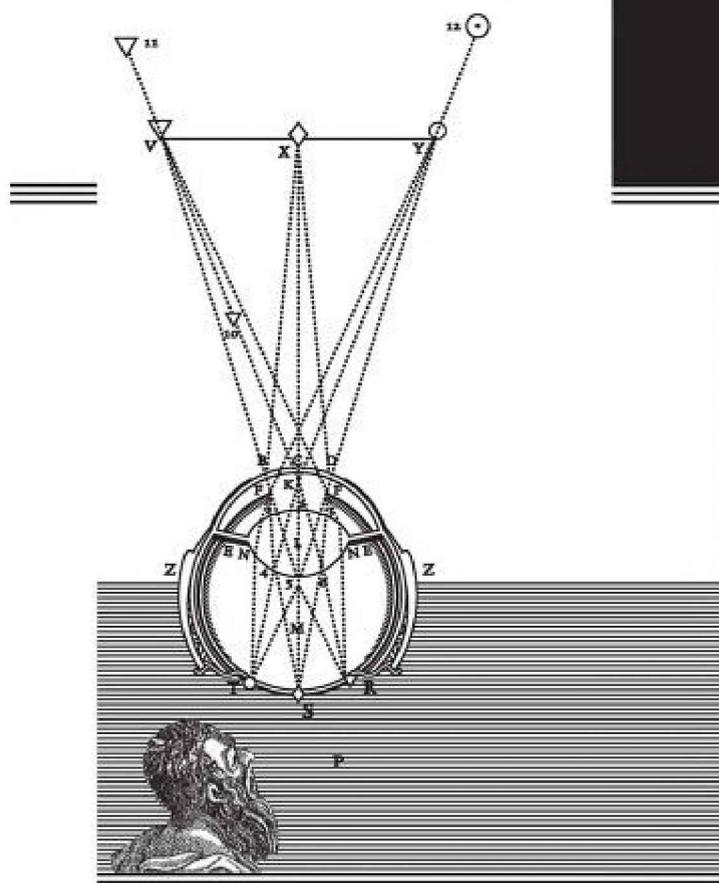


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Михаил Ямпольский



Изображение. Курс лекций

ИЗО-
БРАЖЕНИЕ

Михаил Ямпольский

Изображение. Курс лекций

Новое литературное обозрение

Москва

2019

УДК 7.017+612.84

ББК 85.100,6

Я57

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. CLXXXV

Михаил Ямпольский

Изображение. Курс лекций / Михаил Ямпольский.
— М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Книга Михаила Ямпольского — запись курса лекций, прочитанного в Нью-Йоркском университете, а затем в несколько сокращенном виде повторенного в Москве в «Манеже». Курс предлагает широкий взгляд на проблему изображения в природе и культуре, понимаемого как фундаментальный антропологический феномен. Исследуется роль зрения в эволюции жизни, а затем в становлении человеческой культуры. Рассматривается возникновение изобразительного пространства, дифференциация фона и фигуры, смысл линии (в том числе в лабиринтных изображениях), ставится вопрос о возникновении формы как стабилизирующей значению тотальности. Особое внимание уделено физиологии зрения в связи со становлением изобразительного искусства, дифференциацией жанров западной живописи (пейзажа, натюрморта, портрета). Книга имеет мало

аналогов по масштабу охвата материала
и предназначена не только студентам
и аспирантам, но и всем интересующимся
антропологией зрения.

На обложке:

*Рене Декарт. Иллюстрация из трактата «Диоптрика»,
1637*

ISBN 978-5-4448-1061-3

© М. Ямпольский, 2019

© ООО «Новое литературное обозрение», 2019

Содержание

От автора

Лекция I

Лекция II

Лекция III

Лекция IV

Лекция V

Лекция VI

Лекция VII

Лекция VIII

Лекция IX

Лекция X

Лекция XI

Лекция XII

Указатель имен

От автора

Книга, которую держит в руках читатель, для меня самого является неожиданностью. Она сделана на основе стенограммы курса лекций, которые я прочитал в два приема (зимой 2015-го и весной 2016-го) в Московском Манеже. Во время одного из моих визитов в Москву друзья поинтересовались, какой курс я читаю в Нью-Йоркском университете, где я работаю уже без малого четверть века. Я сказал, что читаю общий курс по изображению. И вскоре я получил предложение повторить его в Москве порусски с тем, чтобы затем расшифровать стенограмму и опубликовать в виде книги. Это предложение меня заинтересовало. Так повелось, что каждый год я, как правило, читаю два новых курса. Толстые папки с конспектами и материалами занимают много метров в моем жилище и на работе. Лекционные курсы часто служат своего рода лабораторией. Некоторые идеи возникают во время подготовки курса, обкатываются со студентами и чаще всего с аспирантами. Так что я всегда рассматривал преподавание как важный аспект исследовательской работы. Но мысль опубликовать курс лекций никогда не приходила мне в голову.

Связано это с особенностями педагогики, которая

предполагает сообщение фактов и теорий, полученных из вторых рук, элемент популярной интерпретации и, я бы даже сказал, безответственной свободы, которую каждый лектор позволяет себе в устном жанре. Одним словом, лекции — это не письменные тексты. Решение опубликовать этот университетский курс было обусловлено несколькими причинами. Основная из них — сама структура курса, который рассматривает изображение как основополагающий аспект всего живого, как часть того, что сегодня называется биосемиотикой. Курс начинается с зарождения жизни и рассматривает участие изображений в эволюции жизни на Земле. Затем от биологии он движется к антропологии — то есть к проблемам изображения в древнейших и племенных культурах, а кончается он рассказом о западном изобразительном искусстве. Поскольку таких исторических и теоретических обзоров практически нет, мне показалось, что подобная перспектива может быть полезна студентам, аспирантам и даже сложившимся специалистам.

Одна из основных установок курса — это стремление уйти от замкнутого искусствоведческого дискурса, хотя искусствоведческие проблемы занимают в лекциях большое место. Более того, чем дальше я уйду от биологии или этнографии, в которых я совсем не являюсь специалистом, тем более решительно я формулирую собственные взгляды на обсуждаемые проблемы. По мере разворачивания курса, и это легко заметит читатель, становится все

более авторским.

Чем обусловлено для меня желание выйти за рамки искусствovedения? Несмотря на все попытки обновления, оно до сих пор в основном существует на перекрестке почтенных и влиятельных традиций. С одной стороны, оно насквозь пронизано платонизмом. Иными словами, оно мыслит в категориях замысла и его воплощения или идей и их проявления. Странным образом оно игнорирует анализ природы изображения, которое, как я пытаюсь показать, является посредником между человеком и его миром, тем необычным образованием, в котором линии и пятна, с одной стороны, способны имитировать формы мира, а с другой стороны, могут превращаться в знаки. Биологическая и антропологическая перспективы могут дать нам иное понимание природы изображения, чем искусствознание. А игнорирование этой природы приводит к пробелам в рамках самих искусствovedческих интерпретаций.

В тех лекциях, где я описываю взаимодействие живых существ и мира, в который они включены и с которым составляют единство, я упоминаю о понятии *coupling* (сочленении, спаривании). Понятие это выражает совместную адаптацию организма и среды, их синхронную эволюцию. В рамках такого нераздельного единства организма и среды возникает *значение* (*meaning*), которое буквально вырастает из установок организма, из его интересов, перцептивных схем, которые определяют

его существование. Meaning — это то, что сочленяет мир и организм, продукт этого сочленения и его организатор. Именно здесь происходит переход от того, что мы называем «субъективностью», к «объективной реальности», если таковую можно вычленил из этого нерасторжимогo сочленения. Нет сомнения, что многие картинкИ, изображения, видимости лучше всего анализировать именно в перспективе такого значения. Оно лучше всего кристаллизует дух современного витализма, когда изображение становится частью самораскрытия жизни в ее тесной связи со средой. Художник, создавая картину, как бы помещает ее между миром и своим сознанием, внешними предметами и внутренними «образами», восприятиями и памятью.

Coupling выводит нас за рамки категорий замысла и платонических прообразов, потому что располагается между восприятием и внешним миром. Но в действительности ситуация гораздо сложнее. И эта сложность легче схватывается через антропологический, чем через искусствоведческий подход. Жиль Делёз, которого я много раз упоминаю в этих лекциях, дополнил понятие значения понятием *смысла* (фр. *sens*). Смысл лежит совершенно вне сферы субъективности и не реализует себя в рамках связи сознания со средой. С точки зрения Делёза, он лучше всего проявляет себя в *событиях*: «Пересмотр платонизма означает, прежде всего и главным образом, замену сущностей на события как потоки сингулярностей»¹. События возникают на пересечении

множества серий и потоков. Точки этих пересечений, где причинность, существующая внутри серии, ослабевает, Делёз называет «сингулярностями»: «От серии к серии какие-то сингулярные точки либо исчезают, либо разделяются, либо меняют свою природу и функцию. В тот момент, когда две серии резонируют и коммуницируют, мы переходим от одного распределения к другому. То есть в тот момент, когда парадоксальный элемент пробегает серии, сингулярности смещаются, перераспределяются, трансформируются одна в другую и меняют состав. Хотя сингулярности — это настоящие события², они коммуницируют в одном и том же Событии, которое без конца перераспределяет их, тогда как их трансформации формируют *историю*. Пеги ясно понимал, что история и событие неотделимы от сингулярных точек: „У событий есть критические точки, так же как у температуры есть критические точки: точки плавления, замерзания, кипения, конденсации, коагуляции и кристаллизации. Внутри события есть даже состояния перенасыщения, которые осаждаются, кристаллизуются и устанавливаются только посредством введения фрагмента будущего события“»³. Смысл возникает из распределения серий и трансформаций, протекающих в сингулярностях. Смысл, таким образом, лежит вне субъективности, не задается восприятием. Впрочем, само зрительное восприятие, если рассмотреть его как сложную совокупность систем (серий), таких как

периферическое и центральное зрение, аналитика детали и формы, контраста, связь зрения с моторикой и памятью и т. д., может пониматься как такого рода событие смысла. Эти аспекты я систематически подчеркиваю в своих лекциях.

В качестве примера события Делёз называет *битву*: «Битва потому и не является примером события среди других событий, а выступает, скорее, как Событие в его сущности, что она одновременно осуществляется многими способами, а каждый участник выхватывает в ее восприятии какой-то отличный от других аспект осуществления внутри ее изменчивого настоящего. <... > Кроме того, еще и сама битва парит над своим собственным полем, она нейтральна в отношении всех своих актуализаций во времени, нейтральна и бесстрашна к победителям и побежденным, трусам и храбрецам; и оттого она — еще страшнее»⁴.

Сознание участников битвы выхватывает лишь ее отдельные аспекты, но сама она «парит» над индивидуальными сознаниями как некий трансцендентальный план смысла, план, испещренный точками сингулярностей, в которых решается общая судьба битвы и ее смысловая конфигурация. Делёз специально подчеркивает автономность плана события и смысла по отношению к сознанию: «Сознание — ничто без синтеза объединения, но не существует синтеза объединения сознания без формы Я, без точки зрения Эго. Напротив, то, что не выступает ни как индивидуальное, ни как личное, — это излучения

сингулярностей, поскольку они занимают бессознательную поверхность и обладают подвижностью, имманентной способностью самовоссоединения через номадическое распределение, которое радикально отличается от фиксированных и оседлых распределений как условий синтезов сознания. Сингулярности — это подлинные трансцендентальные события»⁵.

Именно такого рода бессознательные поверхности, трансцендирующие индивидуальное сознание и оторванные от «формы Я», и являет нам племенное или неолитическое искусство. Я специально останавливаюсь в своих лекциях на проблеме конституирования поверхности, на отношении линии к поверхности, ее хрупкости, неустойчивости, провалах линии сквозь несущую поверхность в рамках практик шаманизма и т. д. Эта проблематика лежит совершенно в иной плоскости, чем платонизм или значение, производимое ситуацией «сочленения» организма и среды. Изображения тут перестают быть «видимостями», отсылающими к невидимым «сущностям», но становятся событиями. Именно событиями в делёзовском смысле представляются мне многие висящие в музеях картины.

Этот подход позволяет совершенно иначе взглянуть и на практику относительно развитого западного искусства. Я, например, показываю, каким образом развитие формы в западном искусстве опирается на явление модуляции (я позаимствовал это понятие у французского феноменолога Анри

Мальдине), которое лежит в области такого рода «метастабильности» точек сингулярности на неустойчивых поверхностях. Но, пожалуй, самое любопытное в этой истории заключается как раз в том, что человеку недостаточно плана значения (*англ.* meaning), и он постоянно нуждается в плане смысла (*англ.* sense), который, согласно Делёзу, предындивидуален, досубъективен и совершенно нейтрален. Этот план трансцендирует любой аспект витализма и при этом оказывается совершенно необходимым для жизни человека. Можно предположить, что именно он позволяет создать дистанцию между организмом и средой, без которой невозможны речь и формирование внешних для сознания форм. Можно сказать, что этот трансцендентальный план позволяет осуществиться decoupling, расчленению сознания и мира, их автономизации.

Я полагаю, что искусство возникает на пересечении значений и смыслов, как репрезентирующая мир институция, в которой витальность органической связи с миром то устанавливается, то решительно разрывается. Одна из моих лекций посвящена феномену пейзажа в европейской живописи, основанного именно на непреодолимом отделении от среды. Пейзаж дается зрителю как нечто увиденное через окно, которое решительно отделяет наблюдателя от созерцаемого им мира и включает его в мир в режиме этого дистанцирования.

Вот, в двух словах, та перспектива, которую

я избрал для себя при подготовке этого университетского курса. Когда мне прислали распечатки моих лекций, я легкомысленно полагал, что мне остается только слегка подредактировать текст. В действительности мне пришлось переписать его заново, хотя общая канва здесь полностью сохранена. Памятуя о том, что передо мной лекции, я гораздо менее тщательно снабжал текст сносками и примечаниями, ограничиваясь в основном лишь указаниями на источники цитат и не считая необходимым привлекать большой научный аппарат. Не могу не признаться, что первая в моей жизни работа над книгой — лекционным курсом доставила мне изрядное удовольствие. Такой жанр позволял свободно двигаться между большими тематическими блоками и вообще обеспечивал тот соблазнительный уровень свободы, который редко достигается на бумаге. За доставленное мне удовольствие я хочу поблагодарить трех людей, без которых не было бы ни этих московских лекций, ни этой книги: Ларису Гринберг, куратора Объединения выставочных залов города Москвы, и двух сотрудников Манежа — Андрея Парщикова и Марию Немчину. Особая благодарность моему старому другу и издателю Ирине Прохоровой, в который раз приютившей мое детище в своем издательстве. И наконец, я должен выразить свою глубочайшую признательность редактору книги и тоже старому другу Сергею Зенкину, участие которого избавит читателей от изрядного количества авторских глупостей. Мне необыкновенно повезло

иметь такого издателя и редактора. Ну и, конечно, особая благодарность моим терпеливым московским слушателям.

В заключение я должен предупредить читателя, что иллюстрации к книге по не зависящим от меня причинам не соответствуют моему замыслу. Многие из того, что я хотел показать читателям, в книгу не попало, а часть первоначальных изображений была заменена приблизительными эквивалентами.

