



что, обращаясь к традиции, историки связывают её с отдельными концепциями прошлого. Традиции создают иллюзию единства и направленности интеллектуального поиска, повторяя и модифицируя предшествующий интеллектуальный ориентир. По мнению Фуко, история является изучением коммеморативных форм, а её главный интерес лежит в области политики, имеющей дело с памятью. Хальбвакс считал, что в традиции прошлое оценивается в связи с потребностями настоящего. И поскольку традиция использует коллективную память в интересах настоящего, то она превращается в процесс политических манипуляций<sup>16</sup>.

Подводя краткий итог, можно сказать, что труды М. Хальбвакса, посвящённые проблеме коллективной памяти, оказались чрезвычайно востребованными и плодотворными для гуманитарных наук конца XX и начала XXI в. Он поднял проблемы соотношения коллективной и индивидуальной памяти, памяти и истории, памяти и традиции, социально-культурных функций памяти. С идеями Хальбвакса спорят, их дополняют и развивают<sup>17</sup>. Это лучшее свидетельство того, что наследие французского исследователя живо и современно.

УДК 111.82.7.01.

## ПРИЧИНЫ И СПОСОБЫ ОБРЕТЕНИЯ ОПЫТА НИЧТО В МИНИМАЛИЗМЕ И КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ

Н.Р. Саенко

Волгоградский государственный педагогический университет  
E-mail: rilke@rambler.ru

Анализируются причины и приёмы экспликации понятий «ничто», «пустота», «небытие» в искусстве минимализма и концептуализма. Рассматриваются основания эстетики отсутствия. Предполагается, что в современной культуре концептуализм и минимализм выступают как синкретические образования, благодаря множественному повторному использованию темы и образа «ничто».

**Ключевые слова:** ничто, пустота, эстетика отсутствия, минимализм, концептуализм, апофатизм.

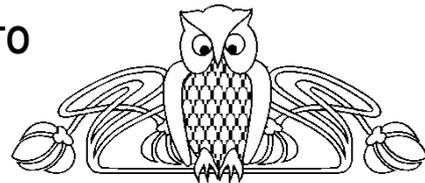
**The Causes and Modes of the Appropriation of Experience Nothingness in Minimalism and Conceptualism**

N.R. Saenko

The causes and methods of an explication of concepts «nothingness», «vacuum», «non-existence» in minimalism and conceptualism art are parsed. The bases of a lack-aesthetics are considered. It is

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс. М., 2007.
- <sup>2</sup> См.: Хальбвакс М. Коллективная и историческая память / М. Хальбвакс // Неприкосновенный запас. 2005. №2–3 (40–41). С.8–27.
- <sup>3</sup> См.: Шкуратов В.А. Историческая психология / В.А. Шкуратов. М., 1997. С.438.
- <sup>4</sup> См.: Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. М., 2004.
- <sup>5</sup> См.: Хальбвакс М. Коллективная и историческая память. С.8.
- <sup>6</sup> Там же. С.10.
- <sup>7</sup> Хальбвакс М. Социальные рамки памяти.
- <sup>8</sup> Хаттон П. История как искусство памяти / П. Хаттон. СПб., 2003. С.129.
- <sup>9</sup> См.: Бергсон А. Собр. соч.: в 4 т. М., 1992. Т.1.
- <sup>10</sup> Хальбвакс М. Коллективная и историческая память. С.10.
- <sup>11</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. СПб., 1997.
- <sup>12</sup> См.: Нора П. Франция – память / П. Нора, М. Озуф [и др.]. СПб., 1999.
- <sup>13</sup> Нора П. Указ. соч. С.2.
- <sup>14</sup> Рикёр П. Память, история, забвение / П. Рикёр. М., 2004. С.170.
- <sup>15</sup> Трубина Е. Места памяти, монументы и «новая» демократия / Е. Трубина // Топос. 2000. №3. С.8.
- <sup>16</sup> Хобсбоум Э. Изобретение традиций / Э. Хобсбоум // Вестник Евразии. 2000. №1(8). С.47–62.
- <sup>17</sup> Устьянцев В.Б. Человек, жизненное пространство, риск: ценностный и институциональный аспекты / В.Б. Устьянцев. Саратов, 2006.



supposed, that in modern art conceptualism and minimalism appear as syncretic derivations, thanks to plural re-using of a subject and a mode nothingness.

