

DOI: 10.15593/perm.kipf/2018.4.02

УДК 130.2

## ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ И ТЕЛЕСНОСТЬ. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МИНИМАЛИЗМА

Я.Э. Цырлина

Пермский государственный национальный  
исследовательский университет, Пермь, Россия

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3006-7137>

Рассматривается возникновение нового направления в искусстве – минимализма – и предпринимаются попытки объяснить его философские признаки и интенции. Кроме того, автор статьи пытается объективизировать философскую полемику между теоретиками минимализма (Дональдом Джаддом, Робертом Моррисом и др.) и модернистскими арт-критиками (Майклом Фридом, Розалинд Краусс). При анализе критического обмена мнениями между Джаддом и Фридом по поводу *мгновенной рефлексии и телесного опыта* становится очевидным, что и Фрид и Джадд стремились постичь связь между опытом и искусством в рамках феноменологической философии Мориса Мерло-Понти. Балансируя между *феноменальным* и *корпоральным*, минималистское искусство устанавливает и теоретическое колебание своих эстетических оснований, заменяя эмпирико-трансцендентальное разделение, структурно определявшее понимание мышления в западной философии, включая *мыслящее тело*. Автор статьи раскрывает связь между различными минималистскими объектами и способами их восприятия. В статье исследуется, как арт-критики и философы переносят понятие «телесной интенциональности», взятое из основных положений феноменологической теории в теорию минималистского арт-объекта, чтобы дать новому искусству возможность для выражения немодернистской *чувствительности*. Автор статьи исследует различные теоретические подходы к понятию «телесной интенциональности» и стремится прояснить как точки их расхождения, так и их парадоксальное сближение. Первое в основном касается фигуры зрителя, второе – форм восприятия. Статья завершается рассмотрением последствий столкновения феноменологии и минимализма, решительного отказа от классического модернистского подхода к пониманию пространства и времени, а также понимания *перцептивного опыта* как процедуры познания.

*Ключевые слова:* минимализм, феноменология, временность, телесная интенциональность, перцептивный опыт, объектность, чувствительность, мыслящее тело.

## TEMPORALITY AND CORPOREALITY. PHENOMENOLOGICAL ASPECTS OF MINIMALISM

Yana E. Tcyrlina

Perm State National Research University, Perm, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3006-7137>

This article describes the emergence of a new field within the art world – minimalist art – and endeavors to explain philosophical features of its intention. In addition, the author of this article attempts to objectify a philosophical polemic between theorists of Minimalism (Donald Judd, Robert Morris etc.) and modernist art critics (Michael Fried, Rosalind Krauss). Through analysis of a critical engagement between Judd and Fried on an *instant of reflection and bodily experience* it becomes apparent that they both were seeking to understand the relationship between art and experience within the phenomenological philosophy of Maurice Merleau-Ponty. The author of the article exposes the relation between the different minimalist objects on the one hand, and the modes of their perception on the other. Poised on the cusp between *phenomenal* and *corporeal*, minimalist art institutes a theoretical oscillation that promises to displace the empirical-transcendental divide that has structured western meditation on thinking, including the *thinking body*. This article shows how, in the works of art critics and philosophers, the concept of «bodily intentionality» has been derived from key sources of phenomenological theory and put to the theory of minimalist art-object to provide a new art to express certain non-modernist sensibility. In the article, the author takes up an enquiry into these theories of «bodily intentionality», and seeks to elucidate both their points of divergence and their strange con-

vergence; the former, we will see, primarily concern the figure of the viewer, while the latter concern forms of perception. The article ends with an examination of the consequences that this encounter of phenomenology and minimalism implies for the decisive rejection to classical modernist approach to time and space, and identification of *perceptual experience* as a knowledge procedure.

*Keywords:* minimalism phenomenology, temporality, bodily intentionality, objectivity, sensitivity, thinking body.

