

**«Мы видим или видят нас?»
Сила взгляда в искусстве Д.А.Пригова**

Пожалуй, в работах Пригова-художника нет мотива, встречающегося так часто и на столь видных местах, как глаз. Он играет центральную роль в ранних экспериментах с закрашенными газетами и графических работах, в объектах, инсталляциях и новых работах, в которых используются фотографии. При этом в своем формальном воплощении названный мотив остался на протяжении многих лет практически неизменным, несмотря на распространение за жанровые границы. Речь идет, за некоторыми исключениями, об огромном, изолированном, т.е. бестелесном, левом глазе, который смотрит прямо на зрителя. Большой частью он тщательно написан тушью или фломастером в типичной для Пригова манере и выделяется из заштрихованного черным «облака»; в некоторых новых инсталляциях он нарисован только в виде контура черной краской на белом фоне. В обоих случаях глаз четко отличим от фона, на котором он изображен, и воспринимается как закрашенное пространство: в одном случае он отграничен черной штриховкой, которая, так сказать, отделяет сферу глаза от его окружения, в другом – избытком цвета, сглаживающим черные контуры глаза и заставляющие их расплываться по белой поверхности. При этом глаза работы Пригова не претендуют на анатомически правильное изображение человеческого органа восприятия, а сведены к его центральным признакам: векам, зрачку и радужной оболочке, причем последняя обведена черным кружком. Наконец, кроваво-красная слеза в углу глаза придает формально сокращенному мотиву почти символическую плотность.

Глаз / взгляд

Повсеместное присутствие мотива глаза резко противоречит его относительно слабому теоретическому осмыслению. Как правило, на теоретическом уровне имеет место ограничение символическим истолкованием глаза как «ока Господня» или «ока власти» или общего символа трансценденции,¹ которому, как кажется, кровавая слеза придает сколь же живую, столь и разрушительную энергию. Тем самым эти способы прочтения фокусируют момент значения, наличие которого можно доказать и в собственных высказываниях Пригова. Например, в своем алфавитном тексте «Инсталляция»², т.е. в литературном комментарии к собственной художественной практике, он говорит об инсталляции как о «мистерии», которая совершается при «концентрированных созерцательных усилиях уборщицы». Она вводится в качестве

¹ Ср., например, высказывание Клауса Баха: «Взгляд уже в дохристианскую эпоху является символом божества, в христианстве же он – символ Бога-отца или Бога триединого. Но, если исходить из репрессивных отношений, существовавших в России, напрашивается ассоциация с вездесущим контролем, и западному зрителю приходится подумать о «большом брате» Оруэлла. Пригов часто рисует глаз вместе с красными слезами, так что он превращается в знак боли и печали». Bach, Claus: „Dosen, Zeitungen und russischer Schnee“. In: Prigov, Dmitrij A.: *Dmitrij Prigow. Arbeiten 1975-1995*. Hrsg. vom Städtischen Museum Mülheim a. d. Ruhr, Ludwig Museum Budapest, Musée d'Art Moderne Saint-Etienne. Mülheim a. d. Ruhr 1995, S. 11.

² Ср. Prigov, Dmitri: *Der Milizionär und die anderen*. Leipzig 1992, S. 182-193.

медиума, который заставляет раскрыться, т.е. стать видимой, «тайну», скрывающуюся за закрытым занавесом.³

С этим введением глаза как репрезентации чего-то внушенного свыше Пригов подчеркивает «первичный мотив»⁴, прочно укорененный в мире символов религиозной и магической практики. Подобно тому, как архаическим символам глаза приписывалась способность отражать «злой взгляд», т.е. нейтрализовать разрушительные, демонические силы с помощью «доброе» взгляда, в изображениях христианских святых⁵ или культовых изображениях умерших⁶ прежде всего взгляд глаз истолковывается как воплощение присутствия божественного начала или связующее звено, обеспечивающее контакт с потусторонним миром:

«Подобно тому, как взгляд живого человека преодолевает дистанцию между Я и отдаленным объектом, нарисованные взгляды портретов мумий, устремленные на зрителя, стирают дистанцию между присутствующим и отсутствующим, живым и мертвым».⁷

