

Борис Гройс

Поверхность и носитель:

ДВА ПОНЯТИЯ МЕДИУМА

Boris Groys

Surface and Support: Two Notions of the Medium

Борис Гройс (Европейская высшая школа, Фисп, Швейцария; профессор философии и теории искусства) bg57@nyu.edu.

Boris Groys (Professor of Philosophy and Art Theory, European Graduate School, Visp, Switzerland) bg57@nyu.edu.

Ключевые слова: медиум, носитель, производство искусства, форма, Кандинский, конструктивизм, Кожев

Key words: medium, support, artwork, form, Kandinsky, Constructivism, Kojève

УДК: 7.01+7.038

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_117

UDC: 7.01+7.038

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_117

Понятие «медиум» может быть истолковано двояко: либо как средство передачи сообщения, либо как его материальный носитель. Применительно к живописи образцом второго подхода служит работа Василия Кандинского «О духовном в искусстве», тогда как первый был взят на вооружение его оппонентами-конструктивистами, которые понимали произведение искусства как технически изготовленный утилитарный объект. С критикой этой идеи выступил Александр Кожев, настаивавший на необходимости отделения чистой формы от содержания, или материальной и утилитарной основы. При этом форма получает новую материальную основу в лице исторического человечества, признающего ее ценной и заслуживающей сохранения.

The concept of “medium” can be interpreted in two ways: either as a means of transmitting a message, or as its material carrier. In relation to painting, an example of the second approach is the work of Wassily Kandinsky “On the Spiritual in Art,” while the first was adopted by his constructivist opponents, who understood a work of art as a technically manufactured utilitarian object. This idea was criticized by Alexandre Kojève, who insisted on the need to separate pure form from content, or the material and utilitarian basis. At the same time, the form receives a new material basis provided by the historical humanity, which recognizes it as valuable and worthy of preservation.

Понятие медиума амбивалентно как минимум в одном аспекте: под «медиумом» понимается либо специфическое средство передачи определенного сообщения, либо материальный носитель такой передачи. Например, медиум масляной живописи может быть понят как набор масляных красок, доступных художнику, но он также может быть понят как холст, который служит носителем этих красок. Клемент Гринберг, когда он определял медиальную специфику живописи как «плоскостность» (flatness), явно исходил из того, что использование холста как материального носителя имеет решающее значение для определения того, что такое живопись [Greenberg 1993]. Однако можно представить себе картины, где краски нанесены на поверхности разной формы. Это могут быть также различные виды краски, подходящие для материальных основ разного типа, — например, для фрески или граффити. Таким образом, живопись может определяться как нанесение краски на поверхность, независимо от формы этой поверхности и специфики используемых красок.

Все помнят знаменитую фразу Маршалла Маклюэна о том, что «медиум есть сообщение» [Маклюэн 2003: 16] (перевод изменен. — *Прим. пер.*). Однако можно определить медиум множеством разных способов, в результате чего сообщения этого медиума тоже будут различными.

Вероятно, первым текстом (по крайней мере, из относящихся к визуальному искусству), в котором живопись анализируется как медиум, несущий свое собственное сообщение, является трактат Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (1912). В нем Кандинский определяет живопись как «язык форм и красок». Медиум картины (понятый как носитель) не играет сколько-нибудь существенной роли в этом определении. Слово «духовное» в названии книги сбивает с толку, так как может быть понято как отсылка к религиозному контексту. Но, говоря о духе, Кандинский в действительности имеет в виду бессознательное: формы и цвета воздействуют на зрителя на бессознательном уровне даже в том случае, если они остаются незамеченными, поскольку все внимание этого зрителя сосредоточено на предметах, изображенных на картине.

