

ШЕСТЬ СПОСОБОВ СДЕЛАТЬ ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СЕРЬЁЗНОЙ НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНОЙ

Джеймс Элкинс*

Перед вами отрывок из моей книги *Скептическое введение в визуальные исследования*. Повод для моего скепсиса пока разделяется немногими исследователями: на мой взгляд, визуальные исследования часто предстают слишком лёгким делом. В оригинальном тексте моей книги содержится описание десяти возможных способов сделать визуальные исследования более насыщенными и серьёзными. Здесь я привожу лишь шесть, из которых два считаю чрезвычайно важными для осмысления исследовательской позиции каждого из нас в данном поле. Это: взаимоотношения между визуальными исследованиями и марксизмом, а также отсутствие разработки визуальными исследованиями более детальной и глубокой истории своих первоисточников (они по-прежнему работают преимущественно с текстами теоретиков XX века – от Вальтера Беньямина и Мишеля Фуко до Славоя Жижека). Последний из этих шести способов очень прост: он заключается в том, чтобы писать амбициозно и нетривиально.

Полнейший хаос в изучении визуальной культуры является хорошим знаком силы и новизны исследовательской парадигмы. Китайские открытки с изображением диковинных черепах, американский Girl Place¹, медийное освещение смерти леди Ди – кто бы мог представить себе подобное тематическое разнообразие ещё несколько лет назад? Однако существует разрыв между тем, с какой энергией создаётся поле новых исследований, и степенью его насыщенности и серьёзности, которая позволила бы этим исследованиям занять центральное место в университетах.

В настоящее время визуальные исследования, если говорить прямо, слишком просты. Разрозненные темы и никак не подкреплённый теоретически выбор методов превращают, в из-

* Джеймс Элкинс – профессор Чикагского института искусств. Читал курс лекций в Европейском гуманитарном университете в феврале 2006 года в рамках проекта «Визуальные и культурные исследования: предмет, методы и дидактические стратегии» (HESP ReSET). Более подробно с программой его курса и другими текстами, любезно предоставленными автором для открытого доступа, можно ознакомиться в виртуальной библиотеке нашего сайта: <http://viscult.by.com>. В настоящее время в издательстве ЕГУ готовится к изданию первая на русском языке коллекция текстов Дж. Элкинса, посвященная теории искусства и визуальным исследованиям.

вестной степени, это направление в удобную нишу для производства текстов, а сравнительный анализ публикаций делают неблагодарным занятием. Едва ли разумно оценивать отдельные тексты, в которых дикое тематическое разнообразие (от татуировок до астрономических карт, излюбленных студенческих тем) зачастую соседствует с предсказуемыми выводами и методами анализа (студенты предпочитают изложение в коллажном стиле, сталкивая между собой несопоставимые примеры для достижения комического эффекта). Когда я говорю о том, что визуальным исследованиям необходимо стать более сложными, я имею в виду, в частности, достижение некоего баланса. Например, тексты могли бы вызывать более устойчивый интерес, если бы новизна и оригинальность предмета изучения сочетались с теоретическим или идейным новаторством. (Отдельные фрагменты работ Беньямина обладают подобным качеством: его размышления об объектах поддерживаются непрерывным критическим осмыслением его же собственных замыслов.) Я совершенно не имею в виду, что визуальные исследования должны стать более консервативными в выборе тем или сочетаться законным браком с определённой методологической программой. Как и то, что они должны стать более научнообразными или искать способы для собственного оформления в научную дисциплину. Но, как и в отношении этих возможных консервативных вариантов развития, я также не подразумеваю, что визуальные исследования должны становиться более радикальными в своих методах, более свободными в своей идеологической работе или более спекулятивными в своих текстах. Пример Жижека, среди прочих, демонстрирует, какими осложнениями чревато подобное сочетание необузданной манеры письма и спекулятивной теории.

Мне хотелось бы видеть визуальные исследования более насыщенными теориями и стратегиями, более рефлексивными относительно собственной истории, более осмотрительными в отношении существующих визуальных теорий, более внимательными к смежным и отдалённым дисциплинам, более бдительными к своему собственному ощущению визуальности, менее предсказуемыми в собственных политических предпочтениях и менее стандартными в выборе тем. Почему бы не превратить визуальные исследования в ту дисциплину, которую определяет её же собственное название: исследование (с применением полного теоретического спектра всех заинтересованных дисциплин) визуального (во всех его формах — от произведения искусства самого высочайшего качества до самой незначительной картинки)? Почему бы не работать в направлении объединения множества различных видов знания о визуальности в искусствах и науках? (Или, если высказать эту же мысль в виде метафоры: почему бы не расширить локальные исследования визуального настолько, чтобы они, наконец, начали пересекаться и объединяться?) Почему не исследовать визуальное так строго и серьёзно, как это только возможно?

Существенное значение имеет дисциплинарная незатейливость: визуальные исследования слишком легко изучать, ими слишком легко заниматься, они легковесны сами по себе. Я очень хотел бы увидеть,

как это исследовательское поле становится настолько серьёзным, что обретает возможность высказывать весомое мнение о неизмеримой важности визуальности, которой всё ещё повсеместно пренебрегают в университетах. Я хотел бы увидеть, как благодаря этой серьёзности визуальные исследования займут ведущую позицию в дискуссии о визуальности, зрении и визуальных практиках.

При современном положении дел в изучении визуальной культуры ничто не может дать надежду на подобные изменения. Отсутствие логики, теории и методологии свидетельствует о том, что данное исследовательское поле совершенно не озабочено разработкой собственной перспективности. Шесть параграфов этой главы призваны продемонстрировать то, что я имею в виду. Это не программа, а, скорее, нечто вроде программных заметок. Я озаглавил их в духе детективных историй о Шерлоке Холмсе, потому что каждый из них является настоящим «делом» — головоломкой, которую предстоит решить визуальным исследованиям.

1. Дело об одежде от Келвина Кляйна: можно ли назвать визуальные исследования марксистскими?

Британская школа культурных исследований изначально была марксистской; в широком смысле то же самое можно сказать и об исследованиях визуальной культуры. Ведь, несмотря на то что, как правило, самого Маркса не упоминают, зачастую целевая установка анализа визуальной культуры заключается в разоблачении того, что он называл «ложным сознанием», обличив идеологию, при помощи которой определённая капиталистическая практика производит впечатление совершенно естественной. Исследования визуальной культуры могли бы обнаружить, например, потребительские группы, созданию которых способствует и к которым апеллирует какой-либо производитель образов. Или вскрыть смыслы, которые исподволь внушает обществу и индивиду та или иная практика производства образов. Результатом качественного анализа является новое осмысление намерений, скрытых за кулисами производства образа, так же как и осмысление видов *неосознанности*, необходимой для воздействия и привлечения зрителей, которым предназначен тот или иной образ. В марксистской терминологии окончательный результат есть разоблачение и демонстрация того факта, что составляющие «естественности» являются частью явления, которое Маркс называл «фантазмагорией консюмеризма», созданием фетишистских объектов или изменением потребительской стоимости на стоимость меновую.²

Современные исследователи визуальной культуры редко прибегают непосредственно к терминологии Маркса. С тех пор как я начал обращать внимание на ссылки на Маркса в публикациях о визуальной культуре, я обнаружил таких всего пару. Однако ведущие немарксистские традиции «изобличающей» критики, такие как психоаналитический анализ бессознательных идей, кантианская критика скрытых условий понимания (или трансцендентальные условия возможности

опыта) оказывают, по моему мнению, куда меньшее влияние на современные визуальные исследования. Марксистскую критику, в которой Маркс удерживается на изрядной дистанции от текстов, едва ли можно назвать бесспорно эффективной установкой для большинства исследований визуальной культуры, особенно в тех случаях, когда они касаются современных форм потребления. Но моё внимание в большей степени привлекает не то, что марксистская установка не признана в современных исследованиях визуальной культуры, а то, что она умозрительна. Марксистская критика может иметь смысл только в случае, если она направлена, как это было в собственных работах Маркса, скорее на классовое сознание, чем сознание индивида, сознание отдельного потребителя или даже определённой группы, соотносённой с определённым продуктом. И вся сила марксистского анализа утрачивается, когда крупномасштабные категории, лежащие в основе марксистского проекта (класс, труд, стоимость), применяются в мелком масштабе, который предлагают исследования визуальной культуры (отдельное рекламное изображение, снимок, журнал).

В качестве примера рассмотрим дело об одежде от Келвина Кляйна: визуально-культурный анализ моды, проведённый на занятии, на котором я однажды присутствовал. Оно началось с напоминания преподавателя, что рекламное агентство, производящее рекламную продукцию, пытается вызвать желание у потребителей. Обычный потребитель отдаёт себе отчёт в собственном желании товара, но не обязательно осознает методы, при помощи которых это желание ему внушается. Фактически, как и сказала преподаватель, можно показать, что желание искусственно конструируется посредством всевозможных визуальных намёков и ассоциаций, и конструируется оно таким образом, что потребитель думает только о товаре. Для потребителя товар предстаёт магическим, «фетишистским» объектом, наполненным едва знакомыми смыслами.

Затем преподаватель показала рекламное изображение продукции Келвина Кляйна, допуская, что оно заинтересует, в той или иной мере, большую часть аудитории. (Надо ли говорить, что подобный эксперимент можно варьировать в зависимости от слушателей: в консервативной и состоятельной аудитории лучше выбрать рекламу марки *Hermès*, а в провинциальной – лучшим выбором будет *The Gap*.) Преподаватель показала, каким образом реклама марки «Келвин Кляйн» производит желание купить что-нибудь от Келвина Кляйна, манипулируя уже имеющимися у студентов желаниями. Модель на рекламном изображении выглядела на двадцать с небольшим и, вопреки неизменной догме мира моды, не была анорексичной. Она была одета в свитер и брюки, разумеется, от Келвина Кляйна. Однако эта модель производила впечатление не очень весёлой девушки, что наверняка привлекало студентов, привыкших к обычной фальшивости моделей. В губе у неё было кольцо, несколько смещённое от центра (что выглядело бы слишком в стиле панк). Причём оно не было ни большим, ни маленьким (что выглядело бы или слишком угрожающим, или слишком провинциальным). Она сутулилась, но не больше,

чем каждый из нас в конце проведённого на ногах рабочего дня. В общем, она была симпатичной и вызывала желание походить на неё, а может быть, даже обладать её одеждой. В общем, в случае удачной работы с этим заданием преподаватель имела возможность продемонстрировать, что желание, возникшее по крайней мере у некоторых студентов, вызвано именно хитроумными рекламными приёмами, а не прекрасной одеждой от Келвина Кляйна.