Лекция I

Мир животного согласно Икскюлю. Информация и метастабильность. Чувства и эмоции у Уайтхеда. Изображение и античный атомизм: теория eidola. Обогащение и обеднение изображения у Бергсона. Изображение, нейтральный монизм и блокировка действия. Эндосимбиоз. «Правда» и «ложь» в биологических обменах информацией. Смысл как действие. «Мона Лиза». «Открытый смысл».

Здравствуйте, спасибо, что вы пришли и еще заплатили деньги, что противоречит моим принципам, потому что мне кажется, что каждый человек имеет право учиться, если он этого хочет. Но так сложились обстоятельства. Я хочу выразить свою признательность Манежу и моим друзьям, которые сделали все, чтобы я смог приехать в Москву и оказаться перед вами.

Я буду рассказывать об изображении. Одна из задач этого курса — выйти за рамки моделей, которые сложились в искусствоведении. Мы все говорим об изображении, изображение — это часть нашей жизни. Но что такое изображение, знаем плохо, хотя широко используем это слово. Мне показалось, что было бы

интересно посмотреть на изображение, выходя за рамки всяких дисциплин или с точки зрения множества дисциплин одновременно. Мы имеем разные науки, интересующиеся изображением, начиная от психологии, изучающей зрительное восприятие, кончая *media studies* и искусствоведческими дисциплинами. Но, как всегда, в таких науках складывается некая эпистемология, *метод изучения*. Метод как будто помогает понять предмет исследования, но одновременно с этим эпистемология ослепляет и делает многие вещи невидимыми, поэтому, как я многократно убеждался на собственном опыте, всегда хорошо выйти за ее пределы.

Изображение — это часть коммуникации, которая осуществляется в мире. Люди ничем в этом смысле не отличаются, например, от животных, которые вступают между собой в коммуникацию, а животные являются продолжениями неодушевленных тел, которые тоже находятся в постоянной коммуникации.

Сет Ллойд, один из изобретателей квантового компьютера, пришел к мысли о возможности такой машины, потому что атомы между собой «общаются», реагируют на различные влияния, на энергию, силу, импульсы, звук, электричество, гравитацию и т. д. Он говорит о том, что существует «язык атомов», который в чем-то подобен языку человека. Знаменитый английский философ Уайтхед, создавший влиятельную философскую теорию процесса, утверждал, что весь мир — это процесс обработки

информации, которая производит в нем изменения. Всякая «актуальная сущность», как он говорил, «чувствует иные актуальные сущности»⁶. До Уайтхеда Анри Бергсон считал, что весь мир, и человека в том числе, можно представить как сферу взаимодействия образов и обмена между ними, то есть как такую глобальную коммуникацию, основанную на чем-то вроде картинок: «Представим себе на минуту, что мы не знаем никаких теорий материи и никаких теорий о духе, никаких споров о реальности или идеальности внешнего мира. Итак, я нахожусь в присутствии образов, — принимая это слово в наиболее широком смысле, — образов воспринимаемых, когда я настаиваю свои пять чувств, и невоспринимаемых, когда мои пять чувств бездействуют. Все эти образы действуют и реагируют друг на друга во всех своих элементарных частях, согласно неизменным законам, которые я называю законами природы, и так как совершенное знание этих законов позволило бы, без сомнения, вычислить и предвидеть, что произойдет в каждом из образов, будущее этих образов должно заключаться в их настоящем и не должно прибавлять к ним ничего нового»⁷.



О. Kriszat. Мир пчелы. Из книги: Jacob von Uexküll. Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen, 1934. S. 46

Но живые существа в этом мире бесконечной коммуникации и обмена информации функционируют несколько иначе, чем неживые. Начну со знаменитого примера, который привел эстонско-немецкий биолог Иксюль, который начинает свою книгу о животных мирах с примера клеща. Он пишет, что клещ — это такое существо, которое не обладает глазами, ничего не видит, у него нет слуха, он ничего не слышит. Он висит, прицепившись к ветке. И так он может висеть без всякого питания до 18 лет. В какой-то момент он вдруг пробуждается в ответ на сигналы, которые связаны с определенным запахом, который производят теплокровные животные. У него есть сенсор тепла, он реагирует на тепло. Когда его жертва подходит близко, оказывается под клещом, насекомое пробуждается от анабиоза и отцепляется от ветки. Клещ обладает еще и тактильными рецепторами, ощупывает тело животного, на которое он упал, пьет

кровь, после этого он кладет яйца, отваливается и умирает. Вся его жизнь — это жизнь в темноте, без звуков, в ожидании одного-единственного сигнала⁸.

Для Иксюля этот пример важен, потому что животные обладают *ограниченными* мирами, но чем более они сложны, тем более разнообразен их мир. Биолог проиллюстрировал свои наблюдения рисунками. Он, например, изобразил мир пчелы. Из этой схемы видно, что пчела видит только определенные конфигурации, например формы цветков, и только на них и на определенный цвет она реагирует.

Мир пчелы, как его изображает Иксюль, — это очень «узкий» мир, в нем только несколько форм, которые пчела в состоянии воспринять. И Хайдеггер, который, как и Кассирер, испытал сильное влияние Иксюля, писал о том, что по сравнению с человеком животные *бедны миром*: «...скудомирие — это черта, которая возникает при сравнении животного с человеком. Только с точки зрения человека животное бедно миром»⁹. Животные реагируют только на то, что приносит им пользу, что может стать источником питания и облегчает размножение. С точки зрения Хайдеггера, и это прямо декларируется самим Иксюлем, люди *богаты миром*. То есть наш мир содержит множество виртуальных возможностей для рецепции и реакции.

В каком-то смысле неодушевленный мир богаче одушевленного. Способность извлекать из мира только определенную картинку и специфические

сигналы узкого профиля нехарактерна для неодушевленной природы, где атомы реагируют на разнообразные влияния. Неодушевленный мир — мир бесконечной диффузной коммуникации, обмена информации. Живые существа из огромного количества сигналов выделяют для себя существенное. Еще Бергсон писал, что живое существо, в том числе человек, обедняет мир, чтобы суметь в нем жить. Живое не может реагировать на все, что существует вокруг него.

В 1970 году французский философ Жильбер Симондон прочитал курс лекций о коммуникации¹⁰, где он говорит довольно банальную вещь, что коммуникация нуждается в двух закрытых системах. Всякое живое существо — это закрытая система, но каждая такая закрытая система должна быть *метастабильна*. То есть равновесие этой системы должно быть таким, чтобы его можно было нарушить. Если равновесие системы такое устойчивое, как в кристалле, камне, то она будет нечувствительна к информации и не сможет ее воспринимать. Неустойчивость системы позволяет коммуницировать, а коммуникация, как пишет Симондон, основана на принципе слабой энергии. Что это такое? Речь идет об очень слабом энергетическом импульсе, который каким-то образом воспринимается закрытой системой, затем амплифицируется ею и производит в ней изменения. Но эта система каждый раз реагирует выборочно. Она чувствительна только к узкому спектру стимулов. Симондон говорит

о том, что информация — это нечто вызывающее внутреннее изменение, и каждый организм — это островок метастабильности, то есть неустойчивой стабильности определенного порядка. Всякая жизнь — неустойчивый порядок, который чувствителен к определенному набору сигналов. Это в полной мере относится и к низшим уровням жизни, например к уровню протеинов.

Главное для живого существа — это селекция того, на что оно должно реагировать и что игнорировать. Чтобы осуществлять эту селекцию, любое существо должно быть способно «читать», отбирать информацию, что-то извлекать из «информационного шума». Симондон считал, что самый элементарный процесс амплификации информации — это *трансдукция*. Трансдукция — это передача информация как бы по цепочке, от одного элемента к другому. Как если бы в очереди один человек нашептывал что-то другому и сказанное передавалось по цепочке. Он приводил в качестве примера трансдукции передачу сигнала по нерву. Сигнал в такой системе передается от одной нервной клетки к другой; вот это и будет модель такого процесса.

По мере передачи информации что-то изменяется в сети, а затем происходит стабилизация системы. То же самое происходит на уровне химических процессов, протекающих в организмах, и в социальных формациях, в которых передача информации тоже может иметь характер трансдукции, но может быть, конечно, и гораздо более

сложной.

В биологии Иксюль выделял разные инстанции в этом процессе. Он говорил, что есть *каптор* — это то, что улавливает сигнал, потом *эффектор*, который трансформирует этот сигнал, есть *модулятор*, который превращает информацию в энергию. Он говорил, что информация в биологических системах в конце концов превращается в энергию. Мы видим еду, реагируем на нее как на сигнал, съедаем и в конце концов получаем энергию. Картинка, на которую реагирует животное (ягоды, плод, убитое существо), в какой-то момент все равно ведет к энергии. Наиболее универсальный сигнал для живых существ — это свет, даже растения, которые тянутся к свету, подвержены тропизму — движению в сторону его источника. Без света нет картинки, свет — это и есть прообраз картинки. Живые существа, растения, бактерии движутся в сторону света. Свет становится аттрактором, «протокартинкой», которая начинает притягивать к себе живое. Свет — это причина того, что у нас есть глаза и зрение. Мы начинаем видеть только потому, что на самом первичном уровне свет — это источник энергии. Иногда, впрочем, свет имеет негативное значение. Так, глаза кубомедузы *Tripedalia cystophora* благодаря имеющемуся в них минеральному грузу — статолиту — всегда обращены вверх, к поверхности моря. Когда они фиксируют тень, медуза делает вывод, что находится в «мангровом лесе» водорослей, в котором живут поедаемые ею рачки. Глаза медузы фиксируют незатемненный свет

только тогда, когда ее выносит в море, где для нее нет никакой еды и ей угрожает голод. Еда в конце информационной цепочки прямо нацелена на симондоновский модулятор, который всегда превращает информацию в энергию. И это связано с тем, что всякое живое существо — это закрытая система, а закрытая система, согласно второму закону термодинамики, всегда стремится к энтропии, то есть стремится к снижению уровня энергии, а потому она всегда должна получать подпитку энергии извне.

Трансдукция интересна еще и тем процессом, с которым она ассоциируется, а именно с изменением, проходящим по цепочке. Уайтхед говорил о том, что такое изменение — это обмен информацией, который протекает с помощью неких, как он говорил, атомов, «атомов опыта», соединяющих между собой прошлое и настоящее. Есть прошлое состояние, которое трансформируется и передается в другое состояние. Философ считал, что для того, чтобы мыслить процесс, мы должны разбить его на атомы, представить себе время и состояние как корпускулярную нить, которая передает изменения от одного атома к другому. Эти атомные состояния еще содержат в себе часть прошлого, которое передается через настоящее в будущее. И таким образом осуществляется *процесс*. Согласно Уайтхеду, этот процесс универсален, он протекает и в живой и в неживой природе. Уайтхед считал, что в неживой природе такая трансдукция, передача прошлого в будущее, связана с чувствами. Нам странно думать, что неживая материя что-то

чувствует, но чувство для философа — это аффект, реакция на то прошлое состояние, которое передается в нынешнее состояние и далее.

Уайтхед утверждал, что не существует субстанций, чего-то устойчивого, а есть нечто, названное им *actual entity* — актуальной сущностью или актуальным событием. То есть существует момент времени, который по своей природе корпускулярен, хотя и содержит в себе длительность, переход от прошлого к будущему. В этом переходе множественность данных соединяется («срачивается») в некое единство, обретающее субъективное измерение: «„Сращение“ — это название процесса, в котором универсум вещей приобретает индивидуальное единство в результате подчинения „многих“ из них конституированию „одной“ новой вещи. Наиболее общий термин „вещь“, или соответственно „сущность“, значим для случаев „сращения“. Каждый подобный случай *сам по себе* есть не что иное, как способность быть одной из тех „многих“ вещей, которые находят нишу для новой отдельной вещи. Нет „сращения“ и „новой вещи“: когда мы анализируем новую вещь, то не находим ничего, кроме самого „сращения“. <...> Некоторый отдельный случай „сращения“ называют „актуальной сущностью“, или соответственно „актуальным событием“»¹¹. Вещи возникают, таким образом, в результате взаимодействий внутри множеств, которым Уайтхед придает свойства чувств: «...анализ раскрывает те операции, которые преобразуют индивидуально

чужеродные друг другу сущности в компоненты целого, являющегося конкретным единством. Для общего описания подобных операций будет использован термин „чувствование (feeling)“. Поэтому мы говорим, что актуальное событие есть „сращение“, обусловленное процессом чувствования»¹².

Философ говорит о «чувствах» или «эмоциях», сопровождающих сам процесс actual entity. Эмоция — это субъективное переживание процесса трансдукции. Эмоция сопровождает всякий процесс трансдукции как передачи информации. Вибрации волн для него — это импульсы эмоций. Уайтхед мог говорить, например, о том, что электрон — вибрационная серия опытов, ощущений, переживаний и так далее. Для нас это выглядит довольно причудливо, но для него такой подход оправдан, так как позволял уйти от разделения субъекта и объекта и показать, до какой степени процессы изменения пронизывают живое и неживое, каким образом они могут быть сведены к единству.

Уайтхед пишет об атомах¹³, и эта корпускулярность всплывает не только у него. Она появляется, например, у Ницше. В своих записях 1872 года он пишет о *Zeitatomen*, *атомах времени*, и объясняет, что время должно быть устроено из корпускул, состоять из отдельных частиц. Потому что если оно не состоит из частиц, то произойдет слипание всего со всем. Мы не сможем тогда отделить прошлое от настоящего, все сольется в аморфную массу. Для того чтобы происходила трансдукция,

передача по цепочке от прошлого в настоящее, из настоящего в будущее, каждое состояние должно быть представлено в виде атома. Атомы Уайтхеда чем-то напоминают эти Zeitatomen Ницше, который, так же как Уайтхед, связывал их с чувствами и ощущениями: «...атомистика времени совпадает, в конечном счете, с учением об ощущениях. Динамический момент времени идентичен моменту ощущения. Ибо не существует никакой одновременности ощущения»¹⁴.

Бергсон, который в начале своей карьеры был исследователем Лукреция и Эпикура и даже публиковал Лукреция, находился под сильным влиянием античной атомистики и тоже говорил о том, что мир — это обмен картинками, потому что информация, которая производит изменения, не может проникнуть внутрь. Это именно то, что остается на границах закрытой системы, поэтому мы и говорим, что система закрыта. Картинка — страннейшая вещь, воздействующая на нас, но в нас не проникающая. Вы смотрите на картинку, но она не может в вас войти, она производит изменения в вашем сознании, но она в вас не проникает. Античные стоики говорили о том, что сущности не могут друг в друга проникнуть. Они говорили, что формула «зеленое дерево» бессмысленна, потому что дерево — это одна сущность, а зеленый цвет — это другая сущность и сущность в сущность не может войти. Всякие изменения и всякие смыслы лежат только на поверхности; об этом со ссылкой на стоиков много

рассуждает Делёз в «Логике смысла»; а вот как говорит об этом Эмиль Брейе: «Атрибут, собственно говоря, не обозначает никакого реального качества; белый и черный, например, не являются атрибутами, как и вообще какой-либо эпитет. Атрибут, напротив, всегда выражен глаголом, что говорит о том, что он не бытие, но способ бытия <...>. Этот способ бытия находится в каком-то смысле на границе, на поверхности вещи, и он не может изменить ее природы»¹⁵.