**Key words:** nothingness, vacuum, lack-aesthetics, minimalism, conceptualism, negativity.

Человек закабалён человеческим: всё в мире природы, культуры и воображаемого, чтобы быть воспринятым и понятым, должно быть соотнесено с человеком, выражено антропоморфно или семиотически. Мир познается, осмысливается и символизируется человеком через персонализацию (термин П. Тейяра де Шардена). Кроме того, в этом процес-



се весьма заметна гегемония естественного языка. Желание независимого и свободного мирозерцания встречает целый ряд преград, выстроенных языком, сознанием и культурой. Переживание отсутствия знакомых форм или какой-либо проявленности требует от субъекта мужества и творчества (мужества творчества). Подробно о страхе свободы сознания, который родственен ужасу перед ничто, писали С. Кьеркегор, Л. Шестов. Большинство философских размышлений о страхе пустоты и небытия заканчиваются утверждением его преодоления творчеством. М. Бланшо пишет, что ночь – это «опыт отсутствия без конца», опыт бездействия, и искусство начинается не иначе, как скачком в этот опыт<sup>1</sup>. В. Ван Гог признается в сильном страхе художника перед отсутствием и пустотой: «Когда пустой холст идиотски пялится на тебя, малюй хоть что-нибудь. Ты не представляешь себе, как парализует художника вид вот такого пустого холста, который как бы говорит: “Ты ничего не умеешь” <...> Многие художники боятся пустого холста, но пустой холст сам боится настоящего страстного художника, который дерзает, который раз и навсегда поборол гипноз этих слов: “Ты ничего не умеешь”»<sup>2</sup>. Как видим, ужас пустоты является одновременно и преградой, и импульсом в художественном творении.

С другой стороны, стремление к свободе мышления, фантазии и творения есть шаг к абсолютной новизне, к нечеловеческому, невыраженному, неявному, сверхчеловеческому, абсолютному – религиозный, по сути, шаг. Творческий акт Л.П. Карсавин сравнивает с божественным первотворением<sup>3</sup>. Схема, предложенная философом-культурологом, – «изначальный хаос, или смешение мира, – деление – второе смешение» – понимается нами как онтологическая модель поэтического творчества. Бытие твари (текста) есть переход Бога (художника) к небытию. Момент очередного «умирания» художника – средоточие возможности начинания произведения. Сам момент небытия в этой схеме обладает мощностью творения (Бог, умирая, оплодотворил небытие или предоставил своё тело в качестве сырья для бытия).

По Ж. Деррида, опыт Бога, оставаясь невыразимым, все-таки поддается переводу. Так, он рассматривает изобразительное искусство как своего рода апофатическую практику, «от которой прерывается дыхание, постороннюю всякому дискурсу, обреченную на немотствование, приписываемое “самой вещи”, которая властным молчанием восстанавливает порядок присутствия»<sup>4</sup>. Так искусство выполняет роль утешения от осознания неразрешимости двух великих загадок: понятия бесконечности и понятия «ничто». Религия справляется с этими проблемами с помощью веры. Учитывая это, мы рассматриваем авангардное и постмодернистское искусство (в частности, минимализм и концептуализм) не в полной мере как искусство, а, скорее, как феномен, выполняющий мировоззренческие (практически, религиозные) функции из-за дегуманизации, выражения не человеческих, а абсолютных сущностей. «Концептуальные художники в большей мере мистики, чем рационалисты, – писал С. Левитт. – Они перескакивают к тем выводам, которые логически не могут быть достигнуты...»<sup>5</sup>.