Исходя из марксистской перспективы проблема здесь заключается в том, что подобные рассуждения не слишком глубоки. Ведь в результате студенты стали относиться критически всего лишь к одному типу буржуазного потребителя, причём к тому, к которому принадлежали они сами до начала урока. Но ведь они по-прежнему продолжают попадаться на удочку других рекламных изображений модной одежды и всё ещё вожделяют множество других брендов. Так что визуальная культура в качестве учебной дисциплины всего лишь едва сместила студентов внутри пространства буржуазного образа жизни, а это не вполне отвечает разоблачению капиталистической фантазмагии, которое замыслил Маркс. Я не имею в виду, что данный урок провалился потому, что провалился как марксистский – ведь самого Маркса, как правило, не упоминают, так что нет причин для того, чтобы судить урок по его стандартам. Здесь я имею в виду несовершенство самой внутренней логики этого урока, которая демонстрирует стратегию разоблачения без объяснения того, почему надлежит завершить анализ после разбора одного примера. Эта логика работает на разоблачение неосознаваемых потребителями визуальных значений, постулируя, таким образом, раскрытие их истинной сущности как желаемой цели. Однако ничто в этой логике не объясняет, почему подобный анализ, представляющий собой разоблачение с единственной целью изменить классовое сознание, не используется повсеместно.

Что делает эту историю «исключительно интересным случаем» (как сказал бы Шерлок Холмс), так это то, что студенты могли бы понять эффективность анализа визуальной культуры, просто рассмотрев одежду своего преподавателя. Когда я присутствовал на описанном выше разборе рекламного изображения, преподаватель была одета в простое платье, футболку и жакет, на ней было минимальное количество украшений. Одежда не от Армани, но что-то около того. Совершенно ясно, что реклама Келвина Кляйна больше не имела влияния на этого преподавателя, ведь она попала в ловушку Армани. И любой студент мог убедиться: исследования визуальной культуры работают с разоблачением отдельных случаев производства образов, не помогая потребителю ни на йоту выбраться из лап рекламы. А ведь урок мог иметь и другое продолжение: преподаватель могла бы спросить студентов о том, отражает ли их собственная одежда, по их мнению, те желания и образы, которые они хотели бы выразить. Подобный разговор мог включать и обсуждение предпочтений самого преподавателя. В ходе этой дискуссии реклама рассматривалась бы как часть сферы маркетинга и дистрибуции, а аудитория оказалась вовлечённой в обсуждение экономических аспектов дизайна. Подобные занятия

могли бы быть очень интересными, особенно если понять тот факт, что с определённого момента мы часто предпочитаем *не знать* о том, как наши желания сконструированы. Мы могли бы сделать критику визуальной культуры куда более серьёзной, сложной и острой, поставив вопрос об ограниченности методологии, подобной той, что была приведена в примере с рекламой одежды от Келвина Кляйна. Часто критика визуальной культуры ограничивается демонстрацией какого-нибудь одного типа сконструированных желаний: в серии разрозненных исследований она может продвинуться от Келвина Кляйна через Армани к Гэпу. Но она не задаётся вопросом о том, при помощи каких доводов можно предостеречь исследователей от попыток продолжать в том же направлении, другими словами, она не задаётся вопросом об оптимальном дистанцировании от капитализма.

Вот момент, где критика визуальной культуры Розалинд Краусс попадает в самую точку. Она говорит, что «развитая культура ... непрерывно подготавливает своих субъектов к жизни на ... следующей, более изощрённой ступени развития капитала». Визуальная культура проделывает это посредством обучения производству и потреблению коммерческих образов. В то же самое время представление о том, что производимые ей чуть более рефлексивные потребители являются «подрывными элементами», уже не принимается в расчёт. Визуальная культура понимает себя как революционное течение, но «является ли эта революция на самом деле мятежом, или она ... обслуживает ещё более технологизированную структуру знания и помогает акклиматизироваться субъектам этого знания в чуждых (всё в большей мере) условиях познания ... это вопрос, на который мы должны продолжать пытаться найти ответ»³.

2. Дело о бедной школьной учительнице: когда визуальные исследования являются самоочевидными

Т. Адорно обозначил эту проблему за несколько десятилетий до того, как визуальная культура стала предметом академического интереса. В эссе *Как смотреть телевидение (How to Look at Television)* он рассказывает о «необычайно лёгкой комедии», в которой низкооплачиваемая школьная учительница пытается одолжить деньги у своих друзей. В конце концов, она облагается «бесконечными штрафами, которые берёт с неё карикатурный персонаж, изображающий напыщенного и авторитарного директора школы». «Очевидно, — говорит Адорно, — что это шоу всего лишь “несерьёзная забава”, и оно не пытается “продать” какую-то идею». Однако в нём присутствует «скрытый смысл» (Адорно заключает это выражение в кавычки, чтобы показать, что на самом деле этот смысл не скрыт), ведь зрителей приглашают оценить персонажей фильма «без предупреждения, что в нём присутствует некая изначальная установка». Адорно говорит, что сценарий фильма содержит в себе следующий «скрытый смысл»:

«Если вы настолько же остроумны, добродушны, сообразительны и милы, как и [учительница], не беспокойтесь о том, что у вас нищенская заработная плата. Вы можете справиться со своей фрустрацией при помощи юмора, а ваши превосходные остроумие и одаренность возвысят вас не только над материальными проблемами, но и над остальным человечеством».⁴

Следовательно, сценарий — это «хитроумное» средство, призванное помочь зрителям «достигнуть компромисса между тем, что является общепринятым объектом презрения для интеллектуалов, и тем, что является в такой же степени традиционным объектом уважения для “культуры”». Современный анализ, проводимый в рамках культурных исследований, мог бы на этом и завершиться, возможно, лишь с добавлением дополнительного замечания о том, что сценарий основан на отрицании признания в нём наличия «скрытого смысла», даже если он [скрытый смысл] необходим для самого нарратива. (Это — постструктуралистское, или деконструктивистское, утверждение, нацеленное на встроенные в сам текст или в сам сценарий разрывы.) Однако Адорно продолжает: «Конечно, скрытое послание не может быть рассмотрено как бессознательное в строгом психологическом смысле, но, скорее, как “ненавязчивое”». Оно сокрыто только благодаря «легковесности» интонации сценария, который советует зрителям не думать о таких трудных проблемах, какими являются нравственные нормы и смыслы. Некоторые зрители могут и не подозревать о подобном сообщении, которое, тем не менее, ими управляет, даже не будучи выраженным вербально. Но зрители *могли бы* догадаться о наличии подобного сообщения, потому что его смысл в действительности не скрыт. (В терминах «первой топографии» Фрейда, «скрытый смысл» этого фильма является скорее *предсознательным*, нежели бессознательным: он может быть донесён до разума, но, как правило, разум им не обладает.) То же самое справедливо и в отношении сценаристов и продюсеров подобных шоу. Они могут не задумываться о сообщениях (messages) и нравственных нормах, распространению которых содействуют, хотя очень хорошо понимают, что происходит. Но обычно они лишь «ворча» следуют строгим правилам телевизионной драмы. Кое-кто знает, кое-кто нет, но все *могли бы*.

Адорно отнюдь не единственный, кто задал подобный вопрос. Похожая тема обсуждалась в рамках исследований рекламы, где проблема заключалась в различии — если только в этом — между информирующими и убеждающими рекламными сообщениями. Водораздел здесь провести невозможно, потому что информация изменяет поведение в такой же степени, как и убеждение, и никто не нуждается в том, чтобы осознавать абсолютно всё.⁵

Этот аспект часто упускается исследованиями современной визуальной культуры: насколько «сокрыт» этот скрытый смысл, который раскрывают гуманитарные науки? Он сокрыт от кого, когда и каким образом? Обнаруживается кем, когда и зачем? Я часто сталкиваюсь с предположением, что операция реконструкции скрытого смысла является частью надлежащей интерпретации. Но, на мой взгляд,

утверждение, что если идеологическое значение телевизионных драм не просто *не* вполне очевидно, а, наоборот, умышленно не впускается в сознание, значит, оно действует «ненавязчиво», — это утверждение весьма сомнительно. Предсознательная идея могла бы стать осознанной по желанию зрителей телевизионной программы без помощи исследований визуальной культуры. Развлекательный диалог в фильме о бедной школьной учительнице не сработал бы, если бы «скрытый смысл» размещался прямо перед зрителями, как проецируемый текст в опере. Всё это ставит перед визуальными исследованиями две задачи: определить, когда «скрытый смысл» сокрыт настолько, что его реконструкция будет иметь ценность; и описать *тип понимания*, степень ненавязчивости, которые характеризуют «скрытый смысл» во всех предлагаемых случаях.

Вот пример интерпретации, которая не так очевидна. Это, на мой взгляд, одна из самых блестящих сентенций Адорно:

«Если астролог настоятельно советует своим читателям в определённый день вести автомобиль с максимальной осторожностью, чтобы наверняка не причинить ущерб ни себе, ни кому-то ещё, то его читатели, тем не менее, будут травмированы уже тем безумным предположением, что совет, справедливый для каждого дня и потому совершенно идиотский, всё равно нуждается в одобрении звёзд».⁶

Обратите внимание, Адорно не говорит, что опасны сами «идиотские» идеи; что действительно причиняет вред, так это «помрачение сознания», которое является следствием допущения подобных идей. В сентенции Адорно обозначил три типа ущерба: физический ущерб от автомобильной аварии; ущерб, нанесённый душевной жизни или логике; ущерб, нанесённый мышлению вследствие безумия или помрачения сознания. Однако даже люди, не относящиеся серьёзно к чтению гороскопов, не вполне это понимают. Они отдают себе отчёт, что гороскопы ненаучны и не заслуживают доверия, но всё же наслаждаются подобным чтением. Любитель гороскопов находит удовольствие в неожиданных совпадениях, которые, тем не менее, не являются подлинными с научной точки зрения. Гороскопы — это всего лишь вид безобидного удовольствия, намекающий на то, что вселенная пронизана невидимыми линиями и связями, и дающий временное облегчение от скучного мира подлинных причин и следствий. Писатели, начиная с Милана Кундеры (который однажды написал гороскоп) и заканчивая Робом Брежным (Rob Brezsny — астролог-постмодернист), полностью отдают себе отчёт в иронии и мимолетном удовольствии, получаемом от своего увлечения.⁷ То, о чём они не догадываются, по мнению Адорно, это «помрачение сознания», в которое они сами себя погружают, причиняет им вред. Конечно, это более чем гениальное прозрение, это поистине ценное замечание, но обратите внимание, независимо от того, является оно правдивым или нет (а в случаях Кундеры и Брежны оно может и не быть таковым), оно не имеет под собой системной теории вне общего исследовательского интереса, унаследованного от Маркса и Фрейда. А именно: интереса

к бессознательным или непознаваемым значениям, лежащим за обыденными действиями. Этой пронизательности Адорно нельзя обучить, и непонятно, как применить её к другому объекту. Именно поэтому её невозможно с лёгкостью применить в качестве бесспорного метода, в качестве части дисциплины, подобной визуальным или культурным исследованиям. Поэтому в ходе исследований визуальной культуры чаще обнаруживаются предсознательные значения.

Подводя некий итог, хотелось бы отметить, что весьма неожиданным предстает то обстоятельство, когда некоторые люди, утверждающие, будто бы мы обладаем визуальной грамотностью, намного превосходящей таковую во все предшествующие периоды истории (я вернусь к этому в следующей главе), пишут, тем не менее, университетские учебники, предназначенные для обучения этой самой грамотности. Мне хотелось бы знать, сколько первокурсников нуждается в обучении пониманию видео Родни Кинга (Rodney King) или медийных репортажей о смерти Дианы. Сколько популярных образов требуют тотального декодирования? Реклама уже достигла той точки, когда она сама высмеивает себя и свои собственные условности, практически не оставляя работы визуальным исследованиям, за исключением, пожалуй, лёгких поддразниваний на уровне самоосознания и предсознательных аллюзий.