Информация существует на границе нашего восприятия, на границе организма, но амплифицируется и производит какие-то изменения в нем. Стоики говорили, что все происходит на поверхностях. С их точки зрения, ничто не может изменить, скажем, природу стула. Стул остается стулом, но на поверхности можно оставить след, можно взять нож и провести след по этому стулу. Информация отложится только на поверхности, а дальше если сущность будет чувствительна к этому следу на поверхности, то внутри она сама инициирует цепочку изменений. Каждая система порождает изменение, реагируя на картинку, исходя из своей способности к изменению.

Я уже цитировал Бергсона, который говорил о мире, окружающем нас, как о мире «образов». Материальные тела в этом мире — тоже образы. И как раз обращение к античному атомизму (Эпикуру и Лукрецию) помогает нам понять эту странную, казалось бы, мысль. Характерно, что в последнее

время античный атомизм неожиданно вошел в моду. Исследователи вспомнили, что молодой Маркс писал докторскую диссертацию об античном атомизме, большой интерес вызвало и обращение к этому учению Луи Альтюссера. В контексте теории изображений этот интерес мне кажется особенно значимым. У одного из самых влиятельных теоретиков изображения Жюль Делёза есть специальное эссе, посвященное *симулякрам* у Лукреция, а симулякры — это картинки.

Как представлял себе Эпикур (его теория изложена главным образом в «Письме к Геродоту») эти картинки и их природу? Он говорил, что атомы (а мир состоит из атомов) находятся в состоянии постоянного движения, постоянной вибрации. Но те атомы, которые упрятаны глубоко в тело, со всех сторон окружены другими атомами, поэтому они хотя и вибрируют в глубине, но в страшной стесненности. Те же атомы, которые находятся на поверхности тела (здесь опять вводится понятие поверхности), так как ничто им не мешает, свободно отлетают от тела в виде неких пленок — то есть буквально изображений в нашем понимании. Изображение тут — это отделение верхнего слоя от поверхности, поверхностная эманация самого тела: «...существуют очертания [отпечатки, оттиски], подобные по виду плотным телам, но по тонкости далеко отстоящие от предметов, доступных чувственному восприятию. Ибо возможно, что такие истечения могут возникать в воздухе, что могут возникать условия,

благоприятные для образования углублений и тонкостей, и что могут возникать истечения, сохраняющие соответствующее положение и порядок, которые они имели и в плотных телах. Эти очертания мы называем „образами“»¹⁶. Эпикур называет эти «симулякры» *eidola*. *Eidola* нам напоминает слово «эйдос», идею у Платона. Древние атомисты считали, что эти невидимые отлетающие от тела изображения, эти *eidola* попадают в наш глаз и нами воспринимаются. Эта идея, в сочетании со странными предрассудками, дошла почти до нашего времени. Бальзак, например, боялся фотографироваться, потому что считал, что у него ограниченное количество этих отлетающих от тела симулякров, а тела, как известно, у него было довольно много, так что не знаю, чего он боялся.

Сегодняшнее обращение к идее *eidolon* кажется довольно эксцентричным. Ведь никто не считает, что изображение испускается телами в виде квазиматериальных слепков, каких-то отлетающих атомов. У Эпикура есть одна мысль, которая может, на мой взгляд, пролить свет на эту странность. Греческий философ пишет среди прочего, что *eidola* движутся со скоростью мысли. Это очень важное положение. С точки зрения Эпикура, не существует никакого различия между мыслью и этими *eidola*. Они движутся с равной скоростью и поэтому очень легко синхронизируются. Это объясняет, каким образом *eidola*-образы оказываются в нашем сознании. Они достигают нас, вибрируют с такой же скоростью, как

наша мысль, а потому они прямое продолжение этой мысли. Происходит полная синхронизация нашей мысли, нашего сознания и этих eidola. Мысль интегрируется в вещь, потому что eidola обладают квазиматериальностью, это какие-то атомы или что-то отлетающее от атомов, совершенно материальных, и оно прямо переходит в мысль. Древняя проблема, каким образом мысль и изображение связаны с вещью, решается тут таким неожиданным, атомистическим образом. Eidola и невидимы, потому что они летят со скоростью мысли. Но они не воспринимаются нами как что-то отдельное, они буквально несут в себе поверхность вещи, вещь передается в нашу мысль совершенно непосредственно. Они входят в нас, вернее в наш глаз, и отпечатываются на поверхности сетчатки. Так что настоящего глубинного проникновения тут нет, есть как бы смыкание двух поверхностей.

Чтобы невидимое изображение стало видимым, оно нуждается в препятствии, считал Эпикур. Препятствие снижает скорость eidola. При встрече с таким препятствием скорость симулякра падает, eidolon перестает синхронизироваться с мыслью, отделяется от нее и становится чем-то внешним, что мы начинаем видеть как картинку. Вместо вещи мы получаем картинку, как сказали бы сегодня, репрезентацию.

Делёз заимствует эту идею скорости не только у Эпикура, но и у Бергсона. Бергсон отличал несколько видов картинок-изображений. *Образ-материя* — это

похоже на эпикурейские *eidola*, вибрации, которые передаются нам, в наше тело, мы вибрируем со всем миром, мы находимся в вибрационном контакте с мирозданием. Образ, неотделимый от материи, Бергсон называл *image-matière*, но когда этот *image-matière* воздействует на наш организм, что-то с ним происходит. Прежде всего отмечается *замедление*, и это совершенно эпикурейская идея. Мы реагируем на мир иначе, чем неодушевленные существа и примитивные животные, потому что мы всегда нуждаемся во времени, отделяющем стимул от реакции. Мы не реагируем мгновенно. Механизм всегда реагирует очень быстро, нажимаешь на кнопку — машина сразу дает реакцию. А здесь пауза. В этой паузе что-то происходит. С одной стороны, происходит редукция: все богатство информации, содержащейся в этих атомах и вибрациях, должно быть редуцировано до относительно простых сигналов, которые приобретают смысл, на который мы можем реагировать. Это то, что происходит в биологическом мире. Огромное богатство стимулов должно быть редуцировано до понятных сигналов, на которые мы можем реагировать. Бергсон, например, считал, что цвет — это то, на что мы можем реагировать, потому что мы не в состоянии воспринимать все богатство электромагнитных колебаний. Если бы мы могли видеть эту частоту электромагнитных вибраций, мы не могли бы на нее реагировать. Происходит редукция огромной частотности вибраций к чему-то воспринимаемому;

цвет — упрощенный главный стимул для нашей реакции. Бергсон даже утверждал, что имей мы возможность снизить скорость колебаний, цвет, как их редуцированный образ, исчез бы: «Не можем ли мы представить себе, например, что несовместимость двух воспринятых цветов зависит в особенности от сжатости дления, в котором сокращаются триллионы вибраций, ими совершаемых, в одно из наших мгновений? Если бы мы могли растянуть это дление, т. е. переживать его более медленным ритмом, не увидели ли бы мы, по мере замедления ритма, что краски бледнеют и расплываются в последовательные впечатления, еще окрашенные, конечно, но все более и более приближающиеся к тому, чтоб слиться с чистыми колебаниями?»¹⁷

Мир редуцируется. С другой стороны, происходит его обогащение. Мир обедняется и обогащается одновременно. Обогащение происходит двумя способами. Один способ — подсоединение памяти к восприятию, наш прошлый опыт начинает примешиваться к восприятию. То, что Бергсон называет *длительностью* (la durée), — это результат поглощения чистого восприятия, подсоединения к нему памяти, то есть опыта, а вслед за ним может последовать действие. Что такое наше тело? Наше тело — это то, что трансформирует image-matière, вибрации мира, которые к нам поступают, в то, на что можно реагировать и действовать. Тело — транслятор сигналов в действие, транслятор информации в моторику. Эта трансляция связана с обогащением

и обеднением. Такой процесс делает понятным, почему изображение — всегда редукция мира к чему-то плоскому, видимому, скомпонованному и отделенному от материи, от вещей. Это процесс возникновения восприятия, который можно назвать процессом *вычитания*. Мы все время что-то вычитаем, изымаем из богатства мира, упрощаем, чтобы сделать мир настолько простым, чтобы в нем можно было действовать. Точно так же пчела у Иксюля вычитает из луга все ей ненужное, оставляя в нем набор того, на что она может реагировать. Это и есть процесс вычитания и появления любой значащей формы и картинки.

Бергсон описывает мир изображений как мир бесконечного взаимодействия атомов, или мир множества монад. Но изображения эти невидимы, как симулякры у Эпикура и Лукреция. Для того чтобы возникло изображение в том смысле, который мы в это слово вкладываем (а не *image-matière*), должно возникнуть *препятствие*, которое остановит движение или, во всяком случае, его замедлит. Показательно, что философ уподоблял это препятствие черному экрану, который можно сравнить с фотопластинкой. Фотография сама появляется как результат редукции и препятствия — она отделяется от вещей, и мы получаем их изображение. «Составьте вселенную из атомов: в каждом из них чувствуются количественно и качественно действия, производимые всеми атомами материи и изменяющиеся в зависимости от расстояния. Предположите центры сил: линии сил,

испускаемые по всем направлениям всеми центрами, понесут к каждому центру влияния всего материального мира. Предположите монады: каждая монада, как думал Лейбниц, будет зеркалом вселенной. Стало быть, в этом пункте все сходятся. Но если принять во внимание одно какое-нибудь место вселенной, можно сказать, что действие всей материи проходит в нем без сопротивления и без потери и что фотография целого в нем просвечивается: за стеклом не хватает черного экрана, на котором появилось бы изображение. Наши „зоны неопределенности“ играют в некотором роде роль экрана»¹⁸. И наше сознание очень похоже на эту фотографию, потому что это тоже результат препятствия, которое позволяет видеть что-то извне, видеть что-то как внешнюю для этого сознания картинку.

Делёз, который взял эту идею разных типов образов и изображений у Бергсона, говорит, что есть *образ-перцепция*, *образ-действие*, *образ-эмоция* — все эти «образы» возникают благодаря трансформации богатства сигналов в нечто, что может быть действием. Здесь снимается оппозиция между материальным и ментальным, лежащая в основе классических онтологий. Бертран Рассел назвал такой взгляд «нейтральным монизмом», то есть учением, согласно которому традиционные противоположности вроде субъекта и объекта, природы и духа обнаруживают свою несостоятельность: «Теория нейтрального монизма утверждает, что различие

между ментальным и физическим является всецело делом структурирования, что действительно структурированный материал в точности одинаков как в случае ментального, так и в случае физического, но они различаются просто тем фактом, что когда вы рассматриваете вещь в сопринадлежности одному и тому же контексту с другими вещами, она будет относиться к психологии, когда же вы рассматриваете ее в ином определенном контексте с другими вещами, она будет относиться к физике...»¹⁹

У Уайтхеда, Бергсона, Делёза психика и физика не отделены друг от друга. Уайтхед проводил различие между «прямым», «каузальным воздействием» и возникающим из него *чувственным представлением*, на которое способны только высокоорганизованные существа. На основе чувственного представления возникает и характерная для человека символическая репрезентация мира. Но между символами и сигналами нет пропасти: «Я считаю, что первый тип функционирования стоит назвать „прямое распознавание“, а второй тип — „символическое отношение“. Я также попытаюсь проиллюстрировать доктрину, — писал Уайтхед, — что весь человеческий символизм, сколько бы он ни казался поверхностным, в конечном счете сводится к цепочкам этого фундаментального символического отношения; цепочкам, которые, в конце концов, связывают восприятия в альтернативные формы прямого распознавания»²⁰.

Неореализм, нейтральный монизм, имманентизм,

как ни называть этот подход, привлекателен в области изучения изображений, так как позволяет увидеть в них связующее звено между природой и культурой. У Бергсона процессы происходят в теле, а не в сознании, потому что сознание само возникает в результате этих процессов, оно не первично, а процесс восприятия завершается действием. В стимуле без действия в финале нет никакого смысла. Картинка Иксюля с пчелой показывает, что конфигурация цветка имеет смысл только потому, что она вызывает действие: пчела летит к цветку. Люди, в результате какого-то немыслимого замедления образа-материи, производят блокировку действия. Картинка возникает в нашей культуре как то, что может отложить действие или вызвать его. Именно поэтому она принадлежит к области виртуального и неопределенности. Картинка в искусстве — это нечто странное, перцептивный трансформированный образ, отделенный от нас и по отношению к которому частично заблокировано действие. Все западное искусство — результат блокировки действий. До тех пор, пока действие не заблокировано, изображение не искусство. До тех пор, пока изображение является частью религиозного культа, или элементом в политической борьбе, или вовлечено в рыночные отношения, чем обусловлено его «практическое» или метафизическое использование (оно может являться частью культа мертвых, ритуала похорон, орудием пропаганды, политического действия, рекламы и прочее), оно не относится в полной мере к сфере

искусства. Такое изображение влечет за собой действие. И только когда это действие блокируется, изображение переносится из прагматической сферы функционирования в специальную сферу, блокирующую действие и называемую искусством. Существуют теории, которые говорят, что действие все-таки до конца не заблокировано, оно сублимировано в эмпатию, синестезию, переживается без участия грубой моторики. Даже в балетном театре зритель, который как будто неподвижен, якобы внутренне повторяет движение танцора, синестезически его переживая. Но сама такая синестезия возможна только в режиме принципиальной для искусства блокировки действия.

Вернемся к клещу Иксюля. Это позволит нам лучше понять существо сигналов, частично связанных с изображением. Чтобы сигнал приобрел «смысл», он должен быть *локализован*. Мир разделяется на разные зоны значимости, и для клеща важно, что запах, тепло не поступают отовсюду. Клещ не реагирует на погоду, солнце, луну, холод, на все делёзовские *интенсивности*. Для него значима локализация сигнала по отношению к тому месту, которое он занимает. Сигнал являет себя как отмеченный определенным направлением и местом. Речь по существу идет о принципиальном для нашей темы измерении *глубины*. Иксюль отмечал, что всякое действие нуждается в том, что он называл «пространством действия», *Wirkraum*, имеющим направления и отмеченным существованием в нем

неких «направляющих знаков». Все происходит так, как если бы мы носили в своей голове систему координат в виде нескольких пересекающихся плоскостей: горизонтальной и двух вертикальных, пересекающих друг друга под углом 90°. Эти плоскости, по его мнению, смыкаются где-то в области внутреннего уха. Эта система позволяет живому существу локализовать себя в пространстве, а без такой локализации невозможно действие. Роже Кайуа уже после Иксюля описал человека как носителя такой странной пространственной конструкции: «Это как бы двойной двугранный угол, постоянно меняющий величину и расположение; горизонталь угла действия образуется землей, а вертикаль — идущим человеком, увлекающим за собой этот угол. Горизонталь угла представления подобна горизонтали первого угла (хотя она не воспринимается, а только изображается) и пересекается по вертикали в том месте, где появляется объект»²¹.

