

МАРСЕЛЬ ДЮШАН

MARCEL DUCHAMP

**Entretiens avec Pierre Cabanne**

МАРСЕЛЬ ДЮШАН  
**Беседы с Пьером Кабанном**

УДК 75.037/.038.071.1(44)(091)Дюшан М.  
ББК 85.143(4Фра)6-022.61-8Дюшан М.+85.19(4Фра)6-8Дюшан М.  
К12

Данное издание осуществлено в рамках  
совместной издательской программы  
Музея современного искусства «Гараж»  
и ООО «Ад Маргинем Пресс»

**GARAGE** *Ad Marginem*

Издание осуществлено в рамках Программ содействия  
издательскому делу при поддержке Французского института

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide  
à la publication de l'Institut français

*Programme*  
*Après*

Перевод:  
Алексей Шестаков

Дизайн:  
Андрей Ситников

В оформлении обложки использована фотография  
Марселя Дюшана работы Фрэнка Леннона.

Кабанн, Пьер.  
К12 Марсель Дюшан / Пьер Кабанн. — М. : Ад Маргинем Пресс, Музей  
современного искусства «Гараж», 2019. — 224 с. : ил. — ISBN 978-5-91103-507-5.

В 1966 году французский журналист и художественный критик Пьер Кабанн взял несколько продолжительных интервью у Марселя Дюшана (1887–1968) — самого радикального из реформаторов искусства XX века, чье выдающееся значение, сегодня не подлежащее сомнению, в те годы только начинало осознаваться. За два года до смерти Дюшан, демонстрируя феноменальную память, неизменное остроумие и обаятельную непосредственность, оглянулся вслед сдержанным и деликатным вопросам интервьюера на прожитую жизнь, многие события которой могут быть названы произведениями искусства с неменьшим основанием, чем созданные изобретателем реди-мейда объекты.

© Succession Marcel Duchamp  
© Succession Pierre Cabanne  
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2019  
© Фонд развития и поддержки искусств «АЙРИС»/IRIS Foundation, 2019

- ВОСЕМЬ ЛЕТ  
УПРАЖНЕНИЙ  
7 В ПЛАВАНИИ
- ОКНО  
НА ЧТО-ТО  
34 ДРУГОЕ
- СКВОЗЬ  
«БОЛЬШОЕ  
75 СТЕКЛО»
- МНЕ БОЛЬШЕ  
НРАВИТСЯ ДЫШАТЬ,  
111 ЧЕМ РАБОТАТЬ
- Я ЖИВУ,  
152 КАК ОФИЦИАНТ
- ПРЕДИСЛОВИЕ  
К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ  
185 *(Пьер Кабани)*
- ПРЕДИСЛОВИЕ  
КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ  
191 *(Пьер Кабани)*
- ПРЕДИСЛОВИЕ  
К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ.  
ТЕМ, КТО  
ПРОДОЛЖАЕТ  
198 ИСКАТЬ *(Пьер Кабани)*



## ВОСЕМЬ ЛЕТ УПРАЖНЕНИЙ В ПЛАВАНИИ

**Марсель Дюшан, мы беседуем с вами в 1966 году, за несколько месяцев до вашего восьмидесятилетия. В 1915 году, то есть более полувека назад, вы переехали в Соединенные Штаты. Какой вам видится сегодня, с оглядкой назад, ваша жизнь? Что в первую очередь приносит вам удовлетворение?**

Прежде всего, мне повезло. Ведь я, в сущности, никогда не нуждался в зарабатывании на жизнь. Мне кажется, что трудиться, чтобы себя обеспечить, довольно глупо с экономической точки зрения. Надеюсь, однажды наступит день, когда людям не нужно будет работать. Мне, благодаря везению, напрягаться не пришлось. В какой-то момент я понял, что не стоит слишком загружать жизнь, взваливать на себя чрезмерные заботы: жену, детей, дом за городом, автомобиль... К счастью, я понял это достаточно рано, и это позволило мне пожить холостяком, получая куда больше удовольствия, чем если бы я сталкивался со всеми обычными сложностями жизни. Собственно, это самое главное, и поэтому я считаю себя очень счастливым человеком. Со мной никогда не случалось больших несчастий, я не впал в тоску или в неврастение. В то же время я не тратил сил на то, чтобы что-то создать; живопись не была для меня сосудом для излияний, способом утоления нестерпимой жажды самовыражения. Я никогда не испытывал потребности рисовать — утром, вечером, всё время, делать наброски и тому подобные вещи. Больше мне нечего вам сказать. Я ни о чем не жалею.

### **Так-таки ни о чем?**

Абсолютно. У меня не было никаких проблем.

И под конец жизни мне стало везти еще больше, чем раньше.

### **Андре Бретон называл вас самым умным человеком XX века. Что значит для вас ум?**

Хотел бы я спросить об этом вас. Понятие «ум» — самое растяжимое из всех, какие только можно себе представить. Существует логический, картезианский вариант ума — разум, но Бретон, мне кажется, имел в виду другое. Он рассуждал как сюрреалист и подходил к этому вопросу более свободно: для него ум был, в некотором роде, способностью понимать то, что для обычного человека непостижимо или малопонятно. В значении некоторых слов, можно сказать, заложена взрывчатка: они говорят о чем-то куда большем, чем сказано в их словарном толковании.

Бретон был человеком той же породы, что и я, у нас было до некоторой степени общее мировоззрение, поэтому, мне кажется, я понимаю, что значил для него расширенный, выходящий за обычные границы, раздутый, если угодно, интеллект...

### **Можно ли в этом смысле сказать, что вы расширили, раздвинули, взорвали, исходя из вашего «ума», границы художественного творчества?**

Может быть. Впрочем, я побаиваюсь слова «творчество». В социальном, обычном, смысле слова творчество — это нечто весьма достойное, однако я по большому счету не верю в творческую функцию художника. Художник — такой же человек, как и все остальные. Он занимается созданием каких-то вещей, но ведь и бизнесмен что-то создает, не так ли?



А вот слово «искусство»\*, напротив, мне очень интересно. Как я слышал, оно происходит из санскрита и означает «делание». Все что-то делают, хотя только те, кто делает вещи, состоящие из красок на холсте и заключаемые в рамы, именуются художниками. Когда-то их называли словом, которое мне больше по душе: ремесленники. Мы все — ремесленники, в гражданской области, в военной или в художественной. Когда Рубенсу или кому-то еще нужна была синяя краска, он должен был запросить ее в количестве скольких-то граммов у своей гильдии, члены которой затем обсуждали вопрос, можно ли предоставить ему пятьдесят, шестьдесят граммов или больше.

Художники действительно были ремесленниками: именно так их называли в контрактах. Слово «художник» появилось тогда, когда живописец приобрел значительный вес сначала в монархическом обществе, а затем и в нынешнем, где он почитается важной персоной. Он не делает вещи для кого-то: этот кто-то может лишь выбрать какую-то вещь из того, что он сделал. А художник, в свою очередь, куда меньше связан обязательствами, чем прежде, во времена монархии.

**Бретон, однако, сказал, что вы не только один из самых умных людей XX века, но и — цитирую — «один из самых неудобных, с точки зрения многих».**

Думаю, тут имеется в виду, что если я в какой-то момент не следовал общему направлению, это многих смущало, так как они усматривали в моих действиях расхождение со своими, соперничество, если хотите. Но на самом деле

---

\* Здесь и ниже речь идет о французском (и не только) слове art — искусство, и его производных: artiste — художник; artisan — ремесленник. Art происходит от лат. ars (искусство, умение, мастерство и т. п.; букв. соединение), в свою очередь восходящего к индоевропейскому \*re (связывать, закреплять). Какую именно этимологию имеет в виду Дюшан, неизвестно. — *Здесь и далее под знаком [\*], если не указано иное, приводятся примечания переводчика.*

ничего подобного не было. Так дело выглядело только для Бретона и его соратников, потому что они видели, что можно действовать иначе, чем они.

**Думаете, вы могли быть для кого-то неудобны?**

Нет. По крайней мере, не настолько, ведь моя жизнь не была публичной. Обо мне знали Бретон и его круг, да еще те, кто специально мною интересовались. Строго говоря, у меня не было публичной жизни, так как я никогда не выставлял «Стекло». Оно оставалось вне публики.

**Может быть, не столько ваши произведения, сколько ваша моральная позиция вызывала неудобства?**

Но и позиции у меня не было. Я чем-то напоминал Гертруду Стайн. В определенных кругах ее считали интересной писательницей, создававшей неслыханные вещи...

**Признаться, мне не приходило в голову сравнивать вас с Гертрудой Стайн...**

Но в те времена такое сравнение было возможным. Я хочу сказать, что в любую эпоху есть люди, которые идут не в ногу с остальными. Это никому не причиняет неудобств. Со мной или без меня, ничего бы тогда не изменилось. Это сейчас, сорок лет спустя, оказывается, что сорок лет назад происходили вещи, которые могли смущать людей, а на самом деле людям тогда не было до этих вещей никакого дела!

**Прежде чем вдаваться в детали, давайте обсудим ключевое событие вашей жизни, а именно то, что после примерно двадцати пяти лет занятий живописью вы внезапно от нее отказались. Не могли бы вы пояснить это решение?**

К нему привели несколько причин. Прежде всего, мне претила необходимость вращаться в среде художников — жить с художниками, разговаривать с художниками. В 1912 году меня, я бы сказал, выбил из колеи такой случай: я решил выставить «Обнаженную, спускающуюся по лестнице» в Салоне Независимых, принес ее, а незадолго до вернисажа меня попросили ее забрать. Некоторые из самых передовых людей того времени оказались крайне осторожны и высказали некие опасения. Люди вроде Глеза — в высшей степени разумные — почему-то решили, что эта картина не вполне соответствует намеченной ими линии. Кубизм существовал уже два-три года, и у них была совершенно четкая, прямая линия действий, которая предусматривала всё, что должно было произойти. Я счел это абсурдным и наивным. Инцидент с «Обнаженной» настолько охладил мой пыл, что в качестве реакции на такое поведение художников, которые казались мне свободными, я решил найти себе профессию и устроился библиотекарем в Библиотеку Святой Женеьевы. Моей целью было вырваться из определенной среды, избавиться от определенного положения, успокоиться и, конечно, зарабатывать на жизнь. Мне было двадцать пять лет, мне внушали, что нужно зарабатывать на жизнь, и я в это верил. Потом началась война, которая всё перевернула, и я уехал в Соединенные Штаты.

Восемь лет я потратил на работу над «Большим стеклом», время от времени занимаясь другими вещами, но холст и подрамник к этому моменту остались для меня в прошлом. Я испытывал презрение к ним, и не потому, что холстов на подрамниках было написано уже предостаточно, а потому, что они перестали казаться мне необходимыми для того, чтобы выразить себя. «Стекло» благодаря его прозрачности меня спасло.

Когда вы пишете картину, пусть даже абстрактную, это неизменно принуждает вас, скажем так, к заполнению.

Почему? — спрашивал я себя. Я всегда задавался множеством «Почему?», и от вопрошания шли сомнения — сомнения во всем. В конце концов я досомневался до того, что в 1923 году сказал себе: «Всё и так отлично». Но не бросил всё на следующий же день, — наоборот. Оставив в Америке незаконченное «Большое стекло», я вернулся во Францию. Там со мной произошло множество перемен. В 1927-м, кажется, я женился; жизнь взяла верх. Восемь лет я проработал над этой штукой, которая была желанна и сознательно делалась мною в соответствии с точным планом. И тем не менее — потому-то, возможно, на нее и ушло так много времени, — я не хотел, чтобы она стала выражением некоей внутренней жизни. К несчастью, постепенно я утратил азарт, и «Стекло» перестало меня интересовать. Оно больше меня не трогало; я достаточно провозился с ним и просто остановился — без всякой встряски, без внезапного решения. Я даже не думал об этом.

**Это похоже на поступательный отказ от традиционных средств.**

Так и есть.

**По-моему, тут важно вот что: как известно, вы страстный любитель шахмат...**

Это не так уж важно, хотя и сыграло свою роль.

**Я хотел сказать, что эта страсть становилась особенно сильной, когда вы не занимались живописью.**

Верно.

**И я спрашивал себя: не было ли в эти периоды так, что жесты передвижения в пространстве шахматных фигур порождали воображаемые творения — знаю, вы**

**не любите это слово, — которые имели для вас такую же ценность, как и реальные творения, картины, но в то же время устанавливали в пространстве новые пластические отношения?**

В каком-то смысле да. Шахматная партия — это вещь зрительная, пластическая, и если она не является геометрической в смысле статики, то уж точно является своего рода механикой, так как движется. Это рисунок, это механическая реальность. Красивы не фигуры сами по себе и не форма конкретного набора шахмат; красиво — если только это слово тут подходит — движение. В таком же смысле можно говорить, например, о механике какой-нибудь работы Колдера. В шахматной игре есть в высшей степени прекрасные моменты, касающиеся движения, но отнюдь не зрительные. Воображение движения или жеста — вот что в данном случае создает красоту. Всё разворачивается в сером веществе.

**Иначе говоря, в шахматах есть бесосновательная игра форм, противоположная функциональной игре форм в картине?**

Да. Точно. Впрочем, эта игра не так уж и бесосновательна: она предполагает выбор...

**Но не предназначение?**

Нет. Никакого социального предназначения. Это принципиально важно.

**Это идеальное произведение искусства?**

Могло бы им быть. И, кроме того, среда шахматистов намного привлекательнее среды художников. Шахматисты — совершенно одержимые, ослепленные, отрешенные от внешнего мира люди. Особого рода сумасшедшие, вроде

тех, какими считаются — но чаще всего не являются — художники. Вот это и интересовало меня больше всего. Я очень увлекался шахматами до сорока или сорока пяти лет, после чего мой энтузиазм понемногу пошел на спад.

**Теперь давайте вернемся назад, к вашему детству. Вы родились 28 июля 1887 года в деревне Бленвиль (департамент Приморская Сена). Ваш отец был нотариусом. Семейные вечера часто проходили за игрой в шахматы или музицированием. Вы были третьим из семи детей, включая одного, который умер во младенчестве. У вас было два старших брата: Гастон, впоследствии живописец Жак Вийон, Раймон — будущий скульптор Раймон Дюшан-Вийон; и три сестры: Сюзанна, Ивонна и Магдалена. Годы рождения детей выстраиваются в поразительно регулярном ритме: 1875–1876, 1887–1889, 1895–1898. Будучи отпрыском добропорядочной нормандской буржуазии, вы росли в очень флоберовской провинциальной атмосфере.**

Именно так. Причем совсем недалеко от Ри — деревни, где госпожа Бовари села в дилижанс, чтобы отправиться в Ивето, насколько я помню. В самом деле, всё было очень по-флоберовски. Правда, это понимаешь лишь задним числом, когда читаешь «Госпожу Бовари» лет в шестнадцать.

**Насколько я понимаю, первым важным художественным событием в вашей жизни стала в 1905 году стажировка в руанской типографии. Там вы получили достаточно серьезную подготовку печатника.**

Это забавный эпизод. Когда готовился закон о двухлетнем сроке военной службы, я, не питая ни милитаристских, ни просто военных склонностей, подумал, что можно



---

**Семья Дюшан. Около 1900**  
Марсель — в первом ряду слева

попробовать воспользоваться еще не отмененным законом о трехлетнем сроке, который позволял отделаться годом службы, если поспешить и записаться немедленно. Предприняв кое-какие усилия, я разузнал, как это сделать, не будучи ни адвокатом, ни медиком (обладателям этих профессий точно полагалось уменьшение срока службы). Оказалось, что на такую же поблажку могли рассчитывать люди, сдавшие экзамен по специальности художественного работника. Тогда я задумался, каким художественным работником мог бы стать, и выяснил, что есть вариант обучиться на печатника-типографа или на печатника гравюр, офортов. Эти специалисты входили в категорию художественных работников. Мой дед в прошлом был гравером, и у нас в семье хранились нарезанные им медные доски с очень примечательными видами старого Руана. Взяв их с собой, я отправился к одному печатнику, чтобы попросить у него научить меня печатать с них гравюры. Печатник согласился. Я поработал у него какое-то время, а затем сдал экзамен — там же, в Руане. Жюри состояло из мастеров-ремесленников, которые спрашивали у меня, в частности, что-то о Леонардо да Винчи. В качестве, если можно так сказать, письменного задания нужно было напечатать гравюру, продемонстрировав свои умения. Я напечатал несколько листов с одной из досок своего деда и раздал гравюры всем членам жюри. Они были восхищены и поставили мне сорок девять баллов из пятидесяти. В итоге я получил освобождение от двух лет военной службы и был зачислен в учебную роту младших офицеров. Служба проходила в городе Э, и по прошествии года капитан, командовавший нашей ротой одногодков, провел с каждым из нас беседу, в которой расспрашивал о том, чем мы занимаемся в гражданской жизни. Узнав, что я — художественный работник, он никак это не прокомментировал, но я понял, что,





---

Марсель и его младшая сестра Сюзанна.  
Около 1900

по его мнению, офицерский корпус Франции не мог иметь в своем составе рабочего, получающего семь франков в день, и что у меня едва ли выйдет продвинуться по военной стезе.

**Он разбил вашу военную карьеру в пух и прах!**

Точно. Впрочем, это оказалось к лучшему. Я демобилизовался и был совершенно свободен.

**Ваша первая известная картина относится к 1902 году, когда вам было пятнадцать лет. Это «Церковь в Бленвилле», вид вашей родной деревни. Как вы начали заниматься живописью? Родители этому способствовали?**

Дом, в котором мы жили, был полон воспоминаний о деде, который много занимался видовой гравюрой. Кроме того, оба моих брата — Жак Вийон и Раймон Дюшан-Вийон, — которые были старше меня один на двенадцать, а другой на одиннадцать лет, довольно рано, особенно первый, стали художниками. В моем случае мысль об аналогичном решении была понятна. Отец уже свыкся с этим, когда выросли его старшие сыновья, и не возражал. Поэтому в семье я не сталкивался с трудностями. Отец даже согласился некоторое время поддерживать меня деньгами.

**Кажется, ваша мать тоже была художницей. Она рисовала сервизы?**

Да, ей хотелось не только рисовать, но и делать сервизы, но за семьдесят лет жизни она так в этом и не преуспела. Она занималась страсбургским фарфором\* на бумаге, и это было, в общем, не слишком серьезно.

---

\* Страсбургский фарфор — популярная традиция фарфора и фаянса периода рококо, развивавшаяся в Эльзасе на протяжении XVIII века династией Аннон.

**Выходит, в вашей семье существовало взаимопонимание по поводу искусства?**

Полное. В этом отношении не было никаких проблем.

**Самым близким вам человеком была Сюзанна, младшая сестра?**

Да. Она, кстати, тоже была «посвященной»: всю жизнь занималась живописью; может быть, немного меньше, чем я, но куда более увлеченно и целеустремленно.

**Сюзанна была вашей любимой моделью.**

Да, но потом у нас родились еще две сестры. Все они через это прошли, одна за другой — это было удобно.

**После года военной службы вы отправились в Париж и записались в Академию Жюлиана, где до этого уже немного занимались в 1904 году вместе с Вийоном, который в то время рисовал карикатуры для газет. Вы тоже пробовали себя в этой области. Вы помните кого-то из ваших «мастеров» у Жюлиана?**

Совершенно не помню. На первых ролях, конечно, был Жюль Лефевр\*, но я не припоминаю, чтобы он преподавал в период моего обучения. Был другой профессор, более молодой, имя которого я забыл. Впрочем, я провел у Жюлиана всего год. Что я тогда делал? Играл на бильярде с утра вместо того, чтобы идти в мастерскую! Это не помешало мне попробовать поступить в Школу изящных искусств, хотя из этого вышел флор\*\*, как говорят англичане. Первым

---

\* Жюль Лефевр (1836–1912) — академический живописец, лауреат Римской премии, член Французского института; по словам Луи Уртика, «классик женской обнаженной натуры». Автор картин «Диана, застигнутая во время купания», «Леди Годива», «Цикада» и т. д. — *Примеч. Пьера Кабанна.*

\*\* Пшик, провал (*англ.*).

экзаменом был рисунок обнаженной натуры углем, и я его провалил.

### **Значит, вы стали одним из бесчисленных непринятых в Школу изящных искусств?**

Да, и теперь этим горжусь. Но в то время меня, очевидно, переполнял в отношении «изящных искусств» энтузиазм ничего не понимавшего новичка. Я вернулся к занятиям у Жюлиана и к карикатуре: по рекомендации Вийона мне давали заказы газеты *Le Sourire* и *Le Courrier Français*, которые тогда весьма котировались; платили по десять франков за картинку в четверть полосы. Директор *Le Courrier Français* Жюль Рок был тем еще типом: Вийон приходил в редакцию в понедельник рано утром, чтобы застать его в конторе и выпросить свои гроши, — по собственной инициативе Рок никогда не платил.

**Итак, подытожим ваши первые шаги: буржуазная семья, начальное художественное образование — самое что ни на есть традиционное и благопристойное. Антихудожественная позиция, которую вы заняли впоследствии, была реакцией на эти вещи, даже, может быть, попыткой реванша?**

Да, только я не был уверен в себе, особенно поначалу... В юности не думаешь в философском ключе, не спрашиваешь себя: «Прав я тут или ошибаюсь?» Просто выбираешь занятие, которое нравится тебе больше, чем другие, не углубляясь в размышления о ценности того, что ты делаешь. Только потом начинаешь думать, прав ты был или не прав и можно ли было что-то изменить. Между 1906-м и 1910–1911 годами я, скажем так, колебался между несколькими идеями: фовизм, кубизм и так далее, — а иногда возвращался к че-

му-то более классическому. Важным событием для меня было открытие Матисса в 1906-м или 1907 году.

**Но не Сезанна?**

Нет, не Сезанна.

**Вы общались вместе с Вийоном в кругу художников вашего возраста, то есть двадцати — двадцати пяти лет, и, надо полагать, говорили о Сезанне, Гогене, Ван Гоге?**

Нет. В основном разговоры касались Мане. Авторитетом был он. Даже не импрессионисты. О Сёра мы ничего не знали, даже его имени. Обратите внимание, что я вращался в кругу карикатуристов, а не живописцев. Я жил на улице Коленкура на Монмартре, по соседству с Вийоном, и мы общались в основном с Виллеттом, Леандром, Абедем Февром, Жоржем Юаром и тому подобными людьми: это вовсе не был цвет тогдашней живописи. Даже Хуан Грис, с которым я познакомился чуть позже, рисовал для газет. Этой компанией мы часто ходили в редакцию журнала, основанного плакатистом Полем Ирибом, играли в бильярд в кафе на улице Коленкура. Обменивались наводками в плане работы. Впрочем, заработать что-то было невозможно. Все платили двадцать франков за страницу.

**Это было неплохо — если, конечно, их получить!**

В это время я пересекался с Грисом, но в 1908 году переехал с Монмартра.

**В Нёйи\*?**

---

\* Нёйи-сюр-Сен — ближайший пригород Парижа, к середине XX века превратившийся в средоточие фешенебельной малоэтажной застройки.

Да, и жил там до 1913 года. В двух шагах от места, где живу сейчас.

**Но задолго до этого, в 1905 году, был знаменитый Осенний салон, в котором скандальная «клетка с дикими зверьями» соседствовала с ретроспективами Мане и Энгра. Вас, полагаю, больше интересовали последние.**

Естественно. Все разговоры о живописи крутились вокруг имени Мане. Сезанн в тот момент казался многим «шумом из ничего»... Разумеется, я говорю о своей среде; в кругу профессиональных живописцев дело, вероятно, обстояло иначе... Как бы то ни было, именно Осенний салон 1905 года навел меня на мысль заняться живописью...

**Вы ведь начали раньше...**

Да, но по-другому. Первое время меня интересовал в основном рисунок. К 1902–1903 годам я начал писать в духе псевдоимпрессионизма, плохо понятого импрессионизма. В Руане у меня был друг, Пьер Дюмон\*, который тоже делал нечто подобное, но несколько более разнузданно... Потом я перешел к фовизму.

**Причем к фовизму, очень интенсивному по цвету! В Музее искусств Филадельфии, где благодаря дару Аренсбергов, о котором мы еще поговорим, демонстрируется почти всё ваше творчество, фовистские картины пора-**

---

\* Пьер Дюмон (1884–1936) — французский живописец, участник Салона «Золотого сечения» (1912), автор ярких пастозных пейзажей, которые на время принесли ему репутацию одного из лучших в Париже мастеров городского вида. Дюмон прожил трудную, драматичную жизнь и в последние годы потерял рассудок. — *Примеч. Пьера Кабанна.* [Добавим к этому, что Дюмон был родом из Руана и учился там в Лицее Пьера Корнеля вместе с Дюшаном. Кроме того, в 1912 году он выступил издателем Альманаха «Золотого сечения». — *Пер.*]

**жают энергией цвета. Один из ваших биографов, Робер Лебель, сравнивает их колорит с картинами ван Донгена и немецких экспрессионистов.**

Честно говоря, я не помню, как к этому пришел. Очевидно, под влиянием Матисса. Ну конечно, именно с него всё это началось.

**Вы с ним общались?**

Нет. Я едва его знал; мы встречались, может быть, раза три за всю жизнь. Но меня глубоко поразили его картины в Осеннем салоне, особенно большие плоскостные фигуры, покрашенные красным и синим. Тогда это был гром среди ясного неба, как вы знаете. Это очень впечатляло. Еще мне нравился Жирьё\*...

**Он познал свою минуточку славы.**

Но потом был начисто забыт. В его картинах меня привлекало нечто иератическое. Уж не знаю, где он откопал этот иератизм...

**А помимо Осеннего салона вы где-нибудь смотрели искусство, бывали в галереях?**

Да, заходил к Дрюэ\*\* на улицу Руаяль, где выставляли свежие работы интимистов вроде Боннара и Вюйара, которые противостояли фовистам. И еще Валлотона. Я всегда испытывал к нему слабость, потому что в эпоху,

---

\* Пьер Жирьё (1876–1948) — один из самых заметных экспонентов Осеннего салона 1905 года. В тот момент он пользовался настолько же большим успехом, насколько полным оказалось его посмертное забвение. — *Примеч. Пьера Кабана.*

\*\* В галерее Эжена Дрюэ (1867–1916), открытой в 1903 году, продавались работы многих ранних авангардистов, а также фоторепродукции картин (Дрюэ был профессиональным фотографом). После смерти основателя его вдова управляла галереей вплоть до ее закрытия в 1938 году.

когда всё [в живописи. — *Пер.*] было красно-зеленым, он пользовался очень глубоким коричневым цветом в холодных, приглушенных оттенках; это оказалось предвосхищением палитры кубистов. С Пикассо я познакомился лишь в 1912–1913 годах и только шапочно знал Брака — здоровался с ним, не более того. Впрочем, он не общался ни с кем, кроме своих старых друзей. Играла свою роль и разница в возрасте.

**Я вспоминаю одну фразу Вийона о Пикассо. На вопрос об их встречах на Монмартре он как-то неопределенно ответил: «Я видел Пикассо издалека». Эта «дистанция» между молодыми художниками одного или почти одного поколения, которые бывали в одних и тех же кафе, знали одних и тех же людей, показалась мне странной. Однако, действительно, Брак и Пикассо в это время уже существовали очень обособленно, замкнулись одновременно в своем квартале и в своем искусстве чуть ли не наглухо.**

Так и есть. Тогдашний Париж был очень разобщенным, и квартал Пикассо и Брака — Монмартр — четко отделялся от прочих. Мне довелось изредка бывать там вместе с Пренсе\*. Это был удивительный человек: простой учитель математики в бесплатной школе или каком-то подобном заведении, он подавал себя как важную птицу, знавшую всё о четвертом измерении; и к нему прислушивались. Метценже, будучи умным человеком, извлек из этого немалую пользу. О четвертом измерении заговорили, не зная толком, что это такое. Впрочем, с тех пор мало что изменилось.

---

\* Морис Жозеф Пренсе (1875–1968), как считается, познакомил кубистов с некоторыми новшествами современной им математики, в частности с работами Анри Пуанкаре.





---

Марсель Дюшан, Жак Вийон и Раймон Дюшан-Вийон.  
Пюто. 1912

© Archives Marcel Duchamp

**С кем вы дружили, близко общались в то время?**

Когда мы с Вийоном жили в Нёйи, у меня было очень мало знакомых. Помнится, у Бюлье\* я издали наблюдал Делоне, произносившего длинные речи. Но мы с ним так и не познакомились.

**Переехав в Нёйи — на дальнюю окраину по тогдашним меркам, — вы хотели обособиться от этих художников?**

Возможно. Я почти не занимался живописью в 1909–1910 годах, а в конце 1911-го познакомился с Глезом, Метценже, Леже, которые жили неподалеку. По вторникам у Глеза в Курбевуа\*\* устраивались собрания; они с Метценже готовили тогда книгу о кубизме. И еще были воскресные встречи в Пюто, где собиралась целая толпа, так как мои братья знали всю банду Осеннего салона. Иногда заходил Жан Кокто. Бывал там и поразительный тип по имени Мартен Барзен\*\*\*. Я иногда вижу его в Соединенных Штатах. Он каждый год переиздает огромный фолиант с текстом на английском и французском языках — полное собрание своих сочинений с 1907 года. Там — всё от начала и до конца. Должно быть, ему сейчас за восемьдесят. Его сын, американец на все сто процентов, занимает должность директора Колумбийского университета в Нью-Йорке.

---

\* «Бал Бюлье» («Le Bal Bullier») — модный танцевальный зал в Париже, открытый Франсуа Бюлье в середине XIX века недалеко от Люксембургского сада. Накануне Первой мировой войны Робер и Соня Делоне были звездами «Бала Бюлье», где, в частности, представили первые «симультаные» костюмы.

\*\* Курбевуа и упоминаемое ниже Пюто — селения близ Парижа по соседству с Нёйи, на территории которых ныне находится, в частности, деловой квартал Дефанс. В Пюто в 1911–1914 годах снимал мастерскую Жак Вийон, и собиравшиеся у него кубисты составили так называемую «группу Пюто» (первые скрипки играли в ней Жан Метценже и Альбер Глез), развивавшаяся параллельно более замкнутой деятельности Пикассо и Брака, живших на Монмартре. В 1912 году группа получила по предложению Вийона название «Золотое сечение», начала выпускать одноименный журнал и провела первую выставку «Салон „Золотого сечения“» в парижской галерее «Ла Боэси».

\*\*\* Анри-Мартен Барзен (настоящее имя Анри-Луи Мартен; 1881–1973) — французский и американский писатель, поэт, журналист и деятель культуры, один из основателей и теоретиков симультизма.

### **Вы знали Аполлинера?**

Очень мало. Впрочем, его никто не знал хорошо, кроме ближайших друзей. Он порхал, как бабочка: сегодня говорил с вами о кубизме, а завтра читал стихи Виктора Гюго в каком-нибудь светском салоне. Что забавляло в литераторах той эпохи, так это что если вы встречали их вдвоем или втроем, то просто не могли вставить слова. Они фонтанировали всевозможными остротами и выдумками без конца и края, причем так, что человек со стороны был не в состоянии говорить на их языке и сразу замолкал. Однажды я обедал с Пикабиа в компании Макса Жакоба и Аполлинера: это было что-то невероятное; приходилось разрываться между каким-то страхом и безумным желанием хохотать. Они оба жили по мерке литераторов-символистов 1880-х годов.

### **Вы впервые выставились в Салоне Независимых в 1909 году, показав две картины...**

...в том числе маленький пейзаж с видом Сен-Клу, который купили за сто франков. Я был окрылен. Просто чудо, и без всякого «блата». Я даже не знаю, кто его купил. Другой подобный эпизод случился в Осеннем салоне 1910-го или 1911 года: я продал маленькую картину, этюд обнаженной натуры, Айседоре Дункан, с которой не был знаком. Позднее я пробовал разыскать эту картину и встретился с Айседорой в Соединенных Штатах, но она уже ничего толком не помнила — скорее всего, покупка предназначалась для подарка кому-то из ее друзей на Рождество. Словом, я не знаю, что случилось с этой картиной.

### **Что для вас значила в это время «жизнь художника»?**

Тогда я еще не вел жизнь художника. Это началось только в 1910 году.

**Но вы проявляли склонность к живописи. Чего вы от нее ждали?**

Представления не имею. У меня не было никакой программы, никаких четких планов. Я даже не задумывался о том, нужно мне продавать картины или не нужно. И теоретической почвы тоже не было. Вы понимаете, что я имею в виду? Я существовал немного в стиле монмартрской богемы, для которой жить, рисовать, быть художником было чем-то само собой разумеющимся и ничего особенного не значило. В какой-то степени так происходит и сейчас: занимаешься живописью просто потому, что хочешь быть свободным, не ходить в контору каждое утро.

**Это своего рода отказ от социальной жизни?**

Ну да. Но никакого плана на перспективу не было.

**Вы не думали о завтрашнем дне?**

Абсолютно.

**1908 год, когда вы поселились в Нёйи, стал годом кубизма. Осенью, после выставки у Канвейлера пейзажей Брака, написанных в Эстаке, Луи Воксель впервые употребил это слово. За несколько месяцев до этого Пикассо закончил «Авиньонских девиц». Вы чувствовали во всем этом предвестие революции в искусстве?**

Ничуть. «Девиц» никто из нас не видел, их показали только через несколько лет. Я заинтересовался кубизмом благодаря нескольким визитам в галерею Канвейлера на улице Виньона.

**Это был, надо полагать, кубизм Брака.**

Да. Я даже бывал у него в мастерской, но несколько позднее, где-то в 1910-м или в 1911-м.

### **А у Пикассо не бывали?**

В это время нет.

### **Он не казался вам выдающимся художником?**

Нисколько. Скорее, наоборот. Между Пикассо и Метценже шла, скажем так, интеллектуальная конкуренция. Когда кубизм начал приобретать вес в общественном мнении, говорили в основном о Метценже. Он объяснял кубизм, тогда как Пикассо никогда ничего не объяснял. Прошло несколько лет, прежде чем стало понятно, что молчать было полезнее, чем много говорить. Всё это, однако, не мешало Метценже относиться к Пикассо с большим пиететом. Не знаю, чего ему не хватило в дальнейшем, но в этот момент именно он, Метценже, был наиболее близок из всех кубистов к формуле синтеза. Но это не сработало. Почему? Загадка. А Пикассо был поднят на знамя позднее. Публике всегда нужно знамя: там может быть Пикассо, Эйнштейн или кто-то еще. В конечном счете полдела решает публика.

### **Вы сказали, что заинтересовались кубизмом. Когда это произошло?**

Где-то в 1911-м. К этому времени я отошел от фовизма в сторону того, о чем говорили вокруг и что было мне интересно, — в сторону кубизма. Для меня это был очень серьезный выбор.

### **Не лишенный, однако, протеста, который вы, полагаю, разделяли с братьями — Вийоном и Дюшан-Вийоном...**

Да, мы протестовали против систематизации. Я никогда не мог заставить себя принять установленные формулы, мне претило кому-то подражать, поддаваться влиянию, быть похожим на экспонат в витрине.

**Между еще очень академичной «Партией в шахматы», написанной вами в июне 1910 года, и картинами следующего года — «Сонатой», «Портретом игроков в шахматы», «Дульсинеей» — чувствуется резкий разрыв.**

Так и есть. «Партия в шахматы» висела в Осеннем салоне 1910 года, а уже в январе 1911-го я написал «Сонату», которую в сентябре переработал. «Дульсинея» — пять женских силуэтов, выстроенных по наклонной линии, — относится к этому же времени. Особенно удивительна тут стремительная перемена техники.

**Но вы колебались, прежде чем принять это решение.**

Да, потому что новая техника кубизма потребовала от меня немалой ручной работы, чтобы к ней приспособиться.

**Действительно, складывается впечатление, что вас привлекал не столько дух кубизма, сколько его техника, то есть обнажение формы холста с помощью светотени.**

Совершенно верно.

**Именно с помощью светотени, а не с помощью цвета. Я запомню ваше выражение «ручная работа», но сейчас мне хотелось бы понять, что именно побудило вас порвать с той манерой, в которой вы писали до этого.**

Не знаю. Вероятно, что-то из увиденного у Канвейлера.

**После «Партии в шахматы», в сентябре-октябре 1911 года, вы создали несколько этюдов углем и маслом для картины «Портрет игроков в шахматы», законченной в декабре.**

Да, всё это было в октябре-ноябре 1911 года. Есть живописный эскиз, который хранится в парижском Музее



---

**Французская команда по шахматам. Ницца. 1930**  
Второй слева в заднем ряду — Марсель Дюшан.  
Вверху и внизу его рукой указан возраст шахматистов.  
© Archives Marcel Duchamp

современного искусства, а еще до него я сделал три или четыре рисунка. Затем я написал самую большую версию «Игроков» — окончательную, находящуюся в Музее Филадельфии, с двумя моими братьями, которые разыгрывают шахматную партию. Эти «Игроки» (вернее, «Портрет игроков в шахматы») — самые законченные, и они написаны при газовом свете. Меня интриговал этот опыт. Как вы знаете, газовый свет — тот, который давали старые колпачки Ауэра\*, — имеет зеленый оттенок. Мне было интересно проследить процесс изменения цвета. Когда пишешь при зеленоватом освещении, а потом смотришь на то, что получилось, при дневном, всё оказывается более сиреневым, более серым, чем на самом деле, — приобретает тот самый колорит, в котором тогда писали кубисты. Это был простой способ ослабить тон, прийти к гризайли.

### **Редкий случай, когда вы интересовались проблемами света.**

Да, но дело тут было не столько в свете, сколько в том, что он высветил — и тем самым меня просветил.

### **Скорее в атмосфере, чем в источнике света?**

Ну да.

### **В ваших «Игроках в шахматы» чувствуется сильное влияние «Игроков в карты» Сезанна.**

Да, но я уже стремился от него уйти. К тому же, должен вам сказать, всё менялось очень быстро. Кубизм увлекал меня каких-нибудь несколько месяцев. В конце 1912 года

---

\* Колпачок Ауэра (горелка Ауэра, газокалильная сетка) — светильник, оснащенный (для увеличения силы света) разработанной Карлом Ауэром фон Вельсбахом (1858–1929) сеткой из хлопчатобумажной ткани, пропитанной солями тория и церия.



мои мысли уже были заняты другим. Я не столько верил во что-то, сколько набирался опыта. В 1902–1910 годах я плоховато держался на воде. Это были восемь лет упражнений в плавании.

### **А Вийон оказал на вас влияние?**

И немалое, особенно поначалу, когда я занимался рисунком. Беглость его штриха меня восхищала.

**Поразительно, что в этот период коллективных поисков, когда художники сбивались в группы, даже в кланы, в которых обменивались результатами своей работы, своими открытиями и тревогами, когда огромную роль играли дружеские контакты, вы стремились сохранить свободу, дистанцироваться, уйти в тень. Вы дистанцировались не только от направлений, течений, идей (хотя и испытывали влияния, длившиеся, впрочем, недолго), но и от художников вообще. Тем не менее вы отлично разбирались в художественных движениях и без колебаний заимствовали у них всё, что могло оказаться полезным для разработки вашего собственного языка. Что двигало вами в это время?**

Крайняя любознательность.

