

АМЕЛИЯ ДЖОНС



НЕВРАСТЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ
НЬЮ-ЙОРКСКОГО ДАДА

ГИЛЕЯ

Амелия Джонс

**Иррациональный модернизм.
Неврастеническая история
нью-йоркского дада**

Джонс А.

Иррациональный модернизм. Неврастеническая история нью-йоркского дада / А. Джонс —

ISBN 978-5-87987-121-0

Это увлекательная работа о радикальном художественном авангарде в Нью-Йорке начала XX в. рассматривает тему с необычной стороны. Она не обходит вниманием деятельность таких художников, как М. Дюшан, Ман Рэй и Ф. Пикабия, однако противопоставляет их "легитимному" и во многом рациональному творчеству "жизненный дадаизм" баронессы Эльзы фон Фрейтаг-Лорингхофен, поэтессы и художницы, немки по происхождению, вошедшей в культурную среду города в середине 1910-х гг. Эта независимая, чрезвычайно креативная и сексуально ненасытная неврастеничка представляется воплощением той «оголтелой субъективности», которая, с точки зрения автора, только и может служить основанием подлинного авангарда в искусстве. Книга содержит подробные комментарии и более 50 цветных иллюстраций. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

ISBN 978-5-87987-121-0

© Джонс А.

Содержание

Благодарности	7
1. Баронесса и неврастеническая история искусства	8
Определения	14
Рациональный модернизм, рациональный постмодернизм и реди-мейды	16
Иррациональный модернизм: альтернативный авангард?	22
Неврастеническая история искусства	26
Конец ознакомительного фрагмента.	27

МОДЕРНИЗМ
ИРРАЦИОНАЛЬНЫЙ

Амелия Джонс
Иррациональный модернизм.
Неврастеническая история
нью-йоркского дада

*Книга посвящается моей матери
Вирджинии Свитнэм Джонс,
чьё самообладание уравновешивало
мои неврастенические наклонности*



Перевод с английского выполнен Сергеем Дубиным и Марией Лепиловой по изданию: Jones, Amelia. *Irrational modernism: a neurasthenic history of New York Dada*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2004

Права на русское издание книги получены через Агентство
Александра Корженевского, Москва

На обложке: Эльза фон Фрейтаг-Лорннгхофен позирует как натурщица. Нью-Йорк.
7 декабря 1915 года



© Massachusetts Institute of Technology, 2004

© Книгоиздательство «Гилея», перевод на русский язык, 2019

Благодарности

Прежде всего я, пожалуй, должна сказать спасибо моему спутнику жизни Тони Шерину и моим детям Вите и Эвану Шерин-Джонс. Временами они были готовы терпеливо ждать, когда я закончу эту книгу, а временами – по понятным причинам – нет, и тогда они напоминали мне о том, что на самом деле важно. Я не смогла бы жить и работать без них, а также без моих родственников Джинни, Салли, Керри, Тодда, Джейсона и Дженет Джонс.

Этой книги не было бы без щедрого содействия Национального фонда гуманитарных наук, фонда Джона Саймона Гуггенхайма и моего предыдущего работодателя, Калифорнийского университета в Риверсайде, которые предоставили мне финансирование и творческий отпуск.

Я в огромном долгу перед Дэвидом Джослитом и Наоми Соуэлсон-Горс, которые обстоятельно изучили рукопись книги и внесли свои (как всегда) точные и чрезвычайно полезные дополнения. Также благодарю людей, которые всячески меня поддерживают и помогают в интеллектуальном плане: Керри Джонс за её вдохновляющую мудрость и Пэм Вивере Шерин за то, что она хорошо понимает меня, когда я говорю о баронессе.

Я хочу выразить признательность Беверли Кальте, Уильяму Кэмфилду, Дайенн Чисхолм, Жаклин Матисс-Моннье, Фрэнсису Науманну, Майклу Тейлору и Дженет Волфф, которые великодушно и безотказно делились со мной своими обширными познаниями о баронессе, фланёрстве и нью-йоркском дада. Особую благодарность я приношу Айрин Гэммел за её потрясающую научную щедрость и Нэнси Ринг, которая специально вернулась к вопросам искусствоведения, предоставив мне возможность ознакомиться с её исследовательскими материалами и высказав ценные соображения о дадаизме в Нью-Йорке. Кроме того, я признательна Мейлинь Чэн, Морин Коннор, Тони де Вито, Клэр Фараго, Кену Гонзалесу-Дэю, Тому Кнечтелу, Марысе Левадовской, Мэри Мак-Вин, Маргарет Морган, Пэт Мортон, Дональду Прециози, Джоанне Рош, Ли Росси, Мире Шор, Сьюзан Силтон, Эндрю Стивенсону, Сьюзан Стрейт, Эрике Сюдеберг и Деборе Врана за их дружеское участие и равнодушие к моим рассказам о баронессе.

Благодарю всех тех, от кого я получила отзывы на ранние версии этой работы, а именно: Дану Арнольд, Гэвина Батта, Франсуазу Фостер-Ан, Джима Дробника, а также Дженнифер Фишер, Ричарда Шиффа и слушателей моих выступлений в Калифорнийском университете в Риверсайде, аспирантуру Городского университета Нью-Йорка, кафедру истории искусств Пенсильванского университета в Филадельфии, Политехнический университет штата Калифорния в Сан-Луис-Обиспо, Калифорнийский институт искусств в Валенсии, Университет Ланкастера (Англия), Голдсмитский колледж в Лондоне, Музей современного искусства в Вене, Университет Вашингтона в Сент-Луисе, организаторов ежегодной конференции Университетской искусствоведческой ассоциации в Торонто, Онтарио, Нью-йоркский университет и Центр по изучению модернизма Техасского университета в Остине.

Я бесконечно признательна четырём замечательным младшим научным сотрудникам – Митре Аббаспур, Тому Фолленду, Бет Лауритис и Роберту Саммерсу, которые не жалели сил, стараясь исполнить мои интеллектуальные прихоти. И наконец – хотя, как говорится, порядок упоминания не отражает степени моей признательности – я благодарю Мэттью Эббейта, Лайзу Рив и Роджера Коновера из издательства “MIT Press” за их нелёгкий труд и ответственное отношение к делу. Последний человек из списка – это необычайно сведущий редактор, с которым мне посчастливилось работать над «Иррациональным модернизмом».

1. Баронесса и неврастеническая история искусства

Гениальность – это не что иное, как причудливое выражение способностей тела.

Артур Краван, 1914

Некоторые полагают, будто [художественный] модернизм, что бы это ни значило, возник с подачи эсеници.

New York Evening Sun, 1917

Говорят, «Нью-Йорк» очумел от «дада», а Ман Рэй с Дюшаном стряпают какой-то на редкость экзотический и бестолковый журнал... А дальше что? Это ж ещё хуже баронессы. Забавно, кстати, как вдруг выяснилось, что она всё время, сама того не ведая, была дадаистом. Правда, я никак не возьму в толк, что такое этот их дадаизм, если не считать безумной мешанины из четырёх сторон света, шести чувств и пудинга с изюмом. Но коли за всем этим и правда стоит баронесса, то, кажется, я в состоянии вовремя учуять неладное и сбежать.

Харт Крейн, ок. 1920

Париж прожил с дада пять лет, а мы прожили с Эльзой фон Фрейтаг-Лорингхофен года два. Но великие люди мыслят одинаково, и великие природные истины бередят умы даже в самых отдалённых точках планеты. Эльза фон Фрейтаг-Лорингхофен загадочным образом объединила Париж [с] Нью-Йорком.

Джон Родкер, 1920

Душа моя – сплошной бунт. Ах, дайте, дайте ж мне побунтовать!

Эльза фон Фрейтаг-Лорингхофен, ок. 1925¹

В письме, которое нью-йоркский художник Ман Рэй написал в 1921 году Тристану Тцара, румынскому поэту и первому проповеднику дада в Париже, иллюстрацией для отправленного за океан дадаистского «дерьма» (“merdelamerdelamerdela...”¹) служит фотография обнажённого тела немецкой эмигрантки баронессы фон Фрейтаг-Лорингхофен (илл. 1). Лобок выбрит, закинутые назад руки подчёркивают стройную фигуру, а контуры тела образуют букву «А» в слове «Америка!», выведенном рукой Мана Рэя. Для самого Мана Рэя, для Тцара, а значит и для всего европейского дада это тело становится символом «merde-эффекта» американского дадаизма, свидетельством того, что «дада не может существовать в Нью-Йорке», потому что «Нью-Йорк уже весь насквозь дада, и конкурентов терпеть не станет». Так Ман Рэй формулирует суть того парадоксального явления, каким был и остаётся нью-йоркский дадаизм – собственно, это название уже позднее закрепилось за группой американских и европейских художников (самыми известными среди них были Ман Рэй, Марсель Дюшан и Франсис Пикабия), которые работали в Нью-Йорке в годы Первой мировой войны и часто собирались у Вальтера и Луизы Аренсберг².

