

GILLES
DELEUZE

**FRANCIS
BACON**

LOGIQUE DE
LA SENSATION

SEUIL

ЖИЛЬ
ДЕЛЁЗ

**ФРЭНСИС
БЭКОН**

ЛОГИКА
ОЩУЩЕНИЯ

Перевод
с французского
А. В. Шестакова

MACHINA

Делёз, Жиль

Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения,—СПб.: Machina, 2011.—176 с., ил.
(Новая оптика)

«Логика ощущения»—единственное специальное обращение Жюль Делёза к изобразительному искусству. Детально разбирая произведения выдающегося английского живописца Фрэнсиса Бэкона (1909-1992), автор подвергает испытанию на художественном материале основные понятия своей философии и вместе с тем предлагает оригинальный взгляд на историю живописи.

Для философов, искусствоведов, а также для всех, интересующихся культурой и искусством XX века.

ISBN 978-5-90141-091-2

© Editions du Seuil, 2002

Une premiere edition a paru en 1981 aux Editions de La Difference

© А. В. Шестаков, перевод, 2011

© А. Г. Наследников, издание, дизайн, 2011

От переводчика

9

От автора

19

1 Круг, трек

Круг и его аналоги – Различие Фигуры и фигуративное™ — Факт — Вопрос о «matter of fact» — Три элемента живописи: структура, Фигура и контур — Роль заливок

21

2 Примечание: фигурация в классической живописи

Живопись, религия и фотография — О двух противоречиях

27

3 Атлетизм

Первое движение: от структуры к Фигуре — Изоляция — Атлетизм — Второе движение: от Фигуры к структуре — Тело высказывает: мерзость — Сокращение, рассеяние: умывальники, зонты и зеркала

31

4 Тело, мясо и дух. Становление-животным

Человек и животное — Зона неразличения — Плоть и кости: мясо сходит с костей — Сострадание — Голова, лицо и мясо

37

5 Попытка систематизации: периоды и аспекты творчества Бэкона	
От крика к улыбке: рассеяние — Три периода в живописи Бэкона — Существование всех движений — Функции контура	43
6 Живопись и ощущение	
Сезанн и ощущение — Уровни ощущения — Фигуративность и жестокость — Поступательное движение, прогулка — Феноменологическое единство чувств: ощущение и ритм	49
7 Истерия	
Тело без органов: Арто — Готическая линия Воррингера — Смысл «различия уровней» в ощущении — Вибрация — Истерия и присутствие — Сомнение Бэкона — Истерия, живопись и глаз	58
8 Писать силы	
Выражение невидимого: проблема живописи — Деформация, а не трансформация или разложение — Крик — Любовь к жизни у Бэкона — Перечень сил	69
9 Пары и триптихи	
Спаренные Фигуры — Поединок и спаривание ощущения — Резонанс — Ритмические Фигуры — Амплитуда и три ритма — Два вида «matter of fact»	76
10 Примечание: что такое триптих?	
Свидетель — Активный и пассивный ритмы — Падение: активная реальность различия уровней — Свет, объединение и разделение	84

11 Живопись до живописи...	
Сезанн и борьба с клише — Бэкон и фотографии — Бэкон и вероятности — Теории случайности: метки, брошенные наудачу — Зрительное и ручное — Статус фигуративного	94
12 Диаграмма	
Диаграмма по Бэкону (штрихи и пятна) — Ручной характер диаграммы — Живопись и опыт катастрофы — Абстрактная живопись, код и оптическое пространство — Живопись действия, диаграмма и ручное пространство — Что не подходит Бэкону в двух этих путях	105
13 Аналогия	
Сезанн: мотив как диаграмма — Аналоговое и цифровое — Живопись и аналогия — Парадоксальный статус абстрактной живописи — Аналоговые языки Сезанна и Бэкона: плоскость, цвет и масса — Модуляция — Обретенное сходство	117
14 Каждый художник по-своему резюмирует историю живописи...	
Египет и гаптическая презентация — Сущность и случайность — Органическая репрезентация и тактильно-оптический мир — Византийское искусство: мир чистой оптики? — Готика и ручное начало — Свет и цвет, оптическое и гаптическое	127
15 Маршрут Бэкона	
Гаптический мир и его воплощения — Колоризм — Новая модуляция — От Ван Гога и Гогена к Бэкону — Две стороны цвета: яркий и приглушенный тона, заливка и Фигура, ложа и потоки	141

16 Примечание о цвете

Цвет и три элемента живописи — Цвет-структура: заливки и их сектора —

Роль черного — Цвет-сила: Фигуры, потоки и приглушенные тона —
Головы и тени — Цвет-контур — Живопись и вкус: хороший и плохой вкус

151

17 Глаз и рука

Цифровое, тактильное, ручное и гаптическое — Практика диаграммы —
«Совершенно другие» отношения — Микеланджело: живописный факт

160

Список произведений
в порядке цитирования

168

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Книга Жюль Делёза о Фрэнсисе Бэконе была опубликована в 1981 году издательством «Editions de la Difference» в серии «La Vue le Texte», посвященной философским прочтениям новейшего искусства. Предложение написать эссе о художнике исходило от редактора серии Арри Жанковиси. Выбор своего героя Делёз нигде специально не объяснял¹, но именно в это время, в конце 1970-х—начале 1980-х годов, он совместно с Ф. Гваттари завершал работу над книгой «Тысяча плато», где присутствуют многие темы «Логики ощущения» и связанные с ними отсылки к творчеству Бэкона². Замысел был реализован в виде

- 1 Завершив работу, философ отправил текст Бэкону и получил благожелательный отклик. По сведениям Майкла Пеппиатта, биографа живописца (ср.: Michael Peppiatt, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1996), Делёз и Бэкон встречались лишь однажды, вскоре после выхода книги в свет. В одном из интервью Делёз делится впечатлениями от знакомства с художником: «В нем чувствуется сила и вспыльчивость, но вместе с тем большое обаяние. Когда ему приходится долго сидеть на одном месте, он начинает вертеться во все стороны и становится похож на свои картины. При этом позы его всегда просты: вероятно, они соответствуют ощущениям, которые он испытывает. ... В нашем разговоре он признался, что мечтает написать волну, но не верит, что у него получится. Это один из уроков живописи—слышать, как великий живописец говорит себе: "Хотел бы я угнаться за волной..." Это очень в духе Пруста или Сезанна: "Ах, если бы я сумел написать яблоко..."» (Gilles Deleuze, «La peinture enflamme l'écriture», propos recueillis par Herve Guibert, «Le Monde», 3 decembre 1981; цит. no: Gilles Deleuze, *Deux regimes de foux. Textes et entretiens 1975-1995*, ed. David Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, p. 170,172).
- 2 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Milleplateaux*, Paris, Minuit, 1980 (рус. пер.: Жиль Делёз, Феликс Гваттари, *Капитализм и шизофрения. Тысяча плато*, пер. и послесл. Я. И. Свицкого; науч. ред. В. Ю. Кузнецов, Екатеринбург, У-Фактория; М., Астрель, 2010; см. о классической живописи: с. 294-295; о становлении животным: с. 507; о модуляции: с. 690-691; о готике в интерпретации Воррингера: с. 696-697 и т. д.).

великолепно изданного двухтомника, первая часть которого содержит текст Делёза, а вторая—отобранные им цветные и черно-белые репродукции 97 произведений живописца. Порядок размещения иллюстраций не привязан к хронологии и близок к тому, в котором картины анализируются в тексте: «Это, скорее, логический порядок, идущий от простых аспектов к более сложным»³,—пояснял Делёз.

Книга выдержала несколько переизданий и ныне является библиографической редкостью. В 2002 году издательство «Le Seuil» выпустило ее в серии «L'ordre philosophique», выходящей под руководством Алена Бадью и Барбары Кассен, сохранив без изменений текст и ссылки на картины, но исключив альбом репродукций.

Предлагаемый перевод выполнен по первому изданию. Не имея возможности воспроизвести авторский отбор иллюстраций, мы выбрали и разместили на вклейках те из них, о которых Делёз говорит наиболее часто и подробно. При этом ссылки на репродукции (по первому изданию) сохранены в полном объеме.

«Логика ощущения»—единственная работа Делёза, посвященная изобразительному искусству, и, волею случая, первое монографическое исследование творчества Бэкона на русском языке⁴. Мы сочли уместным кратко представить художника, тем более что обстоятельства его жизни Делёз оставляет за рамками своего повествования.

Фрэнсис Бэкон родился 28 октября 1909 года в Дублине, в небогатой английской семье, считавшей одним из своих дальних предков тезку живописца—выдающегося философа и государственного деятеля XVII века. Отец Бэкона, отставной военный, занимавшийся разведением скаковых лошадей, воспитывал сына исключительно сурово, невзирая на рано проявившуюся у него тяжелую бронхиальную астму. Их отношения навсегда испортились в 1922 году, когда Бэкон-старший обнаружил пристрастие Фрэнсиса к переодеванию в жен-

³ Gilles Deleuze, «La peinture en flamme l'écriture», p. 171.

⁴ В 1988 г. в Москве состоялась персональная выставка Бэкона, по случаю которой был издан каталог со статьями лорда Гаури «Фрэнсис Бэкон» и Михаила Соколова «Трагедия без героя. О живописи Фрэнсиса Бэкона» (*Фрэнсис Бэкон. Живопись*, Каталог выставки в московском ЦДХ в сентябре 1988 г., М., Британский Совет; Галерея Малборо, 1988).

ские костюмы,—одно из первых проявлений его гомосексуальности. Четыре года спустя, после очередного инцидента, юноша был изгнан из дома.

Несколько последующих лет Бэкон провел в Берлине и Париже, где соприкоснулся с новейшими культурными веяниями и испытал, по собственному признанию, одно из главных в своей жизни художественных впечатлений, посетив в 1927 году выставку рисунков Пикассо. Именно тогда он решил серьезно заняться живописью, и Пикассо навсегда остался для него единственным ориентиром в современном искусстве. Художественного образования Бэкон не получил, и вообще, из-за болезни и частых переездов семьи все его обучение ограничилось полутора годами, проведенными в частном интернате. В Париже он попробовал себя в качестве дизайнера интерьеров, и по возвращении в Лондон (в конце 1928 или начале 1929 года) эта профессия стала для него источником заработка.

В 1930-е годы Бэкон много пишет, без особого успеха выставляется (одна из неудачных выставок в 1933 году приводит его к решению уничтожить свои работы), завязывает знакомства в лондонских художественных кругах и при этом, одержимый страстью к игре в казино, пользуется каждой возможностью, чтобы вновь отправиться на континент. Первая картина, которая привлекла к нему внимание галерей и критиков, относится к 1944 году. Это «Три студии предстоящих Распятию», отмеченные явным влиянием Пикассо и вместе с тем демонстрирующие характерные черты живописи Бэкона. «Студии» были приняты неоднозначно, но тем не менее укрепили репутацию Бэкона. Уже в 1953 году Эрик Холл, в недавнем прошлом друг и агент художника, тогдашний владелец триптиха, передал его в дар галерее Тейт, где он находится и по сей день. Это произведение живописец считал началом своего самостоятельного творчества и до конца жизни требовал, чтобы более ранние работы не фигурировали на его выставках.

С середины 1950-х слава Бэкона неуклонно растет, характер его живописи не претерпевает существенных изменений. В одиночных картинах и, чаще, в триптихах он разрабатывает несколько элементов, которые подробно рассматривает Делёз: яркий однородный фон, помост в немногочисленных вариантах, арматура-клетка и человеческая фигура или голова. Меняется только исходный материал образов:

в 1950-е годы его составляют, в основном, художественные впечатления (вариации на тему автопортрета Ван Гога «Художник по пути в Тараскон», «Портрета папы Иннокентия X» Веласкеса, кадра с няней из «Броненосца "Потемкин"» Эйзенштейна и т. д.), а с 1960-х и до начала 1990-х—реальные люди, прежде всего сам Бэкон и его ближайшие друзья. Круг моделей (впрочем, никогда ему не позировавших,— он писал по фотографиям и по памяти) очень узок: Люциан Фрейд, еще один выдающийся английский живописец; художник, дизайнер и натурщица Изабель Роусторн, заметный персонаж лондонской артистической богемы; не менее известная натурщица Генриетта Мораес; Мюриэль Белчер, владелица излюбленного Бэконом и другими художниками пивного бара «Colony Room» в Сохо; и, конечно, любовники Бэкона—Питер Лэси, Джордж Дайер и Джон Эдварде. Последним, особенно Дайеру, Бэкон посвятил одно из самых впечатляющих (вне зависимости от толкований его живописи) личных художественных приношений в искусстве XX века. Связанные с именем Дайера триптихи начала 1970-х годов входят в число его шедевров.

Фрэнсис Бэкон умер в Мадриде 28 апреля 1992 года.

Читатель, несомненно, отметит, что, детально анализируя произведения Бэкона, Делёз постепенно переходит от приложения к ним философских понятий (при небольшом объеме и сравнительной узости предмета «Логика ощущения» исключительно богата концептами) к рассмотрению открывающихся за ними перспектив живописи в целом на территории истории искусства. С этим пересечением двух дисциплин и активным использованием в книге терминологического аппарата каждой из них связана основная трудность при переводе «Логика ощущения». Так, мы сознательно варьировали передачу французского *plan* как «плоскость» и «план» в зависимости от дрейфа этого важнейшего для всей философии Делёза термина между двумя полюсами, на одном из которых он обозначает формальный элемент скульптуры и живописи (где плоскость также, но в определенный момент и на ограниченное время, становится пространственным планом), а на другом—нечто куда более широкое, отсылающее к плану имманенции, к делёзовскому пониманию картографии и т. д. Нам представляется, что подсказанное Бэконом выявление строго геоме-

трической смысловой основы «плана» может помочь и пониманию термина в других контекстах.

Подобного рода блуждание между двумя словарями—на сей раз цветоведения (колористики) и техники живописи—свойственно в обоих языках и паре «*ton/valeur*», активно используемой Делёзом при анализе колорита Бэкона. В данном случае дело осложняется тем, что в русском языке понятия «тон» и «валёр» употребляются в ином значении, нежели во французском. Делёз понимает под цветовым тоном, в общем и целом, характеристику цвета по спектральному составу, тогда как «валёр» у него характеризует светлоту цвета. Здесь он следует словоупотреблению, одинаково принятому во французской науке и живописи. Так, в цветовой модели HSV, где тремя координатами цветового пространства являются тон (*hue*), насыщенность (*saturation*) и светлота, или яркость (*value*),—третья координата как раз и называется по-французски *valeur* (ценность, достоинство, значение, сила). В том же значении употребляют это слово и художники—например, Ван Гог, когда говорит, что «Рембрандт орудует валёрами (т. е. варьирует один цвет по светлоте.—А. Ш.) так же, как Делакруа цветом»⁵. Однако «валёр» во французском языке—очень общее и широко употребляемое слово, звучащее в сочетании с цветом примерно как «сила цвета» по-русски, и живописцы называют валёрами и вполне хроматические различия. Широко известен пассаж из дневника Делакруа: «Чем больше я размышляю о цвете, тем больше убеждаюсь, что окрашенный рефлексом полутон есть тот принцип, который должен доминировать, потому что именно он дает верный тон—тот тон, который образует валёры, столь важные в предмете и придающие ему подлинную живость. Свет, которому в наших школах учат придавать такое же значение и который мы переносим на полотно одновременно с полутоном и тенью, на самом деле есть не что иное, как чисто случайное обстоятельство; цвет в настоящем смысле слова находится в окрашенном рефлексом полутоне; я имею в виду подлинный цвет, дающий ощущение плотности и того коренного различия, которое существует между одним предметом и другим»⁶. В лексиконе русских художников заимствованный термин также приобрел узкое

5 Письмо к Эмилю Бернару, Арль, 29 июля 1888 (цит. по: *Винсент Ван Гог, Письма*, М.—Л., 1966, с. 549).

6 Эжен Делакруа, *Дневник*, М., Изд. Академии художеств СССР, 1961, т. 2, с. 25.

значение: им обозначают, как правило, тонкий нюанс цвета (по тону или по светлоте, а чаще и по тому, и по другому вместе)⁷. Если в переводах сочинений французских художников—в том числе Ван Гога и Сезанна, на которых много ссылается Делёз,—тот же «валёр» часто обозначает только светлотную градацию цвета, то в отечественных текстах это значение обычно имеет слово «тон». Так, Н. Н. Волков на страницах фундаментального труда «Цвет в живописи» предлагает «пользоваться ... распространенным у художников противопоставлением "цвета" (которому, следовательно, отвечает спектральный состав излучения) и "тона" (светлоты, "светосилы", которым отвечает яркость излучения)»⁸. Именно это противопоставление нетрудно обнаружить и у Делёза, только «цвету» Волкова у него соответствует *ton*, а «тону» Волкова—*valeur*. Разумеется, корень этой терминологической проблемы—неразделимость в живописной практике двух аспектов цвета, собственно цветности и светлоты, о которой говорит и автор «Логика ощущения», четко разделяя два понятия в сугубо аналитических целях. Мы же не без колебаний решили перевести *ton* и *valeur* омонимически—как «тон» и «валёр»,—дабы не внести путаницу в терминологические отношения Бэкона с французскими художниками конца XIX—начала XX века (к ним Делёз возводит колористическую родословную своего героя) и не править русские переводы их текстов, широко используемые в отечественном искусствознании. Но следует оговориться: «валёры», о которых пишет Делёз,—это, конечно же, совсем не те минимальные цветовые различия, в богатстве и точности которых усматривают один из секретов живописи Делакруа или Коро.

Считаем нужным отметить, что перевод «Логика ощущения» ждал своего издательского часа довольно долго—около пятнадцати лет. При подготовке к печати он был сверен и в значительной степени об-

7 Ср. Н. Н. Волков, *Цвет в живописи*, М., Искусство, 1985, с. 101: «С величиной различия связан и другой распространенный термин—валёр (чаще всего здесь имеют в виду малое различие в пределах больших различий)».

8 Там же, с. 52. При этом ниже, в разделе «Цветовые интервалы и цветовые ряды», Волков говорит о цветовом тоне в общепринятом значении хроматического различия.

новлен. Однако некоторые первоначальные решения мы сохранили—отчасти из ностальгии, но не только. Бросается в глаза, например, таковой образчик «адамического» языка тех лет, как отвергаемая Бэконом, по Делёзу, «фигурация, то есть одновременно репрезентация, иллюстрация и наррация». Ко всем этим терминам, не считая «иллюстрации», могут быть обращены серьезные вопросы: насколько существенно «репрезентация» отличается от «представления» и «изображения», чем вообще отличается от того же «изображения» «фигурация», да и так ли уж далека «наррация» от «повествования» или «рассказа»? Отличия во всех этих случаях, на наш взгляд, имеются, но, главное, нам показалось, что употребление этих терминов созвучно бесспорной «адамической» составляющей языка самого Делёза—оно подчеркивает открытость его мысли самому широкому кругу дисциплин, то есть по-своему отражает ее свежесть и свежесть ее восприятия нами.

ОТ АВТОРА

В нижеследующих очерках рассматриваются отдельные аспекты картин Фрэнсиса Бэкона, в порядке усложнения. Однако порядок этот относителен и приемлем только с точки зрения общей логики ощущения.

Само собою разумеется, что в реальности все эти аспекты существуют. Они сходятся в цвете, в «красящем ощущении», каковое является вершиной рассматриваемой логики. И каждый из аспектов может послужить основанием для выделения особой тенденции в истории живописи.

Ссылки на картины даются по мере необходимости. Номера, выделенные жирным шрифтом, отсылают к репродукциям, а все прочее—к списку упоминаемых произведений, который помещен в конце книги.

Круг, трек

Круг часто ограничивает место, где сидит персонаж—Фигура. Сидит, лежит, склоняется и т. д. Размеры этого круга (или овала) варьируются: он может выступать за края картины, находиться в центре триптиха и т. д. Часто он удваивается или замещается—кругом стула, на котором сидит персонаж, овалом кровати, на которой он лежит. Он множится в мембранах, окружающих ту или иную часть тела персонажа, в обручах, вращающихся вокруг тел. И даже два крестьянина составляют одну Фигуру только по отношению к вскопанной земле, плотно загнанной в овал клумбы. Короче говоря, картина включает арену, трек, нечто вроде цирка как места. Таков простейший способ изолировать Фигуру. Есть и другие способы изоляции: заключить Фигуру в куб или, скорее, параллелепипед из стекла или льда; посадить ее на рельс или перекладину, подобную магнитной дуге бесконечной окружности; прибегнуть к комбинации всех этих средств—такой, например, как странные, изогнутые и расширяющиеся, кресла Бэкона. Это—места. Бэкон не скрывает, что перечисленные приемы, как бы сложно они ни комбинировались, почти элементарны. Важно, что они не принуждают Фигуру к неподвижности, а, наоборот, призваны сделать ощутимым особого рода передвижение, изучение Фигурой места

или самой себя. Они образуют поле действия. Связью Фигуры с изолирующим ее местом определяется факт: факт тот, что..., имеет место... И изолированная таким образом Фигура становится Образом, Иконой.

Мало того, что картина есть изолированная реальность (факт), мало того, что триптих включает три изолированные части, которые важно не объединять в одной раме, так еще и сама Фигура изолирована в картине—кругом или параллелепипедом. Почему? Бэкон часто дает ответ: чтобы предотвратить тот *фигуративный, иллюстративный, нарративный* характер, который Фигура обязательно имела бы, не будь она изолирована. Коль скоро у живописи нет ни модели для изображения, ни истории для рассказа, ей остаются два возможных пути уклонения от фигуративности: либо через абстракцию к чистой форме, либо через экстракцию или изоляцию—к чистой фигуральности. Если художнику дорога Фигура, если он избирает второй путь, этот выбор предполагает противопоставление «фигурального» фигуративному¹. Первым условием этого будет изоляция Фигуры. В самом деле, фигуративность (репрезентация) предполагает связь изображения с объектом, который оно призвано иллюстрировать; в то же время она предполагает связь изображений между собой в сложной системе, как раз и дающей каждому его объект. Рассказ—это коррелят иллюстрации. Между двумя фигурами неизменно вкрадывается, или стремится вкрасться, история, дабы оживить иллюстративный ансамбль². Поэтому изоляция—простейшее, необходимое, хотя и недостаточное средство, чтобы уйти от репрезентации, прекратить рассказ, помешать иллюстрации и освободить Фигуру—ограничиться фактом.

1 Ж. -Ф. Лиотар употребляет слово «фигуральный» (figural) как существительное—«фигурал»—и противопоставляет его «фигуративу» (Jean-Francois Lyotard, *Discours, Figure*, ed. Klincksieck).

2 См.: Bacon, *L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, ed. Skira. Критика «фигуративного» (а равно и «иллюстративного» и «нарративного») постоянна в обоих томах этой книги, которую мы будем цитировать далее как Е.

Проблема явно более сложна: не существует ли иного рода связь между Фигурами, которая не была бы нарративной и не¹ предполагала бы никакой фигурации? Не могут ли различные Фигуры содействовать в *одном* и том же факте, *принадлежать* к одному уникальному факту, вместо того чтобы излагать историю и отсылать к различным объектам в системе фигурации? Не существуют ли ненарративные связи между Фигурами и не-иллюстративные связи между Фигурами и фактом? Бэкон раз за разом пишет спаренные Фигуры, не рассказывающие никакой истории. Створки триптиха интенсивно связаны между собой, и эта связь только прочнее оттого, что в ней нет ничего нарративного. Бэкон скромно признает, что эта иного рода связь между Фигурами неоднократно намечалась уже в классической живописи и такова же задача живописи в будущем: «очевидно, что множество шедевров соединяли некоторое количество фигур в одной картине, и само собой разумеется, что всякому живописцу это нравится... Однако история, которая завязывается уже между двумя фигурами, сразу лишает живопись возможности действовать самостоятельно. И в этом состоит величайшая трудность. Но однажды художнику удастся разместить несколько фигур на одном холсте»³. Какою же может быть эта иного рода связь между спаренными или одиночными фигурами? Назовем эту новую связь *matter of fact**, в противоположность сверхчувственной связи (объектов или идей). Конечно, Бэкон достаточно далеко продвинулся в этой области, и речь идет о более сложных аспектах, чем те, что мы сейчас рассматриваем.

Пока перед нами простой вариант изоляции. Одиночная фигура изолирована на треке, стуле, в постели или кресле, в круге

3 Е.1, р. 54-55.

* Делёз использует термин Юма, определяемый в «Исследовании о человеческом познании» (1748) и в русском переводе С. И. Церетели переданный просто как «факт»: «Все объекты, доступные человеческому разуму или исследованию, по природе своей могут быть разделены на два вида, а именно: на *отношения между идеями и факты*» (Давид Юм, *Соч. в двух томах*, т. 2, М., 1966, с. 27; см. также с. 27-29). [Здесь и далее звездочками обозначены примечания переводчика.]

или параллелепипеде. Она занимает лишь часть картины. Чем же тогда заполнен остаток? Некоторые возможности для Бэкона уже исключены или неинтересны. Остаток занимает не пейзаж как коррелят фигуры, не фон, откуда выступает форма, не бесформенная масса, светотень, толща цвета, в которой носятся призраки, не красочная текстура, полная вариаций. Однако мы слишком торопимся. В раннем творчестве Бэкона есть Фигуры-пейзажи («Ван Гог», 1957), есть сложно нюансированные текстуры («Фигура в пейзаже», «Штудия фигуры I»; обе—1945), есть толщи и бесформенные массы («Голова II», 1949), а главное, есть этот выделенный Сильвестром десятилетний период, подчиненный, как он считает, тени, мраку, нюансировке и предшествующий возврату к определенности⁴. Но не исключено, что судьба проходит поворотами, которые кажутся ей противоречащими. Ведь пейзажи Бэкона—это подготовка того, что появится позже в виде «свободных произвольных меток», царапающих холст, незначущих штрихов, лишенных иллюстративных и нарративных функций: отсюда важная роль травы, непроходимые травяные заросли этих пейзажей («Пейзаж», 1952; «Штудия фигуры в пейзаже», 1952; «Штудия бабуина», 1953; «Две фигуры в траве», 1954). Что же касается красочной текстуры, толщи, мрака и расплывчатости, то они подготавливают локальную расчистку с помощью тряпки, метелки, щетки, когда толща рассредоточивается по нефигуративной зоне. А точнее, оба приема—локальной расчистки и незначущего штриха—принадлежат к одной оригинальной системе, которая не является ни системой пейзажа, ни системой бесформенной массы или фона (хотя они и могли бы, в силу своей автономии, «создать» пейзаж или глубину, и даже «создать» мрак).

На самом же деле остаток картины неизменно занимают обширные заливки яркого, однородного и статичного цвета. Тонкие и плотные, они выполняют структурирующую, опространствливающую функцию. Но находятся они не под Фигурой, не

4 Е.1, р. 34-35.

за ней и не с ее изнанки. Они—строго рядом или, скорее, вокруг и взяты в близком, тактильном или «гаптическом», виде, так же как и сама Фигура. На этой стадии, при переходе от Фигуры к заливкам, совершенно отсутствуют отношения глубины и удаления, всякие колебания светотени. Даже тень, даже чернота—не темны («я попытался сделать тени такими же присутствующими, как и Фигура»), Если заливки функционируют как фон, то только в силу их строгой корреляции с Фигурами, *корреляции двух секторов в одном, равно близком, Плани*. В свою очередь, эта корреляция, это сцепление заданы местом, треком или кругом,—общей границей секторов, их контуром. Бэкон говорит об этом в очень важной декларации, к которой мы еще не раз вернемся. Он различает три фундаментальных элемента своей живописи: материальная структура, круг-контур, послушный образ. В терминах скульптуры можно сказать так: арматура, цоколь, который может быть подвижным, и Фигура, прогуливающаяся в пределах арматуры на цоколе. В некоторых случаях (например, «Человек с собакой», 1953) эти элементы не очевидны, и тогда их можно идентифицировать так: тротуар, лужи и персонажи, которые выходят из луж и совершают свою «обычную прогулку»⁵.

Показать общность этой системы с египетской, византийской и другими традициями мы сможем позднее. Сейчас важ-

5 Прочитируем упомянутый текст полностью. Е. 1, р. 34-36: «Когда я думал о них (о фигурах.—*Пер.*) как о скульптурах, то внезапно понял, как их можно осуществить в живописи, и гораздо лучше осуществить в живописи. Это было бы нечто вроде структурированной живописи, в которой образы появлялись бы, так сказать, из потока плоти. Звучит ужасно романтически, но для меня это чисто формальный подход.—И какую бы форму это имело?—Наверное, они возвышались бы на материальных структурах.—Многочисленные фигуры?—Да, и, несомненно, был бы тротуар, поднятый выше, чем в реальности, по которому они могли бы передвигаться, как если бы образы вырастали из луж плоти, подобно людям, совершающим обычную прогулку. Я надеюсь, что смогу создать фигуры, являющиеся из своей собственной плоти вместе с котелками и зонтиками, и создать их столь же душераздирающими, как Распятие». В другом месте (Е. 2, р. 83) Бэкон добавляет: «Я мечтал о скульптурах, установленных на арматуре, очень большой арматуре, сделанной так, чтобы скульптура скользила сверху и люди сами могли произвольно менять ее положение».

на эта абсолютная близость, эта сопредельность заливки, работающей как фон, и Фигуры, работающей как форма, в одной плоскости приближенного осмотра. Именно эта система, это сосуществование двух секторов бок о бок друг с другом, замыкает пространство, образует абсолютно замкнутое, круговое пространство гораздо убедительнее, чем если бы это было достигнуто с помощью тени, мрака или неотчетливости. Частое у Бэкона замутнение, имеющее даже две особые разновидности, неизменно принадлежит к этой высокоточной системе. В одном случае оно достигается не через неотчетливость, а, наоборот, с помощью операции, «состоящей в разрушении четкости четкостью»⁶. Таков свиноголовый герой «Автопортрета» (1973). Аналогична трактовка газет, как ровных, так и скомканных: в них тщательно воспроизведены буквы, и, как говорит Лейрис, именно их механическая точность противопоставляется читаемости⁷. В другом случае замутнение достигается применением свободных меток или расчистки, также принадлежащих к числу определенных элементов этой системы. И приведенными вариантами дело не ограничивается.

6 Вот как Андре Базен писал о Тати, еще одном мастере заливок-уплощений: «...в фильме почти нет смазанных звуковых элементов. ... Весь фокус состоит именно в том, что Тати разрушает четкость посредством четкости. Диалоги не то чтобы непонятны, а незначительны, и эта незначительность раскрывается именно благодаря их ясности. Тати добивается этого главным образом через нарушение соотношений между звуковыми планами...» (An¹grè Bazin, *Qu'est-ce que le cinema?*, ed. du Cerf, p. 46. Цит. по: Андре Базен, «Господин Юло и время», *Что такое кино?*, пер. В. Божовича и Я. Эпштейн, М., 1972, с. 77-78).

7 Michel Leiris, *Au verso des images*, ed. Fata Morgana, p. 26.

2

Примечание: фигурация в классической живописи

Живопись должна вырвать Фигуру из фигуративное™. Но Бэкон приводит два свидетельства в пользу того, что классическая живопись находится в иных отношениях с фигурацией и иллюстрацией, нежели современная. С одной стороны, иллюстративно-документальную функцию взяла на себя фотография, так что современной живописи, в отличие от классической, нет необходимости ее выполнять. С другой стороны, классическая живопись еще была обусловлена некоторыми «религиозными возможностями», придававшими фигурации живописный смысл, в то время как современная живопись—это безбожная игра¹.

Впрочем, нет уверенности, что две эти идеи, заимствованные Бэконом у Мальро, соответствуют действительности. Ибо едва ли один вид деятельности просто оставляет свою роль и ее

1 См. Е. I, p. 62-65 (Бэкон спрашивает, почему Веласкес мог быть так близок к «фигурации». И отвечает, что, во-первых, еще не существовало фотографии, а во-вторых, живопись была связана с религиозным чувством, пусть и не слишком сильным).

начинает исполнять другой; скорее они вступают в конкуренцию. Трудно представить себе деятельность, которая взяла бы на себя функцию, оставленную превосходящим ее искусством. Притязания фотографии, даже моментальной, не сводятся к репрезентации, иллюстрации или наррации. И когда Бэкон говорит, в свою очередь, о фото, о взаимоотношениях фотографии и живописи, он делает гораздо более глубокие выводы. В то же время связь живописной стихии и религиозного чувства кажется плохо определенной в гипотезе о том, что фигуративная функция была просто освящена верой.

Возьмем крайний пример—«Погребение графа Оргаса» Эль Греко. Картина разделена по горизонтали на две части, нижнюю и верхнюю, земную и небесную. И в нижней части имеет место самая настоящая фигурация, или повествование, изображающее погребение графа, хотя все признаки деформации тел, особенно удлинения, налицо. Но вверху, там, где графа встречает Христос, происходит безумное освобождение, полное избавление: Фигуры вытягиваются, удлиняются, истончаются без меры, без всякого стеснения. Вопреки первому впечатлению, никакая история больше не рассказывается, Фигуры освобождены от их репрезентативной роли, они начинают прямо соотноситься с порядком небесных ощущений. Вот что христианская живопись нашла в религиозном чувстве: чисто живописный атеизм, допускающий буквальное понимание идеи запрета на изображение Бога. В самом деле, с появлением Бога, а также Христа, Девы Марии, ада линии, цвета, движения порывают с требованиями репрезентации. Фигуры вздыбливаются, изгибаются, искривляются, освобожденные от фигурации. Они больше ничего не изображают, ни о чем не повествуют, довольствуясь в этой области отсылкой к принятому церковному коду. И сами по себе не имеют более дела ни с чем, кроме небесных, адских или земных «ощущений». Можно провести под кодом все что угодно, расписать религиозное ощущение всеми красками мира. Не следует говорить: «если Бога нет, все позволено».

Это верно с точностью до наоборот. Если Бог есть, все позволено. Именно с Богом все позволено. И не только нравственно—в том смысле, что жестокости и подлости всегда находят для себя священное оправдание. Но—эстетически, что куда более важно: божественные Фигуры одухотворены свободной творческой работой, безграничной фантазией. Тело Христа поистине проникнуто дьявольским вдохновением, которое проводит его через все «ощутимые области», через все «уровни различных ощущений». Вот еще два примера: Христос Джотто, превращенный в парящего среди небес бумажного змея, в самый настоящий самолет, посылающий стигматы святому Франциску, в то время как штриховые линии движения стигматов—это свободные метки, с помощью которых святой управляет своим змеем, самолетом на ниточках. Или сотворение животных у Тинторетто: Бог, словно стартер, запускает пробег: птицы и рыбы стартуют первыми, а собака, зайцы, олень, корова и единорог ждут своей очереди.

Нельзя сказать, что религиозное чувство поддерживало фигурацию в классической живописи: наоборот, оно делало возможным освобождение Фигур, появление Фигур вне всякой фигурации. Нельзя сказать и что современной живописи, коль скоро она—игра, отказаться от фигурации проще. Наоборот, современная живопись оккупирована, осаждена фотографиями и клише, которые обосновываются на холсте еще до того, как художник приступит к работе. Действительно, было бы ошибкой считать, что живописец работает на белой, девственной поверхности. Поверхность всегда уже виртуально заполнена всевозможными клише, с которыми предстоит порвать. Именно об этом говорит Бэкон, когда речь заходит о фотографии: она не изображение видимого, она и есть то, что видит современный человек². Она опасна не просто потому что фигу-

2 Е. I, p. 67. Мы еще вернемся к этому высказыванию, объясняющему отношение Бэкона к фотографии, одновременно влечение и презрение к ней. В любом случае, он упрекает фотографию отнюдь не в фигуративное™.

ративна, но потому что претендует на *владычество над зрением*, а следовательно, и над живописью. Таким образом, отказавшись от религиозного чувства и находясь в фотографической осаде, современной живописи, что ни говори, очень трудно порвать с изображением, которое может показаться лишь ее жалкой резервацией. Об этой трудности свидетельствует абстрактная живопись: потребовалось ее исключительное усилие, чтобы вырвать современное искусство у фигурации. Но нет ли другого пути, более прямого и более очевидного?

Атлетизм

Вернемся к трем живописным элементам Бэкона: обширные заливки как материальная опространствливающая структура; Фигура, Фигуры и их факт; и, наконец, место, то есть круг, трек или контур, являющийся общей границей Фигуры и заливки. Контур кажется очень простым—это круг или овал; проблемы поднимает, скорее, его цвет, вовлеченный в двойную динамическую связь. Действительно, контур как место есть место двустороннего обмена: между материальной структурой и Фигурой, между Фигурой и заливкой. Контур подобен мембране, пронизанной двойным обменом. Нечто проходит, в одном направлении и в другом. Если живопись ни о чем не повествует, если история не рассказывается, все-таки происходит нечто, определяющее функционирование живописи.