Однако инерция классической эстетики столь сильна, что даже современный теоретик авангардного искусства Ж. Диди-Юберман пытается отыскать специфическую человечность, которая присуща концептуальному искусству. Например, о скульптуре американского художника Т. Смита «Die» (1962), представляющей собой стальной чёрный куб размерами 183×183×183 см, философ пишет: «Человечность налицо, она в самой стати большого черного куба, но это человечность без гуманизма, человечность заочная – в отсутствии людей, не отвечающих на зов, в отсутствие лиц и тел, пропавших из вида, в отсутствие их изображений, ставших даже больше, чем невозможными: тщетными»<sup>6</sup>. Спешим оправдать Ж. Диди-Юбермана, назвавшего свою книгу «То, что мы видим, то, что смотрит на нас», отметив, что, объясняя «человечность» скульптуры Т. Смита, автор особое внимание читателя и зрителя обращает на то, что произведения минималистического и концептуального искусства высвечивают в самом зрителе. Не отображают, не



сочиняют, а именно – «открывают нас некоей пустоте, которая на нас смотрит, затрагивает и, в некотором смысле, конструирует нас»<sup>7</sup>.

Что чувствует человек перед такими объектами, какими являются, например, кубы Тони Смита? Во-первых, растерянность, которая означает, что реципиент оказался лишенным обычных приемов сознания и языковых стереотипов. Это мы считаем первым шагом к освобождению и независимому мирозерцанию. Во-вторых, враждебность, что, с нашей точки зрения, свидетельствует о встрече зрителя с формами, максимально отдаленными от человекоподобия. В-третьих, отстраненность или остраненность – необходимое и главное условие любого свободного и непосредственного осмысления. Таким образом, пустота, которую воспринимает читатель постмодернистских художественных текстов, не обращается в удушье, страх и «задавленность»; ровно наоборот – освобождает человека.

Чтобы начать объяснять воздействие изображенных концептуалистами пустот, Ж. Диди-Юберман обращается к образам пустой могилы в средневековой христианской живописи и скульптуре. В то же время философ отмечает важное расхождение форм пустоты в христианском и постмодернистском пространствах. Человек веры всегда будет видеть нечто другое по ту сторону того, что он видит. В концептуализме и минимализме происходит упразднение образа, предмет, вещь означают исключительно себя, что обуславливает поиск простейших форм, прозрачных или зеркальных поверхностей, поверхностей, «изъеденных пустотами». Такие объекты требуют лишь одного: видеть в них то, что они есть. В работах М. Ротко, в живописи Дж. Поллока, в концентрических полосах К. Ноланда нет символики, они предельно неконвенциональны. Новой и радикальной областью эстетики тавтологии называет это Ж. Диди-Юберман.

Произведения искусства становятся объектами, теоретически свободными от игры значений, а значит, и от двусмысленностей. Это предметы визуальной, а также концептуальной и семиотической уверенности (на

сцену выходит «нетождественное подобие», о котором говорил М. Фуко в книге «Это не трубка»). Перед ними не во что верить, нечего представлять себе, так как они не лгут, ничего не скрывают, даже того, что они могут быть пустыми. Здесь же возникает воспоминание о знаменитом пассаже М. Хайдеггера о сосуде и вмещающей им пустоте: «Никакое представление присутствующего в смысле пред-става и предмета, однако, никогда не достигает вещи как вещи. Вещественность чаши заключается в том, что она как вмещающий сосуд есть <...> Пустота – вот вмещающее в емкости. Пустота, это Ничто в чаше, есть то, чем является чаша как приемлющая емкость <...> Если же вмещающее заключается в пустоте чаши, то горшечник, формующий на гончарном круге стенки и дно, изготавливает, строго говоря, не чашу. Он только придает форму глине. Нет – он формирует пустоту»<sup>8</sup>.