Главным критерием оценки искусства Кандинский, как известно, полагал «внутреннюю необходимость». Величайшее заблуждение, связанное с идеей «внутренней необходимости», состоит в том, что она часто понимается в экспрессионистском ключе, как некий внутренний импульс, якобы заставляющий художника писать эту картину, а не какую-либо другую. При этом упускается из виду важный аспект аргументации Кандинского, с точки зрения которого эмоции и настроения сосредоточены не в человеке, а в самой картине. Именно поэтому анализ психологических воздействий цвета и формы занимает большую часть его книги. Этот анализ позволяет художнику контролировать «язык форм и цветов» и, следовательно, душу зрителя и общую «духовную атмосферу» в обществе, в котором он живет. Кандинский мыслит себя как глашатая медиума, придающего форму сообщению этого медиума. О художнике Кандинский пишет: «Он не только в том смысле “король”, как его называет Sar Pedadan, что велика власть его, но [и] в том, что велика его и обязанность» [Кандинский 1989: 64].

Позднее Кандинский столкнулся с конструктивистскими теориями искусства, согласно которым художественное произведение должно демонстрировать свою вещьность, свою материальную основу. Здесь понятие медиума отсылало уже не к поверхности вещей, а к самим вещам. Показать медиум живописи означало теперь выявить вещь, скрытую за ее живописной поверхностью. Реакция Кандинского на эти конструктивистские теории сформулирована им в книге «Точка и линия на плоскости» (1926). Вместо того чтобы считать геометрические конструкции радикального авангарда выявлением их носителя, будь то холст или утилитарный объект, Кандинский анализирует геометрические линии и фигуры как средства передачи определенных аффектов. Так, он интерпретирует точку во всевозможных ее формах (квадратную, круглую и т. д.) как элемент, изъятый из его обычного контекста, каковым является письменный текст, где она отмечает момент разрыва или молчания посреди речи [Кандинский 2005: 74–75]. По словам Кандинского, эта интерпретация остается верной даже тогда, когда точка, квадрат или круг располагаются на «основной плоскости» и тем самым передают «внефункциональное революционное состояние» [Там же: 78–79]. Таким образом, знаменитый «Черный квадрат» (1915) Казимира Малевича может быть истолкован как цитирование точки на холсте или как знак прерывания без каких-либо указаний на то, что

именно прерывается. Прямая линия, в свою очередь, интерпретируется Кандинским как манифестация конкретной постоянно действующей силы. Он пишет: «...весь мир прямых лиричен, что объясняется воздействием единственной внешней силы» [Там же: 120]. При этом ломаные и кривые линии «драматичны», поскольку вызывают впечатление, что они вызваны воздействием различных сил. Помимо прочего, Кандинский подрывает представление о том, что монохромная живопись служит образцом «чистой плоскостности» по ту сторону всяких сообщений. Основная плоскость любой картины имеет определенную форму, ограниченную двумя вертикальными и двумя горизонтальными линиями, которые как таковые «лиричны». Кроме того, картинная плоскость имеет форму, в большей степени определяемую либо горизонтальными, либо вертикальными линиями. Каждая такая конфигурация картинной плоскости вызывает определенный эмоциональный эффект.

Чтобы лучше понять, как соотносятся друг с другом концепции медиума у Кандинского и у конструктивистов, обратимся к «Общей теории конструктивизма» (1921) Варвары Степановой. Конструктивизм в этом тексте определяется более или менее явно в оппозиции к теории искусства Кандинского. Так, по словам Степановой, конструктивизм предполагает «построение картины на технической необходимости, отвергая внутреннюю духовную необходимость» [Степанова 2023: 192]. Степанова справедливо рассматривает «духовное» как бессознательное и пишет, что благодаря усилиям конструктивистов «подсознательное вдохновение (явление случайное) переходит в организованное действие» [Там же: 194]. Но в чем разница между «духовной» и «технической» необходимостью? Степанова полагает, что «духовное в искусстве» указывает на идею вечной красоты, существующей вне времени. Техника же основана на противоположном принципе безостановочного изменения: «Основной особенностью сегодняшней эпохи является временность — преходящее» [Там же: 196].

Кандинский не апеллирует к прекрасному, даже когда он пытается сформулировать трансисторические законы воздействия форм и цветов на человеческую психику. Если заменить эти законы бессознательного организующей деятельностью с использованием технических средств, то техника действительно становится медиумом, а художник — ее глашатаем. Далее, если под «техникой» мы понимаем сумму инструментов, используемых нами в нашей жизни, то задача художника заключается в том, чтобы тематизировать утилитарный характер объектов, которые служат основой для художественно оформленных поверхностей. Поэтому большинство теоретиков конструктивизма противопоставляли временную техническую основу «вечному» идеалу красоты.