В круге Фигура сидит на стуле, лежит на кровати; иногда она кажется ждущей чего-то, что вот-вот произойдет. Но то, что происходит, или вот-вот произойдет, или уже произошло, не есть зрелище, представление. «Ждущие» Бэкона—не зрители. В картинах Бэкона даже замечают стремление устранить всякого зрителя и, тем самым, всякое зрелище. Так, «Тавромахия» (1969) имеет две версии: в первой большая заливка еще включает от- 20
крытый участок, в котором можно различить толпу, подобную

пришедшему в цирк римскому легиону; во второй участок-окно закрыт, две Фигуры—горeadор и бык—уже не просто переплетены, но действительно составляют единый и общий факт, и нет си- реневой ленты, связывавшей зрителей с тем, что еще было зрели- щем. «Три штудии Изабель Роусторн» (1967) показывают Фигуру в момент закрытия двери перед посторонней или посетитель- нией, даже если та—ее двойник. Надо сказать, что во многих картинах Бэкона сохраняется некий отличный от Фигуры зри- тель, вуайёр, фотограф, прохожий, «ждущий»; особенно в трип- тихах, для которых это почти закон, но не только там. Вместе с тем нам предстоит выяснить, что Бэкон—опять-таки, особенно в триптихах—нуждается в функции *свидетеля*, которая является частью Фигуры и не имеет ничего общего со зрителем. Эту роль свидетеля могут играть и прикрепленные к стене или переклади- не подбоя фотографий. Такой свидетель—не зритель, а элемент- репер, константа, по отношению к которой оценивается вариация. В самом деле, единственный спектакль у Бэкона—это спек- такль ожидания или усилия, но они совершаются только в от- сутствие зрителей. Бэкон здесь схож с Кафкой: Фигура Бэкона— это великий Пристыженный или великий Пловец, не умевший плавать, чемпион по воздержанию; а его арена, цирк, помост— это театр Оклахомы. В этом отношении Бэкон достигает апогея в «Живописи» (1978): прижавшись к экрану на стене, Фигура на- прягается всем телом и вытягивает ногу, чтобы пальцами ноги повернуть ключ в двери на другом краю картины. Можно заме- тить, что контур—восхитительный золотисто-оранжевый круг— уже не на земле: он сместился и расположен теперь на самой две- ри, так что Фигура словно бы стоит самым кончиком пальца но- ги на вертикальной двери и тем самым реорганизует картину.

В этом усилии, направленном на устранение зрителя, Фигура уже демонстрирует своеобразный атлетизм. Тем более свое- образный, что источник движения заключен не в ней. Движение идет скорее от материальной структуры, от заливки—к Фигуре. Во многих картинах заливка вовлечена в движение, которое превращает ее в цилиндр: она оборачивается вокруг контура-

места; она обнимает, заточает Фигуру. Материальная структу- ра оборачивается вокруг контура, чтобы заточить Фигуру, ко- торая вторит движению всеми своими силами. Крайнее одино- чество Фигур, крайняя замкнутость тел, исключая всякого зрителя: Фигура становится самою собой не иначе, как посред- ством этого движения, в котором она замыкается и которое ее замыкает. «Место, где бродят тела в поисках каждое своего опу- стошителя ... Оно расположено внутри сплюснутого цилинд- ра, периметром в пятьдесят метров, а высотой в шестнадцать, для соразмерности. Свет. Его приглушенность. Его желтизна»¹. Или—падение, замершее в черной дыре цилиндра,—вот первая формула смехотворного атлетизма, жестоко комичная, вскры- вающая в органах тела протезы. Или—место, контур как снаря- ды для гимнастики Фигур внутри заливок.

Но есть и другое движение, очевидно сосуществующее с первым,—движение от Фигуры к материальной структуре, к заливке. Фигура—всегда тело, и тело имеет место в пределах круга. Но тело не только ждет чего-то от структуры, оно ждет чего-то в себе самом, оно совершает усилие над самим собой, чтобы стать Фигурой. Теперь нечто происходит именно в те- ле: тело—источник движения. Дело касается уже не места, а, скорее, события. Налицо усилие, и усилие напряженное, но не чрезвычайное, как можно было бы сказать о действии, направ- ленном на другой объект и совершаемом телом на пределе сил. Тело явно силится ускользнуть—или ждет для этого подходя- щего момента. Не я пытаюсь ускользнуть от моего тела, а само тело пытается выскользнуть через... Короче говоря, спазм: те- ло как нервное сплетение, и его усилие или ожидание спазма. Возможно, таков подход Бэкона к ужасу, к омерзению. Картина, «Фигура над умывальником» (1976), может послужить нам про- водником: повисшее на овальной раковине, вцепившееся рука- ми в краны тело-фигура совершает над собой напряженное ста-

¹ Samuel Beckett, *Le depeupleur*, ed. de Minuit, p. 7 (цит. по: Сэмюэль Беккет, «Опусто- шитель», *Ничемные тексты*, пер. Е. В. Баевской, СПб., 2003, с. 217).

тичное усилие, чтобы целиком выскользнуть через сливное отверстие. Джозеф Конрад описывает похожую сцену, еще один образ мерзости: в герметичной каюте, в разгар шторма, негр с «Нарцисса» слышит голоса матросов, которым удалось выдолбить крошечную дырку в заточающей его переборке. Перед нами картина Бэкона: «И этот гнусный негр, бросившись к отверстию, приклеился к нему своими губами и стонет о помощи гаснущим голосом, нажимая головой на доски в безумном усилии выбраться через дырку в один большой палец шириной и в три—длиной. Возмущенных всем существом, нас совершенно парализовал этот невероятный поступок. Казалось невозможным выгнать его оттуда»². Ходячая формула—«пройти через мышиный лаз»—банализирует что угодно, будь то мерзость или Судьба. Истерическая сцена. Вся серия спазмов у Бэкона—этого типа: секс, рвота, дефекация, всегда—стремление тела выскользнуть через один из органов, чтобы примкнуть к заливке, к материальной структуре. Бэкон часто говорит, что в мире Фигур тень не уступает в присутствии телу; но приобретает она это присутствие не иначе, как ускользая от тела; тень—это тело, выскользнувшее через ту или иную точку контура. И крик, крик Бэкона,—это операция, посредством которой все тело выскользывает через рот. Многообразии телесных толчков.

Раковина умывальника—это место, контур, повторение круга. Однако новое положение тела указывает, что мы подошли к более сложному аспекту (даже если он имеет место с самого начала). Теперь не материальная структура оборачивается вокруг контура, чтобы охватить Фигуру, а Фигура стремится пройти сквозь отверстие в контуре, чтобы рассеяться в материальной структуре. Таково второе направление обмена, вторая форма смехотворного атлетизма. Контур приобретает новую функцию: он больше не на плоскости, он обрисовывает полый объем и содержит точку утечки. В этом отношении зонты Бэкона аналогичны умывальникам. В обеих версиях «Живописи» (1946

2 Joseph Conrad, *Le nbgre du Narcisse*, ed. Gallimard, p. 103.

и 1971) Фигура, прочно замкнутая в круге балюстрады, тем не менее позволяет полусферическому зонту себя сцапать и словно бы ждет возможности целиком выскользнуть через его центр: не видно уже ничего, кроме ее отвратительной улыбки. В «Штудиях человеческого тела» (1970) и в «Триптихе мая—июня 1974» бутылочно-зеленый зонт трактован гораздо более плоско, но все равно становится для скрюченной Фигуры и балансиром, и парашютом, и аспиратором, и вантузом, в который устремляется все сжавшееся тело—вслед за головой, уже туда ушедшей. Эти зонты-контур с вытянутой книзу спицей восхитительны. В литературе стремление тела выскользнуть через острие или отверстие, являющееся частью его самого или его окружения, отлично передал Берроуз: «...Его тело начинает биться, сокращаясь к подбородку. С каждым разом биение все длиннее. "Уииииииии!"—вопит мальчик. Каждый мускул напряжен, все тело тшится вырваться наружу через член»³. Так и у Бэкона: «Лежащая фигура со шприцем» (1963)—не столько пригвожденное тело, что бы ни говорил об этом художник, сколько тело, пытающееся залезть в шприц и выскользнуть через его отверстие или полую иглу, функционирующую как орган-протез.

Если трек (круг) продолжается в умывальнике и зонте, то куб (параллелепипед) тоже продолжается—в зеркале. Зеркала Бэкона—это все что угодно, только не отражающая поверхность. Зеркало у него—непрозрачная, иногда черная толща. Бэкон увидел зеркало совершенно иначе, чем Льюис Кэрролл. Тело входит в зеркало, оно селится там вместе со своей тенью. Отсюда—страшная догадка: за зеркалом ничего нет, всё—в нем. Тело удлиняется, сплющивается или вытягивается в зеркале, точь-в-точь как оно съезживалось, чтобы пройти через отверстие. При необходимости голову рассекает большая треугольная трещина, которая затем повторяется в каждой из получившихся половин и растворяет голову в зеркале, как кружок жира в супе. Но в обоих случаях, будь то зеркало или зонт / умываль-

3 William Burroughs, *Lefestiu nu*, ed. Gallimard, p. 102.

ник, Фигура уже не только изолирована, но и деформирована: то она сжимается и всасывается, то вытягивается и расширяется. Изменился характер движения: уже не материальная структура оборачивается вокруг Фигуры, а Фигура тянется к структуре, стремясь в конце концов раствориться в цвете. Фигура—уже не только изолированное, но и ускользящее деформированное тело. Тело по необходимости взаимодействует с материальной структурой, и это делает деформацию судьбой: мало того, что материальная структура оборачивается вокруг тела, но и оно само должно примкнуть к ней и раствориться, а для этого пройти через или в инструменты-протезы. Которые, в свою очередь, конституируют реальные, физические, действительные переходы и состояния—ощущения, а отнюдь не воображаемые представления. Поэтому зеркало или умывальник в большинстве случаев четко локализованы; но даже тогда происходящее в зеркале, то, что вот-вот произойдет в раковине или под зонтом, немедленно относится и к самой Фигуре. Фигуру постигает именно то, что показывает зеркало или предвещает умывальник. Все головы уже подготовлены к получению деформации (отсюда эти расчищенные, выскобленные, стертые зоны в головных портретах). И в той мере, в какой инструменты тяготеют к системе материальной структуры, они уже не требуют спецификации: вся структура целиком играет роль виртуального зеркала, зонтика, умывальника, так что инструментальные деформации немедленно переносятся на Фигуру. Так, в «Автопортрете» (1973) изображенный имеет свиную голову: деформация происходит на месте. Подобно тому как усилие тела направлено на него самого, деформация—статична. Все тело пронизано напряженным движением. Неравноускоренным движением*, которое ежеминутно переносит на тело реальный образ, конституируя Фигуру.

* *Difformement difforme*—французский вариант латинского термина *difformiter difformis* (доел, «неравномерно неравномерный»), использовавшегося в схоластике, в частности у Николая Орема (до 1330-1382), для характеристики движения и близкого принятому в современной физике понятию «неравноускоренный».

4

Тело, мясо и дух.

Становление-животным

Тело—это Фигура или, точнее, материал Фигуры. Но материал Фигуры—не то же самое, что опространствливающая материальная структура, которая остается по другую сторону. Тело—это Фигура, а не структура. И обратно, хотя Фигура—это тело, она не лицо и даже не имеет лица. У нее есть голова, так как голова—составная часть тела. Фигура даже может ограничиваться головой. Бэкон-портретист пишет головы, а не лица. Между лицом и головой есть существенное различие: лицо—это структурированная пространственная организация, покрывающая голову, тогда как голова подчинена телу, даже если она—просто его верхушка. Она не бездушна, но ее дух—это дух, образующий тело, телесно-витальное дыхание, животный дух. Животный дух человека—дух-свинья, дух-буйвол, дух-собака, дух—летучая мышь... Таким образом, Бэкон-портретист решает совершенно особую задачу—он разрушает лицо, дабы обнаружить (или заставить явиться) под лицом голову.

Деформации, которым подвергается тело, есть вместе с тем *животные черты* головы. Речь вовсе не о соответствии между животными формами и формами лица. Лицо утратило свою форму, претерпев операции выскабливания и расчистки, которые дезорганизовали его и выявили на его месте голову. Поэтому

признаки или черты животного не есть животные формы, скорее, это духи, которые поселяются на расчищенных частях, привлекают голову, индивидуализируют и квалифицируют голову без лица¹. Расчистка и штриховка (как приемы Бэкона) обретают здесь особый смысл. Голова человека может быть замещена животным—но не как формой, а как *чертой*, например трепыханием птицы, которая ввинчивается в расчищенную часть, тогда как подобия портретов-лиц по сторонам служат только «свидетелями» (как в «Триптихе», 1976). Иногда животное, например собака, трактуется как тень своего хозяина; или наоборот, тень человека приобретает автономное и непредсказуемое животное существование. Тень выскальзывает из тела, словно животное, которому там временно дается приют. Вместо формальных соответствий живопись Бэкона вводит *зону неразличения, неразрешимости* между человеком и животным. Человек становится животным, а животное одновременно становится духом—духом человека, физическим духом человека, представленным в зеркале, словно Эвмениды * или Судьба. Речь никогда не идет о сочетании форм; скорее, имеет место общий факт, содействие человека и животного. Поэтому самая изолированная у Бэкона Фигура—это уже Фигура спаренная, человек, спаренный со своим животным в латентной тавромахии.

Объективной зоной неразличения уже является все тело, но тело как плоть, или мясо. Конечно, тело включает и кости, но кости—это только пространственная структура. Между плотью и костями, и даже между «родителями по плоти» и «родителями по кости», часто проводили различие. Тело обнаруживает себя только тогда, когда оно уже не натянуто на костях, когда плоть не перекрывает кости, когда они существуют друг

1 Феномены дезорганизации лица проанализировал Феликс Гваттари: «черты лицевого™» освобождаются и с тем же успехом становятся животными чертами головы. См.: Felix Guattari, *L'incotiscient machinique*, ed. Recherches, p. 75 sq.

* Древнегреческие богини-мстительницы (также Эринии), от преследования которых спасается Орест в третьей части трилогии Эсхила «Орестея»—одного из важнейших литературных ориентиров Бэкона. Между прочим, дословно этот эпитет безжалостных богинь означает «Милостивые».

для друга, но порознь: кости—как материальная структура тела, плоть—как телесный материал Фигуры. Бэкон восхищается вытирающейся женщиной Дега («После ванны»), прогнувшейся так, что ее позвоночник словно выходит из плоти, которая становится от этого лишь более уязвимой и в то же время ловкой, акробатичной². Таким же позвоночником Бэкон в совершенно другой ситуации наделил Фигуру, изогнувшуюся вниз головой. Нужно достичь живописного напряжения плоти и костей. Мясо—вот что реализует это напряжение, в том числе великолепием красок. Мясо—это такое состояние тела, когда плоть и кости не структурно сочетаются, а локально соседствуют. Например, рот и зубы—маленькие кости. В мясе плоть, скажем так, *сходит* с костей, а кости выступают из плоти. Здесь проходит отличие Бэкона от Рембрандта или Сутина. Если у Бэкона есть «интерпретация» тела, она наверняка связана с его пристрастием к лежащим Фигурам, чьи задранные руки или бедра играют роль костей, с которых будто бы сходит уснувшая плоть. Таковы двое спящих, как две капли воды похожие друг на друга, в центральной части «Триптиха» (1968), со свидетелями—животными духами—по сторонам; такова серия, образованная спящим с поднятыми руками, спящей с вытянутой ногой и спящих или забывшихся с задранными бедрами. Вопреки видимости садизма, кости подобны снарядам (каркасу) для гимнастики плоти. Атлетизм тела естественно продолжается в акробатике плоти. Нам еще предстоит оценить значение падения в творчестве Бэкона. Но уже в «Распятиях» важен прежде всего спуск, и еще голова внизу, играющая роль плоти. В «Распятиях» 1962 и 1965 годов плоть, окруженная крестом-креслом или костным рингом, вполне буквально сходит с костей. Для Бэкона, так же как и для Кафки, позвоночник—это меч под кожей, просунутый палачом в тело невинно спящего³.

2 Е.1, р. 92-94.

3 Кафка, Л'ерее. [* История, которую имеет в виду Делёз, фигурирует в дневниковой записи Кафки от 19 января 1915 года.]

И подчас художник просто добавляет кость к уже готовой картине небрежным мазком.

Сжальтесь к мясу! Нет сомнения, что мясо—главный предмет сострадания Бэкона, единственный предмет его англо-ирландского сострадания, родственного безмерной еврейской жалости Сутина. Мясо—не мертвая плоть, оно сохранило все муки и приняло на себя все краски живой плоти. Сколько в нем конвульсивной боли и уязвимости—и вместе с тем сколько пленительной изобретательности, красочности и ловкости! Бэкон не говорит «сжальтесь к животным», скорее, он имеет в виду, что любой страдающий человек—из мяса. Мясо—общая зона человека и животного, их зона неразличения, тот «факт», то состояние, в котором художник идентифицируется с объектами своего ужаса или сочувствия. Конечно, живописец—мясник, но его скотобойня подобна церкви, с мясной тушей вместо Распятого («Живопись», 1946). Эти скотобойни делают Бэкона религиозным художником. «Меня всегда очень задевали изображения скотобоен и мяса, они тесно связаны для меня с тем, что именуется Распятием... Конечно же, мы из мяса,—скелеты мы только в будущем. Когда я прихожу к мяснику, мне всегда кажется удивительным, что я—не там, не на месте животного...»⁴ Романист конца XVIII века Мориц описывает «странные чувства» своего персонажа: ощущение крайней изоляции, ничтожности, близкой к небытию; страх телесного наказания, когда он присутствует при расправе с четырьмя людьми, «обезглавленными и разорванными на части»; при виде кусков их тел, «брошенных на колесо» и помост,—уверенность, что это касается нас в первую очередь, что мы и есть—это разбросанное мясо, и что зритель вовлечен в зрелище, в эту «грудю бродячей плоти»; затем—острое чувство того, что животные вечны, а мы—нелюдь, скот; и еще эта зачарованность умирающим животным: «теленки, его голова, глаза, морда, ноздри... иногда он забывался в неотрывном созерцании животного и,

4 Е. I, p. 55,92.

казалось, действительно чувствовал на мгновение, *каково быть таким существом...* Размышления о том, как он был бы среди людей собакой или другим животным, часто занимали его с самого детства»⁵. Эти страницы Морица великолепны. Речь идет не о перекличках человека и животного, не об их сходстве, а о глубинном тождестве; их зона неразличения глубже всякой чувственной идентификации: страдающий человек есть зверь, страдающий зверь есть человек. Это реальность становления. Кто из революционеров в искусстве, политике, религии, в любой области, не доходил до этой крайней точки, где был уже только животным и становился ответственным не за умирающих телят, а *перед* ними?

Но можно ли сказать о мясе и голове, без всякого различия, что и то и другое есть зона объективной неопределенности между человеком и животным? Можно ли сказать объективно, что голова—это мясо (а мясо—дух)? Не ближе ли голова костям, чем все прочие части тела? Вспомните Эль Греко и того же Сутина. Однако, Бэкон, кажется, ощущает голову иначе. Кость сродни лицу, но не голове. По Бэкону, никакой «мертвой головы» нет. Голова скорее бескостна, чем костиста. Но она вовсе не мягкая, а твердая. Голова—из плоти, и даже маска у Бэкона—не посмертный слепок, а твердая масса плоти, отделяющаяся от костей: таковы его штудии к портрету Уильяма Блейка. Собственная голова Бэкона—это плоть, населенная прекрасным безглазым взглядом. Вот чем восхищает его Рембрандт: свой поздний автопортрет он сумел написать как безглазую массу плоти⁶. Отношение «голова—мясо» проходит в творчестве Бэкона интенсивное развитие, становясь все более близким. Сначала мясо (плоть и кости порознь) лежит на краю тре-

46,47

5 На этот прекрасный текст К. П. Морица (1756-1793) обратил внимание Жан-Кристоф Байи: *La legende dispersee, antologie du romantisme allemand*, 10-18, p. 35-43.

6 Е. I, p. 114: «Если вы возьмете для примера великий автопортрет Рембрандта из Экс-ан-Прованса и проанализируете его, то увидите, что вокруг глаз там почти нет глазниц, и это совершенно антииллюстративно».

зо, 31 ка или балюстрады, за которыми находится Фигура-голова; но и густой плотский дождь вокруг головы, чье лицо тем временем
 48 размывается под зонтом,—тоже мясо. Мясу предназначен крик, вырывающийся изо рта Папы, жалость его глаз. Затем у мяса появляется голова, через которую оно вытекает и сходит с креста, как в двух предыдущих «Распятых». Затем—многочисленные серии бэконовских голов, своеобразие которых определяется именно мясом; среди красивейших из них—головы, написан-
 49 ные цветами мяса, красным и голубым. Наконец, мясо и есть голова: голова становится нелокализованной мощью мяса, как со во «Фрагменте Распятия» (1950), где мясо воет под взглядом духа-собаки, свешивающегося с креста. По-видимому, Бэкон не любит эту картину из-за простоты и откровенности приема: оказалось достаточно просто выдолбить в мясе рот. Нужно пойти дальше и выявить родство с мясом рта, его внутренности, а затем достичь рубежа, где открытый рот становится рас-
 51 трубом вскрытой артерии или даже курточного рукава вместо нее,—посмотрите на кровавый сверток в триптихе, вдохновленном пьесой Т. С. Элиота «Суини-агонист». Вот тогда рот обретает способность иллокализации, которая превращает мясо в голову без лица. Отныне рот—не особый орган, а дыра, через которую целиком выскальзывает тело и сходит плоть (тут потребуется специальный прием—свободные произвольные метки). Бэкон говорит, что это Крик бесконечной жалости, охватывающий мясо.

Попытка систематизации: периоды и аспекты творчества Бэкона

Голова-мясо—это становление-животным человека. И в этом становлении тело стремится выскользнуть без остатка, а Фигура—примкнуть к материальной структуре. Это заметно уже в усилии, которое Фигура совершает над собой, пытаясь пройти сквозь спицу или дырку; а еще заметнее—в состоянии, приобретаемом ею при переходе в зеркало или на стену. Однако она еще не растворяется в материальной структуре, еще не бросается в цвет, чтобы полностью в нем рассеяться, стереться на стене замкнутого космоса, смешаться с молекулярной текстурой. Потребуется и это, чтобы воцарились Закон, являющийся отныне только Цветом или Светом, и пространство, неотличимое от Сахары¹. Это значит, что становление-животным, при всей его важности, есть лишь этап на пути к более глубокому становлению-неразличимым, когда Фигура исчезает.

Все тело выскальзывает через кричащий рот. Через круглый рот Папы или кормилицы оно вытекает, как через артерию. Но 52,53

¹ Е. I, p. 111: «... и у вас возникает желание, так сказать, добиться в портрете впечатления Сахары, сделать его очень похожим, но при этом включающим расстояния Сахары...».

это не последнее слово в бэконовской серии ртов. Бэкон оговаривается, что за криком есть улыбка, до которой он, по собственному признанию, дойти не смог². Конечно, он скромничает; на самом деле созданные им улыбки—среди прекраснейших в истории живописи. И функция их поразительна: они обеспечивают исчезновение тела. Таково единственное пересечение Бэкона и Льюиса Кэрролла с его улыбкой кота³. Уже человек под зонтом улыбается спадающей, жуткой улыбкой—именно ей словно под действием кислоты, разъедающей тело, уступает место лицо; во второй версии того же персонажа улыбка расправляется и крепнет. Еще характернее злорадная, почти невыносимая, нестерпимая улыбка «Папы» (1954) или человека, сидящего на кровати: чувствуется, что она переживет исчезновение тела. Глаза и рот настолько сливаются с горизонталями картины, что лицо распадается в пользу пространственных координат, в которых упорствует только улыбка. Как ее назвать? Бэкон подсказывает: это истерическая улыбка⁴. Отвратительная, мерзкая улыбка. И если Мы ищем порядок триптиха, отличный от простой последовательности створок, то вот он, в «Триптихе» 1953 года: в центре—кричащий рот; слева—истерическая улыбка; и справа—валяющаяся и рассеивающаяся голова⁵.

В этой предельной точке космического рассеяния, в закрытом, но бесконечном космосе, Фигура, очевидно, уже не может быть изолирована, ограничена кругом трека или параллелепи-

2 Е. I, p. 98: «... я всегда хотел написать улыбку, но у меня ничего не получается».

3 Льюис Кэрролл, «Алиса в Стране чудес», глава 6: «Кот ... исчез—на этот раз очень медленно. Первым исчез кончик его хвоста, а последней—улыбка; она долго парила в воздухе, когда все остальное уже пропало» (цит. по: Льюис Кэрролл, «Приключения Алисы в Стране чудес», *Алиса в Стране чудес и в Зеркалье*, пер. Н. Демуровой, М., 1978, с. 54).

4 Е. I, p. 95.

5 Мы не можем согласиться с Джоном Расселом, который смешивает порядок триптиха с последовательностью створок слева направо: слева он видит знак «общительности», а в центре—публичную речь (John Russell, *Francis Bacon*, ed. du Chene, p. 92). Даже если моделью был премьер-министр, неясно, как эту жутковатую улыбку можно счесть общительной, а крик в центре—речью.

педом; система координат меняется. Фигура кричащего Папы сидит за частыми полосами, похожим на планки жалюзи: вся верхняя часть его тела расплывается, сохраняясь лишь в виде следа на изборожденном саване, тогда как нижняя часть еще торчит из-за расходящейся занавеси. Отсюда эффект постепенного удаления, словно верхняя половина тела втягивает его назад. Этот прием часто встречается у Бэкона в течение довольно длительного периода. Вертикали занавеси окружают и частично перечеркивают омерзительную улыбку персонажа «Штудии к портрету», голова и тело которого, словно засасываемые фоном, уходят в глубину, к горизонтальным планкам жалюзи. Можно сказать, что в течение целого периода действуют условия, противоположные тем, которые мы установили в начале: господство расплывчатости и неопределенности; активность фона, втягивающего форму; игра теней в красочной толще; темное месиво оттенков; эффекты приближения и удаления—одним словом, *malerisch*, как говорит Сильвестр⁶, или *живописная* манера. Исследователь различает в творчестве Бэкона три периода: первый сопоставляет отчетливую Фигуру с яркой и однородной заливкой; второй трактует форму *malerisch*, «живописно», на нюансированном фоне в обрамлении занавесей; и, наконец, третий объединяет «оба противоположных условия» и возвращается к ровному яркому фону в сочетании с локальными эффектами расплывчатости, достигнутыми путем царапания и расчистки⁷.

Впрочем, синтез первых двух периодов имеет место и до начала третьего. Второй период не столько противоречит первому,

6 Немецкое *mal* происходит от *macula*, пятно (отсюда *malen*, рисовать, писать красками, и *Malerei*, живопись). Вёльфлин пользуется словом *Malerisch* для обозначения живописного в противоположность линейному или, точнее, массы в противоположность контуре. См.: Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, ed. Gallimard, p. 25 (цит. по: Генрих Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве*, пер. А. А. Франковского, М.: Д., 1930, с. 17).

7 Е. I, p. 96: три периода, выделенные Дэвидом Сильвестром.

57,18 сколько добавляется к нему, не нарушая единство стиля и творческого процесса: вводимое им новое расположение Фигуры уживается с прежними. В простейшем случае расположение за занавесью прекрасно сочетается с расположением на треке, перекладине или параллелепипеде, образуя изолированную, зато-чѐнную, сжавшуюся и в то же время брошенную, вытекшую, рассеянную, смешавшуюся Фигуру: такова «Штудия скорчившегося обнаженного» (1952). В «Человеке с собакой» (1953) Бэкон берет фундаментальные элементы живописи, но в беспорядочном смешении, так что Фигура оказывается не более чем тенью, лужей, неопределенным контуром, тротуаром, затемненной поверхностью. Вот в чем все дело: разумеется, один период сменяет другой, но наряду с периодами существуют—сосуществуют—аспекты, образуемые тремя синхронными элементами живописи, которые налицо всегда. Материальная арматура (или структура), размещенная Фигура и граница между ними—контур—раз за разом формируют высокоточную систему; в этой-то системе и возникают явления смешения, запутывания, эффекты удаления и рассеяния, тем более сильные потому, что они вводят в картину вполне определенное движение.

58 Возможно, следует выделить четвертый, последний период. В самом деле, допустим, что распадается уже не только часть Фигуры и что Фигура уже не просто поддается, уступает этой части. Допустим, что Фигура действительно исчезла, оставив лишь неясный след своего бывшего присутствия. Заливка раскрывается, как отвесный небосвод, и вместе с тем усилит свои структурирующие функции; элементы контура разделят ее на плоские участки и пространственные сектора, которые сформируют свободную арматуру. Тем временем зона смешения или расчистки, где прежде появлялась Фигура, приобретет самостоятельность, независимость от всякой определенной формы, явится как чистая Сила без объекта, штормовая волна, струя воды или пара, воронка урагана, напоминающая о тернеровском мире, сжавшемся до размеров корабля. Так, все в карти-

не (в том числе черный сектор) может подчиняться сопоставлению двух соседствующих синих—водяной Струи и Заливки. 60-62
Хотя мы знаем лишь несколько примеров столь необычной для *
Бэкона организации, не исключено, что речь идет о зарождении нового периода, характеризующегося «абстракцией» и уже не нуждающегося в Фигуре. Фигура рассеялась во исполнение пророчества: ты будешь только песком, травой, пылинкой или каплей воды...⁸ Пейзаж течет сам по себе, вне полигона презентации, сохраняя обезображенные черты сфинкса, и так казавшегося сделанным из песка. Но сейчас песок уже не хранит очертания Фигуры, равно как и травы, земли или воды. На стыке Фигур и этих новых пустых пространств Бэкон использует лучистую пастель. Даже если песок воссоздаст сфинкса, его пастельная зыбкость не оставит сомнений: мир Фигур глубоко потрясен новой силой.

Придерживаясь выделенных периодов, трудно представить себе сосуществование всех движений. И тем не менее картина является таким сосуществованием. Даны три базовых элемента: Структура, Фигура и Контур; первое движение («ток») идет от структуры к Фигуре. Структура предстает в этом случае как заливка, которая, однако, оборачивается вокруг контура, словно цилиндр; контур выглядит как изолятор—круг, овал, перекладина или система перекладин; наконец, Фигура изолирована внутри контура—таков совершенно закрытый мир. Но вот возникает второе движение, второй ток—от Фигуры к материальной структуре. Контур изменяется, становится полусферой умывальника или зонта, толщей зеркала—теперь он действует как деформатор. Фигура сжимается или вытягивается, чтобы пройти в дырку или зеркало, претерпевает в серии вопиющих деформаций поразительное становление-животным; и сама стремится примкнуть к заливке, с последней улыбкой рассеять-

8 В настоящее время мы знаем шесть картин, относящихся к новой абстракции; помимо четырех, указанных выше, это «Пейзаж» (1978) и «Вода, текущая из крана» (1982). [* Примечание добавлено автором во втором издании книги (1982).]

ся в структуре при помощи контура, действующего теперь даже не как деформатор, а как занавесь, за которой Фигура бесконечно распадается. Получается, что этот совершенно замкнутый мир в то же время совершенно беспределен. В самом простом случае, если взять контур, начинающийся с обычной окружности, легко проследить многообразие его функций и вместе с тем развитие его формы: прежде всего он—изолятор, единственная территория Фигуры; но уже тогда он «опустошитель» или «де-территоризатор», так как заставляет структуру обернуться во-круг себя, тем самым отрезая Фигуру от ее естественной среды; также он—проводник, так как направляет краткую прогулку Фигуры по оставшейся территории; еще он—снаряд, протез, нужный для атлетизма запершейся Фигуры; затем он действует как деформатор, когда Фигура проходит в него через дырку или острие иглы, и становится снарядом и протезом в новом смысле—для акробатики плоти; наконец, он—занавесь, за которой Фигура распадается, присоединяясь к структуре. Одним словом, контур—это всегда мембрана, обеспечивающая между Фигурой и материальной структурой двустороннюю коммуникацию. В «Живописи» (1978) золотисто-оранжевый контур вместе со всеми этими функциями, готовый принять любую из этих форм, бьется на двери. Все раскладывается на диастолу и систолу, повторяющиеся на каждом уровне. Систола, сжимающая тело, направлена от структуры к Фигуре; диастола, растягивающая и рассеивающая тело, направлена от Фигуры к структуре. Но диастола есть уже и в первом движении, когда тело вытягивается, чтобы скорее запереться; а систола—во втором, когда тело сжимается, чтобы выскользнуть; и даже когда тело рассеивается, оно все равно сжато—теми силами, что стремятся его удержать. Все движения сосуществуют в картине—это ритм.

6

Живопись и ощущение

Есть два способа преодолеть фигурацию (то есть и иллюстрацию, и наррацию): путь абстрактной формы и путь Фигуры. Последнему Сезанн дал простое имя: ощущение. Фигура—это осязаемая форма, связанная с ощущением; она действует непосредственно на нервную систему, относящуюся к плоти, тогда как абстрактная Форма адресована мозгу, более близкому кости. Разумеется, не Сезанн открыл путь ощущения в живописи, но именно он придал этому пути беспримерное значение. Ощущение—противоположность всего простого, готового, клише, но также—«сенсационного», стихийного и т. п. Одно лицо ощущения обращено к субъекту (нервная система, жизненный импульс, «инстинкт», «темперамент»...—целый словарь, общий для натурализма и Сезанна), другое—к объекту («факт», место, событие). Вернее, у него вовсе нет лиц: ощущение—это неразделимая смесь субъекта и объекта, бытие-в-мире, как говорят феноменологи: одновременно я *становлюсь* в ощущении, и нечто *случается* через ощущение, одно через другое, одно в другом¹. И в пределе одно и то же тело и дает, и получает

¹ См.: Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, ed. L'Age d'Homme, p. 136. Феноменологи—например, Мальдине, Мерло-Понти—увидели в Сезанне квинтэссенцию живописи

его, является и объектом, и субъектом. Я, зритель, испытываю ощущение, только входя в картину, соглашаясь с единством ощущающего и ощущаемого. Урок Сезанна, разошедшегося с импрессионизмом, таков: ощущение заключено не в «свободной» или развоплощенной игре света и цвета (не во впечатлениях), а, наоборот, в теле, пусть даже в теле яблока. Цвет—в теле, ощущение—в теле, а не в воздухе. Ощущение—вот что пишется на картине. 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»²).

Вот что самым общим образом связывает Бэкона с Сезанном: стремление *писать ощущение*, или, как говорит Бэкон словами, очень похожими на сезанновские, регистрировать факт. «Это очень трудный, каверзный вопрос: почему живопись непосредственно затрагивает нервную систему?»³ Казалось бы, два эти художника во всем различны: мир Сезанна—пейзажи, натюрморты, только затем портреты, трактованные как пейзажи; противоположная иерархия—у Бэкона, отвергающего натюрморт и пейзаж⁴. Мир как Природа у Сезанна, и мир как творение человека у Бэкона. Но не стоит ли отнести эти слишком очевидные различия как раз на счет «ощущения» и «темперамента», то есть не предполагаются ли они тем, что связывает Бэкона и Сезанна, их общностью? Ведь, говоря об ощущении, Бэкон высказывает

си. В самом деле, они анализировали ощущение или, скорее, «чувствование» исходя не из того, что оно сообщает идентифицируемому объекту осязаемые качества (фигуративный момент), а из того, что каждое качество конституирует поле, ценное само по себе и интерферирующее с другими («патический» момент). Именно этот аспект ощущения, упускаемый феноменологией Гегеля, служит, однако, основой любой возможной эстетики. Ср.: Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, ed. Gallimard, p. 240-281 (рус. пер.: Морис Мерло-Понти, *Феноменология восприятия*, пер. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина, СПб., 1999, с. 266-311); Henri Maldiney, *op. cit.*, p. 124-208.

2 D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, «Introduction a ces peintures», ed. Christian Bourgois.

3 E. I, p. 44.

4 E. I, p. 122-123.

две мысли, очень близкие Сезанну. В отрицательном ключе он говорит: форма, соотношенная с ощущением (Фигура), противоположна форме, соотношенной с объектом, который она якобы изображает (фигурации). По выражению Валери, ощущение—это то, что передается прямо, избегая околичностей и скуки рассказа⁵. А в утвердительном ключе Бэкон без конца повторяет: ощущение—это то, что переходит от одного «порядка» к другому, с одного «уровня» на другой, из одной «области» в другую. Поэтому ощущение так склонно к деформациям; оно—проводник телесных деформаций. С этой точки зрения фигуративная живопись и абстракция заслуживают общего упрека: они проходят через мозг, не действуют прямо на нервную систему, не доходят до ощущения, не высвобождают Фигуру, и все потому, что остаются *на одном и том же уровне*⁶. Они могут преобразовать форму, но деформировать тело им не под силу. Бэкон—куда более верный сезаннист, чем ученики Сезанна, и нам еще предстоит случай в этом убедиться.

В интервью Бэкон сплошь и рядом говорит о «порядках ощущения», «уровнях чувства», «чувственных областях», «неустойчивых эпизодах» и т. п. Что он хочет сказать? Поначалу можно решить, что каждому порядку, уровню или области соответствует особое ощущение: в таком случае каждое ощущение оказывается термином некоей последовательности, серии. Например, серия автопортретов Рембрандта переносит нас в различные области чувства⁷. Действительно, живопись, и в частности живопись Бэкона, развивается сериально. Серия «Распятый», серия «Пап», серия портретов, автопортретов, ртов, кричащих ртов, улыбающихся ртов... Серия может быть одновременной, как в триптихах, сочетающих, как минимум, три порядка или уровня. Серия может быть закрытой, когда ее состав контрастен, или открытой, когда она продолжается или может быть

5 E. I, p. 127.

6 Все эти темы постоянны в «Беседах» (E. I, И).

7 E. I, p. 62.

продолжена далее трех терминов⁸. Все это так. Но условием всегда является наличие еще чего-то, свойственного каждой картине, каждой Фигуре, каждому ощущению. Каждая картина, каждая Фигура уже и есть неустойчивый, продолженный эпизод или серия (а не только термин серии). Каждое ощущение само располагается на различных уровнях, в различных порядках или областях. Нет ощущений различных порядков, но есть различные порядки одного и того же ощущения. Ощущению свойственно включать конститутивное различие уровней, множественность конституирующих областей. Всякое ощущение и всякая Фигура уже сопряжены со «сборным», «сгущенным» ощущением, подобным слоистому известняку⁹. Отсюда неизбежный синтетизм ощущения. Остается понять, откуда берется этот синтетизм, благодаря которому каждое материальное ощущение уже включает различные уровни, порядки или области. Что такое эти уровни, и что создает их ощущающее и ощущаемое единство?