Художник тот, кто фиксирует спектакль, в котором принимают участие, не видя этого, люди, и доносит это до наиболее «человечных» из их числа.

Мерло-Понти

В начале 60-х годов американское искусство (абстрактный экспрессионизм), а также связанные с ним критические дискурсы все еще искали критерии сущности и ценности высокого искусства. Клемент Гринберг писал в своем эссе «Модернистская живопись»: «Я отождествляю Модернизм с усилением, почти обострением, этой тенденции самокритики, которая началась с философа Канта. Поскольку он был первым, кто критиковал методами самой критики, я считаю Канта первым настоящим модернистом. Суть модернизма заключается, как мне кажется, в использовании характерных методов дисциплины для критики самой дисциплины – не для того, чтобы подорвать ее, а для того, чтобы еще прочнее закрепить в сфере своей компетенции» [1, p. 5].

Модернизм, по мнению Гринберга, используя самокритику, создает произведения искусства ради достижения собственной автономии и, более того, исследует онтологические основания искусства. Майкл Фрид ставил вопрос об этих основаниях следующим образом: «воспринимаются ли обсуждаемые картины или объекты как картины и объекты соответственно? Что позволяет идентифицировать их как картины? Не то ли, что они сопротивляются требованию быть воспринятыми как объекты? В противном случае они воспринимаются никак иначе, как объекты» [2].

Усложнение минимализма в середине 1960-х годов придало видению зрителя новую чувственность. Розалинд Краусс (теоретик искусства и арт-критик) разъясняет этот «визуальный сдвиг» в статье «Значение и чувственность: размышление о скульптуре пост-60-х». Краусс пишет, что для некоторых художников существовала необходимость в исследовании экстернальности, например, языка и, следовательно, значения. Тогда же эта необходимость становится частью параллельного проекта других художников: открытие тела как полной экстернализации себя. Этот аспект «я» проявляется в том, что называется парадоксом «альтер-эго» – когда предмет искусства как замкнутое в себе целое, некая сущность (прозрачный только для себя и истин, которые он способен формировать) «крошится», разрушается в акте связи с другими [3, p. 40]. Кроме того, «никакие чувства или намерения автора, как стало ясно, отныне не могут считаться гарантом значения: оно зависит от взаимодействия между произведением и зрителем в публичном пространстве» [4, с. 538].

Теперь можно было заявить, что зритель перцептивно вносит смысл в объект, который он переживает в длящемся настоящем. Это отсылает нас к феноменологическому описанию структур опыта, к Морису Мерло-Понти, который в книге «Феноменология восприятия» обращается к телу, включенному в человеческое познание. «Я» взаимодействует с вещественным (трогая, ощущая); «я» воспринимающее, предполагает соотносительность с вещественным в опыте проживания в мире (включая себя), буквально связывая все вместе. Мерло-Понти отмечает, что тело «постоянно поддерживает жизнь в видимом нами спектакле... составляет вместе с миром единую систему» [5, с. 261].

Для Мерло-Понти загадочность тела состоит в том, что оно сразу и видящее и видимое, способное видеть все вещи, оно может видеть также и само себя как другого и признавать при

этом, что оно видит «оборотную сторону» своей способности видения. Оно видит себя видящим, осязает осязающим, оно ощутимо для самого себя. Это особого рода самосознание, погруженное в вещьественность, предметность, взаимодействие, которое обладает прошлым и будущим.

В своем эссе «Сомнения Сезанна» Мерло-Понти утверждает, что значение Сезанна как художника заключается в его возвращении к перцептивному опыту, он «хотел вернуться к предмету» [6]. Однако в отличие от импрессионистов Сезанна не интересовало *впечатление* от мира предметов, его интересовали предметы сами по себе. Мерло-Понти пишет: «Говорить, что круг, на который смотришь искоса, видится эллипсом, значит подменять наше действительное восприятие схемой того, что мы должны были бы увидеть, будь мы фотографическими аппаратами: в реальности мы видим форму, которая колеблется на грани эллипса, но не есть эллипс» [6]. Мерло-Понти утверждает, что «перспективные деформации перестают быть видимы ради них самих, а лишь помогают, как это происходит и в естественном видении, передать впечатление зарождающегося порядка, предмета, который вот-вот появится, вот-вот сплотится у нас на глазах» [6].

