

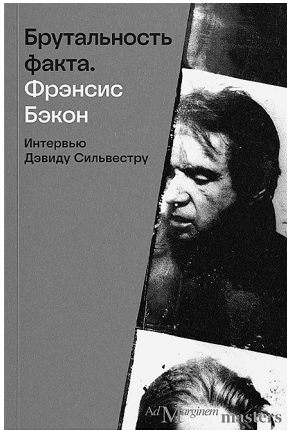
# «Непрерывный поток случаев», или Политэкономия Фрэнсиса Бэкона

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_190\_6\_345

**Бэкон Ф. Брутальность факта: интервью  
Дэвиду Сильвестру / Пер. с англ. А. Шестакова.**

М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. — 224 с. — Тираж не указан.

Писать рецензию на книгу, которая на языке оригинала вышла почти пятьдесят лет назад, выдержав с тех пор несколько дополненных переизданий, и без которой сегодня невозможно представить себе ни одну серьезную работу о творчестве Фрэнсиса Бэкона, занятие довольно рискованное. Действительно, даже в относительно небольшом пока корпусе текстов из огромной мировой «бэconiаны», переведенных на русский язык, ссылки на интервью Бэкона Дэвиду Сильвестру встречаются едва ли не чаще ссылок на другие исследования и материалы. И теперь, когда издательство «Ад Маргинем» выпустило перевод этого замечательного сборника, многие положения, например «Логика ощущений» Жюль Делёза, существующей по-русски уже достаточно давно (с 2011 г.), становятся значительно прозрачнее.



О делёзовской интерпретации Бэкона мы поговорим чуть ниже, а пока стоит вернуться к вопросу о «целях и задачах» этого отзыва. Разумеется, всегда можно пойти надежным путем исторической контекстуализации: поздравив российского читателя с долгожданым заполнением досадной лакуны, рецензент мог бы показать историко-культурный и биографический контексты книги, динамику этих контекстов от первого интервью (1962) до последнего (1984—1986), вариации искусствоведческих интерпретаций — до и после выхода книги, транслирующей прямую речь художника, с которой искусствоведение, давно исповедующее герменевтику подозрительности, столь же давно находится в сложных отношениях. Будем надеяться, что такие рецензии и обзоры действительно скоро появятся, здесь

же выберем другой — не слишком надежный, если не сказать рискованный — путь своего рода ретроактивной актуализации, причем актуализации, явным образом выходящей за пределы искусствоведения. Русский перевод «Брутальности факта» появился во вполне определенный момент интеллектуальной истории, и текущие дискуссии (в частности, о возвращении/выживании теологического в политике и экономике модерна) позволяют обратить особое внимание на те аспекты, которые до недавнего времени, пожалуй, оставались в тени. Нашей главной гипотезой будет предположение об имплицитно сформулированной Бэконом в этих интервью политэкономической теологии живописи, но, прежде чем развернуть это предположение, стоит сделать по необходимости краткое историческое отступление.

В заслуженно знаменитом исследовании «Два тела короля» (1957), посвященном, как гласит подзаголовок, метаморфозам средневековой политической теологии, Эрнст Канторович для прояснения политических импликаций королевской

«двуетелости» обращается не только к соответствующим теологическим и юридическим трактатам, но и к историческому свидетельству средневекового и ренессансного искусства. Так, фронтиспис Аахенского Евангелия, на котором изображен император Оттон II, возносящийся на небеса (*imperator ad celum erectus*), иллюстрирует «литургическую», или «христоцентрическую», модель королевской власти, согласно которой на правителя проецируется определяющее свойство Богочеловека — наличие двух природ в одном лице; аллегорическая фреска «Благое правление» из Палаццо Публико в Сиене, принадлежащая кисти Амброджо Лоренцетти, наглядно показывает нам смену парадигмы — здесь фигура Правления (похожая, как замечает Канторович, на фигуру императора) составляет пару фигуре Правосудия (*Iustitia*), а значит, речь теперь идет не о литургической, а о правовой модели, — «модели, которой не требовалось собственного мистицизма»<sup>1</sup>; «Ричард II» Шекспира «обессмертил... метафору»<sup>2</sup> двух тел, наглядно демонстрируя нам трагические последствия их раскола, а Данте указал на «человекоцентричную» модель: в человеке уже совпадают *Adam mortalis* и *Adam subtilis, homo* и *humanitas*, «человек» и «Человек». В общем, искусство — и изобразительное, и словесное — чутко реагировало на трансформации суверенной власти, воплощая эти трансформации в емких выразительных формах.