Место красоты по отношению к утилитарным вещам составляет проблему, которой посвящена статья Александра Кожева «Конкретная живопись Кандинского» (1936). Этот текст занимает исключительное, обособленное место в философском наследии Кожева. Причины появления этого исключения отчасти личные. Василий Кандинский был дядей Кожева (Александра Кожевникова), родившегося в Москве в 1902 году. В 1919 году Кожев эмигрировал в Германию, а затем, в 1926 году, переехал в Париж. Непосредственной целью «Конкретной живописи Кандинского» было представить художника парижской публике, которая в тот момент (в 1936 году) была с ним почти не знакома. Но хотя этот текст написан с определенной и даже личной целью, его автор

воспользовался возможностью изложить свою общую теорию искусства. Кожев получил известность главным образом благодаря семинару, посвященному гегелевской «Феноменологии духа», который он вел в Высшей школе социальных наук в Париже с 1933 по 1939 год. Этот курс регулярно посещали ключевые участники сюрреалистического движения, включая Андре Бретона, Жоржа Батая и Жака Лакана. После Второй мировой войны писатель-сюрреалист Раймон Кено опубликовал записи этих семинаров, сделанные их участниками. Однако в своем понимании искусства Кожев существенно расходится с сюрреалистами. По сути это понимание ближе к конструктивизму, чем к сюрреализму.

Кожев говорит о произведениях искусства как об автономных, материальных и «конкретных» вещах. Понимание художественного произведения как вещи пропагандировалось журналом «Вещь / Gegenstand / Objet», издававшимся в 1922 году в Берлине на трех разных языках (русском, немецком и французском). Редакторами журнала были Илья Эренбург и Эль Лисицкий, с которыми Кожев познакомился, когда жил в Берлине. В качестве примера картины как автономного объекта Кожев называет монохром. Он пишет:

Можно констатировать, что белая, черная или покрытая одним цветом плоскость существует как плоскость без глубины лишь в той мере, в какой рассматривается в качестве картины. Разумеется, она может рассматриваться таким образом: однотонно черный лист *есть* картина, и только человек может создать однотонно черный лист, так как природа не создает ничего однообразного. Музей, состоящий только из листов, покрытых однотонными красками разных цветов, — это, несомненно, музей *живописи*: и каждая из этих картин прекрасна — и даже *абсолютно* прекрасна — независимо от того факта, «красива» она или нет, то есть «нравится» ли она одним или «не нравится» другим [Кожев 2006: 264].

Мы имеем дело с блестящей кураторской идеей. Но еще интереснее то, что в те годы монохромные картины создавались, выставлялись и обсуждались крайне редко. Исключением являются три монохромных холста — синий, желтый и красный — Александра Родченко, показанные на выставке «5×5=25» (1921) в Москве. О них писал Николай Тарабукин в своей книге «От мольберта к машине» (1923) — одном из ключевых текстов русского конструктивизма и производственного искусства, который с высокой степенью вероятности также был знаком Кожеву. Тарабукин называет монохром Родченко «последней картиной», доказывающей, что живопись «изжила себя» [Тарабукин 1923: 12]. Следующим шагом после этого, по словам Тарабукина, может быть только производство утилитарных вещей, демонстрирующих свою утилитарность посредством формы.

Идея конца истории живописи должна была понравиться Кожеву. В то же время он отказывается следовать за Тарабукиным и другими теоретиками и практиками конструктивизма и производственничества, которые требовали от «искусства после конца искусства» выявления функциональности как медиума для новых, технически изготовленных утилитарных объектов. Кожев признает, что утилитарные объекты прекрасны сами по себе. Но он настаивает также, что если функциональный объект видится как прекрасный, то его красота существует независимо от его функции. Забавно, что в качестве иллюстрации Кожев приводит не машину, а женскую грудь:

Женская грудь может быть *прекрасной* (даже не будучи «красивой», то есть не «нравясь»). В этом смысле мы придаем ценность простому факту ее *бытия*, независимо от ее принадлежности к телу в целом и миру, независимо от ее «полезности», того факта, что она может, например, утолить голод ребенка или сексуальное желание мужчины [Кожев 2006: 265].