В минимализме такой предмет представляет собой материальное тело (куб, квадрат, треугольную призму, опору, колонну, последовательно расположенные объемы) – объект эстетического созерцания, как он является нам в опыте. Большое значение также имеет смысл, который он приобретает в нашем опыте. Чтобы обозначить отношения зрителя и предмета, Дональд Джадд (художник и теоретик минимализма) ввел термин «специфический объект» – отдельный, большой, неделимый, неантропоморфный и нереляционный объем. Этот объем зависит от временного опыта зрителя, он не имеет смысла (не получает его) сам по себе: «Джордж Брехт и Роберт Моррис используют реальные объекты и зависят от понимания подобных объектов зрителем» [7]. По мнению Джадда, его работы также не могут, не будут и не должны характеризоваться как «традиционная скульптура» или быть отнесены к традиционной живописи. Скорее, его работы будут парадоксальным гибридом, картиной, которая перестает быть картиной и превращается в произвольный объект [7]. Этот художественный жест Джадда смещает модернистский нео-кантианский взгляд на искусство (взгляд, которого придерживался Гринберг), смысл больше не представляется непосредственным образом незаинтересованному («чистому») субъекту.

Во многом такой опыт стал возможным благодаря устранению антропоморфизма, который минималистские художники видели в модернистской живописи и скульптуре. Как объясняет Джадд в своем эссе «Специфические объекты», говоря о Марке ди Суvero, «материал никогда не имеет собственного движения. Балка дает направление, кусок железа движется вслед; вместе они образуют натуралистический и антропоморфный образ» [7]. Когда минималисты наделяют материал присутствием, они исключают антропоморфизм и, следовательно, сводят взаимодействие между зрителем и произведением искусства к отношению тела и присутствующего объекта. Это достигается прежде всего исключением антропоморфных форм в простых геометрических фигурах. Художники-минималисты выставляли свои работы, прикручивая их к стене или прислоняя, или просто ставя их на пол, десакрализируя произведение искусства.

Хэл Фостер (теоретик искусства и арт-критик) в своей книге «Возвращение реального» писал, что теоретические обоснования абстрактного экспрессионизма являются идеалистическими, и утверждал, что новая феноменологическая ориентация минимализма эффективно подрывает эти обоснования: «таким образом, минимализм противостоит двум доминирующим моделям абстрактного экспрессионизма: художника как экзистенциального творца (развиваемую Гарольдом Розенбергом) и художника как формального критика (предложенную Гринбергом)» [8, p. 40].

Теперь, после устранения «метафизических» и «экзистенциальных» «иллюзий» модернизма, опыт восприятия произведения искусства был направлен исключительно на физическое присутствие, материальность и предметность. Кроме того, зритель (из-за отсутствия у него антропоморфных ассоциаций) был вынужден смотреть на «немую» материальность минималистского объекта; он словно бы смотрел на свое материальное воплощение, заключенное в объекте (в пространственно-временном измерении). Минималистские объекты заставляли смещать акценты от более или менее скрытой интенции произведения к интенциональности зрителя, то есть к тому, как зритель перцептивно направляет себя к объекту. Можно сказать, что минимализм редуцировал (обнажал) эстетический объект, вызывая активизацию саморефлексии в зрителе: взгляд зрителя, почти ничего не получая, отражался от объекта и обращался на самого себя.