Правда, глаза Пригова отличаются от вышеупомянутых архаических изображений в той мере, в какой они принципиально не являются частью человеческого лица, но, если сфокусироваться на формальной проработке глаз в этих изображениях, таким образом извлекая их из анатомического контекста, то обнаружится ошеломляющее сходство. По мнению Больман, глаза портретов мумий «по контрасту с подчеркнутой индивидуальностью физиономии характеризуется ошеломляющей простотой и типизацией. Формализация глаз возникает из-за того, что нижнее веко уподобляется верхнему, так что вокруг зрачка образуется круговая рамка, сам же округлый зрачок располагается в середине глаза. Радужная оболочка поразительно велика, что вызывает впечатление вневременного и внепространственного неподвижного взгляда».⁸

Тем самым названа другая параллель с приговскими изображениями глаз – воздействие на зрителя. Прямота взгляда исключает дистанцированное восприятие, а следствием является необходимая взаимность взгляда.

Это метонимическое перемещение с глаза на взгляд лежит и в основе упомянутых истолкований приговских изображений глаз как контролирующего «ока Господня» или «ока власти». Оно обязано своим появлением традиции философского мышления, которая с незапамятных времен рассматривает глаз как инструмент познающего или искажающего взгляда на мир⁹, или, в контексте формирования новых

³ Ср. Prigow 1992, S. 184. Данное Приговым текстовое описание этих инсталляций-прототипов находит свое материальное воплощение в работах «Русский снег» (1990) или «Снежное пространство» (1991). Обе работы опубликованы в: Prigov, Dmitrij A.: *Dmitrij Prigow. Arbeiten 1975-1995*. Hrsg. vom Städtischen Museum Mülheim a. d. Ruhr, Ludwig Museum Budapest, Musée d'Art Moderne Saint-Etienne. Mülheim a. d. Ruhr 1995, S. 52f. bzw. S. 58f. Ср. также эскиз инсталляции № 8 в Prigovs *Installationen für eine Putzfrau und einen Klempner*. Berlin 1991. Соответствующее графическое воплощение темы он осуществляет в ?? «Она и глаз» (1992) (Prigov 1995, S. 30).

⁴ Vgl. Koenig, Otto: *Urmotiv Auge. Neuentdeckte Grundzüge menschlichen Verhaltens*. München, Zürich 1975.

⁵ Ср. Kappelhoff, Hermann: „Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht.“ In: *Blick Macht Gesicht*. Hrsg. von Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff. Berlin 2001, S. 15.

⁶ Ср. Bohlmann, Carolin: „Der gegenseitige Augenblick. Mumienporträts aus dem Fayum.“ In: *Blick Macht Gesicht*. Hrsg. von Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff. Berlin 2001, S. 45-56.

⁷ Ebd., S. 55.

⁸ Ebd., S. 52. Ср. об этом также Eager, Gerald: „The Missing and the Mutilated Eye in Contemporary Art“. In: *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, XX (1961-62), S. 52f.

⁹ Ср. Konersmann, Ralf: „Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens“. In: Ders. (Hrsg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig 1997, S. 9-47.

теорий, видит субъект конституированным и дисциплинированным под воздействием чужого взгляда.¹⁰

В рамках предлагаемой статьи я хотела бы обратиться к этому аспекту глаза как взгляда и тем самым расширить распространенные интерпретации приговского глаза путем добавления еще одного аспекта, объясняющего одну из предпосылок этих интерпретаций. Я хотела бы перевернуть имеющую столь важное значение формулу «взгляда силы», превратив ее в противоположность – формулу «силы взгляда». Тем самым символический уровень дополняется за счет *воздействия глаза как взгляда* и, следовательно, момента общения между произведением искусства и зрителем. Изображение глаза оказывается центральным моментом в специфической режиссуре взгляда, обнаруживающейся сходным образом в каждой из инсталляций и графических работ Пригова.