Таким образом, хотя женская грудь представляет собой природный объект, который получает от природы свою утилитарную функцию, ценность груди как чистой формы определяется независимо от «тела и мира».

Это обращение к природе не случайно. Для Кожева произведения искусства также являются природными объектами. Произведение искусства, по его мнению, не столько создается субъектом, сколько «рождается». Кожев отмечает:

Действительно, «родиться» от кого-либо не означает «родиться» от субъекта или субъективно; и то, что родилось от другого, не становится в силу этого субъективным. Является ли дерево «субъективным», рождаясь из семечка, произведенного другим деревом? Является ли акт рождения ребенка «субъективным»? Следует ли сказать, что мир «субъективен», происходит из «субъективного» акта, если принять, что он был создан Богом? Конечно, нет. Так же обстоит дело с «тотальной» картиной, картиной Кандинского [Там же: 284].

Бог не есть «субъект», потому что не может рассматриваться в оппозиции к объекту или другому субъекту. Неизобразительная картина также не образует оппозиции к другой картине или другому объекту в мире, поскольку она не предлагает свою интерпретацию этого мира, которая могла бы противоречить интерпретациям, предлагаемым другими картинами. В этом смысле неизобразительная живопись Кандинского, согласно Кожеву, не субъективна, а «тотальна».

Утилитарная функция объекта трансисторична, поскольку люди имеют стабильный набор желаний и влечений — таких, как голод, жажда или сексуальное влечение, — удовлетворяемых этими утилитарными объектами. То же самое можно сказать о технике, ведь она служит тем же человеческим потребностям. Поэтому в других своих трудах Кожев утверждает, что техника так же вечна, как природа, — в том смысле, что если бы кто-то несколько тысяч лет назад успешно сконструировал самолет, то такой самолет все еще летал бы сегодня, потому что законы природы не меняются. Согласно Кожеву, историчными произведения искусства делает не их функциональность, а то, что мы считаем их прекрасными.

Художественный объект, с точки зрения Кожева, отличается от всякого другого объекта тем, что красота есть единственная причина его существования. Прочие объекты этого мира также могут быть прекрасны, но причина их существования другая: в отличие от искусства, это природные объекты вроде дерева или искусственные объекты, которые имеют утилитарную функцию. Напротив, художественные объекты существуют лишь в той степени, в какой они признаются прекрасными, — в противном случае они отправляются на свалку и там исчезают. Но что есть прекрасное в представлении Кожева? Прежде всего понятие прекрасного для Кожева не имеет ничего общего с тем, «красив» объект или «уродлив». Иначе говоря, оно не имеет ничего общего с эстетическим опытом, вкусом и т.п. Согласно Кожеву, прекрасное есть форма ценности. Произведение искусства прекрасно, если оно признается ценным и

в силу этого сохраняется и оберегается от исчезновения и несуществования. Важно то, что для Кожева желание признания — это «неестественное» желание, которое помогает людям противостоять природе и движет мировой историей. Иными словами, именно признание объекта прекрасным делает этот объект историчным. Поэтому Кожев подчеркивает, что монохромные картины созданы человеком и не могут быть произведены природой. Они представляют собой чисто художественные формы, место которых не в природе, а в музее, где хранятся произведения искусства, исторически признанные прекрасными.

В своем семинаре 1933—1939 годов Кожев утверждает, что наступит момент, когда каждый сможет удовлетворить свое желания признания. В этот момент история подойдет к концу, и человечество вернется в природу. Кожев ссылается при этом на Маркса, который предсказывал, что историческое царство необходимости, ставящее человека в оппозицию к природе, а один класс — в оппозицию к другому, сменится царством свободы, которое откроет перед человечеством возможность наслаждаться «искусством, любовью, игрой и прочим» в гармонии с природой [Кожев 2003: 539]. Однако позднее Кожев писал:

Если Человек снова становится животным, его искусства, любви, игры и прочее также должны стать чисто «естественными». В таком случае пришлось бы допустить, что после конца Истории люди строили бы здания и создавали произведения искусства точно так же, как птицы вьют гнезда, а пауки ткут паутину, они исполняли бы музыку по примеру лягушек и кузнечиков... [Там же].