Такое смещение взгляда следует за структурой основной методологической процедуры Эдмунда Гуссерля – «феноменологической редукции», когда, дистанцируясь от своего жизненного опыта (так называемой «естественной установки»), субъект направляет *интенциональный луч* за пределы *интенционального объекта*, отражая то, как феномен («очевидным образом») показывает себя. По мнению Гуссерля, феноменологическая редукция открывает конститутивное отношение мира (данного в пространстве и времени) и субъективности, «наглядно созерцающей» [9, с. 143]. Феноменологическая редукция не исключает, а как бы добавляет *третье измерение* двухмерности нашей «естественной установки». Искусство тоже может начать редукцию: когда мы смотрим на абстрактную живопись или на минималистские объекты, наши привычные «предрассудки» подвергаются радикальному сомнению. Именно здесь происходит совпадение феноменологии и минималистского дискурса. Минимализм изменяет отношение к произведению искусства, переходя от мгновенной рефлексии и ощущения к временному и перцептивному опыту.

Вместе с этим меняется отношение к пространству и времени произведения. Минималистские работы разделяют пространство: постановка, контекст, расположение рассматриваются как части работы. То, что Мерло-Понти писал о наших «воплощенных» отношениях с миром, когда тело будет «уже не объектом мира, но средством нашего с ним общения» [5, с. 131], Роберт Моррис (художник и теоретик минимализма) переносит на отношение к объектам искусства. В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти разъясняет, как «живое тело» участвует в процессах восприятия. Согласно ему, пространственное измерение неразрывно связано с возможными действиями и привычками человеческого тела [5, с. 123–127]. В серии критических текстов «Заметки о скульптуре» Моррис пишет о тесной связи минимализма и феноменологии: «Монументальные вещи предполагают больше условий, необходимых для их восприятия, в отличие от объектов меньших, чем тело, а именно, буквальное пространство, в котором они находятся, и кинестетические потребности, заложенные в теле» [10]. Поскольку «телесное сознание» зрителя теперь является частью эстетического опыта, зритель больше не разглядывает произведения искусства на расстоянии. Например, передвижение рядом с огромными *конструкциями* Ричарда Серра вызывает телесные ощущения и реакции. Окруженный объектами Серра зритель «переживает» свое *воплощение*, необходимое для ориентации в пространстве, это напоминает феноменологическую редукцию основных субъективных условий восприятия мира.

Понимание времени также изменяется. В темпоральном опыте минимализма нет ничего восторженного, он больше похож на временность повседневной жизни (и даже природы). В изгибах «L-Beams» Роберта Морриса нет и не может быть ничего нового. Как и в обыденном опыте, временность не преподносит никаких сюрпризов, а просто разворачивается в бесконечном повторении. Можно сказать, что когда минимализм осуществляет редукцию, он манифе-

стирует *сущностно однородное* пространство и время. Никакой важности *места* произведения, никакой наполненности времени, никакого *различения*. Произведенные промышленным способом «блоки» Джадда предполагают бесконечную редупликацию в пространстве и времени, в этом воспроизводстве не возникает ничего качественно нового.

Майкл Фрид в своем влиятельном эссе «Искусство и объектность» подверг минимализм (особенно работы Джадда) резкой критике, называя его «авантюрой». Фрид предложил две характеристики минималистского искусства: «буквализм» и «театральность». «Присутствие буквализма...», – писал Фрид, – «по существу, является театральным эффектом или качеством, чем-то вроде сценического присутствия. Эта функция говорит не только о навязчивости и часто даже агрессивности буквалистских работ, но и об особом соучастии, которое работа выпытывает у зрителя» [2]. Фрида беспокоило отсрочивание смысла произведения, которое появлялось в минимализме (то, что объекты никогда полностью не раскрываются в восприятии, а дистанцируются не только от зрителя, но и друг от друга). Художники-минималисты пытаются найти место для своего искусства вне художественной традиции, не желая учитывать и развивать достижения прошлого. Ничто не определяет их искусство, кроме «буквальной среды», в которой оно находится, – помещение, в котором оно выставляется, и зрителя, в *поле* зрения (и знания) которого оно активизируется. Именно поэтому Фрид утверждает, что такое искусство всегда является постановочным. «Театр же, – пишет он, – пролегает между видами искусств» [2].