Первый ответ следует отбросить. Чтобы синтетическое материальное единство ощущения создавал представляемый объект, изображенная вещь, теоретически невозможно, так как Фигура противостоит фигурации. Но даже если заметить, что на практике Бэкон так поступает, что нечто все-таки изображается (например, кричащий Папа), то эта вторичная фигурация покоится на полной нейтрализации первичной. Бэкон приступает к проблемам, связанным с неизбежным сохранением практической фигурации, как раз тогда, когда Фигура утверждает в своем стремлении порвать с фигуративностью. Как он разрешает эти проблемы, мы еще увидим. Пока же важно, что Бэкон настаивает на исключении «сенсационности», то есть первичного изображения того, что вызывает острое ощущение. В этом смысл его формулы: «я хотел написать крик, а не ужас». Когда

⁸ Е. П., р. 38-40.

⁹ Е. П., р. 114 («сгущение нерепрезентативных меток»).

он пишет кричащего Папу, ничего ужасного в картине нет, и занавесь перед Папой—не столько способ изолировать его, из- 52
бавить от взглядов, сколько его собственный способ ничего не видеть и кричать *перед невидимым*: нейтрализованный, ужас вместе с тем усиливается, ибо это он проистекает из крика, а не наоборот. Но, конечно, отказаться от ужаса, или первичной фигурации, нелегко. Подчас приходится идти против собственных инстинктов, отвергать собственный опыт. Бэкон оставляет при себе всю жестокость Ирландии, жестокость нацизма, жестокость войны. Он проходит через ужас «Распятый», особенно 44,45
«Фрагмента Распятого» (1950), головы-мяса, кровавого чемодана. Однако когда он судит собственные картины, то отвергает все «слишком сенсационные», так как сохраняющаяся в них фигурация даже на вторичном этапе восстанавливает сцену ужаса и тем самым вновь вводит рассказ: даже «Корриды»—слишком 20,21
драматичны. Как только появляется ужас, возвращается история и крик не удается. Наибольшей жестокостью по Бэкону обладают, таким образом, сидящие или скорчившиеся Фигуры, не подверженные никакой пытке или насилию, те, с которыми ничего видимого не происходит и которые тем лучше осуществляют силу живописи. Дело в том, что у жестокости есть два очень разных смысла: «когда говорят о жестокости живописи, это не имеет ничего общего с жестокостью войны»¹⁰. Жестокости изображенного (сенсационного, клише) противостоит жестокость ощущения, связанная исключительно с непосредственным действием ощущения на нервную систему, с уровнями, через которые оно проходит, с областями, которые оно пересекает: сама Фигура ничем не обязана природе изображенного объекта. Как у Арто: жестокость—не мыслимое, она чем дальше, тем меньше зависит от представляемого, изображенного.

Не годится и второй ответ, смешивающий уровни—или валентности—ощущения с амбивалентностью чувства. Сильвестр

¹⁰ Е. П., р. 29-32 (и Е. П., р. 85-94: «я никогда не стремился ужасать»).

подсказывает Бэкону: «Коль скоро вы говорите о регистрации в одном изображении различных уровней ощущения ... может быть, вы, помимо прочего, хотите выразить одновременно любовь к человеку и враждебность к нему ... одновременно нежность и агрессию?» На что художник отвечает: это «слишком логично, не думаю, чтобы это было так. Я думаю, что суть несколько глубже: как, по моим собственным ощущениям, я мог бы придать образу более непосредственную для себя самого реальность? И всё»¹¹. В самом деле, психоаналитическая гипотеза амбивалентности плоха не только тем, что локализует ощущение на стороне зрителя, который смотрит на картину. Даже если допустить, что Фигура амбивалентна в себе, это будет чувства Фигуры по отношению к изображенному, к рассказываемой истории. Но у Бэкона вовсе нет чувств—у него нет ничего, кроме аффектов, то есть «ощущений» и «инстинктов», согласно формуле натурализма. И ощущение—это то, что определяет инстинкт в данный момент, тогда как инстинкт—это переход от одного ощущения к другому, поиск «наилучшего» ощущения (не более приятного, но именно того, которое наполняет плоть в данный момент ее схода, сжатия или растяжения).

Более интересен третий ответ, или моторная гипотеза. На сей раз уровни ощущения трактуются как остановки или моментальные стадии движения, которые синтетически воссоздают это движение с его непрерывностью, скоростью и энергичностью: таковы синтетический кубизм, футуризм или «Обнаженная» Дюшана. Действительно, Бэкон очарован разложением движения в фотографиях Майбриджа и пользуется ими в качестве материала. Он сам иной раз добивается энергичного, высокоинтенсивного движения вроде 180-градусного оборота головы Джорджа Дайера, который поворачивается к Люциану

11 Е. I, p. 85. Бэкон, кажется, не поддается психоаналитическим внушениям, и когда Сильвестр говорит ему, что «папа—это отец», он вежливо отвечает: «не совсем уверен, что понимаю, о чем вы говорите...» (Е. II, p. 12). Более разработанную психоаналитическую интерпретацию картин Бэкона см. у Дидье Анзье: Didier Anzieux, *Le corps de l'oeuvre*, ed. Gallimard, p. 333-340.

Фрейду. Кроме того, Фигуры Бэкона часто бывают застигнуты во время странной прогулки: таковы «Мужчина, несущий ребенка» или Ван Гог. Изолятор Фигуры, круг или параллелепипед, становится ее двигателем, и Бэкон упорно вынашивает проект, который проще было бы реализовать в мобильной скульптуре: он хочет, чтобы контур или цоколь могли перемещаться вдоль арматуры, и Фигура совершала бы небольшой «повседневный променад»¹². Характер последнего может приоткрыть для нас суть Бэконова движения. Как нигде больше, близки здесь Бэкон и Беккет: этот променад—очень в духе персонажей Беккета, которые тоже перемещаются, то и дело встряхиваясь, в пределах своего крута или параллелепипеда. Такова прогулка ребенка-паралитика и его матери, совершающих удивительный забег-гандикап по узкому бортику балюстрады. Таково коловращение «Кружащейся фигуры». Такова велосипедная прогулка Джорджа Дайера, напоминающая прогулку все того же героя Морица: «его поле зрения было ограничено клочком земли, который он видел вокруг себя ... всеобщий предел, казалось ему, открывается *за этим пиком* непосильного бега...» Таким образом, даже когда контур перемещается, движение состоит не столько в этом перемещении, сколько в амбном обследовании, которым занята в пределах контура Фигура. Движение не объясняет ощущение, наоборот, оно само объясняется эластичностью ощущения, его *vis elastica**. Согласно закону Беккета или Кафки, за движением следует неподвижность; за стоянием следует сидение, лежание и, наконец, рассеяние. Истинный акробат—акробат неподвижности в круге. Фигуре часто мешают идти огромные ступни, чуть ли не лапы калеки (на ортопедическую обувь для которых иногда похожи кресла Бэкона). Короче говоря, не движение объясняет

12 Е. II, p. 34, 83.

* Эластичная сила (*лат.*), или сила сжатия,—термин Лейбница, подробно обсуждаемый Делёзом в кн.: Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, 1988 (рус. пер.: Жиль Делёз, *Складка. Лейбниц и барокко*, пер. Б. М. Скуратова, М., 1998).

уровни ощущения, а уровни объясняют то, что остается от движения. В самом деле, Бэкону интересно не движение как таковое. Хотя его живопись знает примеры сильного, неудержимого движения, в конце концов оно сводится к движению на месте, спазму, каковые указывают на совершенно иную проблему—проблему *действия на тело невидимых сил* (именно этой, более глубокой, причиной обусловлены телесные деформации). Так, в «Триптихе» (1973) поступательное движение идет в промежутке между двумя спазмами, двумя сокращениями на месте.

И, наконец, еще одна гипотеза, «феноменологическая»: уровни ощущения оказываются, согласно ей, чувственными областями, отсылающими к различным органам чувств. Действительно, каждый уровень, каждая область склонны отсылать к другим уровням и областям, вне зависимости от общего для них объекта изображения. Между цветом, вкусом, фактурой, запахом, звуком, весом имеет место экзистенциальное общение, конституирующее «патический» * (нерепрезентативный) момент *всякого* ощущения. Например, в «Корридах» Бэкона слышен звериный топот; в «Триптихе» (1976) мы осязанием чувствуем трепыхание птицы, врезающейся в тело на месте головы; всякий раз, когда Бэкон изображает мясо, чувствуется его мягкость, его запах, его вкус и вес, как у Сутина; наконец, в «Портрете Изабель Роусторн» (1966) прибавленные к голове штрихи и овалы таращат глаза, надувают ноздри, вытягивают рот, бугрят кожу в некоем общем движении всех органов. Живописец *показывает*, в некотором роде, изначальное единство чувств, являет взору всеощутимую Фигуру. Однако это возможно только при условии, что ощущение той или иной области (в нашем случае—зрительное) прямо сообщается с ви-

* *Pathique* (от *греч.* *pathos*—страдание, страсть)—понятие, используемое Анри Мальдине вслед за Эрвином Штраусом, который называет патическим моментом «внутреннее измерение чувствования, через которое мы получаем доступ к гилетическим данным (у Гуссерля—первичным данным ощущений) прежде и без всякой отсылки к воспринимаемому объекту» (Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 136).

тальной мощью, превосходящей все области и проходящей через каждую из них. Эта мощь—Ритм, более глубокий, чем зрение, слух и т. д. Останавливаясь на слуховом уровне ощущения, ритм появляется как музыка; останавливаясь на зрительном уровне ощущения, он появляется как живопись. «Логика чувств» (по выражению Сезанна) не рациональна, не церебральна. Ритм в ней связан с ощущением, и эта связь устанавливает в каждом ощущении уровни и области, через которые оно проходит. Ритм пронизывает картину так же, как музыкальную пьесу. Это чередование диастолы и систолы: мир захватывает меня, замыкаясь на мне, а я открываюсь миру и сам открываю его¹³. Витальный ритм ввел в зрительное ощущение не кто иной, как Сезанн. Следует ли сказать то же самое о Бэконе с его сосуществованием движений, когда заливка смыкается на Фигуре, а Фигура сжимается или, наоборот, растягивается, чтобы примкнуть к заливке и в конце концов раствориться в ней? Возможно ли, чтобы искусственный и замкнутый мир Бэкона свидетельствовал о том же витальном движении, что и сезанновская Природа? Когда Бэкон заявляет, что мозгом он—пессимист, но нервами—оптимист, и верит только в жизнь¹⁴, это не просто слова. Разве это не тот же «темперамент», что и у Сезанна? Фигуративно пессимистичный, но фигурально оптимистичный—так характеризует его Бэкон.

13 См.: Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 147-172: об ощущении и ритме, систоле и диастоле (и о Сезанне в связи с этим).

14 Е. П., p. 26.

Эта глубина, это ритмическое единство чувств могут быть обнаружены только в преодолении организма. Феноменологическая гипотеза, относящаяся исключительно к данному в переживании телу, тоже, возможно, недостаточна. Ведь это тело—пустяк по отношению к более глубокой и почти непосильной переживанию Мощи. Действительно, мы можем отыскать единство ритма лишь там, где сам ритм погружается в хаос, в ночь, и где различия уровней непрерывно и бурно перемешиваются.

За организмом, но вместе с тем как граница тела, данного в переживании, существует то, что открыл и назвал Антонен Арто,—тело без органов. «Тело есть тело Оно одно Ему нет нужды в органах Тело не организм Организмы—враги тела»¹. Тело без органов противоположно не столько самим органам, сколько их организации, именуемой организмом. Это тело напряженное, интенсивное. Пробегающая его волна оставляет на нем уровни или пороги согласно вариациям своей амплитуды. У этого тела нет органов, а есть только пороги или уровни. И ощущение, таким образом, не имеет качественной характеристики, не квалифицировано, но обладает только интенсивной реальностью,

¹ Antonta Artaud, in *84*, nn. 5-6 (1948).

которая определяет в нем уже не репрезентативные данные, а аллотропические вариации. Ощущение—это вибрация. Как мы знаем, яйцо хорошо представляет это состояние тела «до» органической репрезентации: оси и векторы, градиенты и зоны, кинематические движения и динамические тенденции, по отношению к которым формы являются лишь случайными и второстепенными. «Нет рта. Нет языка. Нет зубов. Нет горла. Нет пищевода. Нет желудка. Нет живота. Нет ануса». Целая неорганическая жизнь, тогда как организм—вовсе не жизнь, а лишь темница жизни. Вполне живое и, однако, не органическое тело. И ощущение, приходя через организм к телу, приобретает неистовый, спазматический темп и сносит барьеры органической активности. В толще плоти оно непосредственно затрагивает нервную волну или витальную эмоцию. У Бэкона, судя по всему, множество точек пересечения с Арто: Фигура—это самое настоящее тело без органов (она разрушает организм в пользу тела, а лицо в пользу головы); 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, «аффективному атлетизму», крику-дыханию; отнесенное таким образом к телу, ощущение перестает быть репрезентативным и становится реальным; и, наконец, *жестокость* теряет связь с изображением чего-то ужасного и является отныне исключительно действием сил на тело, или ощущением (без всякой сенсационности *). В отличие от художников-мизерабилистов с их кусками органов, Бэкон неустанно пишет тела без органов, интенсивный факт тела. Расчищенные или выскобленные участки на его картинах—это нейтрализованные части организма, возвращенные в состояние зон или уровней: «лик человеческий еще не обрел своих черт...» **

* Слово «сенсация» и его производные происходят от французского sensation—1) ощущение; 2) сенсация (нечто, вызывающее (острые) ощущения).

** Цитата из небольшого текста, написанного Арто в качестве предисловия к каталогу выставки его рисунков в галерее Пьер в Париже (июль 1947).

Могучая неорганическая жизнь: именно так Воррингер определял готическое искусство, «северную готическую линию»². Эта линия принципиально враждебна органической репрезентации классического искусства. Классическое искусство может быть фигуративным—когда оно отсылает к чему-то изображенному, но может быть и абстрактным, когда обособляет геометрическую форму репрезентации. Иное дело—готическая живописная линия, ее геометрия и ее фигура. Прежде всего, эта линия *декоративна*, поверхностна, но ее материальная декоративность не следует никакой форме, ее геометрия не служит сущности и вечности, она—на службе «проблем», «случайностей», отрыва, примыкания, проекции, пересечения. Поэтому она непрерывно меняет направление: ломается, рвется, петляет, разворачивается, скручивается, продолжается за свои естественные пределы, умирая в «беспорядочной конвульсии»; эту линию продолжают или останавливают *свободные метки*, действующие под репрезентацией или вне ее. Перед нами геометрия, декоративность, которая стала неорганической, дабы обрести витальность и глубину: она вырастает до чувственной интуиции механических сил, она полна необузданного движения. И если она встречается с животным, если она сама становится *животной*, то не следуя форме животного, а, наоборот, устанавливая своей ясностью, самой своей неорганической точностью зону неразличения форм. Она обнаруживает, помимо прочего, высокую *духовность*, ибо именно духовная воля ведет ее за пределы органического, на поиск элементарных сил. Правда, это духовность тела; дух и есть само тело, тело без органов... (Первой Фигурой Бэкона могла бы быть Фигура готического декоратора.)

В жизни есть множество рискованных приближений к телу без органов (алкоголь, наркотики, шизофрения, садомазохизм и т. д.). Но не можем ли мы назвать живую реальность этого те-

ла «истерией»? Только в каком смысле? Волна переменной амплитуды пробегает тело без органов, оставляя на нем, согласно вариациям амплитуды, зоны и уровни. Когда на одном из таких уровней волна встречается с внешними силами, появляется ощущение. Орган будет определяться именно этой встречей, но это будет временный орган, существующий только в течение прохода волны и действия силы, а затем мигрирующий в другое место. «...Ни один орган не постоянен в том, что касается его функции или положения... половые органы устраиваются, где им вздумается... задние проходы открываются, испражняются и закрываются снова... весь организм меняет цвет и консистенцию за какие-то доли секунды...»³ В самом деле, тело без органов избегает не органов, а только организма, этой организации органов. Оно определяется через *неопределенный орган*, тогда как организм—через определенные органы: «...почему бы вместо рта и ануса, каждый из которых рискует выйти из строя, не существовать одному поливалентному отверстию и для питания, и для испражнения? Можно заткнуть рот и нос, забить желудок и провести вентиляционное отверстие прямо в легкие,—так и должно было быть с самого начала»⁴. Но как можно говорить о поливалентном отверстии или неопределенном органе? Разве не существуют совершенно отдельные рот и анус, с обязательным переходом или временным промежутком между ними? Даже в мясе есть вполне отчетливый, узнаваемый по зубам рот, который никак не перепутать с другими органами. Вот что надо уяснить: волна пробегает тело; на том или ином уровне определяется орган, который изменится, если изменится сама сила, или—при переходе на другой уровень. Короче говоря, тело без органов определяется не отсутствием органов и не просто существованием неопределенного органа, но *временным и переходным наличием* определенных органов.

³ William Burroughs, *Lefestin nu*, *op. cit.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

² Wilhelm Worringer, *L'art gothique*, ed. Gallimard, p. 61-115.

Это дает возможность ввести в картину время, и у Бэкона заявляет о себе великая сила времени—время написано в его картинах. Вариация текстуры и цвета на теле, голове или спине (как, например, в «Трех штудиях мужской спины») — это в полном смысле слова временная вариация амплитудой в доли секунды. Отсюда — важное различие в хроматической трактовке тел и заливок: хронохроматизм * тела противостоит монохроматизму заливки. Ввод времени в Фигуру — такова сила тел у Бэкона, широких мужских спин как вариаций.

Теперь понятно, почему всякое ощущение подразумевает различие уровней (порядков, областей) и переходит с одного уровня на другой. Этого не проясняет даже феноменологическое единство, но проясняет тело без органов — в случае рассмотрения полной его серии: без органов — неопределенный поливалентный орган — временные переходные органы. То, что на одном уровне является ртом, на другом уровне (или на том же, но под действием других сил) становится анусом. А что такое эта полная серия, как не истерическая реальность тела? Обратившись к «картине» истерии, какую она формируется в XIX веке, в психиатрии и за ее пределами, мы обнаружим целый ряд особенностей, свойственных и многим телам Бэкона. Прежде всего, это знаменитые контрактуры и параличи, гиперестезии и анестезии, сочетающиеся и чередующиеся, то устойчивые, то мигрирующие вслед за нервной волной — по тем зонам, которые она занимает и покидает. Затем, феномены торопливости или опережения и, наоборот, запаздывания (истерезис), *последствия*, соответствующие колебаниям опережающей или запаздывающей волны. Затем, временное образование органа согласно действующим силам; непосредственное действие этих сил на нервную систему, когда истеричка оказывается словно бы сомнамбулой в состоянии бодрствования, «вигиламбу-

* Этот термин, образованный из греческих корней, обозначающих время и цвет, Делёз заимствует у Оливье Мессиана, завершившего в 1960 г. большое оркестровое сочинение под названием «Хронохромия».

лой». Наконец, совершенно особое чувство внутренности тела, так что тело ощущается именно *под* организмом, а переходные органы — под организацией стационарных органов. Более того, тело без органов и переходные органы становятся *видимы* в рамках феномена внутренней или внешней «автоскопии»: это уже не моя голова, а я ощущаю себя в голове, я вижу, что в голове, и вижу там себя; я уже не вижу себя в зеркале, но ощущаю себя в теле, которое вижу, и вижу себя в этом теле голой, когда я одета... и т. д.⁵ Существует ли вообще психоз, который не включал бы эту истерическую стадию? «Что-то вроде неопостижимого *прямотояния* посреди всего в рассудке...»⁶

Общая картина Персон Беккета и Фигур Бэкона, их общая Ирландия: круг, изолятор, Опустошитель; серия контрактур и параличей в круге; променады Вигиламбулы; присутствие Свидетеля, который чувствует, видит да еще и говорит; то, как тело выскальзывает, словно бы ускользает от организма... Оно выскальзывает через рот, открытый, как О, через задний проход или живот, горло, круг умывальника, верхушку зонта⁷. Присутствие тела без органов под организмом и переходных органов — под органической репрезентацией. Одета, Фигура Бэкона видит себя голой в зеркале или на картине. Контрактуры и гиперестезии часто отмечены расчищенными, выскобленными зонами, а анестезии, параличи — зонами отсутствия, недостачи

5 Отсылаем к любой книге XIX века по истерии, а особенно к исследованию Поля Солье (который и ввел термин «вигиламбула»): Paul Sollier, *Phenomenes d'autoscopie*, ed. Alcan, 1903.

6 Antonin Artaud, *Le pese-nerfs* (цит. по: Антонен Арто, Нервометр, *Locus Solus: Антология литературного авангарда XX века*, пер. В. Е. Даницкого, СПб., 2000, с. 84).

7 Людовик Жанвье в книге «Беккет о себе» (*Beckett par lui-même*, ed. du Seuil) предлагает идею словаря важнейших для Беккета терминов — действующих понятий. Особенно следует обратить внимание на статьи «Тело», «Пространство-время», «Неподвижность», «Свидетель», «Голова», «Голос». Каждая из этих статей подталкивает к сближению Беккета с Бэконом. Действительно, они слишком близки, чтобы знать друг друга. Однако существует текст Беккета о живописи Брама ван Вельде (ed. Musee de poche). Много в нем верно и для Бэкона, в частности вопрос об отсутствии фигуративных и нарративных отношений как границе живописи.

72,73 (как в исключительно выверенном «Триптихе» августа 1972 года). И главное: вся «манера» Бэкона, как мы позже убедимся, заключена в преддействии и последствии: в том, что происходит до начала работы над картиной, но и в том, что происходит уже после ее завершения; истерезис всякий раз прерывает работу, преграждает течение изобразительного рассказа, чтобы затем, постфактум, возобновить его.

Присутствие, присутствие—вот первое слово, приходящее в голову перед картинами Бэкона⁸. Может ли это присутствие быть истерическим? Истерик—одновременно и тот, кто навязывает свое присутствие, и тот, для кого присутствуют, слишком присутствуют, вещи и существа, кто дает всякой вещи, сообщает всякому существу этот избыток присутствия. В таком случае истерик, истеризованный и истеризующий мало чем различаются. Бэкон скорее в шутку говорит о том, что истерическая улыбка, которой он снабдил портрет 1953 года, голову 1953-го, папу 1955-го, идет от «модели», «слишком нервной, почти истеричной». Но на деле истеризована вся картина⁹. И сам Бэкон—истеризующ, когда в преддействии он всецело отдается образу, отдает всю свою голову фотоавтомату или, скорее, сам видит себя в голове, принадлежащей аппарату, ушедшей в аппарат. Ведь что такое истерическая улыбка, в чем гнусность, мерзость этой улыбки?—Присутствие, упорство. Нескончаемое присутствие. Упорство улыбки по ту сторону лица и под лицом. Упорство крика, который все еще во рту, упорство тела, которое все еще в организме, упорство переходных органов, которые все еще остаются в органах стационарных. И еще—тождество уже-здесь и все-еще-не-здесь в избыточном присутствии. Присутствие всегда действует непосредственно на нервную систему и делает репрезентацию—как само

Живопись. 1946 (30)

8 Мишель Лейрис посвятил действию «присутствия» у Бэкона замечательный текст под названием «Что мне сказали картины Фрэнсиса Бэкона?». См.: Michel Leiris, *Au verso des images*, ed. Fata Morgana, p. 9-21.

9 E.I, p.95.

изображение, так и его передачу—невозможным. Именно это хотел сказать, помимо прочего, Сартр, когда называл истеричным себя и говорил об истерии Флобера¹⁰.

О какой истерии идет речь? Об истерии Бэкона, или живописца вообще, или самой живописи? Выстраивающего эстетическую клинику подстерегает немало опасностей (наряду, однако, с тем неоспоримым преимуществом, что это не будет психоанализ). Почему же мы говорим именно о живописи, хотя можно найти подобные примеры у писателей или даже музыкантов (Шуман с его контрактурой пальца, голосами и т. д.)? Мы все же хотим сказать, что живопись имеет особое отношение к истерии. Это очень просто. Живопись берется прямо выявить присутствия под изображением, за изображением. Сама система цветов есть система непосредственного действия на нервную систему. Дело не в истерии художника, дело в истерии живописи. С помощью живописи истерия становится искусством. Или, скорее, с помощью живописца истерия становится живописью. Живопись делает то, на что истеричка неспособна,—привносит долю искусства. И о живописце следует сказать, что он *не* истеричен, в смысле негации в негативной теологии. Мерзость становится великолепием, ужас от жизни сам становится чистой, напряженной жизнью. «Жизнь ужасает», говорил Сезанн, но в этом крике отчаяния зрели все возможные радости линии и цвета. Живопись превращает мозговой пессимизм в нервный оптимизм. Живопись представляет собой истерию, претворяет истерию, так как показывает присутствие, непосредственно. Она нагружает глаз цветами и линиями. *Но она не трактует глаз как стационарный орган.* Освобождая линии и цвета от изображения, она в то же время освобождает глаз от принадлежности к организму, от его характера стационарного квалифицированного органа: глаз виртуально становится

*Женица, выливающая воду из миски,
и ползущий на четвереньках ребенок-паралитик
(по Майбриджу)
1965 (67)*

¹⁰ Такие темы Сартра, как избыток существования (корень каштана в «Тошноте») или бегство из тела и из мира (например, через «сливное отверстие» в «Бытии и ничто»), входят в истерическую картину.

неопределенным поливалентным органом, который видит тело без органов, то есть Фигуру, как чистое присутствие. Живопись наделяет нас глазами всюду: в ушах, животе, легких (картина дышит...). Таково двойное определение живописи: субъективно, она нагружает наш глаз, который перестает быть органическим и становится поливалентным переходным органом; объективно, она являет нам реальность тела, линий и цветов, освобожденных от органической репрезентации. И одно происходит через другое: чистое присутствие тела станет видимым, а глаз будет органом этого присутствия.

У живописи есть два средства предотвращения этой фундаментальной истерии. Во-первых, можно сохранить фигуративные координаты органической репрезентации, сделав ставку на тончайшую игру с ними и пропуск свободных присутствий и дезорганизованных тел под этими координатами или между ними. Таков путь искусства, называемого классическим. А во-вторых, можно обратиться к абстрактной форме и построить собственно живописную церебральность («разбудить» живопись в этом смысле). Мудрейшим из классиков, несомненно, был Веласкес, его мудрость неизмерима: безусловно исполняя роль документалиста, твердо придерживаясь репрезентативных координат, он проводил свои необычайные дерзания под ними...¹¹ Как же поступает по отношению к Веласкесу—своему учителю—Бэкон? Что заставляет его сомневаться в своей реплике портрета Иннокентия X, почему он остается недоволен ею? Бэкон, скажем так, истеризует все элементы живописи Веласкеса. Надо сравнивать не только Иннокентия у Веласкеса и Иннокентия—кричащего Папу—у Бэкона. Надо сравнить Папу Веласкеса со всем комплексом картин Бэкона: кресло у Веласкеса уже намечает тюрьму параллелепипеда; тяжелая занавесь позади Папы уже стремится пройти перед ним, а его короткая накидка похожа на кусок мяса; в руке Папы—пергамент с нечи-

таемым и, однако, отчетливым текстом, и его застывший внимательный взгляд уже следит за появлением чего-то незримо. Но все это странным образом сдержано у Веласкеса, только * готовится произойти, и еще не достигнуто неизбежное, неустраняемое присутствие газет Бэкона, его кресел—почти животных, его занавеси перед персонажем, его сырого мяса и кричащего рта. Следовало ли будить эти присутствия?—спрашивает Бэкон. Не было ли лучше, бесконечно лучше у Веласкеса? Следовало ли извлекать на свет эту связь живописи с истерией, отказываясь одновременно и от фигуративного, и от абстрактного пути? Пока наш глаз восхищается обоими Папами, Бэкон допрашивает себя о них¹².

И все-таки, почему сказанное справедливо именно для живописи? Можно ли говорить об истерической сущности живописи, имея в виду чисто эстетическую клинику, независимо от всякой психиатрии и всякого психоанализа? Почему музыка не выделяет таких же чистых присутствий, только сообразных уху, превратившемуся в поливалентный орган звуковых тел? Почему—не поэзия или театр, коль скоро существуют поэзия Беккета и театр Арто? Эта проблема, касающаяся сущности каждого искусства и, в частности, его клинической сущности, не так сложна, как о ней говорят. Ясно, что музыка глубоко проникает в наше тело и наделяет нас ухом в животе, легких и т. д. Волны, нервная система ей очень сродни. Но важно, что она переносит наше тело и тела вообще в другую стихию. Она избавляет тела от инертности, от материальности их присутствия. Она *развоплощает* тела. Так что можно с уверенностью говорить о звуковом теле и даже о музыкальных объятиях, например в мотиве, но это, как говорил Пруст, нематериальные и развоплощенные объятия, где нет больше «инертного и непокорного духу остатка материи». Музыка как будто начинается там, где заканчивается живопись,—именно это имеют

11 Е. I, р. 62-63.

12 Е. I, р. 77.

в виду, говоря о превосходстве музыки. Она следует бегущим линиям, которые проходят через тело, но обретают плотность за его пределами. Тогда как живопись располагается выше по течению, там, где тело выскальзывает, но, выскальзывая, обнажает образующую его материальность, чистое присутствие, из которого оно состоит и которое невозможно обнажить иначе. Именно живопись обнаруживает материальную реальность тела с помощью своей системы линий-цветов и своего поливалентного органа—глаза. «Наш глаз ненасытен, у него течка»,— говорил Гоген. Особенность живописи в том, что на глаз возлагается весь груз материального существования, вещественного присутствия—пусть даже одного только яблока. Музыка, воздвигая свою звуковую систему и вводя свой поливалентный орган, ухо, обращается отнюдь не к материальной реальности тела и придает развоплощенное, дематериализованное тело самым что ни на есть духовным сущностям: «крылатые, величественные, божественные удары цимбал "Реквиема" возвещают нашим изумленным ушам не что иное, как пришествие существа, которое наверняка, если воспользоваться словами Стендаля, накоротке общается с другим миром...»¹³ Поэтому клинической сущностью музыки является не истерия; музыка более сопоставима с галопирующей шизофренией. Чтобы истеризовать музыку, понадобилось бы вернуть в нее цвет, пройти через рудиментарную (или, напротив, изысканную) систему соответствия звуков и красок.

13 Marcel More, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, ed. Gallimard, p. 47.

8

Писать силы

Вопрос о разделении искусств, о присущей им автономии, об их возможной иерархии теряет всякое значение с другой точки зрения: существует общность искусств, общая для них всех проблема. В искусстве, и в живописи так же, как в музыке, речь идет не о воспроизведении или изобретении форм, а о поимке сил. Поэтому никакое искусство не фигуративно. Знаменитая формула Клее «не делать видимое, но делать видимым» не значит ничего другого. Задача живописи сводится к тому, чтобы сделать видимыми невидимые силы. Точно так же музыка стремится сделать незвуковые силы звуковыми. Это бесспорно. Сила состоит в строгой связи с ощущением: чтобы ощущение имело место, необходимо действие одной силы на тело, на место прохождения волны. Но хотя сила есть условие ощущения, ощущается все-таки не она, так как ощущение, исходя от обуславливающих его сил, «дает» нечто совершенно иное. Как ощущение может сосредоточиться в себе, расслабиться или сжаться в достаточной мере для того, чтобы уловить неподдающиеся силы, дать ощутить неосязаемые силы, взойти на высоту своих собственных условий? Подобно тому как музыка должна сделать незвуковые силы звуковыми, живопись должна сде-

лать невидимые силы видимыми. Иногда эти силы одни и те же: как написать или позволить услышать незвуковое и невидимое Время? А элементарные силы, подобные давлению, инерции, весу, притяжению, гравитации, росту? Иногда, наоборот, сила, неощутимая для одного искусства, для другого является одной из его исходных «данностей»: например, как написать звук или даже крик? (И как сделать слышимыми цвета?)

Эта проблема вполне осознана живописцами. Уже когда слишком набожные критики упрекали Милле в том, что его крестьяне несут подношения, как мешки с картошкой, он прямо отвечал, что общий вес этих вещей важнее их изобразительного различия. Он, живописец, стремился написать силу веса, а не подношение *или* мешок картошки. И не в том ли состоял гений Сезанна, чтобы подчинить все средства живописи этой задаче: сделать видимыми силу горообразования, силу роста яблока, термическую силу пейзажа и т. д.? Ван Гог открыл неизвестные ранее силы, подобные неслышанной силе подсолнечного зерна. И все же многие живописцы, осознавая проблему *поимки сил*, смешивали ее с другой, столь же важной, но менее чистой. Я имею в виду *проблему разложения и восстановления эффектов*: например, разложение и восстановление глубины в живописи Ренессанса, разложение и восстановление цветов в импрессионизме, разложение и восстановление движения в кубизме. Различие двух проблем очевидно: движение, например,—это эффект, отсылающий одновременно к уникальной силе, которая его производит, и к множеству разъединяемых и вновь составляемых элементов под ней.

Фигуры Бэкона кажутся одним из лучших в истории живописи ответов на вопрос о том, как сделать видимыми невидимые силы. Такова, собственно, главная функция Фигур. В связи с этим надо отметить, что Бэкон относительно индифферентен к проблемам эффектов. Он их не то чтобы презирает, а скорее считает, что на протяжении целой истории, каковую является история живописи, художники, которыми он восхищается,

разрешили эти проблемы, и в частности проблему движения, «передачи» движения¹. Но даже если так, это лишь еще один повод более непосредственно подойти к проблеме возможно-сти «сделать» видимыми невидимые силы. Что и происходит в сериях голов и автопортретов—как раз поэтому Бэкон и де-лает такие серии: необычайное возбуждение этих голов идет не от движения, которое серия могла бы пытаться воссоздать, но, гораздо скорее, от сил давления, растяжения, сжатия, сплющивания, сужения, действующих на неподвижную голову. Как будто бы космические силы сошлись на неподвижном межпланетном путешественнике в его капсуле. Как будто бы невидимые силы обрушились на голову под самыми разными углами. И здесь расчищенные, стертые части лица приобретают новый смысл: они отмечают зону, которая подвергается действию силы. Именно в этом смысле проблемы Бэкона—это проблемы деформации, а вовсе не трансформации. Две категории совершенно различны. Трансформация, относящаяся к форме, может быть абстрактной или динамической. Но деформация всегда относится к телу, и она статична, она совершается на месте; она подчиняет движение силе, а также абстрактное—Фигуре. Когда сила действует на расчищенную часть, она не порождает абстрактной формы, но и не комбинирует осязаемые формы динамически: наоборот, она делает эту зону общей для нескольких форм зоной неразличения, несводимой к тем или иным из них; и силовые линии, которые она прочерчивает, ускользают от всякой формы благодаря самой их отчетливости, самой их деформирующей точности (это можно увидеть в становлении-животным Фигур). Сезанн, возможно, первым обратился к деформациям без трансформаций, снизив истину до тела.

74-77

1 Ср.: John Russell, *Francis Bacon*, p. 123: Дюшан «взял прогрессию в качестве сюжета картины и заинтересовался тем, как тело человека, поднимающегося по лестнице, составляет связную структуру, которая, однако, никогда не обнаруживает себя в границах одного мгновения. Цель же Бэкона—не показать последовательные виды, а составить из них формы, никогда не встречающиеся в жизни. Так, в "Трех студиях Генриетты Мораес" нет горизонтального движения ни слева направо, ни справа налево...»

И в этом Бэкон вновь следует за Сезанном: у них обоих деформация совершается на *форме в состоянии покоя*; и в то же самое время движение всего материального окружения, структуры, лишь усиливается, «стены сжимаются, плывут, стулья наклоняются или подпрыгивают, одежды съеживаются, как горящая бумага...»². Всё здесь имеет отношение к силам, всё—силы. Поэтому деформация и становится актом живописи: она не сводится ни к преобразованию формы, ни к разложению на элементы. Деформации Бэкона очень редко бывают принудительными или насильственными, они не связаны с мучением, что бы о том ни говорили; напротив, это наиболее естественные позы тела, которое группируется в ответ простой силе, действующей на него,—желанию спать, тошнотой, желанию повернуться, как можно дольше сидеть и т. д.

5253 Следует учесть особый случай крика. Что позволяет Бэкону видеть в крике один из величайших предметов живописи? «Писать крик...» Речь вовсе не о том, чтобы придать цвет исключительно интенсивному звуку. Музыка, кстати, стоит перед той же задачей—конечно, не придать крику гармонию, но соотносить звуковой крик с вызывающими его силами. Таким же образом живопись соотносит с силами видимый крик, кричащий рот. Причем силы, вызывающие крик и сводящие тело судорогами, чтобы в конце концов дойти до расчищенной зоны рта, совершенно не смешиваются ни с видимым спектаклем, перед которым кричат, ни даже с подвластными определению чувственными объектами, действие которых разлагает и воссоздает нашу боль. Кричат всегда в плену невидимых и неосязаемых сил, расстраивающих любой спектакль и превосходящих даже пределы боли и ощущения. Бэкон выражает это в словах: «писать скорее крик, чем ужас». Можно попытаться выразить это в дилемме: либо я пишу ужас и не пишу крик, так как изображаю ужасное; либо я пишу крик и не пишу видимый ужас, уходя от видимого ужаса все дальше, так как крик подобен захвату

2 D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, p. 261.

или поимке невидимой силы³. Альбан Берг сумел создать музыку крика—крик Марии, затем совершенно другой крик Пулу; и всякий раз звучание крика соотносится у него с незвуковыми силами: для горизонтального крика Марии это силы Земли, а для вертикального крика Лулу—силы Неба. Бэкон создает живопись крика, соотнося видимость крика, рот, открытый подобно темной пропасти, с невидимыми силами, которые на сей раз не что иное, как силы грядущего. Кафка говорил о том, как бы поймать дьявольские силы грядущего, что стучатся в дверь⁴. Каждый крик включает эти силы в потенции. Иннокентий Х кричит, причем кричит за занавесью—не только как пропавший из виду, но и как невидящий, как тот, кому нечего больше видеть, кому только и остается делать видимыми силы невидимого, что заставляют его кричать, свои потенции будущего. Это можно выразить в формуле «кричать к...». Кричать не *перед*, не *из*, но кричать *к* смерти и т. д., дабы вызвать спаривание сил—ощутимой силы крика и неосязаемой силы того, что заставляет кричать.