Я хотела бы сначала проиллюстрировать данное положение на примере уже приведенной инсталляции-«прототипа»¹¹ и осуществленных параллельно с ней графических работ. Пространственное расположение графической работы и инсталляции помещает в центр бестелесный, анонимный глаз. Образуется ось взгляда с участием стоящей на коленях уборщицы, и ось эта продолжается до предполагаемой точки вне изображения и инсталляции, на которой находится зритель. Уборщица стоит на коленях, опустив голову, т.е. отведя взор от глаза, взгляд которого, кажется, фиксирует ее в позе подчинения. Очевидно, Пригов нашел здесь метафору для игры воображения, заключающейся в представлении о постоянном присутствии кого-то чужого, вероятного наблюдателя,¹² что соответствует (советскому) опыту открытости посторонним взглядам в условиях коммунальной квартиры:

«В коммунальной квартире другие обладают определенным излишком взгляда, определенным излишком знания в сравнении с нашей собственной саморефлексией. Мое тело и есть место, где я оказываюсь выданным на милость посторонних, место этого поражения, потерпев которое, я оказываюсь под властью другого; мое тело – место возникновения этой неконтролируемой картины».¹³

Но жест коленапреклонения амбивалентен, ведь Пригов сам вводит его в качестве знака «концентрированных созерцательных усилий» своей «культурной героини».¹⁴ Сама не вооруженная взглядом, уборщица заставляет глаз или взгляд стать видимым, выставляет его на показ.

Зритель втягивается благодаря направленной на него оси глаз – уборщица в демонстрируемую картину, становится, следовательно, частью режиссуры взгляда.¹⁵ В то же время в качестве зрителя он является рассматривающей инстанцией, объектом которой является как глаз, так и уборщица, но в то же время и рассматриваемый «предмет» – глаз, в результате чего зритель ассоциируется с позицией уборщицы. «Мы видим или видят нас?» - Фуко ставит этот вопрос себе (или нам) ввиду наличия

¹⁰ Ср. об этом, например, размышления Мишеля Фуко об экономии (не)видимости в паноптикумах??: Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt a. M. 1977, besonders S. 251-292, oder Jacques Lacan Auffassung von Blick und Spiegelung als Bedingungen eines sich verkennenden Subjekts: Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch XI (1964)*. Weinheim, Berlin 1987, besonders S. 73-126 und Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“. In: Ders.: *Schriften I*. Weinheim, Berlin 1996, S. 61-70.

¹¹ Ср. сноску 3.

¹² Ср. удивительное сходство уборщицы, стоящей на коленях, с графическими таблицами, воспроизведенными у Фуко (1977): илл. 21 показывает повернувшегося к зрителю спиной стоящего на коленях заключенного, который «творит молитву в своей камере перед центральной наблюдательной башней».

¹³ Groys, Boris: „Über das Kommunale“. In: Ders.: *Kunst-Kommentare*. Wien 1997. S. 209-219.

¹⁴ Ср. Prigow 1992, S. 184.

¹⁵ Конечно, в большей степени это касается пространственного расположения инсталляций, нежели плоского – графических работ.

режиссуры взгляда в одной из картин Веласкеса, организованной сходным образом, хотя и с разной сложностью¹⁶. Здесь зритель становится наблюдателем художника или его изобразительного представительства и в то же время находится в позиции модели, рассматриваемой художником; он становится частью картины, пространство которой все-таки в значительной части остается для него невидимым – и для которой он сам в конечном счете невидим. Отсюда Фуко делает вывод:

«Ни один взгляд не свляется неподвижным, или, иными словами, в нейтральной борозде взгляда, который пронизывает по вертикали весь холст, субъект и объект, зритель и модель неограниченное число раз меняются ролями».¹⁷

Тот, кто рассматривает работы Пригова, также сталкивается с этой колеблющейся сменой субъективности и объективности в отношении прямо смотрящего глаза. Глаз смотрит и, глядя, становится объектом видения, включается в картину и снова выталкивается из нее. Кабаков описывает эту флуктуацию позиций как явление, типичное для концептуалистского художественного произведения: „[...] такая тройка, как произведение искусства, автор и зритель – мы видим, что в номе они мерцают, заменяясь непрерывно один на другой».¹⁸

Таким образом, эта конфигурация приходит в конфликт со способом прочтения, настаивающем на односторонней направленности взгляда на четко определенный объект зрения, как позволяют предположить метафоры ока Господня, государственной власти и т.д. Правда, эти образы цитируются здесь, но для того лишь, чтобы исчезнуть в динамизированном диалоге взглядов. Подобно тому, как медиум уборщица является объектом взгляда, а также субъектом его магического владения, и зритель подчинен силе взгляда, в то же время обладая силой для того, чтобы занять место этого место. Кажущаяся статика фронтального взгляда растворяется в колебательной смене позиций.