Фрид был одним из первых, кто применил феноменологию Мерло-Понти в арт-критике. Он обращается к Мерло-Понти уже в обзоре скульптур Энтони Каро («Две скульптуры Энтони Каро»), Мерло-Понти часто упоминается в более поздних его эссе.

По мнению Фрида, стальные конструкции Каро открывают телесный модус бытия в мире. Каро нашел способ выразить модернистскую *чувствительность* в скульптуре и таким образом актуализировать нашу «кинестетическую вовлеченность в вещи» [11, р. 181]. Это может показаться странным, поскольку Фрид после критикует минимализм именно за метод создания телесного присутствия. Однако он утверждает, что не опыт телесного, «а скорее буквализм театрализовал тело, бесконечно выводя его на сцену, сделал его сверхъестественным или непроницаемым для самого себя, выдолбленным, омертвевшим в своей выразительности, отрицающим свою конечность и в каком-то смысле свою человечность» [11, р. 42].

По Фриду, Каро также осуществлял нечто похожее на феноменологическую редукцию: он акцентировал внимание на факте телесного воплощения, но не с помощью механизма отчуждающей театральности, как делал минимализм, а с помощью абстракции. Каро стремился создать скульптуру, которая бы открывала телесную вовлеченность в мир, но при этом он считал, что «изначальное вовлечение в модусы бытия в мире может быть реализовано только в том случае, если может быть найдено антиреальное – то есть радикально абстрактное – условие для такого вовлечения» [11, р.181]. Хотя минималисты были вполне удовлетворены эффектом, который объекты оказывают на зрителя, Фрид считал, что скульптуры Каро должны быть увидены (и поняты) зрителем в ином смысле – как жесты.

Значение жеста – одна из важных тем Мерло-Понти (общая для исследования разговорного языка и живописи). В «Косвенном языке и голосах безмолвия» (на которую явно опирался Фрид) Мерло-Понти утверждает, что живопись и скульптура должны рассматриваться как выразительные жесты, «рука повсюду распространяет свой стиль, неотделимый от жеста» [12, с. 74]. Живопись создает моменты *безмолвного* телесного восприятия, которые иначе остались бы незамеченными. Согласно Мерло-Понти, каждый телесный жест, в частности, каждый художественный жест не может не раскрывать смысл. Это происходит благодаря органическому единству мира и

тела, которое, по Мерло-Понти, обрекает нас на смысл [5, с. 17]. Это выразительное значение как раз является тем, что хотят избежать минималисты. Однако Мерло-Понти утверждает, что даже геометрическая абстракция не может избежать значения: «Ведь строгие, навязчивые геометрические формы и плоскости... еще хранят аромат жизни, даже если это жизнь постыдная и безнадёжная. Картина, следовательно, всегда о чем-то говорит» [12, с. 63].

Хотя и Джадд и Фрид признавали значимость абстрактных «картин» Кеннета Ноланда и Фрэнка Стеллы, для Фрида их *завершенность* заключалась в том, что они не только манифестировали, но и преодолевали собственную условность, они одновременно редуцировали себя к своим *буквальным* качествам, но при этом открывались *как картины*. Это была подлинная связь, источник «нетеатрального» или нетривиального выражения настоящих эмоций. Но для Джадда искусство должно было отрицать такую связь. Для него форма, цвет, поверхность – это сами вещи. «В новой работе форма, изображение, цвет и поверхность суть нечто отдельное» [7]. То, что Джадд не мог принять, было тем, что требовал Фрид – высшая цель для организации формы, поверхности и цвета, которая будет манифестировать себя в этих вещах. Фрид искал гуманистическое и *историческое* искусство, Джадд создавал искусство безразличия и изоляции, которое никому ничего не было должно.