Поразительно, но перед нами точка необычайной жизненной мощи. Когда Бэкон различает две жестокости, жестокость зрелища и жестокость ощущения, говоря, что нужно отказаться от одной, чтобы достичь другой, это своеобразная декларация веры в жизнь. «Беседы» содержат множество подобных деклараций: Бэкон говорит о себе, что мозгом он пессимист, что он не *видит* почти ничего заслуживающего кисти, кроме ужасов, ужасов мира. Но нервами он оптимист, и утверждает, что видимое изображение второстепенно в живописи и будет значить чем дальше, тем меньше; Бэкон упрекает себя за то, что в его живописи слишком много ужасного, хотя ужаса мало, что-

3 Ср. высказывания Бэкона о крике: Е. I, p. 74-76, 97-98 (в последнем тексте Бэкон, правда, жалеет о том, что его крики остаются слишком абстрактными: «то, что приводит к чьему-то крику» он, как ему кажется, упускает. Но речь идет только о силах, а не о зрелище).

4 Кафка, цитируемый Вагенбахом в кн.: Klaus Wagenbach, *Franz Kafka, Années de jeunesse (1883-1912)*, ed. Mercure de France, 1967, p. 156.

бы избавиться от фигуративности; и он ищет Фигуры без ужаса. Но почему выбор этого «скорее крика, чем ужаса», жестокости ощущения скорее, чем жестокости зрелища, есть акт веры в жизнь? Невидимые силы, потенции будущего—не здесь ли они уже и не труднее ли вынести их, чем худшее зрелище или злейшую боль? С одной стороны, да, как об этом всякий раз свидетельствует мясо. Но, с другой стороны, нет. Когда видимое тело отважно, словно борец, выступает против невидимых сил, оно не дает им иной видимости, кроме своей. И вот в этой-то видимости тело активно борется, утверждает возможность триумфа, которой просто не было, пока силы оставались невидимыми в недрах зрелища, лишавшего нас сил и сбивавшего с толку. Судя по всему, только в этот момент бой становится возможным. Борьба с тьмой есть единственная реальная борьба. Когда зрительное ощущение смело выступает против невидимой силы—своего собственного условия, оно высвобождает силу, способную победить первую или стать ее сообщницей. Жизнь кричит к смерти, но смерть уже не есть то слишком-видимое, что лишает нас сил, она—та невидимая сила, которую жизнь ловит, выгоняет из логова и с криком являет взору. С точки зрения жизни смерть обречена—а вовсе не наоборот, как нам нравится думать⁵. Бэкон, не меньше чем Беккет, из числа авторов, способных говорить от имени напряженнейшей жизни—во имя жизни еще более напряженной. Этот живописец не «верит» в смерть. Самый что ни на есть фигуративный мизерабилизм служит у него Фигуре жизни, и чем дальше, тем все более сильной. Бэкону, а также Беккету и Кафке, нужно воздать честь за то, что, «изображая» ужас, увечье, протез, провал, срыв, они воздвигли Фигуры, неукротимые в своем упорстве,

5 Е. П., р. 25: «Если вас воодушевляет жизнь, то ее противоположность, этакая тень,—смерть—тоже должна вас воодушевлять. Может быть, не воодушевлять... вы должны осознавать ее так же, как вы осознаете жизнь... Пусть ваша врожденная натура совершенно лишена надежды, нервная система при этом может быть соткана из оптимизма». (О том, что Бэкон называет своей «жадностью» к жизни, своим отказом идти на смертное пари, см.: Е. П., р. 104-109.)

в своем присутствии. Они наделили жизнь новой властью— властью предельно непосредственного смеха.

Так как видимые движения Фигур подчинены невидимым силам, действующим на них, можно вывести силы из движений и составить эмпирический перечень сил, которые обнаруживает и улавливает Бэкон. Ведь, хоть он и сравнивает себя с «распылителем» или «дробильщиком», но действует скорее как детектор-уловитель. Первые невидимые силы—это силы изоляции: они служат опорой заливкам и становятся видимыми, когда оборачиваются вокруг контура и оборачивают заливку вокруг Фигуры. Вторые—силы деформации, отхватывающие части тела и головы Фигуры, которые становятся видимыми всякий раз, когда голова стряхивает свое лицо или тело—свой организм. (Бэкон сумел, например, «передать» во всем напряжении силу слёживания во сне.) Третьи—силы рассеяния—дают о себе знать, когда Фигура растушевывается и примыкает к заливке; эти силы делает видимыми странная улыбка. Но есть и множество других сил. Что сказать, прежде всего, о той невидимой силе спаривания, которая с неудержимой энергией охватывает два тела, которые, в свою очередь, обнаруживают ее, испуская нечто вроде многоугольника или диаграммы? А что за таинственную силу выслеживают и улавливают триптихи? Это одновременно сила объединения, свойственная свету, и сила, разделяющая Фигуры и створки, сила светового разделения, не тождественная предшествующей изоляции. Быть может, это обретшие видимость Жизнь, Время? Сделать Жизнь и Время видимыми... Бэкону это, кажется, удастся дважды: силу меняющегося времени выявляют аллотропические вариации тела «в какие-то доли секунды» (часть деформации); а в том соединении-разделении, которое царит в триптихах, в чистом свете, открывается сила вечного времени, вечности времени. Сделать Время ощутимым в себе—общая задача живописца, композитора, иногда писателя. Задача, отдельная от всякого размера или темпа.

40,78

Итак, свойство ощущения—переходить с уровня на уровень под действием сил. Но иногда два ощущения, каждое на своем уровне, в своей зоне, встречаются, и их уровни вступают в коммуникацию. И из области простой вибрации мы переходим в область резонанса. Налицо две спаренные Фигуры. Или, точнее, определяющим является само спаривание ощущений: можно сказать, что есть только одна общая *matter of fact* для двух Фигур или даже одна спаренная Фигура для двух тел. Как мы помним, живописец, по словам Бэкона, не в силах отказаться от включения в картину множества фигур одновременно, несмотря на опасность ввести «историю» или впасть в повествовательную живопись. Поэтому важен вопрос о возможности между синхронными Фигурами неиллюстративных, ненарративных и даже не логических отношений,—тех самых, которым подобает определение «*matters of fact*». Именно такие отношения складываются, когда спаривание ощущений, находящихся на разных уровнях, создает спаренную Фигуру (но не наоборот). Пишется ощущение. Красота схватившихся друг с другом Фигур. Они не смешаны, но приведены к неразличению предельной точностью линий, которые приобретают своеоб-

разную автономию по отношению к телам,—как в *диаграмме*, соединяющей отрезками не что иное, как ощущения¹. Налицо общая Фигура двух тел, или общий «факт» двух Фигур, без всякой истории и без всякого рассказа. И Бэкон без устали пишет спаренные Фигуры, как в период «*malerisch*», так и в «ясных» картинах: сплюснутые тела, связанные в одну Фигуру общей для них силой спаривания. Вероятно, спаренная Фигура—это частный случай Фигуры изолированной, ничуть не противоречащий принципу изоляции. Ведь даже в случае одного тела или простого ощущения различные уровни, по которым это ощущение проходит, с необходимостью вводят спаривания ощущений. Вибрация уже становится резонансом. Например, человек под зонтом из «Живописи» (1946)—это одиночная Фигура, исходя из движения ощущений сверху вниз (мясо над зонтом) и снизу вверх (голова, сцапанная зонтом). Но вместе с тем это и спаренная Фигура, исходя из связки ощущений в голове и в мясе, о чем свидетельствует ужасная впалая улыбка. В пределе, все Фигуры Бэкона—спаренные (даже кажущаяся исключением «Лежащая фигура в зеркале» стоит двоих и является подлинной диаграммой ощущений). Кроме того, одиночная Фигура часто спарена со своим животным.

В начале своей книги о Бэкоме Джон Рассел упоминает Пруста и его непроизвольное воспоминание². Между мирами Пруста и Бэкона, кажется, не много общего (хотя Бэкон часто говорит о непроизвольном). И все же складывается впечатление правоты Рассела—потому, возможно, что Бэкон, отвергая дилемму фигуративной и абстрактной живописи, попадает в ситуацию, аналогичную литературной ситуации Пруста. В самом деле, Пруст не стремился ни к слишком «произвольной», абстрактной литературе (философии), ни к литературе фигуративной,

1 Е. И., р. 70-72: «Я хотел создать образ, который содержал бы в сгущенном виде это ощущение пары, обнявшейся в постели в некоей форме коитуса... и если вы посмотрите на формы, то они здесь, в некотором смысле, совершенно нефигуративны».

2 John Russell, *Francis Bacon*, p. 30.

иллюстративной или нарративной,—этой умелой рассказчице. Тем, чего он доискивался, что хотел продемонстрировать, был своего рода образ, вырванный у изображения, фигура, избавленная от фигуративной функции,—Фигура-в-себе, например Фигура Комбре. Пруст сам говорил о «фигурально описанных истинах». И если он так часто полагался на произвольную память, то потому, что ей, в отличие от памяти произвольной, довольствующейся иллюстрацией к прошлому или рассказом о нем, как раз и удавалось выявить эту чистую Фигуру.

А как действовала произвольная память у Пруста? Она спаривала два ощущения, которые, находясь в теле на разных уровнях, сцеплялись, словно два борца,—настоящее и прошлое ощущения,—и высвобождали нечто несводимое к ним, ни к прошлому, ни к настоящему,—это и была Фигура. В конечном счете неважно, делятся ли два ощущения на прошлое и настоящее и, следовательно, идет ли речь о памяти. Спаривание ощущений, сцепление ощущений подчас обходится без нее: таково желание, а еще больше—искусство, живопись Эльстиера или «музыка Вентейля. Важен резонанс двух ощущений, когда они сцепляются друг с другом. Вспомним ощущения виолончели и фортепьяно в сонате: «Происходило это как бы на заре мира, когда не было еще ничего, кроме этой пары, на земле, или, вернее, *в этом огражденном отовсюду мире*, так построенном логикой его творца, что двое существ навсегда останутся там в одиночестве: в мире сонаты...» Речь идет о Фигуре сонаты, о рождении сонаты как Фигуры. То же самое происходит в септете, где яростно борются два мотива, определенные каждый своим ощущением: один—как духовный «зов», а другой—как «боль», «невралгия» в теле. Различие музыки и живописи для нас уже несущественно. Важно, что два ощущения сцепляются, подобно борцам, и вступают в «единоборство энергий», пусть и развоплощенное, но испускающее невыразимую сущность, рождающее резонанс, богоявление в замкнутом мире³.

3 Proust, *A la recherche du temps perdu*, La Pleiade, I, p. 352; III, p. 260.

Пруст умело заточал предметы и людей (Комбре—в чашке чая, Альбертину—в комнате): по его словам, это помогало ему уловить их оттенки.

В любопытном фрагменте «Бесед» Бэкон-портретист говорит, что ему не нравится писать умерших людей по памяти, а также незнакомых (так как они лишены для него плоти); когда же он пишет знакомых, то не любит смотреть на них. Он предпочитает недавнее фото или воспоминание, скорее даже, ощущение недавнего фото, след впечатления: в «припоминание» превращается сама работа над картиной⁴. Но по сути дела и у Пруста, и тем более у Бэкона речь идет не о памяти. Единоборство двух ощущений и рождаемый ими во время схватки резонанс—вот что здесь важно. Ощущения подобны *борцам*, движение которых разлагал с помощью фотографии Майбридж. Дело не в том, что все вещи воюют, борются друг с другом, как можно было бы решить с точки зрения фигуративного пессимизма. Борьба, единоборство суть следствие спаривания различных для двух тел ощущений, а не причина. Борьба—это и есть изменчивая Фигура, которую являют два тела, спящие в обнимку, слитые воедино желанием или приведенные в резонанс живописью. Сон, желание, искусство—места объятий и резонанса, места борьбы.

Спаривание, резонанс—не единственный вид сложного ощущения. Спаренные Фигуры часто появляются и в триптихах, особенно в центральных частях. И все-таки мы быстро понимаем, что сколь бы ни было важным спаривание ощущений, оно не позволяет нам выяснить, что такое триптих, а главное, каковы отношения между тремя его частями. Несомненно, именно в триптихе достигает наивысшей определенности следующее требование: между отдельными частями должна существовать связь, но не логическая и не нарративная. Триптих не подразумевает никакого развития и не рассказывает истории. Поэто-

4 E.I, p. 79-83.

му он, в свою очередь, должен воплощать факт, общий для нескольких фигур. Он должен высвободить «matter of fact». Но предыдущее решение—спаривание Фигур—здесь не годится, так как в триптихе Фигуры остаются отдельными. Они должны остаться отдельными и потому не резонируют. Значит, существует два вида ненарративной связи, два вида «matters of fact», общего факта: один соответствует спаренной Фигуре; другой—отдельным Фигурам, например частям триптиха. Но как такие Фигуры могут иметь общий факт?

Этот вопрос можно поставить и без триптихов. Бэкон восхищается «Купальщицами» Сезанна, так как множество фигур, объединенных в этой картине, не составляют «историю»⁵. Это отдельные, отнюдь не спаренные Фигуры, поэтому их объединение в одной картине требует общего факта иного рода, нежели спаривание ощущений. А вот «Мужчина с ребенком» Бэкона (1963): две Фигуры—мужчины, сидящего на стуле и охваченного судорогой, и напряженно стоящей девочки—разделены частью заливки, которая образует между ними угол. Рассел риторически гадает: «Может быть, отец когда-то нанес обиду этой девочке и сам не желает ее простить? Или она—надзирательница, смотрящая на него, скрестив руки, тогда как он, отвернувшись от нее, извивается на стуле? Или это больной ребенок, выродок, неотступно его преследующий, а он взобрался на пьедестал, как судья, готовый произнести вердикт?»⁶ Одну за другой он отбрасывает гипотезы, возвращающие в картину рассказ. «Мы никогда не узнаем этого, не будем же и хотеть это узнать». Вне сомнения, мы вправе сказать, что картина есть возможность всех этих гипотез или нарративов одновременно. Но—именно потому, что она сама—вне всякой нарратива. Таков еще один случай, когда «matter of fact» не может быть спариванием ощущений, когда она должна удерживать Фигуры в отдельности, хотя они и объединены в картине. Девочка, кажется, выполняет функцию

5 E. I, p. 124.

6 John Russell, *Francis Bacon*, p. 121.

«свидетеля». Но это, как мы видели, свидетель, ничего общего не имеющий с наблюдателем или зрителем-вуайёром (даже если он и выглядит таковым с точки зрения сохраняющегося* вопреки всему изображению). На более глубоком уровне свидетель лишь указывает константу, назначает меру или темп, по отношению к которым оценивается вариация. Именно поэтому девочка напряжена, как палка, и, кажется, отбивает такт своей раздутой ступней, тогда как мужчина пронизан двойной вариацией, словно он сидит на поднимающемся стуле, который ездит вверх-вниз, и скачет в обоих направлениях с уровня на уровень ощущения. Так же нуждаются в свидетелях, отмеряющих глубокие аллотропические вариации их тел, а то и *присматривающих за их головой*, персонажи Беккета («Ты меня слышишь? Кто-нибудь смотрит на меня? Кто-нибудь слушает меня? Кто-нибудь хоть чуть-чуть мной интересуется?»). И так же, как у Беккета, свидетель у Бэкона может свестись к кругу арены, к фотоаппарату или даже просто к моментальной фотографии. При этом Фигура-свидетель необходима для Фигуры-вариации. И, конечно, двойная, идущая в обоих направлениях вариация может затрагивать одну Фигуру, а может и распределяться между двумя Фигурами. А свидетель, в свою очередь, может быть двумя свидетелями, несколькими свидетелями (но в любом случае его интерпретация как вуайера или зрителя недостаточна, не более чем фигуративна).

Итак, проблема существует и без триптихов, но именно в триптихах с их отдельными частями она ставится в чистом виде. И мы можем выделить три ритма: 1) «активный» ритм восходящей вариации, или усиления; 2) «пассивный» ритм нисходящей вариации, или ослабления; 3) «контрольный», или ритм-свидетель. Такой ритм может уже не быть привязан к Фигуре, не зависеть от нее: он сам может стать Фигурой, конституировать Фигуру. Именно об этом применительно к музыке говорил Оливье Мессиан, различая активный, пассивный и контрольный ритмы и демонстрируя, что они не отсылают к ритмизо-

ванным персонажам, а сами конституируют персонажей ритмических. «Когда три актера присутствуют на одной театральной сцене, происходит следующее: один из них действует, второй подвергается действию первого, а третий неподвижно наблюдает за происходящим...»⁷ Таким образом, мы можем выдвинуть гипотезу о природе триптиха, о его законе или строе. Традиционно триптихи были передвижными, переносными картинами; их боковые створки часто включали молящихся, аббатов или донаторов. И все это вполне подходит Бэкону, который тоже ищет для своих картин возможность передвижения и любит помещать в них неподвижных свидетелей. Но как ему удастся вновь придать триптиху такую актуальность, за счет чего он создает триптих заново? Он делает его не просто передвижным, но—эквивалентным движениям или частям музыкальной пьесы. Триптих как распределение трех базовых ритмов. Такому триптиху свойственна не линейная, а, скорее, циркулярная организация.

Эта гипотеза могла бы выделить триптиху привилегированное место в творчестве Бэкона. Писать ощущение, которое, по сути дела, есть ритм... Но в простом (одиночном) ощущении ритм еще зависит от Фигуры, он представляет собой *вибрацию*, пронизывающую тело без органов, он—вектор ощущения, то самое, что заставляет его переходить с уровня на уровень. При спаривании ощущений ритм уже освобождается, сталкивая и объединяя разные уровни различных ощущений: теперь он—*резонанс*, но он еще смешивается с мелодическими линиями, пунктами и контрапунктами одной спаренной Фигуры; он—диаграмма спаренной Фигуры. Наконец, в триптихе ритм приобретает необычайную амплитуду в *форсированном движении*, которое сообщает ему автономию, а нам дает впечатление времени: границы ощущения размыты, прорваны во всех направ-

лениях; Фигуры возносятся, взлетают в воздух, водружаются на воздушные снасти и тут же падают с них. Но в то же самое время, в этом неподвижном падении, происходит удивительнейший феномен восстановления, перераспределения: сам ритм становится теперь ощущением, именно он становится Фигурой, согласно своим отдельным направлениям, активному, пассивному и контрольному... Мессиян искал своих предшественников в Стравинском и Бетховене. Бэкон мог бы искать их в Рембрандте и (с учетом разницы средств) в Сутине. Ведь у Рембрандта, как в натюрмортах или жанровых сценах, так и в портретах, имеет место, прежде всего, сотрясение, вибрация: контур состоит на службе вибрации. Но есть у него и резонансы, порождаемые слоями накладывающихся друг на друга ощущений. И есть то, что описывал Клодель,—эта амплитуда света, этот безмерный, «недвижный и однородный фон», который вдруг вызывает причудливый эффект, разводя Фигуры, деля их на активных, пассивных и свидетелей, как в «Ночном дозоре» (или в том натюрморте, где стоящие на одном уровне бокалы выступают в роли «полувоздушных свидетелей», пока очищенный лимон и перламутровая раковина скрещивают свои спирали)⁸.

7 О важнейшем понятии «ритмического персонажа» см. анализ Мессияна в кн.: Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, ed. Belfond, p. 70-74; Golea, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, ed. Julliard.

8 Paul Claudel, *L'ceil ecoute*, in: «Œuvres en prose», La Pléiade, p. 196-202, 1429-1430 (рус. пер.: Поль Клодель, *Глаз слушает*, пер. А. Ф. Кулиш, Харьков, 1995, с. 48-51).

Примечание: что такое триптих?

Нужно проверить гипотезу: есть ли в триптихах определенный порядок, и если да, то состоит ли он в распределении трех фундаментальных ритмов, один из которых выступает свидетелем или мерой двух других? Поскольку этот порядок, если только он существует, комбинирует множество переменных, вполне вероятно, что проявляется он очень по-разному. И только опытное исследование конкретных триптихов может нам здесь помочь.

Прежде всего, мы видим в триптихах множество явных свидетелей: 1962, два жутковатых персонажа в левой части; 1965, 44 два сидящих за столом старика в правой части и обнаженная 45 в левой; 1968, двое «дожидającychся», слева—голый, справа— 40 одетый; 1970, наблюдатель слева и фотограф справа; 1974, фото- 4 снайпер справа; 1976, два странных подобия портрета слева и 82,24 справа, и т. д. Но мы видим также, что все гораздо сложнее. Изображение всегда несмотря ни на что сохраняется, и функция-свидетель может отсылать к тому или иному персонажу фигуративно, пусть и во вторую очередь. При этом фигурально та же функция-свидетель может отсылать к совершенно другому персонажу. И свидетель во втором смысле не будет совпадать со свидетелем в первом смысле. Мало того, более глубокий

свидетель во втором смысле будет не тем, *кто* наблюдает или видит, но, напротив, тем, *что* видит неполный свидетель в первом смысле: таким образом, в триптихе имеет место самый настоящий обмен функции-свидетеля. Более глубоким, фигуральным, будет тот свидетель, который не видит и даже не в состоянии видеть. Он определяется в качестве свидетеля через совершенно другое свойство—горизонтальность, почти константный уровень. В самом деле, именно горизонталь определяет «авторетроградный» ритм, для которого не характерно ни нарастание, ни убывание, ни увеличение, ни уменьшение: это и есть ритм-свидетель, а два других, вертикальных, ретроградны только друг по отношению к другу, каждый будучи ретроградацией другого¹.

Итак, именно в горизонтали триптиха следует искать константу ритма-свидетеля. Эта горизонталь образует ряд различных Фигур. В первую очередь, Фигуру плоской истерической улыбки: не только, как мы видели, в триптихе головы 1953 го- 56 да (левая часть), но уже в триптихе монстров 1944 года (цен- 83 тральная часть), где голова с завязанными глазами вовсе не собирается укусить,—эта мерзкая голова улыбается, следуя горизонтальной деформации рта. Также горизонталь может выражаться в поступательном движении, как в триптихе 1973 года: 28 горизонтальное движение в центре ведет нас справа налево, от одного спазма к другому (отметим, что последовательность, когда она действует, не обязательно идет слева направо). Еще одна фигура горизонтали—лежащее тело, как в центральной части триптиха 1962 года, в центральной же 1964-го, в левой 1965-го, 44,84,45 опять в центральной 1966-го, и т. д.; всегда горизонтальна сила 9 сплющивания во сне. И, наконец, многочисленные лежащие те-

¹ Понятия ретроградного и неретроградного ритмов, а также прибавляемой и вычитаемой величин, рассмотрены в цитированной выше книге Мессиаана. В том, что те же проблемы поднимаются в живописи, особенно в отношении цветов, нет ничего удивительного: Пауль Клее продемонстрировал это как в своей живописи, так и в теоретических работах.

ла, спаренные согласно горизонтальной диаграмме, как, например, две пары лежащих слева и справа в «Суини-агонисте» или 51
3,4
двое лежащих в центре триптихов 1970 года. Таково специфическое использование спаренных Фигур в триптихах. Первый элемент комплексной организации, как видим, самой своей сложностью свидетельствует о законе триптиха: функция-свидетель сначала возлагается на видимых персонажей, но затем оставляет их, чтобы проникнуть более глубоко в ритм, который сам становится персонажем,—ретроградный ритм или ритм-свидетель, следующий горизонтали. (Иногда Бэкон объединяет в одной части триптиха двух свидетелей, видимого и ритмического персонажей, как, например, слева в триптихе 1965 года или справа в «Суини-агонисте».)

Теперь появляется второй элемент комплексной организации. По мере того как функция-свидетель циркулирует в картине и видимый свидетель уступает место ритмическому, происходят две вещи. С одной стороны, ритмический свидетель не является таковым сразу; он становится таковым, только когда функция-свидетель доходит до него и затрагивает его; прежде он остается на стороне активного или пассивного ритма. Вот почему лежащие персонажи триптихов часто еще сохраняют трогательный остаток активности или пассивности, который заставляет их выстраиваться по горизонтали, не лишая вместе с тем весомости или живости, расслабленности или зажатости, происходящих из другого источника. Так, в «Суини-агонисте» спаренная Фигура слева пассивна и лежит на спине, тогда как Фигура справа еще энергична и чуть ли не кружится; а чаще одна и та же спаренная Фигура включает и активное тело, и пассивное: часть ее едва показывается над горизонтом (голова, ягоды и т. д.). Но, с другой стороны, наоборот, свидетель, переставший быть видимым, оказывается свободен для других функций; он переходит на сторону активного или пассивного ритма, связывается с тем или с другим, как только перестает быть свидетелем. Так, видимые свидетели в триптихе 1962 года

кажутся оскалившимися, как вампиры, но один из них, пассивный, придерживает себя за поясницу, чтобы не упасть, а другой, активный, готов взлететь; или—два видимых свидетеля в триптихе 1970 года, слева и справа. Триптих исполнен великого движения, великой циркуляции. Ритмические свидетели подобны активным или пассивным Фигурам, которые только что обрели стабильность или еще ищут ее, тогда как видимые свидетели—на пороге рывка или падения, вот-вот станут пассивными или активными.

Третий элемент комплексной организации касается активного и пассивного ритмов. В чем заключаются эти два направления вертикальной вариации? Как распределяются два противоположных ритма? В простых случаях имеет место оппозиция *спуск—подъем*: в триптихе монстров (1944) по сторонам от головы с горизонтальной улыбкой мы видим еще две головы—одна, с ниспадающими волосами, опущена, а другая, напротив, устремляется вверх, разинув в крике рот; в «Штудиях человеческого тела» (1970) двое растянувшихся в круге центральной части окружены слева формой, которая кажется вырастающей из своей тени, а справа—формой, будто бы втекающей в себя, как в лужу. Но это уже частный случай другой оппозиции, *диастола—систола*: здесь сжатие противостоит особому рода растяжению, расширению, спуску-истечению. «Распятие» (1965) противопоставляет спуск-истечение распятого мяса в центральной части крайнему сжатию палача-нациста; «Три Фигуры в комнате» (1964) противопоставляют расслабление человека слева, сидящего на унитазе, и судорогу человека на табурете справа. Но, возможно, самый изощренный вариант представляют «Три штудии мужской спины» (1970), демонстрирующие с помощью линий и цветов оппозицию широкой расслабленной розовой спины слева и напряженной красно-синей спины справа, тогда как в центре синий цвет, кажется, обретает стабильный уровень и вмешивается в темное зеркало, чтобы обозначить функцию-свидетеля. Впрочем, оппозиция, не стано-

ваться менее впечатляющей, может строиться иначе: так, в триптихе 1970 года она противопоставляет справа и слева *голового и одетого*, которые присутствуют в качестве видимых свидетелей уже в триптихе 1968 года, слева и справа; наконец, в триптихе Люциана Фрейда (1966) с большей тонкостью противопоставлены обнаженное плечо, соседствующее со сжавшейся головой, слева и вновь прикрытое—справа, рядом с расслабляющейся, оседающей головой. Но нет ли другой оппозиции, которая бы сама предполагала оппозицию голового-одетого? Это оппозиция *увеличения—уменьшения*. Изобретательность Бэкона в выборе прибавляемого и вычитаемого не знает границ, и мы сможем глубже продвинуться в области величин и ритма, заметив, что прибавляемое или вычитаемое есть не количество, множество или подмножество, а величина, определяемая через точность или «краткость». Так, например, прибавляемым может быть наудачу положенный мазок из тех, что любит Бэкон. Возможно, самый яркий и волнующий пример дает нам триптих августа 1972 года: свидетелями выступают растянувшаяся пара в центре и четко очерченный лиловый овал; торс Фигуры слева сокращен—ему не хватает значительной части; справа он на пути к восполнению—половина недостающей части уже прибавлена. Не меньше меняются ноги: слева мы видим одну целую и одну намечающуюся ногу; справа—все наоборот: одна нога уже удалена, и вытекает другая. С этим связаны и метаморфозы лилового овала: слева он становится розовой лужей возле стула, а справа—розовой жидкостью, вытекающей из ноги. Так увечья и протезы включаются у Бэкона в общую игру вычитаемых и прибавляемых величин: словно бы целый сонм исторических «снов» и «пробуждений» поражает различные части тела. Вместе с тем этот триптих—одна из самых музыкальных картин Бэкона.

Серьезное затруднение, с которым мы здесь столкнулись, обусловлено тем, что различные оппозиции не соответствуют друг другу, сами термины их не совпадают. Отсюда следу-

ет свобода комбинаций. Составить их исчерпывающий перечень невозможно. В самом деле, нельзя четко разделить подъем-спуск, сокращение-расслабление, систолу-диастолу: например, истечение—это настоящий спуск, но также и расслабление, и расширение; в истечении есть и некоторое сжатие, как у человека над умывальником и человека на унитазах в триптихе 1973 года. Нужно ли сохранять, однако, оппозицию между локальным растяжением ануса и локальным сокращением горла? Может быть, оппозиция устанавливается между двумя различными сокращениями, от одного из которых к другому переходит триптих. Все может сосуществовать, а оппозиция—варьироваться или даже переворачиваться, в зависимости от точки зрения, то есть в зависимости от контрольной величины. Бывает, особенно в так называемых закрытых сериях, что оппозиция почти сводится к противоположности направлений. В пределе, главное в двух противопоставляемых ритмах—то, что каждый является «ретроградацией» другого, в то время как общую постоянную величину представляет ритм-свидетель, ретроградный по отношению к самому себе. Однако эта относительность триптиха не исчерпывает его закон. Ведь если нам кажется, что один из противостоящих ритмов—«активный», а другой—«пассивный», у этого должна быть причина, даже если мы назначаем два эти термина с очень неустойчивой точки зрения, меняющейся от картины к картине, и даже от одной части триптиха к другой. Какова же эта причина?

Отыскать то, что в каждом случае диктует нам то или иное назначение терминов, нетрудно. Примат у Бэкона отдан спуску. Удивительно, но активно то, что спускается, падает. *Активно падение*, хотя и вовсе не обязательно спуск в пространстве, протяженности. Речь идет о спуске как переходе ощущения, как различии уровней, заключенном в ощущении. Большинство авторов, которые сталкивались с проблемой интенсивности ощущения, приходили, кажется, к этому же ответу: различие интенсивностей ощущается в падении. Отсюда идея борьбы за па-

дение. «Их ладони невольно соприкоснулись над головами. И в то же мгновение вновь резко опустились. Некоторое время они пристально смотрели на свои соединенные руки. И вдруг—упали; непонятно было, кто из них раскачал другого, как будто их руки сами их опрокинули...»² То же самое у Бэкона: плоть сходит с костей, тело спускается с рук или задранных бедер. Ощущение развивается в падении, падая с одного уровня на другой. В этом—существо позитивной, активной реальности падения.

Почему различие уровней не может ощущаться в ином направлении, например в подъеме? Дело в том, что падение ни в коем случае не следует интерпретировать термодинамически, в смысле энтропии, тенденции к уравниванию с более низким уровнем. Напротив, цель падения—утвердить различие уровней как таковое. Всякое *напряжение* ощущается в падении. Кант выдвинул принцип интенсивности, определив ее как величину, схваченную в мгновении: отсюда он заключал, что содержащаяся в этой величине множественность может быть представлена только путем приближения к отрицанию = 0³. Таким образом, даже если ощущение стремится к более высокому или высшему уровню, оно может заставить нас ощутить это не иначе, как через приближение этого высшего уровня к нулю, то есть через падение. Каким бы ни было ощущение, его интенсивная реальность всегда есть реальность спуска на более или менее «значительную» глубину, но не подъема. Ощущение неотделимо от падения, которое конституирует его наиболее внутреннее движение, его «клинамен». Такая идея падения никак не связана с понятиями поражения, неудачи или страдания, хотя они напрашиваются в качестве ее иллюстраций. Подобно тому как жестокость ощущения не совпадает с жестокостью изображенной сцены, все более и более глубокое падение в ощущении не совпадает с изображением падения в пространстве, если толь-

ко мы не хотим представить его в упрощенном, забавном виде. Падение—это самое живое в ощущении, то, в чем ощущение ощущается как живое. Поэтому интенсивное падение может совпадать как со спуском в пространстве, так и с подъемом. Оно может совпадать с диастолой, расслаблением или рассеянием, но также и с сокращением или систолой. С уменьшением, но и с увеличением. Одним словом, падение—это все то, что развивается (бывает развитие через уменьшение). Падение—это активный ритм⁴. И теперь мы можем в каждой картине определить (исходя из ощущения) то, что соответствует падению. Так определяется активный ритм, варьирующийся от картины к картине. Противоположный персонаж в той же картине будет играть роль пассивного ритма.

Подытожим законы триптиха, обосновывающие его необходимость как сосуществование трех частей-картин: 1) различие трех ритмов, или ритмических Фигур; 2) наличие ритма-свидетеля, циркулирующего в картине (видимого и ритмического); 3) детерминация активного и пассивного ритмов со всеми их вариациями, согласно персонажу, избранному в качестве активного ритма. Эти законы не имеют ничего общего с рассудочной прикладной формулой; они принадлежат той иррациональной логике ощущения, которая конституирует живопись. Они не просты и не произвольны. Они не совпадают с порядком следования слева направо. Они не предполагают однозначной роли центра. Константы, предполагаемые ими, меняются в каждом конкретном случае и устанавливаются между исключительно разнообразными терминами, варьирующимися как по своей природе, так и по отношениям между ними. Картины Бэкона настолько пронизаны движениями, что закон триптихов не может быть ничем иным, как движением движений, слож-

2 Witold Gombrowicz, *La Pornographie*, ed. Julliard, p. 157.

3 *Критика чистого разума*, Антиципации восприятия (рус. пер.: Иммануил Кант, *Критика чистого разума*, пер. Н. Досского, СПб., 2008, с. 142-148).

4 Сартр показал в своем исследовании о Флобере значимость эпизода падения в перспективе «истерического выбора», но придал ему слишком негативный смысл, хотя и признал, что падение вписывается в активный и позитивный долгосрочный проект (*L'Idiot de la famille*, ed. Gallimard, t. 2).

ным состоянием сил, коль скоро движение всегда проистекает из действующих на тело сил. Поэтому последний оставшийся перед нами вопрос—о том, каким силам подчиняется триптих. Если его законы таковы, как мы только что их определили, каким силам они соответствуют?

Прежде всего, в одиночных картинах имеет место двойное движение, от структуры к Фигуре и от Фигуры к структуре: силы изоляции, деформации и рассеяния. Затем, имеет место движение между самими Фигурами: это силы спаривания, переоткрывающие на своем уровне феномены изоляции, деформации и рассеяния. Наконец, есть третий тип движений и сил—с ними-то как раз и связан триптих, который, в свою очередь, переоткрывает феномен спаривания, но при этом действует за счет других сил и вводит другие движения. С одной стороны, уже не Фигура примыкает к заливке, а отношения между Фигурами резко проецируются на заливку, принимаются на себя однородным цветом или ярким светом, так что Фигуры часто напоминают воздушных гимнастов, окруженных лишь светом или цветом. Очевидно, что триптихи нуждаются в этой световой или цветовой яркости и редко мирятся с общей трактовкой *maleric*: одним из немногих исключений является триптих головы 1953 года. Но, с другой стороны, следствием того, что световое или цветное единство принимает на себя отношения между Фигурами и заливкой, становится максимальное разделение Фигур в свете и цвете: их охватывает сила разделения, обособления, совершенно отличная от предшествующей силы изоляции.

Вот принцип триптиха: максимальное световое и цветное единство ради максимального обособления Фигур. Таков урок Рембрандта: не что иное, как свет, порождает ритмических персонажей⁵. Именно поэтому тело Фигуры проходит через три уровня сил, достигающих кульминации в триптихе. Сначала

имеет место факт одной Фигуры, когда тело оказывается подчинено силам изоляции, деформации и рассеяния. Затем—первая «*matter of fact*», когда две Фигуры застигаются в одном факте, то есть когда тело становится добычей силы спаривания, мелодической силы. И, наконец, триптих—разделение тел во всеобщем свете или цвете, который становится единым фактом Фигур, их ритмическим бытием, второй «*matter of fact*», или разделяющим Объединением. Объединение, разделяющее Фигуры и цвета, есть свет. Существа-Фигуры разделяются, падая в черном свете. Цвета-заливки разделяются, падая в белом свете. Все становится воздушным в этих световых триптихах, само разделение происходит в воздухе. Время не заключено более в хроматизме тел, оно перешло в монохроматическую вечность. Безмерное пространство-время—вот что объединяет все вещи, *вводя, однако, между ними расстояния Сахары, века Зона*: таковы триптих и его части. В этом смысле триптих действительно является путем преодоления «станковой» живописи; три картины, будучи отдельными, уже не изолированы; рама или края картин отсылают уже не к ограничительному единству каждой из них, а к распределительному единству всех трех. В итоге, все картины Бэкона—триптихи: по принципу триптихов более или менее явно организованы даже одиночные картины.

5 О «разъединении, вносимом в группу людей светом» говорил в связи с «Ночным дозором» Клодель (*CEuvres en prose, La Pleiade*, p. 1329).