Рассмотрим, вооружившись методом М. Хайдеггера, работу С. Левитта «Open Modular Cube» (1966). Алюминиевая конструкция является клеткой, которая не может быть утилитарно применена. В обычную клетку можно кого-то заточить или что-то поместить, куб Левита же внутри одновременно пуст и заполнен: он разделен на одинаковые кубические полые и прозрачно-сквозные ячейки. Объект не пуст, но в нём пустота. Пустота – организованная, скованная, не имеющая возможности даже менять форму, не то чтобы привычно ее не иметь. Пустота приобретает здесь границы, некий виртуальный остов, наделяющий пустоту формой. С. Левитт, подобно горшечнику М. Хайдеггера, изготавливает не «сосуд», не «стенки и дно», а формирует пустоту. Именно пустота здесь является действительным произведением художника: до его вмешательства было лишь отсутствие. Он не только внес недостающие границы, между которыми пустота неизбежно явила себя, но и заставил пустоту существовать в строго определенном порядке, иметь форму куба. «Open Modular Cube» представляет собой хранилище пустоты, в котором каждая единица покоится в своей «упаковке».



В концептуализме и минимализме предмет ничего не имитирует, является своей собственной фигуральной причиной. Такие художественные тексты мы можем охарактеризовать как «произведения отсутствия». В 1953 г. Р. Раушенберг, например, выставил «Стертый рисунок Де Кунинга» («Erased De Kooning Drawing») – рисунок В. Де Кунинга, который Раушенберг стер. Он поставил многие вопросы о природе искусства, дав возможность зрителю решать, может ли стертая работа другого художника быть творческим актом, может ли быть эта работа искусством только потому, что знаменитый Раушенберг устранил её, сотворил её отсутствие. В русле эстетики отсутствия созданы также работы М. Рамсдена «Тайная живопись», С. Мейрелес «Включение в идеологические цепи», Ш. Розенталя «В углу», И. Кабакова «Десять персонажей» и пр.

Обратим внимание на постоянные обсессивные заигрывания концептуализма и минимализма с пустотой: это и «скрытая живопись» М. Ремсдена, и увеличенные фото и ксероксы книжных страниц Р. Вене, превращающие буквы в некие знаки, чтение которых лишено всякого смысла; это и тавтологичное «письмо-объект» с полным совпадением материала и текста, как, например, в серии «Неоновый электрический свет» Дж. Кошута; и пустые пространства выставочных залов, в которых Р. Бери демонстрирует различные виды энергии. В 1957 г. И. Кляйн объявил, что его живопись теперь невидима и демонстрировал её в пустой комнате. Эта выставка была названа «Поверхности и уровни невидимой живописной чувствительности» («The Surfaces and Volumes of Invisible Pictorial Sensibility»). «К счастью, эти произведения нисколько не интроспективны: они не репрезентируют ни автобиографический рассказ, ни иконографию своих опустений. Это-то и придаёт им способность упорно воздвигать перед нами пустоту в качестве визуального вопроса, безмолвного, как закрытый (то есть, пустотелый) рот»<sup>9</sup>.

Одно из своих произведений Тони Смит назвал «Wandering Rocks» – камни, которые бродят в растерянности, камни, проникнутые пустотой, камни без памяти. Сам метод создания таких «пустых» и ироничных работ

английский критик К. Батлер уподобляет парадоксам дзенских загадок и притч<sup>10</sup>. Они задают человеку непонимание и оставляют его один на один с неизвестным, заставляют формулировать ответ, исходя из нечеловеческого, нестереотипного, нелогичного. Иными словами, заставляют слушать себя и реальность, не опираясь на агрессивную заданную логику языка. Такой видеоконан мы обнаруживаем, например, в работе «Дзен для фильма», принадлежащей родоначальнику видеоарта Нам Чжун Пайку. Это своего рода «антифильм», фильм, который изображает только себя и свои материальные качества, и стремящийся вызвать внутренние образы.