Роберт Смитсон (художник и теоретик искусства) в своем «Письме редактору», также опубликованном в журнале «Артфорум» (Artforum) через несколько месяцев после появления «Искусства и объектности», ответил Фриду: «Каждая война – это битва с отражениями» [13, р. 67], проводя параллель между обвинением минимализма в театральности и сосредоточенностью Фрида на небольшой группе художников-абстракционистов, которые нападают на минимализм *во имя* модернистской традиции. По мнению Смитсона, главное, с чем не справился Фрид, – это бесконечность минималистского произведения. Классическое произведение закрыто в теле как в форме, оно – готовый объект, минималистское произведение, наоборот, *длится в другом*, превращаясь в бесформенное, вещественное. Длительность, тело – временное измерение, сознание – мгновенное.

Возможно, темпоральность является наиболее очевидный аспектом различия в феноменологических подходах Фрида и минималистов. Фрид противопоставляет время минималистских объектов и темпоральность модернистских произведений искусства. *Нейтральную длительность* идентичных блоков Джадда Фрид называет «presentment». С другой стороны, модернистская работа утверждает своего рода *мгновенность передачи* – «presentness», в которой работа каждое мгновение раскрывает себя внимательному зрителю. «Мы все являемся буквалистами», – пишет Фрид, обращая внимание на однородное время нашего повседневного восприятия; чтобы противостоять этой повседневности, он провозглашает: «явленность [presentness – *пр. авт.*] – это благодать» [2]. Смитсон резко критикует Фрида: «ортодоксальный модернист, хранитель благой вести Гринберга, был сражен Тони Смитом, агентом бесконечности» [13, р. 66]. По мнению Смитсона, этот вневременной мир угрожает состоянию временной благодати Фрида.

Позже Фрид говорил: «Я считал, что в «Искусстве и объектности» и других текстах 1966–1967 годов на кону стояло ни много ни мало будущее западной цивилизации» [14, с. 148], и сожалел о сильной религиозной коннотации своей риторики. Скорее всего, он пытался обозначить что-то вроде возвышенного момента. Здесь Фрид сближается с Мартином Хайдеггером, поскольку Хайдеггер пишет о феноменологическом воздействии разрывов во времени – моментов, когда ровное течение повседневного (мирского) приостанавливается и мы сталкиваемся с бытием как таковым [15, с. 252–267]. Однако для Фрида такие разрывы являются не переживанием *тревоги, ужаса* или *смерти*, а опытом восприятия искусства. Для Фрида от-

крывающееся время и пространство произведения искусства, например абстрактного экспрессионизма, являются неоднородными, включают разрывы и скрытую глубину. Объекты Джадда, напротив, притворялись мертвыми, чтобы полностью отдаться зрителю, эта «смертельная» уловка пугала Фрида (он писал о «жутком» и «чудовищном» минимализме).

Жорж Диди-Юберман усилил нейтральный *длящийся* (повторяющийся) эффект минималистских объектов, связав его с временной глубиной. Но, с другой стороны, он акцентировал внимание на разрывах в восприятии этих объектов. По мнению Диди-Юбермана, простые объемные геометрические фигуры ничего не представляют, свидетельствуют лишь о себе, лишены локализации, они уходят в бесконечность временности и в бесконечность опыта. Эти объекты свободны от «игры значений».

Зритель может придать им смысл, но при этом всегда будет ощущать нехватку, неполноту, утрату, будет *конституировать* ощущение предела, он также зависит от объекта, как объект от него. Диди-Юберман отмечал, что «человеческий масштаб» кубов (около метра восьмидесяти длиной) будет одновременно интенцией нашего тела (феноменологической установкой) и неясной тревогой смерти (экзистенциальным актом) «в объеме ящика, именуемого гробом» [16, с. 74]. Эта трудность восприятия минималистских объектов делает их мерцающими в темноте небытия и даже *танцующими* в некоем ритме повторения жизни и смерти: «мы пребываем *под взглядом* потери... Быть может, такова и доля смерти, содержащейся в повторении» [16, с. 67]. Наше тело здесь и там (в кубе), минималистский объект занимает поле нашего опыта целиком, превращается в предмет опыта как такового, отождествляется с опытом. Объект совпадает с нашим телом.