Ошибочно думать, будто живопись начинается с белой поверхности. Фигуративное суеверие родом как раз из этого заблуждения: в самом деле, будь перед живописцем белая поверхность, он мог бы воспроизвести на ней внешний объект, служащий ему моделью. Но это не так. В голове у живописца, вокруг него, в мастерской—множество вещей. И все, что у него в голове или вокруг него, уже находится на холсте, более или менее виртуально, более или менее актуально, еще до того, как он приступит к работе. Все это присутствует на холсте в качестве актуальных или виртуальных образов. Так что задача живописца—не заполнить белую поверхность, а, скорее, освободить, разгрести, расчистить. Он не воспроизводит на холсте объект, функционирующий как модель, но пишет поверх уже имеющихся там образов, чтобы произвести картину, действие которой перевернет отношения модели и копии. Поэтому нужно определить все эти «данности», присутствующие на картине до начала работы живописца, и решить, какие из них препятствуют его работе, а какие помогают или даже являются результатами подготовительных действий.

В первую очередь, имеют место *фигуративные данности*. Фигурация существует, это факт, она даже предварительна по от-

ношению к живописи. Мы осаждены фотографиями-иллюстрациями, газетами-нарративами, кино- и телеобразами. Наряду с физическими, существуют психические клише, готовые восприятия, воспоминания, фантазмы. Это очень важный для живописца опыт: целая категория вещей, которые можно назвать «клише», уже имеется на холсте до того, как он приступит к работе. Драматичный опыт. Кажется, через наивысшую его точку прошел Сезанн: клише всегда-уже есть на картине, и если художник довольствуется их трансформацией, деформацией, оттеснением, третированием в каком угодно смысле, это еще слишком интеллектуальное, слишком абстрактное противодействие, которое позволяет клише возродиться из пепла, которое оставляет художника в стихии клише и не дает ему иного утешения, кроме пародии. Д. Г. Лоуренс посвятил великолепные строки этому без конца возобновлявшемуся опыту Сезанна: «После сорокалетней ожесточенной борьбы ему удалось до конца постичь одно яблоко, одну-две вазы. Не более того. Это кажется пустяком, и он умер, полный горечи. Но важен первый шаг, и яблоко Сезанна очень значительно, более значительно, чем идея Платона... Если бы Сезанн согласился последовать собственному—барочному—клише, его рисунок вполне отвечал бы классическим нормам, и ни один критик не нашел бы, к чему придраться. Но когда его рисунок отвечал классическим нормам, он казался Сезанну откровенно плохим. Это было клише. Поэтому он набрасывался на него, изничтожал его форму и содержание, а затем, когда, замученное, истощенное, клише действительно дурнело, он оставлял его таким, как есть, недовольный, ибо никогда не достигал желаемого. Именно здесь коренится комический оттенок картин Сезанна. Ненависть к клише иной раз побуждала его переиначивать их пародийно—таковы "Паша" и "Женщина"*... Он хотел нечто выразить, но *прежде* вынужден был сражаться с гидроголовым клише, по-

* Лоуренс имеет в виду картины «Новая Олимпия» и «Задущенная» (обе—1873).

следную голову которого никогда не мог отрубить. Борьба с клише очевидна в его картинах. Поднимаются облака пыли, осколки летят во все стороны. Эту пыль и эти осколки— вот что так рьяно копируют его подражатели... Но я убежден, что для самого Сезанна по-настоящему желанным было изображение. Он искал верного изображения. Просто хотел, чтобы оно было как можно вернее. Даже если сфотографировать предмет, трудно добиться этого более верного изображения, которого искал Сезанн... Вопреки всем его усилиям женщины оставались клишированными, знакомыми, готовыми, и он так и не избавился от одержимости понятием, чтобы перейти к интуитивному познанию. Исключением была его жена: в ней он сумел-таки почувствовать яблочность... А в портретах мужчин часто упускал ее, упорствуя в одежде, в этих негнущихся пиджаках, шляпах, куртках, занавесках... Где Сезанн подчас совершенно избегает клише и в самом деле дает целиком интуитивное истолкование реальности, так это в натюрмортах... Здесь он неподражаем. Эпигоны копируют его скатерти в твердых складках, нереальные предметы его картин. Но повторить кувшины и яблоки им не под силу. Истинную яблочность сымитировать невозможно. Каждый должен сам создать ее новой и другой. Как только яблоко начинает напоминать сезанновское, все идет насмарку...»¹

Клише, клише! Со времен Сезанна дело не изменилось к лучшему. Мало того, что вокруг нас и в наших головах расплодись образы всех мастей; новые клише порождает само противодействие им. Даже абстрактная живопись стала производительницей клише—«всех этих трубок, спиралей, рифленостей, глупых и претенциозных»². Все без исключения копиисты обречены возрождать клише, в том числе клише того, что прежде от клише освободилось. Борьба с клише—неблагодарное занятие. Как говорит Лоуренс, еще хорошо, если тебе удалось постичь

Портрет Джорджа Дайера в зеркале. 1968 (36)

1 D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, p. 238-261.

2 D. H. Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, ed. Gallimard, p. 369.

одно яблоко, одну-две вазы. Японцы это знают: всей жизни едва ли хватит на одну травинку. Вот почему великие живописцы так строги к своим произведениям. Столько людей принимает фотографию за произведение искусства, плагиат за смелость, пародию за смех или, хуже того, жалкую находку за творение. Но великие живописцы знают, что изуродовать, исковеркать, спародировать клише мало для достижения истинного смеха, истинной деформации. Бэкон строг к себе не меньше, чем Сезанн, и, подобно Сезанну, портит, бросает многие свои картины, отрекается от них, как только вновь замечает врага. Его суд таков: серия «Распятый»?—слишком сенсационно, слишком, чтобы быть ощутимым. Даже «Корриды» слишком драматичны. Серия «Пап»?—«я попытался, без малейшего успеха, ввести кое-какие записи, деформирующие записи» папы Веласкеса, и «сожалею об этом, так как думаю, что получилось глупо, и еще потому, что передо мной был абсолют...»³. Что же останется от Бэкона, по его собственному мнению? Может быть, несколько серий голов, один-два воздушных триптиха да одна широкая мужская спина. Немногим больше яблока и одной-двух ваз.

Очевидны сложные отношения Бэкона с фотографией. Он по-настоящему очарован ею (он окружает себя фотографиями, он пишет портреты по фотографиям, в том числе и не имеющим отношения к модели; он изучает по фотографиям классические картины; наконец, у него явная слабость к фотографированию самого себя). И в то же время он не, придает фотографиям никакой эстетической ценности (и предпочитает те из них, которые не имеют на этот счет амбиций, как—говорит он—у Майбриджа; особенно ему нравятся рентгенограммы и медицинские пособия, а для серий голов он любит использовать фотографии, сделанные в уличных автоматах; что же до его слабости фотографироваться, этих фотоизлияний, то он чувствует в них какую-то низость...). Как объяснить такую позицию? Дело в том,

Лежащая фигура. 1969 (43)

3 Е. I, p. 77 (здесь же Бэкон выносит суровый приговор картинам, включающим еще фигуративную жестокость).

что фигуративные данности куда более сложны, чем кажется по началу. Несомненно, это средства видеть: таковы репродукции, иллюстративные или повествовательные изображения (фотографии, газеты). Но сразу выясняется, что они могут действовать двумя способами, через сходство или через конвенцию, через аналогию или через код. И как бы они ни действовали, они сами чем-то являются, существуют в себе: мы не только видим с их помощью, но и *видим именно их и в конце концов только их*⁴. Фотография «создает» человека или пейзаж в том же самом смысле, в каком говорят, что газета создает событие (отнюдь не довольствуясь его пересказом). То, что мы видим, то, что мы воспринимаем, и есть фотографии. Величайшее стремление фотографии—навязать нам «истину» спекулятивных и неподобных образов. И Бэкон не намерен препятствовать этому движению, напротив, он не без наслаждения доверяется фото. Подобно симулякрам Лукреция, фотографии кажутся ему пересекающими пространства и века, идущими издалека, чтобы населить каждую комнату и каждый мозг. Поэтому он не упрекает фотографии просто-напросто в фигуративное™, в том, что они что-то изображают; он остро чувствует, что они сами чем-то являются, навязывают себя взгляду и безраздельно распоряжаются глазом. Они могут выгодно использовать эстетические притязания и соперничать с живописью; Бэкон не придает этому большого значения, он считает, что фотография склонна сплющивать ощущение на одном уровне и не может ввести в него конститутивное различие уровней⁵. Если подчас ей это и удается, как кинообразам Эйзенштейна или фотообразам Майбриджа, то исключительно в силу трансформации клише или, как говорил Лоуренс, коверканья образа. В отличие от искусства, фотографии не под силу деформация (исключая чудеса, подобные кино Эйзенштейна). Словом, даже когда фотография не только

4 E. I, p. 67 sq.

5 E. I, p. 112-113 (Джон Рассел хорошо проанализировал отношение Бэкона к фотографии в главе своей книги «Образ-спрут»),

фигуративна, она все равно фигуративна как данность, как «знакомая вещь»—противоположность живописи.

Поэтому, несмотря на свою слабость, Бэкон радикально враждебен к фотографии. Многие современные художники интегрируют фотографию в творческий процесс живописи—прямо или косвенно, находя в фотографии определенный художественный потенциал или надеясь путем ее живописной трансформации проще преодолеть клише⁶. Поразительно, что Бэкон видит во всем этом арсенале приемов лишь несовершенные решения: он никогда не включает фотографию в творческий процесс. Иногда он пишет изображения, функционирующие по отношению к Фигуре как фотографии и приобретающие роль свидетелей; а в двух других случаях—фотоаппарат, напоминающий то ли доисторическую голову, то ли ружье (вроде того, с помощью которого Марей разлагал движение). От доверчивой слабости к фотографии Бэкон переходит к ее полному неприятию. Дело в том, что очарование фотографии определяется для него тем, что она оккупирует картину до начала работы живописца. Поэтому путь отказа от фотографии и преодоления клише проходит не через трансформацию. Сколь угодно сильная трансформация клише не станет актом живописи, не произведет и малейшей живописной деформации. Уж лучше тогда довериться клише, собрать их все на картине, нагромоздить, размножить в качестве доживописных данностей: сначала—«воля потерять волю»⁷. Но только после выхода из области клише, отказа от них, может начаться работа.

Бэкон не предлагает универсальных решений. Он лишь выбирает подходящий для себя способ обращения с фотографией. Но наряду с нею на холсте обнаруживаются и совершенно дру-

6 Фуко рассмотрел различные виды взаимоотношений фотографии и живописи применительно к Жерару Фроманже (Michel Foucault, *La peinture photogenique*, ed. Jeanne Bucher, 1975). В наиболее интересных случаях, как у Фроманже, художник интегрирует фотографию (или действие фотографии) совершенно независимо от ее эстетической ценности.

7 E.I, p. 37.

гие, на первый взгляд, данности, с которыми Бэкон обращается почти так же. В «Беседах» он столь же часто, как о фотографии, говорит о случайности. Причем говорит теми же словами: у него очень сложное отношение к ней, он так же доверяется ей, но из этого доверия извлекает точное руководство к действию по ее преодолению. Он часто говорит о случайности с друзьями, но, кажется, они не очень-то его понимают. Он делит область случайности на две части, одна из которых относится к доживописному, а другая принадлежит акту живописи. Действительно, если рассмотреть холст до начала работы живописца, его участки кажутся одинаковыми, равно «вероятными». Если между ними и есть какое-то отличие, то только в силу того, что холст—это определенная поверхность с краями и центром. По-настоящему отличаться друг от друга они начинают в связи с замыслом художника, с тем, что у него в голове: в соответствии с задуманным проектом то или иное место получает приоритет. Художник более или менее точно знает, что он хочет сделать, и этой доживописной идеи достаточно, чтобы определить неравные вероятности. На холсте, таким образом, имеет место порядок *равных и неравных вероятностей*. И когда неравная вероятность становится почти достоверной, я могу начинать писать. Но как только я начал, встает вопрос: как сделать, чтобы то, что я пишу, не оказалось клише? Нужно достаточно быстро ввести в написанный образ «свободные метки», чтобы уничтожить рождающуюся в нем фигурацию и дать шанс Фигуре, которая *сама по себе невероятна*. Эти метки наносятся наудачу, случайно, однако слово «случайность» обозначает теперь вовсе не вероятность, а разновидность выбора, действие без вероятности⁸. Эти метки могут быть названы нерепрезентативными, потому что зависят от случайного действия и не выражают ничего, связанного со зрительным образом: они имеют отношение только к руке живописца. В то же время сами они могут

8 Тема случайных или «брошенных наудачу» меток постоянна в «Беседах». В частности, см.: Е. I, p. 107-115.

быть только использованы: рука живописца может воспользоваться ими, чтобы вырвать зрительный образ из плена рождающегося клише и чтобы самой вырваться из плена рождающихся иллюстрации и наррации. Художник пользуется ручными метками, чтобы дать явиться из зрительного образа Фигуре. Действие наудачу, случайность во втором смысле—это в полном смысле слова поступок, выбор, особый вид поступка или выбора. Случайность, по Бэкону, неотделима от возможности использования. Это *манипулируемая случайность*, в отличие от *обдумываемых или рассматриваемых вероятностей*.

Пиус Сервьен предложил очень интересную теорию, основанную на разделении двух обычно смешиваемых областей: вероятности—данные, объекты возможной науки, имеющие отношение к костям до того, как они брошены; и случайность, обозначающая, напротив, особый вид выбора, не научный, но и не эстетический⁹. К этой оригинальной концепции, кажется, независимо от Сервьена пришел и Бэкон, который расходится с другими современными художниками, обращающимися к понятию случайности или вообще трактующими искусство как игру. Различие возникает уже в зависимости от того, о какой игре идет речь—комбинаторной (шахматы) или «одиночными ходами» (рулетка без мартингала). Бэкон играет в рулетку, иногда даже одновременно на нескольких столах, например на трех—именно так он оказывается перед тремя частями триптиха¹⁰. Формируется совокупность вероятностных зрительных данностей, которым Бэкон может спокойно довериться, ибо они *доживописны*, выражают доживописное состояние живописи и не интегрируются затем в акт живописи. Напротив, слу-

9 См.: Pius Servien, особенно *Hasard et Probabilite*, ed. P. U. F., 1949. В рамках проводимого им различия «языка наук» и «лирического языка» автор противопоставляет вероятность как объект науки и случайность как форму не научного, но и не эстетического выбора (случайный выбор цветка, таким образом, не есть выбор ни «определенного» цветка, ни «самого красивого»).

10 Е. I, p. 99-102 (хотя Бэкон не представляет рулетку как особого рода поступок: ср. его замечания по поводу Никола де Стала и русской рулетки—Е. II, p. 107).

чайный выбор в каждом случае скорее неживописен, апикурален; но он *станет живописным*, интегрируется в акт живописи, поскольку состоит в ручных метках, которые переориентируют зрительный ансамбль и *выделят из совокупности фигуративных вероятностей невероятную Фигуру*. Мы считаем, что это осязаемое различие между случайностью и вероятностями очень важно у Бэкона. Оно объясняет множество недоразумений, возникающих между Бэконом и теми, кто говорит с ним о случайности или сближает его с другими живописцами. Например, его сопоставляют с Дюшаном, который уронил на записанный холст три нити и зафиксировал их там, где они упали; но для Бэкона эти нити—лишь вероятные, доживописные данности, не являющиеся частью акта живописи. Еще у Бэкона спрашивают, не способен ли кто угодно, например кухарка, нанести случайные метки. На сей раз он дает сложный ответ: да, кухарка может сделать это де-юре, абстрактно, именно потому, что это неживописный, апикуральный акт; но де-факто она не может это сделать, так как не сумеет использовать эту случайность, манипулировать ею¹¹. Между тем именно в манипуляции, в противодействии ручных меток зрительному ансамблю случайность становится живописной, интегрируется в акт живописи. Отсюда настойчивость Бэкона, подчеркивающего, вопреки непониманию его собеседников, что нет иной случайности, кроме «манипулируемой», и нет иного действия наудачу, кроме используемого¹².

Короче говоря, по отношению и к клише, и к вероятностям Бэкон может занимать одну и ту же позицию—испытывать к ним доверчивую, почти истерическую, слабость,—ибо в этом заключается его уловка, западня. Клише и вероятности находятся на холсте, они заполняют его, они должны его заполнить, прежде чем живописец приступит к работе. И смысл его

¹¹ Е. И, р. 50-53.

¹² Бэкон говорит, что его лучшие друзья не понимают, что именно он называет «случайностью» или «броском наудачу»: Е. II, р. 53-56.

доверчивой слабости—в том, что он сам должен войти в картину, прежде чем ее начать. Картина полна настолько, что ему приходится протискиваться. Тем самым художник сам переходит в разряд клише, вероятности, но именно потому, что *знает, что хочет сделать*. Спасает же его то, что он *не знает, как этого достичь*,—не знает, как сделать то, что он хочет сделать¹³. Осуществить свою задачу он сможет не раньше, чем выйдет из картины. Проблема живописца не в том, как войти в картину, так как он уже там (это—доживописная задача), а в том, как выйти оттуда и тем самым выйти из разряда клише, из области вероятностей (живописная задача). Ручные метки дают ему такой шанс. Именно шанс, а не уверенность, которая была бы лишь максимумом вероятности; в самом деле, ручные метки могут не сработать и попросту испортить картину. Их шанс в том, что они вырывают доживописный зрительный ансамбль из его фигуративного состояния, чтобы образовать наконец живописную Фигуру.

Борьба с клише требует множества хитростей, отступлений и предосторожностей: эта задача возобновляется непрерывно, в каждой картине, в каждый момент работы над картиной. Таков путь Фигуры. Легко абстрактно противопоставить фигуральность фигуративное™. Но неизбежны постоянные столкновения с фактом: Фигура все еще фигуративна; она все еще что-то изображает—кричащего, улыбающегося, сидящего человека; она все еще что-то рассказывает, даже если это сюрреалистская сказка, голова-зонт-мясо, воющее мясо, и т. д. Теперь мы можем сказать, что оппозиция Фигуры и фигуративное™ включена в очень сложное внутреннее отношение, которое, однако, ничуть ее не компрометирует и не ослабляет. Существует первичная, доживописная фигуративность: она уже на картине, в голове живописца, в том, что он хочет сделать до того, как начнет работу; это клише и вероятности. Эту первичную фигу-

¹³ Е. II, р. 66: «я знаю, что я хочу сделать, но не знаю, как это сделать» (и Е. I, р. 32: «я не знаю, как может быть создана форма...»).

ративность невозможно устранить, некоторая ее часть всегда сохраняется. Но есть и вторичная фигуративность—та, которой живописец добивается, результат Фигуры, следствие акта живописи. Ведь чистое присутствие Фигуры—не что иное, как восстановление репрезентации, воссоздание фигурации («это—сидящий человек, кричащий или улыбающийся Папа...»). Первичную фигурацию, фотографию, следовало бы упрекнуть, как говорил Лоуренс, не в том, что она слишком верна, а в том, что она недостаточно верна. Две фигурации—сохранившаяся, несмотря ни на что, и обретенная, ложная и истинная верность,—совершенно разноприродны. Между ними происходит скачок на месте, деформация на месте, явление Фигуры на месте, акт живописи. Между тем, что живописец хочет сделать, и тем, что он делает, с необходимостью имеет место *как*, «как сделать». *Вероятный зрительный ансамбль (первичную фигурацию) дезорганизуют, деформируют свободные ручные штрихи, которые, войдя в него, создают невероятную зрительную Фигуру (вторичная фигурация)*. Акт живописи есть единство этих свободных ручных штрихов и их реакции, вхождения в зрительный ансамбль. Обретенная, воссозданная фигурация, прошедшая через эти штрихи, не похожа на первоначальную. Отсюда неизменная формула Бэкона: достичь сходства с помощью случайных и несходных средств¹⁴.

Итак, акт живописи всегда нестабилен, он непрерывно колеблется между преддействием и последствием: истерия живописи... Всё, включая самого живописца, уже находится на холсте до того, как он приступит к работе. С самого начала работа живописца смещена и может начаться только после, постфактум,—ручная работа, являющая взорам Фигуру...

¹⁴ Е. П., р. 74-77.

12

Диаграмма

Мы недостаточно прислушиваемся к тому, что говорят живописцы. Они говорят, что художник уже в картине. Там он встречает всевозможные фигуративные данности и вероятности, которые заполняют, пред-заполняют картину. Настоящая схватка между этими данностями и художником завязывается на холсте. Это подготовительная работа, всецело принадлежащая живописи и, однако, предшествующая акту живописи. Она может осуществляться в эскизах, но не обязательно; мало того, эскизы не заменяют ее (Бэкон, как и многие современные художники, эскизов не делает). Это—невидимая и безмолвная, однако очень напряженная подготовительная работа. И акт живописи выступает по отношению к ней как *последствие*, или «истерезис».

В чем же состоит этот акт живописи? Бэкон определяет его так: 1) нанесение случайных меток (штрихи-линии); 2) расчистка, выскабливание, затирание определенных участков или зон (пятна-цвет); 3) наложение красок под различными углами и с меняющейся скоростью. Как видим, этот акт (или акты) предполагает, что на холсте, как и в голове живописца, уже находятся фигуративные данности—более или менее виртуальные, более или менее актуальные. Именно эти данности будут демар-

кированы, или расчищены, выскоблены, затерты, или, наконец, перекрыты актом живописи. Например, рот: он вытягивается, распространяется на всю голову. А голова частично расчищается с помощью щетки, метелки, губки или тряпки. Бэкон называет это *Диаграммой*: в голове вдруг открывается Сахара, зона Сахары, на нее натягивают кожу носорога, увиденную в микроскоп, некий океан раскалывает ее пополам, наконец, нарушается единство мер и фигуративные единицы замещаются микрометрическими или, наоборот, космическими¹. Сахара, кожа носорога,—такова внезапно возникшая диаграмма. Ее появление подобно неожиданной *катастрофе* на картине, среди вероятностных и фигуративных данностей.

Или—рождению иного мира. Ведь эти метки, эти штрихи иррациональны, произвольны, случайны, свободны, нанесены наудачу. Они нерепрезентативны, неиллюстративны, ненарративны. Они больше не являются ни означаемыми, ни означающими: это—незначащие штрихи. Это—черты ощущения, точнее, смутных ощущений (которые мы испытываем с рождения, как говорил Сезанн). А главное, это—ручные штрихи. Именно здесь художник берет за тряпку, метелку, щетку, губку; именно здесь он накладывает краску рукой². Рука словно бы обретает независимость и, становясь на службу иных сил, оставляет метки, не подконтрольные более ни нашей воле, ни нашему зрению. Эти почти слепые метки руки свидетельствуют, поэто-

1 Вот очень важный текст Бэкона (Е. I, р. 110-111: «Часто произвольные метки кажутся куда убедительнее всего остального,—тогда-то и возникает чувство, что может произойти все, что угодно.—Вы чувствуете это, когда их наносите?—Нет, уже после того, как они сделаны: мне кажется, что я нарисовал нечто вроде диаграммы. Глядя на эту диаграмму, можно заметить, как в ней коренятся возможности разнообразных фактов. Это трудная тема, и я говорю о ней непонятно. Но предположим: вы пишете портрет, в какой-то момент обозначаете рот, и вдруг видите сквозь эту диаграмму, что рот мог бы идти через все лицо. И у вас возникает желание, так сказать, добиться в портрете впечатления Сахары, сделать его очень похожим, но при этом включающим расстояния Сахары...» В другом месте Бэкон говорит, что когда он пишет портрет, то часто смотрит на фотографии, никак не связанные с моделью: например, на фотографию, показывающую текстуру кожи носорога (Е. I, р. 71).

2 Е. II, р. 48-49.

му, о вторжении в зрительный мир фигурации иного мира. Они изымают часть картины из оптической организации, которая уже царила на ней и заведомо делала ее фигуративной. Рука живописца сама вмешивается в дело, сбрасывая с себя ярмо повиновения и порывая с полновластной оптической организацией: ничего больше не видно, как в катастрофе, в хаосе.

Таков акт живописи, или решающий перелом картины. В самом деле, картине угрожают два возможных провала, зрительный и ручной: художник может не суметь вырвать ее из пут фигуративных данностей и оптической организации изображения; но может и провалить диаграмму, запутать, перегрузить ее, так что она не подействует (исковеркав, покалечив клише и на этом остановившись, можно с тем же успехом остаться в пределах фигуративное™)³. Таким образом, диаграмма—это действующая система линий и зон, незначащих и нерепрезентативных штрихов и пятен. Действие диаграммы, ее функция, состоит, по словам Бэкона, в «побуждении». Или, говоря строже, на языке, близком Витгенштейну,—в том, чтобы ввести «возможности факта»⁴. Поскольку цель штрихов и пятен—явить нам Фигуру, они тем более должны порвать с фигурацией. Поэтому они не самодостаточны и должны быть «использованы»: они намечают возможности факта, но еще не конституируют факт (живописный факт). Чтобы превратиться в факт, развиваться в Фигуру, они должны быть введены в зрительный ансамбль; но тогда, под действием этих меток, зрительный ансамбль утратит оптическую организацию и предоставит глазу одновременно новый, уже не фигуративный, объект и новую силу.

Диаграмма—это действующая система штрихов и пятен, линий и зон. Вот, к примеру, диаграмма Ван Гога: система прямых и искривленных линий, волнами взбугряющих землю, изгибаю-

3 Е. II, р. 47: о возможности того, что произвольные метки не подействуют и превратят картину в «какое-то болото».

4 Е. I, р. 111: «Глядя на эту диаграмму, можно заметить, как в ней коренятся возможности разнообразных фактов». Витгенштейн тоже обращался к форме диаграммы, чтобы выразить «возможности факта» в логике.

щих деревья, наполняющих дрожью небо; она приобретает особую интенсивность с 1888 года. Можно не только дифференцировать диаграммы разных художников, но и датировать диаграмму каждого в отдельности, так как всегда есть момент, когда он подходит к ней ближе всего. Диаграмма—это настоящий хаос, катастрофа, но вместе с тем зародыш порядка, или ритма. Это необузданный хаос по отношению к фигуративным данностям, но зародыш ритма по отношению к новому порядку живописи: диаграмма «прокладывает чувственные области», как говорит Бэкон⁵. Она завершает подготовительную работу и начинает акт живописи. Ни один живописец не миновал этого опыта хаоса-зародыша, когда он ничего уже не видит и балансирует на краю пропасти. Это крушение зрительных координат—собственно зрительный, а не психологический опыт, хотя он может оказать серьезное влияние на психику живописца. Именно здесь художника ожидают наибольшие опасности для его творчества и для него самого. У самых разных живописцев этот опыт непрерывно возобновляется: «пропасть» или «катастрофа» Сезанна—и шанс, что в ней родится ритм; «хаос» Пауля Клее, потерянная «серая точка»—и шанс, что она «подскочит над собой» и проложит пути ощущения...⁶ Живопись—без сомнения, единственное из искусств, которое с необходимостью, «истерически» включает свою собственную катастрофу и конституируется в результате как скачок вперед. Другие искусства знают катастрофу только по ассоциации, а живописец проходит через катастрофу, вступает в хаос и пробует из него выйти. Чем художники различаются, так это способами вступления в этот нефигуративный хаос и оценкой грядущего порядка живописи, связи этого порядка и хаоса. Здесь можно выделить три основных пути, каждый из которых объединяет очень разных художников, но так или иначе находит для живописи «современную»

⁵ Е.И, р. 111.

⁶ Анри Мальдине тоже сравнивает в связи с этим Сезанна и Клее. См.: Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, р. 149-151.

функцию, определяет то, что живопись может дать «современному человеку» (то есть, почему она все еще нужна).

Один из этих путей—абстракция. Она сводит пропасть, хаос, а также ручное начало к минимуму и предлагает нам аскетизм, духовное спасение. Посредством напряженного духовного усилия она возносится над фигуративными данностями, но вместе с тем представляет хаос как ручеек, который надо лишь перешагнуть, чтобы за ним открылись исполненные значения абстрактные формы. Квадрат Мондриана выходит из фигуративное™ (пейзажа) и перепрыгивает хаос. Некоторая вибрация в нем напоминает об этом прыжке. Такая абстракция адресуется исключительно зрению. Об абстрактной живописи хочется сказать то же, что Пеги говорил о кантианской морали: у нее чистые руки, только рук у нее нет. Дело в том, что абстрактные формы принадлежат новому, чисто оптическому пространству, которое не просто не подчиняется ручным или тактильным элементам, но вовсе их не имеет. В самом деле, от простых геометрических форм эти формы отличаются «напряжением», то есть тем, за счет чего ручное движение, которое описывает форму и определяющие ее невидимые силы, интериоризируется в зрительном. Так форма и оказывается сугубо зрительной трансформацией. Абстрактное оптическое пространство более не нуждается в тактильных коннотациях, которые еще учитывались классическим изображением. Но это значит, что абстрактная живопись вырабатывает не столько диаграмму, сколько символический код, соответствующий основополагающим формальным оппозициям. Она замещает диаграмму кодом. Этот код можно назвать «цифровым» или «дигитальным», имея в виду отсылку к счету на пальцах*. Действительно, «цифры»—это единицы, зрительно группирующие термины оппозиций. Так, например, формируются триады Кандинского: «вертикальное—белое—активное», «горизонтальное—черное—инертное» и т. д. Отсюда концепция бинарного отбора, противостоя-

* Digital происходит от латинского digitus—палец.

шего случайному выбору. Абстрактная живопись весьма далеко продвинулась в разработке такого собственно живописного кода (взять хотя бы «пластический алфавит» Эрбена, в котором распределение форм и цветов соответствует буквам слова). Одна из задач этого кода—ответить на вопрос, стоящий сегодня перед живописью: что может спасти человека от «пропасти», от смятения вокруг него и от рукотворного хаоса? А вот что: открытие духовного состояния, сообразного грядущему безрукому человеку. Создание для него внутреннего, чистого оптического пространства, состоящего, скажем, из одних горизонталей и вертикалей. «Оглушаемый извне, современный человек ищет покоя...»⁷ Рука в таком случае может редуцироваться к пальцу на внутренней оптической клавиатуре.

Второй путь, часто именуемый абстрактным экспрессионизмом или *art informel* *, предлагает совершенно другой, противоположный ответ. На сей раз пропасть, хаос максимально разрастаются. Это напоминает карту, равновеликую стране: диаграмма полностью смешивается с картиной, вся картина целиком оказывается диаграммой. Оптическая геометрия рушится под натиском ручной, всецело ручной линии. Глаз с трудом следует за ней. Поразительное открытие этой живописи—это открытие линии и пятна-цвета, которые не образуют контура, не ограничивают ничего, ни внутреннего, ни внешнего, ни вогнутого, ни выпуклого: таковы линия Поллока, пятно Морри-

7 Тенденция к устранению ручного начала была в живописи всегда, именно ее имели в виду, говоря: «рука здесь уже не чувствуется...» Эту тенденцию, «аскетическую воздержанность», которая достигает апогея в абстракционизме, анализирует Фосийон: Henri Focillon, *Vie des formes, suivi de l'Eloge de la main*, P. U. F., p. 118-119. Впрочем, по его словам, рука, несмотря ни на что, чувствуется. Так, чтобы отличить подлинники Мондриана от подделок, Георг Шмидт обращает внимание на то, как написаны места пересечений двух черных сторон квадрата, на характер наложения мазков в прямых углах и т. д. (см.: *Mondrian*, Reunion des Musees Nationaux, p. 148).

* Доел.: бесформенное искусство (*франц.*)—*течение* в живописи 1940-1960-х годов, получившее название после выставки «Signification de l'informel» («Значение бесформенного», 1951). Представители *art informel* (Х. Хартунг, Ж. Дюбюффе, Ж. Фотрье, С. Антай и др.) работали как в абстрактной, так и в фигуративной живописи.

са Луиса. Это северное пятно, «готическая линия»; эта линия не идет от точки к точке, а проходит *между* точками, непрерывно меняет направление и достигает потенциала больше единицы, становясь равнозначной всей поверхности. С этой точки зрения, абстракция все же остается фигуративной, ибо ее линия описывает-таки контур. Предшественников этого нового пути, этого радикального способа преодоления фигуративное™ мы найдем в любом из случаев, когда великий живописец прошлого решал писать не вещи, а «промежутки между вещами»⁸. Более того, последние акварели Тернера владеют не только всем арсеналом импрессионизма, но и мощью взрывчатой линии без контура, которая саму живопись превращает в беспрецедентную катастрофу (вместо того, чтобы романтически иллюстрировать последнюю). И не есть ли эта линия—одно из необыкновенных свойств живописи вообще, только выделенное, изолированное? У Кандинского с абстрактными геометрическими линиями соседствуют линии-номады без контура; у Мондриана неравная толщина двух сторон квадрата прокладывает виртуальную бесконтурную диагональ. Но в полной мере эти штрих-линия и пятно-цвет раскрываются у Поллока: трансформации формы больше нет, сама материя разлагается, открывая перед нами свои волокна и гранулы. В этом случае живопись одновременно становится живописью-катастрофой и живописью-диаграммой. На сей раз современный человек обретает ритм в непосредственной, абсолютной близости к катастрофе: очевидно, насколько глубоко этот ответ на вопрос о «современной» функции живописи отличается от ответа абстракции. На сей раз бесконечность дается не внутренним зрением, а распространением ручной мощи «all over» *, по всей картине.

8 Ср. знаменитый текст Эли Фора о Веласкесе: Elie Faure, *Histoire de l'art, l'Art moderne 1* (ed. Livre de poche, p. 167-177).

* *Painting all over*, «сплошная живопись» (*англ.*)—одна из традиционных характеристик произведений Поллока, заостряющая внимание на том, что они лишены обычных для живописи различий между центром и периферией холста.

В единстве катастрофы и диаграммы человек открывает ритм как материю и материал. Живописцу уже не нужны кисть и мольберт, подчинявшие руку требованиям оптической организации. Рука освобождается и пользуется палочками, губками, тряпками и шприцами: живопись действия, «неистовый танец» художника вокруг картины или, скорее, в картине, которая уже не водружена на мольберт, а без натяжки прибита к полу. Горизонт превратился в землю: оптический горизонт целиком и полностью перешел в тактильную земную поверхность. Диаграмма разом выражает всю живопись, то есть оптическую катастрофу и ручной ритм. И нынешняя эволюция абстрактного экспрессионизма завершает этот процесс, реализуя то, что было только лишь метафорой у Поллока: 1) распространение диаграммы на пространственно-временной ансамбль картины (сдвиг «преддействия» и «последствия»); 2) устранение зрительного господства и даже всякого зрительного контроля над исполняемой картиной (слепота живописца); 3) создание линий, которые «больше», чем линии, поверхностей, которые «больше», чем поверхности, или, наоборот, объемов, которые «меньше», чем объемы (плоские скульптуры Карла Андре, волокнистые картины Раймана, слоистые—Барре и Бонфуа)⁹.

Очень странно, что американские критики, так далеко продвинувшиеся в анализе абстрактного экспрессионизма, определяют его как созидание чисто оптического, исключительно оптического пространства, свойственного «современному человеку». На наш взгляд, дело тут в словах, в двусмысленности слов. В самом деле, критики имеют в виду, что живописное пространство утратило все свои воображаемые тактильные референты, позволявшие видеть глубину и контуры, формы и фоны в классическом трехмерном изображении. Но эти тактильные референты классического изображения выражали относительное подчинение руки глазу, ручного—зрительному. Тогда как,

⁹ По поводу этих новых слепых пространств см. тексты Кристиана Бонфуа о Раймане, а также Ива-Алена Буа о самом Бонфуа (*Macula*, п^о 3-4; 5-6).

освобождая пространство, несправедливо сочтенное чисто оптическим, абстрактные экспрессионисты на самом деле выявляют пространство всецело ручное, определяемое «плоскостью» * холста, «непрозрачностью» картины, «жестуальностью» цвета. Это пространство надвигается на глаз как совершенно чуждая ему, мучительная для него сила¹⁰. Тактильных референтов зрения нет, но только лишь потому, что это ручное пространство видимого, насилие над глазом. Это абстракция порождает чисто оптическое пространство и отменяет тактильные референты в пользу духовного глаза: она упраздняет задачу, еще присущую глазу в классическом изображении,—руководство рукой. Совсем иначе работает живопись действия: она переворачивает классическую субординацию, подчиняя глаз руке, навязывая руку глазу и заменяя горизонт землей.

Одной из важнейших тенденций современной живописи является отказ от мольберта. Мольберт выполнял ключевую роль не только в системе поддержания фигуративной видимости, не только во взаимоотношениях живописи с Природой (поиск мотива), но и в разграничении картины (рама и края), и в ее внутренней организации (глубина, перспектива и т. д.). Впрочем, сегодня важен не столько факт наличия или отсутствия мольберта, сколько именно тенденция и различные способы ее осуществления. В абстракции мондриановского типа картина перестает быть отдельным организмом или организацией и становится членением своей собственной поверхности, которое должно выстроить отношения с членениями «комнаты», где картина раз-

¹⁰ Клемент Гринберг (*Art and Culture*, Boston, 1961) и Майкл Фрид (*Trois peintres américains*, in «Peindre, Revue d'Esthétique 1976», ed. 10-18) первыми проанализировали пространство Поллока, Морриса Луиса, Ньюмана, Ноланда и др., определив их через «строгую оптичность». Тем самым они, вне сомнения, порывали с внеэстетическими критериями, которые использовал, вводя термин «живопись действия», Гарольд Розенберг. Так, они напоминали, что произведения Поллока, сколь угодно «современные», остаются прежде всего картинами, которые нужно оценивать в таком качестве. Но подходит ли на роль характеристики этих картин «оптичность», еще вопрос. И у Фрида, кажется, есть сомнения на этот счет, причем, быстро оставляемые (p. 283-287). Эстетически термин «живопись действия» как раз может оказаться верным.