Появление / Исчезновение

Я хотела бы еще раз вернуться к упоминавшемуся в начале алфавиту, который интересовал нас в первом разделе прежде всего с точки зрения взаимодействия глаза и взгляда на оси глаз – уборщица - зритель. Пригов говорит там о занавесе, окаймляющем глаз справа и слева и о «тайне», которую этот занавес открывает.¹⁹ Присутствие глаза (а с ним и упорный фронтальный взгляд) является, следовательно, только преходящим *явлением* (причем это слово понимается в двойном смысле) и предполагает как предыдущее присутствие глаза, так и его возможное новое исчезновение. И действительно, этот мотив появления и исчезновения обнаруживается в целом ряде работ. Глаз Пригова кажется и здесь менее статичным, нежели пульсирующим, а его присутствие и отсутствие - конститутивным.

Я хотела бы попытаться вкратце объяснить это на примере нескольких работ. Сначала я остановлюсь на более новой инсталляции, в которой автор обходится без «медиума» уборщицы и ограничивается взаимным противодействием взгляда зрителя и

¹⁶ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M. 1974, S. 33.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Гройс Борис / Кабаков Илья. «Беседа о Номе». – Кабаков Илья. *НОМА, или Московский концептуальный круг*. Hamburg 1993, S. 24. Этот художественный метод известен из литературной игры Пригова с многократными позиционированиями и идентичностями: а качестве литературного соответствия глазу огромных размеров Пригов устремляет свой взгляд демиурга на собственный поэтический космос подобно тому, как он парадигматически демонстрирует это в своей (деконструктивистской) самостилизации в милиционера или полковода. Ср. Пригов Дмитрий Александрович. *Милиционер и другие*. М., 1996. Vgl. auch Glanc, Tomás: *Videnie russkich avangardov*. Prag 1999, S. 123.

¹⁹ Vgl. Prigow 1992, S. 184.

глаз²⁰. Речь идет об инсталляции «Вход – выход», показанной в 1995 г. в музее Лайоша в Будапеште²¹. Уже вход в помещение, в котором была устроена инсталляция, закрыт огромным глазом с кровавой слезой. Заграждения, окаймляющие вход и выход, как и надписи на английском языке «*только вход*» и «*только выход*» на каждом из проходов, отмечают пространство, строго разделенное на доступное и запрещенное, в соответствии с этим на сферы повседневного и сакрального. Зрителя, что типично и для более поздних работ Пригова, проводят по инсталляции, он двигается по помещению вслед за указателями и заграждениями вместо того, чтобы застыть перед общей конфигурацией инсталляции как перед картиной.

Зритель двигается вдоль отгороженной черной тканью дорожки, по вытянутому в длину помещению, на обеих сторонах которого явственно выше его роста находятся глаза, закрытые черными занавесями. Глаза можно ощутить только из боковой перспективы, от прямого взгляда они остаются скрытыми. На торцевой стороне находится глаз куда больших размеров, который наподобие открытого занавеса с двух сторон окаймлен белыми плоскостями. Своего рода негатив к этой композиции образует задняя стена, задрапированная черной тканью и расположенная непосредственно напротив глаза.

Первый взгляд зрителя при его входе в помещение, где находится инсталляция, мог бы упасть на центральное изображение глаза на торцевой стороне. Следуя заданному направлению движения, зритель оказывается перед единственным задрапированным глазом, двигается в сторону глаза, свободного от драпировки, после чего само расположение инсталляции ведет его назад к выходу мимо пяти спрятанных глаз. «Таинственное» снятие покрывала с глаза на торцевой стороне, снова воспринимающей мотив ранней инсталляции, оказывается в этой последовательности обратимым, зритель превращается скорее в свидетеля циклического появления и исчезновения как окончательного «снятия покрывала».

Пригов создает пространство, в котором он диктует движение зрителя, сопровождаемое противостоянием взглядов. В отличие от рассматривавшихся до сих пор работ мы, правда, имеем дело не только с колебаниями в положении двух наблюдателей (глаза и зрителя), но и дополнительно с намеченным, но перенесенным во времени присутствием глаз, закрытых покрывалом. В той мере, в какой закрытие глаза драпировкой уже предвосхищает момент его появления, оно претендует на сбивающее с толку невидимое присутствие. Зритель смотрит на драпировку, не видя ее. Только глаз, освобожденный от драпировки, делает возможным попеременное, колебательное чередование взгляда и превращения в объект рассмотрения, процесса, который, правда, в конце прохождения по инсталляции снова возвращается в начальную позицию – видеть, не будучи видимым.

Центральный момент мистерии в работах, рассмотренных в 1 разделе, «явление», включается в последовательность изображений, которое разворачивается как смена видимого и невидимого. В то же время эта последовательность придает инсталляции характер временного ритма и порождает напряжение между изображениями, которое помещает взгляд зрителя в состояние «подвешенности» между взглядом и слепотой.

Рассмотрим созданную в 1989 г. ?? под названием «Здесь было ясно, но тучи неожиданно закрыли его вершину»²². Речь идет о пятнадцати газетных страницах, в

²⁰ Очевидное отсутствие отсутствия подчеркнуто советских мотивов в этой работе характерна для более поздних работ Пригова. Напротив, пустые места различных идеологических текстов (например, страницы «Правды») заполняются знаками священных, в том числе христианских религиозных мотивов.

²¹ Prigov, Dmitrij A.: *Dmitri Prigov*. Hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen e. V. Berlin 1999, S. 28f.

²² Vgl. Prigov 1995, S. 28. Почерк, которым написано русское название («Вот он ясен был, но туча набегала внезапно и затмилась пик его») оставляет открытым вопрос о том, каково последнее слово –

центре каждой из которых помещено по большому и маленькому кровотокающему глазу. На этом фоне с листа на лист (за исключением трех центральных листов) продолжается изображение формы черной тучи, постоянно нарастающей и в конце концов почти целиком закрывшей последний лист. Из каждой тучи возникает по слову заголовка, причем буквы распознаются как выемки, т.е. незакрашенные плоскости. «Стратификация» страниц «Правды», изображение глаз и черного закрашенного фона создает при этом мерцающую черно-белую поверхность, которая делает лежащий под ней идеологический текст хотя и видимым, но не читаемым. Таким образом, по мере зачернения газетных страниц возможность расшифровки напечатанного текста уменьшается, в то время как орнамент раскраски выступает все явственнее.

Умножающиеся изображения глаз связываются в процессе формирования синтаксического ряда слов в предложение, развивающееся повествование которого, достигающее кульминации в последнем изображении в то же время представляется в изобретательном виде. Если же повернуть сюжет, используя магию слов, то окажется, что проявляется изобразительная сила самого слова, вызывающая постепенное затемнение «вершины». Взгляд, странствующий от изображения к изображению, уподобляется при этом взгляду в инсталляции, передвигающемуся вдоль линейной последовательности изображений в инсталляции. Даже если «сюжет» представляется кажущимся окончательным исчезновением глаза в последней «черной картине», мы и здесь снова находим момент чередования ясности и затемнения, отсутствия и присутствия взгляда. Последовательность слова и изображения,двигающаяся в горизонтальном направлении, прерывается вертикально расположенным клином, который заставляет глаз проявиться в виде точки. К тому же наложение нескольких уровней изображения создает непрерывное мерцание взгляда.

Измененный в своем формальном воплощении, мотив исчезающего и появляющегося глаза появляется в работе 1993 г. «Глаз». Она возникла в контексте целого ряда работ с использованием пленки для воздушных подушек?? и связывает этот материал с «классическим» приговским изображением глаза. Малоформатный рисунок в рамке обтянут пленкой для воздушных подушек??, оставаясь тем самым видимым, но в то же время отделенным от зрителя плотной пленкой.

В этой работе Пригов в буквальном смысле слова ставит на передний план видимость и содержание транспарентного (т.е. прозрачного, в идеальном случае невидимого объекта). Расстояние до видимого объекта и его завуалирование, которое якобы должно защищать глаз от вмешательств (взгляда) извне, предлагает нечто вроде аналога невидимому присутствию глаза, скрытого покрывалом. Правда, здесь взгляд зрителя снова останавливается, сфокусировавшись на отдельном изображении, но (не)видимость глаза держит взгляд в напряжении. Пригов описывает в данном случае не движение возникновения и исчезновения, а непрерывный визуальный промежуточный статус. Взгляд не отводится, а вуалируется.

Приговские изображения глаз ставят под напряжение границу между присутствием и отсутствием посредством смены появления и исчезновения, причем каждый полюс этого процесса подразумевает наличие другого и иногда фиксируется в амбивалентном образе завуалирования. Они теснят зрителя и в то же время удерживают его на расстоянии, уходят от его взгляда и, будучи невидимыми, рассматривают зрителя. Заложенная в этих работах мобилизация взгляда, понимаемая как скольжение вдоль разворачивающейся последовательности изображений или схождение вниз вдоль нее же, находит свое метафорическое соответствие в мобилизованном оптическом восприятии, которое *приведено в состояние полной*

«пик» или «клик». Вероятно, эта двусмысленность намеренная, правда, для немецкого перевода было однозначно избрано слово «пик» (нем. „Gipfel“).

боевой готовности под действием напряжения, вызванного сменой появления и исчезновения.

Размножение / циркуляция

С учетом сказанного я хотела бы в заключение еще раз обстоятельнее обсудить технический параметр приговских изображений глаз. Обращающий на себя внимание признак работ Пригова в области изобразительного искусства – это, как известно, применение художником материалов, изготовленных методом серийного производства. На Западе знакомы прежде всего с его работами, в которых используются письменные коммуникационные средства, т.е. закрашенные газетные листы или инсталляции. Реже появляются на выставках его работы с изображениями, репродуцированными с применением полиграфической техники, т.е. календарных листов с репродукциями старых мастеров и фоторепродукций из журналов. Подчеркнуто техническая природа этой печатной продукции резко противоречит характеру закрашивания, столь же подчеркнуто осуществленному вручную. Пригову удалось нарисовать и написать бесчисленное количество почти идентичных копий одного и того же мотива, которые затем были повторены в разных жанрах. Это в особенной степени касается мотива глаза – ввиду той частоты, с которой он появляется, - но вполне поддается и перенесению на другие мотивы с закрашиванием. Совершая анахронистический акт ручной репродукции, Пригов настаивает на ?? позиции, которая заново создает каждое повторение как оригинал. Парадокс этих оригинальных воспроизведений усложняется далее видимыми следами процесса работы, которые, с одной стороны, демонстрируют оригинал как таковой, с другой – противоречат обычному противопоставлению искусства и ремесла.

Пригов бросает вызов принципу воспроизводства, ставя техническое изображение (репродукцию фотографии, т.е. техническое изображение, возведенное во вторую степень) в начало художественного процесса и сопоставляя с последующим оригинальным закрашиванием. Он присваивает техническое изображение, придавая ему свой стиль и, тем не менее, подчиняется логике репродуцирования, вновь и вновь повторяя этот жест одним и тем же образом.

Эта связь последовательно заостряется в его работе 1996-97 гг. под названием «Третий глаз»²³. Речь идет о серии трехчастных картин, узнаваемых в виде трех этапов (вос)производства. Начало образует фотографический портрет любого лица из журнала; этот портрет появляется на следующем этапе в виде увеличенной фотокопии, оснащенной третьим глазом на лбу. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что глаз здесь не является, как прежде, оторванным от анатомии человека изолированным элементом изображения, а интегрирован в человеческое лицо. Тем самым он сближает портреты с устрашающей телесностью, которую демонстрируют, например, звери работы Пригова. Наконец, на последнем этапе портрет, манипулируемый Приговым, вновь появляется в виде увеличенной фотографии.

Если прибегать к техническим терминам, то надо сказать, что в начале стоит репродукция, воспроизведенная полиграфическим способом. В той мере, в какой фотография, а еще более ее репродукция, участвует в стремлении технических изображений к массовому распространению²⁴ и тем самым противопоставляет оригиналу логику множественности, это начало также остается открытым и множественным. Фотокопия уже является репродукцией третьей степени вместе с ??10,

²³ Prigov 1999, S. 15-19.

²⁴ Vgl. Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen 1994, S. 17f.

которое представляет собой оригинал и повторение. Последнее изображение отмечает окончательный и заложенный уже в исходном коммуникационном средстве переход и оригинала в сферу технических изображений. Тем самым трехчастная композиция оказывается завершенной, поскольку она в техническом отношении снова ведет к исходному пункту, фоторепродукции. В то же время это присоединение предупреждает следующую ступень репродукции, открывает, так сказать, последнее изображение для нового воспроизведения.

Какую роль играет в этом ансамбле третий глаз? Как уже упоминалось, он позволяет портретам этой серии стать непосредственным продолжением моментальных снимков приговской «звериной» серии. То же вертикальное утолщение на лбу, исходящее здесь из третьего глаза, встречается нас и в чудовищных физиономиях, причем в данном случае глаз символизируется красным пятном²⁵. В другом месте я рассматривала осуществленное Приговым воплощение чудовищного в картины соматических переходов границ и синтезов неоднородного как отказ от творческого принципа в искусстве²⁶. Чудовищный третий глаз Пригова кажется интегрируемым в этот способ прочтения. Как единственное дополнение, сделанное рукой художника, закрашивание кажется сначала инородным телом, пронизывающим гладкую поверхность технического изображения. Но уже на следующем этапе репродукции оно включается в такую же поверхность, не исчезая в ней полностью.

Это осмысление чудовищных актов творения в качестве вызова творческому жесту как таковому непосредственно граничит с теоретическими соображениями относительно специфически фотографической телесности. По мнению Петера Вайбеля, фотография отмечает начало тела, поддающегося неограниченному анализу / прочтению и синтезу / рекомбинации.

«К числу специфических условий, которые новая изобразительная технология фотографии ввела в изобразительное искусство, относится крупномасштабное изображение. Благодаря технике Close-up (крупного плана. – Прим. перев.) фотография впервые представила части тела, от глаза до гениталий, от рта до колена, как изолированные изображения. Отдельные фрагменты или органы тела были обособлены с помощью средств фотографической техники и тем самым разложены на свои составные части или «строительные элементы». [...] Сделанные крупным планом снимки частей тела создают, таким образом, буквы телесного языка. С помощью «фотографических условий» (photographic condition) (Розалинд Краус) тело превращается в письменность»²⁷.

Условия фотографии как коммуникативной среды обеспечивают предпосылку для сотворения в искусстве чудовищных тел, напоминающих анаграммы, а тела эти, со своей стороны, моделируют реальность искусственных тел, (вос)произведенных биотехнологическими методами. «Тело как анаграмма, наблюдаемое в процессе от рефигурации к трансфигурации, является будущим тела»²⁸. Тот факт, что чудовищные репродуцированные портреты Пригова отражают и эту перспективу, представляется убедительным ввиду поставленного им диагноза радикального конца унаследованных

²⁵ По поводу амбивалентности красного пятна ср. Prigov 1992, S. 190 и Obermayr, Brigitte: „Flecken, oder: Beschreiben, wie Prigov und Sorokin schreiben“ (неопубликованная рукопись).

²⁶ Ср. Mundt, Katrin: „Von Puppen und Monstern. Körperbilder bei D. A. Prigov“. In: *Körperzeichen – Zeichenkörper. Physiologie der russischen und sowjetischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Petra Becker, Ingo Grabowsky und Christian Schöneegger-Zanoni (готовится к печати).

²⁷ Weibel, Peter: „Der anagrammatische Körper“. In: *Kunstkörper, Werbekörper*. Hrsg. von Gerhard Johann Lischka. Köln 2000, S. 33.

²⁸ Ebd., S. 38.

концепций художественного творчества, совершающегося синхронно с началом новой, постбиологической телесности²⁹.

«Мы видим или видят нас?» Даже если мы до сих пор и рассматривали третий глаз в другой перспективе, то вопрос о режиссуре взгляда ставится на обсуждение и здесь. Зритель видит человеческие лица, прошедшее бытие и присутствие которых удостоверяется характером фотографического изображения, который напоминает указатель. Но доверительность взгляда нарушается на нескольких уровнях: взгляд зрителя встречается не только с человеческими глазами, но одновременно с дополнительными, смещенными третьими глазами, чужеродность которых проявляется лишь на фоне человеческих лиц. Кто, собственно или что смотрит здесь – человек, чудовище или глаз камеры? Эта неуверенность возводится в степень в результате умножения количества пар глаз, пространственного деления на ячейки в выставочном помещении и постепенного нарастания форматов изображения. Взгляд зрителя одновременно испытывает натиск чужих взглядов, которые держат его на дистанции, останавливают и успокаивают. Ассоциирующаяся с краем изображения точка, на которой располагается зритель, растворяется в пользу вуайеристского взгляда³⁰, никогда не оказывающегося изолированным. За наблюдателем все время наблюдают. Так в каком же отношении находится ведение взгляда в рассмотренных здесь работах к символическому уровню изображения? В изображении смотрящего прямо, неподвижного глаза Пригов создает апофеоз *взгляда власти*. Магический третий глаз кажется также поддающимся прочтению на этом уровне. Только в результате недвусмысленного позиционирования изображений глаз как объектов чужих взглядов (музейный контекст реализует эту предпосылку в ее чистейшей форме) открывается логика данного действия как динамизированных, умноженных взглядов: *сила взгляда разрушает взгляд силы*.