В куда менее известной, нежели его *opus magnum*, и относительно небольшой по объему статье «Суверенность художника: заметка о юридических максимах и ренессансных теориях искусства» (1961) Канторович делает обратный ход: проследив истоки ренессансной идеи артистической суверенности, он обращается к работам юристов и теологов. Речь теперь идет не о художественных иллюстрациях различных вариантов политической теологии, а о политико-юридической теологии самого искусства. Действительно, как показывает Канторович, ответы на вопросы о целях и смысле своей деятельности художники и поэты могли найти не только в «Поэтике» Аристотеля, но и, на первый взгляд, в менее очевидных текстах, а именно в «Своде Юстиниана» и в комментариях к нему средневековых глоссаторов. Должно ли искусство ограничиться подражанием природе или необходимо создавать нечто новое и небывалое? Какова роль вымысла/фикции в художественном произведении? Римское право, своего рода «искусство» юриспруденции (*ius est ars boni et aequi*), в вопросе об усыновлении, например, полагало, что оно подражает природе: только старший мог усыновить младшего, но никак не наоборот. Однако само это подражание было бы невозможно без некоторого художественного вымысла (*artistic fiction*), поскольку кровного родства между усыновляющим и усыновляемым нет. Вымысел, фикция — рабочий инструмент искусства юриста, инструмент, делающий очевидными демиургические функции этого искусства. «Ибо юрист при помощи фикции мог создать (так сказать, из ничего) юридическое лицо, *persona ficta*, — например, корпорацию, — и наделить ее истиной и жизнью; или же он мог истолковать уже существующую корпорацию — такую как *corpus mysticum* Церкви — в качестве юридического лица (*fictitious person*), получив тем самым эвристический элемент, который позволил бы ему прийти к новому пониманию администрирования, прав собственности и т.д.»<sup>3</sup>.

1 Канторович Э. Два тела короля. Исследования по средневековой политической теологии / Пер. с англ. М.А. Бойцова и А.Ю. Серединой. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. С. 287.

2 Там же. С. 95.

3 Kantorowicz E.H. The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art // *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky* / Ed. by M. Meiss. N.Y.: New York University Press, 1961. P. 269—270.

Далее Канторович подробно рассматривает и теолого-юридическое понимание суверена-законодателя как своего рода художника<sup>4</sup>, а затем и реального художника как суверена. Опуская детали аргументации, можно следующим образом суммировать его размышления: согласно средневековым представлениям, существует естественный закон, Закон Природы (Law of Nature), подражать которому обязан законодатель, но, воссоздавая в ограниченной системе позитивного права полноту естественного закона, он уже, пусть и по аналогии, принимает на себя функции Творца. И постепенно эти функции — сначала у пап, а затем у императоров и королей — все больше расширялись. «Идеальный законодатель, как его представляли юристы, не только становился подражателем природы, применявшим естественный закон к конкретным обстоятельствам своего царства, но и был единственным человеком, который мог создавать новые законы в соответствии с потребностями меняющегося времени и тем самым “творить нечто из ничего”. Это, конечно, было тщательно охраняемой прерогативой суверена»<sup>5</sup>. По мере того как законодатель, осеняемый Божественным вдохновением, обретал творческие возможности *ex officio*, поэты (Данте здесь был одним из первых) начинают уравнивать себя в суверенно-творческом статусе с цезарями. А специфическое прочтение «*Ars poetica*» Горация распространяло суверенный статус и на живописцев, скульпторов и архитекторов, — из цеховых ремесленников они превращались в свободных художников, чьи произведения наделялись теперь философским и пророческим значениями. Подводя итог, Канторович указывает на своего рода изливающийся «каскад способностей», «начиная от способностей и прерогатив, предоставленных *ex officio* лицу, занимающему должность суверенного законодателя — духовного или светского, и заканчивая индивидуальными и чисто человеческими способностями и прерогативами, которыми поэт, а затем и художник пользовались *ex ingenio*»<sup>6</sup>.