ОКНО  
НА ЧТО-ТО  
ДРУГОЕ

**Молодой любознательный, но не то чтобы революционный художник, каким вы были в 1911 году, с интересом смотрит на только что совершенный им шаг. Что меня поражает в двух ваших произведениях этого года — «Дульсинее» и «Сонате», — так это появление симультанности.**

Думаю, тогда я интерпретировал так кубизм. Сказалось и то, что я не владел ни перспективой, ни правильным размещением фигур. Но всё же главной причиной четырех- или пятикратного повторения в «Дульсинее» одной и той же фигуры, обнаженной, одетой, держащей букет, было стремление «растеорить» кубизм, дать ему более свободное истолкование.

**Я говорю о симультанности, потому что в это же время Делоне написал «Окно на город № 3», в котором впервые появились симультанные контрасты, развивавшиеся им позднее.**

Я знал только имя Делоне, не более того. Но, обратите внимание, симультанность — это не движение, во всяком случае, не движение в том смысле, в каком я его тогда понимал. Симультанность — это техника построения, цвет-конструкция. «Эйфелева башня» Делоне — это, в сущности, разложение Эйфелевой башни в воображаемом падении. Движением тогда никто особенно не занимался, даже футуристы. К тому же они были в Италии, и о них никто толком не знал.

**«Манифест футуризма» появился 20 февраля 1909 года на страницах *Figaro*. Вы его не читали?**

В тот момент я не интересовался такими вещами. Италия была далеко, да и само слово «футуризм» меня мало привлекало. Не знаю почему, но после «Дульсины» я почувствовал потребность написать еще одну маленькую картину, которую назвал «Расщепленные Ивонна и Магдалина». В ней расщепления больше, чем движения. По существу, это расщепление было интерпретацией кубистского разложения.

**То есть, с одной стороны, было кубистское разложение, а с другой — simultaneity, не вполне кубистская?**

Да, simultaneity и кубизм — разные вещи. Пикассо и Брак никогда simultaneity не интересовались. «Окна» Делоне я, должно быть, увидел в 1911 году в Салоне Независимых, и там же, по-моему, была «Эйфелева башня». Вероятно, она произвела на меня впечатление, коль скоро Аполлинер в своей книге пишет, что на меня повлияли Брак и Делоне. Почему бы и нет... Когда видишь что-то, это влияет на тебя, даже если ты не отдаешь себе в этом отчета.

**Иногда влияние проявляется позже.**

Ну да, лет на сорок! Движение или, скорее, изображение последовательных фаз движения тела появилось в моих картинах только через два-три месяца, в октябре 1911-го, когда, если мне не изменяет память, я начал работать над «Грустным молодым человеком в поезде». Там есть, во-первых, идущий поезд и, во-вторых, молодой человек, идущий по вагону: два параллельных движения, связанных друг с другом. Отсюда — деформация этого парнишки, которую я назвал элементарным параллелизмом. Это было формальное разложение, то есть разложение на линейные

лепестки, которые следуют друг за другом как параллельные плоскости и деформируют объект. В итоге объект расширяется, как бы растягивается. Линии идут одна за другой параллельно, слегка изменяясь и тем самым образуя движение или нужную форму. Этот же прием я использовал в «Обнаженной, спускающейся по лестнице». Еще в «Грустном молодом человеке в поезде» сказало мое желание ввести в картину юмор — по крайней мере, забавную игру слов: *triste, train*\*. Аполлинер, кажется, называл эту картину по-другому: «Меланхолия в поезде». Но молодой человек грустит, потому что потом появляется поезд. Тут очень важно «tri»\*\*.

**«Грустный молодой человек» был закончен в декабре 1911 года. К тому времени вы начали работу над иллюстрациями к нескольким стихам Жюль Лафорга. Насколько я понимаю, это была ваша собственная инициатива...**

Да, мне показалось забавным попробовать что-то в этом роде. Я обожал Лафорга\*\*\*, хотя в тот момент был не особенно начитанным: читал мало, в основном Малларме. Лафорг мне очень нравился и нравится до сих пор, сколько бы его ни критиковали. Особенно меня привлекал юмор его «Легендарных нравoucений».

**В судьбе Лафорга можно усмотреть переключки с вашей: буржуазная семья, традиционное воспитание, а потом — авантюры...**

---

\* *Франц.* грустный, поезд.

\*\* Первый слог слова «triste» (*франц.* грустный) и сущ. «сортировка», «порядок следования».

\*\*\* Жюль Лафорг (1860–1887) — французский поэт-символист, мастер верлибра, часто использовавший в своих стихах игру слов и неологизмы.

Не думаю. А какими были семьи других художников моего поколения? Мой отец был нотариусом, отец Кокто — тоже: один социальный уровень. К тому же я почти ничего не знал о жизни Лафорга. Я знал, что он какое-то время жил в Берлине, но это меня не слишком волновало. Однако «Легендарные нравоучения» — поэма в прозе, не менее поэтичная, чем его традиционные стихи, действительно притягивала меня. Это был в некотором роде выход из символизма.

### **Сколько иллюстраций к Лафоргу вы сделали?**

Десяток. Не знаю, где они теперь. Одна из них, под названием «Посредственность», кажется, попала к Бретону. Кстати, среди них была «Обнаженная, поднимающаяся по лестнице», давшая идею картины, которую я написал через несколько месяцев...

### **Речь идет о рисунке «Опять к этой звезде»?**

Да-да. В картине я написал фигуру спускающейся, так как это более живописно, более величественно.

### **С чего началась эта картина?**

С идеи обнаженной натуры. Мне захотелось написать ню, этюд обнаженной натуры, не так, как это было принято, — не просто лежащую или стоящую фигуру, а фигуру в движении. В этом было нечто забавное, ничуть, впрочем, не казавшееся мне забавным, когда я работал над картиной. Так или иначе, решающим аргументом в пользу того, чтобы ее написать, стало движение. В «Обнаженной, спускающейся по лестнице» я хотел создать статичный образ движения: ведь движение — это абстракция, дедукция, совершающаяся внутри картины, хотя может быть непонятно, действительно

ли там есть реальный спускающийся персонаж или реальная лестница. В сущности, движение вносится в картину глазом зрителя.

**Аполлинер писал, что вы были единственным из художников современной школы — это было осенью 1912 года, — кто интересовался обнаженной натурой.**

Ну, знаете, он писал о том, что происходило у него в голове. Впрочем, мне нравится то, что он делал, так как в его статьях не было формальностей, свойственных многим критикам.

**Кэтрин Драйер вы сказали, что, когда у вас сформировался замысел «Обнаженной, спускающейся по лестнице», вы поняли, что она «навсегда разорвет цепи натуралистического рабства...».**

Да. Это фраза своего времени, года 1945-го, полагаю. Я объяснял, что, если хочешь показать летящий самолет, нельзя писать натюрморт. Движение формы в определенный промежуток времени неминуемо приводит нас к геометрии и математике — примерно так же, как при конструировании машины...

**В период окончания «Обнаженной, спускающейся по лестнице» вы написали картину «Кофемолка», предвещающую механические рисунки.**

Это более важная для меня вещь. Причины ее появления просты. Мой брат решил украсить кухню своего домика в Пюто работами своих друзей-художников. Для этого он попросил Глеза, Метценже, Ла Френе и, кажется, Леже написать маленькие картины одного размера, чтобы их можно было расположить фризом. Также он обратился ко мне, и я написал

кофемолку — так сказать, разобрал ее на части: внизу — смолотый кофе, а сверху — механизм и рукоятка, показанная одновременно в нескольких точках ее движения, направление которого указывает стрелка. Сам того не осознавая, я отворил окно на что-то другое. Стрелка была новшеством, которое мне очень нравилось: она ввела в картину элемент диаграммы, очень интересный с эстетической точки зрения.

**Никакого символического значения кофемолка не имела?**

Нет, разве что в том смысле, что она вводила в живопись немного другие, несвойственные ей средства. Это была своего рода увертка. Я, знаете ли, всегда испытывал потребность увернуться, ускользнуть.

**А что думали о ваших тогдашних опытах знакомые художники?**

Никто не придавал им особого значения.

**Но вас считали живописцем?**

Мои братья — безусловно, это даже не обсуждалось. Впрочем, мы с ними мало говорили о подобных вещах... Как вы помните, «Обнаженную, спускающуюся по лестнице» не приняли в Салон Независимых 1912 года. Инициативу проявил Глез: картина вызвала такой скандал, что незадолго до открытия он поручил моим братьям сказать мне, чтобы я ее забрал. Так всё и случилось...

**Этот инцидент стал одной из причин, подтолкнувших вас позднее к тому, чтобы занять антихудожественную позицию?**

Он помог мне полностью освободиться от груза прошлого в личном плане. Я сказал себе: «Что ж, коли так, нет

смысла вступать ни в какую группу — надо рассчитывать только на себя и действовать в одиночку».

В скором времени «Обнаженная» была показана в галерее Далмау в Барселоне. Я туда не ездил, но прочел статью, в которой о картине говорилось как о чем-то особенном на выставке, хотя шума она не наделала.

**Это был первый случай, когда вы выступили смутяном. Мне интересно, не были ли вы сами — человек до той поры спокойный и даже осторожный — «смущены» незадолго до этого знакомством с Франсисом Пикабиа?**

Я познакомился с ним на выставке Осеннего салона в октябре 1911 года, куда он прислал одну из своих больших «машин» — с купальщицами. Там был Пьер Дюмон, чья судьба сложилась так трагически; он представил нас друг другу. Вскоре мы с Пикабиа подружились и часто виделись вплоть до его смерти.

**Мне кажется, что встреча с ним во многом предопределила ваш отказ от традиционных форм, которые вы использовали до этого.**

Так и есть, ведь Пикабиа обладал поразительным умом.

**Он был в каком-то смысле возбудителем...**

Я бы сказал — отрицателем. Он постоянно говорил: «Да, но...», «Нет, но...». Что бы вы ни сказали, он вам возражал. Это была его игра, может быть, даже неосознанная. И конечно, отчасти самозащита.

**По-моему, именно Пикабиа подвел вас к пониманию того, что среда, в которой вы вращались в Пюто, была**



**средой «профессиональных живописцев», живших той «жизнью художников», которую вы и так уже недолюбливали, а Пикабия — ненавидел.**

Вполне возможно. Он был открыт миру, которого я еще совершенно себе не представлял. В 1911–1912 годах он практически каждый вечер ходил курить опиум. Это было довольно необычно, даже в те годы.

**Он показал вам, какой может быть новая позиция художника.**

И человека вообще... Он открыл мне социальную среду, о которой я, сын нотариуса, понятия не имел! Хотя опиум я с ним ни разу не курил. А ведь он еще здорово пил. Это было нечто новое для среды, не совпадавшей с кругом «Ротонды» или «Купола»\*.

Естественно, это расширило мои горизонты и, поскольку я охотно впитывал всё новое, очень мне помогло...

**Тем более что Вийон и Дюшан-Вийон были «укоренены» в живописи, как и Глез...**

Да, уже лет десять к тому времени. Они считали необходимым объяснять каждый свой поступок, даже самый несущественный.

**Итак, знакомство с Пикабия обозначило для вас конец одного периода и начало следующего, появление новой позиции художника в социальном, эстетическом и чувственном плане.**

Да, всё это совпадало.

---

\* «Ротонда» (La Rotonde) и «Купол» (Le Dôme) — модные парижские артистические кафе на бульваре Монпарнас.

**В ваших картинах того времени — 1910–1912 годов — мне видится некое ожесточение к женщинам: они то раздроблены, то расщеплены. Нет ли в этом попытки мести за несчастную любовь? Позволю себе предположить...**

Нет-нет, ничего подобного! «Дульсинья» — это просто женщина, которую я встречал на главной улице Нёйи, видел время от времени, когда она шла обедать. Я ни разу с нею не говорил и даже не задумывался об этом. Она гуляла с собакой — вероятно, жила где-то рядом, вот и всё. И ее имени я не знал. Какая уж там месть...

**В двадцать пять лет вас уже начали звать «холостяком». Вы занимали четкую антиженскую позицию.**

Нет, не антиженскую, а всего лишь антибрачную. Я был абсолютно нормальным, хотя действительно имел кое-какие антисоциальные идеи.

**Направленные против брака?**

Да, против всего такого. Но, кроме того, в дело вмешивался вопрос заработка и чисто логического выбора: нужно было выбрать, заниматься живописью или чем-то другим. Быть человеком искусства — или жениться, завести детей, домик за городом...

**А на что вы жили? На выручку от продажи картин?**

Всё очень просто: мне помогал отец. Он всю жизнь нам помогал.

**Но он вычел сумму этой помощи из вашего наследства.**

Да. Изящный ход, не так ли? Стоит посоветовать его отцам семейств. Вийон, которому он долго помогал, не полу-

чил ни гроша, а моя младшая сестра, ничего у него не про- сившая — она жила с родителями, — отхватила немало. И нас было шестеро! По-моему, очень мило. Когда я рассказываю об этом людям, они смеются. Мой отец подошел к этому делу как нотариус. У него всё было записано. И он нас предупредил.

**«Грустный молодой человек в поезде» — это вы?**

Да, это автобиографическая вещь: она о том, как я ехал из Парижа в Руан один в купе. Там есть трубка, по которой меня можно узнать.

**В 1912 году, через год после знакомства с Пикабиа, вы вместе с ним, с его женой Габриэль Бюффе и с Аполли- нером посмотрели в Театре Антуана постановку «Афри- канских впечатлений» Раймона Русселя\*.**

Это было потрясающе. На сцене стоял манекен и мед- ленно ползала змея: необычно до безумия. Я плохо помню текст, так как почти не слушал, — но был поражен.

**Вас впечатлил не столько язык, сколько спектакль как таковой?**

Ну да. Потом я прочел текст и сопоставил одно с дру- гим.

**Может быть, вызов, брошенный Русселем языку, пе- рекликался с тем вызовом, который вы бросили живо- писи?**

Если вы так считаете, то да! Для меня это высшая похвала!

---

\* Раймон Руссель (1877–1933) — французский поэт и прозаик, один из родо- начальников литературного авангарда, признанный сюрреалистами одним из своих духовных отцов и оказавший значительное влияние на Дюшана.

**Заметьте, я на этом не настаиваю.**

А я бы настоял. Конечно, не мне решать, но для меня это очень лестная переключка, так как Руссель совершил нечто по-настоящему революционное, в духе Рембо, — осуществил разрыв. О символизме, о Малларме можно было забыть, до всего этого Русселю не было никакого дела. Да и сам он был удивительным типом, жившим абсолютно замкнуто в своем фургончике за опущенными шторами\*.

**Вы его знали?**

Я лишь однажды видел его в «Режанс»\*\* за игрой в шахматы. Это было намного позднее.

**Шахматы могли бы вас сблизить.**

Случая не представилось. Он выглядел очень чопорно: черный костюм, накладной воротник-стойка, — человек с авеню дю Буа\*\*\*, что вы хотите! И при этом без пережима. Высокая простота, никакой пыли в глаза. К тому моменту я имел контакт с Русселем через литературу и театр; для размышлений мне этого хватало, я не испытывал потребности в близком знакомстве с ним. И не столько его влияние, сколько его позиция была для меня важна: я хотел понять, как, по каким причинам он сделал то, что сделал...

Он прожил удивительную жизнь. И покончил с собой...

---

\* В 1926 году Руссель (живший в особняке в Нёйи) представил свое изобретение — «передвижной дом», грузовик, оборудованный гостиной-спальной, ванной и комнатой для слуг. В этом «фургончике», как называл его сам писатель, он совершил путешествие из Парижа в Рим и обратно.

\*\* «Кафе де ла Режанс» — одно из первых парижских кафе, существовавшее с конца XVII века до 1910 года и затем, в измененном виде, до начала 1950-х; знаменитый центр игры в шахматы.

\*\*\* Авеню дю Буа (ныне авеню Фош) — проспект в Париже; в конце XIX — начале XX века средоточие роскошных особняков представителей высшего общества, выходцем из которого был и Руссель.

### **А нет ли в «Обнаженной, спускающейся по лестнице» влияния кино?**

Конечно есть. Особенно — этой мареевской...

#### **...хронофотографии.**

Точно. На иллюстрациях в книге Марее я заметил, как он обозначал стадии движения фехтовальщиков или бегущих лошадей линиями, соединяющими точки. Это было выражение его идеи элементарного параллелизма — довольно претенциозной в качестве формулы, но забавной.

Под впечатлением от нее я и нашел способ исполнения «Обнаженной, спускающейся по лестнице», который опробовал в эскизе, а затем применил в окончательной версии. Насколько я помню, работа подошла к завершению в декабре 1911 — январе 1912 года. Я еще оставался во многом верен кубизму, особенно в том, что касается цветовой гармонии, которая увлекла меня у Пикассо и Брака. Но я попробовал применить немного иную формулу.

### **Не подтолкнуло ли использование хронофотографии в «Обнаженной, спускающейся по лестнице» вас к мысли — возможно, поначалу не осознанной — о механизации человека как альтернативе чувственной красоте?**

Да, конечно, эти вещи были связаны. В «Обнаженной» нет никакой плоти — только упрощенная анатомия: верх и низ, голова, руки и ноги. Это деформация, отличная от кубистской. В расщеплении предшествующих работ влияние кубизма тоже сказывалось слабо, только на уровне мысли. А влияние футуризма вообще не сказывалось, так как я не знал футуристов; но это не помешало Аполлинеру усмотреть в «Грустном молодом человеке» «футуристское состояние души». Вы помните состояния души Карра́

и Боччони? Я о них тогда понятия не имел. Речь могла идти, скажем, о кубистской интерпретации футуристской формулы... Для меня футуристы — это импрессионисты города, которые вместо пейзажных впечатлений создавали городские. Так или иначе, впрочем, я попадал под влияние всех этих вещей, надеясь в то же время удержать в своих работах что-то достаточно самобытное. Формула параллелизма, о которой я вам сказал, сыграла свою роль и в следующей моей картине под названием «Король и королева в окружении быстрых обнаженных», над которой я работал еще более увлеченно, чем над «Обнаженной, спускающейся по лестнице». Но, уж не знаю почему, она не вызвала такого же ажиотажа.

**А до нее были «Две обнаженные натуры: сильная и быстрая» — карандашный рисунок марта 1912 года.**

Я только что нашел этот рисунок у Бомселя — адвоката, который купил его у меня в 1930 году, — и хочу выставить его в Лондоне\*. Это первый этюд к «Королю и королеве», в нем заключена та же идея, и он был сделан приблизительно в июне 1912 года, тогда как картину я писал в июле — августе. А потом уехал в Мюнхен.

**Есть ли связь между «Обнаженной, спускающейся по лестнице» и «Королем и королевой в окружении быстрых обнаженных»?**

Очень незначительная, хотя, если угодно, форма мысли в обоих случаях — одна и та же. Отличие, очевидно, заключено во введении идей сильной обнаженной натуры и быстрой

---

\* Летом 1966 года состоялась большая ретроспективная выставка Дюшана в лондонской Галерее Тейт. — *Примеч. Пьера Кабанна.*



---

Марсель Дюшан, спускающийся по лестнице  
Фото из журнала *Life*.  
1952

обнаженной природы. В этом, может быть, есть нечто футуристское, так как я уже был в курсе футуризма и внес в «Короля и королеву» соответствующие изменения. Сильная обнаженная натура там уже была — король, а быстрыми обнаженными стали пересекающиеся линии-дорожки, в которых, как и прежде, нет ничего анатомического.

**Как вы перешли от «Короля и королевы, пересеченных обнаженными на скорости», к «Королю и королеве, пересеченным быстрыми обнаженными»\*?**

Тут дело в игре слов. Слово «быстрый» широко употреблялось в разговорах о спорте: если кто-то хорошо бегал, говорили, что он «быстрый». Это показалось мне забавным. Слово «быстрый» гораздо свободнее от литературности, чем выражение «на скорости».

**На обороте «Короля и королевы в окружении быстрых обнаженных» вы в очень академичной манере написали Адама и Еву в раю.**

Это было намного раньше — в 1910-м.

**Вы сознательно написали одну картину на обороте другой?**

Да, потому что у меня не было под рукой другого холста и я не был достаточно подкован технически, чтобы понимать, что одна из сторон растрескается, как это и произошло. Поразительно: проблема обернулась настоящей головоломкой, и теперь мне говорят, что картина долго не продержится.

---

\* Речь идет о двух этюдах к картине «Король и королева в окружении быстрых обнаженных»: первый — карандашный рисунок, тонированный акварелью (апрель 1912), второй — карандашный рисунок без тонировки (апрель 1912).



**Реставрация располагает невероятными возможностями.**

Нужно прописать каждую трещинку гуашью: да, это можно сделать, но это адский труд... Теперь, знаете ли, моя картина похожа на какое-нибудь полотно 1450 года!

С весны 1912 года по весну 1913-го у вас был период интенсивной работы, принесший более десятка важнейших произведений: «Две обнаженные натуры: сильная и быстрая», «Король и королева, пересеченные обнаженными на скорости», «Король и королева, пересеченные быстрыми обнаженными», «Король и королева в окружении быстрых обнаженных», «Девственница № 1», «Девственница № 2», «Переход от девственницы к новобрачной», первый этюд к «Новобрачной, раздетой своими холостяками», первые подготовительные исследования к «Холостяцкой машине», первый чертеж «Большого стекла», «Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже», «Три остановки-эталона» и «Мельница для шоколада»...

Ух!

В «Холостяцкой машине» вы взяли за основу идею «Кофемолки», но отказались от конвенциональных форм, которым следовали поначалу, в пользу оригинальной системы пространственных мер и расчетов, занимавшей в дальнейшем всё большее место в вашем творчестве.

Это произошло где-то в конце 1912 года.

Июль — август этого года вы провели в Мюнхене, где сделали рисунки «Девственница» и «Переход от девственницы к новобрачной». Затем, по возвращении, вы

**отправились на машине вместе с Пикабия и Габриэль Бюффе в Юру\*, к матери Габриэль.**

Идея «Новобрачной» крепко во мне засела. Я сделал первый рисунок карандашом — «Девственница № 1», затем второй, пройденный сепией и, слегка, акварелью, — «Девственница № 2», после этого написал картину «Девственница» и, наконец, перешел к идее новобрачной и холостяков. Рисунки еще тяготели к манере «Обнаженной, спускающейся по лестнице», оставаясь далеки от той, которая возникнет позже, с промером вещей. «Мельница для шоколада» относится, кажется, к январю 1913 года. На праздники мы всегда приезжали в Руан, к родителям. Там я и увидел эту мельницу в витрине шоколадной лавки на улице Карм. А написал ее, скорее всего, по возвращении в Париж — в январе.

**То есть до «Холостяцкой машины»?**

Примерно в это же время, должно быть, появилась на горизонте и идея новобрачной, так как она восходит к той же идее. Я коллекционировал разные идеи, чтобы затем собрать их вместе. Эта, первая, «Мельница для шоколада» целиком и полностью написана красками на холсте, тогда как вторая включает нить, не просто приклеенную к холсту на краску и лак, а вшитую в него по линиям стыков жерновов. В октябре 1913 года я уехал из Нёйи и поселился в Париже, на улице Сен-Ипполит, в маленькой мастерской в новом доме. На стене этой мастерской я и нарисовал финальный эскиз своих промеров с точным расположением «Мельницы для шоколада», а в скором времени и первый большой подготовительный рисунок для «Новобрачной, раз-

---

\* Департамент на востоке Франции.

детей холостяками» по эскизу, вошедшему в «Сети остановок» того же периода.

**Эти «Сети» представляют собой наложение друг на друга трех композиций: поверх повернутой набок увеличенной реплики «Юноши и девушки весной» — картины, показанной в Осеннем салоне 1911 года, — начерчена вертикальная, но перевернутая схема «Большого стекла» с промерами, а поверх нее написаны «Остановки». Как бы вы объяснили вашу эволюцию к системе мер «Новобрачной» и «Большого стекла»?**

Я бы объяснил ее ссылкой на «Кофемолку», с которой началось мое осознание того, что я могу избежать всякого контакта с традицией картинной живописи, а равно и с кубизмом, и с моей собственной «Обнаженной, спускающейся по лестнице».

Мне удалось освободиться от всего этого с помощью линейного или технического подхода, который бесповоротно разлучил меня с элементарным параллелизмом. С ним было покончено. В сущности, у меня мания меняться, как и у Пикабиа. Делаешь что-то полгода, год, а потом переходишь к другому. Пикабиа поступал так всю жизнь.

**Как раз в это время вышла статья Аполлинера «Художники-кубисты» с поразительной фразой: «Возможно, такому отрешенному от эстетических задач и преисполненному энергии художнику, как Марсель Дюшан, суждено будет примирить Искусство с Народом».**

Я уже говорил вам: Аполлинер мог утверждать всё, что угодно. Ничто не могло дать ему основания для подобного вывода. Допустим, иногда он угадывал смысл того, что я делал, но «примирить Искусство с Народом» — это просто красивая

чепуха! В этом весь Аполлинер! Я занимал в группе кубистов не особенно важное место, поэтому он сказал себе: «Надо написать что-нибудь о нем, о его дружбе с Пикабиа...» И написал первое, что пришло в голову; получилось поэтично, в его стиле, не спорю, но никакой правды, никакого точного анализа в этой фразе нет и в помине. Аполлинер был тот еще пройдоха, он ясно видел одни вещи и отлично придумывал другие, весьма впечатляющие, но эта его фраза — о нем, не обо мне.

**Пожалуй, тем более что в это время вы почти не помышляли о контакте с публикой.**

Да мне было просто плевать на этот контакт...

**Мне кажется, что до «Новобрачной» ваши поиски получали выражение в изображениях или иллюстрациях чего-то длящегося. А начиная с «Новобрачной», динамическое движение словно остановилось. Внимание как бы перешло с функции на орган.**

Это довольно точно. Я совершенно позабыл о движении или даже о регистрации движения каким бы то ни было способом. Движение меня больше не интересовало. С ним было покончено. Работая над «Новобрачной» и над «Стеклом», я постоянно искал что-то такое, что не напоминало бы об уже бывшем ранее. Я с какой-то одержимостью стремился избежать использования опробованных приемов. Пришлось не доверять самому себе, так как пройденным увлекаешься очень легко, даже сам того не желая. Безотчетно находишь ту же деталь, которую уже находил прежде. Поэтому я вел непрерывную борьбу за четкий и полный разрыв.

**Каков был интеллектуальный генезис «Большого стекла»?**

Этого я не знаю. Часто решающую роль играли технические вещи. Стекло меня живо интересовало как основа — в силу своей прозрачности. Это уже немало. Затем — краска, которая на стекле видна с обеих сторон и, при правильном покрытии, надежно защищена от окисления. То есть цвет остается чистым в своем зрительном качестве настолько долго, насколько это возможно. Все эти технические вопросы имели для меня большое значение. А еще была очень важна перспектива. «Большое стекло» представляет собой реабилитацию перспективы, которая до того совершенно игнорировалась или недооценивалась. Перспектива стала у меня научной от начала и до конца.

### **Но это не реалистическая перспектива.**

Конечно нет. Это перспектива математическая, научная.

### **Основанная на расчетах?**

Да, и на измерениях. Расчеты и измерения — еще две важные вещи. Вот скажите, что я туда вкладывал? Я смешивал историю, анекдот, в позитивном смысле слова, с визуальным изображением, придавая визуальности, зрительному элементу, меньшее значение, чем это обычно делается в картине. Уже тогда мне хотелось не заикливаться на зрительном языке...

### **На языке сетчатки.**

Да, на сетчаточном языке. Всё становилось концептуальным, то есть начинало зависеть не от сетчатки, а от других вещей.

**Тем не менее выходит, что технические проблемы возникали прежде идеи.**

Часто так и было. Там, в сущности, очень мало идей. В основном — мелкие технические проблемы, связанные с элементами, которые я использовал: со стеклом и так далее. Все они заставляли меня искать решения.

**Странно, что, будучи, по общему мнению, чистейшим интеллектуалом-изобретателем, вы занимались в основном техническими проблемами.**

Но это правда. Должен вам сказать, что живописец всегда остается ремесленником.

**Помимо технических проблем, вы занимались проблемами научными — проблемами отношений, расчетов.**

Вся живопись, начиная с импрессионизма, антинаучна, даже Сёра. Мне было интересно внести в нее научную точность и непреложность, что делалось нечасто и уж во всяком случае нечасто оказывалось в центре внимания. Я взялся за это не из любви к науке, а, наоборот, скорее для того, чтобы ее развенчать — нежно, слегка, без нажима. Хотя элемент иронии присутствовал.

**В этой научности есть доля знаний...**

Очень небольшая. Ученым я никогда не был.

**Такая ли уж небольшая? Ваши познания в математике удивляют, особенно с учетом того, что у вас нет научного образования.**

Да нет там ничего удивительного. Всё, что нас тогда интересовало, сводилось к четвертому измерению. В «Зеленой коробке»\* есть куча заметок о нем.

---

\* См. примеч. на с. 61 и с. 128–130.

Вы помните человека по фамилии, кажется, Поволовски? Он был издателем с улицы Бонапарта\*. Его имени я не помню, но он писал в одной газете статьи, в которых популяризировал идею четвертого измерения и объяснял, что существуют плоские тела, имеющие только два измерения, и тому подобные вещи. Это было очень любопытно, даже во времена кубизма с Пренсе.

### **Пренсе был псевдоматематиком и тоже практиковал иронию...**

Вот именно. Мы не были математиками и полностью доверяли Пренсе. Он вселял иллюзию глубоких познаний, хотя был, полагаю, обычным учителем в лицее или бесплатной школе. Так или иначе, я в те годы читал статьи Поволовски, в которых объяснялись меры, прямые и кривые линии и так далее. Всё это вертелось в моей голове, когда я работал над «Большим стеклом», хотя никаких расчетов я в него не вкладывал. Я просто думал об идее проекции, о невидимом — так как его невозможно увидеть глазами — четвертом измерении. Поскольку трехмерная вещь отбрасывает двумерную тень — например, проекция Солнца на Землю дает два измерения, и так же происходит с любым объектом, — путем простой интеллектуальной аналогии я решил, что четвертое измерение может дать проекцию в трех измерениях, то есть что любой трехмерный объект, который мы холодно наблюдаем, является проекцией некоей неизвестной нам четырехмерной вещи. Софизм в какой-то

---

\* Дюшан путает — или притворяется, что путает, — Жака Поволовски, державшего художественную галерею в Париже, на улице Бонапарта, в 1920-х годах, и Гастона де Павловски, автора книги «Путешествие в страну четвертого измерения», многочисленные отрывки и притчи из которой печатались с 1908 года в газете *Comedia*. Этот прежде малоизвестный источник творчества Дюшана изучили Рене Эльд в книге «Глаз психоаналитика» и Жан Клер в книге «Марсель Дюшан, или Мыльный пузырь». — *Примеч. Пьера Кабанна.*

мере, но не лишенный возможности. Из этой догадки и вышла «Новобрачная» в «Большом стекле» — проекция четырехмерного объекта.

### **Вы называли «Новобрачную» «задержкой в стекле»\*.**

Да. Мне нравилась поэтичность этого выражения. Я придавал «задержке» поэтический смысл, который даже не мог объяснить. Мне не хотелось говорить «картина в стекле», «рисунок в стекле», «нарисовано на стекле», понимаете? А слово «задержка» показалось мне подходящим — как найденная фраза. «Задержка в стекле» — это было по-настоящему поэтично, в самом что ни на есть маллармеанском смысле слова, если хотите.

### **А что значит слово «даже» («tête») в названии «Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже»?**

Я вообще придавал очень большое значение названиям — становился литератором, когда до них доходило дело. Меня интересовали слова. И здесь тоже было соединение слов, к которому я добавил запятую и «даже» — частицу,

---

\* «Задержка в стекле» («Retard en verre») — один из эпонимов «Большого стекла», впервые возникший в заметке 1912–1915 годов, которая затем вошла в «Зеленую коробку»:

Своего рода подзаголовок  
ЗАДЕРЖКА В СТЕКЛЕ

Писать «задержка» вместо «картина» или «живопись»; картина на стекле становится задержкой в стекле — но «задержка в стекле» не означает «картина на стекле». —

Это просто способ не рассматривать больше такую-то вещь как картину — сделать из нее задержку в самом что ни на есть общем смысле, не столько в различных смыслах, которые может иметь слово «задержка», сколько в их неопределенном объединении. «Задержка» — задержка в стекле, так же как говорят «стихотворение в прозе» или «плевательница из серебра».

(Duchamp M. Duchamp du signe / Ecrits. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Nouv. éd. Paris: Flammarion, 1994. P. 41).

О «задержке в стекле» см.: Де Дюв Т. Живописный номинализм. Марсель Дошан, живопись и современность [1984] / Пер. А. Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012. С. 36, 65, 83, 158, 176, 265, 311, 319–320. Также см. ниже, с. 151.



лишенную смысла без продолжения, соотносящего ее с холостяками или новобрачной: «даже она», «даже они»\*. Частица как идеальное выражение частицы. Ровным счетом никакого смысла у нее нет. Мне был очень интересен этот антисмысл в поэтическом плане, с точки зрения фразы. Кстати, это очень понравилось Бретону и стало для меня своего рода посвящением. Я в самом деле понятия не имел, к чему она, когда ее добавил. При переводе названия «Стекла» на английский используют even — такую же абсолютную частицу, лишенную всякого смысла. Тем более уместную, коль скоро речь идет о раздевании\*\*! Это нонсенс, бессмыслица.

**Кажется, вы уже полюбили в это время языковые игры.**

Я интересовался ими, но лишь слегка. И ничего не писал.

**Интерес возник под влиянием Русселя?**

Несомненно, хотя всё то, о чем мы говорим, мало на него похоже. Я увлекся, решив, что тоже могу попробовать что-то в подобном смысле или, вернее, в подобной бессмыслице. Я не знал ни биографию Русселя, ни того, как он объяснял в отдельном тексте свою манеру письма\*\*\*. Там он рассказывает, что брал готовую фразу и подбирал к ней игры

\* Франц. *même* гораздо более многозначно, чем русское «даже», и хотя Дюшан говорит о нем как о наречии (усиливающим другое наречие, прилагательное или глагол: напр., «тепло, даже здесь»; «хорошо, даже очень» и т. п.), он тут же ссылается на местоименное значение того же слова («elle-même» или «eux-mêmes» значило бы в названии его работы «она сама» или «они сами»), и таким образом «*même*» связывалось бы с новобрачной или холостяками). Кроме того, «*même*» может иметь значение местоименного прилагательного — «такой же», но в этом случае должно стоять перед определяемым словом («*même chose*» — «такая же вещь», «то же самое») или сопровождаться частицей «*que*» («*même que*» — «такой же, как»).

\*\* Дюшан проводит аналогию между раздеванием (*la mise à nu*) новобрачной и «раздеванием» или «оголением» слова, лишаемого смысла.

\*\*\* Книга Русселя «Как я написал некоторые свои книги» была опубликована посмертно в 1935 году.

слов — как бы в скобках. Позднее из замечательной книги Жана Ферри\* я узнал о технике Русселя гораздо больше; его игра слов имела скрытый смысл, но не такой, как у Малларме или Рембо; его темнота — другого порядка.

**Вы прекратили всякую художественную деятельность, чтобы полностью отдаться работе над «Большим стеклом»?**

Да. Всё прочее осталось в прошлом. Меня волновало только «Большое стекло», и я понимал, что нет никакого смысла выставлять мои предшествующие опыты. В то же время мне хотелось освободиться от материальных ограничений, и я устроился библиотекарем: это было своего рода социальное алиби, которое оправдывало отказ выставляться. Я принял твердое решение и отныне не пытался ни писать, ни продавать картины, но вместе с тем занимался работой, на которую требовалось несколько лет.

**В Библиотеке Святой Женевьевы вам платили, полагаю, франков пять в день.**

Да, это была работа практически «на общественных началах». Еще я посещал Школу хартий\*\* — слушал курсы, которые мне нравились.

**И относились к этому серьезно?**

Вполне, потому что думал, что такая жизнь может продлиться долго. Я понимал, что не смогу сдать экзамены и поступить в Школу хартий на полноценное обучение,

---

\* Речь идет о первой монографии, посвященной писателю: *Ferry J. Une étude sur Raymond Roussel. Paris: Arcanes, 1953.*

\*\* Национальная школа хартий — государственное высшее учебное заведение в Париже, основанное в 1821 году для подготовки работников архивов.

но ходил туда, чтобы поддерживать форму. В каком-то смысле это была моя интеллектуальная позиция — альтернатива рабскому подчинению художника ручному труду. К тому же параллельно я занимался расчетами для «Большого стекла».

### **Что привело вас к идее использовать стекло?**

Цвет. Занимаясь живописью, я использовал в качестве палитры кусок толстого стекла и периодически смотрел на краски с его обратной стороны; в какой-то момент мне показалось, что в этом есть нечто интересное с точки зрения живописной техники. На картинах краски всегда очень быстро становятся грязноватыми, тускнеют или желтеют из-за окисления, а на стеклянной палитре с ними ничего не происходило — они были надежно защищены. Я понял, что стекло дает возможность сохранить цвет чистым и неизменным достаточно надолго. Эта идея и нашла применение в «Новобрачной».

### **Никакого другого значения стекло для вас не имеет?**

Нет, абсолютно никакого. Разве что, будучи прозрачным, оно позволяет максимально полно соблюсти строгость перспективы и, кроме того, устраняет всякий намек на красочное «тесто», материю. Я хотел измениться, найти новый подход.

### **«Большому стеклу» давали разные интерпретации. Как его интерпретируете вы?**

Никак, ведь я создал его без всякого определенного замысла. Его элементы сами постепенно добавлялись друг к другу. Общая идея сводилась просто-напросто к исполнению работы и к ее детальному описанию в стиле какого-

нибудь каталога Оружейной мануфактуры Сент-Этьена\*. От всякой эстетики в обычном смысле этого слова я отказался. Мне совершенно не хотелось создавать очередной манифест живописи.

### **То есть это была сумма опытов?**

Именно сумма опытов, без малейшей мысли о том, чтобы положить начало новому направлению в живописи вроде импрессионизма, фовизма или любого другого «изма».

### **Что вы думаете об интерпретациях «Стекла», предложенных Бретоном, Мишелем Карружем\*\*, Робером Лебелем\*\*\*?**

Каждый из них дал свое толкование, которое нельзя назвать ни полностью ложным, ни полностью истинным; все эти толкования интересны, но интересны только с учетом особенностей их авторов — впрочем, как всегда. То же самое касается различных толкований импрессионизма. Какому-то из них веришь, а какому-то — нет, в зависимости от того, насколько близок или не близок тебе его автор.

### **Получается, что всё, написанное о «Большом стекле», вам безразлично?**

Нет, почему же, у меня есть к этому интерес.

\* Мануфактура Сент-Этьена — крупная французская оружейная фабрика, регулярно выпускавшая иллюстрированные каталоги с детальным описанием своей продукции, которые ныне являются ценным источником для историков и коллекционеров оружия.

\*\* Мишель Карруж (настоящее имя — Луи Кутюрье; 1910–1988) — французский писатель, близкий к сюрреалистам, один из первых энтузиастов творчества Дюшана, автор посвященной ему книги «Холостяцкие машины» (1954).

\*\*\* Робер Лебель (1901–1986) — французский писатель, поэт, художественный критик, коллекционер. Друг и первый биограф Дюшана (его книга «О Марселе Дюшане» вышла в свет в 1959 году; Дюшан выступил автором ее макета).

**Вы читаете тексты о нем?**

Конечно. Но сейчас ничего не помню.

**Удивительно, что в течение восьми лет, между 1915 и 1923 годом, вам удалось предпринять несколько совершенно разных, почти несовместимых по духу, задачам и способам реализации проектов: методичное, планомерное, медленное сооружение «Большого стекла»; по-научному строгую исследовательскую работу над первой «Коробкой»\*; и беспечное создание первых реди-мейдов.**

«Коробка 1913–1914 годов» — не то, чем кажется.

