «красивый поэтический образ» — «слияние целиком и полностью», — однако это абсолютно иной ракурс рассмотрения проблемы: рассуждая так, мы размышляем о читательской рецепции художественного текста, априори соглашаясь с его «художественностью»; наша задача, напротив, понять, как и почему этот текст приобрел (?) статус художественного.

Обратим внимание на то, что заметка о гологамии как статья в словаре (Т1) стоит в качестве своеобразного эпиграфа, предваряя текст о гологамии как (художественное) произведение (Т2), и, разумеется, первый текст не отменяет второй, именно потому, что они нетождественны друг другу. Абсолютно очевидно, что первый текст имеет один конкретный смысл, который можно назвать смыслом утилитарным, во-первых, — заданным и однозначным, во-вторых. Итак, этот текст несет конкретный утилитарный смысл, могущий быть полезным биологу. Дальнейшие рассуждения требуют обращения к интерпретации характера бытия смысла В.А. Коневым, данной, впрочем, применительно к социальной среде: «Если смысл *есть* там, где нечто наличное отсылает к другому, это означает, что то, что *здесь есть*, говорит о том, чего *здесь нет*. Наличное сущее указывает на небытие. <...> Так, ткань флага *не существует* как ткань, как «материальчик хорошенькой расцветки», здесь дано *бытие* государства, хотя оно здесь и не наличествует как сущее. Если же флаг существует только как ткань, то нет государства. <...> Отсюда следует, что появление смысла держится разделением сущего и бытия, которое совершается благодаря отнесению. Сущее всегда *есть*, наличествует, а бытие, о котором оно оповещает, должно возникнуть из *не-есть*, из небытия. Смысл не существует вне сущего, которое его представляет, но он и не сливается полностью с этим сущим, ибо в нем есть нечто «объективное», *есть* то бытие, которое отличается от того, что оповещает о нем» [8, с. 45]. Так, становясь флагом, «тряпка» перестает быть таковой. Становясь материалом определенной расцветки, флаг уже таковым (флагом) не является. В этом смысле текст о гологамии как определенная

последовательность знаков, является *чем-то*, так как несет конкретный «единственный» смысл. На первый взгляд, сохраняется интерпретация искусства как чего-то, что репрезентирует нечто иное по отношению к себе самому, однако представая текстом художественным, та же последовательность знаков перестает быть текстом энциклопедического словаря. В этом смысле релевантной оказывается и фигура творца, и сам объект восприятия. Нечто (предмет) перестает быть тем, чем оно являлось, и становится тем, чем оно делается, длится. Художник, действительно, осуществляет акт отрывания текста от его привычного прежнего локуса, действительно манипулирует «вниманием», однако его роль заключается в ином. Этот текст поднимает проблему реди-мейда в ином ключе: реди-мейд — феномен, при котором нечто может быть увидено как произведение искусства; если это действительно так, то как это происходит? Как «нехудожественное» становится «художественным»? (говорить о разрушении границы между тем и другим, кажется, преждевременно: работы Дюшана, отметим, выставлялись в музее, хоть и имели в нем специфическую судьбу). Так, мы вновь возвращаемся к тому, что и сам объект участвует в технике реди-мейда не как пассивный предмет, который автор «носит из сакрального пространства куда-то еще», а как нечто, могущее быть увиденным как произведение искусства.

Абсолютно очевидно, что способность увидеть «художественное» в «нехудожественном» и заставить предмет перестать быть тем, чем он являлся, — не завоевание русского авангарда. В начале романа Д. Джойса «Портрет художника в юности» Стивен Дедал смотрит на примеры из учебника по правописанию и видит в них стихотворение: «Они как стихи, хотя на самом деле они только примеры на правописание» [9, с. 9].

Как представляется, разные объекты обладают разной степенью пригодности для реди-мейда. Какие свойства эту «пригодность» определяют — ключевой вопрос, которого вскользь касается вся концептуальная школа. Рискую злоупотребить сверхобщениями и потому указывая, что сказанное касается преимущественно Московской концептуальной школы, мы склонны рассматривать популярность *ready-made* эстетической программе Московского концептуализма как симптоматичную тенденцию, отражающий эстетический идеал МК в целом.

Наиболее очевидной и настойчиво актуализируемой фигурой в дискурсе Московской концептуальной школы является фигура ускользания. Объект должен уметь «ускользать», то есть иметь возможность или потенцию становиться не тем, чем он был; с помощью разных метафор и образов постулируется наличие таких объектов, которые «не хотят быть опознанными, названными, прикрепленными к какой-то определенной роли, к какому-то месту, ускользающие от всего этого» [10, с. 48]. П. Пепперштейн называл такие объекты и процессы «белой кошкой», И. Кабаков — «колобком», С. Ануфри-

ев — «лыжником»; все это фигуры ускользания, ценность которых состоит в умении становиться не тем, чем они были в момент указания и созерцания, в каждый следующий момент. Таковым Московский концептуализм стремится увидеть и субъекта эстетической деятельности: я всегда обращено к «не-я» и становится им, «убегая», в момент называния. Постоянное скольжение из «не-я» обратно в «я» позволяет обретать определенную цельность и целостность при желаемой изменчивости. Все подобные образы эксплицируют идею ускользания как некоей процессуальности и постоянства движения.