Таким образом, культ суверенной креативности возникает не у Гёте, как думал Эрнст Курциус<sup>7</sup>, а значительно раньше и имеет, как мы видим, довольно причудливую генеалогию. Это культ пережил долгую и бурную историю и так или иначе сохранился до эпохи модернизма — эпохи, когда суверенный артистический волюнтаризм<sup>8</sup>, достигнув предела в мессианском жизнестроительном энту-

---

4 Этот пассаж заставляет вспомнить классическую работу Якоба Буркхардта «Культура Возрождения в Италии» (1860), в частности ее первую главу «Государство как произведение искусства», в которой описаны итальянские политические образования («города и тираны»), располагавшиеся между папством и империей: «В них проявляется дух современного европейского государства... они демонстрируют в достаточной мере ничем не ограниченный эгоизм в его наиболее устрашающем виде... Но там, где это направление преодолевается или уравнивается, в истории появляется нечто новое: государство как сознательно задуманное построение, как произведение искусства» (Буркхардт Я. *Культура Возрождения в Италии: Опыт исследования* / Пер. с нем. Н.Н. Балашова, И.И. Маханькова. М.: Юрист, 1996. С. 9). Понятно, что от средневекового законодателя-художника, ограниченного в своем «творчестве» естественным законом, с одной стороны, и обычаем — с другой, до тирана, пренебрегающего «любимым правом» (Буркхардт), путь относительно неблизкий, но путь этот, по всей видимости, начинается именно здесь.

5 *Kantorowicz E.H.* Op. cit. P. 275.

6 *Ibid.* P. 277.

7 «Гёте <...> первым усмотрел в “творчестве” всеохватное понятие, способное объединить природу и искусство, приобщить поэта к космогоническим силам» (Курциус Э.Р. *Европейская литература и латинское Средневековье: В 2 т.* / Пер. с нем. Д.С. Колчигина; под ред. Ф.Б. Успенского. 2-е изд. М.: Изд. дом ЯСК, 2021. Т. 1. С. 555).

8 Непримируемый критик всех форм модернизма в искусстве Михаил Лифшиц напрямую связывал культ своевольного произвола в «декадентском» искусстве с полити-

зиазме целого ряда радикальных художественных направлений, был столь же радикально низвергнут в других, например в советском авангардном «производственничестве»: «Специального амплуа “художник” в производстве быть не может»<sup>9</sup>.

Тьерри де Дюв символично открывает свое эссе «Невольники Маркса», — эссе, которое далее послужит нам теоретическим проводником в мир модернистской художественной политэкономии, — описанием последней, «похоронной» инсталляции Йозефа Бойса:

В первом [саркофаге] находились скромные пожитки какого-нибудь паломника или бродяги, разложенные в приблизительно антропоморфном порядке: рюкзак — голова; две бронзовые трости, одна из которых была завернута в фетр, — руки; рулон кожи и два рулона тонкого сала <...> — грудная клетка; пласт толстого грудного сала — ноги. <...> Так упокоился бездомный художник, бродячий клоун, скитавшийся, прихрамывая, по дорогам изгнания с нехитрым скарбом за спиной, — Эдип в Колоне. В саркофаге, стоявшем в центре, тот же герой предстал в более внушительном, трагическом и величественном облике, — скорее как Эдип-царь: отливка головы <...> с отверстием, словно в предсмертном хрипе, ртом торчала из толстой кроличьей шубы на синей шелковой подкладке, в ногах которой лежала сулившая надежду на возрождение орская раковина. <...> Так упокоился художник — царь трагической судьбы, с приличествующими его титулу атрибутами. Инсталляция носила название «Palazzo Regale»<sup>10</sup>.

Кажется, что наконец-то родившийся от «брака» Аристотеля и римского права творец-суверен, бесконечно осциллирующий в модернизме между полюсами самопрославления и кенотического самоуничтожения, умирает сразу в обеих своих ипостасях.

Однако погребальная эстетика не должна обманывать: речь идет не столько о смерти царской фигуры суверенного художника вместе с своим неказистым диалектическим визави, сколько о ее постмортальном возвращении в иной форме, в качестве момента иной, теперь уже политэкономической, конфигурации. Главным содержанием модернизма как события в истории искусства и является, по де Дюву, перекрытие «эстетического поля политэкономическим»<sup>11</sup>. Де Дюв размышляет в терминах секуляризации, в терминах замены религиозно-теологического диспозитива политэкономией в качестве «решающего интерпретанта»<sup>12</sup> (в том значении, какое придавал этому понятию Чарльз Сандерс Пирс) исторической ситуации, но, наверное, стоит говорить не столько о секуляризации, сколько о метаморфозе: теология «выживает» дважды — и в устройстве нововременных политических практик и паттернов мышления, и в капиталистическом устройстве экономических. Как показывают недавние исследования Джорджо Агамбена, Дотана

---

ческим «культом личности», окончательно оформившимся к концу 1920-х гг.: «Начало культа есть *sic volo, sic jubeo* [так я хочу, так я приказываю (*лат.*)], волюнтаризм, условность, “преобразование мира” etc. (совпадение с эстетикой декадентства № 2...). <...> Начало культа было в этом, и в эти тона окрашен не только инкубационный период культа, но и время его подъема до 1931—1932 гг. примерно» (*Лиц-шиц М. Varig* / Сост. В.Г. Арсланов. М.: Грюндриссе, 2010. С. 129).