Французский философ-постмодернист Ж. Батай определяет внутренний опыт как мистический, но свободный от конфессиональной определенности, от необходимости находиться в рамках исповедания. Путь опыта – последовательная постановка под вопрос, оспаривание, испытание всего, что принято считать несомненным, в стремлении к последнему смыслу, который раскрывается через отрицание всех смыслов: «Все сущее должно обязательно обладать этим безумным смыслом – словно пламя, сны, безудержный смех – в такие минуты, когда накатывается жажда истребления, по ту сторону желания длительности. Даже самая последняя бессмыслица, в конечном счете, будет таким смыслом, заключающимся в отрицании всех остальных»<sup>11</sup>. Внутренний опыт сам себе оправдание и авторитет, он трансгрессивен и дионисийски экстатичен. В центре его находятся любовь и смерть как два предельных состояния, где жизнь утверждается в радикальном отрицании самой себя, а личность в растрате и потере себя становится, наконец, собою.

Минимализм и концептуализм декларативно стремятся к выражению невыразимого, что обуславливает обращение их представителей к апофатике. Апофатическая медитация подавляет «избыток» сознания, его самодовольство, вводит «запредельное» в область «незнания» и одновременно вводит в сознание сам процесс такого ограничения и вытеснения. Nonsites – «не-места»: так называет свои скульптуры английский художник Р. Смитсон.



Произведения искусства, базирующиеся на апофатической медитации или концепции апофатизма как таковой, истолковываемой как отрицание даже самого тезиса, – это «каркас» искусства постмодерна, в частности, творчества И. Кляйна. Он осваивает нейтральную зону между искусством и жизнью, формой и органикой и, помещая в художественный контекст отрывки реального мира, предоставляет им возможность репрезентировать окружающую действительность. Эта модель так называемого «творческого о-странения», перерастающая в «у-странение», – камертон апофатизма. На его провокационной экспозиции «Пустота», открывшейся 17 ноября 1958 г. в парижской галерее «Ирис Клер», посетителям на входе наливали голубые коктейли из стеклянной крушонницы, а потом их проводили в абсолютно пустую белую комнату. Единственным «предметом жизни» на выставке был шкаф, выкрашенный в этот же самый «представитель анти-спектра» и наглухо закрытый. Апофатизируя своё сознание, уходя от искусственной сложности бытийности, приходим к внебытийному, существующему в реальности, в каждом из нас, тогда, возможно, и откроем «тайну этого шкафа», то есть приблизимся к истине путём негации сознания. Вспомним слова В. Лосского: «всякое познание имеет своим объектом то, что существует, Бог же вне пределов всего существующего. Чтобы приблизиться к Нему, надо отвергнуть всё, что ниже Его, то есть всё существующее <...> Идя путём отрицания, мы поднимаемся от низших ступеней бытия до его вершин, постепенно отстраняя всё, что может быть познано, чтобы во мраке полного неведения приблизиться к Неведомому»<sup>12</sup>. И. Кляйн своей выставкой 1958 г. подводит нас к итогу такой установки: «из мира бытия к высшему и опять возвращение к бытию» как к безграничной и безмерной духовной отрешённости.

Если остранение позволяет заново ощутить материю мира, то устранение, или «отслаивание» снимает все слои материи один за другим, оставляя нас наедине со всемирной пустотой. Это может стать предметом религиозного переживания (Бог присутствует в мире своим отсутствием. Он утверждает себя отрицанием всяких суждений о себе).

Апофатический дискурс выполняет свое предназначение, когда лишает разум привычной опоры на образы, понятия, принципы, оставляет его в пустоте, помещает его в ничто. Именно в этой пустоте, свободной от всяких обязательств, и оказывается возможным невозможный опыт абсолютной непривязанности, самостоятельности, независимости. В 1960 г. И. Кляйн осуществил другую художественную акцию, названную «Прыжок в пустоту» («A Leap Into The Void»), – фотомонтаж, на котором он изображен летящим с распростертыми руками с верхнего этажа здания. «И вполне возможно, что постмодернизм со своим разрушительным пафосом как хирургический скальпель расчищает место в больном теле философии для возвращения (второго пришествия) исцеляющей апофатики богоприсутствия»<sup>13</sup>.