Лучше всего в пространство действия, разумеется, интегрируется тактильное пространство. Сложнее дело обстоит со зрением. Иксюль писал: «В отличие от пространства действия и тактильного пространства, визуальное пространство отгорожено от нас непроницаемой стеной, которую мы будем называть горизонтом или удаленным планом. Солнце, Луна и звезды движутся в плоскости одного и того же удаленного плана, без различия в глубине. Этот план включает в себе все видимое. Но положение

удаленного плана, однако, не твердо закреплено»²². Именно этим объясняется тот факт, что клещ не реагирует на солнце или луну. Они относятся к области удаленного плана.

Икскуль считал, что объекты, которые попадают в поле внимания живого существа, как бы размечаются двумя типами маркеров, знаков. Первый тип — *перцептивные маркеры*, позволяющие отличать одну вещь от другой. Другой тип — это *эффекторные маркеры*, позволяющие взаимодействовать с этой вещью и связанные с опытом движения и мышечной активности. Всякий объект в такой перспективе — это сложная комбинация перцептивного и эффекторного, которая и отвечает за его финальную конфигурацию. И прежде всего эта комбинация создает ощущение *глубины*, совершенно не присущее тому, что видимо в плане удаленности. Эффекторные маркеры позволяют проводить различие между областью чистого зрения, восприятия и областью прагматики, в которой объект из картинки превращается в манипулируемую вещь.

Мир, как мы его воспринимаем, возникает в результате сложной интеграции локализованных сигналов-эффекторов и перцептивных знаков удаленного плана. Возникающая в результате конфигурация мира существенна, так как сигналы и картинка непосредственно участвуют в эволюции. Включение информации в систему локализованных источников способно запустить определенные эволюционные процессы, о которых я сейчас

немножко скажу, потому что иногда полезно думать об изображении, уходя в самые первичные глубины биологии, позволяющие нам понять, с чем мы имеем дело, когда говорим об изображении.

Всякая эволюция, в конечном счете, происходит через обмен и взаимодействие. Раньше считалось, что информация передается через ДНК, и это, конечно, так, ДНК — важный источник информации. Но сейчас становится понятно, что механизмы эволюции и передачи информации сложнее. С одной стороны, информация, которая находится в ДНК (и это «генеалогическая» информация), передается в будущее из прошлого. С другой — следует учитывать включенность всякого организма в экосистему, которая позволяет информации модифицироваться и взаимодействовать с обстоятельствами настоящего момента. Не так давно появилось направление в науке, которое называется *биосемиотика*. Направление это очень интересно. Если вы посмотрите тартуские труды по знаковым системам, которые были когда-то затеяны Лотманом, вы увидите, что оттуда почти исчезли филология, стиховедение. Появилось новое поколение специалистов по знакам, развивающее то направление, которое когда-то создал Томас Себеок. Теперь это направление в Тарту развивают Калеви Куль и Тоомас Тиивель. Но подобные исследования делаются в разных странах — в США, Канаде, Дании, Германии и т. д. В России среди прочих можно назвать Александра Шарова, Александра Левича в Москве,

Сергея Чебанова в Петербурге и т. д. Одно из важных направлений биосемиотики — изучение того, что называется эндосимбиозом. Эндосимбиоз позволяет, с точки зрения биосемиотики, понять, как появляются новые виды животных. Позвольте мне буквально в двух словах остановиться на одном из самых важных моментов в эволюции живого. Это превращение примитивных одноклеточных существ — прокариотов в более сложные одноклеточные существа — эукариоты.

Прокариот отличается от более сложных клеток тем, что он не имеет ядра. Генетический материал у него довольно хаотически разбросан внутри клетки, где происходят внутренние процессы обмена информацией. Это чрезвычайно примитивный тип существ. Сложная многоклеточная жизнь возникла благодаря тому, что этот хаотически разбросанный генетический материал был собран в ядро и стал морфологически организован. Эукариот структурно сложнее, он имеет ядро, митохондрию, которая вырабатывает энергию. Одна из загадок эволюции: каким образом прокариоты стали эукариотами? Каким образом появилось это ядро? Еще в конце XIX века немецкий биолог Андреас Шимпер предположил, что эти сложные клетки, лежащие в основе всех сложных организмов, возникли в результате симбиоза двух клеток, что на самом деле ядро и митохондрия являются клетками синезеленой водоросли (цианобактерии). Эти водоросли сыграли в нашей истории исключительную роль, так как были

самыми примитивными организмами, способными вырабатывать энергию и производить фотосинтез. Они каким-то образом проникли внутрь прокариотов. Это взаимодействие ядра, внешней оболочки, протоплазмы, рибосомы нужно понимать как взаимодействие между двумя организмами, которые сосуществуют в эндосимбиозе — теснейшем, сверхтесном симбиозе. Процесс этот основан на обмене информацией. Между частями клетки происходят сложная коммуникация, поскольку изначально это разные существа. В России биолог Б. М. Козо-Полянский в 1924 году сформулировал теорию симбиогенеза и написал посвященную этому книгу «Новый принцип биологии»²³. Между прочим, эта книжка была недавно переведена на английский и издана в Гарварде.

Другой классический пример из области эндосимбиоза — это термиты. Они питаются древесиной, которую перерабатывают в древесную пыль. Но они не в состоянии расщеплять целлюлозу и извлекать из нее энергию, эту работу за них производят микроорганизмы, которые живут у них в пищеварительном тракте. Эти *Mixotricha paradoxa* — немыслимые существа, они лишены способности двигаться и облеплены пятьюстами тысячами спирохет, которые служат им моторами и передвигают их. Кроме того, у них нет митохондрии, они не в состоянии вырабатывать энергию, и они вступают в эндосимбиоз с отдельными одноклеточными существами, которые вырабатывают

для них энергию. Термит становится странным организмом или, возможно, даже колонией разных организмов. Эта удивительная *Mixotricha* расщепляет целлюлозу, термит получает энергию в обмен на древесную пыль, которой он снабжает сосуществующий с ним микроорганизм. Но такое функционирование возможно только на основе дарения и обмена.

Эндосимбиоз превращает внешний обмен между организмами во внутренний, который протекает совсем по другим законам. И различие между этими двумя обменами позволяет нам уловить различие между «прямым распознаванием» и «символическим отношением», о которых говорил Уайтхед. Внутри нашего организма в каждой клетке происходит немыслимое количество обменов информацией. Но мы ничего не знаем про мириады обменов сигналами внутри нас. Зато мы хорошо знаем, что происходит между нами и другими организмами. Внешние обмены проходят через сознание, то есть через символизацию, через редукцию множества сигналов до сигнала, который отмечен перцептивными и эффекторными маркерами. Внешняя и внутренняя информация располагаются на разных плоскостях.

Биосемиотики говорят, что организм имеет тенденцию к постепенному поглощению внешнего обмена информацией во внутренний обмен. И когда это происходит, обмен становится бессознательным, он исчезает из поля сознания организма. Это

происходит со всеми сложными организмами и людьми. В чем разница между внутренним и внешним обменом? Эту разницу можно уловить благодаря понятию «интереса». От кооперации во внутреннем обмене зависит выживание организма. А это значит, что у внутренних частей имеется *общий интерес* обеспечить это выживание. Внутренний обмен не терпит обмана, требует только правдивой информации. Конечно, когда мы обсуждаем жизнь микроорганизмов, странно обращаться к моральным терминам, таким как ложь или обман. Но в действительности это не так уж парадоксально. Когда одна часть клетки взаимодействует с другой, между ними существует «абсолютное доверие». Но когда мы имеем отношение с внешним миром — и для меня это источник всей морали, — информацию нужно подвергать фильтрованию, оценке, а это источник возникновения сознания. Сознание — это бесконечная фильтрация того, что правдиво и истинно, от того, что ложно. И это связано прежде всего с тем, что у различных существ, взаимодействующих во внешнем мире, могут быть не одинаковые, но даже (как показал Дарвин) противоположные интересы. Внешняя информация поэтому может быть лживой и опасной. Ей может воспользоваться враг. Живые организмы часто вырабатывают ложь, обращенную вовне, в то время как внутри у них господствует «абсолютная правда». Именно поэтому в области внутренних обменов нет сознания, там просто ничего не нужно фильтровать.

Лгать, как учит нас опыт, очень просто. Каждое сложное животное способно выдавать себя не за то, чем оно является. Только в экстремальных случаях животные посылают в мир правдивую о себе информацию, которая всегда опасна. Так павлин распушает хвост, чтобы показать потенциальной партнерше, какой он здоровый и прекрасный. Момент, когда он ищет партнершу для совокупления, — это момент правды. И этот момент очень опасен для птицы. Или, например, соловей. Когда он ищет партнершу, он издает в ночи свои невероятные трели. И в этот момент он обнаруживает себя для ночных хищников, например сов, но этот момент истины необходим, потому что в поиске партнерши он должен предъявить правду о себе. Соловьи обучаются пению, идет соревнование между молодыми соловьями и более зрелыми. Более зрелые соловьи имеют больший репертуар песен. Молодой соловей пропел одну песню и все. Но чем больше зрелый предъявляет свой обширный репертуар, тем больше он подвергает себя опасности. Истинные сигналы должны быть отделимы от ложных сигналов, но их очень немного. Животные «знают», что какой-то сигнал истинный и ему можно верить, потому что он подается в контексте опасности.

Неистинность — одно из главных онтологических качеств изображения. Изображение часто врет и всегда способно лгать. Любое изображение, любые картинки вызывают сомнения. Во время их обработки мы нуждаемся в аппарате оценки «ложь — не ложь».

Понимание того, что истинно, а что неистинно, очень существенно. Дистанцирование изображения, его принадлежность плану удаленности делает его объектом критического рассмотрения *par excellence*. Символизация видимого вводит его в зону суждения, оценки, герменевтики. Изображение практически немислимо без такой герменевтической перспективы. Внутренний обмен относится к области прямого каузального воздействия. Выход из этой зоны вовне отмечен сложными конфигурациями перцептивного и эффекторного, действия и его блокировки. И такого рода конфигурации размечают видимое в горизонте истинности. В человеческой культуре такие конфигурации и нюансы истинности могут быть очень сложными. Как замечает Дэниэл Клауд, «большинство животных не обладают такой сложностью, обобщенной способностью обнаруживать обман или когнитивным аппаратом, который может быть легко приспособлен к этой задаче. Они имеют только две возможности, которые мы бы назвали экстремальной доверчивостью или же полным нежеланием слушать»²⁴. В этом контексте человеческое отношение к изображению выглядит уникальным.

Что такое истинность в плане изображения и сигнала? Оценка истинности может пониматься как *смысл*. Как я уже заметил, некоторые этологи и биосемиотики считают, что сознание не имело бы смысла, если бы мир посылал правдивые сигналы. Американско-португальский нейрофизиолог Антонио Дамазио утверждает, что нелады внутри нашего

организма (например, болезнь) получают отражение в аффектах. Плохое самочувствие и настроение — это сигнал, что с нами что-то не так, но это нечто протекающее вне сознания. Сигналы о внутренних расстройствах принимают диффузный аффективный характер. А сознание способно локализовать противоречия и их обнаружить. Чем больше возможности лгать, тем более сложное сознание вырабатывается в ответ на лживость информации, которую мы можем получать.

Витгенштейн в книге «Философские исследования» ввел понятие языковой игры. В числе прочего он рассматривает проблему смысла, значения и предлагает представить себе язык, который «должен обеспечить взаимопонимание между строителем А и его помощником В. А возводит здание из строительных камней — блоков, колонн, плит и балок. В должен подавать камни в том порядке, в каком они нужны А. Для этого они пользуются языком, состоящим из слов: „блок“, „колонна“, „плита“, „балка“. А выкрикивает эти слова, В доставляет тот камень, который его научили подавать при соответствующей команде. — Рассматривай это как *завершенный примитивный язык*»²⁵. Почему ассистент точно знает, что имеет в виду строитель? А должен был бы сказать: «Дай мне молоток». Но здесь все редуцировано, смысл заключается в действии. То, что В дает молоток, — это смысл фразы строителя А. Речь идет о смысле как о чем-то связанном с моторикой, деятельностью. Язык амбивалентен,

информация двусмысленна, а действие указывает, какой имеется в виду однозначный смысл.

Еще до Витгенштейна в начале 1920-х годов Бертран Рассел говорил о том, что человек понимает значение слова двумя способами. Один способ — он знает адекватный контекст, вырабатывает прагматическую оценку ситуации, позволяющей употребить слово. И другой способ — смысл в действии, которое это слово вызывает. Рассел пишет, что нет никаких оснований считать, что человек, который правильно употребляет или понимает слова, знает лучше, как это происходит, чем планета, вращающаяся по своей орбите, знает законы Кеплера²⁶. Позже Уиллард Куайн разовьет и формализует интуиции Рассела²⁷. Но для того, чтобы смысл мог располагаться в плоскости действия, сигнал должен быть маркирован эффекторами и для этого редуцирован к интуитивно схватываемому образу.

Французский исследователь Ален Бертоз совсем недавно предложил новый термин *simplicité*, который неотделим от идеи сложности — *complexité*²⁸. *Всякая сложность должна выразиться в упрощении.* А упрощение дается только через взаимодействие компонентов сложных систем; там, где происходит взаимодействие, смысл упрощается. И это упрощение непосредственно связано с действием. Я говорил о свете как о протоизображении, на которое реагирует любое животное и даже растение. И в этой реакции заключено зерно первичного смысла, задаваемого

через определенную форму действия.

Мир сложен, но, как отмечает датский биосемиотик Йеспер Хоффмайер, мир насыщен огромным количеством нейтральных сигналов²⁹. Всякая картинка состоит из нейтральных сигналов, до тех пор пока определенный организм не начинает их интерпретировать и на них реагировать. А интерпретация имеет целью действие. Только искусство не предполагает действия, но оно производит гигантские интерпретационные машины, аппарат критики и институции, которые замещают собой упрощающий механизм действия. И эти стимулирующие действие смыслы детерминируют наше поведение и эволюцию совсем иначе, чем ДНК и наследственность. Но они не менее важны для выживания и эволюции.

Немецкие философы XIX века ввели различие между *объяснением* и *пониманием*, *интерпретацией*. Первым среди них как будто был Иоганн Густав Дройзен, который предложил различать *Erklären* и *Verstehen*. За ним последовали Вильгельм Дильтей, Георг Зиммель и другие. Георг Хенрик фон Вригт назвал связанные с этим разделением традиции «аристотелевской» и «галилеевской»: «...контраст между двумя традициями обычно характеризуется как причинное vs телеологическое объяснение. Первый тип объяснения также называется механистическим, а второй — финалистским»³⁰. Объяснение относится к области точных наук и связано с выявлением причинности за видимыми феноменами. Мы смотрим

на каналы на Марсе и знаем, что никто эти каналы не нарисовал, но мы хотим понять, что они значат. А интерпретация предполагает наличие намерения. Человек вложил в созданные им тексты намерение, интенциональность, смысл которой надо постичь. В естественных науках мы имеем дело с объяснением, а в гуманитарных науках — с интерпретацией. Я думаю, что это условное различие не абсолютно. Мы выделяем множество сигналов, упрощаем их и организовываем в смыслы. В одном случае мы получаем сигналы на Марсе, а в другом — письма. Всякое изображение — это некая тотальность, складывающаяся из каких-то элементов, которые организм в состоянии интерпретировать и превратить в сигнал к действию или к дальнейшей интерпретации, осмыслению, являющимся, по сути дела, тоже действием. И хотя фон Бриггт прав: в одном случае мы имеем дело с каузальным объяснением, а в другом случае — с телеологической интерпретацией, — способ, которым мы складываем сигналы в значащие целостности, в обоих случаях имеет много общего.