Из письма Мана Рэя также следует, что, несмотря на всеобщее стремление уместить историю нью-йоркского дада в просветы между этой мужской троицей и их работами (особенно реди-мейдами Дюшана), существует некое тело (его, как сказал бы Мишель Фуко, «язык метит,

¹ la merde – дерьмо (фр.) (здесь и далее в постраничных сносках – примеч. перев.).

а идеи – растворяют»³), воплощающее и одновременно – в перформативных, жизненных своих проявлениях – беспощадно разрушающее дадаистское течение изнутри. Тело это (и населяющий его разум) – баронесса, поэт, автобиограф, художница, натурщица, исполнительница собственной жизни как провокативного культурного перформанса, которую Беренис Эббот некогда весьма метко прозвала «Иисусом Христом и Шекспиром в одном флаконе» – точно так же стало движущей и разрушительной силой для моей истории нью-йоркского дадаизма⁴.

Ман Рэй был далеко не единственным из современников баронессы, кто радикализировал собственное представление о нью-йоркском дада (или же отсутствие такового) через её тело. В 1922 году Джейн Хип (она и её партнёрша Маргарет Андерсон печатали тексты баронессы в журнале “Little Review”) назвала баронессу «первым американским дадаистом», заметив, что «это единственный человек на свете, который одевается в дада, любит дада и живёт как дада»⁵. В начале 1930-х годов Жорж Юнье даёт баронессе не менее запоминающуюся оценку: «Словно инопланетная императрица, водрузив на голову убор из консервных банок и не обращая ни малейшего внимания на вполне закономерное любопытство прохожих, баронесса фланировала по многолюдным улицам, точно дикий призрак, вырвавшийся из оков»⁶. Было в баронессе что-то пугающее, потустороннее, *иррациональное* — даже для тогдашнего, казалось бы, радикального богемного и авангардного сообщества. Баронесса воплощала, живую разыгрывала какую-то оголтелую субъективность, которую большинство художников того времени могли лишь исследовать или изображать в работах, и которой многие – как бы они ни стремились подорвать буржуазные устои, провозглашая себя авангардистами, – и вовсе усердно избегали.

Как субъект перформанса баронесса предстаёт перед нами на нескольких сохранившихся фотографиях (в основном это снимки Мана Рэя), в её собственных экспериментальных автобиографических текстах и стихах, а также в многочисленных обрывочных описаниях её колоритных самопоказов, которые встречаются в заметках о Гринвич-Виллидж периода Первой мировой. В качестве яркого примера последних можно назвать воспоминания Маргарет Андерсон, где рассказывается о том, как баронесса впервые появилась на пороге редакции “Little Review”:

На ней был красный костюм в шотландскую клетку: юбка чуть ниже колен и укороченный пиджак с рукавами три четверти, на запястьях сверкало множество грошовых браслетов – серебряных, позолоченных, бронзовых, зелёных и жёлтых. На ногах – высокие белые гетры, подвязанные сверху декоративной обивочной тесьмой. А на груди болтались два заварочных шарика... Голову украшал шотландский берет из чёрного бархата с пером и ложками – длинными такими ложками для мороженого. В ушах висели огромные серьги из потемневшего серебра, а пальцы были сплошь унизаны кольцами, причём на мизинцах она носила крупные пуговицы-гирьки с дробинками внутри. Шевелюра у неё была рыжая, как у гнедой лошади⁷.

Очевидно, по мнению баронессы, «стиль [создавал] женщину»⁸. Из найденного на улице мусора и вещей, украденных в универмагах, она изготавливала затейливые наряды и непременно появлялась в них – дополнив образ чёрной помадой, налысо бритой головой или ярко выкрашенными волосами и прочими декоративными элементами – на легендарных балах в Гринвич-Виллидж или же (что приносило ей скандальную славу и уж точно гораздо сильнее бросалось в глаза) на улицах Нью-Йорка. Даже ежедневные газеты не гнушались историями о представлениях баронессы. Например, в 1915 году “New York Times” в статье под заголовком «Баронесса-беженка стала натурщицей» рисует перед читателями такую картину: «Гибкое тело и изящество леопарда, рыжие волосы и глаза цвета морской волны. Все костюмы – собствен-

ного изготовления: она сама и придумывает их, и создаёт. Возможно, кому-то её наряды покажутся дикими». Далее цитируются её мелодраматические сентенции: «Я все силы отдаю на то, чтобы высказать, выразить в творческом процессе хотя бы часть тех идей, которые клубятся у меня в голове... Этот вечный душевный голод – вечный бешеный внутренний протест против шаблонов»⁹. Закрыв глаза на намечающийся коммерческий интерес к образу баронессы, которая стала, благодаря многочисленным историям очевидцев, символом богемы в Гринвич-Виллидж, следует заметить, что при жизни ей так и не удалось окончательно или хоть скольнибудь удачно вписаться в официальные структуры¹⁰.

С образцовой для Новой женщины независимостью, но при этом демонстрируя гораздо более радикальное поведение и открыто проявляя сексуальность, баронесса (урождённая Эльза Плётц) в восемнадцать лет сбежала из своей мелкобуржуазной немецко-польской семьи. Унося ноги от мачехи, или, по её собственным словам, вырвавшись из «мещанских оков благопристойности», она отправилась в Берлин, а затем в Мюнхен с твёрдым намерением стать актрисой, танцовщицей и художницей. Чтобы обустроить жизнь «со вкусом», она рассчитывала найти богатого любовника¹¹. Со временем баронесса сменила множество мужей и любовников, перебралась на другой континент и уже там, в Нью-Йорке, заполучила титул, выйдя замуж за немецкого барона фон Фрейтага-Лорингхофена (который вскоре после свадьбы ушёл добровольцем в немецкую армию и не вернулся)¹². В Нью-Йорке она поселилась в 1913 году и прожила там десять лет, вращаясь в богемных кругах Гринвич-Виллидж и обретаясь среди тех художников, которых теперь принято называть нью-йоркскими дадаистами.

Несмотря на периодические трудности в общении с такой темпераментной натурой, Маргарет Андерсон, её коллеги на литературном и феминистическом поприще Джейн Хип и Джуна Барнс, а также начинающий фотограф Беренис Эббот очень тепло относились к баронессе, часто помогали ей, по-дружески поддерживая её, публикуя её работы (Андерсон и Хип печатали её сочинения в “Little Review”, а Барнс уговорила баронессу написать автобиографический очерк), и кроме того неоднократно оказывая ей финансовое содействие¹³. А тем временем давнишний друг и бессменная пассия баронессы поэт Уильям Карлос Уильямс опубликовал в 1921 году в журнале “Contact” откровенно женоненавистнический очерк о встрече с этой знаменательной личностью. Реакция Уильямса служит пусть и утрированным, но характерным примером тому, какое смятение вызывала ненасытная гетеросексуальность баронессы у большинства авангардистов мужского пола. Уильямс называет её «богемным персонажем» и тут же описывает её как жалкую, безнадёжно влюблённую дамочку, изрыгающую «кроваво-зелёные сантименты» в нескончаемом «потоке» писем. Он заявляет, что тело у неё дряхлое (не забыв сообщить о «сломанных зубах и сифилисе» и обозвав её «старухой», хотя тогда ей было всего-то сорок с лишним) и что от неё слишком дурно пахнет («багряная вонь исходила от её тела») в отличие от «чистеньких кисейных особ, населяющих матушку Америку». Аналогичным образом он высказывается и о её квартире: «...самое невозможное, изгаженное жилище во всём городе. Романтичная, мистическая грязь, замызганные стены, проходы, освещённые тусклыми газовыми лампами, узкие лестницы, повсюду запах нечищенных общих уборных – по одной на этаже, с вечно мигающим тоненьким язычком пламени в газовом рожке и обрывками газет, втоптаннкими в мокрый пол. С каждым лестничным пролётом вонь била в нос всё сильнее... Я застал их [её собак] за этим занятием на её грязной постели»¹⁴.