9 Тарабукин Н. От мольберта к машине. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 53.

10 Дюв Т. де. Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан / Пер. с фр. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 15.

11 Там же. С. 8.

12 Там же. С. 8—9.

Лешема, Митчелла Дина и др.<sup>13</sup>, сам переход к зрелой буржуазной модерности можно, несколько упрощая, представить как переключение с суверенно-политического режима работы «провиденциальной машины» на экономико-управленческий.

Рассматривая четыре различные стратегии поглощения эстетического политэкономическим, — стратегии Бойса, Уорхола, Кляйна и Дюшана, — де Дюв отмечает, что только дюшановская стратегия достигает абсолютной, саморефлексивной и полностью расколдованной тотальности. На примере сложной авторской игры вокруг знаменитого «Фонтана» де Дюв показывает, что Дюшан выступает как капиталист-предприниматель, нанимающий самого себя в качестве эксплуатируемой рабочей силы и присваивающий себе же прибавочную стоимость. При этом вести жизнь художника в ситуации разделения труда — «значит плевать на страдания ремесленника, изводящего себя самоэксплуатацией, чтобы выжить; это значит работать спустя рукава, изживая в себе удовольствие и гордость, которые вселял в художника его труд прежде; это значит забыть традиционные ручные навыки своей профессии ради методов менее обременительных с точки зрения рабочего времени...»<sup>14</sup> В общем, мистификация здесь полностью совпадает с разоблачением, а экономика без всяких щелей и зазоров идеально перекрывает поле искусства. На этом фоне проекты Бойса, Уорхола и Кляйна выглядят половинчатыми: каждый из них отмечен авторской слепотой в отношении того или иного аспекта этого нормативно-идеального совпадения. Так, Бойс, утопически идентифицируясь с мировым «пролетариатом» нехудожников, чья «рабочая сила» — универсальная креативность — постоянно отчуждается и порабощается и потому нуждается в революционном освобождении («каждый человек художник»), оказывается слеп по отношению к собственной реальной позиции выставяющегося и хорошо продающегося автора: «Пока новый порядок не наступил, капиталом остаются деньги, а не креативность. Не каждый человек художник, и рынок искусства по-прежнему оперирует как товарами плодами “креативности” тех, кого он признает профессиональными художниками. Здесь Бойс был обласкан...»<sup>15</sup> Ив Кляйн, напротив, отождествлявший себя с капиталистом, этот мистик-мистификатор, ставший художником «чистой меновой стоимости», был слеп в отношении самоэксплуатации, то есть не видел в себе «пролетария». Наконец, Уорхол, стремившийся, по мысли де Дюва, стать машиной в тотально коммодифицированном мире, был слеп — или, скорее, сознательно равнодушен — к тому целому телу капитала, куда он на правах машины и встраивался. Машинную партикулярность, конечно, можно представить в качестве эмблемы этого целого, чьим сущностным атрибутом и является разделенность, обусловленная частной собственностью и отчуждением, но Уорхол, кажется, слишком серьезно относился к своему машинному бизнес-проекту именно как к бизнесу, чтобы играть в диалектику.

Однако даже эти «подслеповатые» творческие стратегии кажутся образцами рефлексивной чуткости (неважно, критического или аффирмативного характера) по сравнению с проектом Фрэнсиса Бэкона. Действительно, если все художники, проанализированные в книге де Дюва, так или иначе ставят под вопрос ремеслен-

---

13 См.: Агамбен Дж. Царство и Слава. К теологической генеалогии экономики и управления / Пер. с итал. Д.С. Фарафоновой, Е.В. Смагиной; под науч. ред. Д.Е. Раскова, А.А. Погребняка, Д.С. Фарафоновой. М.; СПб.: Изд-во Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2018; *Leshem D. The Origins of Neoliberalism. Modeling the Economy from Jesus to Foucault.* N.Y.: Columbia University Press, 2016; *The Routledge Handbook of Economic Theology* / Ed. by S. Schwarzkopf. L.; N.Y.: Routledge, 2021.

14 Дюв Т. де. Указ. соч. С. 94.

ную виртуозность традиционной живописи, то Бэкон — это в определенном смысле ее воплощение. Даже крайне критически настроенный по отношению к Бэкону Джон Бёрджер отмечает его технический профессионализм: «Бэкон — художник чрезвычайно умелый, мастеровитый. Все, кто хоть как-то знаком с проблемами фигуративной масляной живописи, не могут не оценить качества его художественных решений. Такое редкое в наши дни мастерство говорит о преданности своему делу и исключительно ясном понимании используемых художественных средств»<sup>16</sup>.