Когда Диди-Юберман говорит (вторя утверждению Мерло-Понти: «тело смотрит на себя как бы со стороны»): «вещи смотрят на нас», он не *обращает* траекторию самого видения, а отмечает присутствие двух модусов отношений: зрительного и телесного. Предмет искусства находится в границах явленности и исчезновения, он может быть очень близко (мы дотрагиваемся до него) и слишком далеко (мы переживаем опыт ускользающего объекта). Минималистский объект, по Диди-Юберману, одновременно присутствует и отсутствует, будучи чистой интенсивностью и даже, возможно, смертью настоящего (но не актуализирует никакого «вечного времени» Фрида). Минималистический объект показывает нам двойственность телесного опыта.

Монохромный черный куб «Die» Тони Смита (свидетельствуя лишь о черном объеме, единичности и цельности) быстро уходит в пустоту. Масштабность куба создает игру расстояния и погружения, полноты и пустоты, вещественности и могилы. В эти моменты суверенитет зрителя нарушается: я, возможно, смотрю на куб, но куб, в свою очередь, тоже смотрит на меня, отменяя мою роль и приводя меня к моей собственной смертности. Он становится для меня моим телом или местом моего отсутствия. Анализируя минималистские кубы Тони Смита, Жорж Диди-Юберман приходит к выводу, что внутри этих кубов находится двусмысленный излишек, сопротивляющийся пристальному взгляду, и указывает на неявную виртуальную сторону минималистских объектов, больше похожих на средневековые гробницы.

В минимализме, по мнению Диди-Юбермана, *воплощена* идея о том, что произведения искусства являются отсутствующими телами, отсрочкой присутствия, временными узлами, смесью прошлого и настоящего: «Перед нами снова дистанция – *дистанция как шок*. Дистанция как способность паразитить, затронуть нас» [16, с. 137]. Они обнажают то, что сохраняется или «выживает» в форме симптомов более ранних временных периодов. Чтобы получить доступ к этим *временностям*, по Диди-Юберману, необходим разрыв поверхности, вторжение этого *проживаемого времени*, то, что Вальтер Беньямин называет «непроизвольной памятью»,

а Дилан Тригг «фантомной памятью». Она всегда возвращается как неявные образы или помрачения (как то, что оказывается вне процесса восприятия). Эта память как бы встраивается в процесс восприятия, ставя барьер для «presentness». Как отмечает Диди-Юберман, «объект перед-внутри: недоступный и навязывающий свою дистанцию, какой бы близкой она ни была, – ибо это дистанция отложенного контакта» [16, с. 230].

Находясь перед «Die» Тони Смита, глядя на него, проходя рядом с ним или даже ложась у его основания, зритель обнаруживает временную глубину (которая уже не будет человеческим измерением) и проекцию своего телесного, хотя черный объект не напоминает ни тело человека, ни какое-либо человеческое подобие. Это «узнавание» себя в минималистском объекте будет иметь, как пишет Диди-Юберман, логику «двойного отрицания». Можно сказать, что *тревога* Майкла Фрида, связанная с открытием чего-то, что бросало модернистскому искусству вызов своим «нечеловеческим» присутствием, отсрочкой и излишком, уже не может быть просто обозначена как непринятие «сценического представления» или театра.

Минимализм разрывает связь с историей искусства, манифестируя собственную «объектность» (и в этом смысле предполагая свою онтологию). Но самое важное заключалось в том, что минималистское искусство создало возможность для нового понимания пространства и времени, связывая его с телесным опытом и телесной памятью зрителя, некоторым образом включаясь в феноменологическое описание этого мира.