Я не задумывал ее в качестве коробки: это были просто заметки. Поначалу я думал собрать в альбом, вроде того же каталога Сент-Этьенской мануфактуры, свои расчеты и размышления, никак не связанные воедино. Иногда это были просто клочки бумаги... Мне казалось, что этот альбом будет иметь отношение к «Стекла» и что им можно будет пользоваться при осмотре «Стекла», так как я считал, что оно не предполагает восприятия в эстетическом смысле слова. То есть, по моему замыслу, нужно было параллельно читать книгу и осматривать «Стекло». Объединение этих процессов позволяло обойти ненавистный мне сетчаточный аспект. Всё получалось вполне логично.

**А откуда взялась ваша антисетчаточная позиция?**


---

\* «Коробки» — ряд произведений Дюшана, объединяющих в себе элементы литературы, архивной документации (посещение Школы хартий не прошло даром) и визуального искусства. «Коробка 1914 года» (о которой идет речь ниже), «Зеленая коробка» (1934) и «Белая коробка» (1966) представляют собой собрания факсимильных копий заметок Дюшана с рисунками, посвященных в основном концепции и разработке «Большого стекла» (эти заметки регулярно переиздаются в виде книг), а «Коробка-в-чемодане» (1941–1966; несколько незначительно отличающихся версий) — собрание факсимильных репродукций и уменьшенных копий его художественных произведений, уложенных в специальный чемодан.

От чрезмерного значения, которое придается всему сетчаточному. Со времен Курбе считается, что живопись обращается к сетчатке глаза, — это приобрело характер всеобщего заблуждения. Надо же, трепет сетчатки! Прежде живопись имела другие функции: она могла быть религиозной, философской, нравоучительной. Хотя мне выпала удача занять антисетчаточную позицию, это, к несчастью, мало что изменило: весь наш век остался верен сетчатке, разве что сюрреалисты попытались от нее уклониться. И не то чтобы особенно уклонились... Сколько бы Бретон ни говорил, что судит о вещах с сюрреалистической точки зрения, в конечном счете его всегда интересует живопись в сетчаточном смысле. Это просто смешно. Нужно изменить ситуацию, так не может продолжаться всегда.

**Ваша позиция была сочтена образцовой, но ей почти никто не последовал.**

А что вы хотите? Так денег не заработаешь!

**Вы могли бы иметь учеников.**

Нет. Это же не какая-то программа в школе живописи, где все повторяют одно и то же за дядей, мастером. Речь, на мой взгляд, о куда более возвышенной позиции.

**А как относились к ней ваши друзья?**

Я мало с кем об этом говорил. Пикабия был по преимуществу абстракционистом — ведь он и придумал слово «абстракционизм». Его «дада» сводилось к абстракции. Вот о ней мы говорили часто, он больше и думать ни о чем не мог. А я очень быстро ушел в другую сторону.

**Вы никогда не занимались абстракцией?**

В подлинном смысле этого слова — нет. Картину вроде «Новобрачной» можно назвать абстрактной, потому что там нет фигуративного изображения. Но в строгом смысле слова она не абстрактная: она висцеральная, если угодно.

Когда смотришь на то, что создали абстракционисты после 1940 года, понимаешь, что хуже некуда: это одна сплошная оптика, они все по уши застряли в сетчатке!

### **Вы отказались от абстракции из антисетчаточных соображений?**

Нет. Я сначала отказался и только потом понял почему.

### **Как вас пригласили участвовать в Арсенальной выставке\*?**

Через Уолтера Пака. Где-то в 1910 году он приезжал во Францию и общался с моими братьями, у которых я с ним и познакомился. А потом, в 1912-м, занимаясь сбором экспонатов для этой выставки, он предоставил всем нам трем довольно заметное место на ней. Шумиха вокруг кубизма была в самом разгаре. Мы показали Паку то, что у нас было, и он уехал с отобранными вещами; у меня он взял «Обнаженную, спускающуюся по лестнице», «Молодого человека», «Портрет игроков в шахматы» и «Короля и королеву в окружении быстрых обнаженных». Пак переводил на английский Эли Фора. Он написал несколько превосходных книг. Несчастье бедняги заключалось в том, что он занимался живописью. Его картины никак не вязались с тогдашним вкусом. Они были просто кошмарными. Но как человек он

---

\* Арсенальная выставка — первая крупная экспозиция нового европейского искусства в США — прошла, как указывает ее принятое название, в здании арсенала одного из полков в Нью-Йорке в феврале — марте 1913 года. Ее посетили около ста тысяч человек, и после Нью-Йорка она демонстрировалась в Бостоне и Чикаго. — *Примеч. Пьера Кабанна.*

был мил. В 1914 году именно он, вновь будучи в Париже, убедил меня поехать в Соединенные Штаты. Война была уже объявлена, мы сидели на скамейке на авеню Гобелен в октябре или ноябре. Было совсем тепло, и он сказал мне: «Почему вы не едете в Америку?» Он объяснял, что «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» имела успех и что я нашел бы там место для себя. В итоге спустя шесть месяцев я решил ехать. Хотя меня комиссовали по здоровью, пришлось получить разрешение.

**В один прекрасный день вы стали автором «Обнаженной, спускающейся по лестнице». С выставки купили все четыре ваши картины, и вы проснулись знаменитым. Это противоречило вашей отстраненной позиции...**

Это случилось так далеко! Я на выставку не ездил и просто получил письмо, в котором говорилось, что мои четыре картины проданы. Не такой уж это был успех — всего лишь локальный. И я не придавал ему значения. Хотя, конечно, мне доставило удовольствие получить двести сорок долларов за «Обнаженную». Тогда двести сорок долларов равнялись 1200 франкам золотом; я назначил эту цену и ее получил. В нынешних деньгах это 120 000 франков.

Ажиотажу вокруг этой картины поспособствовало ее название. Никто же не пишет обнаженную женщину, спускающуюся по лестнице, — это смешно. Сегодня вы не будете смеяться, потому что уже столько всего слышали, но тогда это было ново и скандально, учитывая сюжет. Обнаженная натура требовала уважения. В религиозном, пуританском лагере картина тоже вызвала негодование. Всё это и вызвало шумиху. К тому же ярые противники «Обнаженной» на-



шлись и в стане живописцев. Закипели страсти. Я воспользовался этим, вот и всё.

**А сегодня, по прошествии полувека, что вы думаете об «Обнаженной»?**

Она мне нравится. Она крепче «Короля и королевы». Даже в старых, цеховых выражениях она очень плотная, собранная, добротна написанная стойкими красками, которые дал мне один немец. Краски отлично себя повели, а это много значит.

**Не стали ли французские художники смотреть на вас косо после этого скандального успеха?**

Возможно, но, не забывайте, они толком ничего не знали. В то время между Европой и Америкой не было такого взаимодействия, как сейчас, и никто об этом не говорил, даже в газетах. Донеслись какие-то смутные отголоски, не более того. Во Франции история, в сущности, прошла незамеченной. Я и сам не чувствовал, что этот успех может сыграть какую-то роль в моей жизни. Но, приехав в Нью-Йорк, я сразу понял, что не являюсь там чужим.

**Америка была вам предначертана.**

Можно и так сказать.

**И вы там остались.**

Я словно обрел второе дыхание.

**Кто-то сказал, что вы — единственный художник, которому удалось пробудить к новому искусству целый континент.**

Да континент плевать на всё это хотел. Мы, как вы знаете, существовали в очень узком кругу, даже в Соединенных Штатах.

**Понимали ли вы тогда, что значите для американцев?**

Не то чтобы. Мне быстро наскучило то, что, с кем бы я ни знакомился, мне первым делом говорили: «А, так это вы написали ту картину»\*. А самое забавное, что лет тридцать, если не сорок картину знали, а меня — нет. Никто не знал моего имени. Для Америки, для всего континента фамилия Дюшан равным счетом ничего не значила; между картиной и мной не было никакой связи.

**Никто не проводил связи между скандалом и автором скандала?**

Абсолютно, одно заменяло другое. Увидев меня перед собой, все говорили: «Ах да...», но лишь человека три-четыре представляли себе, кто я такой. Картину или ее репродукцию видели все, однако они даже не задумывались о том, кто ее написал. И я жил там, нисколько не страдая от популярности своей картины, теряясь за нею, в ее тени. «Обнаженная» затмила меня целиком и полностью.

**Это отлично подходило художнику с вашей позицией...**

Я был просто счастлив. Меня совершенно не смущала эта ситуация, наоборот, я чувствовал себя неловко, когда приходилось отвечать на вопросы журналистов.

**Как сегодня?**

Точно!

**«Обнаженную, спускающуюся по лестнице» купил некто Ф. Ч. Торри, владелец галереи в Сан-Франциско...**

---

\* «Обнаженную, спускающуюся по лестнице». — Примеч. Пьера Кабанна.

Лавки китайских древностей\*. Еще до войны он приезжал в Париж, чтобы со мной познакомиться, и я подарил ему тот маленький рисунок к стихам Лафорга — «Обнаженную, поднимающуюся по лестнице», — который, правда, назывался не так, а «Опять к этой звезде». Там действительно была изображена обнаженная фигура, поднимающаяся по лестнице, и, как вы знаете, с этого рисунка начался путь к «Спускающейся обнаженной». Я зачем-то поставил под ним дату «1912», хотя он был сделан в ноябре 1911 года, и в 1913-м написал его для Торри. Те, кто сопоставляет даты, говорят: «Нет, это невозможно». Получилась забавная путаница.

Позднее Аренсберг пять лет упрашивал Торри продать ему этот рисунок. В конце концов тот согласился. Сколько Аренсберг ему заплатил, я не знаю; это осталось для меня секретом. Я никогда не спрашивал, но он, думаю, и не сказал бы. К тому моменту ему, должно быть, пришлось выложить за мой рисунок кучу денег.

**Еще две картины, «Короля и королеву» и «Портрет игроков в шахматы», купил адвокат из Чикаго А. Дж. Эдди\*\*.**

Ох, это тоже был еще тот чудак! Он первым в Чикаго сел на велосипед и первым же заказал свой портрет Уистлера. Вот и вся его репутация! У него была важная адвокатская контора и коллекция картин. В то время он накопил много абстракций, в том числе вещи Пикабиа. Это был такой здоровяк-блондин. Между прочим, он написал книгу «Кубизм

---

\* Дюшан утрирует. Фредерик Чивер Торри (1864–1935) был партнером в компании «Викери, Эткинс и Торри» в Сан-Франциско, торговавшей предметами искусства, прежде всего картинами, гравюрами и фотографиями. См. о нем: [http://berkeleyheritage.com/eastbay\\_then-now/torrey.html](http://berkeleyheritage.com/eastbay_then-now/torrey.html) (дата обращения 16.09.2018).

\*\* Артур Джером Эдди (1859–1920) — юрист, коллекционер и писатель. Большая часть его собрания перешла по завещанию в Художественный институт Чикаго.

и постимпрессионизм», вышедшую в 1914 году, — первую в Соединенных Штатах, посвященную кубизму.

Эти люди были особенно забавными потому, что появлялись неведомо откуда. Они покупали эти картины, не сговариваясь. Единственным связующим звеном между ними был Уолтер Пак.

**«Три остановки-эталона»\*** представляют собой три тонкие вытянутые стеклянные пластинки, с одной стороны обклеенные холстом, к которому прикреплены три нитки, по одной на каждом «эталоне». Всё это уложено в коробку для крокетных принадлежностей: «консервированный случай», как вы выразились.

Идея случайности, о которой в те годы размышляли многие, увлекала и меня. Моей целью было прежде всего отрешиться от руки, так как, в сущности, даже твоя собственная рука — тоже случайность.

Чистая случайность интересовала меня как способ пойти наперекор логичной реальности: положить что-нибудь на холст или на лист бумаги, связать идею прямой горизонтальной нити в метр длиной, падающей с высоты в тот же метр на горизонтальную плоскость, с идеей ее, этой нити, собственной, своевольной деформации. Это меня забавляло. Очередная «забавная» идея побудила меня проделать этот опыт, трижды повторив одно и то же...

Для меня важна цифра три, но вовсе не в каком-то эзотерическом смысле, а в обычном смысле нумерации: один — это единица или единство, два — это пара или двойствен-

---

\* «Trois stoppages étalon» (1913–1914). Другие варианты перевода названия: «Три эталона художественной штопки» (С. Б. Дубин), «Три штопальных эталона», «Три образца для штопки». Разночтения связаны с темной игрой слов, заложенной в названии. Малоупотребительное слово «stoppage» может означать «художественная» штопка или «остановка (застопоривание)» машины.

ность, а три — это всё остальное. Дойдя до трех, вы получаете три миллиона, так как это одно и то же.

Я решил, что для достижения желаемой цели нужно повторить одно и то же три раза. «Три остановки-эталоны», полученные в результате трех опытов, дали немного разную форму. Сохранив линии, которые они образовали, я получил деформированный метр — консервированный метр, если хотите, или консервированный случай. По-моему, забавно консервировать случай.

### **Как вы пришли к выбору серийного объекта — реди-мейда — в качестве произведения искусства?**

Я вовсе не хотел делать его произведением. Слово «реди-мейд» появилось только в 1915 году, когда я приехал в Соединенные Штаты. Оно понравилось мне как слово\*, но когда я поставил на табурет, вилкой вниз, велосипедное колесо, я не думал ни о каком реди-мейде и вообще ни о чем: это было просто развлечение. Никакого намерения создавать, выставлять или описывать что-либо подобное у меня не было. Ничего похожего...

### **Но был тем не менее оттенок провокации.**

Да нет же. Всё просто. Возьмите «Аптеку»\*\*\*: я сделал ее в поезде, в полутьме, в сумерках по дороге в Руан в январе 1914 года. Увидел два огонька в глубине пейзажа. Капнул в одно место красным, в другое — зеленым: получилось похоже на аптеку. Забава, не более того.

---

\* В коммерческом языке того времени (например, в витринах магазинов) выражение «ready made» обозначало главным образом «готовое платье» (в отличие от шитого на заказ). Его буквальное значение — «готовое сделанное» — близко к тавтологии.

\*\* «Аптека», считающаяся одним из первых реди-мейдов Дюшана, представляет собой репродукцию пейзажа на бумаге, дополненную (как объясняется ниже) двумя пятнышками краски.

## Еще один консервированный случай?

Ну да. А сам пейзажик я купил в магазине художественных товаров. Всего я сделал три «Аптеки», но где они сейчас, не знаю. Первая принадлежала Ман Рэю. В 1914 году я сделал «Сушилку для бутылок». Просто купил ее на ярмарке у мэрии и надписал: идея надписи как элемента исполнения возникла как раз тогда. Что именно было написано на той сушилке, я забыл. Когда я выехал с улицы Сен-Ипполит, отправившись в Америку, мои сестра и невестка выбросили всё, что там осталось, в том числе и сушилку, о которой потом никто не вспоминал. Но в Соединенных Штатах в 1915 году я сделал еще несколько объектов с надписями, в том числе лопату для уборки снега, на которой написал что-то по-английски\*. И мне в голову пришло слово «реди-мейд», очень подходящее, как я решил, для этих предметов, не являвшихся ни произведениями искусства, ни какими-нибудь эскизами, ни чем бы то ни было, относящимся к художественной области. Ведь в этом-то и заключался мой интерес.

## Но что определяло для вас выбор конкретного реди-мейда?

В каждом случае что-то свое. В основном я стремился не обращать внимания на «look»\*\*. Выбрать объект очень трудно, потому что через две недели начинаешь любить его или ненавидеть. Нужно достичь безразличия, избавляющего от эстетических эмоций. Выбор реди-мейда всегда основывается на зрительном безразличии и в то же время на полном отсутствии вкуса, как хорошего, так и плохого.

## Что такое для вас вкус?

---

\* Надпись на этом реди-мейде — «In advance of broken arm» (англ. «В предчувствии сломанной руки») — служит и его названием.

\*\* Англ. внешний вид (обычно — хороший, привлекательный).

Привычка. Повторение чего-то, однажды принятого. Если делаешь одно и то же несколько раз, это становится «в твоём вкусе». Хорош он или плох, не важно, вкус есть вкус.

**Каким же образом вы от него уклонялись?**

С помощью механического рисунка, который не предполагает никакого вкуса, так как он свободен от всех живописных условностей.

**Вы всячески сопротивлялись реализации...**

...да, созданию формы в эстетическом смысле, формы или цвета. Созданию и повторению.

**Занимая эту антинатуралистическую позицию, вы тем не менее применяли ее и к естественным, натуральным объектам.**

Да, но это для меня не важно, я не нес за это ответственности. Кто-то создал эти объекты, — не я. На этом основании я снимал с себя ответственность за них.

**Продолжением вашей работы над «Большим стеклом» стали «Три мужематрицы»...**

Нет, их было девять.

**Хорошо. Но начали вы с трех. Почти одновременно с «Тремя остановками-эталоном» и, возможно, по сходным причинам.**

Нет, вначале я придумал восемь матриц, но заметил, что их число не кратно трем, а значит, не отвечает моей идее трех. Тогда я добавил еще одну, и их стало девять. Мужематриц было девять. Как они возникли? В 1913 году я нарисовал их — восемь, девятая появилась через полгода.

Идея была забавной потому, что это литейные матрицы, но для отливки чего? Газа! То есть в матрицы запускают газ, и он приобретает в них форму солдата, разносчика товаров из магазина, кирасира, полицейского, священника, начальника станции и так далее — на рисунке все они подписаны. Матрицы построены на одной горизонтальной плоскости, которая пересекает их на уровне пенисов. Вот так и родилось стекло 1914–1915 годов под названием «Девять мужематриц». Собственно матрица, ее рабочая сторона, невидима. Я всегда уклонялся от создания чего-то осязаемого, и матрица здесь подошла, так как ее внутренняя сторона недоступна зрению. Все девять мужематриц — слегка заржавевшие\*. Они не написаны и не окрашены, они просто приобрели цвет. Я тогда отказался от краски, а ржавчина — это и краска, и не краска. Меня весьма волновали подобные вещи.

### **Вы сравнивали реди-мейд со встречей.**

Да, правда только однажды. В тот момент я был увлечен идеей действия с опережением: сделать что-то заранее, объявить: «Тогда-то, в такой-то час я это сделаю...» Должно быть, я во всем этом несколько запутался.

### **Когда вы впервые приехали в Америку в июне 1915 года, каким был Нью-Йорк?**

Он отличался от Парижа. Был немного провинциальным. Там было много французских ресторанчиков, маленьких французских отелей, которые позднее исчезли. Всё изме-

---

\* Они сделаны из свинцовой проволоки, постепенно покрывающейся окислом. Окись свинца представляет собой сурик — интенсивный оранжево-красный пигмент, издавна используемый в живописи. Именно это слово — «minium» (франц. сурик) — использует в этом пассаже Дюшан.



нилось в 1929 году, после кризиса\*. Ввели пошлины. Стало невозможно, как и во Франции сейчас, делать что-то, не задумываясь о постоянной уплате пошлин. Еще в Нью-Йорке были синдикаты и тому подобные вещи. Я, скажем так, мельком застал Америку XIX века.

### **В живописи царил академизм...**

Да, тон задавали «французские художники». Они царили безраздельно. Американские живописцы ездили учиться в парижскую Школу изящных искусств. В 1900 году в Париж приехал Вандербильт, купивший за сто тысяч долларов картину Бугро и за шестьдесят — еще одну, Розы Бонёр. Другие покупали Мейссонье, Эннера, Сарджента\*\*. С ними ассоциировалась красивая жизнь.

### **Арсенальная выставка изменила общественное мнение?**

Безусловно. Она изменила направление, в котором двигались художники, и вообще пробудила идею искусства в стране, где до того им не особенно интересовались. Картины покупались только денежной элитой и только в Европе. Крупные коллекционеры не допускали даже возможности приобретения американской картины. А между тем в Америке работало очень интересное, знающее и, кстати, осведомленное о европейских новшествах поколение живописцев.

### **Говорили, что вы приехали в Соединенные Штаты миссионером дерзости.**

---

\* Речь идет о биржевом обвале 24–29 октября 1929 года, после которого в США началась Великая депрессия.

\*\* Знаменитые живописцы академического направления: Вильям-Адольф Бугро (1825–1905); Роза Бонёр (1822–1899); Жан-Луи-Эрнест Мейссонье (1815–1891); Жан-Жак Эннер (1829–1905); Джон Сингер Сарджент (1856–1925).

Не знаю, кто это сказал, но я согласен! Хотя не так уж много во мне было дерзости, да и среда, в которой я вращался, была такой узкой... И, должен вам сказать, совершенно мирной, без всякой агрессии, без всякого бунта. Мы жили вне социальных или политических движений.

**Анри-Пьер Роше\*** сказал мне, что вы очаровывали людей.

О, он был так мил. Как только мы познакомились, он стал звать меня «Виктор», а часа через три — «Тотор», и так с тех пор и звал всю жизнь. Это значит, что он был очарован? Ну, не знаю.

---

\* Анри-Пьер Роше (1879–1959) — один из ближайших друзей Дюшана, коллекционер, торговец искусством и писатель, автор, среди прочего, романов «Жюль и Джим» и «Две англичанки и Континент», экранизированных Франсуа Трюффо.

СКВОЗЬ  
«БОЛЬШОЕ  
СТЕКЛО»

**Итак, вы в Нью-Йорке. Вам двадцать восемь лет, и вы — знаменитый автор не менее знаменитой картины «Обнаженная, спускающаяся по лестнице». В скором времени по приезду вы познакомились с вашим в будущем главным американским ценителем — Уолтером К. Аренсбергом, который соберет едва ли не всё вами созданное в Музее Филадельфии. Как это произошло?**

Когда я приехал, Уолтер Пак, сошедший с парохода вместе со мной, сразу повел меня к Аренсбергу. Тот прослышал о моем прибытии в Америку и, ничего обо мне не зная, выразил желание познакомиться. В итоге я на месяц остался у него в гостях: так началась наша дружба на всю жизнь; вскоре Аренсберг выделил мне мастерскую.

Это был очень милый человек, по первому званию поэт. Он окончил Гарвард и, имея достаточно средств для жизни, писал имажистские стихи\*. В то время в Нью-Йорке существовала английская школа имажистов, в которую входили несколько американских поэтов, в том числе и Аренсберг. Я тогда общался с ними. Характер у бедняги Аренсберга был непростой. Будучи совсем немного старше меня, он не добился своими стихами желаемого признания — достаточно быстрого или полного, — и это

---

\* Имажизм — авангардистское направление в английской и американской поэзии 1910-х годов. Наиболее известные представители — Эзра Паунд (1885–1972), Эми Лоуэлл (1874–1925) и Роберт Карлос Уильямс (1883–1963).

отвратило его от поэзии. Уже к 1918–1919 годам он бросил писать и пустился в фантастическую, по-своему дадаистскую криптографическую авантюру, которая заключалась в поиске секретов Данте, зашифрованных в «Божественной комедии», и секретов Шекспира, зашифрованных в его пьесах. Знаете эту старую историю: был Шекспир или не было Шекспира? Подобным изысканиям Аренсберг отдал всю жизнь. О Данте он написал книгу и выпустил ее, очевидно, за свой счет, так как заинтересованных издателей не просматривалось. А затем создал организацию — Фонд Фрэнсиса Бэкона или что-то в этом роде, — целью которой было доказать, что пьесы Шекспира на самом деле написал Бэкон.

Система Аренсберга состояла в том, чтобы отыскивать в текстах, чуть ли не в каждой третьей строчке, всевозможные намеки — на что угодно. Для него это была игра, наподобие шахмат, и он ее обожал. Ему помогали две или три секретарши, и перед смертью он завещал им сумму, достаточную для того, чтобы снять домик в Калифорнии и продолжать изучение пьес Шекспира. Вот такой человек.

### **Его исследования имеют научную ценность?**

Не думаю. По-моему, всё дело было в увлечении Аренсберга игрой. Порой он искажал слова источников, чтобы «вчитать» в них то, что ему хотелось. Впрочем, так поступают все, кто занимается подобными вещами.

### **Как Аренсберг узнал о вас?**

Благодаря Арсенальной выставке. Со дня нашего знакомства он начал скупать мои работы: нелегкая задача, так как владельцы не стремились от них избавиться. На то, чтобы заполучить «Обнаженную, спускающуюся по лестнице», он потратил три года и в 1918-м или 1919 году купил ее,

до этого успев заказать мне копию — фотографию, которую я подкрасил тушью и пастелью. Не слишком горжусь этим произведением...

### **В Нью-Йорке же вы познакомились и с Анри-Пьером Роше.**

Да, когда он приехал туда по каким-то делам, связанным с военными заказами.

### **Он был отправлен с миссией\*.**

Да-да, именно так. Мы познакомились и подружились. Но он недолго оставался в Нью-Йорке. А я задержался. Мне не хватало денег, я искал работу и решил записаться во французскую военную миссию. Поскольку я не был профессиональным военным, меня взяли секретарем капитана. Это было вовсе не смешно, уверяю вас, — это был просто кошмар, так как капитан оказался полным идиотом. Я проработал там полгода, а потом уволился, выставил, скажем так, за дверь сам себя, потому что заработать тридцать долларов в неделю не стоило ни малейшего труда.

### **Как вы жили в Нью-Йорке?**

Долгое время я снимал мастерскую на Бродвее, в доме художников наподобие «Улья»\*\*. Там было всё: аптека внизу, кинотеатр и так далее. Это стоило совсем недорого — сорок долларов в месяц.

\* Мобилизованный в 1915 году и служивший в тылу, в октябре 1916 года Роше был направлен в Нью-Йорк Высшим комиссариатом Французской республики в США, чтобы содействовать вступлению Соединенных Штатов в войну. Его миссия продлилась до окончания Первой мировой войны в 1918 году.

\*\* «Улей» — знаменитая художественная колония в Париже, основанная в 1902 году скульптором Альфредом Буше (1850–1934) и существующая по сей день. Расцвет «Улья» пришелся на период между двумя мировыми войнами, когда он был центром парижского авангарда.

## У Аренсбергов, должно быть, бывал «весь Нью-Йорк»?

Ну, почти. Я видел там Барзена, Роше, Жана Кротти\*, композитора Эдгара Вареза\*\* и, конечно, многих американцев. Потом приехал Пикабия...

## Вы встречались с Артюром Краваном\*\*\*?

Он приехал в конце 1915-го или 1916-го и пробыл в Нью-Йорке совсем недолго: видимо, в силу военного статуса ему нужно было отчитываться. Я не знаю, чем именно он занимался, и не хочу о нем долго говорить. Кажется, он стащил у кого-то паспорт, чтобы сбежать в Мексику, но о таких вещах не рассказывают... Он был женат на Мине Лой или, во всяком случае, жил с этой английской поэтессой из круга имажистов, приятельницей Аренсберга, в тот момент находившейся в Аризоне вместе с их общим ребенком. Собравшись в Мексику, Краван взял их с собой, но в конце концов сел на лодку один и больше не вернулся. Лой искала его по всем тюрьмам: поскольку это был фантастический боксер, великан, она думала, что он не сможет затеряться в толпе и его быстро схватят.

## Его так и не нашли?

Нет. Он был странным типом. Я его недолюбливал, как, впрочем, и он меня. Должен сказать вам, что именно он в одном из Салонов Независимых, в 1914 году, обливал

\* Жан-Жозеф Кротти (1878–1958) — французский живописец и график швейцарского происхождения, в ранний период творчества близкий к дадаизму. Первая жена Кротти, Ивонна Шастель, после развода с ним в 1916 году некоторое время была подругой Дюшана. В 1919 году Кротти женился вторично на сестре Дюшана Сюзанне.

\*\* Эдгар Варез (1883–1965) — французский и американский композитор, один из основоположников музыкального авангарда и пионеров электронной музыки.

\*\*\* Артюр Краван (1887–1918) — швейцарский поэт и писатель, скандалист и провокатор, после смерти поднятый на щит дадаистами и сюрреалистами; профессиональный боксер.



---

Множественный портрет Анри-Пьера Роше.  
Нью-Йорк. 1917

словесными помоями всех подряд, а особенно Соню Делоне и Мари Лорансен. У него случались подобные выверты...

### **Вы много общались с американскими художниками?**

Да, они имели обыкновение заходить к Аренсбергам по вечерам раза три-четыре в неделю. Играли в шахматы — Аренсберг их очень любил, и виски пили немало. К полуночи съедали десерт, а заканчивалось всё только часам к трем утра. Случались форменные попойки, но не каждый раз, естественно... Это был самый настоящий артистический салон, причем довольно забавный.

### **Кем вы были для местных художников?**

Не знаю. Вероятно, я был для них человеком, внесшим небольшой вклад в изменение хода вещей, одним из героев Арсенальной выставки. Для них это много значило.

### **Вас связывали с Арсенальной выставкой?**

Ну конечно! Все художники без исключения. Причем не только состоявшиеся: там бывали и молодые, намного моложе меня, очень талантливые. Уже в этот момент в Нью-Йорке сформировалась группа абстракционистов, самым интересным из которых был Артур Дав\*. Заходил к Аренсбергу и фотограф Стиглиц\*\*, главная особенность которого заключалась в том, что он был философом, таким Сократом. Он всегда говорил очень поучительным тоном, и к его мнению прислушивались. Мне Стиглиц не очень нравился, и я ему, надо признаться, поначалу тоже; он считал

---

\* Артур Дав (1880–1946) — американский живописец-абстракционист, автор коллажей.

\*\* Альфред Стиглиц (1864–1946) держал галерею «291» в доме под этим номером по Пятой авеню и выпускал журнал *Camera Work*, оказавший значительное влияние на американское авангардное искусство. — *Примеч. Пьера Кабанна.*



меня шарлатаном. Они дружили с Пикабия, которого Стиглиц знал с 1913 года. Позднее он смягчился ко мне, и мы тоже стали друзьями. Так бывает, этого не объяснишь.

**Ваш первый американский реди-мейд называется «In Advance of the Broken Arm», то есть «В предчувствии сломанной руки». Почему?**

Это лопата для уборки снега, на которой я действительно написал такие слова. Думаю, я рассчитывал, что они будут бессмысленными, но, в сущности, всё рано или поздно получает смысл.

**Смысл появляется, когда видишь объект.**

Именно. Однако мне казалось, что в данном случае слова — особенно учитывая их английское написание — невозможно будет как-то соотнести с лопатой. На самом деле ассоциация проста: убирая снег, можно сломать руку, — это даже слишком просто, потому-то мне и не приходило в голову, что кто-то проведет такую параллель.

**Так же вы рассуждали и при работе над реди-мейдом «С тайным шумом» — мотком веревки, зажатым на четырех болтах между двумя железными пластинами?**

Его название возникло не сразу. Я сделал три таких реди-мейда на Пасху 1926 года, а потом все их растерял. Один остался у Арнсберга, и тот раскрутил конструкцию, положил что-то внутрь, а затем вновь затянул болты. Я так и не узнал, что там внутри. Так что это тайный шум для меня.

**Это был первый «дополненный реди-мейд», который вы намеренно снабдили нечитаемыми выгравированными надписями.**

Не такими уж и нечитаемыми: их составляют французские и английские слова с недостающими буквами — как в магазинных вывесках, одна или несколько букв которых упали...

**Ну, по крайней мере, очень трудно в этих надписях что-либо понять: P.G .ECIDES DÉBARRASSE. LE. D.SERT. FURNIS.ENT AS HOW.V.R COR.ESPONDS...**

Можно подобрать недостающие буквы ради забавы — это очень просто\*.

**В апреле 1916 года в Нью-Йорке вы приняли участие в выставке «Четыре мушкетера» (тремя другими были Кротти, Метценже и Глез). Также вы выступили одним из членов-учредителей Общества независимых художников и представили на его первую выставку глазурованный керамический писсуар под названием «Фонтан» и с подписью «R. Mutt», который был отвергнут.**

Нет, он не был отвергнут. Общество независимых художников не допускало такой возможности.

**Хорошо, скажем так: он не был принят на выставку.**

Он просто был удален. Я сам входил в жюри выставки, но со мной не посоветовались, так как никто не знал, что это я его прислал. Я подал его от имени Матта ради того, чтобы

---

\* Надписи помещены на верхней и нижней планках реди-мейда, обе — в три строки одна под другой, так что недостающие буквы (как и советует еще одна надпись — инструкция) нужно взять сверху или снизу: они обнаруживаются в других строках, но в том же «столбце» (и, таким образом, действительно оказываются «упавшими» или «подскачившими»). Приведенная Пьером Кабанном надпись с верхней планки в восстановленном (но не слишком проясненном) виде выглядит так: PEG DÉCIDES DÉBARRASSÉE / LES DÉSERTS FOURNISSENT / AS HOWEVER CORRESPONDS (англ., франц. ПЕГ РЕШАЕТ СКОВАННАЯ / ПУСТЫНИ ПРЕДОСТАВЛЯЮТ / КАК ТЕМ НЕ МЕНЕЕ СООТВЕТСТВУЮ).

исключить из числа решающих факторов личные связи. В итоге «Фонтан» убрали за перегородку, и в течение всей выставки я не знал, где он. Я не мог сказать, что сам его прислал, но полагал, что до организаторов дошли слухи об этом. Но никто даже не осмеливался о нем говорить. Меня исключили из организации, и я со всеми рассорился. А по окончании выставки «Фонтан» обнаружился за перегородкой, и я его забрал!

**То есть с вами приключилось почти то же самое, что и в парижском Салоне Независимых в 1912 году.**

Именно. Я, видимо, просто не мог сделать что-то такое, в легком приеме чего можно было бы быть уверенным. Но меня это не волновало.

**Вы говорите так сейчас, но тогда...**

Нет-нет, напротив, и тогда тоже. Во всяком случае, я понимал, что это было довольно вызывающе.

**Хорошо. Коль скоро вы сами искали скандала, он принес вам удовлетворение?**

Ну да, в определенном смысле это был успех.

**То есть вы были бы разочарованы, если бы «Фонтан» снискал радушный прием...**

Пожалуй. А то, что произошло, меня окрылило. К тому же я ведь и не вел себя как традиционный художник, представляющий свою картину в надежде на то, что она будет принята на выставку, а потом расхвалена критиками. На деле никакой критической реакции вообще не последовало, так как писсуар не вошел в каталог.

**Тем не менее Аренсберг его купил...**

Да, и после этого потерял. Позднее я сделал его повторение в натуральную величину — теперь оно находится у Шварца\*.

**Когда вы впервые слышали о Дада?**

Я узнал это слово из книги Тцара «Первое небесное приключение господина Антипирина». Полагаю, Тцара прислал ее нам, мне и Пикабия, достаточно рано, в 1917 году или даже в конце 1916-го. Она показалась нам интересной, но я еще не знал, что такое «Дада», само это слово для меня не существовало. Когда Пикабия уехал во Францию, из его писем я узнал, что это такое, и тогда это был мой единственный источник информации. Затем Тцара выставил вещи Пикабия в Цюрихе, куда тот отправился, прежде чем вернуться в Соединенные Штаты... История Пикабия очень запутанна: постоянные переезды. В конце 1915 года он приехал в Соединенные Штаты, пробыл там три или четыре месяца и уехал в Испанию, в Барселону, где основал журнал *391*. А в 1918 году в Лозанне он вступил контакт с цюрихской дадаистской группой.

**Но до того успел еще раз приехать в Соединенные Штаты?**

Да, в 1917-м. Там он выпустил два или три номера своего журнала...

**...которые стали первыми манифестациями дадаизма в Америке.**

Точно. Причем очень агрессивными манифестациями.

---

\* В престижной миланской галерее. — *Примеч. Пьера Кабанна.* [Речь идет об Артуро Шварце (род. 1924), итальянском ученом, галеристе и коллекционере, авторе ряда важных работ, посвященных Дюшану, в том числе первого полного каталога его произведений (1969). — *Примеч. пер.*]



---

**Квартира Уолтера и Луизы Аренсберг в Нью-Йорке. Около 1918**

На стене — картины Дюшана: «Соната» (1911; в центре), «Мельница для шоколада № 1» (1914; над креслом), «Обиженная, спускающаяся по лестнице, № 3» (1916; подкрашенная Дюшаном репродукция одноименной картины с номером 2; справа вверх)

## В каком смысле «агрессивными»?

В смысле антиискусства. Образ художника, каким его представляли себе люди, отменялся. Мастерство, всё традиционное объявлялось абсурдным...

## Это и навело вас на мысль самому издавать журналы *The Blind Man* («Слепец») и *Rongwrong* при поддержке Аренсберга и Роше?

Нет, мы начали их издавать до того, как увидели образцы дадаизма, — в 1917 году, во время выставки Общества независимых художников, на которой, кстати, были работы Пикабиа.

## Но всё же ваши журналы следовали духу Дада.

Согласен, тут можно говорить о перекличках, но не о прямом влиянии. Это был не дадаизм — нечто близкое ему, но не в цюрихском духе, хотя Пикабиа и работал в Цюрихе. Мы были не особенно изобретательны в типографике. *The Blind Man* был в основном посвящен защите «Фонтана-писсуара»; мы выпустили два номера, а в промежутке между ними — тоненький *Rongwrong*, несколько иной по характеру. В целом это были сущие пустяки, пусть и примечательные: тонкие журнальчики с рисунками одного американского юмориста, который делал странные приспособления из труб — вроде ружья с изогнутым стволом, чтобы стрелять из-за угла. Ничего выдающегося, просто пустяки, которые даже не перескажешь. И чтобы ознакомиться с этими журналами, нужно еще их разыскать; у меня их нет, я никогда не хранил всего этого. Насколько я знаю, несколько экземпляров циркулирует по миру, переходя из коллекции в коллекцию. Позднее, в марте 1919 года, Ман Рэй основал еще один журнал, тоже недолговечный. Он назывался *TNT revue*

*explosive* («TNT — взрывчатое обозрение»). Вместе с Ман Рэем изданием этого журнала занимался Адольф Вольф, которого вскоре посадили в тюрьму как анархиста\*.

**Так или иначе, эти пустяки принесли результат: ваш «Фонтан» стал столь же знаменит, как и «Обнаженная, спускающаяся по лестнице».**

Это правда.

**Но его знаменитость, кажется, не принесла вам никакой коммерческой выгоды?**

Абсолютно никакой!

**А вы ее хотели?**

Не хотел и не добивался: было понятно, что продать подобное невозможно. Я продолжал работать над моим «Стеклом», которое можно было бы продать, но сначала требовалось закончить, и, как вы знаете, дело затянулось с 1915 до 1923 года. Время от времени я продавал картины, написанные еще в Париже. Аренсберг постепенно скупал их... Он же выкупил у Торри и «Обнаженную, спускающуюся по лестнице».

**Вы узнали — за сколько?**

Нет, мне это было неинтересно. Я так и не выяснил, во что «Обнаженная» ему обошлась. Это как с «Тайным шумом»: цена осталась тайной! Должно быть, он заплатил немало, ведь картина вызвала такой ажиотаж, но все эти деньги прошли мимо меня.

---

\* Адольф Вольф (1883–1944) — американский художник и политический активист, уроженец Брюсселя. См. о нем: *Naumann F. M., Avrich P. Adolf Wolff: Poet, Sculptor and Revolutionist, but Mostly Revolutionist // The Art Bulletin. Vol. 67, No. 3 (September 1985). P. 486–500.*

**Вы давали уроки французского, чтобы прокормиться...**

И какое-то время довольно активно. Это было не то чтобы очень прибыльно, но на плату два доллара в час можно было жить. Люди, которым я преподавал, были очень милы — водили меня в театр, иногда брали с собой на ужин... Я был учителем французского! Как Лафорг.