Теперь я перейду от одноклеточных прямо к «Моне Лизе». Здесь нет той загадки, которую представляют каналы Марса. Мы знаем, что ее нарисовал художник, и хотим понять, какая интенция скрывается за этим полотном. Ведь мы всегда приписываем интенцию любому произведению искусства. «Мона Лиза» окружена немислимым облаком интерпретаций. Вопрос о ее улыбке я отложу на потом, мы еще к ней

вернемся. Но в картине есть немало и иных загадочных черт. Например, она сидит в кресле, рука ее опирается на подлокотник, но у кресла нет спинки. Что это за странная мебель? Или посмотрим на пейзаж за ее спиной. Пейзаж этот странный, там нет ни одного дерева, только скалы, притом скалы тоже необычные. Справа на самом верху этих скал мы видим озеро. Здесь нет людей, зато есть мост и дорога, которая ведет куда-то.

Муж Моны Лизы, Франческо дель Джокондо, отказался брать этот портрет и оплачивать работу Леонардо да Винчи. Возможно, он был возмущен этим портретом, и Леонардо оставил его у себя дома и так никому его и не продал. Некоторые считают, что заказчик отказался от портрета, потому что у его жены на нем нет бровей, значит, они выщипаны. А выщипанные брови были характерны для проституток. Матроны не выщипывали брови. С другой стороны, есть основания считать, что он был скандализован пейзажем. Красавицу жену естественнее видеть на фоне райских кущ, цветов, а не на фоне мрачных скал. Французский искусствовед Даниель Арасс указал на то, что незадолго до написания этого портрета художник изучал геологию Тосканы. В подтексте картины могут лежать геологические наброски, сделанные Леонардо, например зарисовки реальных скал³¹. И все же, несмотря на некоторые ключи, картина остается загадочной. Эта загадочность, мобилизующая герменевтические стратегии, связана с тем, что мы

выделяем в этой картине знаки, вызывающие к пониманию, которое в полной мере не достигается. Перед нами своего рода смысловая патология. Мы выделяем определенные типы странностей, останавливающих наше внимание. Французский социолог Пьер Бурдьё говорил о том, что в работе художника существует некий *габитус* (*habitus*), согласно которому он работает, определенные стереотипы поведения. Но смысл складывается именно вокруг нарушения этих стереотипов. Именно они вызывают наш интерес.

Из всего богатства информации, которое несет этот пейзаж, выделяются только места, которые вызывают наши подозрения, что здесь что-то не так. Именно нечто выступающее как *потенциально ложное* становится знаком. Именно ему мы приписываем особую интенциональность, богатство намерения. С нашей точки зрения, художник не может случайно нарисовать такого рода непонятные скалы. А потому они должны читаться как значимый, требующий интерпретации феномен. Мы приписываем особую интенциональность непонятному. Вот и Арасс считает, что пейзаж Моны Лизы выбран для создания контраста между быстротечностью жизни и красоты и вечностью, связанной со смертью.

Если бы мы столкнулись с подобными несогласованностями в области, предполагающей действия, мы бы, скорее всего, из осторожности обошли эту загадочную зону стороной. Но в области искусства, где физическое действие заблокировано,

мы имеем эффект максимального нарастания смыслов, который хорошо иллюстрирует знаменитая кража «Моны Лизы» из Лувра в августе 1911 года. Сам импульс к краже был, конечно, прямо связан с этим богатством и противоречивостью смыслов. После кражи на стене Лувра обозначилась пустота, место ее недавней экспозиции, которое превратилось в объект фетишизма и поклонения. Народ толпами устремлялся к оставленной картиной пустоте на стене, которая как будто сосредоточила в себе еще больше смыслов, чем сама картина. «Оплакивающие ее оставляли цветы и записки, рыдали и ставили новые рекорды посещаемости. Никогда раньше не приходилось ждать, чтобы войти в Лувр. Теперь очереди вытянулись на кварталы»³², — пишет историк этой знаменитой кражи. Изображение теперь переместилось в область чистой ментальности, воображения или трансцендентальности, где оно присоединилось к сонму платоновских идей и видений. Из области материального оно метафорически перенеслось в заоблачную сферу смыслов.



Стена Лувра с пустым местом после похищения Моны Лизы. 1911. Unknown. «The Two Mona Lisas» by Walter Littlefield, article from *Century Magazine*, Vol. 87, No. 4 (Feb. 1914). Published by The Century Company

Ролан Барт в статье «Третий смысл» указывает на существование разных уровней интерпретации: информационного, символического, а также и некоего третьего смысла, который он называет «тупым» (*obtus*), или неопределенным, или открытым смыслом и который, по его мнению, изначально не интенционален. Барт приводит в пример фотографии. На одной фотографии человек, у которого нет зуба, на другой Геринг стреляет из лука и на толстом его пальце — гротескный перстень. Наше внимание приковывается к этому перстню или дырке между

зубами, хотя очевидно, что ни у фотографа, ни у модели не было интенции превратить дырку или перстень во что-то значимое. Это дремлющий смысл. Барт писал: «Открытый смысл — это означающее без означаемого. Вот почему так трудно определить его. Мое чтение останавливается между изображением и описанием, между определением и приближением. Открытый смысл не может быть описан, потому что в противоположность естественному смыслу он ничего не копирует: как описать то, что ничего не представляет? Сделать его зримым при помощи слов не представляется возможным. Последствием этого окажется тот факт, что, если вы и я, желая описать какое-либо изображение, останемся на уровне артикулированного языка, то есть именно моего текста, открытый смысл не обретет никогда существования, не войдет в метаязык критики»³³.

Это *пассивный*, нейтральный смысл, но способный в какой-то момент преобразаться в *активный*. Нужен пустяк, чтобы мы обнаружили патологию какой-нибудь детали. Все может быть превращено, как у Шерлока Холмса, в улику, за которой скрывается непонятный смысл, — грязь на ботинке, особенность походки, рост, все что угодно можно начать интерпретировать. Наличие этого «открытого смысла» делает различие между объяснением и интерпретацией нерелевантным. Мы трактуем неинтенциональную деталь изображения не как сознательное сообщение, но, конечно, и не так, как каналы Марса. Мир может быть редуцирован по-

разному. И картинка — это виртуальность, из которой смыслы извлекаются с помощью набора интерпретационных моделей. Любое изображение, которое мы толкуем, — это, конечно, гигантское упрощение. Большая часть информации для нас остается невидимой. Цифровая фотография фиксирует примерно миллиард битов видимой информации, средняя фотография (если взять цветную фотографию 8 на 6 дюймов, с разрешением 1000 пикселей на дюйм) будет содержать 48 миллионов пикселей, каждый пиксель имеет цвет, мы различаем примерно 16 миллионов оттенков цвета, которые фиксируются на этих фотографиях. 24 бита информации нужно для того, чтобы закодировать цвет каждого пикселя. То есть цветная фотография 8 на 6 дюймов будет в сумме содержать 1 152 000 000 битов информации. И конечно, мы бессильны проинтерпретировать такое богатство. А это только мизерная доля того количества информации, которое содержится в фотографии как материальном предмете. Говоря об информации, я, как вы понимаете, абстрагируюсь от того, как она вписана в материальный носитель фотоэмульсии или слоя краски. На самом деле мы имеем бесконечное море этой информации, которая постепенно должна свестись к тому, что вызывает наше сомнение. Это и есть процесс немислимой редукции, зачатки которой мы обнаружили у иксюлевского клеща.

Иксюль говорит, что каждое существо имеет мир (Umwelt), мир этот безграничен. Наш мир ограничен

нашей способностью воспринимать цвет, звук, формы. Наш мир антропоморфен, он определяется физиологическими способностями к восприятию, которые присущи человеку. Наш мир связан не только со всем, что расплыено вокруг в виде информации, он связан с тем, что имеет для нас смысл. То, в чем нет смысла, в наш мир не входит. Мелкая рыбешка не входит в мир сытой акулы, а в мире голодной акулы она вдруг возникает, приобретает смысл. Существует бесконечное поле бартовских дремлющих нейтральностей. Наше сознание, наше эго возникают через взаимодействие со смысловыми компонентами. Лакан говорил о том, что младенец фрагментирован; чтобы стать субъектом, он должен увидеть себя как некую целостность в зеркале. Но это единство тела и Я относится к миру *воображаемого*. Без Другого, являющегося нам в зеркале, мы не ощущаем целостности собственного Я. Но эта целостность возникает в результате расщепления *на себя и себя* в зеркале. Мы не просто существуем в иксюлевском мире, мы возникаем в мире, который дается нам в виде образов, способных приобретать смысл. Мы возникаем в нашем мире в результате нашей способности организовать элементы видимого в смысловые целостности. Чем сложнее организм, тем более развиты его чувства, тем более он способен организовывать из хаотического набора элементов значимые фигуры своего мира. В море хаотических пикселей лучше всего читается то, что имеет упорядоченность. Упорядоченность является знаком

информации. И в ней закодированы сходства с предметами физической реальности. Информация связана с определенным уровнем порядка. Энтропия — это максимальный объем информации, но для нас она бесполезна. Мы не можем извлечь из ее богатства смысла. Для того чтобы что-то приобрело смысл, оно должно быть организовано. Симметрия — это лучший способ создания упорядоченности. Животный мир симметризирован. Мы сами симметричные существа. Симметрия наших тел выделяет нас из хаоса и предъявляет другим существам, которые могут нас «прочитать». В этом коренится источник появления внешнего вида животных, которые обладают красотой, симметрией. Мы хотим стать картинкой, чтобы стать объектом «чтения» и интерпретации, потому что мы живем в мире обмена и обмана. А этот мир обмена и обмана — это то, в чем укоренено изображение.

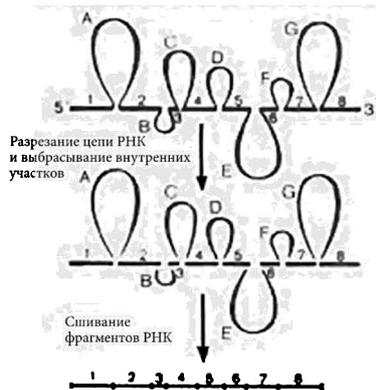
Лекция II

О форме. От цвета к форме. Тотальность мира и тотальность Я. Внутреннее и внешнее, перцептивные знаки и перцептивные меты. Глаз и взгляд. Ocelli на крыльях бабочек. Фанерология Адольфа Портмана. Кембрийский взрыв. Внешнее отделяется от внутреннего. Разнообразие глаз.

В прошлый раз мы говорили о том, что жизнь вся состоит из обмена сигналами, из коммуникации. Сигналы приобретают смысл, только если в них есть упорядоченность. Полный хаос линий, точек, звуков не будет прочитываться как сигнал. Всякая передача информации нуждается в форме. Когда-то Кант акцентировал это понятие формы в эстетике, но эстетика является прямым продолжением тех процессов, о которых я говорил. Без формы ничто невозможно использовать в качестве знака. Я приведу пример далекий от эстетики, но он хорошо показывает, каким образом сигнал связан с формой.

Достаточно вспомнить о том, как происходит передача информации, записанной в ДНК. ДНК всегда скручена в узлы, обладающие сложной топологией. Эта конфигурация ДНК — значимая форма. Эта форма в зависимости от среды, в которой находится ДНК

(состава в ней солей, щелочей и т. д.), меняется, ДНК сворачивается иным образом в иные узлы. С этой самой ДНК значимые для передачи информации участки переносятся на рибонуклеиновую кислоту. Из-за того что ДНК так свернута, в ней есть участки, которые можно считать и скопировать, а есть такие, которые спрятаны в глубине узлов и недоступны для переноса на РНК. Эти скрытые участки называются *интронами*, в них заключена спящая информация. А доступные для копирования участки называются *экзонами*, и с них происходит печать. РНК несет на себе копии экзонов и пустые участки, соответствующие интронам. Возникает странный рисунок, состоящий из зон: тех, что смыслом обладают, и тех, которые им не обладают. А затем происходит усечение, вырезание пустых мест, так называемый «сплайсинг». Пустые места вырезаются, и возникает дубль, который называется «матричная РНК». Это то, что имеет смысл, это РНК, из которой вырезаны пустоты. И уже эта матричная РНК несет команду рибосомам, в которых печатаются протеины и так далее.



Сплайсинг РНК

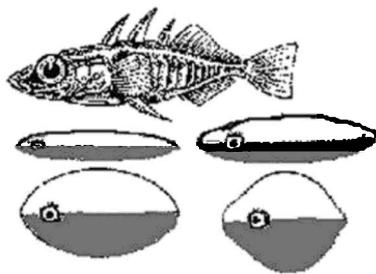
Интересно тут то, что ДНК все время меняет конфигурацию. Она все время сворачивается в разные узлы, и поэтому разные зоны могут стать активными и передавать информацию. А это значит, что даже на уровне такого фундаментального биохимического процесса информация строго связана с формой. То, в какую форму сворачивается ДНК, определяет, какие протеины сейчас нужны организму, как происходит то, что называют транскрипцией, трансляцией и т. д.

Я говорю об этом потому, что издавна существует загадка формы, например, в искусстве. Идут бесконечные дискуссии по поводу самого понятия формы. Форма стала очень немодным понятием. Я помню, я как-то делал доклад на конференции в Европе и говорил о форме. После этого ко мне подошла известная искусствовед и удивленно спросила: а что, теперь снова можно говорить о форме? Еще недавно это слово было как бы

запрещено и ассоциировалось с опасным формализмом. И целый ряд влиятельных теоретиков искусства, таких как Розалинда Краусс и Ив-Ален Буа, ратовали за понятие «бесформенного» и атаковали Клемента Гринберга, учителя Розалинды Краусс, как формалиста и кантианца. Искусство не должно пониматься в категории формы, считали они. Все это сделало на какое-то время актуальным живописный сюрреализм, пренебрегавший формой. Я думаю, что попытки покончить с формой в искусстве непродуктивны, потому что форма является главным носителем информации.

