



РЕЦЕНЗИИ

НЕЗРИМОЕ И ОПЫТ

Ямпольский М. Живописный гнозис: Гриша Брускин. «Алефбет».
Индивидуальное спасение. Двоемирие. Эсхатон. Гнозис.
М.: Ш.П. Бреус, 2015. 144 с., ил.

Балла-Гертман
Ольга Анатольевна
заведующая
отделом философии и
культурологии журнала
«Знание-Сила»
(г. Москва)
e-mail: gertman@inbox.ru

Прежде всего, книга Михаила Ямпольского о Грише (Григории) Брускине организована не совсем так, как говорит он сам. На самом деле, работ философа о художнике под одной этой обложкой — вопреки тому, что обещано в предисловии, — не две, а всё-таки три, но составляют они одно целое — и не только тематически. Даже при том, что они — как будто не вполне об одном и том же.

Прочитывая два художественных высказывания Брускина — «Фундаментальный лексикон» (1986) и шпалеру «Алефбет» (2004-2006) — в одной оптике и возводя их в конечном счёте к одному источнику, философ обдумывает на их материале разные проблемы. Обдумывает он их, верно держась материала, шаг в шаг ему следуя, — таким образом, то, что получается, — не теоретическая приставка к брускинскому *визуальному тексту*, но философствование почти изнутри него, в задаваемых им формах. Интенсивный смысловой симбиоз с ним.

Собственно, и сами работы Брускина — как те, что обсуждаются в книге в качестве главных её предметов, так и те, что упоминаются на правах комментария к ним, — автор представляет как форму философствования (и даже богословствования). Он выявляет их философские источники, напрямую определившие их облик, — в конечном счёте говорит о философской основе художественной практики своего героя вообще. Прежде всего, это система идей Мартина Бубера, на сущностную связь с которыми работ

Брускина Ямпольский обращает внимание не раз: именно Бубер, полагает он, определил видение художником строения мироздания. Например: «Работая над проектом “Сумерки богов”, Брускин отчасти вдохновлялся идеями Мартина Бубера, сформулированными в “Я и Ты”. Соответственно выставка строится из трёх разделов — “Я (частная жизнь)”, “Я и Оно (человек и коллектив)”, “Я и Ты (человек и Бог)”»¹ далее, «Брускин относит к области “Я – Ты” свои иудейские “лексиконы”, которые он называет “Алефбет”»², тогда как фигуры «Лексикона» принадлежат зоне «Я – Оно»³, области отчуждения. Именно поэтому, считает Ямпольский, образы «Алефбета» — будучи «фигурами чистого воображения, оторванными от повседневного опыта»⁴, — «сохраняют богатство цвета»⁵, тогда как персонажи «Лексикона» бесцветны.

Итак, три составных части трактата (при всей своей разнородности это связный трактат) Ямпольского о смысловой работе Брускина — следующие.

Первый текст — это предисловие или, как обозначает его автор, «вместо предисловия» — «Plegoma и creatura». (Значение его вполне самостоятельное, — он может быть прочитан и сам по себе, тем более что содержит в себе и своего рода краткий конспект всего, чему предстоит быть сказанным далее.) Это часть общетеоретическая. Здесь вырабатываются и формулируются общие принципы того, что будет сказано позже, особенно в главе «Живописный гнозис», посвящённой толкованию шпалеры «Алефбет».

Глава об «Алефбете» — который сам по себе богословский трактат — образует вторую, основную часть книги. Здесь Ямпольский представляет художественную работу своего героя как часть сразу трёх в пределах этой работы и не противоречащих друг другу, и не спорящих друг с другом традиций: еврейской религиозной, европейской гностической и европейской философской. Причём традиции собственно художественные остаются за рамками рассмотрения. Кстати, то же касается и последующего разговора о «Фундаментальном лексиконе»: единственное художественное явление, с которым сопоставляется и обнаруживает с ним родство эта работа Брускина, — это искусство иконописи. «“Лексикон”, — пишет Ямпольский, — стена, составленная из холстов, более всего напоминающая православный иконостас»⁶ — и не только внешне, но, подобно ему, явно имеющая некоторую «символическую программу»: за этим утверждением неспроста следует долгое рассуждение о «технике отделения, закрытия»⁷ сакрального от мирского в православном церковном искусстве и о характерном для него «сложном единстве означающего и означаемого»⁸. Всё это, по Ямпольскому, имеет к работе Брускина самое прямое отношение: она — продолжение той же истории, той же смысловой линии.

