

Клер Фараго

БУДУЩЕЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВА КАК КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Идея одновременности настоящего и прошлого имеет одно последнее следствие. Прошлое сосуществует не только с настоящим, которое вот-вот было; но, поскольку оно сохраняется в себе (в то время как настоящее проходит), оно является полным интегральным прошлым, оно – все наше прошлое, сосуществующее с каждым настоящим.

Жиль Делёз. Бергсонизм¹

Что значит продолжать сегодня работу Дмитрия Владимировича Сарабьянова о культурной памяти? Сегодня мы наблюдаем расширение дискурса истории искусства, который стремится охватить всемирное разнообразие, содержащее в себе множество видов артефактов и событий. Новая инициатива – это попытка решить проблему теоретизации сложностей культурного взаимодействия, не вводя этноцентрические категории, которыми исторически определялась история искусства в той ее части, которая касается Европы и Америки. Глобальные изменения также неизбежно означают объединение мирового культурного производства, которое

Хочу выразить благодарность Хелен Хиллз за ее замечания, а также моим студентам и коллегам из Колорадского университета в Боулдере, которые повлияли на формирование картины всемирной истории искусства, представленной в этой статье. Также хочу поблагодарить заместителя ректора Альфонса Кизли, а также Департамент многообразия, равенства и вовлечения общества за оказанную финансовую поддержку.

¹ Цит. по: Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М.: ПЕР СЭ, 2001.

исторически было разделено на отдельные области истории искусства, археологии и антропологии. Вырисовывается и практическая проблема, поскольку все, что было создано и создается человеком, потенциально является объектом изучения. Каким же образом должна быть организована эта колоссальная предметная область?

Я попробую подойти к вопросу о наследии Сарабьянова, начав с разговора о глобальных изменениях в истории искусства как научной дисциплине. Из всего многообразия трудов, написанных им в течение жизни, на английском языке мне доступна лишь малая толика – его «Russian Art: From Neoclassicism to the Russian Avant-Garde»¹, в котором он поставил своей целью включение достижений русского искусства в общеевропейский контекст. Такого рода работа имеет много общего с попытками искусствоведов – сторонников феминизма, которые в 1960–1970-х годах в области, целиком принадлежащей мужчинам, расширили устоявшийся канон, обратив всеобщее внимание на женщин-художниц. Но несмотря на эти попытки исправить положение число великих женщин-художниц оставалось небольшим. Во время второй волны феминистического подхода к истории искусства был поставлен вопрос об условиях допуска к художественной практике: а именно, какие социальные и институциональные условия не позволяли женщинам добиться успеха. Задав вопрос о внешних условиях производства знаний (оставив в стороне само производимое знание), женщины-первопроходцы открыли концептуально новую сторону вопроса, что стимулировало новые продуктивные задачи, новые направления исследований, новые дискуссии о социальной справедливости, придавшие новый импульс давней борьбе за равенство в обществе.

Однако обнадеживающие успехи «культурных войн» 1990-х не поставили под сомнение ценности, которые удерживали на месте предметную область истории искусства, на тот момент дестабилизированную. Старые иерархии эстетических и этических ценностей, а также когнитивного, культурного и технологического развития не двигались с места из-за того, что категории «искусство», «нация», «культура», «стиль», период, «канон» и т.д. слишком часто воспринимались как бесппроблемные, закрытые для дискуссий, считались универсально пригодными. Эти категории плотно укоренились в коммерческой среде индустрии искусства – в музейных выставках, частных галереях, международных биеннале, популярной культуре.

В своей резонансной книге «Provincializing Europe» социолог Дипеш Чакрабарти описывает свое взросление в академической среде постколониальной Калькутты, пропитанной духом марксистского социализма. Европейские корни учения Маркса и его несомненное международное значение диссонировали с локальной реальностью, где следы и результаты европейского правления были повсюду – в правилах дорожного движения, в том, как играли в футбол или крикет, в школьной форме, бенгальских националистических публикациях и стихах с критикой социального

¹ Sarabianov D.V. Russian Art – From Neoclassicism to the Avant Garde, 1800–1917. New York: H.N. Abrams, 1990 (в переводе на русский язык не издавалась. – Прим. перев.).