**Надо думать, ваш образ жизни сбивал американцев с толку.**

Да, ведь уже тогда они были большими материалистами, хотя и не до такой степени, как сейчас. Впрочем, обо мне знала лишь небольшая группа людей, в основном мои друзья. Я не входил в круг живописцев, занятых продажей своих работ и выставлявшихся каждые два года. Хотя, как вы верно заметили, одну выставку мы провели — я, Кротти, Глез и Метценже. Она состоялась в 1916 году в галерее Монтросса. Глез был весьма наивным — ему грезилось, что по Бродвею скачут ковбои! Он провел в Америке полтора года. В то время в Нью-Йорке не было такого художественного рынка, как сейчас. Картинами торговали мало — этим занимались три-четыре маршана, не более. Царила совсем другая атмосфера — не то что нынешнее сумасшествие.

**Складывается впечатление, что вы, с одной стороны, были вовлечены в светскую жизнь, а с другой — существовали сами по себе и никому не были обязаны.**

Так и было. Светская жизнь — это, пожалуй, громко сказано; скорее, там были своего рода салоны, в смысле — литературные салоны. Их было не много, и в них встречались занятные личности, как, например, Кэтрин Драйер, вместе с которой мы организовали Анонимное общество. Я познакомился с нею в 1917 году, она помогала создавать Обще-



ство независимых художников и, насколько я помню, тоже входила в его выставочное жюри. Она была немка, во всяком случае имела немецкие корни, и это навлекло на нее немало неприятностей.

### **Когда Соединенные Штаты вступили в войну?**

Да, в 1917 году. Драйер покупала у меня кое-что, но в основном ее интересовали работы немецких художников, и после войны, отправившись в Европу для формирования коллекции Анонимного общества, она тоже покупала в основном немецких экспрессионистов. Всех тех, кто сегодня в моде и кого тогда никто не знал. Она выступила учредительницей Анонимного общества, я и Ман Рэй стали его вице-президентами, и вместе мы составили хорошую коллекцию модернизма, не блестящую, но очень представительную: Кандинский, Архипенко и так далее. В Обществе нас было всего четверо или пятеро.

### **Пикабия в него не входил?**

Нет. Он выставлялся под эгидой Общества, но не был его членом.

### **Идею Анонимного общества предложили вы?**

Нет, название предложил Ман Рэй. А цель заключалась в том, чтобы собрать международную коллекцию, которая затем будет передана в музей. До 1939 года мы устроили семьдесят четыре выставки, а еще проводили конференции, выпускали книги...

### **А что случилось с коллекцией?**

Во время войны [Второй мировой. — *Пер.*] она вошла в Художественную галерею Йельского университета.

**Идея сбора произведений искусства для музейного собрания не очень-то согласуется с вашим образом.**

**Вам не кажется, что вы пошли наперекор себе?**

Я занимался этим по дружбе, ни о каком самовыражении тут речи не шло. Участие в комиссии по отбору произведений не требовало от меня формулирования личного мнения об искусстве. К тому же разве это не доброе дело — помочь художникам получить известность за пределами своей родины? Я видел в этом просто дружескую солидарность и не придавал своему участию в Обществе особого значения. Впрочем, музея мы так и не создали. Открытие частного музея оказалось дорогой, слишком дорогой затеей, поэтому мы и решили передать всё в Йельский университет. Кэтрин Драйер регулярно ездила в Европу за новыми приобретениями. Но в 1929 году по ней серьезно ударил биржевой крах, и денег на покупку картин, к тому времени подорожавших, не осталось.

**Как вы жили в Нью-Йорке?**

Не знаю как — просто жил, и всё. Я не получал ни от кого «столько-то в месяц» и вел в каком-то смысле богемную жизнь — слегка подслащенную, «позолоченную», но всё же богемную. Часто возвращалось безденежье, но это меня не беспокоило. Надо сказать, что в тогдашней Америке жить так было проще, чем сейчас: с одной стороны, существовал очень сильный дух товарищества, а с другой — расходы были невелики, можно было найти очень дешевое жилье. Понимаете, мне трудно что-то сказать об этом, потому что я не помню проблем, которые позволяли бы сетовать: я был несчастен, жил собачьей жизнью и всё в таком роде. Ничего похожего.

**В Париже до войны вы были в большей степени «на обочине», чем в Нью-Йорке, пусть и будучи там иностранцем?**



«Большое стекло» в доме Кэтрин Драйер  
Позади, в саду, видна скульптура Константина Бранкузи «Леда»

Да, действительно, в Нью-Йорке я не был на обочине — не иначе как благодаря «Обнаженной, спускающейся по лестнице». Когда меня представляли кому-то, я сразу оказывался тем, кто написал эту «Обнаженную», и люди понимали, с кем они говорят.

В Париже я никого не знал — разве что Делоне, шапочно; впрочем, нет, и с ним я познакомился только после войны. В 1912 году я раз или два видел Брака, столь же случайно пересекался с Пикассо, но мы даже ни разу не посмотрели друг на друга. Таким образом, я оставался весьма посторонним: работал в Библиотеке Святой Женевьевы и имел мастерскую на улице Сен-Ипполит — даже не мастерскую, а мансарду на седьмом этаже, правда, хорошо освещенную, — где уже начал работать над «Стеклом», понимая, что это надолго. Я совершенно не собирался выставляться и строить карьеру живописца — вообще вести жизнь живописца.

**Однако в Нью-Йорке вы достаточно легко привыкли к жизни художника.**

Меня воспринимали как художника, и я с этим не спорил. Все знали, что я работаю над «Стеклом», я этого не скрывал, и кое-кто заходил ко мне посмотреть, как идет дело.

**В 1918 году вы уехали в Буэнос-Айрес.**

Мне хотелось находиться в нейтральной стране. Как вы знаете, Америка в 1917 году вступила в войну, а я покинул Францию в основном потому, что не чувствовал в себе милитаризма. Не чувствовал патриотизма, если хотите.

**И обнаружили вокруг себя куда худший патриотизм!**

Ну да, угодил в среду американского патриотизма, в самом деле куда худшего, чем французский. И чтобы выехать

из Соединенных Штатов, мне понадобилось получить разрешение, так как и там я подпадал под призыв. Существовали призывные категории: А, В, С, D, E и F; категория F как раз и охватывала иностранцев, которые могли быть призваны в случае крайней необходимости. Я относился к ней, и прежде чем ехать в Буэнос-Айрес, запросил разрешение на выезд. Мне дали его на полгода, что было очень любезно, и в июне или июле 1918 года я отправился в нейтральную страну — Аргентину.

**Прихватив с собой «Дорожные скульптуры», как вы их называли...**

Да, дорожные скульптуры: это было малое «Стекло» (по дороге треснувшее), которое сейчас находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке и называется «Смотреть с близкого расстояния одним глазом около часа» (я придумал эту фразу, чтобы запутать дело, из чисто литературных соображений), и еще резиновые объекты.

**Собственно, куски резины разных размеров и цветов, которые вы подвесили к потолку...**

Между прочим, они заняли целую комнату. В основном это были куски резиновых банных шапочек, которые я разрезал и затем склеивал друг с другом, не придавая им никакой определенной формы. К каждому объекту были прикреплены веревки, которыми я привязывал его к четырем углам комнаты. Таким образом, передвигаться по этой комнате было невозможно: веревки мешали пройти. Длину веревок можно было менять, поэтому форма варьировалась *ad libitum\**, что и было для меня важно. Эта игра длилась три или четыре года, пока резина не истлела.

---

\* По желанию (*лат.*).

Прежде чем уехать в Буэнос-Айрес, вы после пятилетнего перерыва написали для Кэтрин Драйер картину под названием «Tu m'» («Ты меня...»). Она стала для вас последней. В заметке из «Зеленой коробки» вы пишете, что в данном случае вас особенно занимала проблема теней...

В эту картину я включил тень от велосипедного колеса, тень от вешалки (вверху) и еще тень штопора. Я нашел специальную лампу, с помощью которой можно было очень легко получать тени, и проецировал на холст нужную тень, а затем обводил ее. Также, ровно в середине холста, я поместил руку, написанную художником вывесок, и попросил этого художника ее подписать.

В некотором роде эта картина представляет собой резюме нескольких вещей, сделанных мною раньше, а ее название не имеет ни малейшего смысла. Вы можете приставить к нему любой глагол, какой хотите, лишь бы он начинался с гласной: Tu m'... (Ты меня...).

**«Большое стекло» вы, еще не закончив, продали Аренсбергу. Чтобы было на что жить?**

Я не продавал его в прямом смысле слова и вообще не получил от Аренсберга ни гроша живыми деньгами. Просто он два года оплачивал мое жилье. А «Большое стекло» он сам продал Кэтрин Драйер.

**Значит, оно принадлежало ему?**

Да. Мы договорились о том, что «Стекло» принадлежит ему, а он взамен ежемесячно оплачивает мое жилье. Он выручил за него, кажется, две тысячи долларов — не так мало по тем временам, да и по нынешним, тем более с учетом того, что оно еще не было закончено. В 1923 году я всю продолжал над ним работать.

**Каждый раз, когда вы рассказываете мне о том, кто и как купил ту или иную вашу работу, у меня складывается впечатление, что вам не досталось ни гроша!**

Так и есть. Я никогда не получал денег — так, как это обычно происходит...

**На что же вы жили?**

Сам не знаю. Давал уроки французского, все-таки продавал по-настоящему кое-какие картины — например, «Сонату», — то одно, то другое.

**Старые картины?**

Да. Еще мне доставили из Парижа другое «Стекло», полукруглое\*, и его я тоже продал Аренсбергу.

**То есть вас кормило ваше прошлое?**

К счастью, да. Что-то мне перепало. В молодости не задумываешься, на что тебе жить. У меня не было жены, детей, «скарба»... — вы понимаете, о чем я. Меня постоянно спрашивают, как я жил, но я не знаю: как-то само собой получалось. Но время шло, кое-кто мне помогал. Взаимы я много никогда не брал — только небольшие суммы время от времени.

**В то время художники не стыдились жить на содержании...**

Да, было понятно, что одни люди зарабатывают деньги, а другие, называемые художниками или ремесленниками, не могут себя обеспечить. И первые помогали вторым. Такая помощь была благодеянием со стороны богатых.

---

\* «Ползун, содержащий водяную мельницу из смежных металлов» (1913–1915; перевод названия — С. Б. Дубина; см.: *Томкинс К.* Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: Grundrisse, 2014. С. 108).

Это монархический принцип, который действовал всегда до утверждения демократии, — патронаж, поддержка художников, искусств и тому подобное.

**В Буэнос-Айресе вы пробыли девять месяцев и в это время узнали о смерти Дюшан-Вийона и Аполлинера.**

Аполлинер умер в ноябре 1918 года, а мой брат Раймон — раньше, насколько я помню, в июле того же года. В это время я начал тосковать по Франции, искать возможность туда вернуться на каком-нибудь корабле... Смерть брата глубоко меня ранила. Я знал, что он серьезно болен, но всё же недооценивал тяжесть его положения. Это называлось «заражение крови» и длилось к тому времени уже два года, абсцесс за абсцессом, а в конце концов уремия. Но детали до меня не доходили. Раймон находился в Каннах, шла война, переписка была отрывочной. В конце концов в 1918 году я вернулся.

**Нет, вы вернулись в июле 1919-го.**

Ах да, верно, позже.

**Но прежде чем вернуться, вы узнали еще одну новость — о свадьбе вашей сестры Сюзанны и Жана Кротти — и послали сестре «Несчастный реди-мейд».**

Это был учебник по геометрии, который Сюзанна должна была повесить на веревке к балкону своей квартиры на улице Ла Кондамина. Ветер, должно быть, трепал книгу, сам выбирал в ней задачи, вырывал из нее страницы. Сюзанна сделала из нее маленькую картину «Несчастный реди-мейд Марселя», и это всё, что от нее осталось, — остальное унес ветер. Мне показалось занятным ввести в реди-мейд идею счастья и несчастья, и потом дождь, ветер, разлетающиеся страницы — всё это было забавно...



**Во всяком случае, очень символично, учитывая повод — свадьбу.**

Об этом я даже не думал.

**Надо полагать, вы обнаружили Париж очень изменившимся.**

Да, меня многое озадачивало, многое смешило, многое удивляло. Я, как всегда, приехал через Англию (уже не помню, встречались ли мы там с сестрой) и первым делом отправился на поиск нового адреса Пикабия — теперь он жил на улице Эмиля Ожье, где-то на Монмартре или в 17-м округе. Было жарко, и я измучился бродить по пустынному Парижу, без толку разыскивая эту улицу. Раньше я бывал у него на авеню Шарля Флоке, в новом по тем временам квартале у Марсова поля.

**С кем вы общались по возвращении?**

Пикабия собирал у себя литературный салон, где бывал Кокто со всей своей бандой и другие... Там можно было увидеть всех. Кажется, вскоре после меня, хотя я не уверен, приехал Тцара... Еще туда заходили Рибемон-Дессень\*, Пьер де Массо\*\*, Жак Риго\*\*\* ... Риго был очень симпатичный, очень раскрепощенный, настоящий дадаист. В это же время я познакомился с Арагоном — на бульварах, в пассаже Оперы.

**Риго был для вас представителем нового, послевоенного поколения, но в то же время близким вам по образу жизни, по духу...**

---

\* Жорж Рибемон-Дессень (1884–1974) — французский писатель и художник, активный участник дадаизма и сюрреализма.

\*\* Пьер де Массо (1900–1969) — французский писатель, близкий к дадаизму и сюрреализму.

\*\*\* Жак Риго (1898–1929) — французский писатель и поэт, сюрреалист.

Да, мы отлично понимали друг друга. В нем не было ригоризма Бретона, этого желания всё загнать в формулы и теории. С ним было намного веселее, чем с другими, очень систематичными в своем стремлении к разрушению.

### **А что вы значили для тогдашних молодых?**

Ну, не знаю. Я был на десять лет старше, а это существенно. Мы с Пикабиа — я с десятилетним перевесом, он с двенадцати- или тринадцатилетним — были для них стариками. Но в то же время они видели в нас революционный импульс. Мы входили в круг кубистов, которые в 1912–1913 годах принимали нас не очень-то радушно. Мы шли наперекор, не давая никому, скажем так, подмять нас под себя, сохраняли некоторую свободу. Уверен, это вызывало к нам симпатию; молодым казалось, что мы воплощаем тот дух, который хотели воплощать они сами, и это их притягивало.

### **Еще их, очевидно, привлекала в вас авантюрная жилка. Внезапный отъезд в Нью-Йорк...**

Конечно, мы вели себя по-другому, чем остальные художники, с практической точки зрения, даже по-другому изъяснялись. Наверное, поэтому между нами возник непосредственный контакт, а с ним и взаимопонимание, дружба.

### **Затем вы разожгли бунтарский дух своей скандальной «Джокондой».**

Это произошло в 1919-м...

### **Накануне вашего очередного отъезда в Соединенные Штаты.**

В октябре 1919-го. А что я, собственно, сделал с этой «Джокондой»? Ничего. Подрисовал усы и бородку, не более того. И никому ее не показывал.

### Даже друзьям?

Думаю, Бретон видел ее в это время. Несколько сделанных тогда вещей — три-четыре, не больше, — я отдал Пикабиа, и у него Бретон мог их увидеть.

**Да, похоже, «Джоконда» была у Пикабиа, ведь это он напечатал ее в марте 1920 года в своем журнале 391.**

Дело было не совсем так. Я решил забрать «Джоконду», чтобы увезти ее с собой, и тогда Пикабиа поспешил опубликовать ее в 391. Он сам сделал с нее копию — подрисовал усы, так же как я, но про бородку забыл. Это внесло отличие, и с тех пор «Джоконда» Пикабиа часто фигурирует в качестве моей.

В журнале он назвал ее так: «Дада-картина Марселя Дюшана». В другой раз Пикабиа напечатал на обложке 391 портрет Карпантье\*, с которым мы были похожи, как две капли воды. Это было забавно: получился комбинированный портрет Карпантье и меня.

**А буквы L.H.O.O.Q. имеют какое-то значение кроме юмористического?**

Нет, единственное значение появляется, если их читать подряд по-французски\*\*.

---

\* Жорж Карпантье (1894–1975) — знаменитый французский боксер. Его карандашный профильный портрет в образе Дюшана в образе Ррозы Селяви, выполненный самим Пикабиа, был опубликован на обложке 19-го (последнего) номера журнала 391.

\*\* L.H.O.O.Q. — подпись Дюшана к «его „Джоконде“» — при чтении вслух совпадает по звучанию с фразой «Elle a chaud au cul» — «У нее горячая задница» или «У нее горячо между ног».

## То есть это просто каламбур?

Ну да. И мне это очень нравится, ведь фонетическая игра позволяет, по-моему, многого достичь. Просто читая буквы по-французски, да и на любом другом языке, получаешь удивительные вещи. Читать буквы — это очень занятно. То же самое я проделал с чеком Тцанка\*: спросил у доктора, сколько я ему должен, и нарисовал чек; пришлось как следует потрудиться, чтобы буквы и цифры выглядели как напечатанные, — сумма была не маленькой. Двадцать лет спустя я выкупил этот чек за сумму, гораздо большую, нежели та, что была в нем указана! А потом подарил его Матте — или продал, я уже не помню. Деньги всегда проходят мимо меня!

**Итак, в конце 1919 года вы вновь приехали в Нью-Йорк с «Джокондой» и «воздухом Парижа» в ампуле.**

Точно, это было забавно: стеклянная ампула в несколько сантиметров высотой с печатной этикеткой «физиологический раствор». Я привез ее Аренсбергу как сувенир из Парижа.

**В это время вы создали совершенно новую для вас «вещь» (в вашей терминологии) — аппарат, на сей раз самый настоящий, под названием «Точная оптика».**

Действительно, это была одна из первых «вещей», которые я сделал по приезду в Нью-Йорк: пять стеклянных пластин с черными и белыми линиями, вращающиеся на одной металлической оси. Каждая следующая от зрите-

---

\* В качестве оплаты за лечение зубов Дюшан выдал доктору Тцанку подложный чек, нарисованный им собственноручно, — «скопированный и исправленный реди-мейд». — *Примеч. Пьера Кабанна.* [См. о «чеке Тцанка»: Де Дюв Т. Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан / Пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 98–105. — *Примеч. пер.*]

ля пластина была длиннее предыдущей, и, если смотреть на них с определенной точки, они составляли один общий рисунок. Когда мотор был включен и пластины вращались, линии складывались в движущиеся кольца — получалось, как вы можете представить, этакое призрачное, воздушное зрелище.

Мы собирали этот аппарат вместе с Ман Рэем в квартире, где я тогда жил, в первом этаже дома по 73-й Западной улице. Между прочим, Ман Рэй чудом избежал серьезного ранения. Мы нашли какой-то дурацкий мотор, который бесконтрольно наращивал обороты: в результате одна из стеклянных пластин разбилась, и осколки разлетелись по всей комнате. Пришлось всё начинать заново. Четыре года спустя я сделал еще один подобный аппарат для Жака Дусе — полусферу со спиралью, основанную на той же идее\*. Еще я занимался тогда оптическими опытами с черными и белыми линиями; не могу сказать, что должно было из этого выйти, — уже не помню. Я сделал только рисунки, а они пропали.

### **Из антихудожника вы переквалифицировались в протоинженера...**

Пожалуй... В инженера-кустаря!

### **Скажем, в техника.**

Вся моя инженерная деятельность сводилась к покупке моторов. Меня тогда очень занимала идея движения.

Кроме того, я заканчивал работу над моим «Стеклом». Отвез его на завод, чтобы посеребрить участок в правом

---

\* «Вращающаяся полусфера (Точная оптика)» (1920, Музей современного искусства, Нью-Йорк).

нижнем углу, где находятся «Глазные свидетели». Эти свидетели представляют собой оптические таблицы с накладываемыми друг на друга кругами; такие таблицы используются окулистами, и я решил их скопировать. Для этого нужно было посеребрить стекло, перенести на амальгаму рисунок, а затем соскоблить ненужное серебро между линиями. Работа заняла шесть месяцев, так как потребовала особой тщательности и точности. В общем, это была точная оптика.

**Каждый ваш новый опыт вы интегрировали в «Большое стекло». Выходит, оно стало суммой ваших экспериментов за восемь лет?**

Совершенно верно.

**Полагаю, в 1920 году родилась Рроза Селяви.**

Да, мне хотелось сменить личность, и сначала я решил взять еврейское имя. Ведь я был католиком, и смена вероисповедания уже была для меня серьезным шагом! Но такого еврейского имени, которое бы мне понравилось или подошло, я не нашел, и вдруг мне пришло в голову: а почему бы не сменить пол? Ведь это гораздо проще! Так возникло имя Роза Селяви. Теперь это звучит вполне обычно, мода на имена меняется, но в двадцатых годах имя Роза считалось вульгарным. Вторая буква «р» пришла из картины Пикабиа «Какодилатный глаз», вы ее знаете, она находится в кабаре «Бык на крыше»\* (если Пикабиа ее не продал). Он попросил расписаться на ней всех своих друзей. Я уже не помню, расписался ли я, это можно проверить по репродукции картины. Но я написал там: «Pi Qu'Habilla Rrose». Слово

---

\* «Бык на крыше» — парижское артистическое кабаре, открытое в 1922 году Луи Муазе. Модное место собраний литераторов и художников-авангардистов периода между двумя мировыми войнами.

«arrose» потребовало двух «г», это меня увлекло, и я добавил: «Pi Qu'Habilla Rrose Sélavy»\*. Сплошная игра слов.

**Затая со сменой пола зашла так далеко, что вы сфотографировались в женской одежде.**

Эту фотографию сделал Ман Рэй. На сюрреалистической выставке у Вильдештейна в 1938 году каждый из нас должен был сделать свой манекен. Я просто надел на женский манекен свою одежду: это и была Рроза Селяви.

**Что было важно для вас в это время, в 1920–1921 годах?**

Ничего. Хотя нет, «Стекло». Оно занимало меня до 1923 года, будучи единственным, чему я придавал значение, и мне жаль, что его не удалось закончить... Но под конец работа стала жутко монотонной — превратилась в чистую транскрипцию, не оставляющую места для изобретения. И внезапно всё оборвалось. В 1923 году я уехал в Европу, а когда через три года вернулся, «Стекло» стояло в трещинах, и...

**Почему вы отказались участвовать в Дада-салоне в 1920 году?**

Исключительно ради игры слов. Я отправил Кротти [в ответ на предложение прислать работы. — *Пер.*] телеграмму со словами «Pode Bal», что, конечно, значило «Peau de balle»\*\*. Да и что бы я мог им послать? Ничего особенно интересного у меня не было, и я даже не представлял себе, что бы это могло быть.

---

\* *Франц. букв.* Пи, которого одела Рроза Селяви. Это бессмысленное выражение звучит так же, как Picabia arrose C'est la vie (*Франц. буква.* Пикабия поливает Такова жизнь), а Rrose Sélavy — так же, как Eros, c'est la vie (*Франц. Эрос — это жизнь*)

\*\* *Франц. прибл.* Хрен вам.

**Вскоре по возвращении в Нью-Йорк, полагаю, в 1920 году, вы создали реди-мейд «Fresh Widow» («Свежая вдова»), а год спустя еще один — «Why not sneeze» («Почему бы не чихнуть?»).**

«Почему бы не чихнуть?» я сделал для сестры Кэтрин Драйер, которая хотела иметь какую-нибудь мою работу. Поскольку живопись в мои планы не входила, я сказал ей: «Хорошо, но я сделаю первое, что мне придет в голову». И заключил в маленькую клетку для птиц, окрашенную в белый цвет, мраморные кубики в виде кусочков сахара, термометр и кость каракатицы. Заказчица заплатила за это триста долларов. На сей раз я получил деньги! Однако бедная женщина не смогла привыкнуть к своему приобретению, которое ее ужасно бесило, и перепродала его Кэтрин, которая, впрочем, тоже быстро от него устала. В конце концов оно за ту же цену перешло к Аренсбергу. Как вы видите, энтузиазма это мое произведение не вызвало, но я был доволен тем, что его создал. Нужно было изготовить из мрамора кусочки сахара — та еще задачка, так что это не был в полном смысле слова реди-мейд. Что же касается «Fresh Widow»...

**Опять игра слов. Fresh — french, Widow — window\*.**

Да, хотя, вообще-то, fresh widow значит «расторопная вдова».

**Ну конечно, «Веселая вдова»!**

Если угодно. Эта переключка мне понравилась. А french window значит «французское окно»\*\*. Я заказал такое окно одному нью-йоркскому плотнику, а затем вставил

---

\* Англ. Свежая — французская, Вдова — окно.

\*\* Так в Англии и США называли створчатое окно, доходящее до пола (модель которого и представляет собой этот реди-мейд).



в него стекла — обычные, только обтянутые черной кожей, решив, что ее нужно каждое утро натирать воском, как обувь, чтобы «стекла» блестели, как настоящие. Всё это были вещи одного порядка.

**Робер Лебель сказал, что в этот момент «вы достигли пика неэстетичности, бесполезности и бесосновательности».**

По крайней мере в качестве формулы это замечательно. Он написал так в своей книге? Ну что ж, прекрасно, я его поздравляю! Немногие вещи запоминаются.

**Только не вами. У вас фантастическая память.**

Ну, память о далеком прошлом у всех достаточно точна.

**В 1921 году вы на восемь месяцев, до следующего года, вернулись в Париж...**

Я не мог оставаться в Нью-Йорке дольше полугода, так как жил в режиме туриста, так сказать. Каждые шесть месяцев нужно было продлевать визу. Я просто уезжал. А потом приезжал снова. В июле 1921 года в Париж приехал Ман Рэй. Я тогда жил на улице Ла Кондамина и устроил его рядом, в комнате экономки. Он блестяще дебютировал, познакомившись с кутюрье по фамилии Пуаре\*, который просто в него влюбился. Посыпались заказы на фотографии модных платьев, манекенщиц, и Ман Рэй сразу начал неплохо зарабатывать.

**А в октябре 1922 года Бретон опубликовал в журнале *Littérature* хвалебную статью о вас, которая наделала много шума.**

---

\* Поль Пуаре (1879–1944) — знаменитый французский кутюрье.

Точно. В это время мы отлично понимали друг друга. К тому же Бретон был очень мил как друг. Он имел огромное влияние в литературном мире; даже удивительно, что он стремительно возвысился над такими людьми, как Арагон или Элюар, которым досталось лишь место в его свите. Я уже не помню точно, где именно мы встречались: в нашей жизни было столько кафе... Я в 1923–1926 годах жил в маленькой комнате отеля «Истрия» на улице Кампань-Премьер. Вначале я снимал мастерскую на улице Фруадево, но там было так холодно и неуютно, что я предпочел проводить всё время в отеле, где на той же лестничной площадке жил и Ман Рэй, тоже съехавший с улицы Ла Кондамина. У него была мастерская в большом доме по соседству, в начале улицы Кампань-Премьер. Там он работал в 1922–1923 годах, а спать приходил в отель «Истрия». Мне же достаточно было отеля, потому что я ничего не делал.

### **А «Большое стекло» вы оставили в Нью-Йорке?**

Да. И когда вернулся туда через три года, больше к нему не прикасался. По нему прошли эти трещины... Впрочем, дело было даже не в них, а в том, что я долго отсутствовал. Думаю, вы понимаете, что значит работать над чем-то восемь лет. Появляется монотонность... Нужно быть очень сильным. Не то чтобы это меня мучило, просто в моей жизни к этому моменту кое-что произошло. По приезде в Нью-Йорк я сделал эту вещь для Дусе — вращающуюся оптическую штуку (в 1924–1925 годах) — и небольшой фильм\*.

---

\* «Anémic Cinéma» («Анемичное кино») — снятые на киноплёнку Дюшаном совместно с Ман Рэем и Марком Аллегре десять вращающихся дисков с изображениями и девять — с надписями, показываемые попеременно. Anémic — анаграмма cinéma. — *Примеч. Пьера Кабанна.*

**Вы уже приняли решение отказаться от живописи?**

Я его не принимал, всё решилось само собой, ведь уже «Стекло» не было картиной. Это была картина на стекле, если угодно, но не картина как таковая: в ней использовалось много свинца и других материалов. Я расстался с традиционным образом живописца с кистью, палитрой и скипидаром, всё это просто ушло из моей жизни.

**Вам не случалось сожалеть об этом разрыве?**

Никогда.

**И желание писать красками не возвращалось?**

Нет, ведь я и в музее не испытываю ошеломления, удивления, любопытства перед картинами. Ничего похожего. Причем давно, очень давно... Я — настоящий расстрига в религиозном смысле слова. Хотя решения расстричься не было. Мне просто надоело.

**И вы больше не брали в руки ни кисти, ни карандаша? Нет. Мне это было ни к чему. Я не испытывал к этому ни тяги, ни интереса.**

Видите ли, я считаю, что живопись умирает. Картина умирает после сорока — пятидесяти лет жизни, потому что в ней не остается свежести. И скульптура умирает. Это мое маленькое «Дада»; со мной в этом никто не соглашается, но мне всё равно. Мне кажется, что картина спустя какое-то количество лет умирает, как и человек, который ее создал; после этого она становится частью истории искусства. Есть огромная разница между сегодняшним Моне, темным, как и все остальные, и Моне шестьдесят или восемьдесят лет назад, который блистал, только что выйдя из-под кисти. Сейчас он вошел в историю, получил признание, и это, в сущности,

хорошо, но это ничего не меняет. Люди умирают, и картины тоже. История искусства — не то же самое, что эстетика. Для меня история искусства — это то, что остается от той или иной эпохи в музее, но совсем не обязательно то, что было в эту эпоху лучшим; вероятно, это выражение среднего уровня эпохи — прекрасные вещи исчезают, так как публика не желает их сохранения. Однако это из области философии...

### **Какое значение имело для вас знакомство с Мэри Рейнолдс?**

Мы подружились. Мэри была очень независимой женщиной. Она обожала бывать в «Быке на крыше» и приходила туда каждый вечер. В какой-то момент стало ясно, что нам хорошо вместе...

### **Вы знали ее в Нью-Йорке?**

Да, но очень мало. Близко мы познакомились в Париже, когда она приехала сюда в 1923 году. Тогда она жила рядом с Эйфелевой башней, я часто к ней заходил, но жил у себя в отеле. Это была настоящая связь на протяжении долгих лет, очень приятная, но без «совместной жизни».

### **В это время вы сыграли в «Антракте» Рене Клера вместе с Ман Рэем, Пикабия и Сати, а затем в балете, поставленном Рольфом и Маре. Довольно эклектично...**

Да, если угодно. «Антракт», как явствует из его названия, демонстрировался в перерыве между актами одного шведского балета. Сцена, в которой был занят я, называлась «Отдых»; ее придумали Пикабия и Сати. Состоялось единственное представление. Я изображал обнаженного Адама с накладной бородой и фиговым листом. Еву играла русская девушка по имени Броня, тоже полностью обнаженная. А Рене



Марсель Дюшан. Санари-сюр-Мер (Франция). Около 1941–1942  
Фото Арнольда Ньюмана

Клер направлял на нас свет откуда-то сверху, из-под потолка. Так он и влюбился в Броню, на которой через несколько месяцев женился. Как видите, я — matchmaker, сводник!

А в «Антракте» есть сцена на крыше над Елисейскими Полями: мы с Ман Рэем играем в шахматы, а потом приходит Пикабия с поливальным шлангом и всё смывает. Очень по-дадаистски!

### **Чем вам были интересны кино и театр?**

Кино занимало меня в основном своей оптической стороной. Я подумал: зачем трудиться над вращающейся машиной, как незадолго до этого в Нью-Йорке, если можно снять фильм\*? Ведь это гораздо проще. Но мне не было интересно снимать кино вообще: я всего лишь видел в нем практическое средство достичь нужных мне оптических результатов. Тем, кто говорит мне: «Вы занимались кино», я отвечаю: «Нет, я не занимался кино, оно просто было для меня удобным способом добиться того, чего я хотел» (и сейчас я особенно ясно это понимаю).

Впрочем, снимать кино было забавно. Мы работали миллиметр за миллиметром, так как достаточно точной аппаратуры не было. У нас был небольшой круг, размеченный миллиметровыми делениями, и мы снимали кадр за кадром в течение двух недель. Наша камера не позволяла снять сцену на одной определенной скорости, она крутилась то медленнее, то быстрее, и когда особенно разгонялась, это давало странные оптические эффекты. В общем, мы решили не связываться с машиной и снимать каждый кадр отдельно. Вернулись, так сказать, к руке.

---

\* Дюшан вновь играет словами: французский глагол «tourner», использованный им дважды в этом предложении, может означать и «вращаться», и «снимать кино».

## МНЕ БОЛЬШЕ ПРАВИТСЯ ДЫШАТЬ, ЧЕМ РАБОТАТЬ

**Вы сказали: «Картина, которая не шокирует, не стоит приложенного труда».**

В этом есть доля вызова, но, в общем, это верно. В творчестве любого гения, великого живописца или художника, всегда есть всего несколько — четыре-пять — действительно стоящих вещей. Всё остальное — просто заполнение времени. Как правило, эти четыре-пять вещей в момент своего появления шокируют. Будь то «Авиньонские девицы» или «Гранд-Жатт»\*, все подобные произведения вызывали шок. Это я и имел в виду, потому что мне не приходит в голову восхищаться всеми картинами Ренуара или Сёра... Опять Сёра — я его очень люблю, но это другая история. Мне интересно редкое, то, что можно назвать высшей эстетикой. Такие люди, как Рембрандт или Чимабуэ, работали каждый божий день на протяжении сорока — пятидесяти лет, и только мы, потомки, решили, что всё, что написано Чимабуэ или Рембрандтом, прекрасно. Какая-нибудь мелкая пакость Чимабуэ и та заслуживает восхищения, потому что эта мелкая пакость стоит в одном ряду с тремя-четырьмя вещами, которые он действительно сделал; мне они неизвестны, но они существуют. Мне кажется, это правило относится ко всем художникам.

**Еще вы сказали, что художник не понимает истинного значения своего искусства и что зритель, интерпретируя его, тоже участвует в процессе творчества.**

---

\* «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» — полотно Жоржа Сёра (1884–1886, Художественный институт, Чикаго).

Так и есть. Я действительно считаю, что если бы некий господин, даже гений, жил где-нибудь в африканской глуши и каждый день создавал прекрасные картины, которые, однако, никто бы не видел, то на деле он бы не существовал. Иначе говоря, художник существует, только если о нем знают. Поэтому вполне можно представить себе, что существовали сто тысяч гениев, которые покончили с собой, убили себя, исчезли просто потому, что не сумели добиться того, чтобы их узнали, оценили и одали славой.

Я часто думаю о художнике как «медиуме». Он что-то делает, затем однажды получает признание благодаря публике, благодаря зрителю, и таким образом переходит по наследству потомкам. Нельзя этого не учитывать, ведь в конечном счете здесь две стороны: с одной стороны, тот, кто создает произведение, а с другой — тот, кто на него смотрит. И я придаю тому, кто на него смотрит, такое же значение, как и тому, кто его создает.

Разумеется, ни один художник с этим не согласится. Но, в сущности, кто — художник? Это как производитель мебели вроде Булля, так и тот, у кого есть «Булль». Булль в какой-то степени состоит из восхищения, с которым к нему относятся.

Африканские деревянные ложки не имели ни малейшей ценности, когда их сделали, они были просто орудиями; но потом они стали прекрасными вещами, «произведениями искусства». Вы не считаете, что роль зрителя важна?

**Конечно, но всё же я не совсем согласен с вами. Возьмите, например, «Авиньонских девиц»: публика увидела их лишь двадцать или тридцать лет спустя после того, как они были созданы, и тем не менее для тех нескольких человек, которым Пикассо их показал, они сразу приобрели очень большое значение.**



Да, но, возможно, были и какие-то другие значительные вещи, которые остались безвестными. Например, у Жирё, который мне очень нравился.

### **Или у Метценже.**

Ну да. Много чего отсеялось: пятьдесят лет прошло — что вы хотите...

### **То есть вы думаете, что у такого художника, как Жирё, мог быть неведомый шедевр?**

Нет, вовсе нет. Что — шедевр, а что — не шедевр, решает в конечном счете зритель\*, о чем я и говорю. Зритель создает музеи, определяет, что в них должно быть. Разве музей — это не разновидность оценки, суда? Хотя слово «суд» тут совершенно не к месту. Это настолько случайно, настолько безосновательно — то, что общество решает дать таким-то произведениям высокую оценку и составляет из них Лувр, который стоит вот уже несколько веков. Так это и происходит, но говорить о какой-то истине, о реальном, взвешенном суде тут, по-моему, не приходится.

### **А вы ходите в музеи?**

Почти нет. Я не был в Лувре лет двадцать. Мне это не интересно как раз потому, что я сомневаюсь в основательности суда, согласно которому все эти картины взяли в Лувр, тогда как другие даже не рассматривали, хотя они могли бы там висеть ровно с таким же успехом. В сущности, понятно, что существуют какие-то мимолетные увлечения, мода, основанная

---

\* Нужно иметь в виду, что здесь и в других местах, в том числе в своей знаменитой формуле «Картину создает зритель», Дюшан, говоря о «зрителе», употребляет не стандартное французское слово с таким значением — spectateur, а малоупотребительное regardeur, образованное от regarder — смотреть, но, как правило, имеющее сниженно-эротический оттенок (вуайерист, любитель поглазеть).

на текущем вкусе, но этот вкус пропадает, а кое-что из того, что исходя из него выбрано, остается. Не совсем ясно, почему так происходит, и совсем не обязательно должно быть так, как есть.

**Тем не менее вы миритесь с тем, что все ваши работы находятся в музее...**

Я с этим мирюсь, потому что в жизни есть практические вещи, с которыми нет смысла воевать. Как я мог отказаться? Я мог бы порвать или поломать свои вещи, но это выглядело бы просто глупо...

**Вы могли бы потребовать, чтобы они не демонстрировались публично.**

Ну уж нет. Это было бы претенциозно.

**Вы оберегаете себя от постороннего внимания, и так же вы могли бы поступить с произведениями...**

Действительно, мне несколько досаждают рекламный оборот, принимаемый вещами в этом обществе зрителей, которые загоняют их в нормальное — во всяком случае, считаемое нормальным — русло. Армия зрителей куда как сильнее армии художников. Вот первые и заставляют вторых действовать по правилам. Отказ в такой ситуации смешон. Нелепо отказываться от Нобелевской премии.

**А вы бы согласились вступить в Институт\*?**

Боже, ни за что! Да это и невозможно. Впрочем, что бы это значило для художника? Кажется, все члены Института — литераторы, разве нет?

---

\* Институт Франции — главное научное учреждение страны, которое составляют пять выборных академий. В их число входит и Академия изящных искусств, насчитывающая на сегодняшний день пятьдесят семь кресел.

**Нет. Среди них есть и художники. Салонные, скажем так.  
Из разряда «изящных искусств»?**

**Да.**

Нет уж, я бы не подал заявку на вступление в Институт. Да мне бы и не предложили.

**Кто вам нравится из старых мастеров?**

Я не особенно их знаю. Как-то на меня произвел впечатление Пьеро ди Козимо...