Перейдем к животным. Последние, возможно, воспринимают только те формы, которые имеют для них смысл. Существует идея о том, что сначала воспринимается все богатство ощущений, а затем из восприятия с помощью редукции извлекается схематическая абстракция. Такая модель внешне похожа на то, о чем говорил Бергсон. Но на самом деле она противоречит Бергсону, который вовсе не считал, что мы способны воспринять все богатство информации, содержащейся в *image-matière*. По Бергсону, редукция происходит в нашем теле и информация достигает нашего сознания уже в усеченном, упрощенном виде. На самом деле восприятие эволюционирует от абсолютно абстрактных схем в сторону постепенного развития богатого чувственного мира, дифференциации и индивидуации. Искюль с его клещом, конечно, прав. Самым первым образцом восприятия является

простая реакция на свет — тропизм. Затем приобретает способность воспринимать цвет. Цвет после света — это первое, на что реагирует животное. Он предшествует форме. Есть животные, которые не в состоянии воспринимать форму даже себе подобных, принадлежащих к своему виду, но чувствительны к цвету. Этологи любят в качестве примера приводить маленькую рыбку колюшку. Зоологи установили, что эта рыба не способна отличить созданий своего вида по форме тела, более того, она не может отличить живую рыбу от условного изображения — искусственной приманки. Зато она реагирует на цвет. Во время брачного периода у самца краснеет брюхо. И рыбы реагируют исключительно на красную цветовую полосу, вне зависимости от той формы, на которую она нанесена. Эта красная полоса изменяет поведение рыбы, главным образом вызывая агрессию. Самец атакует эту красную полосу, принимая ее за другого самца. Ко всем остальным сигналам колюшка нечувствительна.



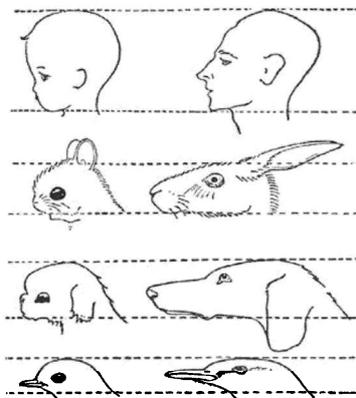
Колюшка во время брачного периода и приманка.
Из книги: N. Tinbergen. *Social Behaviour in Animals. With Special Reference to Vertebrates.* London; New York, Chapman and Hall, 1953, p. 66

В животном мире происходит постепенное усложнение восприятия. Иксюль в этой связи делил животных на три типа. Есть *Trieb Tiere* — животные, которые руководствуются чистым импульсом, видят красную полосу и атакуют. *Instinct Tiere* — эти звери руководствуются инстинктом, который не предполагает механической реакции, к инстинкту подключается память, то, чему животное научилось, опыт. «Инстинктивные животные» менее реактивные. А наиболее сложных животных он называл *Intelligenz Tiere*, то есть разумные. У последних есть способность к оценке.

Итак, самое первое, на что реагируют животные, — это цвет. Форма приходит гораздо позже. Красный почти у всех животных вызывает самую сильную реакцию, в меньшей степени черный, синий, белый еще меньше.

На втором месте после цвета — размер. Форма

приходит позже. Сороки, например, не могут отличить настоящее яйцо от искусственного, но всегда выбирают яйцо большего размера. Сигнал цвета, а потом размера имеет принципиальное значение, потому что он самый простой. Только постепенно складывается чтение форм. Например, внутренняя форма крыла позволяет уткам отличать своего от чужого. Предпочтение определенных форм и цветов очень глубоко в нас сидит. Знаменитый этолог Конрад Лоренц, лауреат Нобелевской премии, показал, что любовь к кошке связана с тем, что форма головы кошки очень похожа на форму головы младенца. Ученый показал, что чем форма головы животного больше напоминает форму головы ребенка, тем большую симпатию и умиление они вызывают³⁶². Лоренц назвал это явление «схемой младенца» (Kindchenschema).



Конрад Лоренц. Схема младенца из книги: Konrad Z. Lorenz. The Foundations of Ethology. New York, Springer Science+Business Media, 1981, p. 165

Это чисто инстинктивное чтение конфигураций, с ним связаны инстинкты. Бездетные пары чаще всего заводят кошку, говорил Лоренц, потому, что именно кошка — хороший заменитель детского лица. Лоренц писал о родительском инстинкте, вызываемом головками, по конфигурации напоминающими младенца, и подавлении такого инстинкта по отношению к вытянутой форме головы³⁶³. Знаменитый эволюционный биолог Стивен Джей Гулд показал, что эволюция формы лица Микки-Мауса подчинена тем же законам формы³⁶⁴.

Лицо, об этом писали Делёз и Гваттари, — одна из тех форм, которые способны стягивать разрозненные элементы к центру и тем самым создавать единый образ, некое общее смысловое поле. Лицо — один из главных стабилизирующих факторов видимого, мы всюду в каком-то смысле видим лицо. Лицо — это то, с чего мы всегда начинаем чтение. А часто им и завершаем. То, что пейзаж за спиной Моны Лизы так плохо видим, связано как раз с тем, что он заслонен ее лицом. Такое выделение лица как особо значимой формы сильно отличает наши реакции от механических реакций, которые называются *гетерономными*. Механизм состоит из многих частей, и каждая часть может реагировать отдельно от другой. В машине вы нажимаете на кнопку, чтобы открыть окно, — открывается окно; вы нажимаете на газ, машина ускоряет движение. Иными словами, каждый сигнал, который мы подаем машине, направлен к определенному агрегату, который на него реагирует.

Каждая часть обладает автономной реакцией на сигнал, который она получает.

Живое существо ведет себя иначе. Знаменитый немецкий психолог Йоганнес Мюллер, один из создателей научной психологии, говорил о существовании специальной нелокализованной энергии, на которую мы всегда реагируем всем организмом. Когда нам невропатолог ударяет по коленной чашечке и нога движется независимо от всего организма — это похоже на гетерономную реакцию. Реакция от нас не зависит, мы просто автоматически реагируем, ударили по коленке — нога дергается, и это движение осуществляется по короткой дуге, без серьезного подключения головного мозга. Тут мы похожи на машину. Но обычно мы реагируем всем телом, всеми мышцами и, как правило, не можем действовать гетерономно, потому что в нас все соединено. Мы реагируем как некое органическое целое. Это важный момент, характерный в основном только для живого мира. Мы не обладаем гетерономностью. Мы реагируем как целое, и в этом проявляется мое Я, моя личность — как некая психическая целостность.

Но это значит, что сигнал, который мы получаем, не является в прямом смысле слова сигналом, а является *знаком*, который направлен на наше Я. Не на руку, не на ногу, ухо, нос, а на нас как тотальную совокупную личность. В коммуникации такого рода, когда мы получаем совокупность сигналов, мы прочитываем их как *знак*. А знак обладает единством

смысла. В коммуникацию всегда вступают две тотальности. Одна — вне нас, мы говорим о мире, мир — тотальность, без которой мы не можем существовать, и этот мир — вместилище нас самих. Благодаря целостности этого мира мы всегда реагируем на смысл, а не просто на механическое причинное воздействие, то есть смысл тоже приобретает тотальность. Если мы посмотрим на эту колюшку и как она реагирует на красное брюхо, мы увидим, что даже она реагирует на знак. Красное брюхо означает для нее самца, живое существо, с которым она вступает в отношения или единоборство. Это всегда знаковые отношения. Даже когда на нас падает кирпич, мы склонны видеть в этом какой-то знак, хотя речь идет о чисто физическом воздействии, на которое мы реагируем, если успеваем, отскакивая в сторону. Мы живем в мире, который с начала и до конца — знаковый. Поэтому мы всегда имеем дело с формами. Только форма создает эту совокупность, которую психологи называют *гештальтом* — образом. Элементы складываются в форму, которая приобретает смысл. И в этом коренится один из истоков субъективности. Субъект возникает и развивается из необходимости целостной реакции. А целостная реакция предполагает наличие Я, Эго, субъекта.

Когда-то Кант, который ввел понятие субъекта в современном смысле этого слова, осторожно называл его *трансцендентальным эго*. Почему трансцендентальным? Мы его не можем пощупать,

увидеть — это логическая инстанция, данная нам вне опыта. В нашей психике происходит много процессов. Восприятие связано с воображением, воображение связано с понятийным мышлением, и все эти операции должны быть чем-то объединены. И вот эта логическая необходимость в объединении всех операций заставляет нас постулировать наличие некоей трансцендентальной инстанции. Наличие единства феноменального мира, в том числе пространства и времени как форм такого единства, по мнению Канта, «предполагает трансцендентальный принцип, согласно которому в многообразном [содержании] возможного опыта необходимо предполагается однородность (хотя степень ее мы не можем определить a priori), так как без нее не было бы возможно никакое эмпирическое понятие и, стало быть, никакой опыт»³⁶⁵.

Трансцендентальность — условие опыта, которое мы должны предположить до всякого опыта. Без него этот опыт вообще не может состояться. Мы должны предположить наличие чего-то, что объединяет. Субъект в этом смысле — объединитель. Поэтому я говорю о том, что субъект возникает в отношениях с объектом как с множеством, которое он объединяет, как с формой, которая обладает единым смыслом. Субъект как некое трансцендентальное единство возникает в виде зеркального отражения единства объекта. Мы даже не представляем, до какой степени мы существуем в режиме этого зеркального отражения. Я попытаюсь вам это показать.

Сигналы, на которые мы реагируем, выделяются из моря нейтральных сигналов как значащие. Но они могут совершенно по-разному включаться в некие тотальности. В одном контексте видимое нами может быть абсолютно незначимым, в другом контексте это еда. В третьем контексте это будет враг. Такая гамма возможностей зависит от того, в каком состоянии находится субъект. Голоден ли он, чувствует ли себя в безопасности и т. д. Соответственно каждый раз меняется конфигурация мира, и каждый раз «смысл» может сильно меняться вместе с ней. Одна из загадок кантовской философии — это загадка категорий. Откуда они берутся? Категории — это самые общие классификаторы нашего знания. Мы говорим, что мы мыслим мир в категориях качества, количества, существования-несуществования и т. д., то есть самых общих категориальных представлений. Но откуда они берутся, почему у Канта 12 категорий, а не 150? По-видимому, эти категории могут быть объяснены через экзистенциальные характеристики миров, которые позволяют нам классифицировать вещи в соответствии с теми аспектами, которые в данном случае соответствуют состоянию субъекта. То, что мы видим, и состояние субъекта находятся в прямом взаимодействии. Это неразрывная связь, единая система.

То, что знаки и субъективность тесно между собой связаны, позволило тому же Иксюлю провести различие между тем, что он называет *перцептивным знаком* (Merkzeichen) и *перцептивной метой* (Merkmal).

Перцептивный знак по-своему связан с тем, что он называет «организующими знаками», то есть со знаками, группирующими элементы в образы идентичности. Это некая мозаика элементов, придающая объектам характеристики Эго. Такого рода знаки для Иксюля — это части нашего субъективного мира, который мы способны проецировать вовне и обнаруживать их во внешнем мире в виде перцептивных мет. Перцептивные меты — это значимые элементы нашего Umwelt. Они сообщают нам, что нечто для нас значимое вовне находится в постоянном взаимодействии с нашей субъективностью. Merkmal возникает в результате проекции нашего субъективного поля вовне.

Внутреннее и внешнее находятся в постоянном взаимодействии, вплоть до их неразличимости. Мир поделен на сферы, которые являются классификаторами и отражают в себе нашу субъективность. Сфера сексуальных отношений окрашивает попадающие в нее существа, приписывая им некоторые смыслы: кто-то является потенциальным партнером, а кто-то — конкурентом. Сфера добычи пищи тоже производит селекцию и маркировку мира. Сфера безопасности окрашивает эту зону нашего мира, но, естественно, иначе. То, что в нее проникает, получает маркеры опасность–неопасность, враг–свой, и эта маркировка постоянно меняется.

Я хочу остановиться на вещи, которая мне кажется важной, загадочной, но совершенно принципиальной

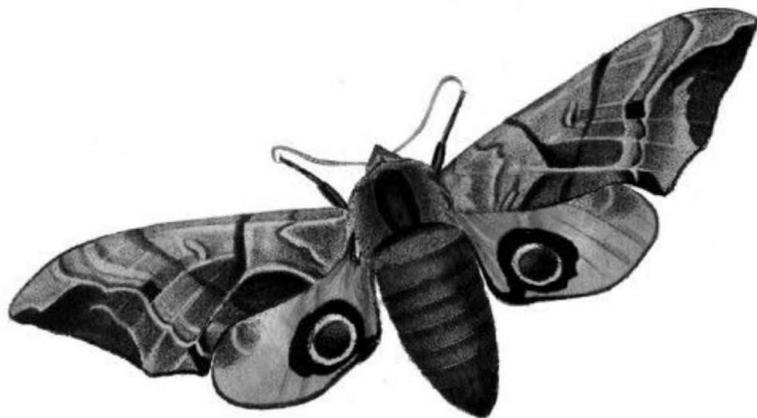
для понимания мира, в котором мы живем: на внешнем облике живых существ. Наличие различного внешнего облика нам кажется совершенно естественным. Но это не так уж самоочевидно. Внешность всегда является отражением внутреннего состояния субъекта. Эволюция придала нам внешний облик, в котором *Merkzeichen*, внутреннее, соединен с внешним — *Merkmal*. Внешний вид некоторых животных неизменно поражает нас. Взять хотя бы павлина или бабочку. Биологи говорят, что производство такого сложного внешнего облика требует невероятных энергетических затрат. Это неэкономно, зачем нужна эта роскошная внешность? Мы привыкли объяснять это расточительством необходимостью привлечь сексуального партнера или, наоборот, отпугнуть врага, то есть простыми функциональными установками. Но привлечь партнера можно более простым способом, как колюшка, например, окрашивающая брюхо самца в красный цвет и этим ограничивающаяся. Структура перьев павлина или чешуек на крыльях бабочки невероятно сложна. Она требует очень замысловатого эволюционного процесса. Понять оправданность таких «трат и усилий» непросто. Может быть, излишества внешнего облика можно осмыслить в категориях, которые сформулировал Лакан, предложивший различать *глаз* и *взгляд*. Глаз — это простая вещь, оптическое устройство, обращенное к миру и способное его воспринимать. А взгляд — это

нечто обращенное извне на меня. В искусстве можно говорить о конкуренции взгляда и глаза. Есть такие, например, фотографические изображения, что построены по законам линейной перспективы, которая соответствует определенной структуре видения, соотносящей видимый мир с геометрической точкой зрения. Можно сказать вслед за Бартом, который прямо об этом говорит, что в этих изображениях доминирует глаз. А взгляд возникает вместе со странным чувством, что *мир смотрит на меня*. Лакан связал это, с одной стороны, с идеей пятна, которое кажется нам глазом, например пятна на крыльях бабочки, и с другой стороны, с идеей зеркальной обратимости мира, который смотрит на нас в той же степени, в какой мы смотрим на него: «Я имею в виду — и Мерло-Понти специально на это наше внимание обращает, — что в мировом спектакле мы являем собою зрелище. То самое, что делает нас сознанием, соделывает нас в то же самое время зеркалом мира, *speculum mundi*. Не находим ли мы своего рода удовлетворение в том, чтобы оставаться под взглядом, о котором я только что, вслед за Морисом Мерло-Понти, здесь говорил, — взглядом, который, охватывая нас целиком, делает нас зрелищем, хотя самого взгляда нам никто не показывает? Спектакль мира является нам, в этом смысле, как нечто всевидящее»³⁶⁶.