3. Дело о ссылке на Беньямина: вопросы цитирования Беньямина, Фуко и Варбурга

В последнее десятилетие XX века Беньямин предстал как святой покровитель визуальных исследований, которого цитировали повсеместно — от методологии историографии до философии кукол. Правда, временами он выступал весьма ненадежной опорой для этого нового поля, развивающегося в направлениях, которые удивили бы и встревожили его. То же самое можно сказать и о других центральных фигурах, в особенности о Фуко и о теоретике, влияние которого стремительно растёт в области истории искусства, — Аби Варбурге.

Стандартный довод мог бы быть таким: стиль и даже замысел цитируемого текста ещё не делает его использование для каких-либо новых задач обоснованным. И в обычной ситуации я согласился бы с этим. Но несоответствие стилевых особенностей и целей текстов становится критическим и едва ли не пародийным, когда Беньямина цитируют для подкрепления постмодернистских исследований культуры потребления. В некоторых новых дисциплинах поздний капитализм представляется явлением весёлым и даже головокружительным, а консюмеристский спектакль упоминается с удовольствием. Беньямин же полагал совершенно иное. Он не был настолько же непримирим, как Адорно, когда занялся исследованиями массовой культуры, но он никогда не мог бы помыслить торговый центр (shopping mall) как повод для беззаботных игр среди продуктов производства позднего капитализма. (Что как раз было весьма странным для монументальной работы *Руководство по шопингу Гарвардской школы дизайна*

(*Harvard Design School Guide to Shopping*), начинающейся с рассказа о торговых центрах, прототипы которых были одними из первых объектов исследований Беньямина, и заканчивающейся прославлением практически всего капиталистического.⁸) Беньямин был бескомпромиссно меланхоличен, он был поглощён своей работой и погружён в печаль, которую она порождала. А его бесконечный проект был ещё и поводом остаться в живых (это предположение принадлежит Стенли Кавеллу (Stanley Cavell))⁹. Как бы Беньямин был смущен сейчас и как бы он хотел говорить вместо этого об уровнях сновидения, фантазматологии и иллюзии. Хотя очень легко оставить в стороне его интонацию, цитируя отдельные пассажи, я не думаю, что возможно удерживать беньяминовскую меланхолию бесконечно долго.

Сочинения Беньямина пропитаны метафорами сна, которые подкрепляют его центральную концепцию о нашем медленном пробуждении от буржуазного забытья. Сон также означает беспокойство, осторожность, тревогу и постоянную надежду на внезапный «шок» или «вспышку» озарения. (Эти тропы могли бы поблекнуть, если бы Беньямин был жив, так как он последовал совету Адорно и убрал образы сновидений из своей автобиографии редакции 1939 года.) Как отмечают авторы комментариев к его текстам, беньяминовские мотивы сновидений взяли кое-что у сюрреализма и кое-что у тропов просвещения каббалы.¹⁰ Отмечается и психическая жизнь его текстов: Беньямин был в такой же мере подавлен и угнетён новым капитализмом, как и очарован им. Такое настроение, такое ощущение изоляции отсутствуют в современных гуманитарных исследованиях, которые ухитряются привнести постмодернистскую радость в этот спектакль, даже усердно цитируя Беньямина. Конечно, можно толковать работы Беньямина так широко, чтобы говорить с их помощью о виртуальной реальности и постмодернистском потреблении, однако едко это делается со всей серьёзностью, с сомнением насчёт спекулятивности собственных утверждений или внезапными выпадами, которые отличают его авторский стиль.¹¹ Как заметил Ричард Шифф (Richard Schiff) в своём пронизательном эссе *Handling Shocks*: «Вместо того чтобы трактовать произведение искусства как результат последовательного развития культуры и общества, [Беньямин] сосредоточивается на парадигматической дискретности, на весьма специфическом случае негативации — а именно, на опыте “шока”»¹². Беньямин придерживался такой чужеродной интерпретативной стратегии, если вообще подобные изыскания внезапных «шоков» могут быть названы стратегией.

В. Беньямин отыскивал подобные моменты пробуждения в фильмах, в которых они могли осуществляться за счёт шока от рваного, быстрого монтажа, крупных планов или за счёт эффектов расширения и сжатия времени. Но самая известная его работа, посвящённая исследованию этой темы, — анализ пассажей, парижских остеклённых универсальных магазинов, где обычные предметы вдруг внезапно наседали на него, сокрушая непроницаемые панцири, скрывающие их среди привычных предметов городской жизни. Подобные

эпифании, конечно, случаются и сегодня, но они весьма редко становятся объектом изучения для современных работ по визуальной культуре. А если такое и случается, то подобные исследования не воспринимаются уже как сигналы, призванные пробудить дремлющую буржуазию.

Всё это вынуждает меня обозначить несколько причин, по которым необходимо быть предельно осторожным при цитировании Беньямина в современных исследованиях. Его замысел значительно отличался от нашего, а настроение его работ абсолютно чуждо нашему состоянию бескомпромиссного счастья. К тому же ведущие понятия Беньямина зачастую неоднозначны или непроницаемы и именно поэтому не поддаются простому цитированию. Я убежден в том, что «аура» – чрезвычайно сложный и многосоставной концепт, требующий некоего полурелигиозного вчувствованного понимания. Концепт, связанный с такими явлениями XIX века, которые Беньямин не хотел бы реанимировать. В современном же научном письме, как мне кажется, ссылка на ауру – всего лишь завуалированный способ сказать о трансцендентной ценности, причём в текстах, которые в целом отвергают как трансцендентное значение, так и ностальгию по нему. Цитирование *Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости* иногда является единственным допустимым способом контрабанды затянувшейся ностальгии по позднеромантическим концептам.

Беньяминский концепт «диалектического образа» ещё более нагружен. Частично это определено тем, как Беньямин понимал «внезапную» приостановку исторического мышления, а частично – возможностью возобновления подобного мышления, как это детально продемонстрировала Сюзан Бак-Морс¹³. В некоторых нынешних текстах диалектический образ служит в качестве кода для чего-то более упрощенного: он обозначает «ключевой образ» или попросту «сильный убедительный образ». Даже беньяминовская «бессознательная оптика» приспособливается для различных целей. И, как в случае работы *Оптическое бессознательное*¹⁴ Розалинды Краусс, совершенно преднамеренно.

Всё вышеперечисленное, и я отдаю себе в этом отчёт, не говорит о том, что визуальная культура должна отказаться от Беньямина. Более того, всё это не является и аргументом, направленным против использования того типа цитирования, которому учил нас Деррида, – цитирования, которое порождает свой собственный контекст, расходясь с замыслом автора оригинального текста. Это довод *ad hominem*¹⁵ для всех исследователей, чувствующих необходимость процитировать Беньямина в поддержку собственной идеи. Я лишь хочу привлечь внимание к увеличивающемуся разрыву между меланхолией и неудовлетворённостью Беньямина, с таким трудом работавшим с собственными жёсткими концептами, и всеми теми многочисленными работами, привлекающими его для поддержки.

На мой взгляд, подобное рассуждение может быть проведено и в отношении таких часто цитируемых авторов, как Фуко или Варбург. У Фредрика Джеймисона есть провокационное рассуждение о фуки-

анской концепции визуальности, к которому стоит здесь обратиться. Джеймисон помещает Фуко на вторую из трех стадий развития теории взгляда, точкой отсчёта данной теории полагая концепцию Сартра, изложенную в *Бытии и Ничто*. Подобная точка зрения проблематизирует роль концепции Фуко для визуальной культуры. Фукианское восприятие «взгляда», или «пристального взгляда» (*look or gaze*), по мнению Джеймисона, является «моментом его бюрократизации». На этой стадии «абсолютная уязвимость по отношению к взгляду и его контролю» достигает «той точки, с которой наличие индивидуального акта смотрения больше не обязательно»¹⁶. Джеймисон проводит удивительную параллель с романами А. Роб-Грийе, в которых «визуальные образы раскрывают только лишь бесформенную изнанку, маркирующую их как симптомы, которые всегда должны оставаться неопределимыми». В романах, подобных *Ревности (La Jalousie)*, «проявляется нечто похожее на невроз навязчивых состояний, бессмысленные неконтролируемые желания, напоминающие иступление трудоголика, в которых отсутствующий субъект отчаянно пытается развлечь себя самого при помощи механического повторения». Затем следует третья стадия развития теории взгляда – постмодернистская технологическая эйфория, тот «подлинный час общества образов», в котором паранойя, бюрократия и невроз полностью искоренены.¹⁷ (Я хотел бы обратить внимание на эту третью стадию как полную противоположность беньяминовской позиции сомнения.) Именно это, по моему мнению, необходимо рассматривать как точку отсчёта для эффективного критического разбора вышеупомянутого настойчивого интереса к Фуко. Концепт «бюрократического взгляда» прекрасно подходит для тем уязвимости, надзора и скрытого контроля. Однако он не работает как с постмодернистским увлечением процессами вглядывания, рассматривания и пребывания под взглядом, так и с более ранними трактовками взгляда, от Сартра до Лакана, которые, кстати, также ещё востребованы в исследованиях визуальной культуры.¹⁸ Современные исследования визуальной культуры привлекают Фуко для подтверждения любой из джеймисоновских «стадий». Более того, имя Фуко легитимирует само понятие эры или «порядка» визуальности, как, например, в концепции трёх стадий Джеймисона или в теории «скопического порядка» Мартина Джея (Martin Jay) и др. Поэтому уточнение и детальная разработка смысла понятия «бюрократический взгляд» помогут определить ограничения фукианских теорий паноптизма и надзора, а также защитить их от использования в качестве общих моделей взаимоотношения между взглядом и властью.

Последний пример взят мной из истории искусства (что, несомненно, облегчает задачу аргументации его использования при рассмотрении о визуальной культуре). Речь пойдёт об Аби Варбурге. В течение последних десяти лет он является главным героем растущего числа монографий, лучшая из которых – работа Жоржа Диди-Юбермана *Уцелевший образ (L'Image survivante)*¹⁹. Среди достоинств Варбурга, привлекательных для истории искусства, – увлечение образами и их философией, а также нестандартные методологические

подходы. Он настолько остро чувствовал десемантизацию образов, происходящую с течением времени, настолько был очарован призраками и реинкарнациями старых смыслов, что вдыхал новую жизнь в некоторые из них, не ограничивая свой выбор лишь древнегреческими и ренессансными. К этой эмоциональной составляющей авторского метода Диди-Юберман отнесся с такой предупредительностью и наблюдательностью, которая не была присуща авторам предыдущих работ о Варбурге, в том числе и Э. Гомбриху (E. Gombrich). *Уцелевший образ* полон догадок и рассуждений о посмертной жизни образов, о природе их появления, о вопросах трансформации и вытеснения. И над всем этим царит главное увлечение Варбурга, то, что он называл «формулы патоса»²⁰ (*pathos formulas*, *Pathosformeln*). По существу, *Уцелевший образ* — это наиболее глубокое и содержательное исследование, посвященное исторической жизни образов. Однако оно ограничено, как, собственно, и круг интересов Варбурга, только чрезвычайно экспрессивными, пробуждающими воспоминания, исполненными пафоса образами. И вот здесь я хотел бы сказать о *Pathosformeln* Варбурга то же, что говорил выше о Беньямине: проблема заключается не в самой концепции Варбурга, кстати, непревзойденной, а в непрерывно расширяющемся диапазоне ее применения.