Скатологическое изображение баронессы в виде какого-то зловонного потока, которое мы видим у Уильямса, будто бы перекликается с каламбуром Мана Рэя (“merdelamerdelamerde...”), предваряющим дадаистское послание. Очевидно, баронесса, оказывая мощное и действенное влияние на нью-йоркский культурный авангард (вплоть до того, что многие представители этих кругов воспринимали её как страшную личную угрозу, а её экспериментальная поэзия и прозаические сочинения вызывали горячие споры)¹⁵, сама была

мишенью для ожесточённых выпадов. Можно сказать, она стала той фигурой, которая обозначила пределы авангарда в целом.

Впрочем, такой эффект производил не только её дадаистский способ существования. Баронесса также выступала с критикой жизни и творчества Уильямса и Дюшана в опубликованных стихотворных и прозаических текстах, объясняя, в чём, на её взгляд, заключалась ограниченность этих авторов. Например, в едком отзыве на сборник Уильямса «Кора в аду», она пишет о поэте: «стреножен неврастенией/отравлен «близкими» [имеется в виду его буржуазное семейство, живущее в пригороде Нью-Джерси]/измучен сексом», – и прибавляет: «У. К. набрасывается на искусство, *когда находит время*». По мнению баронессы, Дюшан и Уильямс были типичными примерами мужчин-авангардистов, которые занимались радикальным искусством на досуге, а сами при этом жили в меру буржуазной жизнью, прогибаясь под неврастеническими страхами и внушёнными современным обществом сомнениями в собственной мужской состоятельности¹⁶.

В очередном пассаже, уже в другом тексте о баронессе (ведь к мысли о ней он явно, сам того не желая, без конца возвращался) женатый поэт сообщает с наигранным драматизмом: она «...пыталась меня погубить. Мне-то один чёрт, у неё ведь ничего не вышло, но выглядело всё это очень знакомо. Дескать, “уйди ко мне, и я сделаю из тебя мужчину”. Ну да, как же... Прямо как Кортес, заявившийся к Монтесуме. И она ведь собиралась учинить точно такую же дикость. Погубить меня»¹⁷. В конечном счёте все разглагольствования Уильямса о баронессе как будто сводятся к попытке отстоять уязвлённое мужское достоинство. В очерк для журнала “Contact” он вводит с этой целью явно автобиографическую фигуру – могущественного, чуть ли не богоподобного главного героя «Эвана Диониса Эванса», который решительно отвергает опасные ухаживания баронессы и превращает её в символ борьбы против европейского влияния на американскую культуру, распространяющегося через дада. В конце этой обличительной речи Уильямс горестно сетует: «Господи, да чего же эта Европа от Америки *хочет-то*... [?]»¹⁸. В самом деле, чего же *хочет* какая-то непонятная баронесса с ярко выраженным либидо – олицетворение этнической, национальной, классовой и сексуальной инаковости (немка с андрогинной внешностью и ненасытным сексуальным аппетитом, которая расхаживает, точно безумная попрошайка, в подобранном на улице барахле) – от задёрганного авангардного поэта?

В сущности, баронессу можно воспринимать (а многие мужчины-авангардисты её именно так и воспринимали) как квинтэссенцию того разномасного, хаотичного скопления народностей, полов, сексуальных предпочтений и классов, каким был Нью-Йорк времён Первой мировой. Собственно, на этом фоне и произошли масштабные культурные сдвиги, нашедшие отклик и активную поддержку среди дадаистов. С одной стороны, образ баронессы – многократно воспроизведённый в рассказах Мана Рэя, Уильямса и Андерсона – становится знаковым для нью-йоркского дада, а с другой – он выражает возникшую в результате этих сдвигов угрозу для «стандартных» представителей модернистского авангарда, то есть для белых гетеросексуальных мужчин европейско-американского происхождения, как бы по-разному они ни следовали этим стандартам маскулинности. Возможно, именно из-за этих различий женоненавистническая реакция Уильямса так далека от гораздо более сдержанного отказа, которым баронессе ответил Дюшан: его вирильность (по крайней мере в условиях Нью-Йорка времён Первой мировой) уже тогда представлялась неоднозначной.

Как сказал мне однажды Дэвид Джослит, у Дюшана проявление мужского начала в нью-йоркский дадаистский период сравнимо с «эффектом Уоррена Битти в фильме “Шампунь”»: мужчина, мало похожий на мачо, примеряет на себя чисто женские атрибуты, чтобы соблазнить женщин¹⁹. В связи с высказыванием Джослита следует отметить, что видя в «женском» нечто, ставящее стандарты маскулинности под вопрос, я отнюдь не считаю, что мужские черты строго определены. Мужское начало способно принимать различные и переменчивые формы,

и некоторые из них (в частности, персонаж Битти) могут не иметь ничего общего с фигурой мачо. Феминизация в этой книге – собирательное понятие для обозначения определённого типа неполноценной маскулинности, которое я использую, чтобы подчеркнуть, каким образом утверждались гендерные категории в ту эпоху (как раз когда начиналось очевидное размывание их границ) и каким образом всяческие попытки баронессы (и аналогичных персонажей вроде Артюра Кравана) «поймать гендер» начисто отменяют бесконечные перепевы традиционных представлений о половой идентичности²⁰.

Соответственно, баронесса стала символом разрыва социальной (и гендерной) ткани, произошедшего в чрезвычайно напряжённый период, приблизительно между 1913 и 1923 годами – во время безудержных, свирепых, феминизирующих, низких и унижительных проявлений модернистской эпохи и в особенности индустриального урбанизма с его жесточайшими порождениями: фронтовыми траншеями и высокотехнологичным оружием Первой мировой. Именно в эти годы баронесса жила в Нью-Йорке и именно к этому периоду принято относить авангардизм нью-йоркского дада.

Стало быть, баронесса – или, пользуясь прелестной лексикой Уильямса, «старая грязная сука», невыносимо вонючая, разводящая «кроваво-зелёные сантименты», которые с опасной силой выплёскиваются за грань авангардистских приличий, – олицетворяет то, что я назвала здесь *иррациональным модернизмом*. Через эту книгу она пройдёт со всей присущей ей неподражаемой переменчивостью и подрывной силой (с нетрадиционным разрушительным отношением к гендеру и к гомо- или гетеросексуальному самоопределению) – точно так же, как она вторгалась в общество художников и писателей, которых теперь принято считать участниками нью-йоркских авангардных движений периода Первой мировой (в их число входят нью-йоркские дадаисты, а также писатели – от Барнс до Эзры Паунда и Джеймса Джойса – сотрудничавшие с “Little Review” и другими малотиражными экспериментальными изданиями). Таким образом, баронесса разорвёт нить этого искусствоведческого рассуждения о нью-йоркском дада, воспроизводя здесь те самые иррациональные действия, за которые она в своё время так яростно ратовала. Она оживит потрёпанную и неприглядную изнанку модернизма, которую из всех сил пыталась спрятать идеология высокого искусства и архитектуры, навязывая модели рационального подхода.

Обратившись к фигуре баронессы, я также смогу привлечь внимание к сексистским и женоненавистническим тенденциям, характеризующим авангардистские течения того времени (и особенно нью-йоркский дадаизм), к этой застарелой сексуальной консервативности (судя по реакции Уильямса, совершенно очевидной), и, кроме того, я постараюсь добиться признания ключевой роли, которую сыграли в истории искусств женщины-авангардисты, развивавшие, распространявшие и применявшие на практике идеи и новаторские эстетические концепции дадаизма. Как выразилась Наоми СоуэлсонТорс в авторитетнейшей ревизионистской антологии «Женщины в дада», «...парадоксальная ирония дада заключается в несоответствии. Это чисто бунтарское течение было при всём при том откровенно репрессивным, [и в нём] ... неизменно процветало женоненавистничество»²¹. Феминистские литературоведы годами пытались воскресить и реабилитировать творчество отдельных писательниц в рамках авангардных литературных течений (например, таких важных для этой работы авторов, как Мина Лой, Джуна Барнс и сама баронесса в писательской своей ипостаси, вновь открытой благодаря трудам Айрин Гэммел), а история искусств всё это время очень неохотно принимала подобные феминистские порывы. Вообще, по словам культуролога Маризы Джануззи, несмотря на то, что в последние годы стали появляться исследования, посвящённые отдельным писательницам и художницам, «...дадаизму как течению удалось по большей части избежать таких [феминистических] переоценок – вероятно, как раз из-за той условной, сплошь усыянной подводными камнями выгоды, которую видят в нём действующие феминистки»²².