¹ С. 111.

² С. 113.

³ С. 113.

⁴ С. 113.

⁵ С. 113.

⁶ С. 7.

⁷ С. 8.

⁸ С. 8.

Та глава книги (и, соответственно, её третья часть), что посвящена «Лексикону», разумеется, связана с первой и второй частями (в предисловии, в числе прочего, объясняется, чем именно: обе анализируемые работы Брускина, по мысли автора, представляют собою *лексиконы*, то есть высказывания одного типа и, соответственно, вызывают к сходно организованной интерпретации). Однако эта часть стоит несколько особняком, в стороне от двух первых, образующих более заметное теоретическое и тематическое единство: вопросы в ней ставятся несколько другие.

«Алефбет», по Ямпольскому, — это выговаривание в зримых образах опыта, родственного «опыту мистика»⁹. «Символическая функция» его фигур «проливает свет на существо гностического двоимирия у Брускина»¹⁰, задача их — «вывести мистика или зрителя из повседневности, из мира истории в мир трансцендентного, мир бытия»¹¹. То есть они выполняют, по существу, (не столько эстетически значимую, сколько) религиозную работу.

Впрочем, в случае «Алефбета» всё это довольно прозрачно. С «Лексиконом» — гораздо интереснее.

Часть, посвящённая ему, — об отношениях человека с опытом, прежде всего — с историческим; о возможности и, ещё прежде того, о невозможности опыта. Ямпольский прочитывает «Лексикон» как своего рода декларацию невозможности опыта, его неусваиваемости человеком, его отторжения. Речь идёт, конечно, почти исключительно о человеке выговариваемой Брускиным в «Лексиконе» нашей, посттравматической эпохи — той, которую начала собой Первая мировая война и развило всё, что за ней последовало (хотя на этом примере некоторые механизмы, образующие невозможность, неполную возможность опыта вообще, можно рассмотреть). Опять и опять возобновляющаяся травматичность нашей эпохи ничего в этом принципиальном «пост-» не меняет и не отменяет, поскольку главное уже произошло: невозможность опыта была той войной создана раз и навсегда. Персонажи «Лексикона», показывает (не говорит прямо, но даёт ясно видеть) Ямпольский, живут на дальнем краю тени, отбрасываемой Первой мировой.

«Персонажи “Фундаментального лексикона”, — пишет Ямпольский, — это образы неопределённой и безличной памяти, связанные с хорошо знакомыми атрибутами советского быта, которые через свойственную им материальность пытаются вызвать их в настоящее. Как понять существо этих безличных фигур, существующих в зоне неопределённости между личной и коллективной памятью?» Ответ, пусть «частичный», автор находит в эссе Вальтера Беньямина «Опыт и бедность», написанном в 1933 году. Именно там Беньямин утверждает, что «поколение людей, прошедших через войну 1914-1918 годов, вместо того, чтобы приобрести опыт, утратило его, о чём свидетельствует молчание тех, кто вернулся с фронта. После событий войны и революции мы, — рассказывает Беньямин Ямпольский, — вступили в период бедности опыта, который он называет “новым варварством”, когда прошлое перестаёт быть частью

⁹ С. 99.

¹⁰ С. 99.

¹¹ С. 100–101.

опыта, и всё начинается как бы сначала. <...> Прошлый опыт увял и не поддаётся возрождению. <...> Социализм выступает именно в рамках бедности опыта. Прошлое тут разрушено, отменено»¹².