Какие-то из идей Беньямина, Фуко, Варбурга неуместны в современных исследованиях, какие-то, наоборот, могут быть применены слишком широко. Однако отдельные идеи, как, например, замысел Беньямина написать историю как образ и посредством образов, просто невозможно использовать в современных исследованиях. Так, Сюзан Бак-Морс использовала подборки иллюстраций для того, чтобы воссоздать исторический смысл: она проделала это в конце *Диалектики видения* (*The Dialectics of Seeing*), а затем в работе *Мир мечты и катастрофа* (*Dreamworld and Catastrophe*).²¹ Мне неизвестны сколько-нибудь серьезные критические разборы этих попыток, но подборка иллюстраций в *Диалектике видения* имеет, на мой взгляд, то слабое качество, которым обладает любая группа изображений, сопровождаемая минимальным текстом. Такая подборка может быть настолько по-разному истолкована, что пропадает желание её обсуждать. (Подобная проблема характерна и для бессловесной книги художника.) Изображения в *Мире мечты и катастрофе* встроены в пространственный текст, но и они вызывают желание истолковать их скорее как знаки ностальгии по провалившейся модернистской утопии. Я думаю, что они трактовались бы аналогично, даже если бы были напечатаны в обычном фотожурнале. Кроме этих проблем, поднятых экспериментами Бак-Морс, существует ещё одно важное обстоятельство, которое заключается в том, что, как сказал Макс Пенски (Max Pensky), «если “Пассажи” (Passagen) рассматривали *вещи* как тексты, то позже нарочито марксистский *Труд о пассажах* (*Passagenwerk*) имел дело уже с *текстами* как вещами»²².

А. Варбург также предпринял попытку рассказать историю посредством образов. Его знаменитый последний проект *Мнемозина*²³ (*Mnemosyne*) — попытка схематически представить свою теорию

при помощи открыток и изображений, закреплённых на чёрных ширмах, — конечно, отличается от проекта Беньямина, но только лишь своей неповторимостью (в буквальном смысле), и не предлагает модели для истории искусства.²⁴

Я надеюсь, что сказанного вполне достаточно, чтобы понять смысл моих рассуждений, хотя они могли бы быть намного пространнее. Встретить имена Беньямина, Фуко или Варбурга в первой же паре сносок в эссе, посвящённом визуальной культуре, или разбросанными среди примечаний в книге — обычное дело. Как любое новое поле исследований, визуальная культура имеет естественную потребность в фундаментальных текстах и идеях. Однако и теоретики, и критики оказывают сами себе медвежью услугу, используя подобные тексты для подкрепления своих работ. Это особенно важно, если направление новых исследований расходится с постулатами их же источников. Большинство исследований, проводимых в рамках визуальных исследований, достигают поставленных целей без обращения к «диалектическому образу» Беньямина, паноптикуму Фуко, «формам патоса» Варбурга, «объекту *a*» Лакана, иконе-индексу-символу Пирса или пункту Барта. Не всегда какая-то идея становится понятнее или выразительнее лишь за счёт сцепки с каким-либо из подобных концептов.

Речь идёт здесь не о профессиональном языке, и я ни в коем случае не предлагаю новой исследовательской парадигме оставить попытки найти общий язык с наиболее интересными авторами прошлого. Без постоянного диалога с наиболее плодотворными авторами и концепциями визуальная теория рискует остаться поверхностной и, что ещё хуже, оторваться от своей собственной истории, втягиваясь в процесс постоянного переизобретения банальностей, что и так характерно для современных работ об искусстве. Я же предлагаю нечто совершенно иное: моя дидактика призывает к независимости. Всеми средствами соперничайте с наиболее значительными авторами смежных дисциплин, а когда придёт время писать, рассмотрите возможность написать работу, не прибегая к их помощи. Зачастую основательную и прочную связь с историческими объектами и событиями, что прекрасно осознавали и Беньямин, и Фуко, и Варбург, обеспечивает нечаянно обнаруженное сходство, скрытое подобие или вообще применение абсолютно невежественного подхода. Так зачем же распыхивать свой собственный голос между сносок, если то, что вы хотите сказать, знаете только вы?

4. Дело о невестребованном наследстве: в поисках более далёкой истории дисциплины

Авторство выражения «визуальная культура» обычно приписывают Майклу Бэксандаллу (Michael Vaxandall)²⁵. Эта генеалогия, совершающая скачок от Бэксандалла к настоящему, является типичным амнистическим жестом визуальных исследований. Ведь Бэксандалл одним из первых указал бы на то, что идея создания истории визу-

альных практик уходит в прошлое значительно дальше. У генеалогического древа визуальной культуры *de facto* есть ствол «Фуко», или даже «Фуко и Беньямин», а корни этого древа уходят к Марксу. Полная же генеалогия ещё шире. И осознание этого факта может сделать визуальные исследования более разносторонними и исторически рефлексивными.

История визуальных культурных исследований начинается в XV в. одновременно с возникновением увлечения древностями, которое разделяли люди, интересовавшиеся всем разнообразием реликтов прошлого – одеждой, городскими пространствами, монетами, медалям, камнями и военным снаряжением.²⁶ В XVII в. владельцам кабинетов чудес было необходимо поддерживать многообразие экспонатов, они собирали культурные артефакты, и их цели не были так уж далеки от целей того, что позднее назвали археологией и антропологией. И хотя эти *Wunderkammern* весьма хорошо изучены, интерес современных исследователей привлекают в большей степени образы самих коллекций, а также немногие сохранившиеся экспонаты. Если бы история визуальных культурных исследований была более доскональной, то она не оставила бы без внимания ту тщательную работу, которая проделывалась коллекционерами на основании собственных идей о собираемых предметах и артефактах.²⁷ Сейчас эти труды коллекционеров (немногие переведены, но большинство так и остались на латыни) изучают ради получения сведений, способных пролить свет на процесс возникновения современных музеев, а также ради обнаружения того сохранившегося в них понимания чуда, которое такие художники, как Дэвид Уилсон (David Wilson) (из Музея технологий юрского периода), пытаются реконструировать. Однако эти сочинения могут быть исследованы более широко, с пользой для разработки современных концепций культуры, артефакта, искусства и визуальности.²⁸

Леопольд фон Ранке, известный историк XIX в., предстаёт весьма неоднозначной фигурой для визуальных исследований. Ранке интересовался визуальными аспектами культуры (наряду с другими, преимущественно литературными и историческими ее элементами), но в то же время он постоянно подчёркивал значение работы с архивными документами и точными фактами для историков. Подобное отношение к архивам является ещё одной особенностью визуальных исследований, отсылающей к Беньямину (который много лет провел во Французской национальной библиотеке в Париже). Но, как прекрасно осознавал сам Беньямин, это стремление уходило корнями в немецкую историографию XIX в. Для визуальных же исследований проблема заключается в том, что Ранке относился к своим архивным находкам как к неоспоримым фактам.²⁹ Современное критическое отношение к этой позитивистской установке, заключающееся в том, что так называемые факты необходимо дешифровать и интерпретировать, что факты сами по себе являются частью дискурса достоверности, Беньямин предугадал и развил в одном своём наблюдении, которое нечасто принимается во внимание современными визуальными исследованиями. Беньямин называл представление о том, что факты демонстрируют события «та-

кими, какими они действительно были», «сильнейшим наркотиком [девятнадцатого] столетия». ³⁰ Факты всё ещё остаются наркотиком, хотя в соответствии с логикой развития аддикции наше отношение к этому сильнодействующему средству куда опаснее. Теперь мы, как к наркотику, относимся к тому, что факты могут быть импортированы в метанарративы. И на фоне нашего должного отношения к многообразному наследию, хранящемуся в архивах, и нашего определённого чувства истории эти факты продолжают функционировать в метанарративах, как сказал бы Беньямин, уже как снотворное. ³¹

Под влиянием Ранке историки XIX в., такие, например, как Буркхардт, принялись за изучение всей совокупности наследия прошлых культур. Так, несмотря на отсутствие иллюстраций, буркхардтовские реконструкции ренессансной Флоренции невероятно наглядны. Он даже описывал некоторые аспекты повседневной частной жизни (любовь к подобному занятию часто приписывается историкам и антропологам XX в.), включая такие объекты, как «погребальные обычаи и манеры приёма пищи», мужские рейтузы, косметика, обивка мебели, парфюмерия и ювелирное искусство. ³² Я. Буркхардта считают отцом-основателем культурных исследований, однако его наследие является предметом споров и неоднозначных толкований. В 1893 г. он высказал мнение, что история искусства, в отличие от культурной истории, должна иметь дело с «задачами» (*Aufgaben*). Однако до сих пор широко обсуждается, что именно он имел под этим в виду. Так что не совсем ясно, имеет ли смысл называть Буркхардта прямым предшественником исследований визуальной культуры. ³³

Исторические исследования визуальных практик продолжили в XX в. такие историки, как Марио Прац (Mario Praz), который написал широкомасштабную историю интерьерного декора и оставил подробное описание собственной римской квартиры — комната за комнатой, предмет за предметом. ³⁴ Коллекционеры и историки искусства начала XX в. работали со всеми видами искусства «малых» форм — монетами и наградными знаками, геральдикой и оружием, иконами и гербовыми щитами, геологическими и анатомическими иллюстрациями, ботаническими зарисовками и рисунками микроскопических препаратов, а также с разнородными образами — от хирургических до «иппологических». Эрвин Панофски был хорошо знаком с литературой такого рода, хотя по большей части ею пренебрегали вследствие узкой направленности и нудных интерпретаций. ³⁵ Насколько я понимаю, исследователям *fin-de-siècle*, жившим в эпоху модерна, увлечённым такими темами, как садовый дизайн XVIII в. или медальоны периода упадка Римской Империи, как и современным исследователям визуальной культуры, само изобразительное искусство попросту было неинтересно, в отличие от вопросов условий его производства и восприятия. Так что очень важно не переоценивать новизну нового исследовательского поля и не делать слишком поспешных выводов об однобокости знаточества.

Почему бы не расширить список теоретиков, которым мы располагаем, включив в него Ранке и Буркхардта, Марио Праца (Mario Praz)

и Германа Броха (Hermann Broch), Вальдемара Деонна (Waldemar Deonna) и Анри Франкфора (Henri Frankfort), Элиаса Канетти (Elias Canetti) и Роберта Музиля (Robert Musil), Фернандо Пессоа (Fernando Pessoa) и Людвиг Холя (Ludwig Hohl), Жоржа Диди-Юбермана и Юбера Дамиша (Hubert Damisch)? Почему бы не написать работу, опираясь на Джамбаттиста Вико или даже Джордано Бруно (Джойс это сделал)? Почему не воспользоваться теоретическими аллюзиями сестры Хуаны Инес де ла Крус (Sor Juana Inés de la Cruz), а не Люс Иригарей? Почему бы не познакомиться с более далёкими, глубокими корнями изучения визуальной культуры? Ведь так много интереснейших теорий образа, проигнорированных визуальными исследованиями: трактовка Лейбницем пространственных образов как смутных, неадекватных идей, юмовское различие впечатлений и идей, идеи Лукреция об эманациях, медитации Экхарта о внутреннем образе Бога, классификация образов и их связь с Богом св. Иоанна Дамаскина. Материала достаточно для того, чтобы освоить дюжину новых текстов.³⁶

Надо признать, что, опираясь на Беньямина или Фуко, исследователь культуры получит больше шансов сказать нечто, что покажется более убедительным его читателю: напишите исследование телевидения, используя Вико, и ваш текст, вероятно, произведёт впечатление значительно менее аргументированного. С другой стороны, может так получиться, что Вико работал с темами, которые связаны с современными исследованиями, куда больше, чем Беньямин или Фуко; и в этом случае было бы более логично и продуктивно начать с Вико.