Надеюсь, лавируя между этими подводными камнями и полагаясь на помощь баронессы (а ведь она и вправду виртуозно обходила трещины на нью-йоркских тротуарах и преодолевала чёрные дыры, возникавшие перед женщинами на пути к авангарду), а также следуя за Соуэлсон-Горс с её «Женщинами в дада» и Гэммел с её революционной феминистической биографией баронессы, я сумею нарисовать портрет нью-йоркского дадаизма, который не только выявит ограниченность этого течения в свете социальных и гендерных изменений, но и напомним, скольким оно обязано таким радикальным феминисткам, как баронесса. Думаю, мне удастся предложить новый, иной взгляд на нью-йоркскую дадаистскую группу, которая не только ничего не теряет от признания противоречий, но даже наоборот, становится более значительной и интересной. Ведь противоречия эти действительно обнаруживают прямую связь дадаизма с неоднозначной позднемодернистской (или постмодернистской) ситуацией, сложившейся в начале ХХI века.

Определения

Книгу эту ни в коем случае не следует воспринимать как исчерпывающее исследование нью-йоркского дада или как оправдание для использования данного термина – его я употребляю лишь в качестве условного обозначения некоего художественного феномена, название для которого появилось в популярных изданиях уже позднее, в начале 1920-х годов, а вслед за прессой термин подхватили и европейские дадаисты, исходившие из собственных расчётов (взаимоотношения Тцара с Маном Рэем наглядно иллюстрируют попытку пересмотреть деятельность группы в контексте европейских дадаистских течений, где правил бал Тцара)²³. Как уже говорилось выше, основное внимание в книге уделяется формам изобразительного искусства, характерным для той группы художников, деятельность которых разворачивалась вокруг салона Аренсбергов, а также в некоторых случаях вокруг “291 Gallery” Альфреда Стиглица, связанного с галереей одноимённого издания (возглавляемого Полом Хэвилендом, Агнес Майер и Мариусом де Зайасом)²⁴ и прочих дружественных журналов и организаций (в их число входили журналы “The Blind Man” и “New York Dada”, возникшее в 1916 году «Общество независимых художников» и «Анонимное общество», основанное в 1920 году Дюшаном, Маном Рэем и Кэтрин Дрейер). Зачастую в книге я прицельно рассматриваю работу наиболее известных художников, отвечавших за изобразительную составляющую нью-йоркского дада, – а именно знаменитой тройки: Мана Рэя, Дюшана и Пикабиа – противопоставляя их деятельность самоперформансам баронессы, её литературным перевоплощениям и городским променадам, которые гораздо сложнее подвести под какую-либо классификацию.

Очевидно, что о взаимосвязи между различными организационными и дискурсивными структурами европейского и нью-йоркского авангарда забывать не стоит, однако всё это уже подробно описывалось во многих важных и нужных источниках, и здесь мне вновь проделывать ту же работу незачем²⁵. Впрочем, в этой книге я всё же попытаюсь расширить и углубить исторический рельеф, в который вписано творчество нью-йоркских дадаистов и который даёт нам возможность интерпретировать их произведения. Поэтому здесь появятся отсылки к другим деятелям культуры, в разное время пересекавшимся с основной нью-йоркской дадаистской группой (например, к Жану Кротти, Кэтрин Дрейер, Артюру Кравану и прочим), и указания на смежные культурные манифестации: визуальные работы, которые принято относить к пуризму и иным движениям тех лет (творчество таких художников, как Джозеф Стелла, Мортон Шамберг и т. д.), фильмы, посвящённые проблемам модернизированного общества (например, «Новые Времена» – великолепное пародийное изображение промышленного рационализма, созданное Чарли Чаплином в 1936 году), произведения представителей литературного авангарда, тесно общавшихся с нью-йоркскими дадаистами (в том числе Уильямса, авторов и издателей “Little Review”, других малых журналов и т. д.), а также современные им мемуары, романы и стихи, затрагивающие вопросы войны и новой городской реальности в целом или повествующие непосредственно о Нью-Йорке периода Первой мировой.

Я старалась полностью погрузиться в культуру той эпохи, чтобы хоть немного преодолеть фрагментарность моих суждений о фактуре тогдашней нью-йоркской жизни и получить более полное представление о тех перемещениях, что совершало тело баронессы в пространстве авангардных художественных салонов и улиц Нью-Йорка. Фигура баронессы вторгается в это повествование эдаким воинственным чужаком, незваной гостьей, которая со своими гротескным щегольством и сексуально окрашенным поведением окончательно выбила почву из-под ног окружавших её мужчин-авангардистов. Однако временами она же предстаёт перед нами в роли автора причудливой экспериментальной поэзии и оригинальных объектов, созданных из уличного мусора, а следовательно, она становится не только перформативным раздра-

жителем для авангардистов мужского пола, но и значимым, полноправным участником авангардной культуры. Надеюсь, такой ракурс позволит мне продолжить дело, самоотверженно начатое Робертом Райсом, Полом Хьяртарсоном и Дугласом О. Спеттигом, Фрэнсисом М. Науманном, а также – в последней биографии – Айрин Гэммел, и вызволить баронессу из плена обрывочных сплетен, наводняющих мемуары о Гринвич-Виллидж и газетные статьи той поры. Ведь в них баронесса изображена как особа, которая всю жизнь и даже после внезапной смерти, настигшей её в 1937 году, вызывала у окружающих или нездоровое восхищение, или насмешки²⁶. В то же время мы увидим, что экстравагантные самоперформансы баронессы были далеко не единственными в своём роде (достаточно лишь вспомнить о многочисленных маскарадах и дрэг-вечеринках, о разгоревшейся в тот период политической борьбе за освобождение женского тела путём кардинальных изменений в одежде и о повальном увлечении затейливыми самодельными украшениями для тела, которое охватило таких представительниц авангарда и «Новых женщин», как Мина Лой).

По сути, здесь моя задача состоит не в том, чтобы просто вписать баронессу в художественный канон нью-йоркского дада – с этим уже вполне успешно справились такие исследователи, как Науманн и Соуэлсон-Горс²⁷. Мне же важно оспорить рационализм истории искусства как таковой (этот подход, сводящий многогранность к примитивным генеалогиям радикализма, за которым стоят художники-мужчины), и подрывной, иррациональный пример баронессы поможет мне в этом, позволив взглянуть на канонические работы с другой, безапелляционно феминистской точки зрения. Надеюсь, таким образом, мне удастся начать критическое переосмысление самого понятия авангарда, которое внушили нам вторящие этому канону исторические и теоретические исследования, а соответственно, я смогу задуматься и о способе написания искусствоведческих работ, посвящённых этому течению и авангарду в целом. Уделяя особое внимание *жизненному* авангардизму баронессы, я хочу пересмотреть общепринятое на сегодняшний день представление о нью-йоркском дадаизме как о наборе визуальных объектов и изображений, смысловое и политическое значение которых со временем практически не изменилось, и, следовательно, я хочу переосмыслить наше представление об авангарде и вообще об истории искусства и эпохе модерна.

Рациональный модернизм, рациональный постмодернизм и реди-мейды

В исследованиях нью-йоркского дадаизма закрепились два основных искусствоведческих формата: многочисленные тексты, рассматривающие исторический контекст действий, публикаций и произведений художников этого направления (например, работы Дикрана Ташджяна и Науманна)²⁸, и тексты, зачастую нацеленные на изучение постмодернизма, использующие это течение в качестве основы для построения теорий авангарда или радикальной критики (работы теоретика культуры Петера Бюргера, художественных критиков и историков Бенямина Бухло, Хэла Фостера и многих других) и расценивающие нью-йоркский дадаизм и в частности реди-мейды Дюшана как источник институциональной критики, которая изначально была связана с историческими авангардными движениями, а затем и с прогрессивным постмодернизмом²⁹. Против этой второй трактовки нью-йоркского дадаизма я и хочу выступить, можно сказать, преувеличенно отождествляя себя с баронессой, которую (как и остальных женщин, причастных к историческому авангарду) планомерно игнорируют во всех масштабных обзорах.

Слова Уильяма Карлоса Уильямса о баронессе, выявляющие его повышенную тревожность, однозначно свидетельствуют о том, что такой *мощный поток энергии* — а точнее, его свойство переливаться через края рационализма — представлял собой серьёзную угрозу для мужских ценностей нового времени — видимо, даже если те скрывались под маской авангарда. Угрозу эту нужно было нейтрализовать: для начала при помощи психических и дискурсивных средств (что очевидно из текста Уильямса), а затем и в материальном плане, через рационализацию социальных институтов, которые, как пространно и убедительно доказывает в своих работах Мишель Фуко, служат для контроля и регулирования психических тревожных расстройств. Например, по мнению блестящего немецкого теоретика культуры и феминиста Клауса Тевелейта, Первая мировая война (со всеми её военными училищами, пафосными речами, техническими средствами и общественными учреждениями) воскресила миф о чисто мужских достоинствах в ответ на угрозу женской силы, вышедшей из берегов в условиях промышленной системы и трансформации гендерных ролей³⁰.