Стало быть, фигуры «Лексикона» — эти «лишённые ауры, бледные мертвецы, у которых Лета отняла память»¹³, — фигуры нового варварства. Разве всё это — не об отмене советского опыта?

И всё-таки, мнится мне, «Лексикон» — не историософия, не (совсем и не только) историческая антропология и вообще не особенно антропология — ни в собственном восприятии художника (если мы можем о нём судить хоть с какой-то степенью надёжности, — в отличие от «Алефбета», Брускин не снабдил «Лексикона» подробным комментарием), ни в толковании Ямпольского. Он глубже. Он — сама онтология: об устройстве бытия.

«Любое reading — это misreading»¹⁴, — писал сам Ямпольский уже не проглядно давно, почти двадцать лет назад. Отважмся поэтому бестрепетно и мы на собственное (mis)reading, неминуемо искажающее прочтение толкуемых Ямпольским визуальных текстов Брускина, с помощью собственного текста толкователя — и сквозь него.

При таком прочтении, кажется, получается, что оба художественных высказывания Брускина (а это именно высказывания, подробные, развёрнутые, и, при видимой разрозненности элементов, связанные, просто эта связь глубже наблюдаемой глазом), при всей своей разнонаправленности, имеют общую тему. Они — об опыте, понятии, правда, существенно шире, чем опыт исторический, — и о невидимом. Об отношениях человека с невидимым (с основами бытия?).

Вообще, Ямпольский наводит наше понимание на то, что в работе Брускина со зрительными образами — и совсем не таким парадоксальным образом, как может показаться, — речь идёт прежде всего о невидимом. О неизобразимом — о том, чему категорически запрещает придавать видимый облик еврейская традиция, с которой художник (как показывает опять же Ямпольский) не перестаёт быть соотнесённым не только в «Алефбете», но и во всех своих работах, в частности, в тех, что обсуждаются и упоминаются в книге. В сущности, все создаваемые Брускиным образы, при всей своей подробной, осязаемой фактурности, — это не изображения, даже так: неизображения. Они апофатичны. Это указания: они указывают на то, чего увидеть и не должно, и попросту невозможно. (Собственно, об этом — в связи с «Алефбетом» — прямо говорит и сам Ямпольский: «такого рода изображение есть результат жеста — названия, указания, ткачества»¹⁵; «<...> речь идёт о выходе за рамки культуры репрезентации»¹⁶.)

Отношения с невидимым выясняет на свой лад и «Фундаментальный лексикон», в пору своего возникновения, в 1986-м, массово прочитанный как

¹² С. 116–117.

¹³ С. 117.

¹⁴ <http://old.russ.ru/journal/kritik/98-05-04/yampol.htm>

¹⁵ С. 88.

¹⁶ С. 88.

осуждение советской цивилизации и сформированного ею, упрощённого, огрублённого и вырожденного типа человека (по существу, как публицистическое высказывание, чуть ли не как плакат, едва ли не агитка), что и снискало на закате советской жизни Брускину такую популярность по обе стороны тогдашней границы нашего отечества. Неудивительно, у каждого времени свои прочтения. Теперь, когда работа с советской образностью утратила сиюминутную, так сказать, оперативную актуальность, пришло время толкований более глубоких. «...контекст “Лексикона” меняется, соответственно, меняется и его смысл»¹⁷.

Ямпольский вообще выводит «Лексикон» за рамки привычных интерпретаций, с самого начала не без некоторой провокативности заявляя, что («при всех внешних признаках аллегоричности, то есть наличия некоего символического смысла за картинкой»¹⁸) «интерпретировать тут по существу нечего»¹⁹. Затем, однако, мы получаем качественную интерпретацию примерно на сорок страниц, вкупе с иллюстрациями, — разве что не аллегорическую.

Он видит работу своего героя как рефлексии о природе реальности.