Визуальные исследования опираются на небольшое число теоретиков. Список, составленный Сюзан Бак-Морс, не лучше и не хуже других: Барт, Беньямин, Фуко, Лакан... и многие другие, включая Жана Бодрийара и Поля Вирилио, не исключая, конечно, и «призраки» Маркса. В визуальных исследованиях циркулируют работы целого ряда теоретиков, однако сам метод, на основе которого созданы самые продуктивные работы, это, по сути, очень консервативный вид иконографии, унаследованный от Э. Панофского. Чтобы максимально обогатить данную дисциплину, этот список необходимо расширить в нескольких направлениях. Можно внести в него неканонические тексты уже перечисленных авторов: например, странную работу Барта о Жюле Мишле или избранные места из *Аркад* Беньямина, содержащие критику *avant la lettre*, самих визуальных исследований как научной дисциплины. А в качестве следующего шага визуальная культура могла бы двинуться навстречу неизвестному — и кто знает? Тогда в течение нескольких лет мог бы появиться анализ Европарка Диснея, сделанный на основе работ Джамбаттиста Вико, без единой ссылки на теоретиков XX века.

5. Дело об орнитологе из Новой Гвинеи: могут ли визуальные исследования быть поистине мультикультурными?

В 1998 г. я организовывал одну из панелей на конференции Ассоциации колледжей искусства, для которой просил подготовить доклады о книгах по истории искусства, опубликованных не на Западе. Требования предполагали, что докладчики сделают сообщения об учебниках по истории искусства, написанных в Индии, Китае или Юго-Восточной Азии. Моя идея заключалась в том, чтобы взглянуть на концепцию «западности» ключевых нарративов истории искусства, сравнив их с «историями», написанными за пределами Запада. На мой запрос было подано всего три заявки, причём две из них нельзя отнести к «не-западным»: один из докладчиков хотел подготовить сообщение об использовании западных учебников в китайских школах, а второй предполагал поговорить о текстах по истории искусства, написанных в Польше в начале XX в. Организаторы конференции, как я понимаю, предложили ряду людей хоть как-то заполнить мою панель, однако вместо этого я решил вообще отказаться от её проведения. Среди авторов огромного потока статей по мультикультурализму и постколониальной теории (только на указанной конференции подобных работ насчитывалось около пятидесяти), по-видимому, лишь несколько, а возможно и всего один — а именно тот, кто подал заявку на мою панель, — читали незападные книги по истории искусства. Для меня отсутствие интереса к этой теме говорит об отсутствии интереса самой дисциплины к написанному за пределами Запада, чего не скажешь о быстро развивающемся увлечении высказываться *с западной позиции* о незападном искусстве либо обращаться к западному искусству.

С каждым годом визуальные исследования расширяют сферу своих интересов в сторону «незападного» и постколониального, наращивая исследования по темам, когда-то полностью заброшенным или известным только антропологам. Расширяющийся тематический диапазон выступает одним из критериев легитимации мультикультурной направленности, однако у визуальных исследований есть возможность стать мультикультурными в более глубоком и радикальном смысле.

Эти новые исследования применяют западную методологию к незападному материалу, создавая тексты в соответствии с западными же нормами научной практики. Более радикальная практика, которую можно себе представить, была бы более лояльна в отношении использования как западной методологии, так и западных нарративных форм. Такие исследования могли бы преодолевать радикально новые культурные границы. Это вовсе не означает, что настоящий мультикультурный подход подразумевает смесь языков или культур или применение какой-либо философской теории *Друговости*, как предлагают некоторые авторы.³⁷ Я имею в виду нечто куда более приземлённое и определённое. Стандартный мультикультуралистский текст, созданный в рамках визуальных исследований, всё ещё зависит

от общеизвестных западных методологий: психоанализа, марксизма, культурной критики Беньямина, фукианской археологии и критического анализа дисциплинарных систем, антропологических теорий лиминальности и постколониальных теорий, инспирированных такими авторами, как Эдвард Саид или Хоми Бхабха. Но не от методологий, почерпнутых в местных, региональных работах. Кроме того, типичный текст по визуальному анализу полностью принадлежит западной научной традиции, под чем я понимаю (в банальном смысле) то, что подобный текст следует западным регламентированным правилам нарратива истории искусства, так же как и правилам описания, анализа, цитирования и аргументации. В противном случае, и это именно то, что я имею в виду под «банальным», текст не сможет найти издателя. Предмет изучения подобного текста может быть незападным, и его автор наверняка обратится к колониализму или постколониализму, но методология и само исследование должны оставаться западными.

Всё вышеизложенное может прозвучать как естественное и обязательное условие. Но если наша цель состоит в усилении исследовательской чувствительности к понятиям колониализма, мультикультурализма и концепту западности, то как же нам *не стремиться* к идеалу текста, в котором западные и незападные методологии использовались бы как по отдельности, так и вместе? Писать такие тексты, в которых осознание научного аппарата, нарративных форм и сама структура могли бы представлять альтернативу западным или вообще быть незападными? В одной из своих работ я уже рассуждал о том, что научная работа рискует вообще выпасть из рассмотрения как исследование по истории, если её автор, следуя этому совету слишком рьяно, будет использовать незападные методологии и напишет работу не на западный манер. Подобный текст скорее произведёт впечатление эксперимента, прожекта или нелегитимного на Западе документа. Однако это ещё не аргумент для того, чтобы оставить попытки писать подобные тексты.³⁸

Опираясь на это, можно обозначить три критерия для подлинной мультикультурной деятельности визуальных исследований. Во-первых, необходимо наличие значительного числа исследователей, заинтересованных в изучении незападных объектов. Это как раз самое легко выполнимое условие, несмотря на то что «незападные» темы всё ещё не вызывают всеобщего исследовательского интереса. Последовательная мультикультурная деятельность также должна быть лояльна в отношении текстов, которые придерживаются двух важных принципов, реализуя «незападность» не только в отношении предмета изучения, но и на уровне использования базовых теорий, а также на уровне самой формы письма. К этому списку я хочу добавить четвёртый критерий: та мультикультурная практика, которую я себе представляю, должна осознанно избегать банальностей всех методов интерпретации, стремясь к комплексности и гибридности.

Позвольте мне высказать общее, может быть несколько расплывчатое, предложение: большинство исследований в области гуманитарных наук ориентируются на комплексность и неоднозначность в

качестве приоритетных методологических принципов. Большинство текстов описывают культурные локализации, практики, идентичности и объекты как гибридные, смешанные, неоднородные, маргинальные, смещённые, дезориентированные, креольские, пиджин, транскультурные, лиминальные, мета-, пара-, квази- или ещё каким-нибудь образом сложные и неоднозначные.³⁹ Удовольствие от подобных текстов производится благодаря той самой исследовательской фокусировке на гибридности, смешанности и других видах нередуцируемых затруднений, так же как и посредством любых других представлений о культурных локализациях, практиках и т. п., что и составляет номинальные темы таких текстов.

В той мере, в какой это утверждение справедливо, общая риторическая стратегия современной гуманитарной науки должна наглядно продемонстрировать уровень непредвиденной сложности или степень неоднозначности, которые не могут быть сведены к упрощённой схеме. В сфере политики, культурных исследований и визуальной культуры внимание к сложности и неопределённости выражается в приоритетном интересе к гибридности. Мультикультурализм и постколониальная теория работают в заведомо неопределимом промежуточном поле между общепризнанными концепциями и, вследствие этого, теоретически в неопределимом межкультурном поле. (Это отражено, например, в названии книги Хоми Бхабхи *The Location of Culture* (1994).) Нынешнее поколение исследователей создаёт тексты, исследующие сумеречные пространства между колониализмом и постколониализмом, национальной идентичностью и глобализмом, искусством и этнографией, между дихотомией полов, личностью и коллективом, отсутствием трансцендентности и верой в неё, между идеей и действием (как в концепции *difference* у Деррида), останками субъекта философии и его экономией разложения, индивидом и обществом (Жан-Люк Нанси), многообразием медиа и единством искусств (опять Нанси), структурой и хаотичностью, между теологией и негативной теологией, формой и содержанием, человеческим и животным (опять Деррида), чувством и смыслом, значением и его отсутствием. Этот список, порождённый в рамках западной метафизики базовыми дихотомиями западной философии (с её выводом о собственной невозможности) с целью найти какое-то единое разрешение, достижимое в рамках этих же дихотомий, выглядит бесконечным. Отсюда и эти характерные удовольствие и дискомфорт от неясной промежуточной зоны между чётко определяемыми концептами, или даже между её названием и ближайшим соседним.⁴⁰

Если существует аналитическое ограничение для подобных исследовательских интересов, то оно коренится в допущении, что достаточно лишь продемонстрировать то, что я здесь называю гибридность. Основная идея заключается в том, чтобы прокладывать новый путь от уже известных состояний и дихотомий, которые трактуются как относительно «чистые», к достаточно интересным и сложным неоднородным состояниям. Понятие «гибридность» становится основным инструментом анализа и используется для описания любой

ситуации. Анализ считается завершённым, когда он достигает в описании такой степени гибридности или неоднозначности, которая не редуцируется к начальному состоянию или исходным дихотомиям (в соответствии с логикой и смыслом текста). В терминах, заданных самим текстом, это заново описываемое состояние является одновременно неопределимым и не поддающимся упрощению.

На мой взгляд, подобная логика работы универсальна – как для художественной концепции, так и для диссертации. Одно из следствий, которое из неё вытекает, заключается в том, что акцент на впервые описываемое состояние совместно с уникальностью каждого текста значительно затруднит сравнение двух разных гибридностей, проводимое с целью прийти к более широкому пониманию их отличительных особенностей и сходства. Работа Хоми Бхабхи наиболее показательна как раз в отношении темы гибридности. Автор может апеллировать к многочисленным теоретическим моделям, которые он подгоняет под общую логическую последовательность, при этом делая модели абсолютно непригодными для дальнейшей редукции или использования для ещё более вольных сопоставлений.⁴¹

Я говорю это всё для того, чтобы намекнуть на то, что, в конце концов, несмотря на кажущееся изобилие литературы, существуют лишь ограниченные и неупорядоченные методологические источники для теоретизирования о пересечении культурных границ. Ресурсы кажутся необъятными, но они основаны на небольшом количестве стратегий деконструкции бинарностей и размывания границ. Поиск новых замысловатых и не поддающихся упрощению форм гибридности – это всецело западное порождение, подкрепляемое постструктуралистскими и постколониальными исследованиями. И потому более радикальный мультикультурализм нуждается в попытках поиска других интерпретационных стратегий.