Прослеживается отчётливая взаимосвязь, а может, даже и полное соответствие между индустриальной рационализацией и индивидуальным рационализаторским стремлением, характерным для некоторых весьма влиятельных модернистских (или, цитируя Бюргера, «исторических») авангардных групп в героическую эпоху, то есть в период, который начался незадолго до Первой мировой войны и продолжался до 1930-х годов³¹. Так, тейлоризм и фордизм — господствующие промышленные модели времён второй индустриальной эры — одержимо и прицельно *контролировали* опасные передвижения рабочей силы и капитала, запущенные благодаря новой экономике машинного века, а тем временем такие теоретики авангарда, как Адольф Лоос и Ле Корбюзье, отстаивали крайне рационализированные художественные и архитектурные творческие методы, призванные *сдерживать* иррациональный (уродливый, неблагонадёжный, низкопробный, вульгарный, декоративный) поток молниеносно распространяющейся массовой культуры³². По иронии судьбы, эту же рационализаторскую тенденцию, свойственную самим авангардным течениям, переняли и некоторые крупнейшие теоретики исторического авангарда и, следуя за Бюргером, свели всю многогранность этих движений к одному-единственному радикальному мотиву дюшановских реди-мейдов.

Как отмечает Терри Смит в весьма познавательном труде, посвящённом тейлоризму и фордизму, в этих промышленных системах (которые действительно работают как на психическом, так и на материальном уровне) труд тщательно разделён и организован в соответствии

с требованиями конвейерного производства механических деталей; «синхронизация по времени или согласованные действия человека/машины» стоят в основе фабричного производства, а «все остальные функции подчинены необходимости поддерживать Поток». Поток этот поддерживается и даже стимулируется (ведь непрерывный прирост – это движущая сила капитализма), но тем не менее, существует прямая угроза переизбытка – то есть потери контроля – и её нужно во что бы то ни стало устранить. Тейлористская/фордистская система нацелена в первую очередь на координацию и контроль рабочей силы, а также – особенно фордизм (обосновывающий необходимость строительства гигантских фабрик для реализации конвейерного производства) – на *формирование такого пространства*, в котором выгодная фабрикантам система производства и потребления не допускала бы никаких излишков³³. Вся энергия расходуется на то, чтобы использовать человеческие ресурсы для наиболее эффективного производства механических деталей и в конечном счёте самих машин, которые можно продавать по доступной цене, получая огромную прибыль. Тейлоризм и фордизм также направлены на рационализацию *тела*, в результате монотонного труда фактически превратившегося в машину. Всё это великолепно изобразил в 1927 году Джон Хартфилд в работе, критикующей рационализацию: на его коллаже под названием «Марш рационализации/Призрак бродит по Европе» мы видим фигуру, составленную из фрагментов машин и заводов, которая вышагивает (как эдакий символ марширующей обобществлённой промышленности) на фоне городского индустриального пейзажа (илл. 3)³⁴.

Новой идеологией проникся и Ле Корбюзье (что неудивительно, поскольку этот архитектор, художник и теоретик модернизма открыто поддерживал фордизм). Он исследовал – пользуясь его собственной терминологией – «новый мир пространства» современности, настаивая как раз на том, что архитектура, скульптура и живопись «призваны контролировать пространство». По его словам, действительно удачная работа обнаруживает «безграничную глубину» этого нового пространства, являя *«чудо невыразимого пространства»*³⁵. Как ни парадоксально, рассуждения Ле Корбюзье о такой трансцендентности новых современных форм искусства служат для защиты от мучительных «родильных потуг машинного века», а вовсе не от машины (и уж точно не от рационализации) как таковой. Основной его аргумент состоит в том, что произведения искусства и архитектуры должны «отображать неутолимое желание освоить пространство»; и что в итоге в лучших образцах творчества (в качестве примера он, разумеется, ссылается на собственные работы) все элементы «можно привести к пропорциональному соотношению: размеры, освещение, расстояния, цвета, контуры, совокупность пластических конструкций»³⁶. Соответственно, всё в этом «новом мире пространства» *подчиняется* воле социального инженера – исходя из фордистского замысла, таковым, очевидно, может стать фабрикант, архитектор или художник. Стремление Ле Корбюзье к рационализации выразилось в таких сооружениях и эскизах, как тот строгий, почти гнетущий геометрический рисунок идеального модернистского города из его эссе 1925 года под названием «Улица» (илл. 4)³⁷.

Стоит подчеркнуть, что хотя фактически модернизм и можно определить через присущие ей господствующие рационализаторские мотивы – начиная от командных высказываний таких теоретиков, как Ле Корбюзье и Лоос (печально известный тем, что считал любой орнамент «преступлением»)³⁸ и заканчивая бытовыми проявлениями в тейлористских и фордистских индустриальных структурах и за их пределами, – ей постоянно противодействовала та самая иррациональность, которую она всеми силами пыталась сдержать. В фильме «Новые времена» – этой замечательной сатире 1936 года, где Чарли Чаплин высмеивает тейлористскую/фордистскую промышленную систему – отчётливо видно (особенно в сцене со взбесившейся машиной для кормления, которая принимается лупить Чаплина механической рукой), что доведённый до крайности рационализм рано или поздно начинает плодить гротескную иррациональность³⁹.

В некотором смысле концепция авангарда, преобладающая (как минимум) в англоязычных теориях радикального творчества, – та концепция, в которой (как и в моей работе) под «авангардом» условно понимается деятельность, каким-либо образом критикующая модернистские или постмодернистские урбанистические, капиталистические и индустриальные структуры или же выявляющая их противоречия, – как раз обыгрывает разграничение между рациональным и иррациональным⁴⁰. К сожалению, вскоре мы увидим, что подобные концепции зачастую перекрывают иррациональную сторону модерности, пытаясь найти в ней модернистскую логику. Достаточно вспомнить концовку фильма Чаплина, где уморительный, неумный язык тела и характер чаплиновского персонажа непременно должны быть втиснуты в смиренную рубашку гетеросексуального брака, изображённого со всей банальностью буржуазных представлений о счастье (когда Чаплин и его возлюбленная, Девушка, обустраивают себе «уютное гнёздышко» в старой хижине на окраине города).

Случай Ле Корбюзье наглядно доказывает, что эстетика способна направлять подобные «иррациональные порывы» в нужное русло так же эффективно, как и фордовская заводская система или же – в конечном итоге – фильм Чаплина. Обе системы – и промышленная, и художественная – нацелены на то, чтобы сдерживать поток (впрочем, предположительно с разных сторон: художник «осмысляет» его через творчество, а фабрикант пытается его рационально ликвидировать). И вся концепция искусства как инструмента, направляющего в нужное русло любые неприемлемые для «цивилизации» желания и стремления, – концепция, которая легла в основу теории сублимации Зигмунда Фрейда, – весьма наглядное тому свидетельство⁴¹. Руководствуясь фрейдовской моделью (которую мы подробнее рассмотрим в третьей и четвёртой главах), Фредрик Джеймисон продолжает эту рационализаторскую линию и заявляет, что даже сама эстетика «была задумана как некий предохранительный клапан для иррациональных побуждений»⁴².

Такие системы управления рано или поздно оказываются избыточными и неэффективными, однако их избыточность постоянно удерживается под контролем и/или вовсе отрицается – причём не только в господствующих формах модернистских практик (как, например, в рационализаторской модели Ле Корбюзье), но и в искусствоведческом дискурсе, который всеми доступными средствами переосмысляет прошлое, упраздняя или подавляя любые невразумительные иррациональные порывы. Можно было бы предположить (и подобные предположения уже высказывались⁴³), что искусствоведческие дисциплины и сопутствующая им художественная критика в основном стремились изжить иррациональный хаос прошлого путём построения жёстких моделей исторического и эстетического анализа, который неизменно сводился к подтверждению гениальности отдельно взятых личностей (в упрощенческой трактовке) и к разбору обособленных эстетических ценностей и значений (то есть произведения искусства в отрыве от всех неблагоприятных подробностей, связанных с его созданием, появлением в публичном пространстве и толкованием).

И хотя нам легко смеяться вместе с Чаплином над ограниченностью и противоречивостью индустриального рационализма (тем более что сейчас, с наступлением эпохи глобального постиндустриализма, когда мы вынуждены противостоять гораздо более коварным и мощным рационализаторским силам, изъяны тейлоризма и фордизма не вызывают уже никаких сомнений), вскоре выясняется, что куда сложнее сопротивляться собственным рационализаторским рефлексам – в данном случае влияющим на то, как мы воспринимаем логику исторического авангарда, его теории и историю искусства в целом. В истории искусства (да и не только там) мы слишком сильно зависим от нашего упрощённого представления об авангарде как о некоей группе доблестных героев (в большинстве своём представителей белой расы и мужского пола), стоически сражающихся против капиталистического зла и выхолащенных ценностей буржуазной массовой культуры.