### Список литературы

1. Greenberg C. Modernist Painting // Modern Art and Modernism: A Critical Anthology. Ed. Francis Frascina, Charles Harrison. – Westview Press, A Member of the Perseus Books Group, 1982. – 312 p.
2. Фрид М. Искусство и объектность [Электронный ресурс]. – URL: <https://syg.ma/@artur-safonov/maikl-frid-iskusstvo-i-obiektnost> (дата обращения: 01.10.2018).
3. Krauss R. Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture // Artforum 12. – November 1973.
4. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Х.Д. Бухло, Д. Джослит. – М.: Ad Marginem, 2015. – 821 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Наука, 1999. – 606 с.
6. Мерло-Понти М. Сомнения Сезанна [Электронный ресурс]. – URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne> (дата обращения: 21.09.2018).
7. Judd D. Specific Objects. – URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (accessed 25 September 2018).
8. Foster H. The Return of the Real. – October books, MIT Press, 1996. – 328 p.
9. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 489 с.
10. Morris R. Notes on sculpture. – URL: <http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/robert-morris-notes.pdf> (accessed 25 September 2018).
11. Fried M. Art and Objecthood. Essays and Reviews. – London, Chicago: The University of Chicago Press, 1998. – 333 p.
12. Мерло-Понти М. Знаки. – М.: Искусство, 2001. – 429 с.
13. Smitson R. Letter to the editor / Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. Jack Flam. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996. – 389 p.

14. Фостер Х. Дизайн и преступление. – М.: V-A-C press, 2014. – 208 с.
15. Хайдеггер М. Бытие и время. – СПб.: Наука, 2002. – 450 с.
16. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – СПб.: Наука, 2001. – 263 с.

## References

1. Greenberg C. Modernist Painting. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Ed. Francis Frascina, Charles Harrison. Westview Press, A Member of the Perseus Books Group, 1982, 312 p.
2. Frid M. Iskusstvo i obektnost' [Art and objectivity], available at: <https://syg.ma/@artur-safonov/maikl-frid-iskusstvo-i-obiektnost> (accessed 1 October 2018).
3. Krauss R. Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture. *Artforum* 12. November 1973.
4. Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.H.D., Jossli D. Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm [Art since 1900. Modernism, anti-modernism, postmodernism]. Moscow, Ad Marginem, 2015, 821 p.
5. Merlo-Ponti M. Fenomenologija vospriiatia [Phenomenology of Perception]. Saint Petersburg, Nauka, 1999, 606 p.
6. Merlo-Ponti M. Somnieniia Sezanna [Doubts of Cezanne], available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne> (accessed 21 September 2018).
7. Judd D. Specific Objects, available at: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (accessed 25 September 2018).
8. Foster H. The Return of the Real. October books, MIT Press, 1996, 328 p.
9. Gusserl' E. Idei k chistoi fenomenologii i fenomenologicheskoi filosofii. Tom 1. [Ideas for pure phenomenology and phenomenological philosophy. Vol. 1]. Moscow, Dom intellektual'noi knigi 1999, 489 p.
10. Morris R. Notes on sculpture, available at: <http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/robert-morris-notes.pdf> (accessed 25 September 2018).
11. Fried M. Art and Objecthood. Essays and Reviews. London, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, 333 p.
12. Merlo-Ponti M. Znaki [Signs]. Moscow, Iskusstvo, 2001, 429 p.
13. Smitson R. Letter to the editor. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1996, 389 p.
14. Foster K.H. Dizain i prestuplenie [Design and crime]. Moscow, V-A-C press, 2014, 208 p.
15. Heidegger M. Bytie i vremia [Being and time]. Saint Petersburg, Nauka, 2002, 450 p.
16. Didi-Huberman G. To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas [What we see looks back at us]. Saint Petersburg, Nauka, 2001, 263 p.

Получено: 16.04.2018

Принято к печати: 25.10.2018