Мы все время находимся в поле зрения настоящего или метафорического взгляда, притом не только человеческого. Жак Деррида написал странную

книжку о том, что он чувствует, когда его кот на него смотрит, а он голый стоит перед ним, и что ощущает при этом кот. Книжка называется «Животное, которым я являюсь» — «L'animal que donc je suis». Когда изображение построено по законам глаза, когда глаз доминирует, оно аполлоническое, успокаивающее, оно контролирует мир. Мы испытываем состояние тревоги, когда мир смотрит на нас, потому что мы не в состоянии контролировать взгляд извне. Сартр в своей книге «Бытие и ничто» попытался вообразить человека, который подглядывает сквозь замочную скважину и видит то, что происходит по ту сторону двери. Он говорит, что «Я» этого человека целиком превращается в глаз, его тело исчезает, он контролирует то, что видит, он видит, а его не видят. Я в данном случае — чистый субъект, нерелексивное сознание. «Но вдруг, — пишет философ, — я услышал шаги в коридоре, кто-то посмотрел на меня. Что это значит? Это значит, что я внезапно затронут в своем бытии и что существенные изменения появляются в моей структуре, изменения, которые я могу постигнуть и концептуально фиксировать рефлексивным cogito»³⁶⁷. Я слышу шаги за своей спиной и сразу превращаюсь в объект зрения, я теряю свою доминирующую позицию. Эта глубокая внутренняя трансформация тревожна. В ситуациях доминирования глаза взгляд отложен, вытеснен, подавлен. И этот отложенный взгляд мира связан с пятнами, дырами, зияниями, которые смотрят на

нас. Нечто сходное говорят Делёз и Гваттари, по мнению которых мир все время являет нам схематическое лицо. Это «лицо» — первый гештальт, который у нас складывается, две точки вместо глаз, дырка вместо рта — лицо. И это лицо обращено к нам и обращает к нам свой взгляд.



Бабочка бражник *Smerinthus ocellata*. Иллюстрация из книги: John Curtis. *British Entomology*. 1840-е годы

Лакан, обсуждая взгляд, говорит о мимикрии у бабочек, как она описана у Роже Кайуа. Часто на крыльях бабочек, когда она раскрываются, видны круги. Они называются *ocelli* и воспроизводят структуру глаза. Этологи считают, что это способ защиты от птиц, хищников. В момент, когда последние устремляются на бабочку, она раскрывает свои крылья. И вдруг на хищника устремляется взгляд двух больших глаз. Происходит невероятное превращение смотрящего в видимого,

трансформация, о которой пишет Сартр. Вот как описывал происходящее Кайуа:

...бражник *Smerinthus ocellata*, в состоянии покоя обычно прячущий внутренние крылья, вдруг резко выпрастывает их, ошарашивая нападающего двумя огромными синими «глазами» на красном фоне.

При этом движении насекомое впадает в некое подобие транса. <...> Опыты Штандфуса доказали действенность такого поведения, отпугивающего синицу, малиновку и обычного (но не серого) соловья. С развернутыми крыльями бабочка кажется головой огромной хищной птицы. Самый яркий пример подобного приспособления дает Виньон, описывая бабочку *Caligo*, обитающую в бразильских лесах: «Сверкающий зрачок, сверху и снизу прикрытый веками, вокруг — расходящиеся круги, похожие на накладывающиеся друг на друга наподобие чешуи узорчатые перья, как две капли воды сходные с оперением совы, а туловище бабочки — с ее клювом». Сходство настолько явное, что в Бразилии местные жители прикрепляют бабочку к двери сарая вместо птицы, которую она должна изображать³⁶⁸.



Бабочка Caligo. Иллюстрация из книги: *De uitlandsche kapellen: voorkomende in de drie waereld-deelen Asia, Africa en America = Papillons exotiques des trois parties du monde, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique, 1779*

Таким образом, мир легко играет трансформацией глаза во взгляд, зеркальной обратимостью зрения. И как видно из приведенного примера, животные своим внешним видом принимают участие в этих метаморфозах. Лакан видел подобие животной мимикрии в живописи, которая, по его мнению, была прямым продолжением этой странной игры. Он считал, что живопись — это искусство, в котором художник превращает свой глаз, глаз субъекта, во взгляд мира: «В картине, — говорят нам иные, — художник хочет быть именно субъектом, а искусство живописи как раз и отличается от всех

других тем, что в живописном произведении художник сознательно навязывает себя зрителю в качестве субъекта, в качестве взгляда. Другие возражают на это, выдвигая в произведении на первый план его вещную, объектную сторону. И хотя оба подхода в той или иной степени справедливы, суть дела ими, конечно же, не исчерпывается. Я, со своей стороны, полагаю следующее — конечно же, в картине всегда заявляет о себе нечто такое, что имеет отношение к взгляду. И художник это прекрасно знает — не случайно все его исследования, искания, старания, сама мораль его состоят лишь в выборе — делается ли он раз и навсегда или каждый раз заново — определенного взгляда. Даже разглядывая картины, начисто лишенные того, что взглядом обыкновенно принято называть, картины, где не то что пары глаз, а и фигуры человеческой не найти — пейзаж, скажем, написанный мастером голландской или фламандской школы, — вы заметите в них в конце концов некий признак настолько тонкий, нечто настолько для каждого из художников специфичное, что не сможете отделаться от впечатления, будто взгляд в них все же присутствует»³⁶⁹.

Я думаю, что фотография, например, во многом интересна тем, что она вводит в обиход непредсказуемую конфигурацию, которая начинает на нас смотреть. Есть много фотографий, которые производят впечатление мира, который открывается и смотрит на нас. Этот смотрящий на нас элемент

мира Барт в своей книге «Камера люцида» называет *пунктумом*. Пунктум — это, казалось бы, незначимая деталь, точка, что-то нейтральное, вдруг обретающее смысл и организующее вокруг себя размытое поле значений — студиум. Выбитый зуб, перстень на пальце начинают отвечать тебе взглядом, потому что это и есть зияние, дырка, пятно, что-то такое, что вдруг приобретает свойства самого взгляда. Это точка, распространяющая свое воздействие на весь фотоснимок, обращая его к зрителю. Барт говорит о своего рода «взрыве»: «...нужно говорить об интенсивной неподвижности: связанный с деталью как с детонатором, взрыв порождает звездообразную отметину на стеклянной поверхности хокку или фотоснимка...»³⁷⁰ Изображение вдруг начинает выворачиваться и смотреть на тебя. Эта диалектика глаза и взгляда, о которой говорит Лакан, как мне кажется, пронизывает наши отношения с изображением, она всегда реверсивна, поэтому я всегда думаю о том, что необходимо, когда мы говорим о картинках как стабильном поле значений, принимать во внимание постоянную их способность трансформировать глаз во взгляд и тем самым нарушить всякую статику смыслов.

Сказанное относится не только к фотографии или живописи, но и к загадке внешнего облика животных, с которой мы начинали. Одним из наиболее интересных биологов, который занимался вопросом о внешнем облике живых существ, был швейцарский зоолог Адольф Портман. Он активно участвовал

в знаменитых семинарах Eranos в Асконе. Портман долго считался странным зоологом, потому что в то время как все интересовались генетикой и этологией, его интересовал внешний вид животных. Он создал особое подразделение зоологии, которое сейчас называется фанерологией, от греческого phaneros: это органы обращенности животного вовне, которые сигнализируют о том, чем животное является. Портман говорил о том, что внешний вид животных экспрессивен, он всегда что-то выражает. То, что человек что-то выражает своим внешним видом, что он всегда является экспрессивной картинкой, я думаю, сомнений не вызывает. Портман говорил, что экспрессия — это не простая функция, приложение, привесок к метаболизмам, а что-то более важное. Экспрессия тут попадает в контекст феноменологии *дарения*, когда что-то дарит, дает себя, являя миру. В видимости живого всегда чувствуется обращенность вовне, попытка жизни представить себя и явить себя в виде лакановского взгляда. Только этим в конце концов оправдывается невероятная затрата энергии на создание всей этой поразительной эстетики. Недаром Кант говорил о том, что искусство и биология таких форм, как цветы, находятся в одной и той же плоскости.

Портман считал, что одна из главных задач внешнего облика — создать отличие. И это стремление укоренено в самом принципе жизни. Создание отличия он называл автопрезентацией, *Selbstdarstellung*, и полагал его витальной функцией

организма. Он называл это утверждение отличия *естественной геральдикой*, декларацией своей особенности, афишированием фанеров, органов, которые заявляют о своей особенности: «Семантические образчики, созданные для сигнализации, демонстрируют одну особо значимую черту: их элементы располагаются таким образом, чтобы производить непредсказуемый тип дизайна, который трудно спутать с другими образчиками. В этом смысле они напоминают боевые штандарты старых времен или геральдические гербы прошлого»³⁷¹. Жизнь — это во многом видимость, обнаружение себя как чего-то видимого и уникального. Живое существо, согласно Портману, — стихийный ницшеанец, презирающий борьбу за существование, схватку за еду. Принципиальными оказываются богатство и эксцесс. Жизнь любит предъявлять напоказ знаки силы в самом широком смысле. Существование в этом видимом режиме чрезмерности — демонстрация силы. Жизнь противостоит энтропии. Энтропия — это снятие всех различий, превращение всего в пыль. Смерть — это и есть энтропия. Жизнь противостоит энтропии. Всякий живой организм противостоит среде. Уже неоднократно упомянутый мной Роже Кайуа утверждал, что у живых существ может наступить усталость от необходимости отличаться от остальных, потому что такое отличие требует больших сил. Именно такая усталость, по мнению Кайуа, приводит к мимикрии. Мимикрия — результат психастении, нервного истощения. Если посмотреть

на общество, то видно, что массовая мимикрия, которая его время от времени охватывает, тесно связана с определенным типом усталости: нет сил противостоять. И, что важно, мимикрия чаще всего идет по линии деградации на более низкую ступень. Животные мимикрируют под растения, под камни. Мимикрия часто — это ослабление отличия, ведущее «вниз», от живого к менее живому или неживому. Сова или ящерица мимикрируют под кору дерева. Белый голубь мимикрирует под снег. Лягушки мимикрируют под листья. Гусеница мимикрирует под лист. Морской конек мимикрирует под коралл. Камбала — под камни. Жизнь проявляет себя как различие, и именно поэтому мимикрия — это сокрытие жизни в форме стирания различия между живым существом и окружающей его средой.

Благодаря Портману и его работам биологи научились изучать связь внешнего вида и внутреннего устройства животных. Раньше, когда речь шла о биологических типах (их всего 38), обычно не проводили различие между внешним и внутренним. И все же в основе типов лежит внутренняя организация организма, а внешний вид относительно автономен по отношению к ней. Известны многочисленные случаи конвергенции, когда два разных типа животных приобретают сходную форму. Например, дельфин, млекопитающее, становится похожим на рыбу. Существенно то, что генетически внутреннее и внешнее строение закодированы совершенно по-разному. Внутренние органы имеют

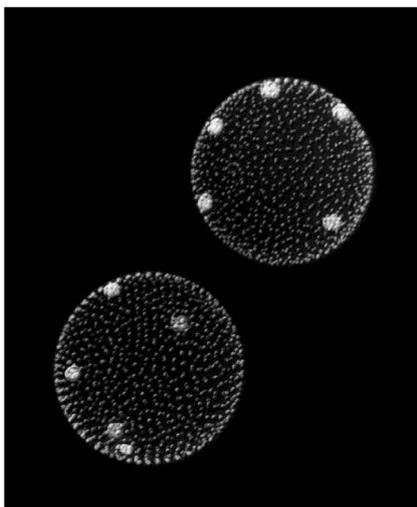
шесть уровней кодирования, которые защищают от мутаций и изменений. Это очень важно, потому что связано с витальными функциями организма. Если что-то произойдет с сердцем, то животное просто погибнет, поэтому столько защитных уровней кодировки. Внешний вид кодирован обычно всего дважды, его защита гораздо слабее, поэтому мутации легко протекают в области внешнего облика, который легко меняется. Внешний облик трансформируется по отношению к среде, в которой существует животное. Оно становится зеркалом среды, потому-то и могут возникать конвергенции. И именно поэтому мы имеем всего 38 биологических типов и мириады разных животных, которые их составляют. Бесконечное разнообразие животного мира лежит прежде всего в области внешнего облика (что, конечно, не значит, что внешний облик никак не сказывается на внутренней организации тела). Конечно, видимое отражает внутреннее. Художники изучают анатомию. Они должны знать строение мышц и костей, чтобы правильно изобразить обнаженное тело в движении. И все же внутреннее и внешнее гораздо более независимы, чем нам кажется. Внешнее гораздо больше связано с внешней средой. Если вскрыть тела тигра и льва и пригласить зоолога определить, кто есть тигр, а кто — лев, то задача эта окажется трудновыполнимой. Внутреннее строение, анатомия, размеры их почти не отличаются. Существует странная автономия внешнего по отношению к внутреннему.

В биологии есть свой Big bang — огромный эволюционный взрыв, который произошел в кембрийский период³⁷². Это период между 543 и 490 миллионами лет назад. Его длительность — примерно 60 миллионов лет. В масштабах истории нашей планеты это не такой уж длительный период. Он интересен тем, что в него жизнь вступает с тремя типами животных, а выходит из него со всеми 38 биологическими типами. Что-то невероятное произошло в этот период, с тех пор эволюция продолжалась, но больше новых типов не появилось. Вот как это выглядит в масштабах истории Земли. Земля возникла 4 миллиарда 600 миллионов лет назад. Жизнь зародилась 3 миллиарда 900 миллионов лет назад. Некоторые считают, что это случилось в результате метеоритной бомбардировки Земли. Совершенно отрицать этого нельзя. В 1969 году в Австралии был найден так называемый метеорит Мерчисон, на котором были найдены семьдесят четыре аминокислоты, в том числе восемь аминокислот, способных производить протеины. Как бы там ни было, в течение первых 3 миллиардов лет существования жизни на Земле было всего три биологических типа, и при этом не самых веселых: бактерии, одноклеточные водоросли и одноклеточные животные, например амебы. 3 миллиарда лет — больше ничего.

Встает вопрос: что случилось в кембрийский период? Никто, конечно, достоверно на этот вопрос ответить не может, но есть гипотезы³⁷³. Одна из них

заключается в том, что жизнь зародилась в так называемых black smokers — это вулканические извержения в океане. Они могли снабжать живые организмы энергией, альтернативной солнечной. Они, например, поддерживали необходимую для ускорения синтеза аминокислот высокую температуру. В этих извержениях было вещество — сернистое железо, которое живые организмы могли использовать в качестве источника энергии. Но самое существенное, что жизнь в black smokers протекала в полной темноте, потому что состав этих извержений похож на копоть. Сернистое железо в больших количествах находят в дымоходах. Потом происходит нечто принципиально важное: эти black smokers практически перестают функционировать, вода становится все более прозрачной и появляется свет. Как только появляется свет, ситуация начинает меняться. Возникает возможность зрения. Загадка его появления часто обсуждается. Глаз — это типичный пример, который приводят креационисты, когда пытаются доказать, что бог сотворил мир. Потому что, говорят они, глаз не может возникнуть эволюционно, это слишком сложно: все эти хрусталики, сетчатки, как их собрать воедино? Как если бы автомобиль вдруг эволюционно возник из бактерий, это слишком сложно. В действительности это не так загадочно: глаз возникает эволюционно, но фантастика заключается в том, что глаза появляются у огромного количества животных независимо друг от друга. Это не то что они возникли у какого-то вида, а затем стали передаваться

от вида к виду. Первое существо с глазами в кембрийский период — это трилобит. И он сразу становится хищником, ведь слепое существо не может быть хищником. Как только появляются хищники, возникает необходимость защищаться от них, то есть нужда в глазах распространяется. Глаза начинают развиваться у самых разных животных. И как только это происходит, начинает стремительно развиваться и дифференцироваться жизнь. Появляется *внешний облик*.