**Вы любите примитивов?**

Да, пожалуй. То, что было после них, — вроде Рафаэля и тому подобных вещей — мне принять сложно: тут уже чувствуется, что определенное искусство просто поместили в музей и общество соглашается с тем, что именно ему там место.

**В 1924–1925 годах вы приняли участие в турнире по шахматам в Ницце. А оттуда поехали в Италию. Для чего?**

Чтобы встретиться с подругой.

**Никаких художественных целей эта поездка не имела?**

Нет, абсолютно. На один день я заехал во Флоренцию, где до того никогда не был. Затем провел две или три недели в окрестностях Рима, в месте, где жили еще несколько художников. Но ни работой, ни осмотром картин я не занимался. Ничего такого. В сущности, я так и не узнал Италию по-настоящему. Года три назад я совершил более серьезное путешествие во Флоренцию. Наконец посетил Уффици. Конечно, там много всего замечательного, но у меня, признаться, нет желания заниматься своим

художественным воспитанием в старом смысле этого выражения. Мне это не интересно. Сам не знаю почему, не могу объяснить.

**А в молодости художественное образование вас тоже не увлекало?**

Может быть, и увлекало, но очень слабо. Разумеется, я хотел работать, однако лень была сильнее. Мне больше нравится жить, дышать, чем работать. Я не считаю, что плоды моего труда могли бы иметь хоть какое-то значение для общества в будущем. Поэтому, если хотите, мое искусство — это искусство жизни: каждая секунда, каждый вдох — это произведение, которое нигде не фиксируется, не является ни зрительным, ни даже умозрительным. Это своего рода постоянная эйфория.

**Об этом же говорил Роше: ваш шедевр — это ваше время-препровождение.**

Так и есть. Я с этим согласен.

**В тех же 1924–1925 годах вы создали новые проекты оптических аппаратов.**

Верно. Это был период моего небольшого увлечения оптикой. Впрочем, едва ли тут нужно говорить об оптике. Я сделал небольшую вещицу, которая вращалась и создавала этакие зрительные спирали, и это мне нравилось, казалось занятным. Стало быть, сначала я сделал эти спирали... даже не спирали, ведь это были расходящиеся кольца, которые вписывались друг в друга и вместе создавали спирали, не в геометрическом смысле, а просто как зрительный эффект. Я занимался этим\* с 1921 по 1925 год.

---

\* Речь идет о «Проекте вращающейся полусферы» и о работе «Вращающаяся полусфера (Точная оптика)». — *Примеч. Пьера Кабанна.*

Затем, развивая тот же принцип, я нашел способ достичь эффекта объемности\*. Благодаря перспективным скачкам — то вид снизу, то вид сверху — выходило так, что внутри концентрических кругов возникало изображение реального объекта — например, яйца в скорлупе или рыбки, плавающей в аквариуме по кругу (аквариум казался трехмерным). Особенно мне нравилось, что я «открыл» научный феномен, который, вообще-то, имел совсем другое применение. Однажды в тот период я разговаривал с оптиком, и тот сказал мне: «Такую штуку используют, чтобы вернуть объемное зрение или, по крайней мере, его иллюзию одноглазым». Потому что они, как оказалось, его теряют. К моим тогдашним опытам проявили некоторый интерес ученые, и это меня забавляло.

### **Вы увлеклись сетчаточными опытами!**

Да, но ненадолго. Этим невозможно заниматься пятнадцать или даже десять лет подряд. В скором времени всё закончилось.

### **И дисков вы сделали не много.**

Да. Последний — в 1934 году. Потом — всё.

### **Немного раньше вы попробовали еще одно занятие.**

**Причем довольно неожиданное. Расставшись с беспечностью, вы начали покупать и продавать картины.**

Вместе с Пикабиа. Мы с ним договорились устроить торги в Отеле Друо\*\* — впрочем, скорее фиктивные, так как вся выручка шла ему. Но сам он, понятное дело, не хотел в этом участвовать: не мог же он торговать своими

---

\* Речь идет о «Роторельефах» (оптических дисках). — *Примеч. Пьера Кабанна.*  
 \*\* Отель Друо — старейший и известнейший аукционный дом Парижа.

собственными картинами в Отеле Друо под вывеской «Пикабия продает Пикабия». То есть я понадобился просто чтобы избежать кривотолков. Однако это был занятный опыт. А для Пикабия он был важен, потому что до этого невозможно было представить, что его работы демонстрируются на публике, тем более — продаются, приобретают товарную ценность... Потом я сам кое-что купил. Уже не помню, что именно...

### **Вы выкупали ваши собственные работы для Аренсберга.**

И еще был аукцион Куинна\* в Нью-Йорке. Он умер в 1924 году, и его коллекцию распродавали; там я купил несколько вещей Бранкузи.

### **А затем организовали выставку Бранкузи в Нью-Йорке.**

Чтобы тут же перепродать эти вещи. Бранкузи сам попросил нас, Роше и меня, выкупить его работы, так как боялся, что, если их выставят на публичные торги, они уйдут в лучшем случае за двести-триста долларов каждая, тогда как он просил за подобные им намного дороже. Мы сговорились с госпожой Рамси\*\*, которая дружила с Бранкузи, и сообща выкупили у Браммера\*\*\* двадцать две его вещи за восемь тысяч долларов, что даже по тем временам было очень недорого. Потом мы разделили всё на троих, отдали причитающееся госпоже Рамси, и у нас осталось пятнадцать вещей, которые мы разобрали сами. Эта коммерческая сторона моей жизни позволяла мне сводить концы с концами.

---

\* Джон Куинн (1870–1924) — крупный нью-йоркский адвокат, собравший значительную художественную коллекцию; один из первых почитателей Бранкузи. — *Примеч. Пьера Кабанна.*

\*\* Мэри Харриман Рамси (1881–1934) — известная американская общественная активистка и благотворительница.

\*\*\* Джозеф Браммер (1883–1947) — известный арт-дилер венгерского происхождения, до Первой мировой войны державший галерею в Париже, а с 1921 года — в Нью-Йорке.

Когда нужны были деньги, я шел к Роше и говорил ему: «Я собираюсь продать одного Бранкузи. Сколько бы ты за него дал?» Впрочем, цены тогда были низкими. Так продолжалось лет пятнадцать-двадцать.

**Но постепенно Бранкузи дорожал. Вы на нем заработали.**

Да, но тогда никто не мог этого предвидеть.

**Не шла ли ваша коммерческая деятельность вразрез с позицией, которую вы заняли?**

Нет. Я же должен был как-то жить. Мне просто не хватало денег. Всегда нужно что-то делать, чтобы прокормиться. Нужно есть, день за днем есть, и заниматься живописью ради живописи. Одно с другим не очень-то согласуется. Но можно совмещать то и другое без потерь. Впрочем, я не придавал этим делам особого значения. На распродаже коллекции Куинна была и моя собственная работа; ее я тоже выкупил у Браммера напрямую, а через год или два продал одному господину из Канады. Это было занятно и не потребовало больших усилий.

**Как раз в это время Арнсберг решил собрать все ваши произведения, чтобы затем передать их в дар музею в Филадельфии. Вы помогли ему решить эту задачу.**

Да. Всё верно.

**Наверное, это был способ утвердить ваш престиж?**

Нет, вовсе нет.

**Во всяком случае, вам хотелось, чтобы ваши работы находились в одном месте, где их все можно было бы увидеть.**

Это правда. Я испытывал некоторую привязанность к тому, что делал, и эта привязанность выражалась таким образом.

### **В вас снова говорит ремесленник.**

Я хотел, чтобы всё было собрано вместе, и к тому же понимал, что сделанное мною не столь велико в количественном отношении, чтобы можно было получать выгоду, продавая по одной вещи. Да и вообще мне не хотелось — насколько это возможно — делать на своих работах деньги. Так что я просто продал или перепродал Аренсбергу мои старые картины. Когда я уехал в Америку, многие из них остались во Франции; теперь я организовал их доставку в Нью-Йорк, и Аренсберг их купил. Кое-что уже находилось в других руках. Например, у моей сестры был портрет отца, который она хотела оставить у себя. Пришлось убедить ее продать этот портрет Аренсбергу.

### **А вы у себя ничего не хотели оставить?**

С одной вещью так странным образом получилось само собой. В Нью-Йорке у меня было одно стекло\*, которое в 1915 году я подарил Роше. В какой-то момент оно разбилось. Тогда я аккуратно заключил его в два других стекла и деревянную раму. Вскоре Роше уехал во Францию и забрал его с собой.

Сорок лет спустя моей жене захотелось его вернуть. Между прочим, выкуп обошелся ей очень дорого! Забавно... Поверьте, я нисколько не обижаюсь на Роше, но он заломил за эту штуковину, которую я ему подарил, совершенно

---

\* «Девять мужематриц». — *Примеч. Пьера Кабанна.* [См. выше с. 71–72. — Пер.]



безумную цену. Впрочем, ее решила выкупить моя жена, а не я сам!

### **При этом Роше был очень богат?**

Он нажил состояние на картинах. И на комиссиях, например при перепродаже работ Бранкузи. Этот очаровательный человек считал совершенно естественным, что за всё нужно платить. Я или кто-то другой — неважно, исключений не предусматривалось.

**У вас была еще одна довольно необычная идея заработка: вы придумали значки с надписью «DADA», которые, кажется, планировали продавать по доллару за штуку.**

Это было забавно...

### **Своего рода амулеты, фетиши?**

Да. Но зарабатывать на этих значках я не думал. Никакой прибыли они бы не принесли. Впрочем, я так и не сделал ни одного значка.

### **Ни одного?**

Ни одного.

**Вы писали Тцаре, что купивший такой значок будет тем самым «посвящен» в дада-покупатели и получит защиту от некоторых болезней, в частности от скуки. Это было что-то вроде «розовых пилюль для всех»\*?**

---

\* «Розовые пилюли для бледных людей» («Pink Pills for Pale People») — одно из популярнейших лекарств широкого спектра действия конца XIX — начала XX века (производилось до 1970-х годов; действующие вещества — сульфат железа и сульфат магния).

Да. Как раз в тот момент Бретон собирался открыть сюрреалистический кабинет, чтобы консультировать желающих. Моя затея была в том же духе.

### **В 1926 году треснуло «Большое стекло».**

Пока меня не было в Соединенных Штатах, его решили показать на международной выставке в Бруклинском музее. По окончании выставки возврат «Стекла» Кэтрин Драйер поручили непрофессионалам, которые не уделили ему должного внимания. У них был более или менее подходящий для таких перевозок грузовик, но они разобрали «Стекло» на две части и уложили их в кузов плашмя, одну на другую, даже не задумавшись о том, что везут — стекло или мармелад. И после шестидесяти километров пути это различие действительно стало несущественным. Что удивительно, трещины в обоих стеклах, лежавших друг на друге, прошли в одних и тех же местах.

### **Они прошли по «Сети остановок»\*, но всё равно совпадение поразительно.**

Да, причем в одном и том же направлении. Это создало симметрию, которая кажется умышленной, о чем, естественно, и речи не было.

### **Когда смотришь на «Большое стекло», трудно представить его без трещин.**

Согласен. С трещинами оно намного лучше, стократ лучше. Такова судьба вещей.

### **Вмешался случай, на который вы так часто полагаетесь.**

---

\* См. выше, с. 68–69.

Да, с ним приходится считаться. И в конце концов я полюбил эти трещины.

**Восемь лет — с 1927 года по 1935-й — вы прожили в Париже. В 1927 году произошло довольно неожиданное для вашей жизни событие: вы женились. Брак продлился шесть месяцев.**

Я женился на очень милой девушке по фамилии Саразен-Левассор\*. Франсис Пикабия знал ее семью; наполовину этот брак — его заслуга. Мы поженились, как обычно женятся, но совместная жизнь не задалась, потому что я понял, что брак — такая же скука, как и всё остальное. Оказалось, что я был холостяком настолько, насколько и сам не подозревал. Через шесть месяцев моя жена, проявив большую любезность, согласилась со мной развестись. Детей ни у нас, ни у нее не было, содержания она не просила, поэтому всё прошло легче некуда. Затем она вышла замуж снова и завела детей.

**Мишель Карруж усмотрел в ваших работах, в частности в «Большом стекле», «отрицание женщины»...**

Там есть разве что отрицание женщины в общественном смысле слова — женщины как жены, материнства, деторождения и тому подобных вещей. Я тщательно избегал всего этого до шестидесяти семи лет, а потом принял женщину, которая по причине своего возраста уже не может иметь детей. Сам я никогда их не хотел, просто потому, что это лишние расходы. Вероятно, Карруж говорит о чем-то подобном. Можно иметь сколько угодно женщин, и совершенно незачем на них жениться.

---

\* Лидия Саразен-Левассор (1902–1988). В 2004 году во Франции вышли в свет ее воспоминания «Браку объявлен шах. Сердце новобрачной, раздетое ее холостяком, даже».

**То есть вы отвергаете прежде всего семью.**

Именно. Семью, которая заставляет вас отказаться от собственных идей ради тех, которые приняты ею, обществом и всей следующей за ними толпой.

**В этот период вы активно участвовали в деятельности сюрреалистов. Среди прочего, вы защищали де Кирико от проклятий Бретона и его друзей, подчеркивая, что в конечном счете потомкам решать, кто из них прав. Эта ссылка на потомков кажется странной с вашей стороны.**

Почему же? Потомки — те же зрители.

**Посмертные зрители, можно сказать.**

Ну да, посмертные — ведь зрители-современники не играют, по-моему, ни малейшей роли. Их роль минимальна в сравнении с потомками, которые решают, чему место в том же Лувре. А если вернуться к Бретону, то это его осуждение де Кирико после 1919 года было до такой степени искусственным, что я не смог сдержаться. Учитывая, сколько мы видели переоценок, я позволил себе заметить, что стоит дождаться мнения потомков.

**Как вы относились к сюрреалистической живописи?**

Очень хорошо. Правда, мне не всегда нравилось, что сюрреалисты подхватывали уже существовавшие стили, в частности абстракцию. Я говорю не о ранних — Максе Эрнсте, Магритте или Дали, а о следующем поколении — о тех, кто заявил о себе ближе к 1940 году. Это был уже пожилой сюрреализм... В сущности, сюрреализм задержался надолго именно потому, что он не был живописной школой или школой визуального искусства в ряду других. Сюрреа-

лизм — это не обычный «изм», это «изм», вдающийся в философию, социологию, литературу и так далее.

**Это состояние души.**

Примерно как экзистенциализм. Ведь нет же экзистенциалистской живописи.

**Это образ жизни.**

Ну да.

**Каких художников-сюрреалистов вы выделяете?**

Всех. Миро, Макса Эрнста, де Кирико, который мне тоже очень нравится.

**Не говорите ли вы сейчас скорее о дружбе, чем о живописи?**

Нет, о живописи тоже. Я внимательно следил за творчеством этих художников — оно влияло на меня, трогало меня...

**Но ведь в сюрреализме много «сетчаточного». Это вам не мешало?**

Нет. Важно уметь этим сетчаточным пользоваться. Для сюрреалистов оно никогда не было самоцелью, их цель располагалась выше, в области фантастического.

**Была скорее концептуальной, чем визуальной?**

Точно. Причем не то чтобы мне нравились вещи, в которых много концептуального. Я не люблю те вещи, в которых оно отсутствует, чисто сетчаточные; они мне действительно претят.

**В 1932 году вы написали труд по шахматной игре, который стал классическим, — «Оппозиция и поля**

## **соответствия в примирении». Отличное сюрреалистическое название!**

Оппозиция — это система, позволяющая осуществить ту или иную комбинацию. Поля соответствия — примерно то же самое, но это более позднее изобретение, которому дали другое название. Естественно, приверженцы старой системы без конца ссорятся с приверженцами новой. Я решил устранить противоречие между ними: поэтому — «в примирении». Правда, окончания партий, к которым всё это относится, никому из шахматистов не интересны: вот что тут самое смешное. В мире есть три-четыре человека, для которых это важно и которые брались за те же исследования, что и мы с Гальберштадтом\* (мы ведь писали книгу вдвоем). Даже чемпионом по шахматам эта книга не нужна, потому что проблема, которая в ней рассматривается, встречается дай бог раз в жизни. Это проблема возможных окончаний партий — возможных, но настолько редких, что они практически утопичны.

## **Вы всегда оставались в области концептуального.**

Ну конечно! Это тоже было неактуальным и совершенно неприменимым на практике.

**В это время вы жили в доме 11 по улице Ларре, где придумали дверь, которая может быть открытой и закрытой одновременно\*\*. Она еще существует?**

---

\* Виталий Гальберштадт (1903–1967) — французский шахматист, шахматный арбитр и этюдист, выходец из Одессы. Книга Дюшана и Гальберштадта вышла в Париже и Брюсселе в издательстве Éditions de l'Échiquier в 1932 году (Дюшан, помимо участия в ее написании, выступил автором макета и обложки), а затем была переведена на немецкий язык.

\*\* «Дверь: улица Ларре, 11» (1927) — дверь, укрепленная между двумя проемами, находящимися под прямым углом друг к другу, так что если один проем закрыт дверью, то другой — открыт, и наоборот. Владельцем оригинальной двери, изготовленной парижским плотником по заказу Дюшана, является, по последним доступным нам сведениям, римский галерист Фабио Сарджентини.

**Opposition et Cases Conjuguées**  
**Opposition und Schwesterfelder**  
**Opposition and Sister Squares**

sont réconciliées par  
sind durch versöhnt  
are reconciled by

DUCHAMP ET HALBERSTADT

PARIS - BRUXELLES  
L'ÉCHIQUIER

Edm. LANCEL  
274, Avenue Molière, 274  
BRUXELLES  
(Belgique)

Gaston LEGRAIN  
9, Rue des Ecuvers, 9  
St-GERMAIN-EN-LAYE  
(France)

Tous droits de reproduction, de traduction  
et d'adaptation réservés pour tous pays.  
Copyright 1932, by Edmond Lancel.

---

Обложка книги Марселя Дюшана и Виталия Гальберштадта  
«Оппозиция и поля соответствия в примирении» (Париж; Брюссель:  
L'Échiquier, 1932)

Она существовала, но два года назад я ее снял и отправил в Соединенные Штаты. Сейчас эта дверь находится в собрании Мэри Сислер. Она несколько не изменилась с тех пор, как я съехал с этой квартиры, так как после меня там жил Патрик Уолдберг\*. Он, в свою очередь, в 1946 году переехал из Соединенных Штатов в Париж, где не имел никакого жилья, и вот я предоставил ему свою мастерскую, потому что всё равно в ней не жил. Его первая жена, скульптор Изабель Уолдберг, по-прежнему там живет. А дверь я выкупил, по-моему, за десять тысяч старых\*\* франков.

### **Совсем недорого!**

Я просто дал домовладелице деньги, чтобы она поставила новую дверь. Что, полагаю, она и сделала. Свою же дверь я выставлял в прошлом году, а сейчас в Лондоне\*\*\* демонстрируется ее цветная фотография в натуральную величину, заказанная Шварцем и, между прочим, отличная: она дает точное, объемное представление о двери.

**В 1934 году в Париже вы собрали «Зеленую коробку» — триста экземпляров (в том числе двадцать коллекционных), включающих по девятисто три фоторепродукции рисунков и рукописных заметок 1911–1915 годов. Публикатором коробок значилось издательство «Рроза Селяви», находящееся по адресу: улица де ла Пэ, 18. За этим тоже стояло стремление собрать всё созданное вами в единый корпус?**

---

\* Патрик Уолдберг (1913–1985) — французский поэт, художественный критик и историк искусства американского происхождения, близкий к сюрреализму и кружку Жоржа Батая; автор многих книг о художниках-сюрреалистах.

\*\* То есть до деноминации 1958 года, когда обмен происходил в пропорции 100:1.

\*\*\* На ретроспективе Дюшана в Галерее Тейт (июнь — июль 1966 года). — *Примеч. Пьера Кабанна.*



Да. Всё, что я делал, требовало от меня большой точности и достаточно длительного труда, результаты которого, как мне казалось, стоило сохранить. Я всегда работал медленно и теперь прилагал к сбору коробки усилия, сравнимые с теми, которых требует создание оригинальных произведений.

**Кажется, в это время вы больше заботились о сохранении того, что уже сделали, чем о продолжении творчества.**

Верно, ведь я перестал делать что-либо новое.

**Вы окончательно остановились?**

Да, но ни о какой окончательности я не думал. Просто остановился, и всё.

**Сказалась ваша врожденная лень?**

Именно! Поскольку же сделать я успел не слишком много, собрать эту коробку было нетрудно. И занятно. Но на изготовление документов я потратил четыре года, если не больше. Работа шла между 1934 и 1940 годом и завершилась ровно к началу войны. Я каждый день ходил к печатнику. Всё делал сам. В итоге затея обошлась мне совсем недорого.

**Неужели?**

Да-да. Недорого, даже по тем временам. Уже не помню точно, что значила тогда сумма в пятьдесят тысяч франков, но я точно потратил не больше.

**В 1940 году это были большие деньги.**

Возможно. Впрочем, я сохранил все счета. Многие вещи я печатал в технике фототипии, в большом формате... Нет-нет, это было не слишком дорого.

### **Вы сами собрали все триста экземпляров?**

Пока не все коробки собраны. Около сотни еще ждут своего часа. Все документы напечатаны, каждый — в трех-стах экземплярах. Делается коробка, затем в нее укладываются репродукции...

### **Я могу заказать коробку?**

Да, если хотите. Их делают партиями по двадцать пять штук. Чтобы собрать одну коробку без спешки, нужен примерно месяц.

### **А кто их делает?**

Сейчас — одна девушка, моя родственница. Раньше этим занимались другие люди. Первые двадцать коробок — коллекционные, включающие по одной оригинальной работе — я сделал сам.

### **То есть если мне нужна «Зеленая коробка», я должен обратиться прямо к вам и через месяц могу рассчитывать получить заказ?**

Всё верно. И помимо «Зеленой коробки», есть еще «Коробка-в-чемодане».

### **Более поздняя?**

Да, она формировалась в 1938–1941 годах, тогда как «Зеленая коробка» сформирована в 1934-м.

### **В чем отличие между ними?**

Одна — зеленая, как следует из ее названия, и в ней собраны документы — по отдельности, в том оригинальном виде, в каком они были написаны. Я воспроизвел форму каждого клочка бумаги. Для «Коробки-в-чемодане» я, помимо

этого, разработал форму: отделения, ящички и так далее. Это потребовало огромного труда. Плюс к тому шестьдесят восемь репродукций.

### **Ее тираж — тоже триста экземпляров?**

Да. Первую партию — двадцать экземпляров — я начал делать в 1938 году, и к моменту моего отъезда в Соединенные Штаты в 1942-м она еще не была закончена. Мне пришлось переносить коробки через демаркационную линию в разобранном виде. Я несколько раз ходил туда-сюда по документам торговца сыром. Сейчас «Зеленых коробок» осталось десятка полтора, не больше. Я торгую ими понемногу — хочу, чтобы у меня было что продать, пока не умру. А «Коробок-в-чемодане» еще около сотни.

**На конкурсе Лепина\* вы торговали «Роторельефами» как «вольный техник», запоздало оправдывая знаменитое предсказание Аполлинера, согласно которому вам предстояло «примирить искусство и народ»\*\*.**  
**Кажется, ваши изделия не особенно хорошо расходились?**

Очень плохо. Я арендовал стенд и даже нанял секретаршу, так как не мог стоять там весь день. Люди проходили мимо. Некоторых привлекали холодильные камеры, но «Роторельефы» не вызывали интереса. В конце месяца (конкурс длился месяц) я продал один экземпляр...

---

\* Конкурс Лепина — ежегодный конкурс изобретателей, проходящий в Париже с 1901 года в формате ярмарки. Назван по имени его основателя, префекта полиции Луи Лепина (1846–1933). Дюшан принял участие в конкурсе Лепина в 1935 году.

\*\* Из заметки Аполлинера «Марсель Дюшан», вошедшей в сборник «Художники-кубисты» (1913).

**Насколько я знаю, за тридцать франков.**

Невероятно, да? Мне самому он обошелся намного дороже.

**В 1937 году в Париже состоялась выставка с вашим участием.**

Где?

**В галерее Андре Бретона «Градива». Это там вы придумали дверь...**

Ах да, стеклянную дверь с силуэтом пары.

**А ваша первая персональная выставка в чикагском Клубе искусств? Тоже в 1937-м?**

Не помню точно. Я туда не ездил.

**Но она действительно была первой?**

В 1908 или 1909 году я посылал работы в Салон Независимых, затем в Осенний салон, но персональных выставок у меня и правда не было. Как и после 1937-го. Вторая прошла два года назад в Пасадене, а третья идет сейчас в Лондоне.

**Кто уговорил вас на эту выставку в Чикаго?**

Мне просто предложили, и я сказал: «Да». Выставка была маленькая, не более десяти вещей. Этот Клуб искусств имел небольшое помещение и время от времени устраивал выставки. Мне написали оттуда: не хочу ли я представить свои работы? Я согласился. Со многими художниками случается, что им предлагают выставиться. Но никакого значения это не имело — я на эту свою выставку даже не поехал.

**Некоторые события вашей жизни создают впечатление, что вы просто отвечали на предложения, не более того.**

Чаще всего так и было. Я не из тех, кого называют амбициозными, кто чего-то добивается. Я не люблю добиваться — во-первых, потому, что это утомительно, а во-вторых, потому, что обычно это ни к чему не приводит. Я ничего не жду. Я ни в чем не нуждаюсь. А стремление чего-то добиться — это форма нужды, следствие нужды. У меня этого нет, ведь я давным-давно ничего, в сущности, не создаю и лично себя чувствую. Я не придаю художнику этой, скажем, социальной роли, согласно которой он должен делать что-то, предьявлять что-то публике. Мне противны подобные идеи.

**Значит, вы пошли наперекор себе, приняв участие в «Сюрреалистической выставке» 1938 года\*?**

Я бы так не сказал. Там я входил в команду, в группу, давал советы. Это произошло дважды.

**В первый раз — в 1938 году?**

Да, у Вильденштейна.

**Как вы — человек столь независимый — поддались вербовке в сюрреалисты?**

Не было никакой вербовки, сюрреалисты просто на время меня позаимствовали. Я им нравился, нравился Бретону, нам было комфортно вместе. Они очень благосклонно относились к идеям, которые я мог им предложить; конечно, эти идеи не были антисюрреалистическими, но и сюрреалистическими они были не всегда.

---

\* Речь идет о Международной выставке сюрреализма в парижской Галерее изящных искусств, которой управлял Жорж Вильденштейн.

В 1938 году всё получилось очень забавно. Я придумал центральный грот с тысячьо двумястами мешками с углем, подвешенными над жаровней. Жаровня была электрическая, но пожарные всё равно ее запретили. Нам пришлось кое-что изменить, чтобы получить их согласие. Мешки, впрочем, были пустыми.

### **В них не было угля?**

Только угольная пыль. Но это были настоящие мешки изпод угля, которые пришлось разыскивать в Ла-Виллет\*. Внутрь, чтобы придать им объем, мы наложили бумаги — газет.

**А внизу был пруд. Даже если бы начался пожар, его ничего не стоило бы потушить!**

Да, пруд устроил Дали.

**Другим вашим вкладом в эту выставку были вращающиеся двери. Что они собой представляли?**

Двери, которые вращались.

### **Что-то вроде «Блунта»\*\*?**

Приблизительно. На этих дверях были закреплены рисунки и объекты. Жаровня в центре зала служила единственным источником освещения. Картин было не видно. Ман Рэй предложил выдавать посетителям электрические фонарики, чтобы они смогли хоть что-то разглядеть.

---

\* Ла-Виллет — северная окраина Парижа.

\*\* Компания Blount выпускала широко распространенные во Франции начала XX века дверные доводчики и, возможно, механизмы для вращающихся дверей. На выставке, в центральном зале (или «гроте»), стоял один комплект таких дверей — четыре дверных полотна, соединенные в виде креста и вращавшиеся на одной оси.

**Но все эти фонарики через несколько часов разрядились.**

Да, к несчастью, они разрядились очень быстро.

Но была еще одна забавная деталь — запах кофе. В углу мы установили электроплитку и жарили на ней кофейные зерна. По всему залу разносился чудесный аромат — составной элемент выставки. Вполне в духе сюрреализма...

**Почему накануне вернисажа вы уехали в Нью-Йорк?**

Я сделал всё, что должен был сделать, а вернисажи я ненавижу. Эти сборища — просто кошмар...

**Вы поступали так неоднократно, однако сейчас специально едете в Лондон на ваш вернисаж в Галерее Тейт.**

Всё верно, я вот-вот уезжаю в Лондон. Меня пригласили на прием.

**Вы остепенились.**

Допустим, остепенился. По крайней мере, я согласился.

**Вы смирились.**

Вы так думаете?

**В 1939 году вы выпустили сборник «отпечатанных измененных реди-мейдов».**

Где? Я что-то не припомню.

---

\* «Проза Селяви. Точный окулизм, всевозможные волосы и пинки» («Rose Sélavy, oculisme de précision, poils et coups de pied en tous genres»). — *Примеч. Пьера Кабанна.*

\*\* Имеется в виду библиофильское издание поэмы Бретона «В черной прачечной» («Au lavoir noir»; 1936), выпущенное в семидесяти экземплярах с иллюстрацией (а не обложкой) Дюшана в технике декупажа, воспроизводящей его реди-мейд «Драка при Аустерлице» (1921).

## В издательстве Ги Леви Мано.

Ах да... Это были не реди-мейды, а каламбуры — уж не знаю, почему их называли реди-мейдами. Отпечатанные измененные... Да, в самом деле. Кажется, там еще было уточнение: «всевозможные пинки». Точного названия я не помню\*. Еще недавно у меня оставался экземпляр этого сборника. Кстати, он вышел красивым. Примерно в одно время с ним я сделал обложку для Бретона, тоже у Леви Мано, с большим окном в кирпичной стене\*\*. Все это пригодилось мне для «Коробки-в-чемодане». С тех же клише я просил напечатать дополнительно по четыреста экземпляров для себя. Получалась небольшая экономия.

**«Всевозможные волосы и пинки» состояли из каламбуров-контрпетри\*\*\*, которые есть и в «Коробке-в-чемодане» — там они напечатаны на нотной бумаге.**

Еще я использовал их в «Оптических дисках» и «Роторельефах». Некоторые из них встречаются в книгах.

## На что вы жили в это время?

Не имею ни малейшего представления.

## Вы всегда так отвечаете...

Но я действительно не знаю. И вы не знаете.

\* Проза Селяви. Точный окулизм, всевозможные волосы и пинки» («Rose Sélavy, oculisme de précision, poils et coups de pied en tous genres»). — *Примеч. Пьера Кабанна.*

\*\* Имеется в виду библиофильское издание поэмы Бретона «В черной прачечной» («Au lavoir noir»; 1936), выпущенное в семидесяти экземплярах с иллюстрацией (а не обложкой) Дюшана в технике декупажа, воспроизводящей его реди-мейд «Драка при Аустерлице» (1921).

\*\*\* Контрпетри — юмористическое коверканье слов путем перестановки букв или слогов (хрестоматийный пример из Корнея Чуковского: «Нельзя ли у трамвала вокзай остановить?»). Примеры каламбуров Дюшана из обсуждаемого здесь сборника см.: *Кро К. Марсель Дюшан [2006] / Пер. О. Гавриковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 175–176.*



**Я? Ну еще бы!**

Никто не знает, на что я жил. На самом деле этот вопрос не предполагает точного ответа. Я мог бы сказать вам, что продавал вещи Бранкузи, и это было бы до какой-то степени правдой. В 1939 году их еще хватало у меня в закромах. Я шел к моему Роше, предлагал ему какую-нибудь из них, и он вручал мне приличную сумму. Да и жизнь тогда, как вы знаете, не была дорогой. Я не имел своего дома: в Париже жил на улице Ларре, в Нью-Йорке снимал квартиру за минимальную плату — сорок долларов в месяц. Расходы в жизни важнее доходов. Важно знать, что именно тебе нужно.

**Это вопрос дисциплины?**

Да. Я жил очень экономно и в целом не испытывал проблем, хотя, конечно, случались трудные моменты.

**В 1942 году вы вернулись в Нью-Йорк и прожили там четыре года. Какой была ваша жизнь там во время войны?**

Весьма занятной — ведь туда приехала Пегги Гуггенхайм, а затем потянулись и сюрреалисты: Бретон, Массон и другие. Закипела деятельность. Бретон устраивал собрания, на которые приходил и я. Никаких петиций я, впрочем, не подписывал; ничего такого. А он был очень активен: выступал по «Голосу Америки» всю войну вместе с Дютюи\* и всеми своими друзьями. На самом деле это было очень полезно.

**А вы участвовали в мероприятиях?**

Никаких мероприятий не было. Я ходил к Бретону. Мы собирались вместе, устраивали небольшие сюрреали-

---

\* Жорж Дютюи (1891–1973) — французский писатель, близкий к сюрреализму, Бретону и Жоржу Батаю; художественный критик; историк искусства, специалист по древнему искусству и археологии; зять Анри Матисса.

стические игры. Бретон пытался развить активность, но нам очень мешал языковой барьер. Ничего серьезного провести не получалось, а франкоязычные события не привлекали никакого внимания.

**Вы жили в Нью-Йорке во время двух мировых войн. Насколько Нью-Йорк 1943 года отличался от Нью-Йорка 1915-го?**

Несравнимо. С точки зрения структуры общества он изменился до неузнаваемости. В 1915–1916 годах подоходный налог был минимальным, а после биржевого обвала 1929 года вышли новые законы, полностью изменившие жизнь. Капитализм стал намного жестче. После 1929–1930 годов легкая жизнь кончилась.

**Много ли работали европейские художники, жившие во время войны в Нью-Йорке?**

Много, как, впрочем, и до того.

**А вы, наоборот, почти ничего не делали. Две-три обложки для Бретона, две-три витрины... И тем не менее, судя по свидетельствам очевидцев, например Массона, вы пользовались величайшим уважением, обладали моральным авторитетом.**

Если угодно, да. Основная причина заключалась в том, что я давно жил в Нью-Йорке и потому имел много знакомств. Правда, все они сводились к узкому кружку местных жителей.

**Я так не думаю.**

Так и было. Поскольку я не выставлялся, особого интереса ко мне не было. Интерес американцев вызывал Бретон, который приобрел в Соединенных Штатах огромное влияние.



---

Марсель Дюшан в своей парижской квартире на улице Ларре, 11.  
2 мая 1967  
Фото Веры Кардо и Пьера Жоли

Это началось как раз во время войны, так как до того действовала официальная организация — WPA\* или что-то в этом роде, — которая платила любому художнику сорок-пятьдесят долларов в месяц при условии, что он будет передавать свои картины в дар государству. На это можно было жить. Но затея потерпела полный крах, так как государственные хранилища заполнились дребеденью, которую наплодили все эти художники. С началом войны, когда в Соединенные Штаты начали переезжать европейские художники, положение изменилось, и вскоре возникло местное живописное направление — абстрактный экспрессионизм. Оно просуществовало двадцать лет и сейчас практически закончилось, но из него вышли достаточно крупные звезды вроде Мазеруэлла или де Кунинга, легко зарабатывающие себе на жизнь.

### **То есть американский авангард родился во время войны, в 1940–1945 годах?**

Да, и американцы это признают. Влияние Бретона никем не оспаривается. Конечно, они всегда говорят, что сами создали замечательные вещи, но соглашаются с тем, что источником этих вещей были Бретон, Массон, Макс Эрнст, Дали, с которыми они активно общались, и еще Матта.

### **Почему вы взялись за составление аннотаций к каталогу «Анонимного общества» в Йельском университете? Это**

---

\* WPA (Works Progress Administration, с 1939 года — Works Projects Administration; 1935–1943) — Управление рабочих проектов, иногда называемое по-русски Управлением общественных работ, что приводит к его смешению с другой американской правительственной организацией того же времени — PWA (Public Works Administration; 1933–1944), собственно Управлением общественных работ, занимавшимся реализацией крупных проектов в области строительства и освоения территории. WPA занималось главным образом привлечением к общественно значимым проектам художников, писателей, музыкантов, театральных деятелей и ученых (см. о нем: *Фостер Х. и др. Искусство с 1900 года* [2011] / Пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 301). Дюшан явно принижает результаты деятельности и значение WPA.

**явно была работа не совсем для вас, и ваши аннотации на удивление банальны.**

Кэтрин Драйер решила посвятить собранной коллекции\*, в которой накопилось множество интересных вещей, книгу в классическом духе, не способную никого шокировать. Она обратилась ко мне, и я не смог ей отказать, однако явно переоценил важность задачи. Пришлось на время сменить профессию: я стал хроникером. Не то чтобы это мне удалось, но, по крайней мере, я попытался избежать полной глупости (к несчастью, местами без нее не обошлось). Там встречается игра слов. О Пикассо я написал, что публике всегда нужна звезда, будь то Эйнштейн в физике или он в живописи. Таков уж зритель, такова публика.

**Лебель в связи с этим сказал, что «вам открылось ничтожество роли цензора».**

А в чем здесь роль цензора?

**Когда пишешь критическую заметку о художнике, расставляешь какие-то приоритеты. Вы, как кажется, отказались это делать.**

Да. Я не расставлял приоритетов. Мои аннотации — биографические или описательные. Это же была коллекция, оценка произведений не входила в мои задачи — мое мнение не имело никакого значения. Я не стремился написать авторский текст, речь шла просто о том, чтобы изложить то, что я знал.

**Примерно в это же время вы произвели в Нью-Йорке скандал своим портретом Джорджа Вашингтона, заматанного в американский флаг.**

---

\* См. о ней выше, с. 88–89.

Да, но из-за чего возник скандал, я так и не понял. Вот что произошло. Алекс Либерман\* — художник, который заправлял в журнале *Vogue* и, по-моему, до сих пор в нем заправляет, — предложил мне сделать обложку, посвященную 4 июля (это для них то же самое, что 14 июля для французов). Я согласился и изобразил Джорджа Вашингтона в географических контурах Соединенных Штатов и с американским флагом на месте лица. Но мои красные полосы показались кому-то похожими на кровоподтеки, и это их взбесило. Они решили, что скандала не избежать, и отвергли мой проект. В печать он не пошел, а мне заплатили сорок долларов в качестве компенсации. Потом Бретон купил у меня эту работу за триста долларов.

**В 1945 году вам посвятил специальный номер журнал View.**

Это было очень мило. Они делали номера обо всех и выпускали их ежемесячно. Был номер о Максе Эрнсте, был о Массоне, и когда у них нашлись деньги, поскольку это стоило очень дорого и никакой прибыли им не сулило, они выпустили номер обо мне. Я сделал для него обложку с дымящейся бутылкой, на месте этикетки которой был мой военный билет.

**Вы вернулись в Париж в 1945 году, и там, естественно, никто не заметил вашего появления.**

Абсолютно никто.

**Вы приехали инкогнито.**

---

\* Александр Либерман (1912–1999) — американский художник, фотограф, скульптор, дизайнер и издатель русского происхождения; арт-директор журнала *Vogue* (1943–1961), главный редактор издательского дома Condé Nast Publications (1962–1994).

Ну да, я же был дезертиром, пусть и шестидесятилетним.

**К тому времени вы уже стали американцем?**

Нет, еще нет. Я получил американское гражданство только десять лет назад. А из Франции я уехал в 1942 году, хотя мне следовало бы остаться и участвовать в Сопротивлении. У меня нет особых патриотических чувств, но всё же я не хотел бы об этом говорить.