местится. В этом смысле живопись Мондриана вовсе не декоративна, но архитектурна, и она оставляет мольберт, становясь стеной живописью. Поллок же и близкие ему живописцы демонстративно отказываются от мольберта по совершенно иным мотивам: они создают «сплошную» живопись, обретают секрет готической линии (в смысле Воррингера), восстанавливают целый мир равных вероятностей, проводят линии, идущие через всю картину, начинающиеся и продолжающиеся за пределами рамы; они противопоставляют органическим симметрии и центру мощь механического повторения, возвращенного интуицией. Теперь это не живопись на мольберте, а живопись на земле (для лошадей земля и есть единственный горизонт*)¹¹. Впрочем, путей отказа от мольберта множество. Форма триптиха у Бэкона — один из них, очень отличный от двух предыдущих; и у Бэкона то, что верно для триптиха, верно и для любой отдельной картины, в чем-то организованной как триптих. Как мы видели, в триптихе края каждой из трех картин уже не изолируют, хотя по-прежнему разделяют и разлучают: идущее там объединение-разделение — это техническое решение Бэкона, суммирующее его приемы и показывающее их отличие от приемов абстракции и *art informel*. Три способа возрождения «готики»?

Почему же Бэкон не пошел ни по одному из двух описанных путей? Суровость его оценок идет не от желания осудить, а, скорее, от потребности ясно высказать, чем ему лично не подходят эти пути и почему он их отвергает. С одной стороны, его не привлекает живопись, стремящаяся подменить произвольную диаграмму рассудочным зрительным кодом (да-

11 Гринберг особенно подчеркивает важность отказа от мольберта у Поллока и в связи с этим обращается к теме «готики», но, кажется, не имеет в виду того глубокого смысла, которое это слово приобрело в работах Воррингера (одна картина Поллока так и называется — «Готика»). Судя по всему, Гринберг не видит иной альтернативы, кроме «станковой живописи» и «стенной живописи» (последняя кажется нам соответствующей скорее случаю Мондриана). См.: *Macula*, п^о 2, «досье Джексон Поллок».

* Французское *chevalet* (опора для удержания чего-либо на определенной высоте, в том числе мольберт) происходит от *cheval*, лошадь.

же если в этом есть доля художественной позы). Код неизбежно относится к мозгу, пренебрегает ощущением, интенсивной реальностью падения, то есть непосредственным действием на¹² нервную систему. Кандинский определял абстрактную живопись через «напряжение»; но, по Бэкону, именно напряжение абстрактная живопись игнорирует прежде всего: интериоризируя его в оптической форме, она его нейтрализует. И к тому же, будучи абстрактным, код рискует остаться простой символической шифровкой фигуративного¹². С другой стороны, абстрактный экспрессионизм, мистическая мощь линии без контура привлекают Бэкона ничуть не больше. Потому, как он говорит, что диаграмма поглощает всю картину и ее разрастание создает обыкновенную «мазню». Грубые средства живописи действия — палка, щетка, метла, тряпка и даже кондитерский шприц — сталкивают ее в пропасть живописи-катастрофы: на сей раз ощущение достигнуто, но пребывает в непоправимо запутанном состоянии. Бэкон постоянно напоминает о необходимости помешать разрастанию диаграммы, удержать ее лишь в некоторых участках картины и в отдельных моментах акта живописи: по его мнению, в области иррационального штриха и линии без контура дальше Поллока идет Мишо, сохраняющий контроль над диаграммой¹³.

Нет ничего важнее для Бэкона, чем спасти контур. Линия, которая ничего не ограничивает, сама тем не менее имеет контур: по крайней мере, Блейк это знал¹⁴. Поэтому диаграмма, чтобы

12 Бэкон часто упрекает абстракцию в том, что она остается «на одном уровне» и упускает «напряжение» (Е. I, р. 116-117). О Дюшане Бэкон говорит, что восхищается не столько его живописью, сколько его позицией; живопись Дюшана кажется Бэкону символикой или «стенографией» фигурации (Е. II, р. 74).

13 Е. II, р. 55: «я ненавижу этот грязеподобный стиль, распространенный в Европе, и отчасти по этой же причине не люблю абстрактный экспрессионизм». И Е. I, р. 120: «Мишо — очень, очень умный и пронизательный человек... Я думаю, что он создал лучшие произведения в стиле ташизма, или с применением свободных меток. По-моему, в этой области, в свободных метках, он далеко превосходит Джексона Поллока».

14 Ср. Gregory Bateson, *Vers une icologie de l'esprit*, ed. du Seuil, 1, р. 46-50 («Почему вещи имеют очертания?»): «Почему он [Блейк] становился бешеным? ... Потому

не разесть всю картину, должна остаться ограниченной в пространстве и времени. Остаться действующей и подконтрольной. Грубые средства не должны обрушиться на картину, а необходимая катастрофа—поглотить ее целиком. Диаграмма есть возможность факта, но не сам Факт. Все фигуративные данности не должны исчезнуть, а главное, новая фигурация, свойственная Фигуре, должна выйти из диаграммы и привести ощущение к ясности и чистоте. Выйти из катастрофы... Даже если картина завершается мазком, брошенным постфактум, этот локальный «шлепок» не добивает нас, а как раз и дает выход¹⁵. Однако и сам Бэкон, по крайней мере, в период «*malerisch*», распространяет диаграмму на всю картину. Разве не всю поверхность холста бороздит штрихами трава, заливают градации темного пятна-цвета, функционирующего как занавесь? Но даже тогда точность ощущения, ясность Фигуры, строгость контура продолжают действовать под пятном или под штрихами, которые не затирают их, а, скорее, придают им вибрирующую силу безместности (рот, улыбающийся или кричащий). Затем Бэкон возвращается к локализации случайных штрихов и расчищенных зон. Таким образом, он идет третьим путем—не оптическим, как абстракция, но и не ручным, как живопись действия.

что многие люди думали, что он был бешеный, по-настоящему бешеный—сумасшедший. ... И еще он бесился-сердился на некоторых художников, которые рисовали картины так, словно у вещей нет очертаний. Он называл их "школа мутных"» (цит., с незначительными поправками, по: Грегори Бейтсон, *Экология разума*, Москва, 2000, с. 60).

- 15 Е. П., р. 55: «Вы никогда не заканчивали картину, внезапно добавляя к ней что-то уже после того, как все казалось сделанным?—Конечно! В моем последнем триптихе именно так добавлено белое пятнышко—своего рода «шлепок»—на плече персонажа, блюющего в раковину. Я нанес его в самый последний момент и затем оставил все как есть».

13

Аналогия

Итак, есть основания говорить об умеренном использовании диаграммы, о промежуточном пути, когда диаграмма не сводится к состоянию кода, но и не поглощает всю картину. Избежать одновременно и кода, и путаницы... Нет ли в этом мудрости, своеобразного классицизма? Даже если так, все равно трудно согласиться с тем, что Сезанн избрал промежуточный путь. Скорее, он нашел особый путь, отличный от двух других, известных до него. Немногие художники сталкивались с таким интенсивным опытом хаоса и катастрофы, стремясь при этом удержать его в разумных пределах, любой ценой сохранить над ним контроль. Хаос и катастрофа—это крушение всех фигуративных данностей и, следовательно, борьба, поединок с клише, подготовительная работа (тем более необходимая, что художник уже не мнит себя «невинным», свободным от клише). Именно из хаоса выходит «упрямая геометрия», «геологические линии»; и эта геометрия, или геология, в свою очередь, сама должна пройти через катастрофу, чтобы взойшли цвета, чтобы земля взойшла к солнцу¹. Перед нами темпоральная, двухступенча-

1 Ср. известный текст Жоашена Гаске в кн.: Joachim Gasquet, *Conversations avec Cezanne*, ed. critique P.M. Doran, coll. Macula, p. 112-113. (Оговорки издателя по по-

тая диаграмма. Она объединяет, не смешивая их друг с другом, два момента: геометрию—«каркас», и цвет—ощущение, «красящее ощущение». То, что Сезанн называет мотивом, как раз и есть диаграмма. В самом деле, мотив состоит из двух компонентов, ощущения и каркаса. Это их переплетение. Одного ощущения, одной точки зрения недостаточно для образования мотива: даже будучи красящим, ощущение неуловимо, смутно, ему не хватает длительности и ясности (вспомним критику Сезанна в адрес импрессионистов). Но каркаса тем более недостаточно: он абстрактен. Нужно сделать геометрию конкретной и ощутимой, а ощущению придать длительность и ясность². И тогда нечто выйдет из мотива, или диаграммы. А точнее, сама эта операция, связывающая геометрию с ощущением, а ощущение—с длительностью и ясностью, и есть тот самый выход, исход. Отсюда два вопроса: 1) что делает возможным эту связь в мотиве или диаграмме (что такое возможность факта)? и 2) что происходит с этой связью, когда она выходит из диаграммы (что такое сам факт)?

Первый вопрос касается темы использования. Так, хотя геометрия не относится к живописи, существуют собственно жи-

воду ценности этого текста кажутся нам необоснованными; а вот Мальдине вполне справедливо уделяет ему центральное место в своем рассуждении о Сезанне.)

2 Два основных упрека Сезанна в адрес импрессионистов таковы: 1) в своей трактовке цвета они оставляют ощущение неопределенным; и 2) лучшие из них, как Моне, оставляют его мимолетным. «Я хотел,—пишет Сезанн,—сделать из импрессионизма нечто основательное и долговечное, подобно музейному искусству. .. Всеобщей текучести в картинах Моне нужно придать прочность, каркас настоящего...» Основательность и долговечность, которых требует Сезанн, относятся одновременно к живописной материи, к структуре картины, к трактовке цветов и к ощущению, которое следует привести к ясности. Так, одна точка зрения не дает мотива, ибо ей недостает необходимых основательности и длительности («здесь у меня превосходные точки зрения, но это отнюдь не создает мотива»—Cezanne, *Correspondance*, Grasset, p. 211). У Бэкона можно найти те же требования долговечности и ясности, противопоставляемые им, в свою очередь, уже не импрессионизму, а абстрактному экспрессионизму. И эту «способность длиться» он тоже относит в первую очередь к материалу: «представьте себе Сфинкса из жевательной резинки...» (E. I, p. 113). Живопись маслом, по мнению Бэкона, отличается высокой долговечностью и ясностью. Но способность длиться зависит также от каркаса, или арматуры, и от особой трактовки цвета.

вописные виды ее использования. Один из этих приемов мы назвали выше «цифровым», связав его не с рукой, а с базовыми единицами кода. Повторим: эти базовые единицы, или элементарные зрительные формы,—вполне эстетические, а не математические, поскольку они полностью интериоризируют порождающее их ручное движение. Так или иначе они образуют код живописи и превращают живопись в код. Именно в этом смысле, близком абстрактной живописи, следует истолковать слова Серюрье: «синтез состоит в том, чтобы свести все формы к небольшому числу тех из них, которые мы способны представить, то есть к прямым линиям, нескольким углам, дугам круга и эллипса». Поэтому синтез есть аналитика элементов. Напротив, когда Сезанн призывает живописца «трактовать природу посредством цилиндра, шара, конуса—и всегда в перспективном сокращении», абстракционистам едва ли стоит видеть в этом благословение. Не просто потому, что Сезанн перечисляет объемные тела за исключением куба, а главным образом потому, что он предлагает совершенно иной, нежели в качестве живописного кода, прием использования геометрии³. Цилиндр—это та же печная труба (вышедшая из рук жестянщика), тот же человек (руки которого не обозначены...). Следуя современной терминологии, можно сказать, что Сезанн создает аналоговый способ использования геометрии, в отличие от цифрового. Диаграмма, мотив будут аналоговыми, тогда как код—цифровым.

«Аналоговый язык» ближе к правому полушарию мозга или, лучше, к нервной системе, тогда как «цифровой язык»—к левому полушарию. Аналоговый язык—это язык отношений, состоящий из выразительных движений, паралингвистических знаков, вздохов, криков и т. д. Возможен вопрос: язык ли это в собственном смысле слова? Однако нет сомнения, что, на-

3 Ср. *Conversations avec Cezanne*, p. 177-179: текст, в котором Морис Дени цитирует Серюрье, но именно чтобы противопоставить его Сезанну.

пример, театр Арто возвел в ранг языка крики-дыхания. Живопись же, более общим образом, возводит в ранг языка цвета и линии, и это—аналоговый язык. Можно даже предположить: а не была ли живопись всегда аналоговым языком по преимуществу? Когда говорят об аналоговом языке у животных, имеют в виду не встречающееся у них иногда пение, относящееся к иной области, а прежде всего крики, а также цветовые и линейные изменения (позиции, позы). И все же наша первая догадка—о том, что цифровой язык определяется через конвенцию, а аналоговый через подобие или сходство,—явно малообоснованна. Крик не более схож с тем, о чем он сигнализирует, чем слово—с тем, что оно обозначает. Определим тогда аналоговое через некоторую «очевидность», или через присутствие, которое преподносит себя непосредственно, тогда как цифровому языку нужно учиться. Эта идея немногим лучше: аналоговый язык тоже требует обучения, даже у животных, хотя это и обучение совершенно иного типа, нежели получение информации, как в случае цифрового языка. Да и история живописи достаточно убеждает в том, что аналоговое преобразование не может стать языком без длительного обучения. Поэтому мы едва ли разрешим наш вопрос средствами готовой теории и должны подвергнуть его практическому исследованию (от которого зависит статус живописи).

Нельзя удовлетвориться словами о том, что аналоговый язык действует через сходство, тогда как цифровой оперирует кодом, конвенцией и комбинацией условных единиц. Ведь существует, как минимум, три различных применения кода. Можно создать отвлеченную комбинацию абстрактных элементов. Можно создать комбинацию, передающую «сообщение» или «рассказ», то есть изоморфную системе-референту. Наконец, можно закодировать внешние элементы так, чтобы они автономно репродуцировались отвлеченными элементами кода (таков портрет, получаемый компьютером, и любой случай, когда можно говорить о «стенографии фигуративных данностей»). Таким обра-

зом, понятие цифрового кода, судя по всему, покрывает некоторые формы подобия или аналогии: аналогию через изоморфизм и аналогию через искусственное сходство.

С другой стороны, также можно выделить две формы независимой от кода аналогии, в которых сходство будет либо продуцентом, либо продуктом. Сходство продуктивно, когда отношения между элементами одной вещи прямо переходят в отношения между элементами другой вещи, которая становится с этого момента образом первой: такова фотография, улавливающая световые отношения. В силу достаточной свободы световых отношений изображение может существенно отличаться от исходного объекта, но это не мешает фотоанalogии: ведь это отличие обязано лишь ослабленному сходству, либо искаженному в процессе его создания, либо трансформированному в результате. Поэтому такая аналогия фигуративна и сходство в ней в принципе первично. Фотография очень редко преодолевает эту границу, вопреки всем своим амбициям. Наоборот, сходство можно назвать продуктом, когда оно появляется внезапно, как результат совсем других отношений, нежели те, которые оно должно репродуцировать,—когда оно возникает как неожиданное следствие несходных средств. Таков случай одной из описанных выше кодовых аналогий, когда код воссоздает сходство на основе своих собственных внутренних элементов. Но там это происходит потому, что сами репродуцируемые отношения уже закодированы. Тогда как на сей раз, в отсутствие всякого кода, репродуцируемые отношения прямо порождаются совершенно другими отношениями: сходство достигается несходными средствами. В аналогии этого типа осязаемое сходство является продуктом, продуцируется—но не символически, то есть при помощи кода, а «сенсуально», силой ощущения. Этой-то аналогии из аналогий, не подразумевающей ни первичного сходства, ни предварительного кода, подобает имя эстетической Аналогии, нефигуративной и некодифицированной.

В самом начале своей великой семиологической теории Пирс определил иконы через подобие, а символы через конвенциональное правило. Но он признавал, что конвенциональные символы включают в себя особого рода иконы (в силу феноменов изоморфизма), а чистые иконы с лихвой превосходят качественное подобие и содержат «диаграммы»⁴. И тем не менее трудно объяснить, что такое аналоговая диаграмма, в отличие от символического или цифрового кода. Сегодня для этого можно воспользоваться примером звуковых синтезаторов. *Аналоговые синтезаторы «модулярны»*: они прямо связывают гетерогенные элементы, вводят в среду этих элементов возможность действительно неограниченного сцепления в поле присутствия, или на конечной плоскости, все моменты которой актуальны и ощутимы. Тогда как *цифровые синтезаторы—«интегральные»*: их действие заключается в кодификации, гомогенизации и бинаризации данных, которые образуются на отчетливой, де-юре бесконечной плоскости и становятся ощутимыми только вследствие конверсии-перевода. Также два типа синтезаторов отличаются своими фильтрами, основная функция которых сводится к модификации базового оттенка звука, к созданию или вариации тембра. Цифровые фильтры действуют с помощью аддитивного синтеза элементарных кодифицированных единиц, тогда как аналоговые фильтры чаще оперируют вычитанием частот («выше», «ниже» и т. д.), так что прибавляются от фильтра к фильтру как раз интенсивные вычитания. Прибавление вычитаний— вот что конституирует модуляцию и ощутимое движение в качестве падения⁵. И, возможно, именно *общее понятие модуляции (в отличие от подобия)* способно прояснить природу аналогового языка, или диаграммы.

4 В своей теории знака Пирс придает большое значение аналогической функции и понятию диаграммы. И все же он сводит диаграмму к подобию отношений. См.: Charles Peirce, *Ecrits sur le signe*, ed. du Seuil.

5 Мы пользуемся анализом Ришара Пинаса в кн.: Richard Pinhas, *Synthese analogique, Synthese digitale*.

Живопись—аналоговое искусство по преимуществу. Более того, живопись есть форма, в которой аналогия становится языком, обретает свой язык, проходя через диаграмму. И в связи с этим очень важную проблему поднимает абстрактная живопись. Очевидно, что она действует через код и программу— подразумевает гомогенизацию и бинаризацию, формирующие цифровой код. Однако абстракционисты часто становятся великими живописцами, то есть уже не накладывают на живопись внешний ей код, а, наоборот, вырабатывают код собственно живописный. Этот код парадоксален, так как вместо того, чтобы противостоять аналогии, он берет ее в качестве объекта, является цифровым выражением аналогового как такового⁶. Аналогия проходит через код, вместо того чтобы пройти через диаграмму. Это порог невозможного. По-другому касается невозможного art informel: на сей раз живопись распространяет диаграмму на всю картину, не проводя через диаграмму аналоговый поток, а используя в качестве такового ее саму. Диаграмма словно бы обращается сама на себя, вместо того чтобы быть использованной и трактовкой. Теперь она не перерастает себя, сама становясь кодом, а растворяется в хаосе.

Напротив, «промежуточный» путь—это путь использования диаграммы для образования аналогового языка. Этот путь приобретает подлинную независимость в творчестве Сезанна. Он может быть назван промежуточным только на самый поверхностный взгляд, ибо, как и два других, подразумевает радикальное изобретение и разрушение фигуративных координат. В самом деле, живопись как аналоговый язык имеет три изме-

6 У Бейтсона есть очень интересная гипотеза по поводу языка дельфинов: Gregory Bateson, *Vers une ecologie de l'esprit*, II, p. 118-119. Разделив аналоговый язык, основанный на отношениях, и язык цифровой или вокальный, основанный на конвенциональных знаках, Бейтсон сталкивается с проблемой дельфинов. По причине адаптации к морю они были вынуждены отказаться от кинестетических и фациальных знаков, характеризующих аналоговый язык млекопитающих, однако остались верны аналоговому типу коммуникации, который лишь потребовалось «вокализовать», кодифицировать как таковой. Эта ситуация близка абстракционистам.

рения: 1) *планы*, сцепление или схождение планов (прежде всего, вертикального и горизонтального), которое занимает место перспективы; 2) *цвет* и модуляция цвета, которая стремится к устранению валёрных отношений, светотени и контраста темного и светлого; 3) *тело*, масса и отклонение тела, которые преодолевают организм и упраздняют отношение форма-фон. Имеет место тройное освобождение—тела, планов и цвета (ибо цвет поработается не только контуром, но и контрастом валёров). И это освобождение не может осуществиться, не пройдя через катастрофу, то есть через диаграмму и ее произвольное вторжение: тела выведены из равновесия и находятся в состоянии непрерывного падения; планы валятся друг на друга; цвета распадаются в общем месиве и уже не совпадают с объектом. Чтобы разрыв с фигуративным сходством не усугубил катастрофу, чтобы в конце концов родилось более глубокое сходство, планы при посредстве диаграммы должны сойтись, масса тела должна интегрировать неравновесие через деформацию (не трансформацию, не разложение, но место приложения сил) и, главное, модуляция должна обрести свой истинный смысл и свою техническую формулу в качестве закона Аналогии и действовать как непрерывно варьирующаяся матрица, не просто противостоящая светотеневой моделировке, но вводящая новую моделировку цветом. Каковая, возможно, есть не что иное, как *модуляция цвета*—важнейшая операция Сезанна. Заменяя валёрные отношения наслоением оттенков, сближенных в порядке спектра, она задает двойное движение—движение расширения и сжатия. В процессе расширения планы, прежде всего горизонтальный и вертикальный, сходятся и даже сливаются в глубине; в то же время в процессе сжатия все возвращается на тело, массу, через выход из равновесия, или падение⁷. В этой

7 См. обо всем этом: *Conversations avec Cezanne* (по поводу цвета—прежде всего текст Ривьера и Шнерба, р. 85-91). В замечательной статье «Сезанн, логика организованных ощущений» (*Macula*, п° 3-4) Лоуренс Гоунг проанализировал модуляцию цвета, которую сам Сезанн представлял в виде закона Гармонии. Эта модуляция может сосуществовать с другими типами использования цвета, но при-

системе геометрия становится осязаемой, и вместе с тем ощущения обретают ясность и долговечность: как говорит Сезанн, ощущение «реализуется». Или, по формуле Бэкона, происходит переход от возможности факта к Факту, от диаграммы к картине.

В чем Бэкон—сезаннист, а в чем он не имеет ничего общего с Сезанном? Бездна различий между ними очевидна. У Бэкона глубина, в которой происходит стыковка планов,—это уже не значительная глубина Сезанна, а «скудная», «поверхностная» глубина, унаследованная у посткубизма Пикассо и Брака (ее же мы найдем и в абстрактном экспрессионизме)⁸. Глубины именно такого типа добывается Бэкон, либо через стыковку вертикальных и горизонтальных планов в картинах периода высокой точности, либо через их слияние—в период «*malerisch*», когда, например, пересекаются вертикали занавеси и горизонтальные жалюзи. Цвет у Бэкона трактуется не просто окрашенными и модулированными (неравномерными) плоскими пятнами, обнимающими тела, но обширными поверхностями, или заливками, которые включают перпендикулярные телам оси, структуры и арматуры: сама модуляция меняет природу⁹. Существенно отличается и деформация тел: в открытом мире Сезанна (в Природе) и в закрытом мире Бэкона на тело действуют, как мы видели, совершенно разные силы.

Но в чем Бэкон сезаннист, так это в беспримерном развитии аналогового языка живописи. Очевидно, что даже распределе-

обретает особое у Сезанна значение в 1900-х годах. Хотя сам Гоунг сближает ее с «конвенциональным кодом» или «метафорической системой», гораздо скорее она представляет собой закон аналогии. Шеврель использовал термин «гармония аналогов».

8 Французский переводчик Гринберга, Марк Шенетье, предлагает переводить «*shallow depth*» как «*profondeur maigre*», «скудная глубина» (океанографический термин, характеризующий отмели) (*Macula*, п° 2, р. 50).

9 Это вторая встреча Бэкона с абстрактным экспрессионизмом. Впрочем, уже у Сезанна, по замечанию Гоунга, окрашенные пятна «включают не только объемы, но и оси, арматуры, перпендикулярные хроматическим прогрессиям», целые «вертикальные леса», которые, правда, еще остаются виртуальными (*Macula*, п° 3-4, р. 95).

ние ритмов в триптихах не имеет ничего общего с кодом. Конический крик, сливающийся с вертикалями, треугольная растянутая улыбка, сливающаяся с горизонталями,—подлинные «мотивы» живописи Бэкона. Но ведь вся его живопись и есть крик и улыбка, а значит—аналогия. Высочайшей пробы аналогия достигает в трактовке цвета. Она противоположна валёрным отношениям, контрасту темного и светлого, светотени: одним из ее следствий является освобождение черного и белого, придание им качества цвета, так что черная тень обретает реальное присутствие, а белый свет—лучающуюся всеми красками ослепительную яркость. Но «колоризм» не противостоит ни моделировке, ни даже контуру. Мало того, контур может получить обособленное существование и стать общей границей арматуры и тела-массы, связанных уже не отношениями формы и фона, но сосуществованием, или модулированной цветом близостью. Через мембрану контура идет двойное движение: плоское расширение к арматуре и объемное сжатие к телу. Вот почему тремя элементами живописи Бэкона являются структура (арматура), Фигура и контур, действительно совпадающие в цвете. Агент, действующая сила аналогового языка—диаграмма—действует не как код, а как *модулятор*. Диаграмма и ее произвольный ручной порядок способствуют полному крушению фигуративных координат; но тем самым диаграмма (когда она остается действующей) определяет возможности факта, освобождая линии для арматуры и цвета—для модуляции. Тогда линии и цвета обретают способность образовать Фигуру, или Факт, то есть породить новое сходство в зрительном ансамбле, где должна подействовать, реализоваться диаграмма.

14

Каждый художник
по-своему резюмирует
историю живописи...

Хвала Египтянам. «Я никогда не разделял себя с великими образами европейского прошлого, и Египет в этом смысле я тоже причисляю к Европе, невзирая на возражения географов»¹. Можно ли принять строй египетского искусства в качестве исходной точки развития западной живописи? Ведь это, скорее, строй барельефа. Ригль определил его так: 1) барельеф осуществляет строжайшее сцепление глаза и руки, так как его стихией является *плоская поверхность*; она позволяет глазу ощупывать и даже сообщает, предписывает ему тактильную или, скорее, *гаптическую* функцию; таким образом, в египетской «воле к искусству» барельеф достигает объединения двух этих чувств, осязания и зрения, как земли и горизонта; 2) носителем гаптической функции становится фронтальный осмотр с близкого расстояния, так как форма и фон находятся *на одной плоскости*—на поверхности,—равно близкие друг к другу и к нам; 3) *контур* одновременно разделяет и объединяет форму и фон в качестве их общей границы; 4) прямолинейный контур

¹ Эту фразу Бэкона цитирует Джон Рассел: John Russell, *Francis Bacon*, p. 99.

или регулярная кривая изолируют форму в качестве *сущности*, замкнутого единства, отгороженного от случайности, изменения, деформации, порчи; сущность приобретает формальное и линейное присутствие, господствующее над потоком жизни и репрезентации; 5) геометрия плоскости, линии и сущности, которой вдохновлен египетский барельеф, овладевает и объемом, перекрывая погребальный куб *пирамидой*, то есть воздвигая Фигуру, являющую нам не что иное, как единую поверхность равнобедренных треугольников с четко ограниченными сторонами; 6) тем самым получают свою плоскую или линейную сущность не только человек и мир, но также животное и растение, лотос и сфинкс, восходящие к совершенной геометрической форме. Их тайна—это тайна сущности².

Целый ряд качеств, пересекающих столетия, делает Бэкона египтянином. Заливки, контур, форма и фон как два сектора, равно близких на одной плоскости; крайняя близость Фигуры (присутствие); система отчетливости. Бэкон воздаст Египту должное своим сфинксом и признается в любви к египетской скульптуре: подобно Родену, он считает важнейшими свойствами произведения искусства устойчивость, существенность, вечность (то самое, чем пренебрегает фотография). И размышляя о своей собственной живописи, он говорит нечто поразительное: его очень привлекала скульптура, но ему показалось, что в живописи он может добиться как раз того, чего ждет от скульптуры³. Какую же скульптуру он имеет в виду? Не ту ли, которая заимствует три элемента живописи: арматуру-фон, Фигуру-форму и контур-границу? Он уточняет, что Фигура с ее

2 См.: Alois Riegl, *Die Spatdmische Kunstindustrie*, Wien, 2^e éd. Гаптическое (от греч. *арто*—прикасаться) означает не внешнюю связь глаза с осязанием, а «возможность взгляда», тип зрения, отличный от оптики: египетское искусство ощупывается взглядом, предполагает близкое рассмотрение. По словам Мальдине, «в пространственной зоне близости глаз, действующий как орган осязания, чувствует присутствие формы и фона в одном и том же месте» (Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 195).

3 Е. П., р. 34,83.

контуром должна передвигаться по арматуре. Но, даже учитывая эту мобильность, ясно, что Бэкон говорит о барельефе, то есть о чем-то промежуточном между скульптурой и живописью. И все же, сколь бы ни был Бэкон близок Египту, как объяснить, что его сфинкс дезорганизован, трактован «*malerisch*»?

В игре, разумеется, уже не Бэкон, а вся история западной живописи. Чтобы определить западную живопись, можно взять в качестве исходного ориентира христианское искусство. Ибо христианство подвергло форму, или, точнее, Фигуру, фундаментальной деформации. Когда Бог воплощался, распинался, являлся, возносился на небо и т. д., форма, или Фигура, строго соотносилась уже не с сущностью, а с ее принципиальной противоположностью—событием, и даже с изменчивостью, случайностью. В живописи прорастает зерно спокойного атеизма, содержащееся в христианстве; художник может быть попросту безразличен к религиозному сюжету, который он должен изобразить. Ничто не мешает ему заметить, что форма в ее отношении—отныне фундаментальном—со случайностью может быть уже не формой Бога на кресте, а всего-навсего формой «свернутой салфетки или ковра, которые разворачиваются, ножен, которые отделяются от ножа, каравая хлеба, который сам собой распадается на ломти, опрокинутого кубка, всевозможных упавших ваз, а также тарелок, стоящих на самом краю стола»⁴. Все это может окружать или даже заслонять Христа: Христос осажден или даже вытеснен случайностями. Живо-

4 Paul Claudel, *L'ceil écoute*, *op. cit.*, p. 201 (цит. по: Поль Клодель, *Глаз слушает*, с. 48); также ср. p. 197 (там же, с. 43): «ни перед одной картиной Рембрандта не испытываешь ощущения постоянности и законченности: это недолговечное свершение, небывалое явление, чудесный возврат к минувшему: приподнятая на мгновение завеса готова упасть вновь...» Джон Рассел цитирует текст Лейрису, поразивший Бэкона: «Для Бодлера красота была невозможна без вмешательства чего-то случайного... Прекрасным может быть только то, что, намекая на существование идеального, неземного, гармоничного и логичного порядка, вместе с тем содержит в себе, словно напоминание о первородном грехе, каплю яда, крупицу непоследовательности, песчинку, нарушающую равновесие всей системы...» (цит. по: John Russell, *Francis Bacon*, p. 88-89).

Струя воды. 1988

Холст, масло. 198,1 x 147,3

Галерея Мальборо, Лондон—Нью Йорк

пись Нового времени начинается, когда человек чувствует, что он сам—не сущность, а скорее случайность. Всегда имеет место падение, риск падения; от имени случайности, а не сущности принимается говорить и форма. Клодель обоснованно видит в творчестве Рембрандта и в голландской живописи пик этой тенденции, но в этом они плоть от плоти западной живописи. Каковая сумела осуществить это обращение потому, что Египет поставил форму на службу сущности (совершенно иначе проблема ставилась на Востоке, который «начал» не с сущности).

Мы взяли христианство только в качестве первого ориентира для дальнейшего восхождения. Уже греческое искусство освободило куб от его пирамидальной обшивки: греки *разделили планы*, изобрели перспективу, открыли игру света и тени, впадин и рельефов. Если возможно говорить о классической репрезентации, то лишь в смысле завоевания оптического пространства, видимого издалека и никогда не фронтально: форма и фон находятся уже не на одной плоскости, планы разделяются, и перспектива пересекает их, уходя в глубину, объединяя задний и передний планы; объекты частично перекрываются, свет и тень наполняют и ритмизируют пространство, контур перестает быть общей границей на одной плоскости и становится самоограничением формы, или *приматом переднего плана*. Объект классической репрезентации—случайность, но она схватывает случайность в оптической *организации*, которая придает ей прочное обоснование, превращает в феномен, или «проявление» сущности. Существуют законы случайности, и живопись, конечно же, не применяет иноприродных законов: она открывает собственно эстетические законы, превращающие классическое изображение в изображение органическое, организованное, пластическое. И тогда искусство может быть фигуративным, хотя очевидно, что изначально оно не было таковым, что фигурация—только следствие. Если изображение связано с объектом, то эта связь проистекает из формы самого изображения; если этот объект—организм или органи-

зация, то потому, что изображение уже органично в себе, что его форма выражает, прежде всего, органическую жизнь человека в качестве субъекта⁵. И вот здесь необходимо уточнить⁶ комплексную природу оптического пространства. Ведь, порвав с «гаптическим» зрением и приближенным взглядом, оно становится не просто зрительным, но соотносится и с тактильными ценностями, хотя и подчиняя их зрению. Место гаптического пространства занимает *тактильно-оптическое пространство*, в котором находит свое точное выражение уже не сущность, а сцепление, то есть органическая активность человека. «Вопреки уверениям в "свете греков", пространство греческой классики—это тактильно-оптическое пространство. Энергия света здесь ритмизована в соответствии с порядком форм... Формы по собственной воле заговаривают друг с другом в промежутке между планами, которые они порождают. Все более и более свободные от фона, они постепенно освобождаются для пространства, где взгляд встречает их и собирает в систему. Но это отнюдь не то свободное пространство, которое вовлекает в себя и пронизывает зрителя...»⁶ Контур перестает быть геометрическим и становится органическим, но в таком качестве он действует как матрица, подчиняющая осязательные качества совершенству оптической формы. Подобно тому как палку в воде приходится держать, чтобы она сохраняла вертикальное положение, рука здесь всего лишь служанка, но служанка незаменимая, облеченная воспринимающей пассивностью. Таким образом, органический контур остается незыблемым, его не тревожат сколь угодно сложные контрасты света и тени, ибо

5 Об органическом изображении см.: Worringer, *L'art gothique*. И в *Abstraction et Einfühlung* (ed. Klincksieck, p. 62) Воррингер уточняет: «Эта воля заключалась не в стремлении повторить предметы внешнего мира или воссоздать их внешние черты, это была воля прочертить вовне, в абсолютной независимости и совершенстве, линии и формы органической жизни, гармонию ее ритма, одним словом, все ее внутреннее бытие...»

6 Henry Maldiney, *Regard Espace Temps*, p. 197-198 (далее Мальдине детально анализирует византийское искусство и открытие им чисто оптического пространства, порывающего с греческим пространством).

это осязаемый контур, призванный гарантировать индивидуацию оптической формы безотносительно к зрительным вариациям и разнообразию точек зрения⁷. Короче говоря, утратив гаптическую функцию и став оптическим, глаз подчинил себе осязание как нижестоящую власть (и в этой «организации» тоже следует разглядеть удивительный мир собственно живописных изобретений).

Расстраивающее органическую репрезентацию развитие или, скорее, внезапное вторжение возможно только в двух направлениях. Они таковы: либо *экспозиция чисто оптического пространства*, освобождающегося от референций к тактильности, даже подчиненной (именно в этом смысле Вёльфлин говорит о тенденции в эволюции искусства «к достижению чисто оптического видения»⁸); либо, наоборот, *импозиция необузданного ручного пространства*, восстающего и сбрасывающего подчинение: это подобно «пачкотне», когда рука словно бы переходит на службу к «властной чужеродной силе», чтобы выразиться независимо. Убедительными воплощениями этих противоположных направлений кажутся искусство Византии и варварское искусство, или готика. Византийское искусство перевернуло художественную систему греков, сообщив фону такую активность, что уже неясно, где заканчивается фон и начинаются формы. В самом деле, плоскость, заключенная в купол, свод или арку, превратившаяся благодаря дистанции по отношению к зрителю в *задний план*, стала благоприятной средой для неосязаемых форм, все более и более связанных с че-

7 Вёльфлин тщательно проанализировал этот аспект тактильно-оптического пространства, или «классического» мира XVI века: свет и тени, краски могли вступать в очень сложную игру, но тем не менее оставались подчинены пластической форме, сохранявшей целостность. Только в следующем столетии началось освобождение тени и света в чисто оптическом пространстве. См.: Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, прежде всего главы 1 и 5; особенно характерный пример дан в сравнении двух картин с изображением церковных интерьеров, работы Нефса и Де Витте, р. 241-242 (рус. пер.: Генрих Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств*, с. 251).

8 Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, р. 52 (рус. пер.: Генрих Вёльфлин, *Основные понятия...*, с. 52).

редованием светлого и темного, с чисто оптической игрой света и теней. Тактильные референции устранены, и даже контур, не являясь более границей чего бы то ни было, повинуется светотени, черным впадинам и белым поверхностям. Гораздо позднее, в XVII веке, согласно этому же принципу будут развиваться светотеневые ритмы, уже не вписывающиеся в целостность пластической формы, а, скорее, являющие оптическую форму, которая словно бы выходит из фона. В отличие от классической репрезентации, удаленному зрению здесь нет необходимости менять дистанцию, переходя от одной части изображения к другой, и подтверждаться близким зрением, восстанавливающим тактильные связи; оно утверждается как единое для всей картины. Глаз уже не обращается к осязанию; появляются зоны неопределенности, и, более того, даже если форма предмета выявлена, ее ясность непосредственно сообщается с тенью, мраком и фоном в собственно оптическом внутреннем отношении. Поэтому случайность меняет статус и, вместо того чтобы обрести свой закон в органической «естественности», претерпевает духовное вознесение, удостаивается «благодати» или «чуда», получая независимость от света (и цвета): классическая *организация* словно бы уступает место *композиции*. Теперь не сущность появляется, а, скорее, само появление создает сущность и закон: вещи поднимаются, восходят в свет. Отныне форма неотделима от трансформации, преобразования, учреждающего между темным и светлым, между тенью и светом «связующее, исполненное собственной жизни»—единую тональность. Но что такое композиция, в отличие от организации? Это та же организация в процессе распада (именно об этом говорил применительно к свету Клодель). Существа распадаются, восходя в свет, и византийские императоры не были несправедливы, преследуя и отправляя в изгнание своих художников. Даже абстракция, в своей безоглядной попытке основать оптическое пространство трансформации, опирается на эти разлагающие факторы—на отношения валёров, светлого и

темного, света и тени, обретая вслед за XVII веком чистое вдохновение Византии—оптический код...