«Западность» самой теории может быть обнаружена в опубликованной дискуссии Деррида и Фуко. Изданная через десять лет после смерти Фуко, последняя часть полемики вскрывает, что проблематика разума и рациональности, понимаемая как широчайший горизонт, в рамках которого существуют поставленные Фуко вопросы, осуществляется, по сути, внутри того, что Деррида называет «эпохой психоанализа»⁴². В эту эпоху – в которую, кстати, Деррида помещает и себя – авторы, включая Фрейда и Лакана, предоставляют фундаментальное основание для размышления об исторических условиях истины, так что вопросы, появляющиеся за пределами этого горизонта – я бы сказал, словно миражи, – предстают так, как если бы они были, в самом своём основании, психоаналитическими по происхождению. Если Деррида прав, то последний довод любой дискуссии о методах и значениях разума в истории будет психологическим или психоаналитическим: ни одно другое объяснение не выглядит более неопровержимым, и наоборот, замещение посредством языка психоанализа любого другого вида аргументации имеет заметные искажения.⁴³ Следовательно, учитывая такое специфическое понимание, наша «эпоха» и является западной: этот факт должен послу-

жить важным знаком для учёных, работающих в сфере визуальных исследований — исследовательском поле, которое и так уже подвергается влиянию психоанализа.

Тезис Деррида абстрактен и всеобщ, но подтверждения сразу же обнаруживаются в работах по постколониализму. Отличный пример здесь — Славой Жижек. Его книги искромётны и совершенно непредсказуемы, но его объяснительные модели — это сменяющие друг друга теория Лакана и поздний (или пост)марксизм. Точно так же, как Жижек мечется внутри современной культуры от оперы к Чаушеску, от Патриции Хайсмит к японским *манга*, он колеблется меж двух любимых источников интерпретации. Часто пассаж, объясняющий какой-либо феномен в марксистских терминах, дает ход дальнейшей трактовке в духе Лакана. Любопытно то, что, как я успел заметить, здесь никогда не происходит столкновения теорий: Жижек не чувствует, что необходимо подойти к интерпретации Лакана с точки зрения марксистской проблематики. Как я понимаю, выбор схемы для объяснения другой схемы происходит мгновенно и на интуитивном уровне: просто Лакан никогда не кажется «незаконченным», а Маркс иногда кажется.⁴⁴ Это неутолимое влечение Жижека к интерпретации интересно ещё и тем, что он, кажется, никогда не беспокоится насчёт подобной асимметрии (я не сказал, что он её не замечает) и никогда не говорит о ней как о насущной проблеме. Но что если попробовать посмотреть на неё таким образом? Ведь может оказаться, что любой дискурс, совместимый с лакановским, даёт начало лишь единственной *дальнейшей* интерпретационной стратегии.

Гайатри Спивак предоставляет нам ещё один аналогичный пример. В работе *Критика постколониального разума* (*Critique of Postcolonial Reason*) она анализирует индийские и западные культурные практики, учитывая ограничения и «западность» постколониальной теории. Но в то же время Спивак анализирует западные и индийские понятия в терминах, заимствованных у Деррида и у психоанализа. Она не привлекает индийские понятия для того, чтобы пояснить значения и смыслы, ускользающие от дерридианской методологии или от психоанализа Фрейда. И это не просто ошибка или оплошность: как сказал Деррида, имя Фрейда можно поставить во главе целой «эпохи», во время которой то, что понимается под критической теорией, всё ещё пишется. «Критика постколониального разума» заканчивается предположением, что постколониальный и западный дискурсы соотносятся как асимптоты, развиваясь параллельно, но никогда не соприкасаясь. На последней странице этой работы есть атрибутирующая эту идею сноска на Деррида, в которой Спивак цитирует его работу *Glas*. В этой работе Деррида играет с идеей «сшивания» параллельных курсов и редких случаев их структурного родства, так что в конце концов Спивак обращается к читателям с просьбой «сшить вместе третью *Критику* Канта и источники, подобные *Сbinta* (бенгальский журнал)». ⁴⁵ В общем, сноска, сделанная Спивак, доказывает, что эта идея могла бы стать продуктивным направлением для дальнейшей работы. Когда я это прочёл, меня просто ошеломило: в конце столь

длинного и требовательного размышления, в котором обсуждается и критикуется множество стратегий постколониального способа мышления, обнаружить, что оптимальная модель мультикультурного сходства — всецело западная, и оставить эту идею совершенно открытой, как если бы в этом можно было сомневаться до тех пор, пока Деррида не сказал своего веского слова. И если уж асимптомы так необходимы в качестве модели, почему бы не отыскать их в каком-нибудь индийском источнике? Не боясь навлечь чей-то гнев, назову тексты кашмирских шиваитов, которые местами «звучат» в манере *Glas*. И вот почему (эта причина также отлично известна Г. Спивак): подобное толкование *неминуемо* произведёт впечатление однозначно неполноценного! И потому даже условный намёк на Деррида более предпочтителен.⁴⁶

Как указывали многие авторы, мультикультурализм и постколониальная теория всё ещё крепко укоренены на Западе. Мы до сих пор не «деколонизировали наши методологии» даже на самом общем уровне. Та работа, которая производится сейчас, не является «транскультурной», за исключением предмета исследования.⁴⁷ Современные тексты по постколониальным исследованиям являются мультикультурными в лучшем случае на четверть: зачастую они глубоко мультикультурны в том, что касается предмета изучения, и практически никогда в том, что касается основной и принципиальной стратегии поиска гибридности, или предпочитаемых теоретических моделей, включая психоанализ, или же формата статей, монографий, конференций. Более сильный и здоровый мультикультурализм всё ещё ждёт своей реализации. И не существует причины, по которой он не может начаться с изучения образов, связанных с многочисленными разновидностями неизвестных пока концептуальных и интерпретационных режимов, которые могли бы помочь усомниться в нашем влечении к понятию «гибридности» и в нашем заточении в «эпохе психоанализа». За пределами Запада существует множество ресурсов для разработки действительно иных интерпретативных методов: индийская философия визуальности, японское восприятие места и времени, архитектурные пространства Чавина, отображение пола в пиктографических элементах иероглифов, теория идентичности индских надписей на глиняных табличках. Список подобных ресурсов бесконечен в буквальном смысле. Вот лишь два небольших примера.

А. Кен-ичи Сакаки (Ken-ichi Sasaki) составил весьма провоцирующий список слов японского языка, тем или иным образом обозначающих зрительный процесс («seeing»). Он отмечает, что глагол *miru* (видеть, *to see*) имеет общее происхождение с существительным *me* (глаз, *eye*), и предлагает ввести объединенное выражение «видеть/глаз» («seeing/eye») для того, чтобы уловить и передать смысл этого незападного понятия. Этот компаунд глагола и существительного обозначает нечто исключительно активное, находящее объекты в окружающем мире, а не просто пассивно воспринимающее световые лучи. (Сакаки предполагает, что в японском языке «до знакомства с западной теорией восприятия не было ни малейшего представления

о том, что это понятие “видеть/глаз” может означать рецептивный процесс»⁴⁸.) Удивительно, но этот же глагол *miru* означает и «иметь с кем-либо сексуальные взаимоотношения» — насколько это разнится даже с архаичным англоязычным библейским эвфемизмом «to know someone» («познать кого-либо»). Для обозначения обыденного зрительного процесса в японском языке существует глагол *au*, но для обозначения процесса активного зрения, как в случае осмотра врачом пациента, японцы используют вышеупомянутый глагол *miru*. Сасаки приходит к заключению, что «интенсивное переживание», выражаемое понятием «видеть/глаз» (*seeing/eye*) объединяет «субъект с удалённым от него объектом»: в сексе, при медицинском осмотре и в ряде других случаев необычного деятельного зрительного процесса (*forceful looking*).⁴⁹ Что за изумительная стартовая позиция для изучения японских изображений! Я могу представить работы, посвящённые анализу насыщенных взглядами гравюр *ukiyo-e*, которые могли бы быть проинтерпретированы с использованием термина Сасаки «видеть/глаз»; или исследование иллюстраций к *Повести о Гэндзи* (*Tale of Genji*), например, из *Гэндзи-моногатари* (*Genji monogatari emaki*) начала XII в., где в пространствах за ширмами сплетаются воедино взгляды любовников, слуг, шпионов и поэзия.⁵⁰

Б. Диана Лёше (Diana Lösche) написала интереснейшее исследование о словах, описывающих птиц в языке культуры абелам (Abelam) провинции Сепик в Новой Гвинее. Она начала с предположения, что само понятие «птичьего», существующее в данной культуре, совершенно не соответствует каким-либо западным понятиям. Подобная дилемма обычно решается двумя способами. Либо уточняется значение такого понятия, при этом подбор западных слов-эквивалентов производится со всей корректностью и аккуратностью (это филологический подход к решению проблемы). Либо понятия языка абелам оставляют без определения, вставляя их непосредственно в англоязычный текст (философский подход). Однако Лёше не воспользовалась даже самым лучшим способом, предложенным в книге (местами изумительной) Стивена Фелда (Steven Feld), изучавшего названия птиц и слова, обозначающие различные виды птичьего пения в другой культуре Новой Гвинеи — какули (Kakuli culture). (Фелд предпочёл нечто среднее между способами, которые я назвал «филологическим» и «философским», кроме того, он записал CD и написал стихи на вдохновившие его песни.⁵¹) А Лёше решила вместо этого «оставить ситуацию постмодерна в тени абеламской метафизики», написав работу, которая концептуально, если даже не лингвистически является абеламской.⁵² В других работах методологические амбиции Лёше простираются ещё дальше. Она пытается применить иные конфигурации, исходя, например, в одной статье из антропологической перспективы, а в другой — говоря с точки зрения теории искусства.⁵³ Надо ли говорить, что эти эксперименты не имеют успеха ни в отношении трансформирующихся культур, ни в отношении полноты языков научных дисциплин (к которым она обращалась). Здесь важно то, что Лёше страстно хотела предпринять подобную попытку.⁵⁴ Визуальные исследова-

дования окрепнут и станут в большей степени адекватными мультикультурализму, если последуют этому примеру.

6. Дело о случаях, в которых приходится писать самому: как не бояться писать нетривиально

Что же такого я могу добавить к этой теме из того, что ещё не было сказано самому себе каждым пишущим? Или из того, о чём умышленно умалчивал каждый учёный, размышлявший о письме как об эффекте политики? Или из того, что скрывает каждый историк, желающий представить письмо в виде оптимального средства выражения истины? Ничего нового, кроме того, что привычка *не* задумываться о том, что значит «писать нетривиально» в вашей области исследований, не так уж хороша. Честолюбие, в отсутствие более простого и подходящего слова, жизненно необходимо визуальным исследованиям, для которых важно стать более сложными.