Признать за участниками исторического авангарда неоднозначность взглядов и противоречивость взаимоотношений с окружающим миром значило бы подорвать веру в такой чистый героизм и подвергнуть сомнению все те условия, при которых было канонизировано их творчество. Это бы полностью перевернуло наши базовые представления не только о том, какой смысл несли в себе культурная деятельность и её интерпретация в период Первой мировой войны, но и о том, какой смысл несут в себе культурная деятельность и её интерпретация (от произведений искусства до исторических текстов) сегодня. А значит, пришлось бы отменить проверенную временем маскулинистскую искусствоведческую концепцию, рисующую патрилинейный род гениев, которые бесстрашно вступают в битву с силами промышленного капитализма⁴⁴. Значит, пришлось бы допустить более полное, но при этом заведомо менее однозначное понимание истории модерности и модернизма в искусстве.

В качестве отдельного примера такого выраженного стремления к героизации мужчин-авангардистов можно, как я уже предлагала ранее, рассмотреть случай Дюшана и его реди-мейдов, которые – в основном благодаря огромному влиянию тезисов Бюргера, приведённых в «Теории авангарда» в 1974 году, – для многих стали воплощением самой что ни на есть радикальной тенденции исторического авангарда. Сам Бюргер твёрдо стоял на том, что все эстетические теории следует трактовать исключительно в контексте «эпохи их создания»⁴⁵, и что исторические авангардные методы, имеющиеся в распоряжении институтов искусствоведческой критики, нельзя больше использовать в тех же целях, однако, как ни парадоксально, именно то определение, которое Бюргер дал историческому авангарду и которое сегодняшние искусствоведы и художественные критики унаследовали из семидесятых годов, занимает центральное положение в господствующей англоязычной интерпретации авангарда.

В частности, Бюргер особо выделял реди-мейды Дюшана, видя в них критику «искусства как института» и отрицание основополагающего модернистского принципа, при котором искусство должен создавать некий гений в историческом и политическом вакууме – это-то видение и повлияло на ведущие концепции радикального творчества. Успешность теории Бюргера сопряжена с внутренними противоречиями. Его модель оказывает такое сильное воздействие на дискурс современного искусства и особенно на понятие радикальных практик, что художников теперь прославляют, собственно, за их предполагаемую критику институтов искусства (и в том числе институционных категорий художников). Художественный музей превозносит талант художника (а значит и выставляет его на рынок) *исключительно потому*, что тот критикует официальные учреждения: весьма символичной для данной ситуации стала кампания по выводу работ Энди Уорхола на массовый рынок посредством масштабной ретроспективы 2001–2002 годов, которая демонстрировала житие художника как гения контркультуры и при этом была организована (по крайней мере, в Лос-Анджелесе) на средства “Merrill-Lynch”² и на деньги налогоплательщиков города Лос-Анджелес⁴⁶. Как я уже подробно объясняла в книге «Постмодернизм и гендерное становление Марселя Дюшана», – хотя и сейчас это явление продолжает набирать обороты – утверждение Бюргера, что «...когда Дюшан с 1913 года начинает подписывать предметы массового производства... и посылать их на художественные выставки, он тем самым отрицает категорию индивидуального производства», само по себе отрицается за счёт продвижения на художественный (а теперь уже и массовый) рынок художников вроде Дюшана или (с недавнего времени) Уорхола под ярлыком гениев радикального искусства⁴⁷.

В полемике о постмодернизме – преимущественно в той, что ведётся на территории США, – нью-йоркский дадаизм и особенно реди-мейды Марселя Дюшана позиционируются как образец культурной критики радикального исторического авангарда, а следовательно, их

² Амер, инвестиционная компания.

принято считать истоком радикальных постмодернистских практик в визуальном искусстве. Такая модель служит исторической мотивацией и основой для целой волны художественных практик, критиковавших высокий модернизм в шестидесятые годы, и в частности для нового постмодернистского приёма апроприации, пробившего брешь в концептуализме конца семидесятых годов. Как правило, реди-мейды Дюшана оказываются первым из примеров, мгновенно всплывающих в рассуждениях о таких разных направлениях искусства, как минимализм или феминистическая апроприация, – то есть точкой отсчёта для любой художественной деятельности, стимул которой предположительно формируется в стремлении повлиять на капиталистические структуры художественного рынка через изменение контекста вокруг средств массовой информации или визуальных образов и объектов промышленного производства. Если следовать этой логике, рационализаторские рыночные алгоритмы можно было разрушить, просто-напросто перенести предметы массового потребления в контекст искусства. Аргументы эти, несомненно, во многом способствовали развитию теории постмодернизма, однако я убеждена, что сами они обладали рационализаторскими свойствами, сводя всю хаотичность активного культурного движения к простому, понятному, односторонне критическому эстетическому жесту – к такому, за которым стоял один-единственный автор (и, что характерно, белый мужчина).

В предыдущей работе о Дюшане я ссылаюсь на предложенную Хэлом Фостером популярную парадигму авангарда, которая объединила подобные тезисы и воплотила в себе множество черт, типичных для такого вида авангардистских и постмодернистских теорий. К этим тезисам Фостер обращался неоднократно: например, в эссе 1986 года под названием «Суть минимализма» он прослеживает некую героическую родословную художественного радикализма, ведущую от реди-мейдов напрямую к минимализму шестидесятых годов⁴⁸. По мнению Фостера, который в своих теориях явно опирается на разработанную Бюргером концепцию авангарда, образцом радикального искусства для художников-минималистов стали дюшановские реди-мейды и их онтологическая критика создания, экспонирования, коммерческого продвижения и интерпретации произведений искусства. Фостер считает, что выраженная в реди-мейдах критика институтов искусства наметила курс «сдержанного модернизма», диаметрально противоположного линии Мане – Пикассо – Поллок, которую выстроил в пятидесятые годы Клемент Гринберг. По сути, с точки зрения Фостера, реди-мейды Дюшана (а соответственно и сам Дюшан как их автор) сформировали радикальные *постмодернистские* практики, «сломавшие систему позднего модернизма»⁴⁹ (причём «поздний модернизм» здесь – это намёк на косность формалистской модели Гринберга).

Эта распространённая модель авангарда подразумевает, что, обращаясь к художнику, мы должны исключить любые субъективные параметры, то есть неблагоприятные и, возможно, дискредитирующие подробности его или её сексуальной жизни и иные двусмысленные детали биографии. (Тут я хочу подчеркнуть, что идея такого исключения совершенно иллюзорна и обречена на провал, поскольку любой разговор о творчестве неизбежно приводит к обсуждению биографических и физических данных художника.) По словам Фостера, минимализм выражал – помимо прочего – «критику субъективности... как основы... создания... произведений искусства»⁵⁰. Как видно из этой формулировки, предложенный Фостером «сдержанный модернизм» в определённом смысле весьма консервативен: в нём отчётливо просматривается картезианское стремление выделить лишённые субъективности, концептуальные (в противоположность пристрастным, персонифицированным), *рациональные* и безусловно маскулинные практики, продолжающие традицию реди-мейдов.

Но, с другой стороны, подавление субъективности выстраивалось в единую линию с радикальными теоретическими идеями и, в частности, с возникшей уже после шестидесятых годов постструктуралистской концепцией «смерти автора» (описанной в 1970 году в знаменитом эссе

Ролана Барта)⁵¹. Идея смерти автора (крах гуманистического представления о том, что за произведением всегда стоит сознательная личность, отдающая себе полный отчёт в своих действиях) позиционировалась и часто даже действовала как радикальная корректировка обросшего мифами понятия художественной гениальности, определяющей суть какого-либо текста или произведения искусства. Правда, такая «корректировка» не только имеет свойство противоречить самой себе (я уже говорила, что Фостер наглядно демонстрирует эту тенденцию к переоценке заслуг «гениев» вроде Дюшана), но и, как отмечает Анна Чейв, служит подспорьем для крайне консервативной, ограничительной модели искусствоведческого дискурса, в рамках которой одни работы входят в канон искусства, а другие – нет⁵².