Работы концептуалистов и минималистов открывают горизонт пустоты не в лирическом и даже не в экзистенциальном смысле, а метафизическую пустоту добытийной свободы<sup>14</sup>. По этой причине неизбежно обращение к апофатике, исходящей из понимания свободы как ничто, как «дыры» в бытии. Но свобода не физична, она метафизична, относится к сугубо человеческому измерению бытия, обуславливая возможность осмысления и изменения физической реальности. «Пустота в авангарде свёрнута в формах самой культуры, практически неотделима от них. Невозможно выделить эту пустоту в чистом виде, как нельзя выделить и самостоятельную культурную субстанцию, лишённую этого привкуса пустоты, этой условности, номинальности своего существования»<sup>15</sup>.

Концептуальное и минималистическое искусство, таким образом, кроме религиозной функции, приняло на себя и роль философии. Так, Дж. Кошут уверенно заявляет, что XX столетие открыло такое время, которое может быть названо «концом философии и началом искусства»<sup>16</sup>. Отвечая на вопрос о том, что такое постмодерн, Ж.-Ф. Лиотар указал на апофатичность, обращенность к Ничто как на одно из определяющих свойств постмодернизма: «Постмодерном оказывается то, что внутри модерна указывает на непредставимое в самом представлении <...>



что находится в непрерывном поиске новых представлений – не для того, чтобы насладиться ими, но чтобы лучше почувствовать, что имеется и нечто непредставимое»<sup>17</sup>. Непосредственно концептуализм сложился под влиянием актуальных для середины XX столетия философских, социологических и эстетических течений. Философия логического позитивизма, аналитическая философия и структурализм, лингвистика и различные теории информации стали научной базой, на которую опирались концептуалисты. Развитие культуры последних десятилетий выделило концептуализму роль синкретического явления: он стал искусством, религиозным переживанием, логическим зрением и философским воззрением одновременно. Этому процессу особенно способствовала эксплуатация концептуалистами темы пустоты, небытия, ничто в качестве пути освобождения от шор естественного языка и стереотипного сознания.

#### Примечания

<sup>1</sup> Бланшо М. Взгляд Орфея / М. Бланшо // Бланшо М. Ожидание забвения. СПб., 2000. С.24.

<sup>2</sup> Ван Гог В. Письма к брату Тео / В. Ван Гог. СПб., 2007. С.46.

<sup>3</sup> Карсавин Л.П. Философия истории / Л.П. Карсавин. М., 2007.

<sup>4</sup> Derrida J. La verite en peinture / J. Derrida. P., 1978.

<sup>5</sup> LeWitt S. Sentences on Conceptual Art [Электронный ресурс] // S. LeWitt // <http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html>. URL: 05.09.2009.

<sup>6</sup> Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. СПб., 2001. С.100.

<sup>7</sup> Диди-Юберман Ж. Указ. соч. С.10.

<sup>8</sup> Хайдеггер М. Вещь / М. Хайдеггер // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С.318.

<sup>9</sup> Диди-Юберман Ж. Указ. соч. С.91.

<sup>10</sup> Butler C. After the Wake: An essay on contemporary avant-garde / C. Butler. Oxford, 1980. P.66.

<sup>11</sup> Батай Ж. Ненависть к поэзии / Ж. Батай. М., 1999. С.231.

<sup>12</sup> Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие / В.Н. Лосский. М., 1991. С.61.

<sup>13</sup> Гурин С.П. Маргинальная антропология / С.П. Гурин. Саратов, 2000. С.167.

<sup>14</sup> См.: Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Ж. Липовецки. СПб., 2001.

<sup>15</sup> Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы / М.Н. Эпштейн. М., 2006. С.328.

<sup>16</sup> См.: Кошут Д. Искусство после философии / Д. Кошут // Искусствознание. 2001. №1. С.543–563.

<sup>17</sup> Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос что такое постмодерн? / Ж.-Ф. Лиотар // Ad Marginem' 93. М., 1994. С.322.