С этим «ясным пониманием» нам еще предстоит разобраться, но что касается проблемы знания вообще и рефлексии как критической силы расколдовывания, то Бэкон здесь делает очевидный шаг назад даже по сравнению с Уорхолом. Можно не разделять резких оценок Бёрджера («Картины <...> Бэкона демонстрируют, как отчуждение может вызывать желание поскорее достичь последней, абсолютно стадии отчуждения — полной безмозглости»<sup>17</sup>), но стоит прислушаться к прямой речи самого художника. В интервью Сильвестру он, например, признается, что не знает, «как возникает форма» (с. 13), и что всегда знает, что хочет сделать, но не знает, как это сделать (с. 112—113); говорит о возможностях «невероятно иррациональной переработки позитивного образа» (с. 34), о необходимости прокладывать «области чувств, ведущие к глубинной реальности образа» (с. 72), о важности «инстинкта» и о том, что, в конечном итоге, «все искусство инстинктивно, и вы уже не можете говорить об инстинкте, потому что не знаете, что это такое» (с. 107). Число подобных цитат, свидетельствующих о сознательно культивируемом незнании как ключевой живописной стратегии, легко можно было бы удвоить или даже утроить. Как будто возвращение к фигуративной мастеровитости возвращает одновременно и соответствующую (квази)романтическую риторику, в терминах которой художник описывается как чувствительная мембрана, реагирующая на вибрации внешнего резонирующей вибрацией внутреннего — причем без всякого интеллектуально-понятийного опосредования. Здесь мы вроде бы вновь сталкиваемся с двойной фигурой художника-царя и художника-бродяги: суверенный статус творца-новатора в живописи достигается через десуверенизацию в качестве всего лишь медиума космогонических сил внешнего. Тем более что Бэкон недвусмысленно признается в собственной «медиумичности»: «Я всегда вижу себя не столько художником, сколько медиумом, который призывает случай и везение» (с. 151). Недаром даже в расширенном списке «невольников Маркса» (а в предисловии к американскому изданию де Дюв отмечает, что если бы писал книгу заново, то добавил бы еще двух «невольников»: Марселя Бротарса и Пьеро Мандзони), Бэкону не нашлось места.

Однако трактовать позицию Бэкона таким образом было бы очевидным упрощением. Техническая виртуозность его живописи — это ни в коем случае не возврат к плоско и традиционно понимаемой фигуративности. Здесь имеет смысл обратиться к упомянутой выше работе Жюль Делёза «Фрэнсис Бэкон: логика ощущений» (1981), просмотренной и одобренной самим художником.

Если попробовать кратко изложить узловое пункты делёзовского анализа (нарушив при этом драматургию его последовательного разворачивания «в порядке усложнения»<sup>18</sup>), то следует начать с прояснения понятия ощущения, вынесенного в подзаголовок книги. По Делёзу, существует два основных способа поставить под

15 Там же. С. 10—11.

16 *Бёрджер Дж.* Портреты / Пер. с англ. А. Степанова. СПб.: Азбука, 2018. С. 341.

17 Там же. С. 347.

18 *Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон: логика ощущения / Пер. с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Мас-  
hina, 2011. С. 19.

вопрос господство «наррации» и «иллюстрации» в живописи. Первый — это создание абстрактной формы. Второй, который, собственно, и выбирает Бэкон, — это высвобождение Фигуры, а Фигура в противоположность «фигурации» (то есть удушью единству нарративных сюжетов и иллюстративных подобий) — это и есть ощущение. Ощущение ни в коем случае не субъективно — следуя за Сезанном и видевшими в Сезанне «квинтэссенцию живописи» феноменологами, Мальдине и Мерло-Понти, Делёз располагает ощущение в телесной зоне неразличимости субъекта и объекта: «Я, зритель, испытываю ощущение, только входя в картину, соглашаясь с единством ощущающего и ощущаемого... Пишется тело, не в том смысле, что оно изображается как объект, а в том смысле, что оно переживается, как испытывающее определенное ощущение (Лоуренс, говоря о Сезанне, называет это “яблочностью яблока”)<sup>19</sup>».