**Разве не удивительно, что в 1946 году вы были столь малоизвестны в Париже?**

Нет, я же толком не выставлялся, даже на групповых выставках.

**Это не помешало вам занять центральное место в современном искусстве!**

Сорок лет спустя! Я уже говорил вам об этом: есть люди, рожденные неудачниками и просто неспособные выйти из этого состояния. Об этом никто не говорит, но в какой-то степени это мой случай. И есть прирожденные торговцы. Они расхваливают свой хлам. Мне предложить было нечего, и торговцам просто не приходило в голову пришить ко мне ярлык. Я никогда не помогал этим бедолагам обогатиться! Если я что-то и продавал, то только напрямую Аренсбергу.

**А вам самому нравилось быть безвестным?**

Я никогда не жаловался. Это вы сейчас навели меня на эту тему.

**Вы никогда не жалели?**

О чем?

**Что вас не знают.**

Нет, ничего похожего.

**Не сравнивали себя с Вийоном, который к тому времени считался крупным живописцем?**

Я восхищался тем, что он, мой родственник, занял такое положение.

**И не завидовали?**

Я? Нисколько. К тому же между нами была разница в двенадцать лет, а зависть обычно возникает между ровесниками. Такой разрыв в возрасте от нее предохраняет.

**В 1947 году, через девять лет после первой Международной сюрреалистической выставки, состоялась следующая, у Мага\*, и вы вновь выступили одним из ее организаторов.**

Верно. Мне захотелось, чтобы там шел дождь. Он должен был лить как из ведра на искусственные газоны и на бильярдный стол. Кроме того, я придумал Зал суеверий. И всё это было реализовано — правда, уже без меня.

**Вы, как обычно, уехали в Нью-Йорк накануне вернисажа?**

Нет, не накануне, а задолго до него. Бретон попросил Кислера\*\* приехать из Нью-Йорка и руководить процессом. Кислер как архитектор подходил на роль организатора сюрреалистической выставки куда лучше меня. Но до этого была

---

\* Выставка «Сюрреализм» прошла в июле 1947 года в парижской галерее Эме Мага, открывшейся за два года до этого.

\*\* Фредерик Джон (Фридрих Якоб) Кислер (1895–1977) — американский архитектор, дизайнер и художник австрийского происхождения; самые известные его работы — Кинотеатр Киногильдии в Нью-Йорке (1929) и дизайн музея-галереи Пегги Гуггенхайм «Искусство этого века» (1942) там же (оба уничтожены).



еще одна выставка — в Нью-Йорке в 1942 году, вскоре после моего приезда\*.

### **С лабиринтами?**

С веревками\*\*. Причем эти веревки, представьте себе, оказались нитроцеллюлозными, и те из них, которые были привязаны к светильникам, в какой-то момент загорелись. Все перепугались — ведь нитроцеллюлоза горит без пламени. К счастью, всё обошлось. Вышло довольно смешно.

**Для каталога выставки у Мага вы сделали обложку в виде резиновой женской груди. Это имело для вас какое-то особое значение?**

Нет, это была просто выдумка среди прочих. Я использовал накладные резиновые груди из тех, что продаются в магазинах. Но их пришлось доработать, так как они выпускаются для ношения под одеждой и поэтому не имеют деталей. Я сам добавил к ним розовые соски.

**В 1950 году, после смерти Аренсбергов, их коллекция вошла в Музей искусств Филадельфии. Вы, наверное, единственный художник, практически все произведения которого хранятся в одном музее. Что ни говори, довольно удивительный факт.**

Пожалуй, но дело всего лишь в том, что все эти вещи уже и так были в одних руках. Всё получилось само собой, без умысла и без специальных усилий. Когда бедняга

---

\* Речь идет о выставке «Первые документы сюрреализма» («First Papers of Surrealism») в нью-йоркском особняке Уайтлоу Рида (октябрь — ноябрь 1942).

\*\* Эта работа Дюшана, получившая известность как «Шестнадцать миль веревки», представляла собой синтетическую веревку длиной в милю, распределенную между стенами зала так, что она загоразживала экспонаты и крайне затрудняла передвижение.

Аренсберг решил передать куда-нибудь свою коллекцию, чтобы она не разошлась с торгов, чикагский музей, если я не ошибаюсь, предложил взять ее и экспонировать в течение десяти лет. По поводу дальнейшего не предоставлялось никаких гарантий: чердак или подвал.

Ничего не напишешь: так уж устроены музеи. Музей Метрополитен в Нью-Йорке предложил пять лет. Аренсберг снова отказался. Так он отказывался раз десять. В конце концов музей в Филадельфии предложил двадцать пять лет. Аренсберг согласился. Прошло уже десять или двенадцать лет: еще столько же, и всё будет отправлено на чердак или в подвал!

**В 1953 году, узнав, что Пикабия умирает, вы отправили ему довольно странную телеграмму.**

Трудно писать умирающему другу. Не знаешь, что сказать. Можно обойти это затруднение с помощью шутки. Кажется, я написал: «До свидания»?

**«Дорогой Франсис, до скорого».**

Точно, «до скорого». Так еще лучше. То же самое я написал Эдгару Варезу, когда он умер несколько месяцев назад. Сын Барзена\* устроил своего рода поминальную церемонию в Колумбийском университете и попросил прислать некрологи, которые затем зачитывал вслух. Я вновь ограничился двумя словами: «До скорого!» Это единственный способ выйти из подобной ситуации. Сочинять панегирик смешно. Не каждому дано быть Боссюэ\*\*.

---

\* См. о нем выше, с. 26, 78.

\*\* Жак-Бенинь Боссюэ (1627–1704) — французский католический теолог и писатель, знаменитый, в частности, сборником произнесенных в разное время надгробных речей.

**В пятидесятых годах вы создали несколько реди-мейдов — после перерыва более чем в десять лет.**

Это были не реди-мейды, а скульптурные вещи из гипса...

**С какого времени до этого вы не работали?**

С 1923 года, если не считать вещей 1934 года\* и оптических опытов, хотя они тоже требовали работы, и немалой.

**Чего стоит одна «Зеленая коробка»...**

Да и «Коробка-в-чемодане»!

**В этих скульптурах [пятидесятых годов. — Пер.] есть некий эротизм...**

Ну конечно. Они не то чтобы фигуративны, но эротизм в них действительно присутствует. Впрочем, я сделал всего две-три вещи в таком духе.

**«Произведение из куства»\*\* (фаллический реди-мейд), «Женский фиговый лист»...**

Да, и «Клин целомудрия», который я подарил моей жене Тини на свадьбу. Он и сейчас стоит у нас на столе. Мы не расстаемся с ним, как с обручальными кольцами. «Клин» в названии значит именно «клин», а не «угол»\*\*\*.

**Да, я понимаю.**

Мне показалось это забавным.

---

\* В 1934 году Дюшан начал собирать «коробки».

\*\* Название этой работы — «Objet-dard» — представляет собой очередной каламбур. Слово «dard» означает по-французски копье, жало и, на сленге, пенис, а всё словосочетание читается так же, как «objet d'art» — «произведение искусства». Русский вариант названия принадлежит С. Б. Дубину (см.: *Томкинс К.* Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. Указ. соч. С. 145).

\*\*\* Два значения французского слова «coin». Оригинальное название работы — «Coin de chasteté».

**Как, видимо, и «Женский фиговый лист» — слепок вагины. Какое место занимает в вашем творчестве эротизм?**

Огромное. Иногда он очевиден, иногда бросается в глаза, а иногда подразумевается.

**Например, в «Новобрачной»\*?**

Это обычная история: скрытый, сдержанный, если хотите, эротизм. И дело тут не в намеках, а, скажем так, в эротической атмосфере. Всё исходит из нее, без особого нажима. Я много думаю об эротизме, так как это в самом деле достаточно общая для всех вещь, то, что всем понятно. В каком-то смысле это альтернатива тому, что другие литературные школы называли символизмом или романтизмом. Можно сказать, еще один «изм». Вы возразите мне, указав, что в романтизме есть свой эротизм, но если рассматривать эротизм как некую общую основу или общую цель, то он сам приобретает форму «изма» в смысле школы.

**Какое личное значение вы придаете эротизму?**

Я придаю ему некоторое личное значение, но по большому счету он, скорее, является для меня средством выявления того, что принято скрывать — и отнюдь не только в эротической области, но и в области католической религии или социальных норм. Способность позволить себе выявить эти скрытые вещи, сознательно выставить их на всеобщее обозрение, кажется мне важной, так как они составляют основу всего и при этом о них никогда не говорят. Эротизм был темой или, вернее, «измом», который составлял основу всего, что я делал в пору «Большого стекла». И это позволило мне избежать подчинения готовым теориям, эстетическим или каким-то другим.

---

\* То есть в «Большом стекле».

**Тем не менее этот эротизм достаточно долго оставался у вас завуалированным.**

Он всегда более или менее завуалирован, хотя и не из соображений «стыдливости».

**Просто скрыт.**

Да.

**Можно назвать его подразумеваемым.**

Пожалуй.

**В 1957 году в Хьюстоне вы приняли участие в университетской дискуссии об искусстве с участием ученых.**

Верно. Я произнес там свою речугу о художнике-медиуме\* — прочитал подготовленный текст, после чего состоялось его обсуждение.

**После дискуссии вы заявили: «Я сыграл свою роль художника-шута». Хорошего же мнения вы о себе!**

Так и есть, ведь всё, что я там сделал, было продиктовано заказом или просьбой. Я просто не видел оснований, чтобы ответить: «Я выше всего этого и не собираюсь перед вами выступать». Всё это меня позабавило. Выступать на публике — это, как правило, событие для художника. Если ты не прирожденный оратор, то говорить публично — нелегкое дело. И я воспринял это как игру — решил посмотреть, что у меня получится, не буду ли я выглядеть смешным. Когда слышишь свой голос, разносящийся перед пятьюстами слушателями, это очень пугает, если только ты к этому не привык или не любишь

---

\* Текст этого выступления носит название «Творческий процесс» и является единственным теоретическим сочинением Дюшана. См. рус. пер.: *Дюшан М. Творческий процесс // Художественный журнал. 1996. № 12.*

публичность, как политики. Мне это просто немного расширило горизонты. После этого я еще несколько раз выступал с рассказами о себе и о своем творчестве. Тема не менялась.

**Говоря о себе, вы относились к себе серьезно?**

Я не относился к себе серьезно, я просто зарабатывал деньги. Это главное. Чтобы обойти необходимость вдаваться в сложные теории, я говорил только о своих работах. Иногда показывал слайды и вкратце объяснял каждую вещь. Система отработана: в Соединенных Штатах часто приглашают художников выступать — обычно перед студентами.

**Складывается впечатление, что, излагая какую-либо позицию, вы всегда оттеняете ее иронией или сарказмом.**

Верно. Потому что никогда в нее не верю.

**А во что вы верите?**

Да ни во что! Слово «вера» — само по себе заблуждение. Как и слово «суждение». Всё это какие-то кошмарные предпосылки, на которых держится земля. На луне, надеюсь, всё по-другому!

**Но в себя-то вы хотя бы верите?**

Нет.

**Вот как?**

Я не верю даже в слово «быть». Понятие бытия — это выдумка людей.

**Вы так любите слова...**

Что есть, то есть. Поэтичные слова.

**Бытие — это очень поэтично.**

Вовсе нет. Это абстрактное понятие, которого не существует в реальности, и я в него не верю, хотя для людей оно — твердокаменная истина. Не верить в то, что «я емь»... Это просто немыслимо, не так ли?

### **А какое слово — самое поэтичное?**

Понятия не имею. Я его не знаю. Могу только сказать, что поэтичны те слова, смысл которых искажен.

### **Каламбуры?**

Каламбуры, созвучия и прочее в этом роде, например «задержка в стекле». Как мне это нравится! Если прочесть наоборот, это кое-что да значит\*.

### **Да и слово «Дюшан» весьма поэтично...**

Пожалуй. Тем не менее Жак Вийон поспешил сменить фамилию, да и имя тоже: вместо Дюшана стал Вийоном, а вместо Гастона — Жаком. Бывают времена, когда слова теряют свою соль.

### **Однако вы — единственный из трех братьев, сохранивший свое имя в неприкосновенности...**

Я в некотором роде обязан был так поступить. Должен же был остаться кто-то, не сменивший имя!

---

\* См. о «задержке в стекле» выше, прим. на с. 56. Также см.: *Де Дюв Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. Указ. соч. С. 319–320*, где автор предлагает свое прочтение загадочной оговорки Дюшана по поводу «прочтения наоборот»: «Почему бы не остановка сновидения?». «Остановка сновидения» [Rêve en agrêt] — полупалиндром-полуанаграмма «Retard en verre»). Другие версии скрытой в этом «своего рода подзаголовке» игры слов см., напр.: *Magi P. Treasures Hunt with Marcel Duchamp. Milano: Edizioni Archivio Dedalus, 2011. P. 34–42*. От себя добавим, что само слово «[à l'] envers» (здесь: «наоборот») во фразе Дюшана омофонно «en verre» («в стекле»), поэтому возможен и такой вариант прочтения его ответа интервьюеру (тем более что речь идет о транскрипции устной беседы): «...„задержка в стекле“. Как мне это нравится! Если прочесть „[задержка] наоборот“ [retard envers], это кое-что да значит».

## Я ЖИВУ, КАК ОФИЦИАНТ

**Вы только что вернулись из Лондона, где в Галерее Тейт проходит большая ретроспективная выставка ваших произведений. Кажется, выставки были для вас ненавистными «демонстративными мероприятиями»?**

Таковыми они и остаются! Вы — на сцене, вы представляете свои изделия, становитесь актером в этот момент. От живописца, корпящего над картиной в уединении мастерской, до выставки — всего один шаг. Вы должны преподнести себя на вернисаже, вас поздравляют и так далее... Дешевое лицедейство!

**Всю жизнь вы его отвергали и вот сейчас приняли.**

Всё меняется. Я соглашаюсь, хотя и с усмешкой. Главное — не придавать этому слишком большого значения. Я соглашаюсь, чтобы доставить удовольствие людям, а не себе. Это своего рода вежливость, по крайней мере до тех пор, пока речь не заходит о действительно серьезном чувствовании. При условии, что оно искренне.

**А оно искренне?**

Сейчас — да, но не всегда подобные вещи имеют продолжение. В мире ежедневно открываются тысячи выставок, и если бы все художники верили, что выставка для них — конец света или, наоборот, вершина карьеры, это было бы немного смешно. Нужно понимать, что ты — лишь один из этих тысяч художников. И будь что будет!

**Сколько персональных выставок у вас было?**

Три. Одна — в Чикаго, я почти ее не помню...



### **В Клубе искусств.**

Другая — в Пасадене два года назад. Там было много вещей, в частности из музея в Филадельфии: получилась достаточно полная картина. И еще одна, поменьше, в прошлом году у Экстрёма\* в Нью-Йорке.

### **Кроме того, была выставка реди-мейдов у Шварца в Милане.**

Да, верно. Может быть, у него прошли даже две выставки: он этим увлечен. Частенько я выставлялся вместе с моими братьями, в том числе, кажется, в Музее Гуггенхайма. Но персональных выставок у меня было не много.

Я думаю обо всех этих молодых людях, стремящихся в двадцать лет устроить свою персональную выставку. Они воображают, что этого достаточно, чтобы стать большим художником!

### **В каких собраниях, кроме коллекции Аренсберга в музее Филадельфии, есть ваши произведения?**

Значительная их группа принадлежит Мэри Сислер, которая купила по меньшей мере пятьдесят вещей — в основном здесь, в Париже, у моих друзей, которым я их дарил в разное время. Она составила прекрасную подборку совсем ранних работ — 1902, 1905, 1910 годов. В прошлом году вся ее коллекция демонстрировалась у Экстрёма в Лондоне: это была действительно замечательная, представительная выставка, я не мог бы желать лучшего. Несколько ранних вещей есть у Анри-Пьера Роше: это тоже были мои подарки. Кое-что у родственников — у моей сестры Сюзанны. Еще

---

\* Имеется в виду известная галерея «Экстрём и Кордые», основанная в 1959 году американским арт-дилером шведского происхождения Арне Экстрёмом совместно с его французским коллегой Даниэлем Кордые.

кое-что — в Музее современного искусства в Нью-Йорке, куда передала часть своей коллекции Кэтрин Драйер. Отдельные вещи — в частных руках: у Бомселя\*, у Андре Бретона, у Марии Мартинс\*\* в Бразилии. «Грустный молодой человек» — у Пегги Гуггенхайм в Венеции. Еще я забыл Йельский университет — там хранится коллекция Анонимного общества. Наконец, несколько маленьких вещей — у моей жены Тини, в нашем доме в Нью-Йорке.

**«Игроки в шахматы» в парижском Музее современного искусства — это, кажется, ваша единственная картина в европейском музее.**

Да, по-моему, так и есть. Другие мне неизвестны. Да их и нет, точно.

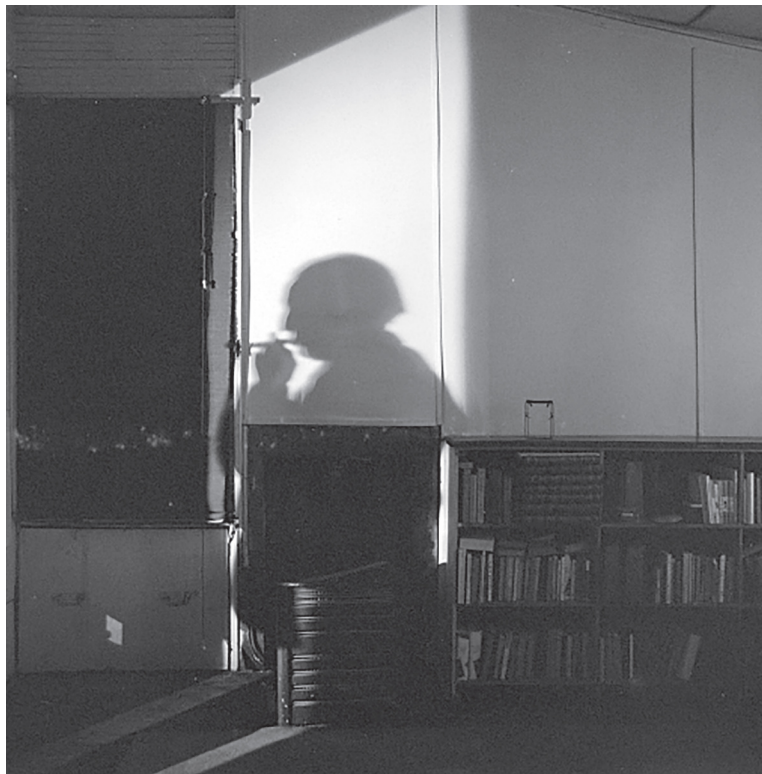
**Какое впечатление произвела на вас выставка в Галерее Тейт?**

Прекрасное. Полезно освежить воспоминания: многое проясняется. На выставке четко проведена хронологическая последовательность: ясно, что всё это создал господин, который уже умер, прожив большую жизнь. В какой-то степени так оно и есть, хотя я продолжаю жить! Каждая вещь о чем-то мне напомнила, я не испытывал никакого смущения, глядя на работы, которые мне не нравятся, за которые мне стыдно или которые я не стал бы показывать. Ничего похожего. Обычное обнажение — вежливое, без нажима и без сожалений. Я чувствовал себя комфортно.

---

\* Жозеф Эдмон Бомсель (1889–1967) — французский адвокат, коллекционер и издатель, близкий к сюрреалистам; друг Бретона.

\*\* Мария Мартинс (1894–1973) — бразильская художница, занимавшаяся главным образом скульптурой. В середине 1940-х — начале 1950-х годов между Дюшаном и Мартинс завязались близкие отношения, которые они не афишировали. Этот роман явился одним из иконографических источников поздних работ Дюшана. См. о нем: *Кро К. Марсель Дюшан. Указ. соч. С. 180–188.*



---

Марсель Дюшан в своей парижской квартире на улице Ларре, 11.  
2 мая 1967  
Фото Веры Кардо и Пьера Жоли

**Вы — первый в истории искусства художник, который отказался от понятия картины и от оглядки на то, что называют воображаемым музеем...**

Да. Причем я отказался от любой картины, не только от станковой.

**От двумерного пространства, если угодно.**

Мне кажется, что это очень своевременное решение для нашей эпохи, когда нет смысла продолжать писать маслом на холсте, как на протяжении пяти столетий до этого. Нет никаких оснований для того, чтобы живопись как область деятельности существовала вечно. А значит, если можно найти другие способы самовыражения, нужно ими пользоваться. То же самое верно и для всех остальных искусств. Поскольку меняется отношение публики к искусству, в музыке появляются новые инструменты — электронные. По той же причине картина уже не может служить для украшения столовой или гостиной. Люди ищут что-то другое. Искусство всё больше приобретает форму знака, если хотите. Оно уже не довольствуется украшательством. Эта мысль направляет меня всю жизнь.

**Вы полагаете, что станковая картина умерла?**

На время — да; лет на пятьдесят или на сто; возможно, впрочем, уже началось ее возрождение. Почему — неизвестно; нет никакой причины. Перед художниками открываются новые средства, новые краски, новый свет; рождается новый мир, утверждающийся повсюду, в том числе и в живописи. В результате всё меняется само по себе, естественным образом.

**Кого вы считаете величайшими современными живописцами?**

Ох... Современными? Не знаю. Когда начинается современность? В 1900 году?

### **Возьмем последние полвека.**

Из импрессионистов Сёра для меня интереснее Сезанна. Затем, мне очень интересен Матисс. Фовисты — почти нет. Брак известен главным образом кубистскими работами, хотя он играл важную роль в фовизме. Очень мощным явлением оказался Пикассо: он выполняет запрос публики — запрос на звезду. Пока такой запрос есть, это замечательно. В начале века подобная роль досталась Мане. Когда говорили о живописи, речь всегда заходила о Мане. Живопись была неотделима от его имени.

По поводу нашего времени мне трудно судить. Мне очень нравятся молодые поп-артисты: они в какой-то степени освободились от сетчаточного подхода, о котором мы говорили. Я вижу в них что-то по-настоящему новое, что-то другое после всей предшествующей череды, шедшей с начала века к абстракции. Сначала импрессионисты упростили пейзаж в плане цвета, затем фовисты продолжили упрощение, добавив к нему деформацию, которая — уж не знаю почему — стала характерной чертой нашего века. Почему всем художникам вдруг потребовалась деформация? На первый взгляд, это была реакция на фотографию. Но я в этом не уверен. Фотография очень точно отображала жизнь в плане рисунка, и вот художник, который хотел делать что-то другое, сказал себе: «Что может быть проще? Я буду деформировать всё, как только смогу, и это освободит меня от фотографичности». Подобная позиция очевидна у всех живописцев, будь то фовисты, кубисты или даже дадаисты и сюрреалисты.

У поп-художников идея деформации ушла на второй план. Они берут вещи такими, каковы они есть, — готовые рисунки, афиши и так далее. Это совсем другая позиция,

и она делает их интересными для меня. Я не хочу сказать, что они гениальны, да это и не имеет никакого значения. Всё прояснится как минимум через двадцать — двадцать пять лет. Куда попадет поп-арт? В Лувр? Понятия не имею. И сейчас это не важно. Возьмите прерафаэлитов: они разожгли крохотный огонек, который горит до сих пор. Их не особенно любят, но они вернутся — их реабилитируют.

### **Вы так думаете?**

Ну конечно! Я в этом уверен. Вспомните ар-нуво, модерн, Эйфелеву башню и всё остальное.

**Каждые двадцать — тридцать лет реабилитируют что-то, отвергнутое сорока годами ранее.**

Это происходит почти автоматически, особенно в последние два века, когда один «изм» сменяет другой. Сорок лет длился романтизм, затем вошел в моду реализм, затем импрессионизм, дивизионизм, фовизм и так далее.

**В серии интервью, которые вы дали Суини\* на американском телевидении, я выделил для себя вашу фразу: «Когда неизвестный художник показывает мне что-то новое, во мне поднимается волна узнавания». Что значит для вас новое?**

Я имел в виду несколько другое. Если бы мне показали что-то действительно новое, я бы всеми силами попытался это понять. Но у меня за плечами такое прошлое, что мне трудно начать смотреть, трудно заинтересоваться. Когда

---

\* Джеймс Джонсон Суини (1900–1986) — американский историк искусства, художественный критик и музейный деятель, директор Музея Гуггенхайма в 1952–1960 годах, при котором было осуществлено строительство и открытие нового здания музея, сооруженного по проекту Фрэнка Ллойда Райта.

в тебе накопилось столько вкусов, как хороших, так и плохих, ты смотришь на что-то, и оно в тебе не отзывается, ты его просто не видишь. И все-таки я пытаюсь, всегда пытаюсь сбросить с себя багаж прошлого, по крайней мере когда смотрю на что-то, претендующее на новизну.

### **Что нового вы видели за свою жизнь?**

Не так уж много. Поп-артисты достаточно новы. Оп-артисты тоже, но, по-моему, им не суждено большого будущего. Боюсь, что по прошествии двадцати лет их искусство быстро исчезнет — оно слишком монотонное, слишком повторяющееся, тогда как поп-артисты, особенно французы — такие, как Арман, Тенгли, — делают очень самобытные вещи, которые трудно было представить себе в последние тридцать лет.

Я не придаю большого значения тому, что мне нравится; это только лишь мнение. Выносить какой-либо вердикт в отношении всего этого не входит в мою задачу.

### **А Марсьяль Рейс?**

Он мне очень нравится. Его нелегко понять: то, что он делает, выглядит довольно вызывающе из-за бьющего в глаза неоновом света. Но я чувствую, к чему он стремится. Я с ним знаком, мы встречались, и он мне симпатичен как человек, у него очень живой ум. Он будет меняться — по крайней мере, должен меняться, даже если его исходная идея останется той же. Ему нужно найти новые средства выражения.

### **Все эти молодые художники — отчасти ваши дети.**

Так говорят... Я думаю, что любое молодое поколение нуждается в каком-то образце. В данном случае эту роль играю я. Для меня это лестно, но по большому счету это ничего не значит. Очевидного сходства между тем, что делал

я, и тем, что делается сейчас, нет. К тому же я сделал меньшее из возможного. Это не соответствует нынешнему духу, который, наоборот, требует делать максимум возможного ради максимального заработка.

Глядя на то, что сейчас делают молодые художники, люди решили, что их идеи похожи на мои и что, следовательно, мы благоволим друг другу. Не более того. Я мало общаюсь с художниками, даже в Нью-Йорке. С Рейсом я познакомился здесь, а потом мы виделись и в Америке. Спёрри, Арман, Тенгли тоже очень интересны.

### **Арман — интеллеktуал.**

Да-да, редкий интеллеktуал. Я отношусь к нему с уважением. Поскольку я сам никогда не обладал большой культурой в подлинном смысле этого слова, меня впечатляют люди, способные говорить о том, в чем я совершенно не разбираюсь, тем более говорить со знанием дела. Для художников, как правило не слишком образованных, это необычно.

**А вы знаете человека, которого друзья называют «Дюшан № 2»? Он живет в Ницце, и его зовут Бен — Бенжамен Вотье.**

Нет, никогда его не видел.

**Но хотя бы слышали о нем?**

Нет. Вы знаете, в Ницце я обычно задерживаюсь максимум на одну ночь. Но, кажется, я видел какие-то отзывы, и в них речь шла о довольно поразительных вещах...

**Бену сейчас лет тридцать пять. Решив в какой-то момент, что искусство существует только в замысле, он**



**решил сделать художественным произведением свою жизнь. Вместо того чтобы выставлять работы, он выставляет самого себя — например, он стоял пятнадцать дней в витрине одной лондонской галереи.**

Да-да, по-моему, я читал именно об этом. Мне присылали отзывы по почте... Но лично мы с ним незнакомы. Он друг Армана?

**Да, ведь Арман и Рейс тоже родом из Ниццы. Их всех даже объединяют в «ниццкую школу». Странно, что Бен не пытался наладить с вами контакт.**

Почему же? Если он живет в Ницце, это я должен ехать к нему.

**Он мог бы, по крайней мере, приехать на вас посмотреть, учитывая, какое вы имеете для него значение...**

Не обязательно. Это зависит от его финансового положения.

**Он работает продавцом грампластинок. Его затеи стали причиной громких скандалов в Ницце.**

Я попробую с ним познакомиться. Однако забавно, какое значение приобрела «ниццкая школа»...

**Чем отличается художественная жизнь в Париже и в Нью-Йорке?**

В Нью-Йорке она кипит, а здесь это не так, насколько я могу судить, — по-моему, это очевидно, что в Сен-Жермен-де-Пре, что на Монпарнасе. В Париже развитие всегда идет медленно. Даже если есть интересные люди, они не оказывают влияния на остальных. А остальные — это основная масса с ее уровнем образования, с ее привычками,

с ее кумирами. Здешние художники всегда обременены кумирами, понимаете? В них нет бесшабашности, они не могут сказать: «Я молод и буду делать, что захочу, — например, танцевать».

### **У американцев нет прошлого.**

Да, у них нет такого прошлого, как у нас, я согласен. Они прикладывают огромные усилия к тому, чтобы выучить историю искусства, которая для любого француза, да и вообще европейца, до некоторой степени является врожденной. Думаю, в этом отличие.

Но всё может внезапно измениться, как в Америке, так и во Франции. Больше нет определенной «страны искусства» или «столицы искусства», хотя американцам не терпится разрушить гегемонию Парижа. Это глупо, потому что нет никакой гегемонии, ни у Парижа, ни у Нью-Йорка. Если она и есть, то у Токио, ведь там всё еще быстрее. Я часто получаю письма оттуда: японцы хотят, чтобы я посетил их страну. Но я не поеду. У меня просто нет никакого желания ехать ни в Японию, ни в Индию, ни в Китай. Мне достаточно Европы и Америки.

### **Зачем вы приняли американское гражданство?**

В Соединенных Штатах очень подходящая для меня атмосфера. И там много моих друзей.

### **Жить в Соединенных Штатах без гражданства было бы тяжело?**

И да и нет. С гражданством проще. Американский паспорт очень удобен для путешествий: никто не проверяет ваш багаж! Я вожу мои сигары из страны в страну без малейшей тревоги: показал американский паспорт — проходи!

**Вы могли бы стать контрабандистом!**

Точно. У меня большое будущее в этой области!

**Как так вышло, что во Франции не было ни одной вашей персональной выставки?**

Не знаю. Я сам никогда этого не понимал. Мне кажется, всё дело в бюджете. Устроить выставку — дорогая затея, и не только из-за необходимости транспортировки вещей...

**Тем не менее проводятся выставки, которые стоят не меньше, чем стоила бы ваша, да и более дорогие.**

Ну да — Ван Гог, Тёрнер... Они вошли в историю искусства, это другое дело. Но современные...

**Были крупные выставки Брака и Пикассо!**

Верно, но с ними, мне кажется, затраты не очень велики.

**В отношении страховки — очень!**

Согласен, страховка стоит дорого, но хотя бы на транспортировке можно сэкономить. В моем случае страховка тоже велика, но не запредельна. Англичане с нею справились.

**Музей в Филадельфии предоставляет в аренду коллекцию Аренсбергов?**

Да, но не более чем на три месяца подряд. Сейчас она как раз в Лондоне.

**Ретроспектива в Галерее Тейт длится полтора месяца. На оставшиеся полтора месяца вещи можно было бы привезти в Париж...**

Вы правы. Но, возможно, Музей современного искусства уже занят. Что там сейчас происходит?

## Ретроспектива Пиньона\*.

...

### Вы знаете Андре Мальро\*\*?

Нет. Никогда с ним не встречался.

### Как возможно, чтобы ни один представитель французского музея не обратился к вам с предложением выставки?

В прошлом году мне назначил встречу Мате\*\*\*.

Я пришел. Он сказал: «Я хотел бы что-нибудь с вами сделать, но у меня связаны руки. Мне требуется согласие высокого начальства». Никакого продолжения не последовало. Он был очень ко мне благосклонен, но этим дело и ограничилось. Еще ко мне приходил Дориваль\*\*\*\* поговорить о выставке дадаизма, но о возможности что-то сделать речи не заводил. Заметьте, что меня всё это не особенно расстраивает. Я всё понимаю. Если бы было желание устроить выставку моих произведений, она бы состоялась. За всем этим стоят торговцы картинами, а на мне им ничего не заработать, вы же понимаете...

### Торговцы — да, но как же музеи?

Музеи в той или иной степени направляются торговцами. В Нью-Йорке Музей современного искусства — полно-

\* Эдуар Пиньон (1905–1993) — французский живописец и график, работавший в разных стилях; представитель «новой парижской школы».

\*\* Андре Мальро (1901–1976) — французский писатель и государственный деятель; в период бесед Пьера Кабанна и Марселя Дюшана — министр культуры Франции, инициатор множества выставок старого и нового искусства.

\*\*\* Франсуа Мате (1917–1993) — французский искусствовед, главный хранитель Музея декоративных искусств в Париже в 1953–1985 годах.

\*\*\*\* Бернар Дориваль (1914–2003) — французский искусствовед и художественный критик, хранитель (1941–1967) и главный хранитель (1967–1968) Национального музея современного искусства в Париже.

стью в их руках. Конечно, это обобщение, но что есть, то есть. Советники музея — это торговцы. Чтобы они выступили за какой-то проект, он должен иметь денежное наполнение.

Но лично для меня это не важно. Я не особенно стремлюсь выставляться, плевать на это хотел!

### **Вы счастливчик!**

Я хорошо сплю и доволен своим нынешним положением\*.

**Какие выставки в Париже вам особенно понравились за три последних месяца, которые вы здесь провели?**

Я не посетил ни одной.

**Вы не были на Майском салоне\*\*?**

Нет. Моя жена ходила туда, а мне не хотелось. Я не любитель ходить на выставки.

**Вы не любопытны?**

Нет, по крайней мере к таким вещам. Но прошу заметить, что в этом нет никакой позиции — ни склонности, ни необходимости: просто безразличие в самом прямом смысле этого слова.

**Но вы сами мне говорили, что собираетесь посетить Майский салон...**

---

\* В июне — июле 1967 года отдельные произведения Дюшана демонстрировались в парижском Национальном музее современного искусства на выставке под названием «Дюшан-Вийон — Марсель Дюшан». — *Примеч. Пьера Кабанна.*

\*\* Майский салон — ежегодная выставка современного французского искусства, проходившая с 1943 по 2014 год. До конца 1970-х годов в Майском салоне доминировали образцы «парижской школы», то есть живописи, графики и скульптуры, в той или иной степени тяготевшей к экспрессивной негеометрической абстракции (информелю).

Да, я подумывал об этом. Причина, по которой я туда не пошел, мне неизвестна. Я не знаю, почему так вышло. Искусство в публичном смысле слова мне не интересно, даже если им занимаются такие художники, как Арман, который мне очень нравится. Мне интереснее поболтать с людьми вроде него, чем смотреть на то, что они делают.

**Выходит, позиция художника значит для вас больше, чем его произведения?**

Пожалуй. Человек как таковой — как мозг, если хотите, — интересуется меня больше, чем продукты его труда, ведь нетрудно заметить, что большинство художников только и делают, что повторяются. И упрекнуть их не в чем: невозможно постоянно придумывать что-то новое. Однако они следуют старому обычаю, согласно которому нужно делать, скажем, по одному произведению в месяц. В зависимости от скорости работы они считают, что должны предоставлять обществу по картине ежемесячно или ежегодно.

**Вы знаете, что молодые художники — Арман, Рейс — имеют успех?**

Знаю... Благодаря сбору старых будильников\*. По-моему, это прекрасно.

**Вас это не шокирует?**

Да нет! Может быть, слегка — как нечто неожиданное с их стороны, но вообще — ничуть. Правда, если они и дальше будут собирать одно и то же, лет через двадцать смотреть на это будет невозможно. Но Арман вполне способен меняться.

---

\* Имеются в виду «Аккумуляции», которыми Арман прославился в начале 1960-х годов, — ассамбляжи из множества одинаковых найденных вещей, в том числе будильников.

**По-моему, он самый мыслящий художник во всей этой компании.**

Я тоже так считаю. Да и Тенгли очень нравится, но он более механистичен.

**Вас не удивляет, что художники сегодня получили право на социальную поддержку — страховку и тому подобное?**

Вы знаете, скажу за себя: я, как американец семидесяти с лишним лет, получаю весьма внушительную государственную пенсию, хотя уплатил в казну не так уж много налогов. Мне платят пятьдесят семь долларов в месяц, а это, между прочим, кое-что. Разумеется, право на эту пенсию дает мне не то, что я художник, а просто возраст. Можно получать пенсию по возрасту с шестидесяти пяти лет, но тогда нужно отказаться от работы; если вы что-то зарабатываете, это будет вычтено из причитающейся вам суммы. Но после семидесяти зарабатывайте хоть миллион в месяц — вам всё равно будут платить ваши пятьдесят семь долларов.

**Что вы думаете о хепенингах?**

Они мне нравятся, потому что идут наперекор станковой живописи.

**И вполне согласуются с вашей «теорией зрителя».**

Вот именно. Хепенинги внесли в искусство элемент, которого прежде в нем не было, — скуку. Сделать что-то такое, чтобы люди, глядя на это, скучали: мне подобное никогда не приходило в голову... А жаль, ведь это отличная идея! Родственная, в сущности, тишине Джона Кейджа в музыке. Раньше никто о таком не помышлял...

**И «Пустота» Кляйна об этом же.**

Да. Новые идеи ценны сегодня только в хеппенингах. С помощью картины невозможно добиться скуки. Или, может быть, возможно, но в области, близкой к театру, это сделать куда проще. Кроме того, важна быстрота: настоящий хеппенинг длится не более двадцати минут, так как всё это время зрители стоят. Иногда им даже специально не дают возможности присесть. Впрочем, эта ситуация меняется.

**Да, хеппенинги становятся всё продолжительнее.**

Они доходят до двух-трех часов. Вначале все стоят, а потом, ближе к концу, выезжает газонокосилка, которая носится туда-сюда, так что всем приходится убраться к чертям\*! Это несколько чересчур, но всё же это замечательно, потому что действительно ново и к тому же приводит в ярость публику.

**Хеппенинги, которые я видел, — а я видел их только во Франции — показались мне очень эротичными.**

Так и есть.

**Кажется, поначалу они таковыми не были?**

Пожалуй; если и были, то не настолько. А теперь, например у Жан-Жака Лебеля\*\*, видна очень отчетливая склонность к эротизму.

**Недавно я наблюдал стриптиз, устроенный педерастом, переодетым в монахиню...**


---

\* По-видимому, речь идет о «Весеннем хеппенинге» Аллана Капроу, проведенном 22 марта 1961 года в нью-йоркской галерее Рубена.

\*\* Жан-Жак Лебель (род. 1936) — французский художник и писатель, пионер хеппенинга и акционизма во Франции; сын Робера Лебеля, друга Дюшана и исследователя его творчества.





---

**Марсель Дюшан в своей парижской квартире на улице Ларре, 11.  
2 мая 1967**  
Фото Веры Кардо и Пьера Жоли

Да уж. А может быть, года два-три назад вы видели, как на бульваре Распай люди кидались друг в друга ошипанными курицами. Это был кошмар! В другой раз они катались в креме, а потом — в грязи. Полное безумие...

### **Как вы представляете себе развитие искусства?**

Я никак его себе не представляю, потому что не уверен в существенности искусства. Искусство изобрел человек, оно не существовало бы без человека, а изобретения человека не имеют никакого значения. У искусства нет биологической основы. Оно обращается ко вкусу.