Совершенно иначе разрушает органическую репрезентацию варварское, или готическое (в широком смысле Воррингера), искусство. Оно устремляется не к чистой оптике; теперь, напротив, осязанию возвращается его свободная активность, оно вновь обретает руку, ему сообщаются скорость, энергия и жизнь, за которыми глаз едва поспевает. Воррингер описал эту «северную линию», либо уходящую в бесконечность, непрерывно меняя направление, вечно рваную, ломаную, растерянную, либо разворачивающуюся к себе в неистовом центростремительном или вихревом движении. Варварское искусство взрывает органическую репрезентацию двумя способами: либо массой движущегося тела, либо скоростью мечущейся из стороны в сторону плоской линии. Воррингер нашел формулу этой бешеной линии: это—жизнь, но жизнь крайне необычная и напряженная, *неорганическая* витальность. Это абстракция, но абстракция экспрессионистская⁹. Поэтому она противоположна и органической жизни классической репрезентации, и геометрической линии египетской сущности, и оптическому пространству светового явления. Больше нет ни формы, ни фона ни в каком смысле, так как линия и плоскость уравниваются в силе: непрерывно ломаясь, линия становится больше, чем линией, тогда как плоскость становится меньше, чем поверхностью. Что же до контура, то линия совершенно ничего не ограничивает, не является контуром чего-либо, потому что ее увлекает за собой беспредельное движение или потому что только она сама и обладает контуром, словно лента—граница движения внутренней массы. И если эта готическая линия мо-

9 Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, p. 135 (именно Воррингер ввел термин «экспрессионизм», если верить предисловию Доры Валле к этому изданию, p. 19). В «Готическом искусстве» Воррингер описывает два движения, противостоящих классической органической симметрии: бесконечное движение неорганической линии и необузданное центростремительное движение колеса или турбины (p. 86-87).

жет быть животной или даже антропоморфной, то не приобретающая определенные формы, но включая черты—черты тела или головы, животные или человеческие черты, сообщающие ей* интенсивный реализм. Перед нами реализм деформации, противостоящий идеализму трансформации; и его черты конституируют не зоны неопределенности формы, подобно светотени, а зоны неразличения линии, когда та является общей для разных животных, для человека и животного, и для чистой абстракции (змейка, борода, лента). Если здесь есть геометрия, то она очень отлична от геометрии Египта или Греции,—это действующая геометрия черты и случайности. Случайность повсюду, и линия то и дело встречает препятствия, принуждающие ее менять направление и ускоряться на поворотах. Это пространство активных ручных штрихов, действующее посредством *рукотворного сплочения*, а не *светового разложения*. Мощь, исходящая непосредственно из этого ручного пространства, есть и у Микеланджело: вспомним, как его тела прорывают, раскалывают организм изнутри. Организмы кажутся вовлеченными в вихревое или зигзагообразное движение, которое дает им одно «тело» на всех или соединяет их в общем «факте», без всякой фигуративной или повествовательной связи. Клодель обоснованно говорит о живописи каменщиков, когда рукотворное тело помещается в свод или карниз, как на ковер, гирлянду, ленту, и исполняет там «свои акробатические номера»¹⁰. Чисто ручное пространство берет свое: ведь если глазу, который судит, еще нужен циркуль, то рука, которая работает, обходится без него¹¹.

10 Paul Claudel, *L'œil écoute*, p. 192-193.

11 Ср. «Жизнеописание Микеланджело» Вазари: «Воображением он обладал таким и столь совершенным и вещи, представлявшие ему в идеи, были таковы, что руками осуществить замыслы столь великие и потрясающие было невозможно, и часто он бросал свои творения, более того, многие уничтожал;... он делал свои фигуры в девять, десять и двенадцать голов, добиваясь лишь того, чтобы после объединения их в одно получилось в целом некое согласие грации, какое природой не создается; говаривая при этом, что циркуль следует иметь в глазу, а не в руке, ибо рука работает, а глаз судит, того же придерживался он и в архитектуре» (цит.

И все же было бы ошибкой противопоставлять две эти тенденции, направленные к чисто оптическому и чисто ручному пространствам, как будто они несовместимы. По крайней мере, в разрушении тактильно-оптического пространства так называемой классической репрезентации они солидарны и как таковые могут вступать в новые, более сложные сочетания и корреляции. Например, когда свет освобождается и становится независимым от форм, криволинейная форма стремится, в свою очередь, разложиться на плоские штрихи, меняющие направление, или даже на штрихи, рассеянные внутри массы¹². Так что уже неясно, оптический ли свет определяет случайные состояния формы, или ручной штрих—случайные состояния света: достаточно взглянуть на картину Рембрандта вблизи и сбоку, чтобы найти как изнанку оптического света ручную линию. Можно сказать, что оптическое пространство само породило новые тактильные ценности (и наоборот). А в случае цвета дело еще сложнее.

Действительно, поначалу кажется, что цвет, так же как и свет, принадлежит миру чистой оптики и вместе с ним обретает независимость от формы. Подобно свету, цвет начинает распрямляться формой, вместо того чтобы ей соответствовать. Не это ли имеет в виду Вёльфлин, говоря, что в оптическом пространстве, где контур становится более или менее безразличным глазу, не так важно, «обращается ли к нам цвет или только

по: Джорджо Вазари, *Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*, в 2 т., пер. с итал. и коммент. Ю. Н. Верховского, А. Г. Габричевского, Б. А. Грифцова, А. А. Губера, А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса, М.: Д., 1933, т. 2).

- 12 Определяя чисто оптическое пространство Рембрандта, Вёльфлин демонстрирует важность прямого штриха и ломаной линии, которые приходят на смену кривой; у портретистов XVII века тоже выразителен уже не контур, а рассеянные внутри формы штрихи (р. 30-31, 41-43; рус. пер.: с. 28-29, 40-41). Но все это приводит Вёльффлина к заключению, что оптическое пространство порывает с тактильными связями формы и контура, вводя при этом новые тактильные ценности—давление, вес и т. д. («Чем более наше внимание отвлечено от пластической формы как таковой, тем живее нас интересуют поверхности предметов: каковы тела на ощупь? Человеческое тело у Рембрандта отчетливо воспринимается как мягкое вещество, легко уступающее давлению...»—р. 43; рус. пер.: с. 41).

светлые или темные участки». Но все не так просто. Ведь сам цвет вступает в отношения двух совершенно различных типов: *валёрные отношения* основаны на контрасте черного и белого и определяют тон как темный или светлый, насыщенный или разреженный; *тональные отношения* основаны на спектре, оппозиции желтого и синего или зеленого и красного, и определяют чистые тона как теплые или холодные¹³. Ясно, что обе цветовые гаммы непрерывно смешиваются, и те или иные их комбинации определяют значительные достижения живописи. Так, византийская мозаика не ограничивается резонансом черных впадин и белых поверхностей, насыщенного тона смальты и того же, но прозрачного, тона мрамора, в световой модуляции; она также добивается игры четырех чистых тонов—золота, красного, синего и зеленого—в модуляции цвета: наряду с люминизмом она открывает колоризм¹⁴. Живопись XVII века наряду с освобождением света добивается эмансипации цвета по отношению к осязаемой форме. И Сезанн часто комбинирует две системы: систему локального цвета, темного и светлого, светотеновой моделировки; и спектральный цветовой ряд, чистую модуляцию цвета, стремящуюся к самостоятельности¹⁵.

13 Холодная или теплая тональность цвета в принципе относительна (но это не значит: субъективна). Она зависит от соседства, и цвет всегда может быть «согрет» или «охлажден». Сами по себе зеленый и красный ни теплы, ни холодны: действительно, зеленый есть идеальная смесь теплого желтого и холодного синего, а красный, напротив,—это ни синий, ни желтый, так что теплые и холодные тона можно представить разделяющимися, начиная с зеленого, и стремящимися к объединению в красном путем «восходящего усиления». См. об этом: Johann Wolfgang Goethe, *Theorie des couleurs*, ed. Triades, VI, p. 241.

14 О тональных отношениях в византийском искусстве см.: Andre Grabar, *La peinture byzantine*, ed. Skira; Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 241-246.

15 Лоуренс Гоунинг (*Cezanne, la logique des sensations organiques*) анализирует различные примеры цветковых рядов (р. 87-90). Но он также показывает, как система модуляции может сосуществовать с другими системами в одном и том же мотиве: например, в акварельном варианте «Сидящего крестьянина» применены цветовой ряд и градация (синий—желтый—розовый), а в живописном—свет и локальный тон; или—два «Портрета дамы в жакете»: в одном «масса вылеплена светотенью», а в другом, хотя роль светотени сохраняется, объемы переданы цветовым рядом: розовый—желтый—изумрудный—синий кобальт. См. р. 88 и 93 (имеются в виду, соответственно, картины «Дама с книгой», собрание Филлипс, Вашингтон,

Но даже если оба типа отношений сочетаются, это не означает, что, адресуясь зрению, они служат поэтому одному лишь оптическому пространству. Если валёрные отношения, светотеневая моделировка или световая модуляция обращаются к чисто оптической функции удаленного зрения, то модуляция цвета, напротив, воссоздает именно *гаптическую* функцию, когда наложение чистых тонов, положенных друг за другом на плоской поверхности, образует прогрессию и регрессию в окрестности одной, кульминационной точки приближенного зрения. Поэтому покорение цвета светом и достижение света в цвете—совсем не одно и то же («краски могут изобразить свет и тень через противопоставление их теплых и холодных тонов, которыми располагает художник, тогда как в них самих никакого света нет...»¹⁶).

Серьезное различие существует уже между двумя теориями цвета—Ньютона и Гете. Об оптическом пространстве можно говорить, только когда сама функция глаза является оптической в силу доминирующего или даже исключительного характера валёрных отношений. Наоборот, когда отношения тональности стремятся вытеснить валёрные, как это происходит уже у Тёрнера, Моне или Сезанна, речь идет о гаптическом пространстве и гаптической функции глаза, в рамках которой плоскостность поверхности порождает объемы не иначе, как за счет различных красок. Разве не отличаются разительно два серых—оптический черно-белый и гаптический красно-зеленый? Дело касается уже не противопоставления ручного пространства оптическому пространству зрения и не сцепления тактильного пространства с оптическим. Теперь в пределах самого зрения

и «Дама в голубом», Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, обе—между 1900 и 1904).

16 Riviere et Schnerb, in *Conversations avec Cezanne*, p. 88 (и p. 202: «переход тонов от теплого к холодному», «наиболее возвышенная гамма тонов...»). Если вернуться к византийскому искусству, то можно заметить: коль скоро *она* сочетает модуляцию цветов с ритмикой валёров, то его пространство не является исключительно оптическим; вопреки Риглю, «колоризм» кажется нам именно гаптическим.

гаптическое пространство соперничает с оптическим. Последнее определяется оппозицией светлого и темного, света и тени; а первое—относительной оппозицией теплого и холодного, которым соответствуют эксцентрическое и концентрическое движения, движения расширения и сжатия (тогда как светлое и темное свидетельствуют, скорее, об «остановке» движения)¹⁷. Отсюда следуют и другие оппозиции: сколь бы оптическая светотеневая моделировка ни отличалась от внешней тактильной матрицы, она действует еще все-таки как матрица, которая стала внутренней и через которую свет неравномерно пронизывает массу. Существует своеобразный оптический интимизм, который колористы недолюбливают в светотени,—идея «очага» или даже «камина», освещающего мир. Так что сколь бы живописцы—приверженцы света или валёров ни порывали с фигурацией, следующей из тактильно-оптического пространства, они все же сохраняют угрожающую связь с возможной нарративией (ведь изображают то, чего считают возможным коснуться, а рассказывают то, что видят, что кажется происходящим в свете или предполагается происходящим в тени). Люминизм избегает этой опасности рассказа при помощи кода черного и белого, возводящего до уровня абстракции внутреннее пространство. Колоризм же—это аналоговый язык живописи: «лепка цветом» продолжает существовать, но ее инструментом является не внутренняя форма-матрица, а матрица темпоральная, нестойкая, меняющаяся, которой только и подобает имя *модуляции* в строгом смысле этого слова¹⁸. Нет больше ника-

17 Черное и белое, темное и светлое, обнаруживают движение сжатия и расширения, аналогично теплomu и холодному. Но даже Кандинский, колеблющийся по поводу того, чему отдать первенство—тонам или валёрам, признает за валёрами, идущими от светлого к темному, лишь «движение... в статической форме окаменения» (цит. по: Василий Кандинский, «О духовном в искусстве», *Избранные труды по теории искусства*, в 2 т., т. 1.1901-1914, с. 138).

18 Понятие внутренней матрицы (или формы) предложил, в связи с темой восприятия живого, Бюффон, подчеркнув парадоксальный характер этого понятия, так как матрица должна в данном случае «пронизывать массу» (Buffon, *Histoire naturelle des animaux*, Œuvres complètes, III, p. 450). У самого Бюффона эта

кого «внутри» или «вне», есть лишь непрерывное опространствование, опространствливающая энергия цвета. Обходясь без абстракции, колоризм избегает как фигурации, так и рассказа, и бесконечно приближается к живописному «факту» в чистом виде, когда рассказывать нечего. Этот факт есть установление, или восстановление, гаптической функции зрения. Это новый Египет, всецело созданный из цвета, цветом, Египет случайности, обретшей стойкость.

внутренняя матрица соотносится с ньютоновской концепцией света. По поводу технологического различия между матричной формовкой и модуляцией отошлем к недавнему исследованию Симондона: модуляция «не допускает остановки для демуляжа (выемки из формы), так как циркуляция энергетической поддержки равносильна непрерывному демуляжу; модулятор—это темпоральная, непрерывно меняющаяся матрица... Формовать—значит модулировать окончательно, а модулировать—значит формовать непрерывно и всякий раз по-другому» (Gilbert Simondon, *L'individu et sa genese physico-biologique*, P. U. F., p. 41-42).

15

Маршрут Бэкона

В том, как великий художник заново проходит путь истории живописи, нет ничего общего с эклектикой. Этот путь не находит прямого выражения в периодах его творчества, хотя косвенно он с ними связан. Не соответствует он и отдельным аспектам картины. Скорее, можно говорить о пространстве, которое разом преодолевается одним простым жестом. Остановки и переходы, составляющие эту экспедицию по истории, вычерчивают в ней новую свободную последовательность.

Прежде всего Бэкон—египтянин. Это его первая остановка. Вначале картина Бэкона представляет собой египетскую презентацию: форма и фон, соотнесенные друг с другом контуром, пребывают на одной плоскости приближенного гаптического зрения. Но в египетский мир немедленно вторгается существенное отличие, в некотором роде первая катастрофа: форма падает, она неотделима от падения. Форма уже не есть сущность, она стала случайностью. Случайность вводит промежуток между плоскостями-планами, в котором происходит падение. Фон словно бы чуть отступает в глубину, а форма выскакивает вперед, на передний план. Впрочем, количественно это качест-

венное различие невелико: задний и передний планы разделяет еще не перспектива, а только лишь «скудная» глубина.

Но этого достаточно, чтобы прекрасное единство гаптического мира оказалось дважды разрушено. Контур перестает быть общей границей формы и фона на одной плоскости (кругом, треком). Он становится кубом или его аналогами, а главное, в кубе он становится органическим контуром формы, матрицей. Так зарождается тактильно-оптический мир: форма на переднем плане видится осязаемой и черпает в этой осязаемости свою ясность (прямым следствием этого является фигурация). Репрезентация затрагивает и фон, который—на заднем плане—оборачивается вокруг формы, вступая с нею в тактильное сцепление. В то же время фон притягивает форму к себе, на задний план. В этом движении заявляет о себе чисто оптический мир, тогда как форма теряет тактильный характер. Она то обретает в свете сугубо оптическую, воздушную, распадающуюся четкость, то, наоборот, всасывается и поглощается густой—в смысле «*malerisch*»—тенью, помрачением цвета, которое лишает форму всяких тактильных связей. И живописи угрожает уже не фигурация, а наррация (что происходит? что сейчас будет? что случилось?).

Фигурация и наррация—всего лишь эффекты, но тем глубже они проникают в картину. Именно в таком качестве их следует отвергнуть. Вместе с обоими мирами—тактильно-оптическим и чисто оптическим, которые не являются для Бэкона остановками. Он просто пересекает их, мимоходом подталкивая в пропасть один и расстраивая другой. Ручная диаграмма создает вторжение, зону путаницы, расчистки, предназначение которой—расстроить сразу и оптические координаты, и тактильные связи. Можно, однако, решить, что диаграмма остается по сути оптической—поскольку она стремится к белому или, тем более, к черному, играя тенями и темнотами, как в период «*malerisch*». Но Бэкон тщательно избегает назойливого «интимизма» светотени, «атмосферы очага»; живопись, к кото-

рой он стремится, должна вытащить образ «изнутри, из освещаемой очагом каморки»; и если он отказывается от трактовки «*malerisch*», причина этого—ее двусмысленность в этом отношении¹. Ведь даже темная или стремящаяся к черному диаграмма образует не относительную зону еще оптической неопределенности, но абсолютную зону объективного неразличения, или неопределимости, которая противопоставляет и навязывает взгляду чуждую ему ручную мощь. Диаграмма—ни в коем случае не оптический эффект, это сорвавшаяся с цепи ручная мощь. Это зона бешенства, где рука уже не слушается глаза и преподносится зрению как инородная воля, имеющая также черты случайности, игры наудачу, автоматизма, непроизвольности. Это катастрофа, и гораздо более глубокая, чем предыдущая. Оптический и тактильно-оптический миры сметены, смыты. Если здесь и есть еще глаз, то это «глаз» урагана, как у Тёрнера, чаще светлый, чем темный, и соответствующий остановке, покою, которые при этом всегда связаны с величайшим возмущением материи. В самом деле, диаграмма в картинах Бэкона—это точка остановки или покоя, более близких, однако, к зеленому и красному, чем к черному и белому, то есть окруженных сильнейшим возмущением или, наоборот, окружающих напряженнейшую жизнь.

Говоря, что диаграмма—это точка остановки в картине, мы вовсе не имеем в виду, что она завершает, конституирует картину. Наоборот, она представляет собой реле. Ведь, как мы помним, диаграмма должна остаться локализованной, вместо того чтобы по-экспрессионистски поглотить всю картину, и что нечто должно *выйти* из диаграммы. Даже в период «*malerisch*» диаграмма охватывает всю картину лишь по видимости: фактически она остается локализована, правда, не на поверхности, а в глубине. Испещряющая весь холст бороздами занавесь, кажется, проходит перед Фигурой, но, дойдя до самого низа кар-

¹ Е. И, р. 99.

тины, мы заметим, что на самом деле она падает между двумя планами, в промежутке: она занимает, заполняет скудную глубину и в таком качестве остается локализованной. Таким образом, диаграмма всегда сопровождается превосходящими ее саму эффектами. Как необузданная ручная мощь, диаграмма разрушает оптический мир, но в то же время она должна быть введена в зрительный ансамбль, чтобы открыть в нем гаптический мир и гаптическую функцию глаза. Строятся же гаптический мир и гаптическое чувство из цвета и цветовых отношений—теплого и холодного, расширения и сжатия. И, разумеется, цвет, который лепит Фигуру и расстилается в заливках, не зависит от диаграммы, но он проходит через нее и выходит из нее. Диаграмма действует как модулятор, как общее место теплых и холодных оттенков, расширения и сжатия. Гаптический смысл цвета во всей картине возможен благодаря диаграмме и ее ручному вторжению.

Свет—это время, но пространство—это цвет. Колористами называют живописцев, стремящихся заменить валёрные отношения тональными и «воссоздать» с помощью этих чисто цветовых отношений не только форму, но и свет и тень, и время. Конечно, речь идет не о наилучшем решении, а о тенденции, которая пересекает историю живописи, оставляя по себе шедевры, отличные от тех, что характеризуют иные тенденции. Колористы превосходно пользуются черным и белым, светлыми и темными тонами; но, строго говоря, они трактуют светлый и темный, черный и белый, как цвета, распространяют на них отношения тональности². «Колоризм»—это не просто отношения цветов (как вся живопись, достойная своего имени), это цвет, вообще понимаемый как переменное, дифференциальное отношение, от которого зависит все остальное. Формула колори-

2 Van Gogh, *Correspondance complete*, ed. Gallimard—Grasset, III, p. 97: «Допустим, что черное и белое также являются цветом, потому что во многих случаях их можно рассматривать как цвет...» (письмо Бернару, июнь 1888; цит. по: Винсент Ван Гог, *Письма*, пер. П. Мелковой, СПб., 2000, с. 748).

стов такова: если вы приводите цвет к его собственным внутренним отношениям (теплое—холодное, расширение—сжатие), вы получаете всё. Если цвет совершенен, если цветовые отношения раскрыты как таковые, то у вас есть всё—форма и фон, свет и тень, темное и светлое. Ясность в таком случае—это уже не четкость осязаемой формы или оптического света, а несравненный блеск дополнительных цветов³. Колоризм берется выделить особый случай зрения—гаптическое видение цвета-пространства, в отличие от оптического видения света-времени. Основные принципы этого гаптического зрения сформулировал, в противовес ньютоновой концепции оптического цвета, Гете. Практические законы колоризма таковы: отказ от локального тона; соположение мазков чистого цвета; стремление каждого цвета к целостности согласно закону дополнительности; цветовая растяжка с промежуточными стадиями; запрет смесей, исключая необходимые для создания «приглушенного» тона; соположение двух дополнительных или подобных цветов, один из которых приглушен, а другой—чист; порождение света и даже времени за счет безграничной активности цвета, цветовая ясность...⁴ Шедевры живописи часто комбинируют или,

3 Ван Гог, письмо к Тео, Ньюзен, 18 апреля 1885 (Van Gogh, *Correspondance complete*, II, p. 420; в русское издание это письмо не вошло): «Если дополнительные цвета берутся в одном и том же валёре... соседство придает им столь необузданную силу, что их с трудом выдерживает человеческий глаз». Одна из наиболее интересных и важных тем переписки Ван Гога—его опыт посвящения в цвет после долгого исследования отношений светлого/темного и светотени.

4 См.: Riviere et Schnerb, in *Conversations avec Cezanne*, ed. Macula, p. 89: «Вся манера Сезанна определяется этой хроматической концепцией моделировки формы. Он смешивал тона на палитре и просто накладывал их рядом друг с другом на холст, он избегал соединения двух тонов самым легким способом—кистью, либо понимал моделировку как последовательность перехода тонов от теплого к холодному, и весь интерес для него заключался в точном определении каждого цвета, так что замена одного из них смесью двух соседних показалась бы Сезанну приемом, чуждым искусству. ... Моделирование цветом, которое, в сущности, и является языком Сезанна, требует использования очень широкой цветовой гаммы, позволяющей сопоставлять тона вплоть до полутонов и избегать белого цвета и черной тени» (цит. по: *Поль Сезанн: Переписка. Воспоминания современников*, сост., вступ. ст., прим. Н. В. Яворской, пер. Е. Р. Классон и Л. Д. Липман, М., 1972, с. 253). В цитированном выше письме к Тео Ван Гог описывает принципы колоризма, восходящие скорее к Делакруа, чем к импрессионистам (он видит в Делакруа оппо-

напротив, дифференцируют, противопоставляют друг другу ее тенденции: линейную и тактильную, люминизм и колоризм. Все в живописи зрительно, но зрение имеет, по меньшей мере, два смысла. Колоризм стремится своими средствами вернуть зрению гаптический смысл, который оно утратило после того, как оказались разделены, раздвинуты древнеегипетские плоскости-планы. Словарь колоризма—не только холодное и теплое, но и такие выражения, как «тронуть цветом», «выявить цветом», «живой оттенок», «энергичные краски» и т. д.—свидетельствует в пользу гаптического смысла глаза (в пользу такого зрения, чтобы, по словам Ван Гога, «все, имеющие глаза, видели бы здесь ясно»).

Модуляцию отдельными мазками чистого цвета в порядке спектра изобрел для достижения гаптического смысла цвета Сезанн. Но кроме того, что она призвана помешать восстановлению кода, модуляция должна удовлетворить следующим *двум требованиям*: во-первых, возможности однородного фона и воздушной арматуры, перпендикулярной хроматической прогрессии; во-вторых, возможности сингулярной, или специфичной, формы, которой угрожает размер цветковых пятен⁵. Вот почему колоризм оказался перед двойной проблемой: как взойти к обширным зонам однородного цвета, заливкам, которые создали бы арматуру, и вместе с тем создать изменчивые, необычные, озадачивающие, неслыханные формы, которые поистине воздавали бы телам объем. Жорж Дютюи, хотя и с упущения-

нента Рембрандта, но и его аналогу: Делакруа в цвете—это Рембрандт в свете). И рядом с чистыми тонами, определенными через основные и дополнительные цвета, Ван Гог помешает *приглушенные тона*: «если смешать два дополнительных цвета в неравной пропорции, они не уничтожатся полностью, но получится приглушенный тон, который будет вариацией серого. Так можно получить новые контрасты, основанные на соседстве двух дополнительных—чистого и приглушенного. ... А если сопоставить два близких тона, также чистый и приглушенный, например, чистый синий и серо-синий, получится еще одна разновидность контраста, смягченная аналогией... Чтобы усилить и гармонизировать краски, он [Делакруа] использует одновременно и контраст дополнительных, и согласование сближенных цветов, иначе говоря, *повторение яркого тона приглушенным тоном того же цвета*» (Van Gogh, *Correspondance complete*, II, p. 420).

5 См. анализ Гоуинга, in *Macula*, n° 3-4.

ми, глубоко раскрыл эту дополнительную «объединительного видения» и обособливающего восприятия у Гогена и Ван Гога⁶. Яркая заливка и обведенная, «огражденная» Фигура вновь оживляют японское, византийское или даже первобытное искусство: вспомним «Прекрасную Анжелу»... Скажут, что, расходясь в двух этих направлениях, модуляция теряется, цвет теряет всю свою модуляцию. Отсюда суровые суждения Сезанна в адрес Гогена; но это верно, лишь когда фон и форма, заливка и Фигура, не сообщаются, как если бы пятно тела выделялось на ровном, однообразном, абстрактном поле⁷. В противном же случае, как нам кажется, модуляция, принципиально неотделимая от колоризма, может обрести совершенно новый смысл и функцию, отличные от модуляции Сезанна. Нужно попытаться устранить всякую возможность кодификации,—не это ли имеет в виду Ван Гог, превознося себя как «произвольного колориста»⁸? С одной стороны, как бы *яркий тон* заливок ни был однороден, он схватывает цвет как переход или тенденцию с тончайшими различиями скорее насыщенности, чем валёра (так желтый или синий стремятся взойти к красному; даже в случае полной однородности существует виртуальный, или «идентичный», переход). С другой стороны, объем тела создается одним или несколькими *приглушенными тонами*, которые формируют переход особого типа, когда цвет словно бы обжигается и

6 Georges Duthuit, *Le feu des signes*, ed. Skira, p. 189: «возвращая радугу оттенков, которые должны восстановиться в нашем зрении, к обширным красочным плоскостям, позволяющим оттенкам перетекать более свободно, живопись стремится отойти от импрессионизма. Сотворению образа, всегда нового, только на пользу, если он не воссоединяется в нашем зрении: форма в этом случае скорее достигнет необыкновенной внятности, а линия—подлинной отчетливости...»

7 Сезанн упрекал Гогена в том, что тот украл его «маленькое ощущение», оставив при этом без внимания проблему «тональных переходов». В инертности фона некоторых картин часто упрекали и Ван Гога (см. очень интересный текст Жана Париса: Jean Paris, *Miroirs Sommeil Soleil Espaces*, ed. Galilee, p. 135-136).

8 Ван Гог, письмо к Тео, Арль, 1888 (Van Gogh, *Correspondance complete*, III, p. 165): «Но полотно после этого еще не закончено. Чтобы завершить его, я становлюсь необузданным колористом» (цит. по: Ван Гог, *Письма*, М.—Д., 1966, с. 380).

выходит из огня. Смешивая дополнительные цвета в критической пропорции, приглушенный тон подвергает цвет жару, обжигу, почти как в керамике. В одном из «Почтальонов Руленов» Ван Гога заливку образует голубой, стремящийся к белому, тогда как в лице «все тона—желтые, зеленые, фиолетовые, розовые, красные—приглушены»⁹. (Что до возможности трактовки плоти или тела одним приглушенным тоном, это, возможно,—одно из изобретений Гогена, откровение Мартиники и Таити.) Таким образом, проблема модуляции—это проблема градации яркого цвета в заливке, градации приглушенных тонов и безразличного соотношения двух этих градаций или цветовых движений. Сезанну достается упрек в пренебрежении арматурой и плотью. Не то чтобы его модуляция тем самым не признается, но колоризм открывает иную модуляцию. В сезанновской иерархии происходит изменение: его модуляция соответствовала, прежде всего, пейзажам и натюрмортам, а теперь первенство переходит к по-новому трактуемому портрету; живописец вновь становится портретистом¹⁰. Плоть просит приглушенных тонов, и портрет дает возможность привести их в резонанс с ярким тоном, как, например, объемистую плоть головы и однородный фон заливки. «Современный портрет» может быть создан цветом и приглушенными тонами, в отличие от света и сплавленных тонов классического портрета.

9 Ван Гог, письмо к Бернару, начало августа 1888 (Van Gogh, *Correspondance complete*, III, p. 159; ср. также p. 165: «...я пишу не банальную стену убогой комнатухи, а бесконечность—создаю простой, но максимально интенсивный и богатый синий фон, на какой я способен...»). И Гоген, письмо к Шуффенеккеру от 8 октября 1888: «Я сделал автопортрет для Винсента. ... Цвет далек от природы. Вообразите нечто отдаленно похожее на мою керамику, опаленную сильным огнем. Все оттенки красного, фиолетового, прочерченные отсветами пламени, сверкающего, точно в жерле раскаленной печи, в глазах, где отражается борение мысли художника. И все это на фоне чистого хрома, усыпанном детскими букетиками. Комната невинной девочки» (Gauguin, *Lettres*, ed. Grasset, p. 140). «Прекрасная Анжела» Гогена дает формулу, которая станет формулой Бэкона: пятно, Фигура-голова, заключенная в круг, и даже объект-свидетель.

10 Ван Гог, письмо к сестре, 1890—Van Gogh, *Correspondance complete*, III, p. 468: «что меня больше всего увлекает, больше, чем все остальное в моем ремесле, это—портрет, современный портрет. Я ишу его в цвете...»

Бэкон—один из величайших колористов после Ван Гога и Гогена. Его постоянный в «Беседах» призыв к «ясности» цвета годится для манифеста. Приглушенные тона создают у Бэкона тело Фигуры, а яркие, или чистые, тона—арматуру заливки. Известковое молоко и полированная сталь,—говорит он сам¹¹. Вся проблема модуляции заключена в их связи, в отношении между материей плоти и обширных ровно окрашенных зон. Цвет здесь не сплавлен, а двояко ясен: *ложе яркого цвета* и *поток приглушенных тонов*—вот два модуса его ясности. Поток образует тело, или Фигуру, ложа—арматуру, или заливку. Само время словно бы дважды порождено цветом: как проходящее время—в хроматической вариации приглушенных тонов, составляющих плоть; и как вечность времени, как вечность перехода в себе,—в монохромии заливки. Само собой, и этой трактовке цвета, в свою очередь, угрожают ее собственные опасности, ее возможная катастрофа, без которой живописи просто не было бы. Первая опасность, как мы видели, состоит в том, что фон останется безразличным, инертным, абстрактно и неподвижно ярким; но есть и вторая опасность—что приглушенные тона Фигуры спутаются, сплавятся друг с другом, упустят ясность и впадут в гризайль¹². Эта угроза, всерьез затронувшая творчество Гогена, вновь заявляет о себе у Бэкона—в период «*malerisch*», когда приглушенные тона образуют, кажется, не более чем смесь, сплавление, неуклонно затемняющее всю картину. Но на самом деле все происходит совершенно иначе; темная занавесь падает, но только для того, чтобы заполнить скудную глубину, разделяющую две плоскости—передний план Фигуры и задний план заливки,—и, следовательно, чтобы вве-

11 Е. П., p. 85.

12 Согласно критике Гюисманса, у Гогена, особенно раннего, есть «глухие, шелушащиеся цвета», от которых ему никак не удается уйти. Бэкон встречает эту же проблему в период «*malerisch*». Сталкивается он и с опасностью инертного фона; не в последнюю очередь из-за нее он, как правило, отказывается от акриловых красок. Масло обладает своей жизнью, тогда как акриловая живопись всегда предсказуема с самого начала. Ср. Е. П., p. 53.

сти гармоническое отношение между ними, при том что они в принципе сохраняют ясность, оставаясь на своих местах. И все же Бэкон соприкоснулся с этой опасностью, по крайней мере с оптическим эффектом, который она вернула в его картины. Поэтому-то этот период и завершается, а Бэкон—способом, который опять-таки отсылает к Гогену (не он ли открыл этот новый тип глубины?),—позволяет скудной глубине осуществиться самостоятельно и ввести все возможности отношений между двумя плоскостями-планами в созданном таким образом гаптическом пространстве.

16

Примечание о цвете

Тремя основными элементами живописи Бэкона являются, как мы помним, арматура (или структура), Фигура и контур. И еще, конечно, штрихи, прямолинейные или криволинейные, которые окружают контур, равно свойственный арматуре и Фигуре, словно бы возвращая в картину своего рода тактильную матрицу (в чем упрекали уже Гогена и Ван Гога). Но, с одной стороны, эти штрихи-линии лишь утверждают различные модальности цвета; а с другой стороны, существует третий контур, уже не относящийся ни к арматуре, ни к Фигуре, но достигающий статуса автономного элемента, не только линии, но также поверхности и объема: это круг, трек, лужа, цоколь, постель, матрац, кресло, обозначающие на сей раз общую границу Фигуры и арматуры на приближенной к нам плоскости, предположительно одной или почти одной. Итак, три совершенно отдельных элемента. Но при этом все они *устремлены к цвету, сходятся в цвете*. Именно модуляция, то есть отношения цвета, объясняет одновременно и единство целого, и распределение элементов, и характер действия каждого из них на остальные.

Возьмем пример, проанализированный Марком Ле Бо: «Фигура над умывальником» (1976) «подобна обломку корабля во

власти потока охры с круговыми водоворотами и красным рифом, двойное пространственное действие которых состоит в локальном сужении пути цвета и моментальной остановке его беспредельного распространения, так что оно получает новый толчок и ускоряется. Пространство всех картин Фрэнсиса Бэкона пронизано мощными цветовыми потоками. Его можно сравнить с однородной, текучей монохромной массой, лишь местами прорываемой подводными скалами. Знаковый режим этих картин, напротив, противится геометрии устойчивых мер. В данном случае он повинует динамике скольжения взгляда от светлой охры к красному. Этим и объясняется появление стрелки-указателя...»¹ Распределение элементов очевидно: в качестве фона выступает обширное *ложе* охры, включающее арматуру. Контур как автономная сила (риф)—это пурпур матраца или подушки, на которой стоит Фигура, резонирующий с черным решетки и контрастирующий с белым скомканной газеты. И, наконец, Фигура трактована как *поток* приглушенных тонов охры, красного и синего. Имеются, однако, и другие элементы: во-первых, черное жалюзи, прорезающее охряную заливку; во-вторых, умывальник, трактованный приглушенным синим; и, в-третьих, изогнутая белая труба, усеянная ручными пятнами охры,—она окружает матрац, Фигуру и умывальник и раскраивает заливку. Функция этих вторичных и вместе с тем необходимых элементов понятна. Умывальник—это второй автономный контур, действующий по отношению к голове точно так же, как первый—по отношению к ногам. Труба—третий автономный контур—своим верхним рукавом делит заливку надвое. И, наконец, очень важна роль жалюзи: следуя излюбленному приему Бэкона, оно падает между Фигурой и заливкой, одновременно заполняя скудную глубину, разделявшую их, и относя весь ансамбль к одному плану. Великолепная переключка цветов: приглушенные тона Фигуры вторят и чистому тону охряной заливки, и другому чистому тону красной подушки,

¹ Marc Le Bot, *Espaces*, in *L'Arc* 73, Francis Bacon.

а синие вкрапления в них резонируют с синим умывальника—приглушенным синим, который, в свою очередь, контрастирует с чистым красным.

Отсюда первый вопрос: каков строй ложа, или заливки, какова модальность их цвета и каким образом заливка создает арматуру, или структуру? Особенно показателен в этом отношении пример триптихов. Перед нами расстилаются обширные, яркие и монохромные заливки—оранжевые, красные, охряные, золотистые, зеленые, фиолетовые, розовые. И если поначалу модуляция достигается за счет валёрных различий (как в «Трех студиях предстоящих Распятю», 1944), быстро становится ясно, 83 что она должна сводиться к внутренним вариациям интенсивности или насыщенности и что эти сами эти вариации меняются в различных участках заливки согласно отношениям соседства. Эти отношения соседства определяются по-разному. Иногда заливка включает сектора другой насыщенности или даже другого цвета. Правда, этот прием редок в триптихах, но он часто встречается в отдельных картинах: например, «Живопись» (1946) или «Папа И» (1960), где зеленая заливка перемежается 30,48 фиолетовыми секторами. Иногда—характерный для триптихов прием—заливку ограничивает и заключает в себя, как содержание, большой криволинейный контур, занимающий, как минимум, всю нижнюю половину картины и образующий горизонтальный план, который смыкается с вертикальным в скудной глубине; этот большой контур, именно потому что сам он—лишь внешняя граница других, более собранных контуров, еще в некоторой степени принадлежит заливке. Так, в «Трех студиях для Распятю» (1962) широкий оранжевый контур спокой- 44 но примыкает к красному пятну; а в «Двух Фигурах, лежащих на постели, со свидетелями» фиолетовая заливка заключена в 40 широкий красный контур. Иногда заливку просто пересекает тонкая белая переключка, но пересекает по всей ширине, как в прекрасном розовом триптихе 1970 года; подобен случай 8 «Фигуры над умывальником», где охряная заливка пересечена 27

белой трубой—одним из воплощений контура. Иногда, наконец,—и достаточно часто—заливка включает ленту или полосу другого цвета: такова правая часть триптиха 1962 года с вертикальной зеленой полосой; такова первая «Коррида» с фиолетовой полосой, окаймляющей оранжевую заливку (во второй «Корриде» место этой полосы занимает белая лента); таковы боковые части триптиха 1974 года, где голубая полоса пересекает зеленую заливку по горизонтали.