Это сезанновское «ощущение» эквивалентно «регистрации факта» у Бэкона. Зарегистрировать факт означает не *рассказать* об объекте, не снять с него живописную копию, чтобы *потом* вызвать некоторое субъективно переживаемое ощущение у зрителя, — напротив, это означает произвести короткое замыкание между фактом-ощущением и нервной системой, минуя всяческие репрезентации и опосредования. Не провоцировать «сенсационность», острое чувство и не изображать тех, кто его испытывает, но писать ощущение само по себе — такова, по Делёзу, задача и Сезанна, и Бэкона, несмотря на все различие тем и индивидуальных манер этих очень разных художников.

Далее, отталкиваясь от замечаний Бэкона, сделанных в ходе бесед с Сильвестром, о разных уровнях и порядках ощущений, Делёз последовательно обсуждает и отвергает несколько возможных объяснений этой чувственной многоуровневой архитектуры. Во-первых, хотя живопись Бэкона действительно сериальна, нельзя сказать, что отдельные серии представляют собой последовательности отдельных чувств. Скорее речь должна идти о множестве порядков одного «синтетического» ощущения. При этом его единство не обеспечивается объектом, иначе мы бы вновь столкнулись с фигурацией, а не с Фигурой. Как недвусмысленно пишет Делёз, «сама Фигура ничем не обязана природе изображенного объекта»<sup>20</sup>. Во-вторых, разность уровней и областей ощущения не имеет отношения к амбивалентности чувств. Бэкон вообще остается глух к тем психоаналитическим интерпретациям собственного творчества, которые периодически подбрасывает ему Сильвестр. Делёз подчеркивает, что у Бэкона нет не только амбивалентности чувств, но и самих чувств, если, видимо, под последними понимать нечто лингвистически-биографическое, то есть то, о чем я могу дать себе артикулированный отчет как о собственном переживании<sup>21</sup>. Место социокультурных чувств занимают вполне натуралистические аффекты. В-третьих, Делёз критикует и так называемую моторную гипотезу, согласно которой уровни и порядки ощущений отсылают к разным фа-

19 Там же. С. 50.

20 Там же. С. 53.

21 В скромной библиотечке русских переводов работ о Бэконе образцово искусствоведческий — и в этом смысле антиделёзовский — подход представлен в открывающем книгу Джонатана Литтелла рассуждении Мануэлы Мены — куратора Прадо, лично знавшей Бэкона. Здесь задействованы все регистры, которые Делёз сознательно обходит: иконографический, историко-биографический, психоаналитический. В противовес культу случайности у самого Бэкона, Мена представляет его как художника, чьи картины оказываются воплощением абсолютной продуманности: «Его картины суть повествования, повествования дьявольски умные» (*Литтелл Дж. Триптих: три этюда о Фрэнсисе Бэконе* / Пер. с англ. А. Аслаяна. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 34).

зам движения. Напротив, полагает он, нужно идти не от движения к ощущению, а от ощущения к движению — последнее следует понимать в качестве эффекта «эластичности» первого. Наконец, не подходит и «феноменологическая гипотеза» — предположение, что различные чувственные страты отсылают к различным органам чувств, неверно, поскольку для Бэкона важен общий для всех этих органов «патический», или нерепрезентативный, аспект каждого отдельного ощущения.

И подлинным источником единства всех этих чувственных областей является Ритм (в книге Делёза это слово пишется с большой буквы) некоей витальной силы, обнаружить которую можно, только если преодолеть уровень организма/организации с его системой органов и выйти к вибрирующему интенсивностями телу без органов — единственный предмет художнического интереса Бэкона: «Фигура — это самое настоящее тело без органов <...>; тело без органов — это плоть и нервы; его пронизывает волна, оставляющая пороги на своем пути; ощущение подобно встрече этой волны с действующими на тело Силами; <...> отнесенное таким образом к телу, ощущение перестает быть репрезентативным и становится реальным...»<sup>22</sup>

Этот только один, хотя и чрезвычайно важный, момент делёзовской интерпретации. Но для наших целей его вполне достаточно: уже понятно, что бэконовская «логика ощущений» совсем не похожа на простой регресс к «чувствительной», живописно изоцированной фигуративности. Но пожалуй, самое главное, о чем косвенно свидетельствует книга Делёза, это значимость политэкономического поля для стратегии Бэкона: стоит вспомнить, что делёзовское тело без органов на великом плане консистенции не только обнаруживается по ту сторону телесной организации, но и оказывается пределом исторических форм социуса: земли, тела деспота, капитала-денег<sup>23</sup>. В общем, как представляется, Бэкон также реагирует на «слияние и поглощение» экономикой искусства, но реагирует специфическим образом. Эта реакция являет себя в его рассуждениях о собственном методе как о своего рода экономии случайности и контроля.