Кожев полагал, что возвращение человека в животное состояние уже стало реальностью в условиях американского образа жизни, к которому стремится не только Запад, но и Россия с Китаем. Единственную альтернативу американскому образу жизни он видел в японской культуре, поскольку она, с его точки зрения, противостоит природе во имя чистой формы и тем самым преодолевает гегелевский конец истории: «Чтобы остаться человеком, Человек должен быть “Субъектом, *противопоставленным* Объекту”», даже если гегельянско-марксистский конец истории уже достигнут [Там же: 541]. Оппозиция формы и содержания позволяет человечеству преодолеть границы всякой исторической борьбы:

...пост-исторический Человек должен по-прежнему *отделять* «формы» от их «содержания», но уже не затем, чтобы действием транс-формировать это последнее, но с тем, чтобы *противопоставить* себя самого в качестве чистой «формы» себе самому и остальным, взятым в качестве каких угодно «содержаний» [Там же: 541].

Вот почему Кожев связывал свою надежду на регуманизацию человечества с надеждой на «японизацию» постисторического мира.

Япония была не первым местом, где Кожев открыл для себя практику противопоставления формы содержанию. Ведь задолго до этого он описывал художественную практику Кандинского в очень похожих терминах. Отделить форму от содержания значит заново ввести историю борьбы за признание после конца истории, после победы функциональности или, что то же самое, после возвращения в природу. Кожев среди прочего сравнивает произведения искусства с государствами: и те, и другие своим существованием обязаны ис-

торическому признанию. Благодаря признанию форма, которая отделяется от своей материальной основы, понятой как природный или утилитарный объект, получает новую и при этом также материальную основу в лице исторического человечества, признающего эту форму ценной и поэтому заслуживающей сохранения. В конечном счете эта основа и есть то, что защищает произведение искусства, равно как и государства, от того, чтобы их отправили на свалку истории.

Перевод с английского Андрея Фоменко

Библиография / References

- [Кандинский 1989] — *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Л.: Ленинградская галерея, 1989.
(*Kandinsky V. O dukhovnom v iskusstve. Leningrad, 1989.*)
- [Кандинский 2005] — *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости / Пер. с нем. Е. Козиной. СПб.: Азбука-классика, 2005.
(*Kandinsky V. Punkt und Linie zu Fläche. Saint Petersburg, 2005. — In Russ.*)
- [Кожев 2003] — *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля / Пер. с фр. А. Погоняйло. СПб.: Наука, 2003.
(*Kozhève A. Introduction à la lecture de Hegel. Saint Petersburg, 2003. — In Russ.*)
- [Кожев 2006] — *Кожев А.* Конкретная (объективная) живопись Кандинского / Пер. с фр. Н. Маньковской // Кожев А. Атеизм и другие работы. М.: Праксис, 2006. С. 258—294.
(*Kozhève A. Les peintures concrètes de Kandinsky // Kozhev A. Ateizm i drugie raboty. Moscow, 2003. P. 258—294. — In Russ.*)
- [Маклюэн 2003] — *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.
(*McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. Moscow; Zhukovsky, 2003. — In Russ.*)
- [Степанова 2023] — *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.
(*Stepanova V. Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda. Moscow, 2023.*)
- [Тарабукин 1923] — *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923.
(*Tarabukin N. Ot mol'berta k mashine. Moscow, 1923.*)
- [Greenberg 1993] — *Greenberg C.* Modernist Painting // Greenberg C. The Collected Essays and Reviews: In 4 vols. Vol. 4. Modernism with a Vengeance, 1957—1969. Chicago: University of Chicago Press, 1993. P. 85—93.