Эстетическая ценность состоит в том, чтобы в определенной среде и в определенном контексте и экспонируемый объект, и избравший его художник могли становиться иным, другим — вплоть до полной противоположности. Динамика этого «мерцания» (термин Д. Пригова), как представляется, и становится центром эстетического акта. Современная культура избегает предзаданных смыслов, выявляемых элементарно организованными кодами: реди-мейд объекты как любые объекты, способные скользить из «я» в «не-я», позволяют флуктуировать на границе, а «смыслу» — находиться в постоянном становлении.

Такая «текущность» и процессуальность характерна для техники реди-мейда, которая, как было показано, фундируется постоянным изменением вещи, которая перестает быть тем, чем она являлась, и становится тем, чем она делается, длится, и наоборот. Таково, на наш взгляд, широкое понимание техники реди-мейда.

### Библиографический список

1. Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. М.: Вологда, 2010. 360 с.
2. Мороз О.В. Современное искусство как художественная документация: развлечение или чистая активность? // Обсерватория культуры. 2014. № 6. С. 36–42.
3. Выставка «Миры тела» — искусство или глумление? // Big picture. Электронный ресурс. URL: <http://bigpicture.ru/?p=103630>.
4. Реди-мэйд // Арт-азбука: словарь современного искусства под ред. Макса Фрая [Электронный ресурс] URL: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/r/ready-made/>, свободный.
5. Гройс Б. Что такое современное искусство // Митин журнал. 1997. С. 253–276.
6. Рихтер Х. Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / пер. с нем. Т. Набатниковой; науч. ред., ред. пер., примеч. и библиогр. К. Дудакова-Кашуро. Гилея, 2014. 360 с.
7. Павлова В. Небесное животное. М.: Журнал «Золотой век», 1997. 256 с.
8. Конев В.А. Социальная философия: учеб. пособие. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. 287 с.
9. Джойс Дж. Портрет художника в юности: роман / Джеймс Джойс; перевод с англ. С. Хоружего. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 320 с.
10. Монастырский А. Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999.

## References

1. Kabakov I., Groys B. *Dialogi* [Dialogues]. M.: Vologda, 2010, 360 p. [in Russian].
2. Moroz O.V. *Sovremennoe iskusstvo kak khudozhestvennaia dokumentatsiia: razvlechenie ili chistaia aktivnost'?* [Contemporary art as documentation: entertainment or pure activity]. *Observatoriia kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 6, pp. 36-42 [in Russian].
3. Vystavka «Miry tela» — iskusstvo ili glumlenie? [«Body Worlds» exhibition — art or mockery?]. Retrieved from: <http://bigpicture.ru/?p=103630> [in Russian].
4. *Redi-meid* [Ready-made]. In: *Art-azbuka: slovar' sovremennogo iskusstva pod red. Maksa Fraia* [Art-alphabet: dictionary of modern art. Max Frei (Ed.)]. Retrieved from: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/r/ready-made/>, free access [in Russian].
5. Groys B. *Chto takoe sovremennoe iskusstvo* [What is contemporary art]. *Mitin zhurnal*, 1997, pp. 253-276 [in Russian].
6. Richter Kh. *Dada — iskusstvo i antiiskusstvo. Vklad dadaistov v iskusstvo XX veka/ Per. s nem. T. Nabatnikovoi;* *nauch. red., red. per., primech. i bibliogr. K. Dudakova-Kashuro. Gilea* [Dada — art and anti-art. Contribution of the Dadaists to the art of the XXth century. Transl. from German by T. Nabatnikova; scientific editor, editor translator, notes and references by K. Dudakov-Kashuro Gilea. 2014, 360 p. [in Russian].
7. Pavlova V. *Nebesnoe zivotnoe* [Heavenly animal]. M.: Zhurnal «Zolotoi vek», 1997, 256 p. [in Russian].
8. Konev V.A. *Sotsial'naia filosofii: ucheb. posobie* [Social Philosophy: Textbook]. Federal Agency for Education. Samara: Izd-vo «Samarskii universitet», 2006, 287 p. [in Russian].
9. Joyce J. *Portret khudozhnika v iunosti: roman. Dzheims Dzhois; perevod s angl. S. Khoruzhego* [A portrait of the Artist as a Young Man: novel; translation from English by S. Horuzhy]. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2015, 320 p. [in Russian].
10. Monastyrsky A. *Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly* [Glossary of terms of Moscow Conceptual School]. M.: AdMarginem, 1999, 224 p. [in Russian].

*E.A. Nechaeva\**

#### READY-MADE AND PROBLEMATIZATION OF THE BOUNDARIES BETWEEN ART AND NON-ART IN THE CULTURAL SPACE OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

The article deals with the phenomenon of «ready-made» not as a narrow phenomenon peculiar to the art of creating figurative objects (sometimes ready-made considered as a technique of creating a literary text), but as a general principle of text creation, which has a great heuristic potential.

**Key words:** ready-made, *signification*, Moscow conceptualism, M. Duchamp, B. Groys.

Статья поступила в редакцию 20/X/2017.

The article received 20/X/2017.

---

\* *Nechaeva Ekaterina Andreevna* (ne4aevakaterina@yandex.ru), Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University, 34, Moskovskoye shosse, Samara, 443086, Russian Federation.