неравенства и особенно кастовой системы¹. «Провинциальные» истоки учения Маркса в то время были незаметны. Только прибыв в Австралию для проведения исследований для своей докторской диссертации, Чакрабарти увидел, что естественные для Европы абстрактные идеи, такие как идеи равенства, демократии или человеческого достоинства, могут быть чем-то отличным от универсально приложимых категорий. Осознание того, что абстрактные концепции могут «выглядеть совсем по-другому в другом историческом контексте» изменило его образ мышления.

Все перечисленное выше – это также обычные ценности, к которым Дмитрий Сарабьянов обратил свое исследование русского искусства. Что же это значит – продолжать работу Сарабьянова сегодня? Ситуация, в которой он говорил о традициях в русском искусстве и культуре, отличается от позиции, которую занимают женщины и другие группы, отодвинутые патриархальной структурой общества на периферию. Во-первых, потому что художественные достижения, о которых он писал, замалчивались государством вплоть до периода «оттепели» в пользу воображаемой коллективной культурной памяти, визуально символизируемой как триумф рабочего, что вряд ли имело отношение к действительности. Во-вторых, потому что западноевропейские авторы в основном считали, что Россия находилась вне Европы как в территориальном, так и в культурном плане в период формирования истории искусства в конце XVIII и в XIX веке – период, с которого Сарабьянов и начинает свое обзорное повествование.

Кроме того, в своей политике Россия оказалась растянута между Европой и Азией в период «холодной войны» – расцвет юности Сарабьянова пришелся на время ультранационалистических настроений. О такого рода двустороннем или даже четырехстороннем толковании маргинализованности – как внутренней, так и внешней – я думала, когда готовила эту статью. Меня привлекла дразнящая фраза из анонса конференции, приглашающего докладчиков для данного сборника: «Сокровенные внутренние национальные традиции <...> скрытые от постороннего взгляда». Мне вспомнился пример русской кинематографической классики – «Андрей Рублев» Тарковского, где он говорил о ценности «знания, приобретенного без опоры на власть»².

Традиции, которые Сарабьянов описывал как «способные проявить себя на каком-то отрезке истории» и «против воли художника», созвучны с аргументами Мишеля де Серто в его работе «Психоанализ и его история» – ей я многим обязана в своей искусствоведческой практике, работая в сложносплетенной сети институционализированных форм власти. Сформулировать то, как человек оказывается связан императивными категориями своей профессии, – непростое занятие. Де Серто отмечает в своих наблюдениях, что история и психоанализ контрастируют друг

¹ Chakrabarty D. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000; issued with new preface, 2008. P. ix.

² Цит. по: *Hoberman J.* «Andrei Rublev»: The Criterion Collection // URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Rublev_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Rublev_(film)) (дата обращения 1.06.2016).

с другом как две модели структурирования или возмущения пространства памяти. Они представляют собой две темпоральные стратегии, два метода форматирования связей между прошлым и настоящим.

Обе стратегии, как он замечает, развивались для работы с аналогичными проблемами. В то время как история сопоставляет прошлое и настоящее, психоанализ распознает прошлое в настоящем. В традиционной историографии эти отношения – отношения следования (одно, следующее за другим), причины и следствия (одно, следующее из другого) и разъединения (прошлое как отдельное от настоящего). Психоанализ, с другой стороны, рассматривает отношения между прошлым и настоящим как отношения наложения (одно на месте другого) и воспроизведения (одно представляет другое, но в иной форме).

Обе стратегии, как замечает Де Серто, развивались для работы с аналогичными проблемами – проблемами понимания различий или утверждения преемственности между организацией настоящего и формациями прошлого. В этом и состоит задача историка: соотнести представления прошлого или настоящего с условиями, которые определяли их создание. Как очень ловко сформулировал Де Серто, «память становится закрытым полем боя между двумя противоположными действиями: забыванием, которое не является пассивным процессом – утерей, но действием направленным против прошлого, и мнесическим следом, возвращением того, что было забыто, другими словами – действием прошлого, которое теперь вынуждено маскировать себя».