Феминистическое течение в искусстве – набравшее обороты как раз тогда, когда минимализм и другие направления концептуального свойства завоёвывали ключевые позиции на американской художественной сцене, – из стратегических соображений отвергло все эти рационализаторские по сути своей методы, предполагающие отказ от субъективности, и призывало снова внедрить «личное» в модели создания и восприятия произведений искусства (следуя лозунгу «личное – это политическое»). По словам Чейв, среди тех художниц, которые в шестидесятые годы экспериментировали с минимализмом (к примеру, Джуди Чикаго, Мэри Корс, Линда Бенглис, Эва Хессе, Ханна Уилке, Симона Форти, Ивонна Райнер и остальные), нет ни одной, чьё творчество причислялось бы к каноническому «дюшановскому» авангарду, хотя все они принимали непосредственное участие в жизни мужчин-минималистов и в приписываемых последним творческих находках⁵³. Так что внешний отказ от субъективности был в художественной критике и истории искусства только позой. Фостер увяз в противоречивой кодификации некоей придуманной им «дюшановской традиции»⁵⁴: Дюшан – благодаря реди-мейдам – становится эдаким доблестным первоисточником постмодернизма, который в свою очередь критикует первоисточники как таковые (а значит, за бортом остаются женщины, представители сексуальных меньшинств, иррациональные свойства субъективности и творческой деятельности и т. п.).

Бюргеровская модель исторического авангарда оказала такое влияние на англоязычную полемику об искусстве XX века, что векторы Дюшан – минимализм или Дюшан – поп-арт стали восприниматься как нечто само собой разумеющееся. Временами кажется, будто Дюшан, Уорхол и другие привилегированные белые художники-мужчины, как, например, Роберт Моррис и Ричард Серра, работали в абсолютном историческом вакууме, ни на секунду не соприкасаясь с женским началом, с какими-либо творческими личностями женского пола и даже (в случае Уорхола) с собственной открыто афишируемой гомосексуальной натурой. По сути, в рамках этой модели подавляются любые проявления, отсылающие к *иррациональным* течениям модернистской эпохи и её представителей – к неблагоприятным, неконтролируемым выражениям субъективной природы художника, а с ним непременно и зрителя или исследователя (постыдно немужской пол, непринадлежность к белой расе, сексуальная неумеренность и/или нетрадиционность, а также любая попытка уклониться от критики капитализма, которая, как утверждается, неотделима от авангарда). Хотя бы с этой точки зрения, идеологические допущения и последствия подобных тезисов не отличаются от жёстких систем контроля, присущих наиболее рационализаторским аспектам модерности и модернизма.

Иррациональный модернизм: альтернативный авангард?

Вернёмся к неоднозначному случаю Уильяма Карлоса Уильямса: «богемная» баронесса, бесцеремонно пытающаяся его соблазнить, не только прямо посягнула на его мужское самосознание, но и разрушила то «невыразимое» (как сказал бы Ле Корбюзье) личное пространство, которое позволяло Уильямсу (семейному человеку и при этом поэту-авангардисту) сохранять ощущение уверенности и самодостаточности. Если привести полную цитату, то окутывающий баронессу шлейф запахов Уильямс описывает так: «...вблизи чувствовалась багряная вонь, которая исходила от её тела и навечно изгоняла её из рядов чистеньких кисейных особ, населяющих матушку Америку. Такой специфический, едкий запах грязи и пота, немывтых подмышек»⁵⁵. Уильямс намеренно противопоставляет чистые, незамазанные, свежевыстиранные сорочки (и простыни?) рациональной, здоровой, благопристойной массовой американской культуры (той, которую он себе выдумал) старосветскому зловонию баронессы: она сеяла ужас и разруху во всём, что имело отношение к гендеру (женщина с решительно гетеросексуальной ориентацией, ненасытным сексуальным аппетитом и в то же время с нетрадиционной склонностью к излишествам и девиантной привязанностью к подругам-лесбиянкам), расовой принадлежности (эта немка гордо носила фамилию одного из именитейших немецких генералов Первой мировой войны, приходившегося ей свёкром) и классу (она бродила по улицам, распространяя вокруг себя смрад, зачастую специально афишируя собственное убожество и нищету и открыто презирая щепетильность буржуа и аристократов, из которых в основном и состояло общество авангардистов). Этот запах – даже больше, чем сильное андрогинное тело баронессы – нарушал целостность столь бережно охраняемой, чисто американской маскулинности Уильямса⁵⁶.

Надеюсь, что с помощью такой удивительной, пикантной особы – Уильямс зовёт её не иначе как “La Вагоппе”³ – я смогу предложить в этой книге новую парадигму в пике привычным (историческим и теоретическим) представлениям об авангардных практиках в конкретный период и в конкретном культурном пространстве (в Нью-Йорке между 1913 и 1923 гг.). Обратившись к хаотичному образу баронессы и, можно сказать, заново инсценируя его в тексте, я попытаюсь разработать модель для понимания (а точнее даже для претворения в жизнь, разыгрывания и/или проявления) *иррационального модернизма* — модель, которая позволит по-новому взглянуть на так называемый исторический авангард и (соответственно) переосмыслить существующие концепции радикальных художественных практик.

Иррациональный модернизм нельзя путать с фетишистской апроприацией культуры так называемых примитивных народов (обычно речь идёт о странах Центральной Африки), характерной для европейского кубизма и дадаизма⁵⁷. Как следует из сказанного выше, меня скорее занимает иррациональность, выходящая *за пределы* алгоритмов апроприации, поскольку те направлены на рационализацию всего неоднозначного, живого, «экзотического» или усложнённо чуждого, что только приписывается подобным культурам. Художник, превращающий культуру «примитивных» народов в фетиш, одной рукой заимствует нечто из якобы освободительных культурных отличий, а другой – устраняет всё, что в этих отличиях его пугает⁵⁸. Баронесса же, наоборот, выявляет этническую, сексуальную и классовую инаковость (пусть даже эта инаковость европейского толка), испытывая на прочность рационализаторские стратегии чисто мужского авангарда, который, господствуя над миром, всем своим белокожим существом стремится продемонстрировать расовую непредвзятость. Впрочем, нужно сразу оговориться и даже подчеркнуть, что антисемитизм самой баронессы – невооружённым глазом заметный в

³ Баронесса (*фр*)-

её автобиографии и письмах – значительно усложняет дело, если мы пытаемся представить её как некую фигуру, расшатывающую все основы репрессивной дифференциации⁵⁹.

Также необходимо отметить тесную личную связь автора с иррациональным образом баронессы. Баронесса предстанет здесь в особой интерпретации, пропущенной через взгляд/ум/сердце такого же неврастеника, как и она, – того, кто при попытке изучить и написать свою историю искусства остро чувствует собственный дурной запах и смещение границ; кто живёт с клинически подтверждённым паническим расстройством – болезнью, которая (по моим представлениям и по моему опыту) ощущается как нечто вроде неврастении XXI века. Появляясь в таком интерпретационном перформансе, баронесса, с одной стороны, станет подтверждением беспорядочности и неустранимой сложности отдельно взятого вида перформативных художественных практик, а с другой – укажет на беспорядочность и неустранимую сложность любых попыток истолковать её творчество через обращение к новому историческому нарративу. Надеюсь, таким образом я не только найду новый подход к рассмотрению нью-йоркского дада и исторического авангарда (подход, продиктованный не искажением или подтасовкой «фактов», а стремлением взглянуть на них – и описать их – с другого ракурса), но и смогу доказать необходимость изменения самих моделей, исходя из которых мы (историки и другие специалисты) всё ещё выстраиваем картину прошлого. И самое главное: предлагаемая здесь скорректированная модель не отвергает и не подавляет, а признаёт ту иррациональность, что просачивается на поля любого чётко выстроенного материала, посвящённого этим художникам, любого материала, в котором их жизнетворческие практики сводятся к изготовлению (а в случае реди-мейдов – к апроприации) предметов и картин.

Конечно, приходится признать: когда пишешь книгу, которой суждено, если угодно, «оказаться» между двумя (ограничивающими объём) переплётными крышками, писать совсем уж иррационально не получается. Стало быть, в этой книге сохранится напряжение между рациональным и иррациональным началом, а внешне «объективные» пассажи искусствоведческого труда будут уступать место периодическим приступам неврастенической иррациональности (признанию собственной нездоровой идентификации с объектом исследования и тому подобное). К концу книги моё самоотождествление с баронессой приобретёт такие масштабы, что черта между «фактом» и «выдумкой», историей искусства и беллетристикой, биографией и автобиографией окончательно сотрётся. Рассказ получится чересчур личным – в духе самой баронессы. Он вернёт субъективность сухим, формально «объективным» сюжетам, из которых состоит «настоящая» история искусства и культуры. Строго говоря, это не просто «субъективная» история искусства, ведь через неё я пытаюсь выявить смысл исторических исследований как таковых, найти то средство, при помощи которого формируется любой исторический нарратив, вырастая из переплетений между персонажами.