### **А в этом, по-вашему, нет необходимости?**

Люди, рассуждающие об искусстве, представляют его как нечто функциональное — дескать, человек нуждается в искусстве, чтобы обновить себя.

### **Но разве возможно общество без искусства?**

Нет, но всё дело в том, что искусство объявляют искусством те, кто на него смотрит. Я убежден, что люди, вырезавшие деревянные ложки из Конго, которыми мы любуемся в Музее человека\*, делали их не для того, чтобы ими любовались их современники-конголезцы.

### **Но, помимо ложек, они делали фетиши, маски...**

Да, только эти фетиши имели религиозное назначение. Это мы дали предметам культа имя «искусство». У первобытных людей даже такого слова не существовало. Мы выдумали его для себя, для нашего собственного удовлетворения, для нашего собственного уникального употребления. Это немного

---

\* Музей человека — антрополого-этнографический музей в Париже.

сродни мастурбации. Я не особенно верю в существование искусства. Можно было бы создать общество, не нуждающееся в искусстве: русские были не так далеки от этой цели. Между прочим, это не смешно, но что было, то было. Но сегодня, для десятков государств нынешнего мира, то, что попытались осуществить русские, уже невозможно: слишком много контактов, слишком много точек соприкосновения между странами.

### **Кто ваши друзья?**

Их много. У меня нет врагов, а если и есть, то очень мало. Очевидно, есть люди, которые меня не любят, но я таких не знаю. Я имею в виду тех, кто испытывал бы ко мне открытую враждебность, ненависть. Можно сказать, у меня есть только друзья.

### **Кто были ваши лучшие друзья?**

Пикабия, конечно, — мой соратник, если угодно. Пьер де Массо очень мил, и Бретон тоже. Правда, к нему не подойти: он слишком уж играет в большого человека, будучи совершенно одержим своей посмертной судьбой.

### **Вы видели его в последнее время?**

Нет, я не заслуживаю встречи с ним. Дошло до того, что я даже не осмеливаюсь ему позвонить. Просто смешно...

### **Он должен знать, что вы здесь.**

Ему до этого нет дела. Это-то меня и удручает, ведь я на десять лет его старше. Мне кажется, у меня есть право на то, чтобы удостоиться от него слова, телефонного звонка, чего-нибудь...\*

---

\* Эта беседа состоялась за пять месяцев до смерти Бретона. — *Примеч. Пьера Кабанна.*

**Сейчас даже папа римский перемещается!**

Вот именно! Он ездил в Иерусалим. Поэтому я и в замешательстве. У меня нет планов говорить Бретону что-то особенное, речь всего лишь о визите вежливости и дружбы. И я бы с удовольствием его нанес, если бы всё было просто: Бретону достаточно совершить небольшое усилие, и я отвечу. Вот и всё, не более того. Но, как видите, у нас довольно сложные дружеские отношения. Мы с ним не играем в шахматы, понимаете?

**С кем вы встречались в Париже?**

С немногими людьми. Меня постоянно просят об интервью, но это профессиональное...

**Надоеды вроде меня!**

Точно! Если говорить серьезно, ничего нового. Я редко выхожу из дома, и мне это нравится. Но, конечно, у меня есть семья. У моей жены здесь живет замужняя дочь, и мы часто видимся, но я не встречаюсь с людьми, как это делают приезжие: «Пойдем повидаемся с таким-то, пойдем встретимся с Мальро» и так далее. Ничего похожего. Я ни с кем не встречался сколько-нибудь официально или чтобы обсудить какие-то конкретные вопросы. Я живу, как какой-нибудь официант.

**Что вы делаете в течение дня?**

Ничего особенного. Но всё время приходится бегать, потому что встреч всё равно полно. Мы ездили в Италию, к художнику Барузелло\*, который мне очень нравится. Он

---

\* Джанфранко Барузелло (род. 1924) — итальянский художник, поэт и кинематографист концептуальной направленности, друг и почитатель Дюшана.

пишет большие белые полотна с крохотными вещицами, которые нужно разглядывать вблизи.

После Италии мы поехали в Англию, а после того как вернулись в Париж, я уже ничего не предпринимал. Я приехал с мыслью отдохнуть, хотя и отдыхать-то не от чего. Я всё время чувствую усталость, даже просто от жизни.

### **В Нью-Йорке вы более активны?**

Да нет. И там всё то же самое. По крайней мере, очень похоже. Отличие в том, что мне меньше называют, не так гоняются за мной. Здесь это происходит постоянно. Меня просят подписать какую-нибудь петицию, сказать свое слово, «принять участие», как они говорят. Чувствуешь себя обязанным как-то отреагировать.

### **Вы — как Сезанн. Бойтесь, как бы вас не поймали на удочку\*.**

Всё верно. С тех пор ничего не изменилось. Многие к этому стремятся: если не какая-нибудь литературная группировка, то женщина — не одно, так другое.

**В прошлом году в галерее Крёза прошла выставка, на которой демонстрировалась серия картин трех молодых художников — Арройо, Айо и Рекалькати\*\* — под названием «Трагический конец Марселя Дюшана».**

**В манифесте, выпущенном к этой выставке, они приговаривали вас к смерти за то, что вы якобы утратили**

---

\* Подобную реплику Сезанна приводит в своих воспоминаниях о нем Амбруаз Воллар: *Воллар А. Сезанн / Пер. Е. Малкиной. Л.: Изд-во ЛОССХ, 1934. С. 108.*

\*\* Эдуардо Арройо (1937–2018) — испанский живописец; Жиль Айо (1928–2005) — французский живописец; Антонио Рекалькати (род. 1938) — итальянский живописец.

**«авантюрный дух, свободу изобретения, стремление опередить время и способность превзойти себя»...**

**Вы видели эти картины?**

Ну конечно. Это было накануне моего отъезда, в октябре. Крёз позвонил мне и пригласил прийти. Он хотел объяснить, что и как, и посоветоваться со мной по поводу того, что делать, — он готов был снять картины, если я попрошу. Я сказал ему: «Не ломайте голову: одно из двух — либо вы хотите сделать художникам и себе рекламу, либо не хотите. Мне всё равно. Тут не о чем говорить: эти ребята хотят привлечь к себе внимание, вот и всё». Ничего из этой затеи не вышло.

**Там состоялась манифестация. Сюрреалисты хотели порвать картины...**

Да, но, кажется, до этого не дошло.

**Действительно не дошло.**

Еще они хотели опубликовать заявление в журнале *Combat*, но редакция им отказала. Тогда они сами напечатали листовку со своим ответом на манифест. Эффект был слабый, но всё же кое-кто из репортеров эту листовку заметил. Я говорил им: «Печатайте свою листовку, если хотите помочь этим ребятам». Постепенно я начинаю привыкать к подобным вещам: лучший способ покончить с ними — это безразличие. Кажется, один из трех художников — еще и какой-то псевдофилософ, что-то пишет.

**Да, это Айо. Он сын архитектора, образованный парень и, между прочим, неглупый.**

Он умеет писать. То, что я читал, отлично написано, правда, решительно ничего не значит. Но он упрекал меня в каких-то бессмысленных вещах...



---

Марсель Дюшан в своей парижской квартире на улице Ларре, 11.  
2 мая 1967  
Фото Веры Кардо и Пьера Жоли

**Согласен. Довольно странно упрекать вас в отсутствии авантюрного духа и свободы изобретения...**

Ко мне приходил Жозе Пьер\*, собиравшийся выступить с протестом. Я сказал ему: «Ничего не предпринимайте. Если вы хотите создать им рекламу, тогда вперед, но вам это пользы не принесет, только им». На наших глазах подрастает рекламное искусство.

**Последняя картина серии изображает ваши похороны...**

Очень мило.

**Ваш гроб несут Раушенберг, Олденбург, Марсьяль Рейс, Уорхол, Рестани и Арман...**

...в униформе американских морских пехотинцев. Признаться, было забавно на это смотреть. Картина совершенно идиотская, но это ничего не значит. Она и должна была быть такой ради того, что они хотели доказать. Написано кошмарно, но сразу ясно, о чем речь. Потрудились ребята, ничего не скажешь.

**Что вы думаете о нынешних молодых?**

Они прекрасны, потому что активны. Пусть их активность направлена против меня, какая разница... Они без конца размышляют. Правда, пока у них не выходит ничего такого, что не было бы повторением прошлого.

**Традиции?**

Да. И это тоскливо. Они не могут отделаться от того, что было. Я уверен, что когда люди вроде Сёра решали что-то

---

\* Жозе Пьер (1927–1999) — французский писатель, историк искусства и художественный критик, близкий к сюрреалистам.



сделать, они действительно разом отменяли прошлое. Даже фовистам и кубистам это удавалось. Но сегодня, судя по всему, связи с прошлым стали крепче. Не хватает смелости, оригинальности...

### **Что вы думаете о битниках?**

Они мне очень симпатичны. Это новая форма молодежной активности, и это замечательно.

### **Вы интересуетесь политикой?**

Нет, абсолютно не интересуюсь. Давайте не будем говорить об этом. Мне нечего сказать на этот счет. Я ничего не смыслю в политике и считаю, что это совершенно глупая активность, не ведущая ровным счетом ни к чему. Что бы ни было ее целью — коммунизм, монархия или демократическая республика, для меня нет решительно никакой разницы. Люди обязаны заниматься политикой, чтобы жить в обществе, скажете вы мне, но это вовсе не позволяет видеть в политике какое-то особое искусство. А между тем политики именно так и думают — воображают, что занимаются чем-то необыкновенным! Почти как нотариусы, как мой отец. Сам стиль этих людей — нотариальный. Я вспоминаю акты, которые составлял мой отец; язык у них был — со смеху умрешь. Язык адвокатов в Соединенных Штатах — то же самое. Нет, мне политика ни к чему.

### **Вы знали Кеннеди?**

Нет, лично нет. Он мало общался с художниками. Его жена — другое дело. Он был очень импозантен — выдающийся человек, выходящий за рамки политики. Когда выдающийся человек за что-то берется, ради своей страны или ради чего-то другого, всё, что бы он ни делал, получится блестяще. Кеннеди выбрал политику.

**А что вы думаете о де Голле?**

Теперь уже ничего. Со времен его молодости прошла целая эпоха... Он же примерно моего возраста?

**На три года моложе.**

В какие-то моменты он был героем, но если герои живут слишком долго, их ждет крах. Так произошло с Петеном. Клемансо, кажется, умер сравнительно молодым?

**Вовсе нет, он умер в глубокой старости!**

Но он отошел от дел и к тому же впал в кому. Так или иначе, он сохранил свой ореол.

**Да, потому что ушел... Или, вернее, потому что его ушли!**

Ну, об этом мне нечего сказать. А на де Голля многие жалуются. Я слышу, что говорят, но ничего в этом не понимаю. У людей свои заботы в том, что касается денег, зарплат и тому подобного. Меня всё это никогда не интересовало. Тут я не специалист.

**Кто ваш любимый исторический деятель?**

Исторический? Не знаю. Я не так много о них думаю, потому что они не слишком мне интересны, будь то Наполеон, Цезарь или кто угодно другой. Вообще, всему этому придается слишком большое значение — сама идея великой личности рождается из раздутых анекдотов. И в прошлом было так же. Нет веских оснований для того, чтобы два века спустя мы должны были смотреть на людей прошлого как на музейные экспонаты: за этим стоит выдуманная история, вот и всё.

**Вы часто ходите в кино?**

Довольно часто.

**Даже в Париже?**

Да. Недавно я посмотрел фильм Годара «Мужское — женское». Впрочем, больше в этот приезд ничего не видел. Я бы с удовольствием ходил в кино чаще, но у меня нет времени. Ничего не делаю, а времени нет! Нужно решиться, чтобы пойти в кино. Особенно если живешь в Нёйи — это далековато...

**В Нью-Йорке с этим проще?**

Да, я смотрю там что-то от случая к случаю. Но, по возможности, только веселые фильмы, а не скучные псевдоисторические эпопеи. Я люблю хорошее, занимательное кино.

**Для вас это прежде всего развлечение.**

Ну конечно! Я не верю в какие-то особые выразительные средства кино. Возможно, когда-нибудь положение изменится, но пока, как и фотография, кино сводится к механическому инструменту, который можно к чему-либо применить. С искусством оно соперничать не может. Если, конечно, искусство еще существует...

**А в театре вам нравилось что-нибудь в последнее время?**

Я смотрел «Ширмы». Хотя я плохо знаю Жене и до этого видел только «Балкон» на английском, «Ширмы» мне очень понравились. Они поразительны.

**Вы много читаете?**

Нет. Совсем не много. Есть немало вещей, которых я не читал и уже никогда не прочту. Например, Пруст. Я его так и не прочел. Когда мне было двадцать, Пруст считался куда более важным автором, чем Рембо и прочие. Конечно,

это разные эпохи и направления. Как бы то ни было, я не считал необходимым его прочесть.

### **А как насчет современных авторов?**

Я их не знаю. Роб-Грийе, Бютор... Ничего не знаю о них. Современные романисты, новый роман, новая волна — всё это мне незнакомо. Кого-то из них я однажды попробовал почитать, но не настолько заинтересовался, чтобы высказывать какое-то мнение.

### **Что вам интересно в литературе?**

Те же авторы, которых я любил всегда. Особенно Малларме, потому что он в определенном смысле проще, чем Рембо. Может быть, он даже слишком прост для тех, кто его хорошо понимает. Это импрессионизм, современный Сёра. Поскольку я еще недостаточно хорошо его понимаю, мне доставляет большое удовольствие его читать — в смысле звучания, фонетики. Меня привлекает не просто построение стиха или какая-то глубокая мысль. В сущности, даже Рембо, наверное, был импрессионистом...

### **Вы уезжаете на два месяца в Кадакес\*. Что вы там будете делать?**

Ничего. У меня там прекрасная терраса, очень удобная. Я сам сделал навес из дерева — там очень ветрено. Года три уже, как я его смастерил; не знаю, не упал ли он за эту зиму. Я вам сообщу, пришлю открытку оттуда.

### **Этот навес — ваш новый реди-мейд?**

---

\* Кадакес — городок в Каталонии, вблизи границы с Францией, на берегу Средиземного моря. Дюшан и его жена Тини проводили там каждое лето в 1958–1968 годах.

Он не реди-мейд, я сделал его своими руками.

**Ваша жизнь в Кадакесе отличается от той, которую вы ведете в Париже или Нью-Йорке?**

Я сижу в тени, и это чудесно. Все, наоборот, едут на Юг загорать. Я это терпеть не могу.

**В начале нашего первого разговора вы сказали мне, что слово «art», по вашим сведениям, происходит из санскрита и означает «делать». Помимо этого навеса, вам когда-нибудь хотелось что-нибудь смастерить, сделать своими руками?**

Ну конечно! Я рукастый — частенько что-нибудь чиню. Мне незнаком ужас, который охватывает некоторых людей при необходимости починить электрическую розетку. У меня есть какие-то элементарные навыки, хотя, к несчастью, я не особенно подкован — набитой мою руку не назовешь. Наблюдая, как те же самые вещи продельвает кто-то из моих друзей, я восхищаюсь тем, как здорово у них получается. Но в конце концов я тоже так могу. Мне нравится делать что-нибудь руками. Я отношусь к этому с большой осторожностью, так как опасность возвращения «руки» живописца никуда не делась, но, когда речь не идет об искусстве, почему бы и нет.

**Вам никогда не хотелось взять в руки кисть или карандаш?**

Нет, и кисть особенно. Но я мог бы. Если бы этого потребовала какая-нибудь идея — вроде «Стекла», — я бы не стал колебаться.

**А если бы вам предложили сто тысяч долларов за новую картину?**

Ну уж нет, ни в коем случае! После лекции в Лондоне меня расспрашивали больше двух часов. Был и такой вопрос: «Если бы вам предложили сто тысяч долларов, вы бы их приняли?» В ответ я рассказал историю, которая произошла в 1916 году в Нью-Йорке: Кнёдлер\*, увидев «Обнаженную, спускающуюся по лестнице», предложил мне годовое содержание в десять тысяч долларов в обмен на всю мою продукцию. Я отказался, хотя был отнюдь не богат. Ничто не мешало мне согласиться, но нет, я сразу почувствовал опасность. До тех пор мне удавалось ее избегать. Однако в 1915–1916 годах мне как-никак стукнуло двадцать восемь, и я должен был себя обеспечивать. Сейчас я вспоминаю всё это лишь для того, чтобы объяснить свою позицию. Ведь если бы сегодня мне предложили за что-то сто тысяч долларов, это было бы примерно то же самое.

У меня случались небольшие заказы вроде клетки с сахаром, которую я сделал для сестры Кэтрин Драйер, пожелавшей во что бы то ни стало заполучить мое произведение. Я согласился при условии, что она позволит мне сделать всё, что угодно. И сделал эту клетку. Она ее возненавидела, перепродала Кэтрин, та тоже ее возненавидела и перепродала Аренсбергу за те же самые триста долларов, которые были уплачены мне.

### **Сейчас вы согласились бы на такой же заказ?**

По дружбе и при условии полной свободы действий — да.

### **И что бы вы сделали?**

Представления не имею. Картину, работу на бумаге или скульптуру я создать не могу. Не могу, и всё тут. Мне нужно

---

\* Роланд Кнёдлер (1856–1932), глава одной из крупнейших нью-йоркских галерей «М. Кнёдлер и компания», основанной его отцом.

было бы поразмышлять месяца два-три, чтобы придумать что-то осмысленное. Я не могу работать просто по впечатлению или ради удовольствия. Мне нужно какое-то направление, какой-то смысл. Это единственное, что может меня к чему-то привести. И этот смысл я должен найти до того, как начну работать. Вот условия, при которых я бы взялся за дело.

### **Вы верите в Бога?**

Нет, ни в коем случае. Слышать об этом не хочу! Для меня этот вопрос лишен смысла. Бог — изобретение человека. Стоит ли останавливаться на подобной утопии? Когда человек что-то придумывает, кому-то это нравится, а кому-то нет. Но идея Бога — это полнейшая глупость. Мне даже неловко говорить, что я — ни верующий, ни атеист; какой смысл это обсуждать? Я же не говорю вам о жизни пчел по воскресеньям, не так ли? Это примерно то же самое.

Вы знаете историю о венских логиках?

### **Нет.**

Венские логики выстроили систему, доказывающую, насколько я ее понимаю, что всё есть тавтология, то есть повторение предпосылок. В математике можно идти от самой простой теоремы к самой сложной, но всё уже заключено в первой, самой простой. Метафизика? Тавтология. Религия? Тавтология. Всё — тавтология, кроме черного кофе, так как его подтверждают чувства!

Мы видим черный кофе, то есть контролируем его чувствами, и это правда. А всё прочее — тавтология.

### **Вы думаете о смерти?**

Редко, насколько это возможно. По чисто физиологическим причинам в моем возрасте приходится время от времени

думать о смерти — когда болит голова или когда сломаешь ногу. В таких случаях смерть появляется сама собой. Даже будучи атеистом, невозможно равнодушно относиться к тому, что однажды ты полностью исчезнешь. Я не надеюсь на жизнь после смерти или на переселение душ, и это довольно дискомфортно. Лучше было бы верить во все эти вещи — глядишь, умрешь счастливым.

**В одном интервью вы сказали, что обычно вопросы журналистов наводят на вас скуку, но об одном вас никогда не спрашивали, а вам бы между тем это понравилось:**

**«Как вы себя чувствуете?»**

О, я чувствую себя прекрасно. Не могу пожаловаться на здоровье. Я перенес пару операций — нормальных для моего возраста, по поводу простаты. Порой на меня накатывает тоска, как на любого человека в семьдесят девять лет. Но прошу заметить: я очень счастлив.



## ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Эти беседы с Марселем Дюшаном состоялись с апреля по июнь 1966 года в его мастерской в Нёйи, где он и его жена останавливаются на шесть месяцев, которые ежегодно проводят во Франции. Самый интригующий, озадачивающий и изобретательный деятель современного искусства впервые согласился рассказать о себе и объяснить свои поступки, реакции, чувства и решения так подробно и обстоятельно. До этого он давал интервью Джеймсу Джонсону Суини для американского телевидения в 1966 году, а также Жану Шустеру и Алену Жюффруа в Париже в 1957 и 1968 годах.

О Дюшане написано мало книг, и их авторы по-разному интерпретируют как его произведения, которые он сам безразлично называет «вещами», так и его решения — прежде всего отказ от живописи, а затем и от всякого пластического творчества. Поэтому давно ощущалась потребность в том, чтобы Дюшан сам объяснил причины своих действий. Здесь он делает это с тем никогда не терявшимся им спокойствием, которое придает всем его словам неоспоримую силу; мы угадываем за ними человека, не только независимого, но и свободного от каких-либо сомнений. Совершая свои творческие акты, Дюшан стремился отнюдь не к созданию нового, революционного языка, а к демонстрации определенной духовной позиции; поэтому его интервью представляют собой поразительный моральный урок. В самом деле, этот сын нормандского нотариуса, брат живописца Жака Вийона и скульптора Раймона Дюшан-Вийона — самый что ни на есть коренной француз — стал одним из величайших умов художественной эпохи, которая в последние полвека

знала куда больше пластиков, чем моралистов. Пробудив к передовому творчеству целый континент — Америку, он в то же время сам пробудился к свободе. Если выстроить его создания по хронологии, они вычерчивают путь неуклонного освобождения человека от своей семьи, от своей среды, от своей эпохи, от действительности, от искусства своего времени, от его норм и традиционных выразительных средств. Зачем всё это? Дюшан с юмором отвечает: «С тех пор как генералы уже не умирают, сидя в седле, художникам тоже не приходится умирать, стоя за мольбертом».

После того как «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» вызвала громкий скандал на Арсенальной выставке в Нью-Йорке в 1913 году, Дюшан отказался от материального арсенала живописи, полностью сосредоточившись на ее значении, не скованном не только изображением, от которого она к тому времени уже освободилась, но и — прежде всего — содержанием. Он попытался достичь реальности объекта, сотворенного вместе с присущей ему пластической идентичностью всецело ради себя самого — в абсолютном подчинении своей объективной цели: так, пожелав показать переход от девственницы к новобрачной, он отмел все элементы движения и символики, чтобы «изобразить» идеи и формы в пространстве средствами геометрии и математики — как если бы решил сконструировать машину, способную совершить подобную операцию. Этот путь «редукций», дошедший до точки, в которой творение перестало быть эстетическим продуктом и сделалось освобожденной от всяких наслоений «вещью», привел Дюшана к более или менее полному бездействию. Он — один из редких людей, способных, не вызывая удивления или шока, констатировать: «Я ничего не делаю». Анри-Пьер Роше сказал, что «шедевр Дюшана — это его времяпрепровождение».

На что сам Дюшан ответил: «Возможно. Но что это, в сущности, значит и что от этого останется?»

Вся жизнь Дюшана пронизана этими вопросами: что? почему? как? — и они всегда уравниваются мудрыми «Возможно» или «Ну и что...». Он говорит: «У меня была совершенно чудесная жизнь». Эту жизнь он превратил в спокойный, безмятежный, отрешенный вызов всему, что ограничивает, всему, что сковывает, всему, что имеет значение, всему, что ВАЖНО. Благодаря ему начался тотальный, необходимый пересмотр не только содержания и значения объекта, но и позиции по отношению к нему творца. Сегодня это поняли те, кого называют неореалистами или объективистами\*. Изобретенный Дюшаном реди-мейд, который многие годы рассматривался как милое чудачество, приобрел впечатляющий резонанс: произвольный выбор художника меняет первоначальное назначение объекта, открывая в нем самое неожиданное выразительное призвание. Полвека спустя после появления «Велосипедного колеса» и писсуара-«Фонтана» породивший их художественный жест обнаруживает в себе неслыханный позитивный заряд, показывая, что новая позиция творца может заключаться в наделении первого попавшегося объекта мощной силой воздействия: так делается искусство. Если, как утверждает Дюшан, слово «art» («искусство») происходит из санскрита и имеет первоначальное значение «делать», всё становится на свои места.

Своими действиями и актами выбора Дюшан предложил и в конечном счете утвердил моральную гигиену, которая в буквальном смысле перевернула отношение

---

\* Пьер Кабанн имеет в виду широкий круг художников 1960-х годов, сделавших ставку на создание и/или демонстрацию объектов, ассамбляжей и реди-мейдов: от французских неореалистов до американских поп-артистов и минималистов.

к культурному и художественному наследию четырех столетий гуманизма. Остался в прошлом интеллектуальный комфорт эпохи, когда музеи воспринимались как храмы, а «мастера», даже если их имена — Пикассо, Матисс или Мондриан, — как полубоги. Дюшан вновь надел шляпу волшебника, об утрате которой сожалел Дега, с грустью сетуя: «Теперь наши секреты пошли по рукам». Угодив в ловушки интеллекта, трезвомыслия и юмора, ловко расставленные непослушным сыном провинциального нотариуса, тайны искусства вновь стали достоянием художника. Однако вместо того чтобы щеголять своей шляпой, Дюшан уселся на нее. Он говорит спокойно, уверенно и невозмутимо; его память невероятна; выбор его слов продиктован не автоматизмом или привычкой, как это бывает, когда в который раз даешь интервью, а сознательным решением; не стоит забывать, что мы имеем дело с автором формулы: «Условия [появления. — *Пер.*] языка: найти первые слова»\*. Острую реакцию вызвал у него единственный вопрос — предпоследний, о том, верит ли он в Бога. Также стоит отметить, как часто он использует для обозначения своих произведений существительное «вещь», а для обозначения своих творческих актов — глагол «делать». Регулярно повторяются слова и выражения «игра», «занятно», «я хотел позабавиться»: всё это тоже иронические указания на бездеятельность.

Дюшан всегда носит розовую рубашку в тонкую зеленую полоску и без конца (по десятку за день) курит кубинские сигары. В Париже он редко выходит из дома, почти не видится с друзьями, не ходит ни в музеи, ни на выставки. Молодые художники из тех, что признают его влияние,

---

\* Заметка Дюшана, относящаяся к 1912–1915 годам и включенная в «Зеленую коробку».

лишь изредка изъявляют желание встретиться с ним лично, и он сам тоже мало интересуется своим бесчисленным потомством. Вот его слова: «Любое молодое поколение нуждается в каком-то образце. В данном случае эту роль играю я». Все-му, что бы ни происходило вокруг него, он противопоставляет свое непоколебимое спокойствие, свою отрешенность: «Решения нет, потому что нет проблемы». Иконоборец, он прежде всего прилагает эту позицию к себе; игрок, он полностью доверяется воле случая. Когда «Большое стекло», стоявшее ему восьми лет труда, растрескалось, он решил не восстанавливать его целостность и с явным удовлетворением принял знаки судьбы, которых это творение было лишено, пока его не постиг несчастный случай.

Дюшан — один из самых знаменитых людей Америки. С 1913 года, когда его произведения появились на Арсенальной выставке — впервые в Соединенных Штатах, — он считается там первым и самым изобретательным свидетелем эпохи, породившей небывалое множество людей, к числу которых ему самому относиться явно не хочется, — художников. Искатель абсолюта, Дюшан — это Френхофер XX века, только, в отличие от героя Бальзака, он не сжег свои работы, а отпустил их в свободное плавание, чтобы как ни в чем не бывало жить дальше в качестве бросившего детей отца, вновь и вновь доказывая свою «непостижимую силу», подмеченную еще полвека назад Аполлинером.

Окруженный по ту сторону Атлантики ореолом внезапной ослепительной славы, которую принесли ему дети, внуки, кузены, племянники и другие родственники — от Раушенберга до Джима Дайна, от Олденбурга до Розенквиста, — во Франции Дюшан воспринимается скорее как мифическая фигура. И не без оснований. Я внимательно наблюдал за ним во время презентации «Большой лошади» Дюшан-Вийона

у Луи Карре\*: его худоба, его тихая речь, его немного смущенный вид, его манера с какой-то робкой покорностью «проскальзывать» в людный зал — всё это сообщает его персоне странную призрачность. Кажется, что он находится не здесь, перед вами, а где-то в другом месте. Так он по-своему остерегается «зрителя».

Прочитав расшифровку этих бесед, он написал мне: «В них всё течет само собой». И в самом деле, что может быть более естественным, прозрачным и ясным, чем жизнь, творчество и личность Марсея Дюшана...

*П. К.*

*Сентябрь 1966*

---

\* В том же 1966 году, когда состоялись его беседы с Пьером Кабанном, Дюшан осуществил при поддержке скульптора Эмиля Жильоли (1911–1977) отливку в бронзе главного произведения своего старшего брата, которое тот задумал незадолго до гибели и не успел реализовать в желаемом масштабе. Новая отливка «Большой лошади» впервые демонстрировалась в парижской галерее Луи Карре, а затем ее первый экземпляр (из тринадцати) был передан Дюшаном в Национальный музей современного искусства (ныне Центр Жоржа Помпиду), где и находится сейчас.

## ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Когда эти «Беседы» вышли в свет, они вызвали разноречивые отклики, в том числе и негодование как по поводу стиля, в котором я их выдержал, так и по поводу высказываний Марселя Дюшана. Часто весьма неожиданные, расходящиеся с другими свидетельствами и текстами, эти высказывания вселили в некоторых читателей — плохо знающих Дюшана — впечатление, будто я мог «вырвать их силой». Сетование на то, что «несколько неуместные напор и вездливость интервьюера „заставили“ Дюшана, обладающего исключительной быстротой памяти и редким чувством юмора, выдавать реплики в духе „Передаю привет ребятам из кафе «Спорт»“, причем в связи с темами, которые, как отлично известно его друзьям, глубоко ему неприятны», могло бы вызвать лишь усмешку, если бы тот, кто его высказал, не пытался тем самым бесцеремонно представить моего собеседника игрушкой в руках ловко, если не сказать — по-макиавеллиевски, манипулирующего им репортера. Комичным показалось мне и такое критическое суждение: «Кабанн говорит с Дюшаном, словно с чемпионом по велогонкам. Возможно, это даже понравилось художнику, дав ему возможность убедить интервьюера, будто он живет, как официант». Еще один рецензент с упоением перечислял мои глупые, с его точки зрения, вопросы, доказывая, что в ответ на них Дюшан просто вынужден был высказываться банально или бессмысленно. По-моему, такого рода реакции критиков — этих и многих других — объясняются тем, что каждый из них обладает собственным Дюшаном для своего личного пользования, мумифицированным или, по крайней

мере, набальзамированным его эзотерическими и вместе с тем категоричными представлениями, не разделяемыми и не допускающими разделения никем другим. Плодами подобных представлений сплошь и рядом становятся непроходимые писания, порой целые книги, целиком и полностью посвященные натужному детальному прочтению того или иного произведения, высказывания или жеста Дюшана, который, в свою очередь, любит посмеяться над ними, хотя и редко их читает.

В свете этих запутанных толкований и ученых расследований, предлагающих всё новые и неизменно противоречащие друг другу ключи к наглухо закрытым дверям всевозможных «Дано...», в свете этих озадачивающих прозрений, обнаруживающих в истоке всего то инцест, то алхимию, можно ли смириться с тем, что Дюшан, «умнейший человек нашего века», по мнению Бретона, открыл за своими работами «самые рутинные мотивации», как выразился под впечатлением от наших бесед Жеральд Гассио-Талабо? Однако, не соглашаясь с Дюшаном в том, что всё в этих беседах «течёт само собой», мы не поймем того, что на исходе своей жизни он смог бросить на нее и на всё свое творчество ясный взгляд, позволивший ему дать своим «вещам» простые и краткие объяснения, свободные от каких-либо сложных подтекстов и тайных намерений. А это, вне всякого сомнения, лишает смысла большинство основанных на этих подтекстах и намерениях интерпретаций.

Возможно, недостаточно внимания уделялось до сих пор тому, с какой последовательностью Дюшан придерживался в своих письменных и устных выступлениях простоты, лаконичности, «банальности». Скромность в качестве «писателя» и «говорителя», как выражался он сам, всегда согласовалась в нем со склонностью к такой же размерен-



ной и спокойной жизни, которая подчас кажется настолько заурядной, что легко может разочаровать поборников культа Дюшана, чьи широковещательные рассуждения заглушают тихий шелест слов их кумира, сколь бы внимательно они к этим словам ни прислушивались.

Всё, чему учат нас эти беседы, текст которых Дюшан — нелишнее будет подчеркнуть — старательно перечитывал с карандашом в руке, с невероятным усердием исправляя или вычеркивая отдельные детали, заключено в непринужденной доверительной манере, избранной им сознательно и свидетельствующей о том, что самый глубокий, самый изощренный и в то же время самый чуждый интеллектуальных спекуляций ум не нуждается для того, чтобы выразить себя, в сколько-нибудь замысловатой диалектике. Нет никаких сомнений в том, что авантюра Дюшана, столь богатая как по своему содержанию, так и по своему влиянию, то есть по тем последствиям, которые она повлекла за собой, столь прочно утвержденная как сопровождавшими ее скандалами, так и продиктованными ею вызовами и отказами, сосредоточена главным образом — подобно произведению искусства, по мысли Дюшана, — в идее, которую составляет о ней каждый из нас.

В этих беседах встречаются ловушки, рассеянные тут и там ироничные намеки, если не сказать пируэты, значение которых выявилось лишь несколько лет спустя, когда после смерти Дюшана было открыто его последнее произведение «Дано: 1) Водопад; 2) Светильный газ», над которым он работал под покровом тайны в течение двадцати лет, с 1946-го по 1966-й. Львиная доля мифа о презревшем всякое художественное выражение «отступнике», который недвусмысленно и бесповоротно занял антиживописную и антисетчаточную позицию, внезапно рухнула, обескуражив — увы,

ненадолго! — тех, кто строил на этой твердой и категоричной позиции свои толкования. «Картину, работу на бумаге или скульптуру я создать не могу. Не могу, и всё тут. Мне нужно <...> поразмышлять месяца два-три, чтобы придумать что-то осмысленное. <...>. И этот смысл я должен найти до того, как начну работать». Когда Дюшан сказал это в конце наших бесед, в мае-июне 1966 года, «Дано...» было уже закончено, а значит, он знал, что в будущем, после его смерти — естественно, чем позже, тем лучше, — наступит день, когда это произведение подорвет его слова и действия, заложив непреодолимое противоречие в придуманную им для себя позицию, и тем самым смешает его почитателей и ненавистников в общем ожесточенном или подавленном изумлении. Возможно, это в какой-то степени объясняет лукавую усмешку, с которой он встретил смерть.

В этом истинная скандальность «великого смутьяна»: он предупреждает нас, что всё в жизни, в каждом поступке есть игра, в которую смерть, вовсе ее не прерывающая, позволяет внести другое направление, другое измерение, другие ставки. Вполне возможно, что публикация заметок, набросков и «инструкций», оставленных Дюшаном в ходе работы над «Дано...», изменит наше представление о его последней работе, сложившееся после ее открытия. Дешифровщикам Дюшана будет над чем поломать голову.

Он предвидел этот бум толкований, заранее потешаясь над ним, как предвидел и острые реакции на наши беседы. Не удивила его и та из них — входившая в число наиболее проницательных и «логичных», — которую высказал его друг и биограф Робер Лебель. Оправдывая со своей обычной простотой предпринятый нами «опыт», Дюшан признал «неизбежно, по определению легкий» характер бесед, добавив, что «в них есть отдельные реплики и воспоминания, которые

в какой-то степени важны». Это не ускользнуло и от художника Джанфранко Барукелло, отметившего искренность Дюшана на страницах «правдивого свидетельства, которым не смогут пренебречь будущие авторы серьезных исследований об этом великом и загадочном деятеле нашей эпохи».

Лебель счел «нескрываемой целью» бесед «развенчание фигуры художника», причем ее развенчание в лице Дюшана, как он прямо заявил в разговоре с художником, посетовав также на то, что тот напрасно «отверг все „интеллектуальные“ предпосылки „Большого стекла“ и свел всю работу над ним к решению проблем техники и ремесла», в то время как его же собственные заметки 1910–1920-х годов свидетельствуют о «крайней сложности» стоявших за этим произведением размышлений.

«У искусства нет биологической основы, — отвечал Дюшан. — Оно во все времена является лишь игрой между людьми, которые рисуют, смотрят на работы друг друга, восхищаются ими, критикуют их, обмениваются мнениями и меняются сами. Они находят в искусстве разрядку своей извечной потребности разобраться в том, что хорошо, а что плохо. По логике мне следовало бы уничтожить мои заметки, но, поскольку логика тоже не имеет биологической основы, мы неизбежно теряемся в лабиринте алогичных выводов и цепи наших действий образуют в конечном счете иррациональные „серии“».

Интервью, взятое Лебелем у Дюшана через несколько месяцев после выхода в свет наших бесед, когда автор «Большого стекла» беззаботно перемещался между ретроспективами и чествованиями, подтвердило его вкус к противоречию и даже к провокации, особенно когда дело дошло до деликатного вопроса авторизованных «реплик» реди-мейдов, выпущенных миланским галеристом Артуро Шварцем.

Дюшан в очередной раз подтвердил, что при непреклонности в главном может демонстрировать удивительную гибкость в деталях. Поступки, как и слова, часто допускают несколько не согласующихся друг с другом или даже взаимоисключающих значений, и он искусно нашел оправдание своим действиям и действиям других, не объявляя их единственно верными, но и не открещиваясь от них с позиций непогрешимой свободы.

В том же интервью Лебелю Дюшан высказал удивительную позицию по отношению к организатору его ретроспективы 1966 года в Галерее Тейт Ричарду Гамильтону, который по собственной воле, без каких-либо церемоний изготовил достаточно спорные копии важнейших произведений своего кумира, в том числе и «Большого стекла». Разумеется, Дюшану они «не доставили удовольствия», но он возложил ответственность за это не на Гамильтона, а на зрителей: «Если зрители принимают всё это за чистую монету, это их дело. Они ходят в музей, как в церковь: говорят об увиденном пару минут, а потом всё забывают. Что же касается различения правды и лжи, копии и имитации, то это, между нами говоря, глупый технический вопрос».

Многоликий, парадоксальный и сбивающий с толку Дюшан. Его тексты, его слова и его «вещи» отличаются этими качествами не меньше, чем исследования эрудитов, каждое из которых обнаруживает в нем нового человека — то герметичного, то прозрачного, то вызывающего, то сговорчивого; его поступки так же многослойны, как земная поверхность, состоящая из накладывающихся друг на друга или смешивающихся геологических слоев.

Дюшан не опровергает, а подрывает складывающиеся о нем мнения. Так он действовал по отношению к искусству, к языку, да и к самому себе, используя тонкие, изощренные,

секретные приемы трансгрессии, трансценденции, ускользания или двусмысленности. Не случайно он сам однажды назвал себя «инженером утраченного времени»; так, с разрешения мадам Дюшан, мы решили озаглавить это, новое, издание бесед.

Одна молодая женщина, поговорив с Дюшаном, заметила, что он, подобно восточным людям, «обходит правду тысячько окольных тропинок» и в то же время «без запинки отвечает на любой вопрос». Этот быстрый портрет заслуживает пространных комментариев. Всеми ныне признанный своим, Дюшан не принадлежит никому и уклоняется от каждого. Никто не владеет ключом к нему, и никто никогда не разгадает его тайну. Тем более что ни тайны, ни ключа не существует.