Отношение Сарабьянова к русскому искусству напоминает мне восхищение величайшего швейцарского историка культуры Якоба Буркхардта стойким национальным духом итальянцев как естественной связью, выходящей за рамки любой централизованной бюрократической структуры. Возможно, Буркхардт тоже думал о мнесических следах. Когда он опубликовал в 1860 году свою работу «Культура Возрождения в Италии», он представлял ее как непрямую критику политики того времени. То, что Сарабьянов стратегически обращается к буркхардтовскому пониманию национализма, не стоит рассматривать как запоздалый реверанс устаревшей гуманистической парадигме. Наоборот, его стратегическое обращение к выявлению сути культурной памяти несло в себе собственный неявный политический жест. Мне вспомнился другой известный русский фильм – «Русский ковчег» Сокурова (2002). Призрак французского путешественника XIX века маркиза де Кюстина, как и при жизни, отмахивается от русского искусства как от «варварского», представляющего собой лишь тонкий налет европейской цивилизации, прикрывающий грубую азиатскую душу. То, как снят фильм – в виде непрерывной 87-минутной последовательности действий, – это необыкновенный панорамный жест, протяженный во времени. «Русский ковчег» и сам по себе широкомасштабный жест, достойный непревзойденных сокровищ Эрмитажа, обрамляющих действие.

Два призрака из прошлого заставляют поверить, что то, что они видят, – не сон. Когда повествование Сарабьянова о русском искусстве было

издано на английском языке в 1990 году, Горбачев был как раз в центре реструктуризации экономики. История русского искусства Сарабьянова, как и фильм Сокурова, это переосмысление культурной памяти прошлого в настоящем – единственная позиция, позволяющая действовать. Сейчас перед нами встает сходная проблема: как сделать видимыми концептуальные рамки, в которых проходят дискуссии – иногда жесточайшие – о культурных идентичностях и культурных особенностях.

Дилемма искусства (что бы ни вкладывалось в это понятие), всего, связанного с художественным процессом, в том, что знаки по определению заменяют «одно» на «другое», и искусство таким образом порождает потенциально бесконечный процесс семиозиса, который по своей сути многовалентен и способен к обозначению различными путями. Таким образом, наиболее фундаментальная из видимых проблем в осмыслении истории искусства как науки, изучающей культурную память, в самом понятии идентичности. Кто ее определяет? Кому выгодны такие определения, а кому нет? Чье будущее предопределяется? Сейчас в научной литературе соперничают две основные модели понимания коллективной культурной памяти, и эти же модели широко используются в публичной сфере.

Одна модель основана на неолиберальных представлениях о разнообразии, гибридности, миграционной и переходной природе идентичности; вторая модель, которую можно назвать «нативистской», делает упор на социальную сплоченность, а также постоянство и сохранение индивидуальной и групповой идентичности. Диаспоральная модель решительно отвергается народами, чья коллективная идентичность привязана к исконным территориям, культурным паттернам, социальным институтам, правовым системам и этническим идентичностям. В нативистском дискурсе эссенциализм часто играет значимую роль в формировании самоопределяемой (или хотя бы самообозначаемой) национальной идентичности.

В то же время противоположный лагерь, отстаивая переходную идентичность, которая решительно отвергает эссенциалистские конструкты, остается в долгу перед теми же эпистемологическими основами. Другими словами, обе модели предполагают, что каждое материальное тело в момент времени обладает только одной идентичностью, хотя идентичность может быть утеряна или обретена. И не важно, говорим ли мы об идентичности индивидуальной или коллективной, потому что структурная связь – одно тело, одна идентичность в момент времени – остается той же. Мало кого заботят колебания между двумя ведущими взглядами на коллективную культурную память: привязка к одному из них делает другой невидимым. При этом удивительно то, что обе позиции зависимы одна от другой и каждая существует в первую очередь в связи с другой: любовь между незнакомыми родственниками¹.