Первое условие для того, чтобы писать нетривиально, это знать в своей области всё или почти всё. Если вы пишете о цвете в XVIII в., почему бы не попытаться стать лучшим автором, пишущим на эту тему? (И читать не только Жаклин Лихтенштейн (Jacqueline Lichtenstein) и Джона Гэйджа (John Gage), но ещё и Жана Старобински (Jean Starobinski) и даже Дэвида Бэтчелора (David Batchelor).) Мой единственный совет студентам, которые ещё только начинают определять сферу своих интересов: читайте абсолютно всё. В контексте всего вышесказанного это замечание относится прежде всего к старинным источникам по визуальной теории, западным и научным текстам.

Второй шаг связан с тем, что необходимо вдумчиво подходить к литературе и работать с ней осмысленно, а не просто цитировать важные источники в сносках. Есть такие историки искусства — среди которых Лео Стейнберг, Майкл Фрид и Барбара Стаффорд, — которыми все восхищаются и ссылаются на их работы, но с которыми практически никогда не спорят и которыми серьёзно не занимаются. Никто не всмотрелся в «Тайную вечерю» или фрески капеллы Паоло Микеланджело лучше и глубже, чем Стейнберг, но практически ни один из его последователей не усомнился в его трактовке. Работа М. Фрида о поглощении и театральности⁵⁵ повсеместно известна в Соединенных Штатах и Западной Европе, однако новые статьи, посвящённые ведущим художникам, о которых он тоже писал, от Давида до Курбе, от Мане до Поллока, всего лишь отправляют его работы в раздел «Сноски». Работа Б. Стэффорд по визуальности XVIII в. с лёгкостью могла бы послужить основанием для визуальных исследований, но кроме случайных вспышек модных увлечений её редко изучают со всей тщательностью. Так относитесь к источникам со всей внимательностью! Сравнивайте свои идеи и мысли с другими, уже известными.

Третий шаг — писать так хорошо, как только можно. Когда придёт время писать статью или книгу, тщательно обдумайте, какой тип работы вы рассчитываете написать. Сделайте это максимально

осмысленно, оптимально и чётко и пишете так хорошо, как только умеете — поэтически, подбирая самые правильные слова для каждого предложения. Подмечайте и избавляйтесь от заурядных клише. Не пишете «сопротивляться гегемонии», «отвергать бинарную оппозицию», «наводить критику» или «развернуть доказательство». Некоторые писатели излишне усердствуют со своей прозой, испещряя её экстравагантными оборотами (например, Вильям Гасс), другие так прорабатывают предложения, что они выплавляются как высокоуглеродная сталь (Лео Стейнберг): но этих авторов все равно читают. Не существует наказания за должное внимание, уделённое письму, но есть награда: то, что вы пишете, прочтут многие.

Я закончу примером, который призван продемонстрировать, в какой степени проблема качественного письма перестала быть проблемой теории. Исходя из личного опыта, могу сказать, что удивительно большое число людей, изучающих историю искусства и визуальную культуру, называют в качестве важнейшего своего вдохновителя Джона Бергера. Я слышал это имя от многочисленных исследователей, специализирующихся в таких разных областях, как искусство перформанса, семиотика кубизма и история дизайна. Кажется, Бергер должен стать святым патроном социальной истории искусства и визуальной культуры, причём в чине, каким такие социальные историки искусства, как Фредерик Антал или Арнольд Хаузер, никогда не обладали.

Во всем этом есть некоторая странность. Она заключается в том, что никто из историков искусства или специалистов по визуальной культуре не пишет так, как Бергер. Историки искусства не прерывают свои прозаические тексты поэзией (старинная традиция, уходящая к Монтеню, гуманистам Возрождения и древнегреческим философам) и не предваряют свои исследования многословными вводными комментариями, как и не впадают в личные воспоминания. Не пишут они и статьи, основанные на противоречащих фактам гипотезах (как сделал Бергер, написав о несуществующем полотне Франца Хальса). Не оформляют свои размышления на тему истории в виде диалога или короткого рассказа. Но почему нет, если подобные знаки увлечённости автора являются плотью от плоти той философии увлечённого зрителя, которую сам Бергер ввёл в историю искусства? Почему же все эти люди, черпающие вдохновение в *Способах видеть* (*Ways of Seeing*) и *О взгляде* (*About Looking*) Бергера не примут на вооружение приёмы письма, которые он практиковал?

Мне приходит на ум два варианта ответа, в некоторой степени они оба наводят на грустные размышления. Большинство из нас не думают о себе как о поэтах или писателях, и поэтому мы освобождаем себя от экспериментирования. Кроме того, большинство из нас в какой-то момент получают желанную пожизненную должность профессора, которая требует соответствия определённым нормам. Вот как я поставил бы вопрос, который, по-моему, останется актуальным, даже если отбросить обозначенные выше два не совсем точных ответа. Если случится так, что социальная история искусства и визуальная

культура как академические дисциплины сочтут тезис Бергера о политиках и гендерных аспектах видения действительно плодотворным, какая трактовка его позиции позволит современным академическим исследователям обойти мнение Бергера о том, что голос автора чрезвычайно важен, что вопросы пола и политических убеждений *требуют* от автора отдаться письму целиком?

Лишь несколько человек, работающих в поле визуальных исследований, всерьёз принимают в расчёт голос автора. Я могу пересчитать их по пальцам одной руки. Это иногда гениально непоследовательный Жан-Луи Шефер (Jean-Louis Schefer), экзотическая и непредсказуемая Джоанна Фруэ (Joanna Frueh), хаотичная и исповедующаяся Элен Сиксу и, конечно, немного параноидальный, непоследовательный и вдохновляющий многих Дейв Хики (Dave Hickey).⁵⁶ (Эта параноидальность с большей вероятностью характеризует поведение тех учёных, которые не могут смириться с желанием Хики игнорировать их. А тем, кто пытается, он дарит вдохновение.) Подобные авторы не являются нормативными (хотя, по странному стечению обстоятельств, и Хики, и Фруэ преподают в двух крупнейших городах Невады). И это свидетельствует о том, что действительно индивидуальное письмо – сложное дело и редкое явление. Большинство историков искусства и визуальных теоретиков озабочены тем, чтобы их манера письма и собственный голос нивелировали и скрывали следы их индивидуальности. Так что академическую работу невозможно перепутать с поэзией, мечтами или беллетристикой. Достаточное количество историков действуют в подобном духе, отделяя собственно исторический текст от экспериментальных пассажей, как, например, Розалинд Краусс (например, выделенные курсивом абзацы в *Оптическом бессознательном*) и Гризельда Поллок.⁵⁷ То, что некоторые авторы, работающие в поле визуальных исследований, продолжают писать в документальном стиле Бергера, присущем его недавним работам (как, например, *Форма кармана (The Shape of a Pocket)*) – проявление того же симптома. Как будто у Бергера была только одна идея, которую он обнародовал ещё в 1960-х гг.⁵⁸ (С Леви-Строссом ситуация аналогичная: практически никто не читал его книгу о видении и визуальности *Смотри, слушай, читай (Look, Listen, Read)*, которая содержит рассуждения о Пуссене.⁵⁹)

Я думаю, это всё, что стоит сказать о том, как писать честолюбиво и нетривиально. Если вы студент или исследователь, писать – ваш удел. И это занятие имеет смысл только в том случае, если вы делаете его так хорошо, как только можете.

Примечания

- ¹ Американские торгово-развлекательные центры, предназначенные для девочек. – *Прим. перев.*
- ² Marx K. *Capital*. London: Dent, 1972, chapter 1.
- ³ Krauss R. *Welcome to the Cultural Revolution // October*. 1996. № 77. P. 83–96.
- ⁴ Adorno T. *How to Look at Television // The Culture Industry*. P. 158–177 (перевод откорректирован).

- ⁵ Malcolm B. *Advertising: The Rhetorical Imperative*. In: C. Jenks (ed.) *Visual Culture*. P. 26–41.
- ⁶ Adorno T. *Culture Industry Reconsidered // The Culture Industry*. P. 98–106.
- ⁷ Я благодарен Мод Лэвин (Maud Lavin) за подсказку о Р. Брежны (Breszny). См.: www.freewillastrology.com.
- ⁸ *Harvard Design School Guide to Shopping*. Cologne: Taschen, 2001. Я благодарен Мод Лэвин за то, что она обратила мое внимание на эту книгу.
- ⁹ Cavell S. *The Arcades Project // Artforum*. 2000, April. P. 31–35.
- ¹⁰ Cohen M. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surreal Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1993; Handelman S. *Fragments of Redemption: Jewish Thought and Literary Theory in Benjamin, Scholem, and Levinas*. Bloomington IN: Indiana University Press, 1991; Pensky M. *Tactics of Remembrance: Proust, Surrealism, and the Origin of the Passagenwerk*. In: M. Steinberg (ed.) *Walter Benjamin and the Demands of History*. Ithaca NY: Cornell University Press, 1996. P. 185–189.
- ¹¹ Есть и обратный пример: Friedberg A. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993. Отличная дискуссия на тему подобной вольной трактовки Беньямина см.: Schwartz V. *Walter Benjamin for Historians*, рецензия на английский перевод *Arcades Project*, в *American Historical Review* (December 2001): 1721–43, особенно 1732–33. Я благодарен Джорджу Родеру (George Roeder) за указание на эссе Шварц (Schwartz).
- ¹² Shiff R. *Handling Shocks: On the Representation of Experience in Walter Benjamin's Analogies // The Oxford Art Journal*. 1992. Vol. 15. № 2. P. 88–103.
- ¹³ Buck-Morss R. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge MA: MIT Press, 1989). «Sudden» from Benjamin, *Arcades Project*, 462, convolute N 2a, 3.
- ¹⁴ Krauss R. *Optical Unconscious*. Название работы навеяно следующей фразой Беньямина: «Камера познакомила нас с бессознательной оптикой, так же как психоанализ с бессознательными импульсами». (Перевод Ромашко из *Произведения в эпоху его технического репродуцирования*: «Она [камера] открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ – область инстинктивно-бессознательного»). Фраза из: Benjamin V. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: H. Arend (ed.) *Illuminations*. New York: Schocken, 1969. P. 236. О полемике вокруг перевода названия статьи на английский язык см.: Schwartz V. Op. cit.
- ¹⁵ Апеллирующий к чувствам (лат.). – *Прим. перев.*
- ¹⁶ Jameson F. *Transformations of the Image*. In: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998. P. 93–135.
- ¹⁷ *Ibid.* P. 108, 110.
- ¹⁸ Подход Ф. Джеймисона хорошо согласуется с весьма обстоятельным исследованием Томаса Флинна *Фуко и пространства истории* (Flynn T. *Foucault and the Spaces of History // The Monist*. 1991. Vol. 74. № 2. P. 165–186), в котором детально рассматривается предположение Эдварда Саида о том, что Фуко в качестве довода выдвигает скорее отношение «смежности» (adjacency), нежели «последовательности» (*Ibid.* P. 181–182). Ещё одно исследование, которое описывает множество иных форм небюрократического надзора, см.: Schmidt-Burkhardt A. *The All-Seer: God's Eye as Proto-Surveillance*. In: T. Levin, U. Frohne, P. Weibel (eds) *Ctrl [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media. P. 16–31.
- ¹⁹ В издательстве «Penn State Press» готовится к печати английский перевод этой работы.
- ²⁰ Михаил Ямпольский в статье *История культуры как история духа и естественная история* (НАО. 2003. № 59) переводит это понятие как «форма пафоса». – *Прим. перев.*