Среди множества тем, поднимаемых в интервью: критика иллюстративности и наррации в живописи, техническая роль фотографии в бэконовском творчестве, отношение к классикам (прежде всего к Веласкесу и Рембрандту) и современникам (Дюшану, Ротко и Поллоку), рассуждения о подлинном реализме и абстракции, воспоминания о детстве и юности, значение роскоши и азартных игр и т.д. — есть одна тема, которая обсессивно повторяется практически в каждом интервью, на протяжении всех двадцати с лишним лет этого долгого диалога. Вернее, все остальные темы служат иллюстрациями и поясняющими примерами этой главной темы — темы метода как баланса непреднамеренного и интенционального, неподрачетного и расчета, фактически данного во всей его случайности и корректирующего эту случайность субъективного вмешательства.

Эта тема возникает уже в самом начале первого интервью. Сильвестр спрашивает Бэкона о причинах перехода к большей фигуративности после его знаменитой работы «Три этюда фигур у подножия Распятого» (1944), написанной под влиянием Пикассо. Бэкон отвечает, что этот переход был делом чистого случая. Как-то он пытался написать птицу, сидящую в поле, но в результате получилась «Картина» (1946), изображающая что-то вроде лавки мясника с уже разделанной тушей на заднем плане и фигурой мужчины, верхняя половина лица которого спрятана за рас-

22 Делёз Ж. Указ. соч. С. 59.

23 См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Д. Кралечкина; под науч. ред. В. Кузнецова. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 443—445.



крытым зонтом. «Я не планировал ее такой, какой она вышла: дело решил непрерывный поток случаев, как бы забравшихся друг на друга... Она (так и не написанная птица. — *И.К.*) внезапно подсказала выход в совершенно другую область чувств. И я все это написал — шаг за шагом... Она внезапно подсказала всю картину» (с. 11). Этот случай инверсивно определил и главный метод: если в ситуации с птицей Бэкон пытался изобразить одно и случайно получил другое, то теперь ставка на иррациональные средства становится рефлексивной — необходимо писать нечто определенное с помощью неопределенно-случайного. Это случайное, оставаясь случайным, должно стать необходимым путем к задуманному. Чуть ниже, в этом же интервью, Бэкон обсуждает методы «работы над собой» — что нужно сделать художнику, чтобы полностью «раскрепоститься» (наркотики, алкоголь, утомление, воля) и суметь — случайно! — поймать нужную форму или фигуру. «Я постоянно и напряженно думаю, как мне раскрепоститься» (с. 15). В общем, фундаментальная апория в первом интервью выглядит так: «Мой способ работы полностью подчинен случаю, причем доля случая в нем неуклонно возрастает; можно сказать, что он не дает результата, когда не является случайным, а как воссоздать случай? Это практически невозможно» (с. 19). В свое время норвежский марксист Юн Эльстер описывал подобные парадоксы в терминах смещения активного и пассивного отрицания<sup>24</sup>. Действительно, я *должен* быть спонтанным, но раз спонтанность становится моим сознательным методом, я уже *не могу* быть спонтанным.

Важно, что, согласно Бэкону, задуманное и желаемое в итоге никогда не удается осуществить. Оно всегда остается либидинально заряженным и недоступным. Но в ходе необходимо случайного движения к этому желаемому можно — благодаря счастливому стечению обстоятельств — достичь незапланированной глубины. Как в случае с лакановской интерпретацией Ахиллеса и черепахи: Ахиллес или все время отстает от черепахи, постоянно приближаясь к ней, или рывком обгоняет ее, но никогда не сможет встать с ней вровень.

Далее эта тема, инициируемая то Сильвестром, то самим Бэконом, уже не покидает страницы книги. В развернутом виде она, например, вновь возникает при обсуждении абстрактного экспрессионизма. Понятно, что миметическая иллюстративность расхожего реализма не устраивала Бэкона, поскольку привязывала к изображаемому объекту и навязывала правила его репрезентации, бессмысленного удвоения. Здесь нет места ни спонтанности, ни случайности, ни свободе. Но абсолютный суверенный произвол абстрактного экспрессионизма также им критикуется. Даже те картины, главным художественным методом написания которых был «метод» случайного разбрызгивания краски, должны производить впечатление «неизбежности того, что на них случилось» (с. 104). А экспрессионистская живопись — это не «неизбежность», а «расхлябанность» и «небрежность» (с. 105). Несколькими дальше Бэкон дает определение того, каким должно настоящее искусство: «Думаю, что все искусство состоит в таинственной связи между способностью пустить вещи на самотек и способностью в то же время сохранять достаточную дистанцию, чтобы вовремя остановиться» (с. 116).