«...Персонажи Брускина, — пишет автор о “Лексиконе”, — обитают в <...> странной зоне меняющихся отношений, исчезающего и возникающего опыта. <...> Если вдуматься <...> в смысл цветных аксессуаров, которыми снабдил эти белые фигуры художник и о которых он сам сказал, что они более реальны, чем сам человек, то нетрудно заметить, что персонажи “Лексикона” обладают неустойчивой онтологией»²⁰ — в отличие от предметов, которые они же сами держат в руках. Весло тут “реальнее”, чем спортсментка, барабан — чем барабанщик. Это и понятно. Ведь именно аксессуар придаёт определённую персонажу: “называет персонаж, даёт ему имя”. Он обладает повышенной определённой. Фигуры же, присоединённые к аксессуарам, — неопределённые, все несколько сходны между собой, приземисты, одинаково одеты. Всё построено так, как если бы барабан извлекал белую фигуру (а белизна тут — знак полуматериальности) из небытия и пытался (не особенно успешно) фиксировать её в мире. Но отчасти то же самое относится к ангелам и демонам “Алефбета” — онтологически промежуточным фигурам между божественным и земным»²¹.

Есть в книге и ещё один вопрос, очень интересно поставленный, ответа на который, однако, в том виде, в каком он поставлен, мы так и не получим. Это общий «вопрос об интерпретации изобразительного текста сегодня»²², на который Ямпольского наводит само совмещение под одной обложкой его работ о «Фундаментальном лексиконе» и «Алефбете», — или, как сказано в аннотации к книге, осмысляемый автором на примере Брускина «вопрос о смыслообразовании в современном изобразительном искусстве».

«С того момента, как искусство, — пишет Ямпольский, — приобрело автономию и расположилось в храмах нового культа — музеях, оно в большой

¹⁷ С. 110.

¹⁸ С. 7.

¹⁹ С. 7.

²⁰ С. 113.

²¹ С. 113—114.

²² С. 7.

мере отделилось от религии и политики. И с этих пор кризис его легитимации практически никогда не прекращался. Чисто эстетическая, гедонистическая легитимация никогда не была вполне убедительной, а всякая прочая казалась сомнительным “привеском” к эстетике. Но и сам этот дискурс (отчасти в связи с неясностью, неопределённостью своего объекта) также пребывает в непреходящем кризисе»²³.

Всё это справедливо, как, по всей вероятности, справедливо и то, что разговор о работе Брускина имеет шанс стать существенным шагом в направлении выхода из этого непреходящего кризиса в сторону большей ясности, к некоторой новой концептуальной системе, которая позволила бы эффективнее работать с этим ускользающим материалом. Для этого, в свою очередь, следовало бы показать, что делаемое Брускиным особенным образом характерно, если не сказать — типично, для современного искусства.

Автор, собственно, начинает такой путь нащупывать. «Произведения Брускина, — говорит он, — вызывают к интерпретации способом несколько отличным от того, который принят в искусстве авангарда или — шире — modernity и postmodernity»²⁴. И да, он такой способ находит.

Однако далее в книге демонстрируется, притом убедительно, что работа Брускина — это всё-таки случай ощутимо особый. Перед нами, как мы заметили в самом начале, — род философствования, даже богословствования, выстроенного с последовательностью, не уступающей рациональному дискурсу. (И тут, действительно, очень удачным кажется найденное Ямпольским выражение «изобразительный текст».) Смыслообразование в подобных художественных высказываниях, несомненно, обладает высокой степенью специфичности. Тут принципиальное значение приобретает вопрос, насколько тут можно обобщать? В какой мере сказанное здесь о Брускине может быть распространено на иные эстетические события современности?

Конечно, можно было бы попытаться. Прояснению этого могла бы служить ещё одна, правда, так и не написанная часть книги, которая синтезировала бы сказанное в ней и подводила бы ему итоги — выводящие, в свою очередь, на более широкие теоретические пути, к рефлексии о той самой специфике смыслообразования в современном искусстве, разговор о которой был нам обещан на первых же страницах. Остаётся лишь надеяться на то, что книга Ямпольского, став предметом дискуссии среди его коллег — философов и теоретиков культуры, — ещё будет способствовать такому разговору.

²³ С. 7.

²⁴ С. 7.