- ²¹ Buck-Morss R. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge MA: MIT Press, 2000.
- ²² Pensky M. Op. cit. P. 188.
- ²³ В оригинале проект А. Варбурга назывался «Атлас Мнемозины» (*The Mnemosyne Atlas, Der Bilderatlas Mnemosyne*). Он состоял примерно из 40 рам, обтянутых чёрным холстом, на которых закреплены около 1000 изображений. – Прим. перев.
- ²⁴ Кроме упомянутого *Уцелевшего образа* Жоржа Диди-Юбермана, можно вспомнить и другие попытки создания повествования посредством подборки изображений. Например, проекты Джеймса Аджи (James Agee) и Уокера Эванса (Walker Evans) *Да здравствуют знаменитости* (*Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin, 1941); Маргарет Олин (Margaret Olin) *Нелегко будет смотреть им в глаза* (*It is Not Going to be Easy to Look into Their Eyes: Privilege of Perception*. In: *Let us Now Praise Famous Men*, Art History, 1991. № 14. P. 92–115); Джона Бергера (John Berger) и Джин Моп (Jean Mohr) *Другой способ рассказать* (*Another Way of Telling*. New York: Pantheon, 1982); Майкла Лиси (Michael Lesy) *Смертельное путешествие в Висконсин»* (*Wisconsin Death Trip*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1973); Хорста Янсона (Horst Janson) *Важнейшие памятники в истории искусств. Визуальный отчёт* (*Key Monuments in the History of Art, A Visual Survey*. New York: Harry N. Abrams, 1959); *История искусства в иллюстрациях, новый подход к изложению истории развития изобразительного искусства от классической древности до настоящего времени* (Schafer H. et al. (eds.) *Kunstgeschichte in Bildern, Neue Bearbeitung, Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zur neueren Zeit*. Part 1: *Das Altertum*. Leipzig: Alfred Kröner, 1913). Две последние работы обсуждались в моей книге, см.: Elkins J. *Stories of Art*. New York: Routledge, 2002. Я выражаю признательность Джорджу Родеру (George Roeder) за подсказку обратиться к книгам М. Лиси и Дж. Бергера.
- ²⁵ Таково, например, мнение Томаса ДаКоста Кауфманна (Thomas DaCosta Kaufmann), высказанное в ответах на вопросы анкеты «Visual Culture Questionnaire» журнала *Октябрь* (*October*. 1996. Summer. № 77. P. 45–48).
- ²⁶ Myrone M., Peltz L. (eds.) *Producing the Past: Aspects of Antiquarian Culture and Practice, 1700–1850*. Aldershot, Hantsire, England: Ashgate, 1999.
- ²⁷ Rumpf G. E. *The Ambonese Curiosity Cabinet*. New Haven CT: Yale University Press, 1999. Работа посвящена морской флоре и фауне Юго-Восточной Азии, что типично для подобных каталогов; см. также: Benediktsson J. (ed.) *Ole Worm's Correspondence with the Icelanders*. Copenhagen: E. Munksgaard, 1948.
- ²⁸ Bann St. *Under the Sign: John Bargrave as Collector, Traveler, and Witness*. Ann Arbor MI: University of Michigan Press, 1994.
- ²⁹ Прекрасный обзор методологии Ранке можно найти в: Grafton A. *The Footnote: A Curious History*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1997.
- ³⁰ Benjamin V. *Arcades Project*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1999. P. 463.
- ³¹ См.: Steedman C. *Dust: The Archive and Cultural History*. New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 2002. Здесь представлен удачный анализ работы Деррида (Derrida J. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1996).
- ³² Burckhardt J. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. London: Penguin, 1990. Цитирован фрагмент из описания сферы интересов Я. Буркхарда, представленного Антони Грэфтоном; см.: Grafton A. *A Passion for the Past // New York Review of Books*. 2001. 8 March. P. 51. А. Грэфтон сравнивает работу Буркхарда с современной антропологией. В данном контексте также имеет значение сборник, посвящённый визуальному авантюризму Буркхарда; см.: Gartner J. (ed.) *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung, 1882–1897*. Basel: Schwabe, 1989.

- ³³ См. великолепный очерк: Bakos J. *Metamorphoses of Jacob Burckhardt's Legacy*. In: H. Cantz (ed.) *Horizons: Essays on Art and Art Research*. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2001. S. 345–352.
- ³⁴ См.: Praz M. *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Aart Nouveau*. New York: Thames and Hudson, 1982; Praz M. *The House of Life*. New York: Oxford University Press, 1964.
- ³⁵ Об «иппологических» фактах и совершенном владении ими, продемонстрированном Панофски, см. мою работу: Elkins J. *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. New York: Routledge, 2000.
- ³⁶ Обзор этих и других текстов дан в: Lavaud L. (ed.) *L'Image*. Paris: Flammarion, 1999.
- ³⁷ См., напр.: Hall S., Ames R. *Thinking From the Han: Self, Truth, and Transcendence in Chinese and Western Culture*. Albany NY: State University of New York Press, 1998. Обстоятельный обзор этих и других теорий можно найти в: Wardy R. *Aristotle in China: Language, Categories and Translation*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- ³⁸ См. мою работу: Elkins J. *Stories of Art*. New York: Routledge, 2002.
- ³⁹ См.: Canclini N. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis MI: University of Minnesota Press, 1995; Bhabha H. *Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817*. In: *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994. P. 102–122. Из недавно изданных достойна внимания антология: Brah A., Coombes A. (eds.) *Hybridity and its Discontents: Politics, Science, Culture*. London: Routledge, 2000; тж.: Young R. *Hybridity and Diaspora*. In: *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. New York: Routledge, 1996. P. 1–28; Pratt M. L. *Introduction: Criticism in the Contact Zone*. In: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992. P. 1–11; Richard N. *Postmodern Decentredness and Cultural Periphery: The disalignments and Realignments of Power*. In: G. Mosquera (ed.) *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge MA: MIT Press, 1995. P. 260–269. Я благодарен Джилл Кэйсид (Jill Casid) за четыре последних текста в этом списке, указанных ею.
- ⁴⁰ Я позанимствовал подобное использование термина «зона» (*zone*) у Мелинды Шалокай (Melinda Szaloky), хотя наши трактовки этого термина разнятся.
- ⁴¹ Например, не вполне ясное сопоставление понятий «фетиш», «стереотип» и «Воображаемое» Лакана в работе Х. Бхабхи *The Other Question*. С одной стороны, с точки зрения общего смысла и продуктивности данной статьи, это – ключевой момент всей работы, ведь он обосновывает теорию стереотипа, предлагаемую в статье. Однако если рассматривать это сопоставление в непосредственном контексте, то оно абсолютно не читаемо.
- ⁴² Derrida J. *To Do Justice to Freud: The History of Madness in the Age of Psychoanalysis* // *Critical Inquiry* 20 (1994). P. 227–266.
- ⁴³ Так же рассуждал и Поль Рикёр. См.: *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. New Haven CT: Yale University Press, 1970.
- ⁴⁴ Хорошей иллюстрацией к этому послужат отрывки из Лакана, приведённые в работе Славоя Жижека: *The Spectre is Still Roaming Around! An Introduction to the 150th Anniversary Edition of the Communist Manifesto* (Zagreb: Arkzin, 1998).
- ⁴⁵ См.: Spivak G. *Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1999. P. 421.
- ⁴⁶ Этот пассаж не предполагает обзора данной работы Г. Спивак, а является небольшим методологическим замечанием. Общее представление даёт рецензия Марка Сандерса (Mark Sanders) в *Postmodern Culture* (<http://www.iath.virginia.edu/pmc>). Бескомпромиссная рецензия, не затрагивающая, однако, проблему Деррида, см.: Eagleton T. *In the Gaudy Supermarket* // *London Review of Books* 1999. Vol. 21. № 10. 13 May. Более обстоятельное

- размышлении, в котором предлагается открытое и искреннее мнение о трудностях, возникающих при чтении книги Спивак, можно найти у Мике Баль: *Three-Way Misreading // Diacritics*. 2000. Vol. 30. № 1. P. 2–24.
- 47 Mirzoeff N. *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge, 1999. P. 129–131; Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. *Transculturation*. In: *Key Concepts in Postcolonial Studies*. New York: Routledge, 1998. P. 233–234.
- 48 Sasaki K. *The Sexiness of Visuality: A Semantic Analysis of the Japanese Word: Eye and Seeing // Filozofski-Vestnik* (Ljubljana). 1996. Vol. 17. № 2. P. 162, 163.
- 49 Sasaki K. *Op. cit.* P. 170.
- 50 По этой теме см.: Alenius K., Falt O., Jalagin S. (eds.) *Looking at the Other: Historical Studies of Images in Theory and Practice*. Oulu, Finland: University of Oulu, 2002; Maza S. *Servants and Masters in Eighteenth-Century France: The Uses of Loyalty*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1983. Я выражаю признательность Джорджу Родеру (George Roeder) за указание на эти источники.
- 51 Feld S. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kakuli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982. Один из его CD называется *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* (Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings, 2001); второй – *Voices of the Rainforest* (Salem MA: Rykodisk, 1991).
- 52 См.: Thomas L., Losche D. (eds.) *Double Vision: Art Histories and colonial Histories in the Pacific*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Цитируется по статье Питера Бланта (Peter Blunt) из этого сборника: Blunt P. *Op. cit.* P. 272.
- 53 См.: Lösche D. *The Sepik Gaze: Iconographic Interpretation of Abelam Form // Social Analysis*. 1995. Vol. 38. P. 47–60; Lösche D. *Skin, Organs, Bone: Narrative, Image, and the Body // Visual Arts and Culture*. 1999. № 2. P. 135–148.
- 54 Я признателен автору великолепной рецензии за то, что она обратила моё внимание на работы Лёше: Heather Kerr H. *The «Real Lesson» of an education in Visual Culture // Postcolonial Studies*. 2001. Vol. 4. № 1. P. 91–104.
- 55 Речь идёт о знаменитой работе М. Фрида *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. М. Фрид ввёл термин «поглощение» (*absorption*) для обозначения характерной черты, свойственной как живописному объекту, так и смотрящему на него зрителю. Понятие «театральность» в терминологии Фрида означает главенство объекта, или ориентацию на «объектность», как называл это свойство Фрид в ранних работах. – *Прим. перев.*
- 56 Schefer J.-L. *The Enigmatic Body: Essays on the Arts*. New York: Cambridge University Press, 1995; Fruch J. *Monster/Beauty: Building the Body of Love*. Berkeley: University of California Press, 2001; Sixous H. *Stigmata: Escaping Texts*. London: Routledge, 1998; её же более поздний текст: *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif*. Paris: Galilée, 2001; Hickey D. *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*. Los Angeles: Art Issues Press, 1997.
- 57 Krauss R. *The Optical Unconscious*. Cambridge MA: MIT Press, 1993; Orton F., Pollock G. *Avant-gardes and Partisans Reviewed*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- 58 Berger J. *The Shape of a Pocket*. London: Bloomsbury, 2001.
- 59 Lévi-Strauss K. *Look, Listen, Read*. New York: Basic Books, 1997.

Перевод Анастасии Денищик выполнен по:
Elkins James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*.
New York: Routledge, 2003.