В наиболее чистом виде живописная ситуация возникает, несомненно, когда заливка не раздроблена на сектора, не ограничена и даже не пересечена, но покрывает всю картину и либо включает в себе средний контур (например, зеленая кровать, окруженная оранжевой заливкой в «Штудиях человеческого тела» 1970 года), либо даже со всех сторон охватывает малый контур (центральная часть триптиха 1970 года): действительно, именно в таких условиях картина становится поистине воздушной и достигает апофеоза света как вечности монохромного времени—«хромохронии». Но случай полосы, пересекающей заливку, не менее интересен и важен, так как он прямо демонстрирует возможность тонких внутренних вариаций, основанных на соседстве, в однородном окрашенном поле (та же схема «поле—лента» встречается у некоторых абстрактных экспрессионистов, например у Ньюмана); заливка предполагает здесь своего рода временное, последовательное восприятие. Причем это общее правило: оно действует даже тогда, когда соседство обеспечивается линией большого, среднего или малого контура: триптих становится более воздушным, если контур мал или локализован, как в триптихе 1970 года, где голубой круг и охряные снасти кажутся подвешенными в небесах, но заливка и здесь обращается к временному восприятию, восходящему к вечности как форме времени. И вот в каком смысле однородная заливка, то есть цвет, создает структуру или арматуру: она включает в себя зону или зоны соседства, благодаря чему один из видов или аспектов контура (самый большой) оказывает-

ся ее частью. Арматура тогда может заключаться в обозначенном большим контуром сцеплении заливки с горизонтальным планом,—что подразумевает активное присутствие скудной глубины. Или—в системе линейных снастей, на которых Фигура висит в пределах заливки, тогда как никакой глубины уже нет (1970). Или, наконец, арматура может заключаться в действии совершенно особого сектора заливки, которого мы еще не касались. В самом деле, иногда заливка включает черный сектор, четко локализованный («Папа II», 1960; «Три студии для Распятия», 1962; «Портрет Джорджа Дайера, застывшего перед зеркалом», 1967; «Триптих», 1972; «Мужчина, спускающийся по лестнице», 1972), вырывающийся за отведенные границы («Триптих», 1973), или тотальный, образующий всю заливку целиком («Три студии человеческого тела», 1967). Черный сектор действует не так, как все прочие: он берет на себя роль, которая в период «*malerisch*» возлагалась на занавесь или смешение,—слегка подталкивает заливку вперед, уже не утверждая и не отрицая скудную глубину, а именно заполняя ее впритык. Особенно это заметно в портрете Джорджа Дайера. Лишь однажды, в «Распятии» (1965), черный сектор находится позади заливки, свидетельствуя тем самым о том, что Бэкон не сразу достиг новой формулы черного.

Если теперь мы перейдем к другому элементу—Фигуре, то увидим потоки цвета, образованные приглушенными тонами. Точнее говоря, приглушенные тона лепят плоть Фигуры и в таком качестве трижды противопоставляются своим монохромным локам. Приглушенный тон противопоставляется такому же тону, но яркому, чистому, или полному; будучи пастозным, он противопоставляется плоскостной заливке; и наконец, он полихромен (исключая особый случай «Триптиха» 1974 года, в котором плоть трактована одним зеленым приглушенным тоном, резонирующим с чистым зеленым полосы). Когда цветовой поток полихромен, в нем часто доминируют синий и красный—доминирующие краски мяса. Однако так трактуется не

только мясо, но, и даже чаще, тела и головы в портретах: тако-
 29 ва широкая мужская спина 1970 года; таков «Портрет Мюриэль
 49 Белчер» (1959) с красно-синей головой на зеленом фоне. Имен-
 но в головных портретах поток цвета освобождается от слиш-
 ком простых, трагических и фигуративных черт, еще свойствен-
 ных ему в мясе «Распятый», и становится серией фигуральных
 74-77 динамических скачков. Многие головные портреты добавляют
 к красно-синей доминанте другие, в частности охру. И, так или
 иначе, трактовка Фигуры приглушенными тонами объясняется
 родством тела, или плоти, с мясом. В самом деле, другие элемен-
 ты Фигуры—одежды, тени—получают иное решение: скомкан-
 ная одежда может сохранять валёрную разработку от светлого
 к темному, светотень; при этом собственно тень—тень Фигу-
 ры—трактуются чистым и ярким тоном (например, прекрасная
 з синяя тень в «Триптихе» 1970 года). Таким образом, как толь-
 ко речь заходит о Фигуре, тело которой моделируется красоч-
 ным потоком приглушенных тонов, режим цвета существенно
 29 меняется. Во-первых, поток цвета отражает миллиметрические
 вариации тела как содержание времени, тогда как монохром-
 ные ложа, или заливки, восходили, скорее, к вечности как фор-
 ме времени. А во-вторых, что особенно важно, *цвет-струк-*
тура уступает место *цвету-силе*: ведь каждая доминанта, каж-
 дый приглушенный тон указывает на прямое приложение си-
 лы к соответствующей зоне тела или головы, непосредственно
 показывает силу. Наконец, в-третьих, внутренняя вариация за-
 ливки определялась исходя из зоны соседства, организованно-
 го, как мы видели, по-разному,—например, соседства с лентой.
 А цветовой поток соседствует не с чем иным, как с диаграм-
 мой—точкой приложения всех сил, местом, ими возмущаемым.
 Разумеется, это соседство может быть пространственным, ког-
 да диаграмма находится в теле или голове, но может быть и то-
 пологическим, осуществляться на расстоянии, когда диаграм-
 86 ма смещена или даже размножена («Портрет Изабель Роусторн,
 стоящей на улице в Сохо», 1967).

Остается контур. Нам знакома его способность множиться:
 иногда большой контур (например, ковер) окружает средний
 контур (стул), а тот окружает малый контур (круг). Также воз-
 возможны три контура «Человека над умывальником». Может по-
 казаться, что во всех этих случаях цвет обретает свою старин-
 ную тактильно-оптическую функцию и подчиняется замкнутой
 линии. Так, большой контур представляет собой кривую или
 ломаную линию, призванную обозначить разделение горизон-
 тального и вертикального планов в минимуме глубины. Одна-
 ко цвет подчиняется линии только по видимости. Контур, как
 раз потому, что он—уже не контур Фигуры, а самостоятельный
 элемент картины, оказывается детерминирован цветом, так что
 линия следует из цвета, а не наоборот. Именно цвет образует
 линию и контур: так, множество больших контуров тракто-
 ваны как ковры («Мужчина с ребенком», 1963; «Три студии
 к портрету Люциана Фрейда», 1966; «Портрет Джорджа Дайе-
 ра в зеркале», 1968; и т. д.). Этот третий режим цвета—назовем
 его декоративным—еще яснее прослеживается в малом конту-
 ре, окружающем Фигуру. Его краски подчас восхитительны: та-
 ков правильный сиреневый овал в центральной части «Трипти-
 ха» 1972 года, слева и справа уступающий место неопределен-
 ной розовой луже; таков золотисто-оранжевый овал, вспыхи-
 вающий на двери в «Живописи» (1978). В этих контурах вновь
 угадывается функция, которую в классической живописи вы-
 полняли нимбы. Будучи применен в светской живописи и окру-
 жая ногу Фигуры, нимб сохраняет роль направленного на Фи-
 гуру рефлектора, цветового пучка, который придает Фигуре
 равновесие и обеспечивает переход от одного режима цвета
 к другому².

2 Жан Пари в книге «Пространство и взгляд» (Jean Paris, *L'Espace et le regard*, ed. du Seuil, p. 69 sq.) проводит интересный анализ нимба с точки зрения пространства, света и цвета. Он также исследует огненные стрелы как пространственные векторы в изображениях св. Себастьяна, св. Урсулы и др. Чисто указательные стрелки у Бэкона можно рассмотреть как новое воплощение этих священных стрел, а обручи, вращающиеся вокруг его спаренных Фигур,—как еще одну версию нимба.

Итак, колоризм (модуляция) не исчерпывается отношениями теплого и холодного, расширения и сжатия, варьирующимися согласно избранным цветам. Он также подразумевает режимы цвета, отношения между этими режимами, согласования чистых и приглушенных тонов. Именно такое чувство цвета называется гаптическим зрением. Это чувство, это зрение обязано своей исключительной целостностью тому, что три элемента живописи—арматура, Фигура и контур—сообщаются и сходятся в цвете. И может быть поставлен вопрос: предполагает ли такое зрение нечто вроде идеального «хорошего вкуса»? Схожим вопросом—по отношению к некоторым колористам—задается Майкл Фрид: может ли вкус быть потенциальной творческой силой, а не просто законодателем моды?³ И откуда этот вкус у Бэкона—уж не из декораторского ли прошлого? В арматуре, в цветовом режиме заливок у Бэкона, как может показаться, безраздельно царит хороший вкус. Но подобно тому как формы и цвета его Фигур зачастую придают им характер монстров, контуры тоже то и дело демонстрируют «плохой вкус», словно Бэкон иронизирует по поводу всякого рода украшений. Особенно откровенные примеры безвкусицы дают случаи, когда большой контур представлен ковром. Рассел даже говорит по поводу «Мужчины с ребенком»: «...сам по себе ковер ужасен; раз или два встретив Бэкона прогуливающимся в одиночестве по улице вроде Тоттенхем-Корт Роуд, я знаю, каким остановившимся безропотным взглядом он изучает подобные предметы в витринах (у него дома ковров нет)»⁴. И все же видимость отсылает лишь к фигурации. Фигуры кажутся монстрами только с точки зрения сохраняющейся фигурации и перестают быть таковыми, будучи рассмотрены «фигурально»: тогда они демонстрируют самые естественные позы, соответствующие обычным повседневным делам или моментальным силам, с действием которых они вдруг сталкиваются. Точно так

же самый безвкусный ковер уже не безвкусен, когда рассматривается «фигурально», то есть в его действии по отношению к цвету: действительно, ковер «Мужчины с ребенком» с его красными венами и голубыми прогалинами горизонтально разлагает фиолетовую вертикальную заливку и проводит нас от ее чистого тона к приглушенным тонам Фигуры. Это цвет-контур, более родственный «Нимфеям» Клода Моне, чем плохим коврам. Подлинно творческий вкус заключен в цвете, в различных режимах цвета, конституирующих собственно зрительное осязание, или гаптический смысл зрения.

³ Michael Fried, *Trois peintres américains*, p. 308-309.

⁴ John Russell, *Francis Bacon*, p. 121.

Два определения живописи—1) через линию и цвет, и 2) через штрих и пятно—не перекрывают друг друга, так как одно из них—зрительное, а другое—ручное. Разумеется, чтобы охарактеризовать отношения глаза и руки, недостаточно сказать, что глаз судит, а рука работает. Отношения глаза и руки бесконечно богаче, они проходят через динамические всплески, логические переворачивания, органические обмены и компенсации (известный текст Фосийона «Похвала руке», кажется, не отражает эту проблематику). Общими выражениями подчиненного положения руки являются кисть и мольберт, но никогда живописец не довольствуется кистью. Нужно выделить несколько ступеней, согласно которым значение руки колеблется: это будут цифровая, тактильная, чисто ручная и гаптическая ступени. На *цифровой* ступени рука максимально подчинена глазу: зрение становится всецело внутренним, а рука сводится к пальцу, то есть ограничивается выбором единиц, соответствующих чистым зрительным формам. Чем сильнее рука подчинена, тем больше зрение погружается в «идеальное» оптическое пространство и стремится постигать формы согласно оптическому коду. Но, по крайней мере, поначалу это оптиче-

ское пространство показывает ручные референты, с которыми оно сцеплено: назовем эти виртуальные референты—глубину, контур, моделировку и т. д.—*тактильными*. В свою очередь, ослабленное подчинение руки глазу может уступить место настоящему своеволию руки: картина остается зрительной реальностью, но зрению преподносится бесформенное пространство и безостановочное движение, следовать за которыми он бессилен и которые разрушают оптику. Назовем перевернутое таким образом отношение *ручным*. Наконец, о *гаптическом* отношении можно говорить всякий раз, когда строгой субординации между рукой и глазом, ослабленного подчинения или виртуального сцепления нет, когда зрение открывает в себе собственную функцию осязания, принадлежащую только ему и отличную от его оптической функции¹. В этом случае можно сказать, что художник пишет глазами—в том смысле, что он осязает глазами. Гаптическую функцию непосредственно, сразу открывают во всей ее полноте древние формы, секрет которых мы утратили,—формы древнеегипетского искусства. Но она может быть и заново изобретена «современным» глазом исходя из неистовства и своеволия руки.

Начнем с тактильно-оптического пространства и фигурации. Это не одно и то же: фигурация, или фигуративная видимость,—скорее, следствие этого пространства. И, по Бэкону, именно это пространство должно всегда так или иначе существовать изначально: выбора нет (оно уже здесь—как минимум, виртуально или в голове живописца... а вместе с ним и фигурация, предшествующая или предварительная). С этим пространством и его следствиями порывает в ходе катастрофы ручная «диаграмма», целиком состоящая из непокорных пятен и штрихов. И нечто должно *выйти* из диаграммы, явиться взору. В целом, закон диаграммы по Бэкону таков: имеется фигуративная

1 Термин «гаптическое» (haptisch) отсутствовал в первом издании «Позднеримской художественной промышленности» (1901), где Ригль довольствовался «тактильным» (taktisch), и был введен им в ответ на замечания критиков.

форма, в которую вторгается, чтобы запутать ее, диаграмма, а из диаграммы, в свою очередь, выходит форма совершенно иной природы, именуемая Фигурой,

30 Бэкон приводит два случая². В «Живописи» (1946) он хотел «написать садящуюся на землю птицу», но проведенные линии внезапно приобрели независимость и образовали «нечто совершенно другое»—человека под зонтом. А в головных портретах он ищет органического сходства, но получается, что «само движение живописи от одного контура к другому» высвобождает сходство более глубокое, не допускающее различия органов—глаз, носа или рта. Поскольку диаграмма не есть кодированная формула, два этих крайних случая должны приоткрыть нам дополнительные измерения действий Бэкона.

70,74-76

Можно было бы решить, что диаграмма ведет *от одной формы к другой*, например, от формы-птицы к форме-зонту, и работает в этом смысле как фактор трансформации. Но это неверно для портретов, где переход имеет место в пределах одной формы, ведет от одного ее края к другому. Да и в «Живописи», как Бэкон прямо об этом говорит, перехода от одной формы к другой нет. Действительно, птица существует преимущественно в замысле живописца, а затем уступает место ансамблю реально написанной картины, или, если угодно, *серии*: зонт—человек внизу—мясо вверх. Причем диаграмма находится не на уровне зонта, а в зоне путаницы—ниже и немного левее, и сообщается со всем остальным через черную заливку-ложе: именно из диаграммы, средоточия картины, точки приближенного осмотра, выходит вся серия—как серия случайностей, «громоздящихся одна на другую»³. Если путь начинается от птицы как ин-

тенциональной фигуративной формы, то в картине этой форме соответствует и в действительности аналогично ей вот что: не форма-зонт (которая определяла бы лишь фигуративную аналогию, или сходство), а серия, или фигуральный ансамбль, конституирующий собственно эстетическую аналогию. Руки мяса, вздымающиеся, как аналоги крыльев; падающие (или смыкающиеся) ребра зонта; человеческий рот, подобный зубастому клюву. Происходит замещение птицы, но не другой формой, а *совершенно другими отношениями*, которые порождают ансамбль Фигуры как эстетический аналог птицы (это отношения между руками мяса, ребрами зонта, ртом человека). Диаграмма-случайность запутала интенциональную фигуративную форму, птицу: она ввела бесформенные пятна и штрихи, функционирующие как черты птичности, животности. Не иначе, как из этих нефигуративных черт, словно из луж, выходит ансамбль явления; именно они, наперекор присущей этому ансамблю фигурации, возносят его к мощи чистой Фигуры. Таким образом, действие диаграммы заключается во вводе зоны неразличения, объективной неопределимости, между двумя формами, одна из которых уже исчезла, а другая—еще не появилась; диаграмма разрушает фигурацию одной и предотвращает фигурацию другой. А между ними вводит Фигуру с ее особыми отношениями. Происходит настоящее изменение формы, но это изменение—деформация, то есть созидание особых отношений, замещающих форму: струящееся мясо, цапающий зонт, скалящийся рот. Как поется в песне: «I'm changing my shape, I feel like an accident»*. Диаграмма ввела, распространила по всей картине бесформенные силы, с которыми по необходимости связаны деформированные части—«места» приложения этих сил.

Теперь нетрудно понять, как все это может происходить внутри одной и той же формы (случай головных портретов). Исходной точкой для головы будет фигуративная форма за-

2 Е. I, p. 30-34.

3 Е. I, p. 30. Бэкон добавляет: «И тогда я сделал их, нанес их постепенно. Не думаю, что птица подсказала мне только идею зонта; она внушила весь образ сразу». Этот фрагмент кажется «темным», так как Бэкон соединяет две противоречащие друг другу идеи—стадиальной серии и разом достигаемого целого. Но обе они верны. Бэкон хочет сказать, *что имеет место* отношение не между двумя формами (птица—зонт), а между исходным замыслом и всей серией *или* всем конечным ансамблем.

* «Я меняю свою форму, я чувствую что-то вроде аварии» (*англ.*)—слова из песни «Crosseyed and Painless» группы Talking Heads с альбома «Remain in Light» (1980).

мысла или наброска. Множащиеся контуры запутывают ее: кажется, будто по картине расходится серый цвет. Но это не смесь черного и белого, а именно цветной серый, красящий серый, из которого и выходят новые отношения (приглушенные тона), очень отличающиеся от отношений сходства. Эти новые отношения приглушенных тонов придают все той же исходной форме более глубокое, нефигуративное сходство, создают всецело фигуральный Образ⁴. Отсюда программа Бэкона: достичь сходства с помощью несходных средств. В поисках общей формулы, способной выразить диаграмму и ее действие—запутывание и расчистку, Бэкон предлагает формулу, одинаково линейную и колористическую, формулу-пятно и формулу-цвет⁵. Нужно запутать фигуративные линии, продолжив их, заштриховав, то есть введя между ними новые расстояния, новые отношения, из которых выйдет нефигуративное сходство: «и вдруг вы видите сквозь эту диаграмму, что рот мог бы идти через все лицо...» Существуют диаграмматическая линия—линия пустыни-дистанции, и диаграмматическое пятно—пятно серого-цвета, соединяющиеся в одном живописном действии—в сотворении мира серого-Сахары («...и у вас возникает желание, в некотором роде, добиться в портрете впечатления Сахары, сделать его очень похожим, но при этом включающим расстояния Сахары...»).

Но неизменно действует требование Бэкона: нужно, чтобы диаграмма осталась локализована в пространстве и во времени, чтобы она не охватила всю картину и не превратила ее в месиво (вернув тем самым к безразличному серому и к линии «болота»,

4 Смесь дополнительных цветов дает серый; но «приглушенный» тон, неравномерная смесь, сохраняет явную неоднородность, напряженность цветов. Например, лицо в этом случае оказывается и красным, и зеленым, и т. п. Серый как вариант приглушенного цвета очень отличается от серого—смеси черного и белого. Это гаптический, а не оптический серый. Конечно, цвет можно приглушить и с помощью оптического серого, но результат будет значительно уступать смеси с дополнительным: в самом деле, в этом случае мы просто берем то, что нам нужно, готовым, теряя неоднородность напряжения и миллиметрическую точность смеси.

5 E.I, p. 111.

а не пустыни)⁶. В самом деле, будучи катастрофой, диаграмма не должна привести к катастрофе. Будучи зоной путаницы, она не должна запутать картину. Будучи смесью, она должна не перемешать цвета, но приглушить тона. Одним словом, будучи ручной, она должна войти в зрительный ансамбль и вызвать там следствия, выходящие за ее пределы. Самое главное в диаграмме—ее предназначение для того, чтобы нечто из нее *вышло*, и если этого не происходит, она терпит неудачу. А то, что выходит из диаграммы,—Фигура—выходит постепенно и в то же время разом, как в «Живописи», где весь ансамбль открывается сразу и вместе с тем серия построена стадийно. Если рассмотреть картину в ее реальности, то выяснится, что неоднородность ручной диаграммы и зрительного ансамбля отражает сущностное различие: мы будто бы сначала перескакиваем от оптического глаза к руке, а затем—от руки к глазу. Но если рассмотреть картину в ее процессе, то мы констатируем скорее непрерывный ввод ручной диаграммы в зрительный ансамбль: «капля по капле», «сгущение», «эволюция», постепенный переход от руки к гаптическому глазу, от ручной диаграммы к гаптическому зрению⁷.

Внезапный или разложимый, этот переход является важнейшим моментом акта живописи. Ведь именно в его рамках живопись открывает внутри самой себя и по-своему чисто логическую проблему перехода от возможности факта к факту⁸. Диаграмма была не более чем возможностью факта, тогда как в существующей картине присутствует факт совершенно особого рода, который можно назвать *живописным фактом*. Возможно, никто во всей истории живописи не сумел преподнести нам

6 E. I, p. 34 (и II, p. 47, 55): «на следующий день я попытался продвинуться дальше и создать что-то еще более душераздирающее, еще более близкое, но в итоге потерял весь образ целиком».

7 E. I, p. 112, 114; II, p. 68 («эти метки, возникшие на холсте, развились в особые формы...»).

8 Ср. E. I, p. 11: диаграмма—это не что иное, как «возможность факта». Логика живописи перенимает здесь понятия логики Витгенштейна.

этот факт с такой очевидностью, как Микеланджело. О «факте» можно говорить прежде всего тогда, когда несколько форм действительно схвачены неслиянными в одной Фигуре, включены в своего рода переплетение, словно случайности—сколь случайные, столь и необходимые,—и громоздятся друг другу на головы или плечи⁹. Таково «Святое семейство»: формы могут быть фигуративными, а персонажи—еще сохранять нарративные отношения, но все связи между ними распадаются рядом с «matter of fact», собственно живописными (или скульптурными) узами, которые уже не рассказывают никакой истории и не изображают ничего, кроме своего собственного движения, стущая элементы произвольной видимости в одном непрерывном броске¹⁰. Разумеется, еще действует органическая репрезентация, но в глубине, под организмом, уже вскрывается тело, под действием которого организмы и их элементы вздуваются и лопаются, претерпевают спазм, вступают в отношение с силами—с внутренней силой, вздымающей их, или с внешней, пронизывающей насквозь; с вечной силой неизменного времени или с изменчивыми силами времени проходящего. Мясо, широкая мужская спина...—именно Микеланджело вдохновляет на них Бэкона. И у Микеланджело тоже кажется, что тело принимает крайне неестественные позы, повинуюсь усилию, боли или ужасу. Но это правда, лишь если вновь исходить из истории или фигурации: в действительности, фигурально, эти позы наиболее естественны, мы принимаем их как бы «между» двух историй, или в одиночестве, прислушиваясь к охватывающей нас силе. У Микеланджело, в *маньеризме* рождается в чистом виде не что иное, как Фигура, живописный факт, которые уже не нуждаются в ином оправдании, нежели «терпкое, пронзительное многоцветье, играющее отблесками, словно клинок».

⁹ Такова формула Бэкона: Е. I, p. 30.

¹⁰ Лучано Беллози в коротком тексте превосходно показал, как Микеланджело разрушает повествовательный религиозный факт в пользу факта чисто живописного или скульптурного. См.: Luciano Bellosi, *Michel-Ange peintre*, ed. Flammarion.

Все вынесено на свет, превосходящий ясность контура и даже яркость солнца. Слова, которыми пользуется применительно к Бэкону Лейрис,—рука, касание, захват, поимка—обращаются к той самой непосредственной ручной активности, которая намечает возможность факта: нужно поймать факт, подобно тому как «схватывают живьем». Но сам факт, живописный факт, вышедший из руки, есть образование третьего, гаптического глаза, гаптического зрения, новой ясности. Дуализм тактильного и оптического словно бы преодолевается зрительно—в гаптической функции, явившейся из диаграммы.

- Глава 1
- 1
Штудия портрета Люциана Фрейда (в повороте). 1971
198 x 147,5
Частное собрание, Брюссель [3] *
- 2
Портрет говорящего Джорджа Дайера. 1966
198 x 147,5
Частное собрание, Нью-Йорк [4]
- 3
Триптих. 1970
Холст, масло
198 x 147,5
Национальная галерея Австралии, Канберра [14]
- 4
Штудии человеческого тела
Триптих. 1970
198 x 147,5
Частное собрание [17]
- 5
Двое мужчин, работающих в поле. 1971
198 x 147,5
Частное собрание [5]
- 6
Голова IV. 1949
93 x 77
Собрание Художественного совета Великобритании, Галерея Хейвард, Лондон [6]
- 7
Три штудии Люциана Фрейда
Триптих. 1969
198 x 147,5
Частное собрание, Рим [19]
- 8
Штудии человеческого тела
Триптих. 1970
198 x 147,5
Частное собрание [22]

* Размеры произведений приводятся в сантиметрах, для триптихов указан размер каждой из (одинаковых по высоте и ширине) частей. Во всех случаях, если не указано иное, техника и материал—холст, масло. В квадратных скобках даны номера иллюстраций в альбоме, который дополнял первое французское издание 1981 года. За прошедшее время некоторые картины успели сменить владельцев, при подготовке русской версии это было по возможности учтено.

- 9
Три штудии портрета Люциана Фрейда. Триптих. 1966
198 x 147,5
Галерея Мальборо, Лондон—
Нью Йорк [25]
- 10
Штудия портрета Ван Гога II
1957
198 x 142
Собрание Эдвина Янса,
Таузенд-Оукс, Калифорния [1]
- 11
Фигура в пейзаже. 1945
Холст, масло, пастель. 145 x 128
Галерея Тейт, Лондон [7]
- 12
Штудия фигуры I. 1945-1946
123 x 105,5
Частное собрание,
Великобритания [8]
- 13
Голова II. 1949
80,5 x 65
Музей Ольстера, Белфаст [11]
- 14
Пейзаж. 1952
139,5 x 198,5
Пинакотека Брера, Милан [12]
- 15
Штудия фигуры в пейзаже. 1952
198 x 137
Собрание Филлипс, Вашингтон [13]
- 16
Штудия бабуна. 1953
198 x 137
Музей современного искусства,
Нью-Йорк [15]
- 17
Две фигуры в траве. 1954
152 x 117
Частное собрание, Париж [2]
- 18
Человек с собакой. 1953
152,5 x 118
Галерея Олбрайт-Нокс, Баффало
(дар Сеймура Х. Нокса) [16]
- 19
Автопортрет. 1973
198 x 147,5
Частное собрание, Нью-Йорк [9]
- Глава 3
- 20
Штудия корриды I. 1969
198 x 147,5
Королевский колледж искусств,
Лондон [10]
- 21
Штудия корриды I
Вторая версия. 1969
198 x 147,5
Собрание Джерома Л. Стерна,
Нью-Йорк [18]
- 22
Три штудии Изабель Роустори
1967
119,5 x 152,5
Национальная галерея, Берлин [20]
- 23
Штудия обнаженного с фигурой в зеркале. 1969
198 x 147,5
Частное собрание [21]

- 24
Триптих. 1976
Холст, масло, пастель
198 x 147,5
Частное собрание [27]
- 25
Живопись. 1978
198 x 147,5
Частное собрание, Лондон [23]
- 26
Три студии человеческого тела. 1967
198 x 147,5
Частное собрание [24]
- 27
Фигура над умывальником. 1976
198 x 147,5
Музей современного искусства,
Каракас [26]
- 28
Триптих
Май—июнь 1973
198 x 147,5
Частное собрание, Швейцария [29]
- 29
Три студии мужской спины
Триптих. 1970
198 x 147,5
Кунстхаус, Цюрих [47]
- 30
Живопись. 1946
198 x 132
Музей современного искусства,
Нью-Йорк [30]
- 31
Живопись. 1946.
Второй вариант. 1971
198 x 147,5
Музей Людвига, Кёльн [28]
- 32
Триптих. Май—июнь 1974
Центральная часть переписана в 1977
198 x 147,5
(каждая часть)
Частное собрание [50]
- 33
Лежащая фигура со шприцем. 1963
198 x 147,5
Музей искусств Калифорнийского
университета, Беркли [37]
- 34
*Портрет Джорджа Дайера,
застывшего перед зеркалом*. 1967
198 x 147,5
Частное собрание, Каракас [31]
- 35
Лежащая фигура в зеркале. 1971
198 x 147,5
Музей изящных искусств,
Бильбао [32]
- 36
*Портрет Джорджа Дайера
в зеркале*. 1968
198 x 147,5
Музей Тиссен-Борнемиса,
Мадрид [35]
- Глава 4
- 37
*Две студии Джорджа Дайера
с собакой*. 1968
198 x 147,5
Частное собрание, Рим [36]
- 38
Сидящая фигура. 1974
Холст, масло, пастель. 198 x 147,5.
Собрание Жильбера де Боттона [39]

- 39
Три фигуры и портрет. 1975
Холст, масло, пастель. 198 x 147,5
Галерея Тейт, Лондон [40]
- 40
*Две фигуры, лежащие на постели,
со свидетелями*. Триптих. 1968
198 x 147,5
Музей современного искусства,
Тегеран [53]
- 41
Лежащая фигура. 1959
198 x 142
Музей земли
Северный Рейн—Вестфалия,
Дюссельдорф [43]
- 42
Полулежащая женщина. 1961
Холст, масло, коллаж
(фигура вырезана из другого холста)
198,5 x 141,5
Галерея Тейт, Лондон [44]
- 43
Лежащая фигура. 1969
Холст, масло, пастель
198 x 147,5
Частное собрание, Монреаль [46]
- 44
Три студии для Распятия.
Триптих. 1962
198 x 145
Музей Соломона Р. Гугенхайма,
Нью-Йорк [56]
- 45
Распятие. Триптих. 1965
198 x 147,5
Галерея современного искусства
земли Бавария, Мюнхен [58]
- 46
*Студия портрета II
(по маске Уильяма Блейка)*. 1955
61 x 51
Галерея Тейт, Лондон [48]
- 47
*Студия портрета III
(по маске Уильяма Блейка)*. 1955
61 x 51
Частное собрание [49]
- 48
Папа II. 1960
152,5 x 119,5
Частное собрание, Швейцария [45]
- 49
Мисс Мюриэль Белчер. 1959
74 x 67,5
Собрание Жильбера Альберса,
Париж [51]
- 50
Фрагмент Распятия. 1950
Холст, масло, вата
140 x 108,5
Музей Ван Аббе, Эйндховен [52]
- 51
*Триптих, вдохновленный пьесой
Т. С. Элиота «Суини-агонист»*. 1967
198 x 147,5
Музей Хиршхорна и Сад скульптур,
Смитсоновский институт,
Вашингтон [61]
- Глава 5
- 52
*Студия согласно «Портрету Папы
Иннокентия X» Веласкеса*. 1953
153 x 118
Центр искусств Де Муан, Айова [54]

- 53
Штудия няни из фильма «Броненосец Потемкин». 1957
198 x 142
Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне [55]
- 54
Папа. 1954
152,5 x 116,5
Частное собрание, Швейцария [57]
- 55
Штудия портрета. 1953
152,5 x 118
Кунстхалле, Гамбург [59]
- 56
Три штудии человеческой головы. Триптих. 1953
61 x 51
Частное собрание, Швейцария [60]
- 57
Штудия скорчившегося обнаженного. 1952
198 x 137
Институт искусств, Детройт [62]
- 58
Струя воды. 1979
198 x 147,5
Частное собрание [38]
- 59
Песчаная дюна. 1981
Холст, масло, пастель
198 x 147,5
Частное собрание [83]
- 60
Пустынный пейзаж. 1982
198 x 147,5
Собрание компании Ivor Braka Ltd., Лондон [84]
- 61
Песчаная дюна. 1981
Холст, масло, пастель. 198 x 147,5
Собрание Эрнста Бейелера, Базель [97]
- 62
Эдип и Сфинкс (по Энгру). 1983
198 x 147,5
Собрание Берардо Музей современного искусства Синтра, Лиссабон [90]
- Глава б
- 63
Портрет Джорджа Дайера и Люциана Фрейда. 1967
198 x 147,5
Уничтожена [63]
- 64
Портрет Джорджа Дайера, уставившегося на шнурок занавески. 1966
198 x 147,5
Собрание Маэстри, Парма [33]
- 65
Мужчина, спускающийся по лестнице. 1972
198 x 147,5
Частное собрание, Лондон. [64]
- 66
Мужчина, несущий ребенка. 1956
198 x 142. Частное собрание [65]
- 67
Женщина, выливающая воду из миски, и ползуций на четвереньках ребенок-паралитик (по Майбриджу) 1965
198 x 147,5
Стеделийк Музеум, Амстердам [34]

- 68
Кружающаяся фигура. 1962
198 x 147,5
Частное собрание, Нью-Йорк [66]
- 69
Портрет Джорджа Дайера на велосипеде. 1966
198 x 147,5
Музей Фонда Э. Бейелера, Рихен [67]
- 70
Портрет Изабель Роустори. 1966
35,5 x 30,5
Национальный музей современного искусства—Центр Жоржа Помпиду, Париж (дар Луизы и Мишеля Лейрисов) [68]
- Глава 7
- 71
Две штудии портрета Джорджа Дайера. 1968
198 x 147,5
Музей искусств, Атенеум, собрание Сары Хильден, Тампере [69]
- 72
Триптих. Август 1972
198 x 147,5
Галерея Тейт, Лондон [70]
- 73
Три портрета. Триптих. 1973
198 x 147,5
Музей Фонда Э. Бейелера, Рихен [73]
- Глава 8
- 74
Три штудии автопортрета Триптих. 1967
35,5 x 30,5. Частное собрание [71]
- 75
Три штудии Изабель Роустори Триптих. 1968
35,5 x 30,5
Собрание Сюзан Ллойд, Нассау [72]
- 76
Три штудии портрета Джорджа Дайера на светлом фоне Триптих. 1964
35,5 x 30,5
Частное собрание [74]
- 77
Четыре штудии автопортрета. 1967
91,5 x 33
Пинакотека Брера, Милан [75]
- 78
Спящая фигура. 1974
198 x 147,5
Собрание А. Картера Поттэша [77]
- Глава 9
- 79
Три штудии фигур на постели Триптих. 1972
198 x 147,5
Частное собрание, Сан-Франциско [76]
- 80
Две фигуры. 1953
152x116,5
Частное собрание, Англия [41]
- 81
Мужчина с ребенком. 1963
198 x 147,5
Музей современного искусства «Луизиана», Хумлебек, Дания [79]

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Глава 10

82

Триптих. Март 1974

Холст, масло, пастель. 198 x 147,5

Частное собрание, Мадрид [78]

83

Три студии предстоящих Распятию

Триптих. 1944

Холст, масло, пастель. 94 x 77

Галерея Тейт, Лондон [80]

84

Три фигуры в комнате

Триптих. 1964. 198 x 147,5

Центр Жоржа Помпиду, Париж [82]

Глава 14

85

Сфинкс. 1954

198 x 147,5

Пинакотека Брера, Милан [81]

Глава 16

86

*Портрет Изабель Роустори,
стоящей на улице в Сохо. 1967*

198 x 147,5

Национальная галерея, Берлин [42]

WWW.MACHINA.SU

Жиль Делёз

ФРЭНСИС БЭЖОН: ЛОГИКА ОЩУЩЕНИЯ

Издатель Андрей Наследников

Лицензия № 01625 от 19 апреля 2000 г.

191186, Санкт-Петербург, а/я 42; e-mail: a@machina.su

Формат 60 x 90116. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»,

филиал «Дом печати—Вятка». Зак. № 5344

610033, г. Киров, ул. Московская, 122

WWW.AXIOMA.SPB.RU

СЕРИЯ «КЛАССИКА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»

вышли в свет:

Эрвин Панофски, *Idea*

Владимир Вейдле, *Умирание искусства*

Генрих Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств*

Макс Фридендер, *Об искусстве и знаточестве*

Ганс Зедльмайр, *Искусство и истина*

готовится к изданию:

Ганс Зедльмайр

Утрата середины:

Изобразительное искусство XIX и XX столетий

как симптом и символ времени

Перевод Ю. Н. Попова

WWW.MACHINA.SU

СЕРИЯ «КРИТИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА»

вышли в свет:

Жиль Делёз, *Ницше*

Жорж Батай, *Внутренний опыт*

Филипп Лаку-Лабарт, *Musica ficta: Фигуры Вагнера*

Морис Бланшо, *Мишель Фуко, каким я его себе представляю*

Жак Рансьер, *Эстетическое бессознательное*

Жак Деррида, *Работы по философии культуры*

Жан-Франсуа Лиотар, *Хайдеггер и «евреи»*

Эмманюэль Левинас, *О Морисе Бланшо*

Ален Бадью, *Манифест философии*

Жан-Клод Мильнер, *Констатации*

Жиль Делёз, *Критика и клиника*

Ален Бадью, *Этика*

СЕРИЯ «НОВАЯ ОПТИКА»

вышли в свет:

Виктор Стоикита, *Краткая история тени*

Жиль Делёз, *Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения*