

А. Н. Балаш

Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование

В контексте истории создания и экспонирования первых реди-мейдов Марселя Дюшана анализируется проблема их подлинников и реплик. Определена роль фотофиксации и репродуцирования при утверждении культурного статуса реди-мейда как произведения искусства, специфика его копирования и тиражирования как музейного предмета и экспоната.

Ключевые слова: Марсель Дюшан, реди-мейд, подлинник, копия, реплика, аутентичность

Alexandra N. Balash

Marcel Duchamp's ready-mades and their reproduction

In the context of the history and the exposure of the first ready-mades by Marcel Duchamp analyzes the problem of their originals and replicas. It also defines the role of photographic reproduction and the approval status of the ready-made as works of art, discussed the specifics of its replication as a museum object and exhibit.

Keywords: Marcel Duchamp, ready-made, original, copy, authenticity

Одним из поворотных моментов искусства XX в. стало появление реди-мейда как полноправного явления актуальной художественной культуры. Этот решающий шаг в искусстве прошлого столетия, последствия которого во многом определяют современные творческие практики, закономерно рассматривают как авторский проект Марселя Дюшана (1887–1968), результат парадоксального мышления одного из самых влиятельных художников XX в. Выявление соотношения аутентичных и неаутентичных аспектов его работ, изучение разнообразных форм и методов их репродуцирования, авторизованных самим художником, проясняет базовые позиции европейского авангарда в понимании уникальности и авторства своих произведений, является основой для их музейной презентации как культурного наследия XX в.

Первые реди-мейды – «Сушилка для бутылок» и «Велосипедное колесо», – были созданы в парижской мастерской Дюшана в 1913–1914 гг. и нигде не экспонировались. Для художника это был период разочарования в живописи, связанный с негативной реакцией жюри Салона независимых на его картину «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (1912, Художественный музей Филадельфии). Это же событие стало одной из причин переезда Дюшана в Америку в 1915 г., хотя, конечно же, более глубокой мотивацией было стремление избежать тягот Первой мировой войны, в которой погиб его старший брат скульптор Раймон Дюшан и получил тяжелое ранение его друг поэт Гийом Аполлинер.

Путь в Америку был подготовлен успехом у публики все той же «Обнаженной, спускающейся по лестнице», которая в 1913 г. была показана в Нью-Йорке на «Арсенальной выставке» (Armory Show) – первой масштабной и исторически значимой экспозиции искусства европейского авангарда в США. Творчество

художника привлекло внимание американских коллекционеров, прежде всего, одного из наиболее влиятельных собирателей современного искусства Уолтера Аренсберга (1878–1954)¹. Поддержка Аренсберга помогла ассимиляции Дюшана в художественную жизнь Нью-Йорка и в дальнейшем превратилась в постоянный диалог и сотрудничество.

В 1917 г. Аренсберг стал одним из участников выбора предмета для нового реди-мейда Дюшана – «Фонтана», – создание и презентация которого многократно описаны как один из знаковых этапов в истории искусства XX в.² Писсуар, приобретенный в магазине сантехнических изделий J. K. Mott Iron Works, был перевернут на 90 градусов и подписан черной краской вымышленным именем: «Ричард Матт».

Серийный промышленный предмет обрел некоторую уникальность. И все же этого было недостаточно для того, чтобы назвать его произведением искусства. Потребовались дальнейшие целенаправленные усилия на создание определенного контекста, особой дистанции между предметом и его потенциальным зрителем, которая позволила бы аккумулировать «экспозиционную ценность»³, определяющую статус произведения искусства в современном обществе. Введение «Фонтана» в экспозиционное пространство было тщательно продумано Дюшаном; однако в реальности оно оказалась осложнено рядом обстоятельств и, в конечном счете, значительно отсрочено.

Сначала от имени Р. Матта «Фонтан» был представлен в выставочный комитет «Общества независимых художников», в состав которого входил сам Дюшан. Последовавшая реакция была ожидаемой: акта эстетической амнезии не случилось, и скандализовавший организаторов выставки объект был отвергнут. Наиболее значимым был следующий шаг: «Фонтан» был перенесен в галерею

рею-студию Альфреда Стиглица «291» на 5-й авеню. Известный американский фотограф, Стиглиц проявлял последовательный интерес к произведениям европейского авангарда, выставляя его в своей галерее, также как и работы современных американских художников. Фотофиксация в мастерской Стиглица превратилась в совместную продуманную акцию. «Фонтан» был установлен на подиуме перед картиной Марседена Хартли «Воины» (1913, частное собрание). На черно-белой фотографии виден лишь нижний край картины: он лишен какого-либо самостоятельного смысла и составляет фон для реди-мейда, который, таким образом, уподобляется скульптуре, стоящей на подиуме в модернистской картинной галерее. Имитируя определенный культурный контекст путем его реконструкции в фотографии, Стиглиц воссоздает никогда не происходившее событие, убеждая нас в его абсолютной реальности.

Фотография Стиглица вместе с небольшой статьей «Случай Ричарда Матта» была опубликована Дюшаном во втором и последнем номере журнала «The Blind Man» («Слепой») за 1917 г. Статья имела публицистический характер, оспаривая аргументацию выставочного комитета «Общества независимых художников»⁴. Следует отметить ограниченный тираж и узкий круг распространения «Слепого», адресованного посетителям интеллектуально-художественного салона Аренсберга. Все это локализовало эксперимент с «Фонтаном» в конце 1910-х гг., когда сам объект был закреплен на стене в мастерской Дюшана⁵, а затем и утрачен. В дальнейшем именно фотография Стиглица стала основным источником для реконструкции облика этого реди-мейда.

Многие единомышленники Дюшана, в том числе его последовательные коллекционеры Уолтер Аренсберг и Кэтрин Дрейер, скептически относились к предметам, ставшим реди-мейдами, «полагая, что все они исчезнут»⁶. В целом коллекционеры были правы. Ни один первый вариант созданных Дюшаном объектов не сохранился: все они известны по более поздним репликам. Характерна история запаянной паяльной лампой аптечной ампулы с наклеенной на нее этикеткой: «Воздух Парижа», которую в 1919 г. Дюшан подарил Аренсбергу. Позднее в письмах художника из Америки появилась просьба к друзьям отправиться в парижские аптеки и найти похожую ампулу нужного объема, поскольку прежняя была разбита ее владельцем. При этом Дюшан давал подробную инструкцию по переработке ампулы в реди-мейд⁷.

Первый вариант «Сушилки для бутылок» по поручению Дюшана был подписан его сестрой Сюзанной⁸. Первая реплика «Сушилки» появилась в Париже на «Сюрреалистической выставке объектов: математических, природных, найденных и интер-

претированных», организованной Андре Бретоном в 1936 г. (Само название экспозиции сглаживало конфликт при показе непривычных вещей, казалось бы, не претендовавших на эстетическую оценку.) В то же время в Нью-Йорке «Сушилка» впервые появилась только в виде фотографии, сделанной другом Дюшана известным фотохудожником Ман Рэем для выставки «Фантастическое искусство, дада и сюрреализм», организованной в 1937 г. Музеем современного искусства (MoMA).

Примечательна и сама фотография Ман Рэя, представлявшая новый способ интерпретации реди-мейда по сравнению с работой Альфреда Стиглица. «Сушилка» в интерпретации Ман Рэя обретает собственный уникальный смысл, наделяется пластичностью и выразительностью силуэта, оттененного направленным светом и глубоким темным фоном. Всякое воспоминание о повседневной вещи и продукте производства здесь снимается и забывается, остается лишь незаинтересованное созерцание семантически чистого и пластически выразительного объекта.

В 1934 г. Дюшан был увлечен важным для себя проектом – факсимильной публикацией набросков к монументальной работе «Большое стекло» («Новобрачная, раздетая своими холостяками, же», 1915–1923, Художественный музей, Филадельфия). Множество записок на различных, подчас совершенно случайных, материалах, рисунков с комментариями, фотографий с пометками художника, сложенных в Зеленую коробку (*La boîte verte*), были скопированы ограниченным тиражом в дорогой и сложной технике фототипии и распространены среди коллекционеров, покровителей и ближайших друзей художника.

Этот локальный, но важный для Дюшана опыт в 1935–1940-х гг. был продолжен на новом уровне в масштабном проекте «Коробка в чемодане» (*La boîte-an-valise*). Проект представлял собой повторенную в ограниченном числе тиражей и экземпляров коллекцию с пометками художника и предметных миниатюр, – своеобразную ретроспективу творчества художника. Еще в 1918 г. в Нью-Йорке в подарок Кэролайн (Кэрри) Стеттхаймер⁹, увлеченной созданием кукольного дома, Дюшан выполнил миниатюру с «Обнаженной, спускающейся по лестнице». Возможно, именно этот опыт и привлек внимание художника к идее миниатюризации как к способу игровой интерпретации и рефлексии.

Размышляя над формой своего проекта, Дюшан рассматривал как вариант идею альбома с репродукциями, которая в том же 1935 г. вдохновила Мальро на создание первых набросков «воображаемого музея». Но затем он отверг ее, вновь выбрав форму коробки. В письме к коллекционеру Кэтрин Дрейер Дюшан обозначил целью своих усилий создание «миниатюрного переносного

Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование

музея»¹⁰. В то же время в контексте самой эпохи – в канун и в начале Второй мировой войны – эта идея обрела новый смысл. В 1941–1942 гг. многие мастера европейского искусства, в том числе сюрреалисты, эмигрировали в США; в 1942 г. смог вернуться в Америку и Марсель Дюшан. Так что чемодан, в котором умещается самое главное – коробка с произведением художника, – становится символом перенесенной и спасенной культуры, символом сохраненного права на свободу творчества.

Основная часть проекта была задумана и частично реализована в 1935–1941 гг. (подготовительные материалы, исполнение миниатюр) как «роскошная версия», состоявшая из 24 коробок по 69 предметов в каждой (серия А). Сборкой «роскошной» версии в 1942–1946 гг. занимался Джозеф Корнелл – известный американский художник, автор предметных миниатюр с тонко выстроенным сюрреалистическим повествованием¹¹. Корнелл также начал работу над второй версией «Коробок» – серией В, но прекратил ее в связи с возвращением Дюшана в Европу в 1946 г. В целом же версия В была создана в 1942–1950 гг. и включала в себя по 68 предметов. Следующие серии создавались с 1953 г., последняя была заказана и авторизована вдовой художника Тини Дюшан в 1971 г.

В каждую коробку «роскошной» версии входила одна оригинальная миниатюра, выполненная Дюшаном собственноручно, без применения технических средств репродуцирования. Оригиналы в различных наборах не повторялись и были совершенно уникальными. Для миниатюрных повторений работ на стекле использовалась трафаретная печать с целлулоидных пластин. Репродуцированные работы выполнялись также в технике фототипии, гравировки, шелкографии и были дорогими и трудоемкими объектами. В их исполнении Дюшан стремился максимально точно представить особенности оригинала, в связи с чем особое внимание уделяя подготовительному этапу – фотофиксации своих работ для изготовления форм для тиражирования. В простых сериях использовались репродукции разного типа, в некоторых даже вырезки из журналов, в том числе и для демонстрации работ на стекле.

Центральная часть коробки делилась на семнадцать секций и раскрывалась как полиптих. Часть репродукций была прикреплена к центральной секции, часть смонтирована на черное паспарту, вложенное в коробку. Каждый объект сопровождался этикеткой с описанием и указанием местонахождения. Кожаные чемоданы были исполнены только для «роскошной» серии, а в последующих они отсутствовали. Коробки каждой серии оформлялись зеленой или бежевой парусиной или кожей красного цвета.

В каждую коробку входил комплект из пяти реди-мейдов: «Воздух Парижа», «Дорожный склад-

ной элемент», «Фонтан», «Три образца для штопки» и «Почему бы не чихнуть, Роза Селяви»¹². Известны обстоятельства заказа некоторых из них. В частности, миниатюрный «Фонтан» был сделан самим Дюшаном из папье-маше по фотографии Стиглица, а потом по этому образцу была заказана партия фарфоровых отливок¹³. Характерно для стратегии продвижения реди-мейдов в культуре, что сначала они получили широкое представление именно в миниатюрных репликах в «Коробках»¹⁴ и только позднее были повторены в оригинальном размере.

Современники восприняли «Коробки» Дюшана как уникальный авторский миниатюрный музей. «Нулевой» экземпляр с оригинальной миниатюрой «Новообращной» (1912) был преподнесен Арнсбергу. Первый экземпляр с авторским повторением «Короля и королевы в окружении быстрых обнаженных» (1912) был приобретен коллекционером и галеристкой Пегги Гуггенхайм, которая показала его в своей нью-йоркской галерее «Искусство этого века» в специально сконструированной вращающейся витрине¹⁵.

В 1950-е гг. оценка значимости Дюшана кардинально менялась в связи с деятельностью нового поколения художников, утверждавших практики неодадаизма и поп-арта и воспринимавших его как своего непосредственного предшественника. Именно в это время возникают потребность в экспонировании реди-мейдов и восполнение репликами их утраченных оригиналов.

В 1950 г. в нью-йоркской галерее Сидни Дженниса на выставке «Вызов и неповиновение: крайние случаи в искусстве XX в. во Франции и Америке» впервые была представлена реплика «Фонтана», созданная методом подбора по аналогии. Полная ретроспекция всех реди-мейдов была показана в 1953 г. в той же галерее на выставке «Дада. 1916–1926», куратором которой был сам Дюшан.

Далее последовал ряд выставок, поставивших вопрос об оригинальности и аутентичности реконструируемых для этих экспозиций реди-мейдов, на который Дюшан ответил со свойственной ему парадоксальностью. В 1959 г. на выставке «Искусство и найденный объект» в Рокфеллер-центре в Нью-Йорке Роберт Раушенберг приобрел реплику «Сушилки для бутылок» и попросил Дюшана подписать ее, в связи с чем появилась показательная надпись, обозначившая статус всех подобных предметов: «По Марселю Дюшану» (D'après Marcel Duchamp)¹⁶.

В 1964 г. Дюшан также авторизовал несколько коллекций реди-мейдов, выполненных миланским галеристом Артуро Шварцем. В том числе по фотографии Стиглица была создана модель и выпущена ограниченная партия «Фонтанов», подписанная Дюшаном как и образец 1917 г. Значительная часть этой партии была приобретена в коллекции крупнейших музеев мира (MoMA, галерея Тейт Модерн, центр Помпиду, музеи современного искусства

в Стокгольме, Сан-Франциско и Киото, музей искусств университета штата Индиана, Национальная галерея Канады, музей Израиля в Иерусалиме). Шварц также неоднократно выставлял реплики реди-мейдов на торгах мировых аукционных домов. Специалисты выражали различное мнение относительно числа сделанных в 1964 г. реплик. В одном из интервью А. Шварц говорил о 12 экземплярах и о том, что в дальнейшем он уничтожил форму, использовавшуюся для отливки, чтобы придать уникальность всей серии. Однако общее число реплик в музейных собраниях и тех, что от имени А. Шварца выставлялись на аукционных торгах в 1990–2000-е гг., заставляет усомниться в этом.

Марсель Дюшан принял непосредственное участие в судьбе своих оригинальных произведений, представленных в коллекциях У. Аренсберга и К. Дрейер, поддержав их намерение передать его работы в государственные музейные собрания. В результате дары Аренсберга и Дрейер принял Музей искусств Филадельфии, в настоящее время обладающий наиболее полной коллекцией произведений Дюшана. Важным дополнением музейного архива стали также материалы, собранные Джозефом Корнеллом во время его работы над «Коробками в чемодане».

Оставив в стороне важные, но не определяющие аспекты продвижения произведений Дюшана на художественном рынке, следует подвести некоторые итоги. Множественность в разной мере аутентичных копий и реплик, которые возникали параллельно и благодаря творческой активности Марселя Дюшана, формирует его динамичный и сложный облик. Он свободно варьировал разнообразными способами копирования и репродукции, чаще всего предпочитая наиболее выверенные, ремесленно виртуозные технологии, внимательно контролируя все этапы процесса, и в то же время мог авторизовать копию, выполненную практически без его участия. Блистательно играя словами, сделал подпись необходимой частью любого своего произведения, Дюшан оставил множество форм авторизации копий и реплик, от кратких подтверждений аутентичности до сложных и неоднозначных в истолковании развернутых утверждений. Он вовлек других художников – А. Стиглица, Ман Рэя, Дж. Корнелла и всех тех, кто был связан с его личной или творческой жизнью, – в процесс репродукции своих произведений, провоцируя к парадоксальным, сложным формам сотворчества. В связи с чем ко всем вторичным произведениям, созданным при непосредственном участии Дюшана, действительно, можно применить определение «оригинальные копии»¹⁷ или «сверхтонкое репродуктивное»¹⁸.

Сложное понимание аутентичности художественных объектов, присущее Дюшану, может

найти аналогии в более поздних философских представлениях Жана Бодрийяра о многоуровневых симулякрах и симуляциях, которые вовлечены в символический обмен ценностей культуры¹⁹. Реди-мейды Дюшана, утратившие оригинал и существующие сегодня во множестве авторизованных повторений, подчас даже специалистов заставляют усомниться в существовании своего изначального образца. Но все же за копиями, авторизованными Дюшаном, которые, казалось бы, делают абсурдным сам вопрос об авторстве, со всей очевидностью присутствует художник – умный и парадоксальный автор. Его необычайная индивидуальность образует пространство, которое потенциально может быть занято, но не заслонено любимыми репликами, сменяющимися друг друга.

Поэтому музеи мира, с полным правом экспонирующие свои реплики «Фонтана» в постоянных экспозициях искусства XX в., самим этим фактом утверждают новое отношение к подлинности в культуре нашего времени.

Примечания

¹ Краус Р., Фостер Х. Искусство с 1900 г.: модернизм; антимодернизм; постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс 2015, С. 232.

² Гройс Б. Маркс после Дюшана, или Художник и два его тела // Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 247; Краус Р. Марсель Дюшан, или Воображаемое поле // Краус Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 119.

³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии: сб. эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 76.

⁴ Краус Р., Фостер Х. Указ. соч. С. 129.

⁵ Мастерская Дюшана на Западной 67-й улице. Нью-Йорк. 1917. Фотография // Кро К. Марсель Дюшан. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 63.

⁶ Там же. С. 70.

⁷ Там же. С. 69.

⁸ Там же. С. 60.

⁹ Кукольный дом Кэролайн (Керри) Стеттхаймер. 1916–1935. Музей Нью-Йорка; Марсель Дюшан. Обнаженная, спускающаяся по лестнице (миниатюра). 1918. Чернила, темпера. 9,5 × 5,5 см (в составе кукольного дома К. Стеттхаймер).

¹⁰ Кро К. Указ. соч. С. 142.

¹¹ Краус Р., Фостер Х. Указ. соч. С. 272.

¹² Кро К. Указ. соч. С. 144.

¹³ Там же. С. 146.

¹⁴ Другие реди-мейды силуэтами были воспроизведены в последней живописной работе Дюшана «Tu m'» (1918. Художественный музей, Филадельфия), репродукция которой также была представлена в «Коробках».

¹⁵ Кро К. Указ. соч. С. 149.

¹⁶ Там же. С. 77.

¹⁷ Краус Р., Фостер Х. Указ. соч. С. 272.

¹⁸ Кро К. Указ. соч. С. 155.

¹⁹ Бодрийяр Ж. Три порядка симулякров // Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2011. С. 113.