Необходима другая модель идентичности или культурной памяти, признающая, что одновременно возможны разные трактовки идентичности

¹ См.: Preziosi D. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press, 1989.

и культурной памяти, что могут сосуществовать идентичности и варианты культурной памяти, не являющиеся соразмерными или сводимыми один до пределов другого. Соответствующее положение критики также должно рассматриваться в рамках следующего утверждения: я являюсь частью того же исторического континуума, что и мой объект изучения. Если занимаемая мной позиция будет лежать вне рамок дискуссии, наиболее значимые эпистемологические и этические вопросы останутся не сформулированными и незатронутыми. Призрак не отражается в зеркале, как говорит об этом философ Жак Деррида, – и это условие может либо преследовать нас, как призрак французского путешественника из «Русского ковчега» Сокурова, постоянно кружащий вокруг одних и тех же вопросов, порожденных европейской мыслью, либо мы можем представить наше прошлое в другом свете, узнать о нем из нашего настоящего и использовать полученное знание для определения лучшего будущего.

Если бы Дмитрий Сарабьянов начинал свою карьеру сейчас, смог бы он ввести русское искусство в господствующий контекст европейского искусства так же плавно? Сегодня у нас есть альтернативы. Мы можем говорить о произведении искусства как о событии, материальный след которого навсегда остается открытым для интерпретации¹. Изучение произведения искусства как артефакта в рамках такой событийной концепции заключается в том, чтобы связать противоборствующие силы прошлого и будущего в настоящем, в котором мы и можем мыслить и действовать. Мы должны заново осознать историографию как упражнение по переводу, если приходится заниматься ею скорее с этической, чем с независимой точки зрения. В своей знаменитой работе 1978 года «Вымыслы при репрезентации фактов» историк Хейден Уайт критиковал идеи историков-эмпиристов, утверждавших, что они отступают от идеологии, оставаясь верными фактам, и что идеология XIX века, дающая возможность безоценочного описания фактов вместо их интерпретации или анализа, – это иллюзия. Уайт писал: «Вопрос здесь не в том, каковы факты. А в том, как именно факты описываются таким образом, чтобы рассматривать один способ их трактовки в пользу другого»². На кону в историографии истории искусства стоял контроль над «способами описания», то есть легитимизация исторической «реальности» зачастую рассматривалась с точки зрения легитимизации одного из вариантов интерпретации истины.

Нет ничего «естественного» в толковании времени как хронологии или в превосходстве хронологической последовательности над другими формами повествования. То, каким образом произведения искусства существуют «во времени», требует еще большей точности изучения, еще большего потрясения эпистемологических основ истории искусства. Фундаментальная проблема существующих попыток переосмыслить дисциплину в глобальной перспективе – вопрос, продиктованный как раз

¹ См.: *Bennett T. Making Culture, Changing Society. London; New York: Routledge, 2013.*

² *White H. The Fictions of Factual Representation // Tropics of Discourse. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1978. P. 121–130.*

целями этого издания: расширить границы истории искусства и предоставить теоретическую базу для междисциплинарных подходов – в том, что организация культурного производства по государствам, континентам, религиям, стилям, периодам и другим непоколебимым категориям так же является частью исторического процесса, как и сам объект изучения истории искусства: такие категории не могут быть универсальными, поскольку нуждаются в объяснении с точки зрения истории в той же степени, что и основной объект изучения – само искусство.

Сама идея «искусства» – это современный концепт, который на протяжении нескольких столетий развивался в первую очередь в европейских трудах, поэтому ему также требуется историческое толкование. Полученные нами в наследство монокультурные и противопоставляемые друг другу категории (Европа и Азия, христианство и ислам, западное и не-западное) тоже далеки от нейтральности или объективности. Как и идея искусства, эти категории – европейского происхождения, сами нуждаются в историческом толковании и не должны применяться в одностороннем порядке, как если бы существовала некая независящая от истории идея искусства.