Литература

- Гройс Борис / Кабаков Илья. «Беседа о Номе». - Кабаков Илья. НОМА, или Московский концептуальный круг. Гамбург, 1993, с. 19-40.
- Пригов Дмитрий Александрович. *Милицанер и другие*. М., 1996.
- Bach, Claus: „Dosen, Zeitungen und russischer Schnee“. In: Dmitrij A. Prigov: *Dmitrij Prigov. Arbeiten 1975-1995*. Hrsg. vom Städtischen Museum Mülheim a. d. Ruhr, Ludwig Museum Budapest, Musée d'Art Moderne Saint-Etienne. Mülheim a. d. Ruhr 1995, S. 10-12.
- Bohlmann, Carolin: „Der gegenseitige Augenblick. Mumienporträts aus dem Fayum.“ In: *Blick Macht Gesicht*. Hrsg. von Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff. Berlin 2001, S. 45-56.
- Eager, Gerald: „The Missing and the Mutilated Eye in Contemporary Art“. In: *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, XX (1961-62), S. 49-59.
- Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen 1994.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M. 1974.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt a. M. 1977.
- Glanc, Tomáš: *Videnie ruskich avangardov*. Prag 1999.

²⁹ Пригов Дмитрий Александрович. «Конец 90-х – конец четырех проектов» - *Художественный журнал* № 28/29 (2000), с. 23-26.

³⁰ Ср. данное Лаканом изображение вуайеристского взгляда у Сартра, который всегда воспринимает наблюдателя и как наблюдаемого: «Взгляд ошеломляет его как вуайериста, выбивает его из колеи, «обрубает» и заставляет съежиться до объема чувства стыда, о котором шла речь» (Lacan 1996, S. 91)

- Groys, Boris: „Über das Kommunale“. In: Ders.: *Kunst-Kommentare*. Wien 1997. S. 209-219.
- Kappelhoff, Hermann: „Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht.“ In: *Blick Macht Gesicht*. Hrsg. von Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff. Berlin 2001, S. 9-41.
- Koenig, Otto: *Urmotiv Auge. Neuentdeckte Grundzüge menschlichen Verhaltens*. München, Zürich 1975.
- Konersmann, Ralf: „Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens“. In: Ders. (Hrsg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig 1997, S. 9-47.
- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“. In: Ders.: *Schriften I*. Weinheim, Berlin 1996, S. 61-70.
- Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch XI* (1964). Weinheim, Berlin 1996.
- Mundt, Katrin: „Von Puppen und Monstern. Körperbilder bei D. A. Prigov“. In: *Körperzeichen – Zeichenkörper. Physiologie der russischen und sowjetischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Petra Becker, Ingo Grabowsky und Christian Schönegger-Zanoni (in Vorbereitung).
- Obermayr, Brigitte: „Flecken, oder: Beschreiben, wie Prigov und Sorokin schreiben“ (unveröffentlichtes Manuskript).
- Prigov, Dmitri A.: *Installationen für eine Putzfrau und einen Klempner*. Berlin 1991.
- Prigov, Dmitri: *Der Milizionär und die anderen*. Leipzig 1992, S. 183-193.
- Prigov, Dmitrij A.: *Dmitrij Prigow. Arbeiten 1975-1995*. Hrsg. vom Städtischen Museum Mülheim a. d. Ruhr, Ludwig Museum Budapest, Musée d'Art Moderne Saint-Etienne. Mülheim a. d. Ruhr 1995.
- Prigov, Dmitrij A.: *Dmitri Prigov*. Hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen e. V. Berlin 1999.
- Weibel, Peter: „Der anagrammatische Körper“. In: *Kunstkörper, Werbekörper*. Hrsg. von Gerhard Johann Lischka. Köln 2000, S. 33-39.