*П. К.*

*Октябрь 1976*

ПРЕДИСЛОВИЕ  
К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ.  
ТЕМ, КТО  
ПРОДОЛЖАЕТ  
ИСКАТЬ

*Алексине Дюшан*

Второго октября 1968 года, через девять лет после смерти Дюшана, как гром среди ясного неба прогремела новость: тот, кто многократно заявлял, что твердо отказался от всякой художественной деятельности, и без конца иронизировал над «художниками-живописцами», с 1946 года, то есть в течение двадцати лет, втайне работал над большим произведением, которое Музей искусств в Филадельфии откроет в июле 1966 года. Только уполномоченный автором исполнитель Уильям Н. Копли\*, жена Дюшана Алексина, или Тини, и его приемный сын Поль Матисс были в курсе дела. Забавлявшие Тини в Нью-Йорке «любовные свидания» мужа оказались его регулярными визитами в мастерскую — сначала на 14-й улице, а затем на 11-й Восточной улице, 80, куда он деталь за деталью перевез свой «неведомый шедевр». Осенью 1966 года работа была завершена и подписана, после чего Дюшан предупредил Копли, что на пятнадцать лет запрещает ее фотографировать. Названная по заметке из «Зеленой коробки» 1934 года — «Дано: 1) Водопад; 2) Светильный газ», — она стала любовным или эротическим завещанием художника.

---

\* Уильям Нельсон Копли (1919–1996) — американский художник, галерист и издатель, друг Ман Рэя и Дюшана, активно общавшийся с европейскими авангардистами с 1940-х годов.

Посетитель филладельфийского музея удивляется, замечая перед собой старую амбарную дверь, обложенную кирпичной кладкой. Он приближается — дверь оказывается заперта; заинтригованный, он заглядывает в два отверстия на уровне глаз и обнаруживает по ту сторону двери странную картину: обнаженная женщина с запрокинутой и невидимой ему головой лежит раздвинутыми ногами к нему на ветках и листьях, держа в приподнятой руке горелку Ауэра (с электролампочкой вместо газового пламени); за нею бурлит водопад, приводимый в движение электродвигателем, на фоне ретушированной фотографии пейзажа, наполненного не-реальным светом. Всё вместе вызывает ощущение тревоги, страха, таинственности. К созданию «Дано...» Дюшан приложил максимум усилий: привез дверь и кирпичи из окрестностей Кадакеса, где они с женой проводили летние месяцы, а также составил иллюстрированное «руководство пользователя» с инструкциями по сборке этого, как он сам выразился, «разборного приближения», оставленного им в виде комплекта элементов.

Прильнувший глазами к отверстиям, зритель-«вуайер» смущен и озадачен. Что здесь произошло? Преступление? Изнасилование? Акт садизма? Гипсовое тело женщины обтянуто свиной кожей телесного цвета; ее широко раздвинутые ноги бесстыдно демонстрируют пухлые выбритые прелести андрогина, а ее лицо закрыто прядями «грязно-белых», по выражению Дюшана, волос.

«Дано...» предшествовали в 1946–1948 годах подготовительные карандашные рисунки обнаженной фигуры и, затем, конструкция-прототип из дерева и гипса, собранная Дюшаном в мастерской и сопровождаемая пояснениями и схемами. Всё это доказывает, что он четко представлял себе расположение своего ассамбляжа в музее и позу

лежащей женщины — этого итогового воплощения «Новобрачной, раздетой холостяками». К проекту примыкают и еще две его работы: коллаж из картона, бумаги, фотографии и воска с карандашными пометками, а также уточняющая форму и контуры фигуры гуашь на прозрачном перфорированном плексигласе, в которой обнаруживаются переключки с анатомическими деталями эротических объектов, которые Дюшан создал в начале 1950-х годов. И наконец, очень близок к фигуре финального произведения этюд женщины в гипсовом рельефе, обклеенном подкрашенным пергаментом, на бархатной подложке, который Дюшан в 1948–1949 годах подарил «с глубокой привязанностью» Марии Мартинс из Рио-де-Жанейро (ныне он находится в стокгольмском Музее современного искусства). Женщина во всех этих работах обезглавлена, ее конечности обрезаны, а вагина выбрита и зияет пустотой, наводя на мысль о некоем отвратительном надругательстве. Очевидно, что в период работы над «Дано...» его автор проявлял интерес к моделированию человеческих форм и повиновался своей всегдашней одержимости выбритыми женскими половыми органами. Ман Рэй в своей книге «Автопортрет» упоминает о том, что около 1920 года в Нью-Йорке Дюшан начинал (но так и не закончил) снимать фильм, в котором он сам брил лобок девушке, лежащей в такой же позе, как и в его последнем произведении... В свою очередь, первая жена Дюшана Лидия Саразен-Левассор (их брак продлился с июня по октябрь 1927 года) рассказывает в мемуарах, что мимолетный супруг заставлял ее «совершать полную эпиляцию».

«Дано...» явилось резким ироничным опровержением уверений Дюшана в своей бездеятельности и в нежелании создавать какие бы то ни было произведения. Они служи-



ли всего лишь завесой его длительного кропотливого труда над своей последней работой, которая, как и «Большое стекло», оказалась не похожей ни на что предшествующее. В самом деле, это не картина, не скульптура, не инвайронмент, не механическая или оптическая конструкция — скорее уж некая смесь всего этого, которая смущает и озадачивает зрителя, заманивая его в своеобразную ловушку, где он оказывается принужден к весьма необычным условиям видения. Смотреть на «Дано...» можно не иначе как через отверстие для подглядывания — принимая точку зрения холостяка, влюбленного в свою недоступную жертву.

Стоило Дюшану умереть, как он был вмиг разобран на части бесчисленными наследниками. Ни один художник не имел столь многочисленного и разношерстного — по мнению некоторых, ужасающе разношерстного — потомства. Ни один труп не был с таким благоговением и ликованием разделен на мощи. Всегда сторонившийся любых художественных группировок и под конец жизни заявлявший: «Я никому ничем не обязан, и никто ничем не обязан мне», Дюшан обошелся без сетований, подобных сезанновскому: «Если они попытаются создать школу от моего имени, скажите им, что они никогда не понимали и не ценили того, что я делаю»\*. Его решение вынести свое последнее произведение на публику не ранее, чем после смерти, лишней раз подтверждает, что он не слишком беспокоился по поводу своей дальнейшей судьбы, испытывая по отношению к ней то же безразличие, с которым при жизни относился ко всевозможным комментариям и толкованиям, чьи авторы порой сознательно направлялись им по ложному следу... Могли человек, которого Марк Ле Бо не без оснований назвал

---

\* Это высказывание Сезанна приводит в своих воспоминаниях Жорж Руо.

«мастером размышлений о чем угодно», заботиться о неприкосновенности своего наследства?

Если сегодня реди-мейд является обязательным ориентиром для любого художника, то потому, что его влияние распространилось на всё искусство в целом. За минувшие годы неуклонное расширение рядов продолжателей Дюшана вызвало несколько вспышек псевдоиконоборческой ярости со стороны его эпигонов, неустанно разыскивающих и оберегающих секреты «мастера», который признан ныне ответственным за величайшую социокультурную трансформацию нашего века. Оспаривать этот статус Дюшана было бы недальновидно, и кощунственно было бы его отрицать. Вслед за поп-артом и кинетизмом множество других параллельных или сменяющих друг друга течений и практик — минимализм, концептуальное искусство, «Art&Language», арте повера, боди-арт, перформанс, инсталляция, аккумуляция, апроприация — дополнили эволюционную кривую влияния реди-мейда новыми вехами, а его духовное измерение — новыми оттенками. Реди-мейд стал обязательным этапом пути для постдюшановских интегрисов, в числе которых неизбежно оказываются как террористы-кустари, так и жрецы культа возведенных в ранг высокого искусства оброса-реликвии и гаджета-фетиша.

К двойной сакрализации реди-мейда и его изобретателя добавилось к тому же стремление «эстетизировать» практику, которая виделась ее создателю абсолютно, стратегически внеэстетической. Некоторые художники и критики усмотрели в творчестве Дюшана утверждение новой красоты, резко противоречащей, однако, тому послы, который вкладывал в свои работы он сам, говоривший в лучшем случае о «красоте безразличия». Впрочем, это лишь еще одно ответвление заданного им пути. Должно быть, он не знал о пося-

гательстве на сделанную из него святыню, которое совершил еще малоизвестный немецкий художник Йозеф Бойс, заявивший, что при всей важности реди-мейда Дюшан не сделал должных выводов из своего собственного революционного жеста, каковой представлял собой писсуар, окрещенный «Фонтаном». Выпад Бойса получил воплощение в плакате-лозунге, созданном им во время совместной с Вольфом Фостелем акции 1964 года в Дюссельдорфе: «Молчание Марселя Дюшана переоценено». Бойс полагал, что Дюшан удовольствовался шоковым эффектом, который его «Фонтан» произвел на буржуазную публику, и предпочел дальнейшему демонтажу традиционного представления об искусстве праздность и шахматную игру. «Теорию, которую мог развить он, сегодня развиваю я...» — подытожил позднее Бойс, бесконечные словоизлияния которого имели, кажется, едва ли не единственной целью компенсацию «переоцененного» молчания Дюшана.

Не меньше шума наделала статья «Я обвиняю Марселя Дюшана», опубликованная в 1965 году на страницах журнала *Art News* его главным редактором Томасом Б. Хессом, уличившим своего «подсудимого» в «смешении искусства и жизни, которое вызвало катастрофические последствия». Далее Хесс писал: «Прекратив заниматься живописью, Дюшан продолжал цепляться за мир искусства. <...> В 1923 году он отказался от творчества в пользу шахмат <...> и заявил, что живопись потерпела крах, но и в дальнейшем общался с меценатами, чтобы в конце концов стать жрецом собственного культа и приятелем всех и каждого в мире искусства. Искусство, искусство, искусство, искусство, искусство».

Те, кто боготворит Дюшана за его иконоборческий жест, и те, кто осуждает его за фетишизацию реди-мейдов,

в том числе своих собственных, — не одни и те же люди. Его резкая позиция в отношении сетчаточной живописи, продиктованная отрицанием эстетизма, не мешала Мазеруэллу, Райману, Рейнхардту и даже Поллоку признавать вклад, внесенный им в преодоление традиционного представления о произведении искусства. Сидни и Харриет Дженис писали в своей не утратившей актуальности статье на страницах номера журнала View за март 1945 года, целиком посвященного Дюшану: «...сокровищница тонких решений, которую составляют его творческие идеи и техники, остается по большому счету неосвоенной. Обращение к ее ресурсам способно дать мощный толчок новому поколению художников, в умах которых зреет будущее живописи XX века...»

В 1948–1950 годах восхищение Дюшаном неоднократно высказывал Джон Кейдж, который читал тогда лекции в колледже Блэк-Маунтин, где в круг его общения входил, в частности, Роберт Раушенберг. Высокая оценка сделанного мэтром Дада, изложенная Кейджем в заметках 1963 года, опубликованных в 1970-м по-французски в сборнике «Тишина», поражает и объясняется, по мнению Марселена Плене, «прежде всего тем, что Кейдж разошелся с большинством художников своего поколения [он родился в том же 1912 году, что и Поллок. — *П. К.*], насаждавших в США современную живопись»\*. Кейдж, среди прочего, упрекал Поллока в том, что, рисуя на стекле во время съемок фильма Ханса Намута, тот повторил сделанное в «Большом стекле» Дюшаном и тем самым посеял путаницу, так как ни жизненная позиция, ни техника, ни цели двух художников не имели между собой ничего общего. Но, так или иначе, до многих

---

\* *Pleyne M. Les États-Unis de la peinture. Paris: Seuil, 1986. — Примеч. Пьера Кабанна.*

авангардистов дюшановский посыл дошел именно через Кейджа.

Так завязалась необычная связь между художественными течениями, которые вдохновил Дюшан или из которых он вышел, и новой американской живописью. Если учесть также влияние Массона на Поллока, то стоит подтвердить догадку Плене: «А что, если истинными наследниками Дада, сюрреализма, реди-мейда оказались Поллок, Ньюман, Мазеруэлл и Ротко?» Впрочем, по мнению Джозефа Машека\*, нужно перестать заикливаться на реди-мейде и вывести творчество Дюшана за узкие рамки проблематики искусства объекта. Машек анализирует его связи с живописью абстрактного экспрессионизма, укрепившиеся благодаря сюрреалистам, которые приехали в Нью-Йорк во время Второй мировой войны, — «в их кругу Дюшан был сиротой дадаизма тридцатилетней давности, обросшим американскими контактами», — и объясняет причины влияния, которое он, тоже в прошлом живописец, оказал на Мазеруэлла, вдохновив его антологию «Художники и поэты Дада» (1951) и приняв участие в ее составлении.

Значительной была и роль Дюшана в создании нью-йоркской галереи Пегги Гуггенхайм «Искусство этого века». В значительной степени это была галерея Поллока, «храм дриппинга», и не кто иной, как Дюшан, установил в ней знаменитую семиметровую «Фреску», написанную Поллоком для квартиры Пегги. Хотя отношения между двумя художниками не были безоблачными, известно, что Поллоку во что бы то ни стало хотелось узнать мнение Дюшана о своей живописи, что было нелегкой задачей с учетом всегдашней

---

\* *Masheck J. Duchamp dans l'abstraction // Art Press. No 178. Mars 1993. — Примеч. Пьера Кабанна.*

сдержанности и замкнутости последнего. Матта, который познакомился с Дюшаном в 1938 году и удостоился с его стороны признания «самым глубоким живописцем своего поколения», в 1943-м открыл для себя механическую морфологию «Большого стекла» и вскоре посвятил ему картину «Холостяки двадцать лет спустя», юмористически обыгрывающую запутанную машинерию «Новобрачной, раздетой своими холостяками, даже». Именно Матте было суждено обеспечить «переход» (если воспользоваться дюшановским словарем) между сюрреализмом, Дюшаном и молодыми американскими художниками.

Если верить Машеку, в Нью-Йорке не было художника, который не добивался бы пусть не мнения мэтра Дада — вещи едва ли достижимой, — но хотя бы его взгляда. Однако влияние на американцев оказывали не столько реди-мейды как таковые, сколько еретическая идеология и провокационная сила, носителем которой был их создатель. Раушенберг ввел реди-мейды в картинный контекст «живописи действия», и этот неодадаистский синтез открыл путь поп-арту. Джаспер Джонс, не столь склонный к решительным критическим жестам, отливал в бронзе такие обыденные вещи, как лампочки, фонарики или банки с кистями. Его картины с подчеркнуто рукотворными изображениями мишеней, флагов, географических карт, производящие впечатление ложных реди-мейдов — в то время как после Дюшана было бы достаточно взять настоящую мишень, настоящий флаг или настоящую карту, — отнюдь не шли наперекор тому, кто предостерегал от «отравления скипидаром», а, напротив, показывали, какой может быть живопись после него. Ее компоненты — мазок, цвет, материя, фигура, фон, композиция, световые эффекты — были поставлены Джонсом на один уровень с элементарным потребительским объектом.

По пути экспрессивного возвышения обыденного объекта пошли многие поп-артисты: Розенквист с его рекламными образами, фрагментированными и перекомпонованными на огромных полотнах; Джим Дайн с его выкрашенными в разные цвета инструментами, бытовыми вещами и предметами одежды; Уорхол, этот эталон художественной пассивности, с его картинами-шелкографиями, не требующими никакого живописного мастерства. За всеми этими практиками чувствуется влияние Дюшана, которое с еще большей очевидностью, хотя в то же время и с двусмысленностью проявилось в знаменитых «Коробках Brillo» Уорхола — ложных реди-мейдах, так как, в отличие от «настоящих» — «Фонтана», «Западни», лопаты для уборки снега, получившей имя «В предчувствии сломанной руки», — их нельзя использовать по назначению. Но столь же ложными эти коробки являются и как изображения: выполненные с помощью трафарета на дереве, они изменяют природе упаковок серийных товаров, поставляемых в супермаркеты. Если у Дюшана творческий акт — это акт мысли, то Уорхол, охотно передоверяющий свою работу машине, занимает откровенно антиинтеллектуальную позицию. Кроме того, в отличие от своего предшественника, он всегда исходит из множественности, серийности произведения. Умножая изображения Мэрилин Монро или цветов и тем самым подчеркивая их природу реди-мейдов, Уорхол растворяет свои объекты в анонимности массовой потребительской продукции. Принципу единичности любого объекта у Дюшана он противопоставляет коммерческий принцип множественности и тем самым уравнивает искусство и не-искусство, не отдавая превосходства ни тому ни другому.

Стратегически-спекулятивную рецепцию реди-мейда осуществили также, каждый по-своему, Пьеро Мандзони,

начертивший на газетной бумаге «Бесконечную линию» длиной в 7200 метров, и Марсель Бротарс, начавший с определения объекта исходя из историко-теоретической модели, которая задает условия его существования, а затем перешедший к подрыву традиционного функционирования объекта через выявление в нем значения, постоянно обновляющегося под действием сложной сети отношений.

Кристо заворачивает объект, Даниэль Спёрри приклеивает его к вертикальной поверхности, Сезар сплющивает всё подряд, а Жан Тенгли, блудный сын Александра Колдера и прямой наследник Дюшана и Раймона Русселя, конструирует «Метаматики» (1959) — машины живописи, переносимые на холст непредсказуемые виртуальности автоматического метаморфоза и, подобно реди-мейдам, предлагающие новый подход к реальности, свободный от традиционных художественных предпосылок. Эта переключка не ускользнула от внимания Дюшана, когда он впервые увидел «Метаматики» в парижской галерее Ирис Клер; по возвращении в Нью-Йорк он обсуждал их с друзьями, и когда год спустя познакомился с Тенгли лично, повез его в Филадельфию показывать собственные произведения. Между двумя художниками завязалась дружба, и с тех пор они регулярно обменивались размышлениями об искусстве.

Не поспособствовал ли реди-мейд, будучи неподвижным, обращению скульпторов к мобильности? В 1968 году Такис, работая по приглашению в Массачусетском технологическом институте, создал в рамках своей серии «Колебания моря (Гидродинамика)» конструкцию «„Велосипедное колесо“ Марселя Дюшана, вращающееся непрерывно». Знаменитый реди-мейд 1913 года приводится в этой работе в движение энергией воды. Такис познакомился с Дюшаном в 1961 году; автор «Большого стекла» проявил большой инте-



рес к поискам греческо-французского художника, назвав его «веселым пахарем магнитных полей и сигнальщиком мягких железных дорог», а тот спустя семь лет отдал должное его реди-мейдам.

Арман собирает аккумуляции объектов, спрессовывает и разрезает их. Манипулируя вещами, демонстрируя их агрессивность и безудержное распространение в нашем обществе, он поет им гимн и вместе с тем бросает на них критический взгляд. Реди-мейды, считавшиеся крайним выражением негативности дадаизма, стали морфологическими элементами языка, в котором Арман выявляет особый количественный синтаксис и свою поэзию. Средствами своей продуманной выразительной системы, стройной и вместе с тем разнообразной, он облагораживает чистый индустриальный фетишизм нью-йоркского гуру, мэтра Дада и пионера искусства-игры.

В число последователей Дюшана входит и Робер Филю, создавший в 1969 году свой, на сей раз критический, оммаж «Велосипедному колесу»: так и названный — «Марселю Дюшану», — он представляет собой копию знаменитого реди-мейда, установленную не на табурете, как в оригинальном варианте, а на деревянном ящике с надписью «The End» («Конец»). От Филю не укрылось соскальзывание уроков Дюшана в сторону коммерциализации, которая, по мнению художника, ведет к деградации искусства. С≈blesком и серьезностью практикуя антиискусство, полное беспощадного юмора и провокационной энергии хеппенинга, Филю обвиняет в этом соскальзывании самого «великого смутьяна» и сурово судит его с позиции «специалиста» в области эстетического нигилизма, основанного на уравнении «хорошо сделано = плохо сделано = не сделано» (откуда следует, что художественный продукт вторичен). Своей задачей он

видит заменить «логическое изобретение интуитивным», вернуть поэзии и сновидческой образности место, отнятое у них дюшановской демонстрацией объекта в его сухой банальности, и развенчать наследие изобретателя реди-мейда, частью которого между тем является сам. В 1972 году Филью создал «Оптимистическую коробку № 3» — складную шахматную доску, которая, согласно проекту, должна была иметь снаружи надпись «Ваше счастье, что вы не умеете играть в шахматы», а внутри, на месте отсутствующих фигур, еще одну: «Не чувствуйте себя обязанными подражать Марселю Дюшану». В реализованном варианте надписи слегка изменились: «Если вы не умеете играть в шахматы — тем лучше» (снаружи) и «Вы не посмеете подражать Марселю Дюшану» (внутри).

Коробки Джозефа Корнелла необычны тем, что поставлены вертикально и закрыты стеклом, за которым зрителю открывается таинственное «зазеркалье». Наполненные всевозможными странными объектами, они больше похожи на витрины старинных кунсткамер или реликварии, чем на миниатюрный портативный музей Дюшана, и всё же за ними угадывается то же стремление к созданию уменьшенного замкнутого мира, что легло в основу «Коробки-в-чемодане».

В феврале — марте 1988 года в кёльнском Музее Людвига состоялась выставка «Дюшан и авангард после 1950 года», которую открывала картина Герхарда Рихтера «Эмма (Обнаженная на лестнице)», напрямую отсылающая к двум «Обнаженным, спускающимся по лестнице» и при этом нагруженная двояким посылом: с одной стороны, она отдавала Дюшану должное, а с другой — свидетельствовала о явном отказе Рихтера присоединиться к осуждению «сетчаточной» живописи. Так начался пересмотр мифа о Дю-

шане, ревизия «дюшаномании», отмеченной вульгаризацией некоторых стратегий автора «Большого стекла» (вот лишь несколько ее примеров: подобно тому как Дюшан убеждал коллекционеров вкладываться в собственную игру в казино Монте-Карло\*, Роберт Моррис предложил инвестировать бюджет своей выставки в Музее Уитни в биржевые операции; Дитер Рот создал серию объектов, основанных на дюшановской аксиоме «Картины создают зрители»; Сигеко Кубота снял видеофильмы «Мета-Марсель. Окно» и «Обнаженная, спускающаяся по лестнице»).

Постдюшанианцы 1980-х годов уже не видели в творчестве «великого сфинкса» некое абсолютное начало, точку невозврата: Бойс довольствовался заявлениями в духе того, что «Дюшан-художник предоставил нам удачный отправной пункт»; Даниэль Бюрен иронизировал над «старательным изготовителем никчемных объектов вроде непригодного к использованию писсуара, которым при этом не воспользовался только ленивый». В то же время выставки, посвященные Пикассо и в особенности Матиссу, чье решающее влияние на развитие современного искусства было признано по обе стороны Атлантики, способствовали реабилитации «сетчаточной» живописи. Как выяснилось, дистанция от блудного отца до отца кастрирующего совсем невелика; именно в такой ситуации задача оценки наследия Дюшана перешла от его «сыновей» к его «внукам», которые решительно отказались от безудержного продуцирования бесполезных или обманчивых объектов «искусства», характерного для «времен экстаза», или, как Бен

---

\* В 1924 году Дюшан выпустил «Облигации рулетки в Монте-Карло» номиналом в 500 франков, которые позволяли приобретателю рассчитывать на двадцатипроцентный дивиденд при выигрыше художника на рулетке. Помимо стандартного текста, обильно одобренного дюшановским сарказмом, эти серийно печатавшиеся бумаги (из которых в качестве облигаций были проданы лишь единицы) были снабжены гротескным фотопортретом эмитента на фоне рулеточного колеса (снимок сделал Ман Рэй).

Вотье, восприняли его как повод для иконоборческого подрыва, неустанно стирающего различие между художественной свободой и производством ненужных вещей.

«Всё, что мы видим, то есть любой объект в сочетании со взглядом на него, — это произведение Дюшана». Сформулировав эту знаменитую аксиому, Кейдж добавил: «Скажите, что это не произведение Дюшана, переверните то, о чем говорите, и оно станет произведением Дюшана»\*. Но когда Джордж Брехт выставил в галерее обычные стулья, он заявил: «Отличие между стулом Дюшана и любым из моих стульев заключается, возможно, в том, что стул Дюшана стоит на пьедестале, тогда как моим можно пользоваться. У меня всё просто: на стуле можно посидеть...» Поставленная таким образом проблема использования объекта и его реальности выявила не просто некоторую истину вместе с ее изнанкой, которую отныне стало невозможно не учитывать, но и двусмысленность вопроса, оставленного Дюшаном без ответа. В то же время содержание и спорное значение его произведений нужно всегда рассматривать в том контексте, в котором они возникли, о чем последователи и толкователи изобретателя реди-мейда порой забывали. Взятые как есть, работы Дюшана неизменно обнаруживают в себе иронию, в которой нерасторжимо переплетены противоречие, ликование и отрицание.

Жан-Пьер Рейно, отталкиваясь в своем искусстве от объектов, чуждых миру искусства, но обладающих четким психосенсорным значением (это могут быть дорожные знаки, решетчатые ограды или цветочные горшки, залитые

---

\* *Cage J. Silence. Paris: Denoël, 1970. — Примеч. Пьера Кабанна.* [В сборник русских переводов Кейджа под тем же названием «Тишина» цитируемый текст — «Двадцать шесть высказываний о Дюшане» — не входит. См. его оригинал: *Cage J. 26 Statements Re Duchamp // Cage J. A Year from Monday. New Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1967. P. 70–72. — Пер.]*

бетоном), с первых своих шагов придерживается властной строгости дюшановского языка, который служит для него своего рода терапевтическим средством, подчиняющим всё беспощадной диалектике образа и мысли. Реди-мейды Рейно балансируют на грани психической и повседневной реальностей. Если Дюшан оставлял свои объекты практически нетронутыми, то Рейно вмешивается в них: окрашивает их, собирает в серии, объединяет ритмом, меняет их функцию за счет нового предназначения и местоположения: их органическим продолжением становится пространственная аура. Акт апроприации — выбора объекта — и его переназначения сопровождается в данном случае отказом от дистанцирования. Его создание, понимаемое Рейно как жизненная необходимость, а также несвойственные Дюшану эстетический поиск и забота о пространственной интеграции сообщают реди-мейду духовное измерение.

Для нынешних последователей Дюшана использование объекта приобретает смысл в перспективе его способности стать произведением искусства, создать новый формальный синтез или, как, например, у Бертрана Лавье, подвергнуть испытанию лежащую в его основе концепцию. Лавье комбинирует или сталкивает друг с другом различные промышленные реди-мейды, переносит их в новый контекст, по-новому освещает их или покрывает густым слоем краски. Названия его работ напрямую отсылают к миру коммерции: «Brandt-и-Fichet», «Brandt-и-Haffner», «Ikea-и-Zanussi», «Argens-и-Decaux», «Privé-и-Mobi». Хотя он преподносит себя в качестве живописца и, расходясь с обличителем сетчаточности, настаивает на эстетическом качестве своих произведений, его искусство тоже находит свое место в открытой Дюшаном *no art's land*\* —

---

\* Земля без искусства (*англ.*) — по аналогии с *no man's land*, ничья земля.

этом огромном мире без определенных границ, в котором сосуществуют интегрисы и еретики. Объект, возникающий в результате соединения разнородных элементов, за каждым из которых Лавье сохраняет его функциональность и пластические или формальные свойства (цвет он использует без какой-либо специальной фактуры и без малейшего намека на традиционное мастерство), представляет собой в создаваемом им пространстве сумму напряжений противодействующих факторов, которые расширяют аналитический и иронический объем понятия дополненного реди-мейда.

Хотя в большинстве своем художники, путившие-ся вслед за Дюшаном исследовать возможности искусства объекта, заведомо обрывают всякие связи с живописью, которой он вынес безапелляционный приговор, некоторые из них берутся за нее вновь, и тогда выясняется, что, как это ни парадоксально, живопись выходит из выпавшего ей испытания укрепившейся. Жерар Гаруст в 1967–1968 годах начал с признания авторитета Дюшана и его роли гуру в современном искусстве, не просто, как считалось тогда, отказавшегося от живописи, но, более того, объявившего о ее конце. Уверенный в том, что Дюшан «окончательно стер границы, отделяющие пластическое творчество от остального мира», Гаруст, в то время еще студент Школы изящных искусств в Париже, счел единственным логическим выходом для себя в ситуации, когда дальше Дюшана пойти невозможно, применить отрицание к нему самому, то есть сделать ставку на «сетчаточные» ценности и дистанцироваться от модернизма. Вернувшись к традиционному «мастерству», к классическим нормам и синтаксису картины, но оставив в стороне двусмысленность «фигуративности», Гаруст вместе с тем признает: «Не зная Дюшана, я не смог бы прийти к той живописи, которой занимаюсь».

Ришар Бакье в 1988–1991 годах создал соглас-но «инструкции пользователя», составленной Дюшаном для монтажа «Дано...», реплику его последнего произведения, позволяющую зрителю видеть те его части, которые в филадельфийском варианте остаются скрытыми. «Я решил снять покров тайны с единственной работы Дюшана, которую не успел размножить в репликах он сам. <...> Это позволило мне определить свое место по отношению к нему», — поясняет Бакье. Близкую позицию занимает, по всей видимости, и Шерри Левин, отлившая в позолоченной бронзе реплики «Фонтана», слегка отличающиеся от оригинала, но сделанные, по ее уверениям, с писсуара того же производителя и того же года выпуска. Получившиеся мультипли настолько же роскошны и дороги, насколько их образец был банальным. «Писсуар привлек мое внимание потому, — поясняет Левин, — что по своей функции он является однозначно мужской вещью, а своими формами, напоминающими амфору, отсылает к женщине». Работа молодой нью-йоркской художницы предполагает не только рефлексию на тему сходств и отличий, но и критический комментарий по поводу копии, которая при всем своем несовершенстве удваивает реальность настолько, что перекрывает оригинал и даже затмевает его, занимая подобающее ему место. К этой теме, впрочем, подошел и сам Дюшан, вызвав всеобщее замешательство репликами своих произведений, созданными по его собственной инициативе в 1963–1964 годах. Но золоченые «Фонтаны» Левин идут дальше: устранив подпись «Р. Матт», они — впрочем, вполне сообразно духу Дюшана — ставят под сомнение понятие авторства.

К идеям Дюшана восходят и создаваемые Робертом Гобером восковые отливки частей человеческого тела (иногда деформированных) и бытовых объектов (писсуара, раковины

и т. п.). Они выхолащивают модель, низводя ее изображение до простого симулякра. Столь же критически подходят к статусу объекта и произведения искусства в музее и за его пределами многие другие художники 1980–1990-х годов: Эшли Бикертон, Гийом Байл, Хаим Стейнбах и т. д. Двусмысленность их позиции подчеркивается тем, что они используют потребительские объекты для критики того самого общества потребления, которое их создает. В схожем русле работают также Анж Леччия, Жан-Люк Вильмут, Патрик Рейно, Питер Флетчер с его оптическими ловушками. Джон Армледер, отталкиваясь от «Жилетов»\*, созданных Дюшаном в 1958 году в Нью-Йорке, фетишизирует свои костюмы, размножая их в виде серий и размещая в коммерческих заведениях, где они дожидаются своих новых владельцев. Джефф Кунс, объявляющий себя наследником «объективного мира» Дюшана и признающий его (как и Уорхола) своим духовным ориентиром, выставляет, наряду с откровенно эротичными картинами, агрессивно-китчевые реди-мейд-скульптуры, в которых дюшановское утверждение «что угодно — произведение искусства» достигает крайней степени демонстративности. Казалось бы, положенное Дюшаном начало находит в работах Кунса окончательную реализацию, однако круг, идущий от писсуара и лопаты для уборки снега, еще не замкнулся.

Что, если эволюция постдюшанианства смыкается с эволюцией реди-мейда, этого краеугольного камня модернистской эстетики? В 1991 году молодая французская художница Сильви Блоше создала работу «Разочарованная новобрачная

---

\* Речь идет о серии «Сделано по мерке» («Made to Measure»; 1957–1961), объединяющей несколько фабричных костюмных жилетов, подписанных Дюшаном и подаренных им своим родным и друзьям (самый известный в серии — «Жилет Бенжамена Пере», 1958). Эти поздние реди-мейды интересны тем, что они напоминают о происхождении самого термина «ready made», подсмотренного Дюшаном на американских витринах, где это выражение обозначало «готовое платье» (аналог французского prêt-à-porter).



оделась...», которая недвусмысленно отсылает к «Новобрачной, раздетой своими холостяками, даже» и может быть охарактеризована как объемный стереоскопический вид (известно, что Дюшан интересовался этой техникой создания оптической иллюзии), открывающий зрителю своего рода историческую инсценировку. Прозрачность стекла заменена здесь пустотой ожидания; новобрачная представлена конструкцией, которая во многом аналогична пирамидальной геометрической фигуре, нарисованной Дюшаном на стереоскопической паре в исправленном реди-мейде «Стереоскопия от руки», созданном в Буэнос-Айресе в 1918–1919 годах. Освещаемая изнутри вертикальная драпировка одиноко высится, подобно цветку-призраку, в окружении трех приземистых объемов, устанавливающих дистанцию от нее для разных точек зрения и, опять-таки по аналогии со стереопарой, указывающих им горизонт. Один из объемов — это будка суфлера: скрытая от взгляда речь может в любой момент прервать тишину. Подобно Дюшану, Сильви Блоше приглашает нас одновременно к путешествию и к зрелищу: действие рождается из воображаемых местоположений и реплик в пространстве между новобрачной, будкой суфлера и двумя объемами-цоколями. Холостяки словно застыли, как и наш взгляд, на пороге миража, в котором близится ожидаемая и постоянно откладываемая церемония раздевания/одевания.

Аргентинская художница Лея Люблин, представившая в 1989 году в Гравиле близ Гавра инсталляцию «Найденный подсвечник: забытый объект Марселя Дюшана», утверждает, что ей удалось обнаружить в Буэнос-Айресе, в доме 1507 по улице Сармьенто, следы пребывания Дюшана в период с середины сентября 1918 года по конец июня 1919 года. В подъезде этого дома ее внимание привлекла деревянная этажерка для писем, явно старинная, стоящая в вестибюле

под нацарапанной прямо на облупившейся стене надписью с именем «Виктор» и зачеркнутой фамилией. Нет никаких свидетельств в пользу того, что за этим именем — кем оно написано? — скрывается Дюшан, которого прозвал Виктором — по-видимому, за его привычку доминировать — Анри-Пьер Роше. Однако надпись расположена рядом с цифрой 2 — номером квартиры, которую действительно занимал в этом доме Дюшан. На этом, впрочем, Люблин не остановилась и нашла еще один «секретный» почтовый ящик, служивший, по ее мнению, каналом общения художника, чьей спутницей была в это время Ивонна Шастель (экс-Кротти), с Кэтрин Драйер, которая тоже жила в Буэнос-Айресе, в отеле «Плаза», и пребывание которой там должно было остаться для Ивонны тайной. Наметившиеся таким образом контуры типично дюшановских интриг привели Люблин к третьему «забытому объекту», приблизившему ее воображение вплотную пусть не к реальности, которая и на сей раз остается под покровом тайны, но, скажем так, к «воссозданной памяти». Речь идет о рекламе прохладительного напитка «Jugo de Limas de Rose» («Сок розового лайма»), опубликованной в газете *La Nación* за 6 марта и 21 мая 1919 года. Люблин, по ее словам, убеждена не только в связи между фигурирующей в этой рекламе бутылкой и дюшановской «Стойкой для бутылок» (реди-мейд 1914 года), но и в связи фаллической формы последней со словом «limas» — «шлифовать», то есть, на сленге, заниматься любовью. Ну а фигурирующая в названии напитка роза, конечно же, стала первым толчком к скорому появлению на свет Ррозы Селяви! Эта цепочка совпадений не находит никаких подтверждений в высказываниях самого Дюшана, но он, как известно, оставлял заботу открытия правды другим; не соответствует она и никакой реальности, но и для Дюшана никакой реальности, кроме вымышлен-

ной, не существовало. Впрочем, Люблин отметила один факт: вернувшись в Нью-Йорк в январе 1920 года, после семимесячного пребывания в Париже, он подписал свой очередной реди-мейд — «Свежая вдова» — такими словами: «Марсель Дюшан. Авторское право принадлежит Розе — не Ррозе — Селяви». Стоит ли удивляться тому, что в его буэнос-айресской квартире обнаружилось точно такое, как в этом реди-мейде, «свежее» окно, воощенная черная кожа на стеклах которого защищала жителей от тропического зноя\*.

Эта история очень показательна. Реди-мейд, не теряющий очарования в глазах последователей Дюшана, превратился из иконоборческого жеста и провокационного объекта в свой собственный призрак. Время и музей отняли у него власть вызова, и саму его реальность признают сегодня только посвященные. Холостяки без конца раздевают и вновь одевают мифическую новобрачную под ироничным взглядом отца, ничуть их, впрочем, не осуждающего. В 1989 году Жан Сабрье начал снимать серию фильмов, призванных объяснить, как работает холостяцкая машина «Большого стекла», особенно его верхней части — владения новобрачной. За этими фильмами стоит углубленное изучение их автором заметок Дюшана, связанных с этой темой. В перспективе Сабрье планирует выпустить видеодиск с тремя десятками дорожек разной продолжительности, посвященных всевозможным источникам визуальных метафор «Большого стекла» и других произведений Дюшана. Первые этапы этой работы, погружающей нас в запутанные переплетения взгляда и памяти с неперменной долей инфратонкого — этой

---

\* См.: *Lublin L. Présent suspend / Catalogue d'exposition*. Toulouse: Centre regional Labège Innopole; Paris: l'Hôtel des Arts, 1991. Приведенные в этом каталоге следы пребывания Дюшана в Буэнос-Айресе и найденные Леей Люблин «забытые объекты» сфотографированы Николаем Люблином в присутствии свидетелей в декабре 1989 и январе 1990 года. — *Примеч. Пьера Кабанна*.

открытой Дюшаном неразличимой и неисчерпаемой бездны прозрачных вневременных граней-зеркал, — были представлены в 1991 году на выставке «Гаптическое. Эротика взгляда» в музеях Сабль-д'Олонн и Перигё.

Это новое издание бесед, уточненное и дополненное, включает предисловия к двум предшествующим изданиям (1967 и 1977 годов). Личность и творчество Дюшана продолжают отзываться во всем мире поразительным резонансом, доказывая правоту Андре Бретона, который сказал в 1927 году: «Это имя является подлинным оазисом для тех, кто продолжает искать...» В самом деле, мы всё так же ищем Дюшана и не находим его.

*П. К.*

*Май 1995*



Марсель Дюшан  
Беседы с Пьером Кабанном

Издатели:  
Александр Иванов  
Михаил Котомин

Выпускающий редактор:  
Алексей Шестаков

Корректор:  
Людмила Самойлова

Дизайн:  
Андрей Ситников

Все новости издательства  
Ad Marginem на сайте:  
[www.admarginem.ru](http://www.admarginem.ru)

По вопросам оптовой закупки  
книг издательства Ad Marginem  
обращайтесь по телефону:  
+7 (499) 763 3227 или пишите:  
[sales@admarginem.ru](mailto:sales@admarginem.ru)

ООО «Ад Маргинем Пресс»  
Резидент ЦТИ ФАБРИКА  
Переведеновский пер., д. 18,  
Москва, 105082  
тел.: +7 (499) 763 3595  
[info@admarginem.ru](mailto:info@admarginem.ru)

Отпечатано в соответствии  
с предоставленными материалами  
в ООО «ИПК Парето-Принт»  
170546, Тверская область,  
Промышленная зона Боровлево-1,  
комплекс № 3А  
[www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)