Здесь те, кто читал работы Фуко и Агамбена, посвященные генеалогии того, что с легкой руки первого получило название экономической гвернаментальности, или экономического управленчества<sup>25</sup>, безусловно, обнаружат нечто зна-

24 *Эльстер Ю.* Кислый виноград: исследование провалов рациональности / Пер. с англ. И. Кушнарево; под науч. ред. А. Морозова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2018.

25 Фуко использует термин *gouvernementalité*. Российские переводчики так и не пришли к консенсусу, как именно следует переводить это слово. В настоящее время встречаются три основных варианта: гвернаментальность, управленчество и правительственность.

комое. Тем более что очередная итерация диалога о случайности и контроле заканчивается прямым политэкономическим высказыванием Бэкона, — кажется, единственным во всей книге. Апология спонтанности и случая в живописи отзывается критикой социального государства в политике: «*Дэвид Сильвестр*: По-моему, следовать своим импульсам, быть готовым к последствиям, не взвешивать риски — не просто ваша личная тактика поведения: тут есть еще позиция по отношению к обществу. То есть вы говорите так, как будто понятие социального государства, гарантирующего людям определенный уровень жизни, кажется вам своего рода извращением. *Фрэнсис Бэкон*: Ну да, я считаю, что, если государство нянчится с тобой с пеленок и до гроба, это делает жизнь скучной... Думаю, такова жизнь. Знаю, вы скажете, что вся жизнь насквозь искусственна, но, по-моему, так называемая общественная справедливость доводит ее искусственность до абсурда» (с. 135—136).

Эта политэкономическая параллель многое проясняет: завершая сбивчивые, многословные комментарии Бэкона к методу своего художественного существования, она в конечном итоге делает его достойным участником компании модернистов, описанных в книге де Дюва. Ну, может быть, с той оговоркой, что он не столько «невольник» Маркса, сколько «невольник» Фуко.

Анализируя генеалогию и механизмы работы либеральной гвернаментальности, Фуко подчеркивает, что она управляет не свободой (ограничивая ее своим бесконечным регулятивным вмешательством, как это делали, например, предшествующий режим управления, так называемая полиция, и служащая ей «полицейская наука»), а *посредством свободы*. Управляемых экономических агентов необходимо предоставить самим себе, поскольку у экономической реальности капиталистических рынков есть собственная — «естественная» — рациональность, и чем меньше волюнтаристского, суверенного произвола позволяет себе власть, тем лучше (экономический) результат. Но сама свобода не естественная данность, как бы ни настаивала на обратном либеральная гвернаментальность, а продукт специальных усилий и управленческих техник. Само пространство рынка как спонтанного порядка возникает благодаря целенаправленной политике по организации этого пространства и поддержанию его «спонтанности». Продолжая эту линию рассуждений Фуко, Джорджо Агамбен убедительно показал теологический бэкграунд этого рыночного управления. Разработанное Святыми Отцами учение о Божественной «ойкономии», позволяющей сопрячь трансцендентность Бога и его имманентное управление миром, порядок первичных причин и порядок вторичных причин, онтологию и историю, полюс суверенности и полюс «самотека», оказалось той «невидимой рукой», что направляло учение Адама Смита и других основателей политэкономии о «невидимой руке» рынка.

Теперь становится понятным тот способ работы с перекрытием эстетического поля политэкономическим, который практикует Бэкон. Он не отождествляется ни с отдельными фигурами капиталистического способа производства (как это делали Бойс и Кляйн), ни со средствами производства (как это делал Уорхол). Скорее он демонстрирует технику навигации в капиталистическом мире, вновь ставшем для нас заколдованной природой. И чем меньше мы знаем о ее подлинном устройстве, тем эта навигация будет успешней: эпистемологический дефицит — залог спонтанности спонтанных порядков. Метод Бэкона — парадоксальное сочетание случайности и контроля — оказывается миметическим отражением наших экономических стратегий в дерегулированном пространстве окончательно победившего неолиберализма. И тогда все эти скрученные, искореженные, кричащие Фигуры — это бесконечные подписи провиденциальной машины экономики, работа которой представлена на полотнах Бэкона в своем чистом виде.

Если это действительно так, то его живопись — это живопись свидетельства, свидетельства той особой безжалостности, что, будучи возведена в абсолют, «становится абстрактной: следуя исключительно логике выгоды (холодной, как морозильная камера), она грозит уничтожить как пережитки прошлого все прочие верования вместе с традиционной для них установкой встречать жестокость жизни с достоинством и некоторой надеждой»<sup>26</sup>.

---

26 *Бёрджер Дж.* Указ. соч. С. 348—349.