Кроме того, следует чётко разграничить различные степени рациональности и иррациональности. Как давний и не в меру пылкий поклонник творчества Марселя Дюшана, я, предположим, совершенно не собираюсь отрицать значение реди-мейдов или так запросто наклеивать на них ярлык «рационализаторства» (хотя последователи Бюргера уже успели найти им рационализаторское и десубъективирующее применение)⁶⁰. И если баронесса предстанет здесь как персонаж, демонстрирующий исключительно эффективную иррациональность, то я всё же предположу, что реди-мейды и механизированные сексуальные схемы Дюшана (например, его эпохальное произведение 1915–1923 гг. «Большое стекло»)⁶¹ по-своему перерабатывают «безумную рациональность» промышленного капитализма, практически обнажая – но так до конца и не принимая – его иррациональность⁶². При таком подходе его работы перестают выполнять обременительную функцию идейных и инструментальных «первооснов» постмодернистского апроприативного искусства. В них появляется нечто неуловимое, а мы лишь вновь убеждаемся, что нам и правда не дано понять их смысл и принцип действия.

Дело в том, что если рассматривать реди-мейды исключительно как критику художественных институтов, то перед нами открывается только одна сторона потенциала радикальных практик и в более широком смысле нью-йоркского дадаизма (или даже постмодернизма, хотя это уже тема для другой книги). Такой ракурс завёл нас, можно сказать, в тупик, (фактически) прицельно устранив все неприглядные, субъективные и беспорядочные действия, которые принято так или иначе соотносить с иррациональностью – часто именно потому, что они (как весьма кстати свидетельствуют слова Уильямса) ассоциируются с творческими особами женского пола, представителями сексуальных и расовых меньшинств и/или иными «гротескными» фигурами⁶³.

В примечательной работе о Рабле Михаил Бахтин писал, что гротескная фигура искореняет «догматизм» и «авторитарность»; раблезианские, карнавальные образы враждебны «всякой законченности и устойчивости, всякой ограниченной серьёзности, всякой готовности и решённости в области мысли и мировоззрения»⁶⁴. Такие гротескные, контркультурные персонажи, как баронесса, отрицают любые сдерживающие силы, выбиваясь из того самого рационализма, за который агитировал Ле Корбюзье (ведь его система – это как раз «ограниченная серьёзность», «готовность и решённость», контролирующие пространственные условия). Развивая теорию Бахтина о карнавальности как некоем подрывном явлении, Питер Сталлибрасс и Эллон Уайт отмечают в блестящей работе «Политика и поэтика трансгрессии», что гротескная фигура – это необходимая противоположность буржуазным нормам высокой культуры (связанной для меня в первую очередь с буржуазным рационализмом): «Противопоставление между высоким и низким в каждой из четырёх символических областей – в сфере психических проявлений, человеческого тела, географического пространства и общественного порядка – вот первоначальная основа механизмов упорядочения и истолкования, действующих в европейских культурах... Эти культуры «определяют себя» в самой непосредственной и эмоциональной форме через сочетание символики четырёх иерархий»⁶⁵. В данной книге я прицельно рассматриваю «низы» иерархий (и потому вглядываюсь в баронессу – попираемую, гротескную фигуру, вычеркнутую из авангардных хроник), стараясь написать новую историю отдельно взятого периода в истории искусств.

Порывы и страсти иррациональных, гротескных персонажей не вписываются в логику мейнстримных европейских культур и уж тем более в ограниченные и ограничительные алгоритмы авангарда, которые отображены в текстах Уильямса и которые уходят корнями в монополистскую патриархальную генеалогию, выстроенную за последние сорок лет вокруг Дюшана. Если реди-мейды служат образцом минимализма, концептуализма и постмодернистского апроприативного искусства, демонстративно отвергающего художественную субъективность, то хаотичное городское фланёрство баронессы (а также её радикальная экспериментальная поэзия, самодельные наряды и клептомания, выдающая её отношение к потребительскому капитализму) может стать как раз той призмой, которая позволит нам рассмотреть другой важный пласт позднекапиталистической культуры, вобравший в себя феминизм, боди-арт и другие менее рациональные – и рационализирующие – формы современного искусства⁶⁶. В общем-то я готова утверждать, что нынешнее возвращение баронессы в пространство нью-йоркской культурной полемики (достаточно, например, взглянуть на разворот в приложении к “New York Times Magazine” «Мода времён», где модель позирует в причудливых костюмах, а подпись под фотографиями гласит: «по стопам баронессы Эльзы фон Фрейтаг-Лорингхофен»)⁶⁷ однозначно свидетельствует о слиянии различных направлений.

В итоге, на мой взгляд, у фонтанирующей иррациональности баронессы гораздо больше общего с неоднородной современной культурой, чем у той материалистической концепции реди-мейдов, которая сформировалась на основе теории Бюргера (увы, так много общего, что “New York Times Magazine” легко превращает её в рыночный товар, сводя к нулю её перво-

начальную взрывную энергию). И тем не менее, если всё же попытаться (как пытаюсь здесь я) воспроизвести по-настоящему *отталкивающие* и гипертрофированные стороны жизни и творчества баронессы, то, быть может, нам удастся проследить за тем, как хаотичное, личное и субъективное вновь приобретают значение – процесс этот проходит неравномерно, начавшись в мировом искусствоведческом сообществе ещё в конце шестидесятых годов на волне повышенного интереса к политике идентичности – и всё сильнее расшатывают репрессивную конструкцию этой ограничительной патриархальной модели, подчиняющей себе художественную деятельность и историю искусств.

Альтернативный подход к нью-йоркскому дадаизму и историческому авангарду в целом, выраженный здесь, собственно, благодаря баронессе, выглядит намного логичнее на фоне разительного этнического, сексуального и расового многообразия, характеризующего художественное сообщество (и мировую визуальную культуру) XXI века – сообщество, в котором приходится признать условные взаимосвязи между разнородными субъектами. Я предлагаю *иммерсивный* исторический взгляд (демонстрирующий, насколько условны приводимые доводы и как тесно переплетена повествовательная линия с личной исторической материей самого историка) – взгляд, параллельный той, как я полагаю, иррациональной, иммерсивной траектории авангарда и радикальных практик, которые символизирует и воплощает баронесса, разгуливавшая по нью-йоркским улицам в годы Первой мировой. В конце концов, ведь именно такое неврастеническое, фланёрское *погружение* в городские индустриальные пространства позволило баронессе подорвать самые основы рациональных механизмов, укоренившихся почти во всех версиях и переложениях исторического авангарда.

Неврастеническая история искусства

Эта книга вмещает в себя по меньшей мере два вида истории (которые в свою очередь распадаются на бесконечное множество подвидов), постепенно переходя от вполне очевидного варианта – то есть сравнительно традиционной историко-искусствоведческой формы – ко всё более фрагментарному нарративу, целенаправленно перемешивающему прошлое с настоящим. К концу книги станет понятно, что «очевидная» история – да и неочевидная тоже – зависит в равной мере и от рассказчика, и от «фактов», на чём бы те ни основывались. И в этом смысле моя книга посвящена не только истории конкретного художественного течения и конкретных работ, но и истории искусства *как роду деятельности*. И здесь я воспроизвожу нарочито неврастеническую историю искусства – путаную, иррациональную, такую, наконец, в которой я оставила огромную часть собственного «я»⁶⁸.

Я абсолютно убеждена – и мне хотелось бы это подчеркнуть, – что любая реконструкция истории этого периода, да и вообще всё наше понимание радикального или авангардного искусства восходит к нашему собственному опыту: в моём случае (а я родилась в 1961 году) – к новой волне социального активизма шестидесятых и семидесятых годов и к критической теории, которая окрепла при постструктурализме, получившем распространение в эти и последующие годы. Нам не дано увидеть эпоху Первой мировой глазами её современников; и те радикальные жесты, которым я уделяю здесь особое внимание, следует трактовать с учётом моего личного опыта, сформировавшегося в более поздний период активизма и теории культуры, а также с учётом моих собственных продиктованных этими условиями представлений о культуре и о сути политических выступлений.

В частности, как я уже говорила, мой интерес ко времени, месту и деятельности нью-йоркской дадаистской группы носит личный и в то же время академический характер. Как человек, страдающий от панического расстройства, я открыто признаю, что мои *описания* неврастенических реакций дадаистов – не что иное, как *проекции*, эмпатические попытки пережить и даже примерить на себя их тревожное, а часто и вовсе буйное асоциальное поведение и творческое самовыражение⁶⁹.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.