Перспективная альтернатива схемам периодизации и разделения национальных культур, изначально разработанным с точки зрения преемственности и разрывов в западноевропейском искусстве, может быть найдена в современных исследованиях региональных торговых сетей. Торговые сети исторически служили для обмена сырьем, промышленными товарами, людьми и идеями. Множество новых проектов, касающихся морских торговых сетей и других способов обмена на больших расстояниях, на фундаментальном уровне меняют унаследованное понимание культурного перехода и обмена, уходя от вопросов фиксированной идентичности в сторону понимания динамической природы процесса формирования идентичности. Такие исследования предлагают исторические альтернативы неповоротливым устоявшимся идеям времени и культуры.

Внимание к обороту товаров и идей – или лучше вслед за Жилем Делёзом назвать их «собираанием» разнородных кусочков и осколков – требует не только переосмысления культуры и понятия «произведения искусства», но и самой истории. Изучение регионов, исторически определяемых как торговые, дает результаты отличные от географических концепций, сосредоточенных в современных понятиях территориальных массивов, таких как континенты или государства. Прибрежные районы, острова, судоходные реки и другие географические особенности определяют важные пункты обмена в торговых регионах. Топографический подход также позволяет уйти от иерархических различий, таких как западное искусство против не-западного или искусство против предмета материальной культуры и других категорий такого рода, которые исторически служили выделению одних видов культурного производства и исключали многие другие.

Вне зависимости от того, как может быть перестроена предметная область истории искусства, радикальное переосмысление культурного

пространства должно сопровождать любую серьезную дискуссию о том, как может выглядеть история искусства будущего. Экологическая модель региональной «связанности», разработанная Перегрином Хорденом и Николасом Перселлом в рамках разговора о Средиземном море¹, утверждает, что стабильность Средиземноморских регионов поддерживается системами локального обмена на основе общих экологических, биологических и антропологических факторов, которые поддерживают тонкий баланс между разьединенностью и связанностью. Этот подход полезен, поскольку он устанавливает связь взаимозависимых систем производства и обмена на локальном и региональном и, в конечном счете, на глобальном уровнях.

Модель детерриториализации в организации исследований на основе сетей взаимодействия также может послужить созданию многочисленных региональных хронологий вместо одной линейной хронологии, привязанной к европейским событиям. Мы могли бы воспользоваться материалистической гносеологией Делёза, которая соединяет все «актанты» в «связки», рассматриваемые как ризоматические структуры без низа или верха, центра или периферии, для создания саморефлексирующей историографической истории искусства, которая откроет новое транскультурное, плюралистическое понимание того, что было стерто идеями периодизации или единственности структуры идентичности. Такая многовершинная модель обмена включает в себя более сложные понятия причинности, поскольку распространяется во многих направлениях, постоянно изменяется и соединяет объекты с их создателями и пользователями в виде динамических сетей, простирающихся на обширные области пространства и времени².

Чтобы построить продуктивный разговор о культурной памяти в любой из областей исследования, важно также учитывать, когда именно обретают значение такие термины, как «идентичность» или «периодизация». В нынешней политической обстановке в США, России и других странах наша задача как ученых и интеллектуалов по построению связей между музееведением, историей, теорией и критикой, современными социальными условиями и дискурсивными практиками – это насущнейший вопрос. Рассмотрение исторических артефактов как результата определенных событий способствует пониманию историко-культурного комментария как непосредственно политического акта, способного перекрыть понятийную основу, на которой формируется культурная память³. Я легко могу представить, что Сарабьянов сейчас был бы на передовом рубеже этих исследований.

¹ *Horden P., Purcell N. The Corrupting Sea. London: Blackwell Publishers, 2000.*

² См.: *Hoffman E. Pathways of Portability // Remapping the Art of the Mediterranean, Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World / Ed.E. Hoffman. Oxford: Blackwell, 2007.*

³ См.: *Bennett T. Making Culture, Changing Society.*