Вольвоксы. Фото: Picturepest

Самое главное событие кембрийского периода — возникновение кожи и панциря. Появляется внешний «экран», поверхность, на которой может расположиться видимое: фанеры. До этого таких поверхностей не было. Вот, например, чрезвычайно древние создания, так называемые

вольвоксы — крошечные полупрозрачные шарики, диаметром в миллиметр. Они обладают круглой формой, в них нет морфологической дифференциации, нервной системы, это преобразованная в единый организм колония микроорганизмов. Тут нет различия между внешним и внутренним, нет никакой поверхности, прячущей внутренние органы.

Или, например, *comb jelly* — гребневик, полупрозрачный мешок с ротовым отверстием, медузообразный по текстуре, классическое животное, не имеющее кожи. Он плавает и переваривает то, что попадает в этот мешок чисто механически. Его функционирование не зависит от зрения, и он не имеет поверхностного слоя. И у него тоже нет различия между внутренним и внешним, это такая пустая бутылка.

Согласно Портману, очень важным эволюционным моментом является исчезновение прозрачности. И это появление непроницаемой для зрения поверхности влечет за собой один существенный процесс. Первоначально все эти прозрачные создания тяготеют к симметрии. Когда возникает кожа, симметрия внутренних органов исчезает. У человека ассиметричны внутренние органы, в структуре нашего тела доминирует максимально эффективное использование ограниченного объема внутренних полостей: «...всюду, где метаболический процесс ведет к жертвованию симметрией в пользу увеличения поверхностей, расширившиеся органы убираются

в непрозрачные покровы. Усиливающийся уровень организации идет рука об руку с появлением все более очевидных непрозрачных поверхностей, обладающих специальной окраской, текстурой и иными кожными структурами»³⁷⁴.

Появление кожи любопытно тем, что внешний вид продолжает быть симметричным, а внутренний утрачивает симметрию. Происходит расхождение между внешним и внутренним, и внутреннее как бы освобождается от эстетического давления и начинает стремительно усложняться. Портман изучал прозрачных лягушек, которые кое-где существуют, японцы даже вывели для экспериментов искусственных прозрачных лягушек. Это любопытные существа. Их внутренние органы вытягиваются, обретают былую симметрию, как бы стремятся приобрести эстетические качества. Портман показал, что у прозрачных животных внутренние органы обыкновенно стремятся к симметрии: «Ясное различие между „внешним“ и „внутренним“ обликом на более высоком уровне отражает и структурное различие. Симметричная внешность становится местом расположения многих структур, предназначенных для глаза вероятного наблюдателя, то есть органа чувств, способного отличать „хорошие“ формы от „плохих“, в то время как „внутренности“ становятся местом значительного увеличения метаболических поверхностей, которые не могут ассоциироваться с визуальными эффектами даже тогда, когда в них появляется пигментная окраска»³⁷⁵.

В этом различии отражается и специализация на правде и обмане, о которой я уже говорил. Большие внутренние метаболические поверхности не несут в себе, в отличие от внешних, сомнительной или ложной информации. Каждое создание стремится к тому, чтобы обрести симметричный упорядоченный облик. Только такой облик мгновенно прочитывается глазом как знак, обладающий смыслом. И между прочим, как замечал тот же Портман, усложнение внешнего облика требует более сложной нервной системы для его восприятия. В каком-то смысле дифференциация мозга объясняется не только практическими навыками выживания, но и практикой чтения внешности, а ее можно, я надеюсь, без чрезмерной натяжки соотнести с человеческим навыком чтения письменных текстов, которому она предшествовала.

Внешнее, автономизируясь от внутреннего, перестает его непосредственно отражать и все больше становится отражением внешнего мира. Оно все больше вписывается в систему глаз/взгляд, о которой я говорил раньше. То, что мир смотрит на живое, а живое эволюционирует по отношению к этому взгляду (даже если в реальности никто и не смотрит), принципиально важно. На основании системы глаз/взгляд живое существо осваивает мир, вступает с ним в отношения, которые, вероятно, были бы невозможны, если бы мир не отвечал нашему глазу взглядом. Морис Мерло-Понти, тонко чувствовавший сложность этого обмена между миром и человеком,

писал: «Появившийся в среде видимого благодаря своему телу, которое само принадлежит этому видимому, видящий не присваивает себе то, что он видит: он только приближает его к себе взглядом, он выходит в мир»³⁷⁶. Для Мерло-Понти принципиально то, что видящее тело одновременно видимо, предстает взгляду мира. Он пояснял: «Можно говорить о появлении человеческого тела, когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется своего рода скрещивание и пересечение, когда пробегает искра между осязающим и осязаемым и занимается огонь, который будет гореть до тех пор, пока та или иная телесная случайность не разрушит то, что ни одна случайность не в состоянии была бы произвести...»³⁷⁷

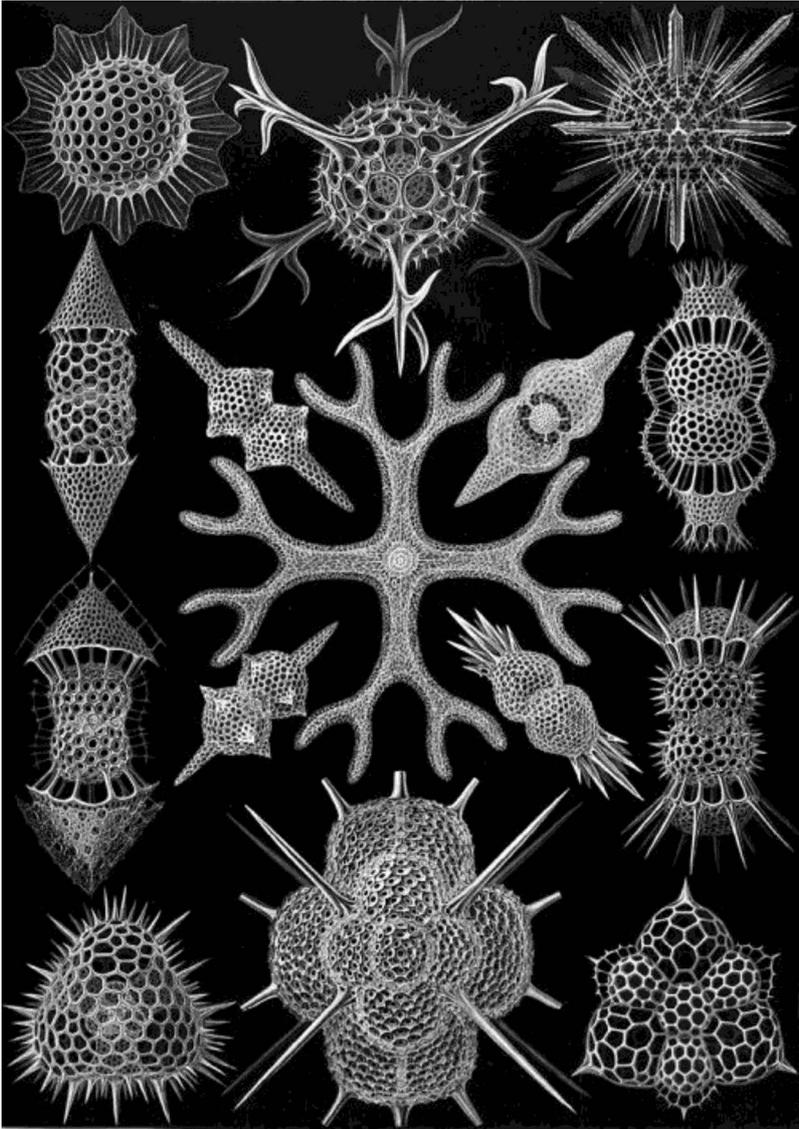
В результате то, что мы видим вовне, становится отражением нас самих. А это оказывается основанием для нашей деятельности в мире. Благодаря этому «скрещиванию и пересечению» мы способны проецировать иксюлевские «перцептивные знаки» *Merkzeichen* вовне и превращать их в «перцептивные меты» — *Merkmal*. Мы тяготеем к определенной организации знаков, предпочтительно в русле симметрии, которую мы связываем с красотой. Но эта способность укоренена в чувствительности животного к красоте и симметрии и в его способности выражать себя удивительным образом в своей внешности.

Все начинается, как я говорил, со света, от света животный мир переходит к появлению цвета, затем к появлению формы. Немецкий последователь

Дарвина Эрнст Геккель когда-то создал очень влиятельную книгу «Красота форм в природе» (1904), где он, в упоении от этих симметрий, воспроизвел огромный каталог органических форм. Эта книга оказала большое влияние на ар-деко, многие художники заимствовали из нее формы для своих произведений. История труда Геккеля показывает, до какой степени наша эстетическая чувствительность соответствует облику животных и укоренена в нашей биологической эволюции.

В заключение сегодняшней лекции я хочу коротко остановиться на истории глаза. Помните, я только что говорил о том, что сложное строение глаза — это традиционный аргумент креационистов против теории эволюции. И тогда же я сказал, что это слабый аргумент. Существует немало фактов постепенной и медленной эволюции глаза. Глаза начинаются с фоточувствительного пигментного образования, которое, так же как и цветные круги на крыльях бабочек, называется *ocelli*. Это сначала просто пигментное пятнышко, на котором кожа превращается в выпуклость, она становится подобием лупы. Благодаря тому, что возникает такая выпуклость, свет фокусируется и дает большой эффект. Возрастает фоточувствительность. Эти светочувствительные пигментные пятна являются самыми примитивными глазами. Из них возникают фасеточные глаза, как, например, у мух, других насекомых. Такие глаза — это, собственно, колония *ocelli*, собравшихся вместе и создавших фасеточный

глаз. Первые глаза трилобитов были фасеточными, собранными в формы цилиндров.



Гравюра из книги Эрнста Геккеля «Красота форм в природе» (1904). Ernst Haeckel. *Kunstformen der Natur* (1904), plate 91: Spumellaria

После кембрийского взрыва глаза появляются

практически у всех животных. Примитивные глаза имеются даже у медуз. У червей уже есть зрение. Но настоящий глаз, как мы его понимаем, возникает, когда появляется сетчатка: тонкий слой, покрытый светочувствительными клетками-рецепторами. Раковина наутилус имеет глаз, устроенный по принципу реерhole, камеры-обскуры. В нем есть маленькая дырочка, которая сужается и расширяется в зависимости от силы света.

Вообще, одна из центральных проблем, связанных со зрением, — это вопрос о том, как фокусировать луч света, чтобы сделать изображение более отчетливым. Этой цели служит выпуклая роговица, которая, как линза, фокусирует свет, корректируя от 20 до 65 процентов лучей. Но этого недостаточно. Поэтому мы имеем хрусталик, который корректирует то, что недофокусирует наша роговица. А у морского гребешка, например, внутри глаза имеется вогнутое зеркало. Оно покрыто отражающими свет кальцитами и меняет свою форму. Попадая на это зеркало, луч отражается от него и поворачивает обратно на прозрачную сетчатку. Он дважды проходит эту сетчатку, сначала — когда попадает в глаз, а затем — когда отражается назад зеркалом.

У улитки глаз находится в рожках, но это уже более-менее нормальный глаз, с нашей точки зрения, глаз, у которого есть сферические линзы, позволяющие видеть гораздо лучше, чем глаза моллюсков или медуз.

У рыб глаза невероятно выпуклые. Взять хотя бы

глаз сома, очень выпуклый, но без хрусталика, от этого он производит сильные сферические аберрации.

Мы давно не используем такие объективы в фотоаппаратах, а употребляем набор более плоских линз. У рыбы зрение искаженное, но вода сильно преломляет лучи, и выпуклость их глаз, как ни странно, производит коррекцию этого преломления. Но, как показывают исследования, морские животные гораздо меньше полагаются на зрение и гораздо больше — на слух. Выпуклость на лбу дельфинов — это большой уловитель и резонатор звуков. Этому же служит и их нижняя челюсть. В воздухе звук почти никогда не распространяется дальше, чем на десяток километров. В то время как под водой, где обыкновенно плохо видно на расстоянии, звук распространяется быстро и далеко. Кит-горбач в Мексиканском заливе слышит пение своих сородичей у берегов Аляски³⁷⁸.

Уже из сказанного ясно, что эволюционно все глаза разные. Чем более сложный глаз, тем более сложный мозг. Изображение дается нам сначала в очень схематическом виде, мы сразу различаем контрасты. В нашем мозге существуют две автономные формы восприятия. Одна специализирована на восприятии контрастов, а другая сосредоточена только на деталях. Мы все время синтезируем контрасты и детали. Развитие нашего мозга связано с оптикой нашего глаза, и эта оптика задает нам многие параметры нашего сознания.

Лекция III

Реальность как хаос. Эксперименты Кёлера и с резиновой рукой. Отделение изображения от носителя. «Шедевр» Френхофера у Бальзака. Превращение хаоса в смысл. Фотографии Фредерика Соммера. Внутреннее и внешнее. Экран кожи как место интеграции внутреннего и внешнего (Анзьё). Амодальное восприятие Стерна. «Я» как синтез систем. Человек — существо без сущности (Пико делла Мирандола и Хайдеггер). Человек как картинка. Изображение и интеграция систем. Устройство глаза. Видение контрастов и цвета. Система «где» и система «что». Улыбка Моны Лизы. Система центр/периферия.

Изображение как таковое — это чистая абстракция, продукт синтеза многих систем, которые входят в механизм восприятия и памяти. Оливер Сакс в книге «Антрополог на Марсе» рассказывает, что пациент, у которого после 45 лет слепоты удалили катаракту, увидел мир как полный набор хаотических пятен. Согласно Саксу, пациент этот увидел реальность мира, потому что она состоит из огромного количества хаотических пятен, которые не интегрированы в образы, смысловые совокупности. Сакс приводит

свидетельство пациента, донесенное до нас офтальмологом Альберто Вальво. Больному было возвращено зрение, но он испытал непредвиденные трудности: «Мои первые попытки читать приносили мне одни огорчения. Я видел буквы, каждую по отдельности, но сложить из них слово не удавалось. Дело пошло на лад лишь через несколько недель, после ежедневных изнурительных тренировок. Возникали и другие трудности. Я не мог сосчитать пальцы на собственной руке, хотя и знал, что их пять. Переход от одного пальца к другому не получался»³³⁷. Те же трудности испытывал и пациент Сакса Верджил после аналогичной операции, о чем говорил сам больной и рассказывала его жена Эми: «Ему было трудно воспринять весь объект в целом. Даже взяв кошку на руки, он не различал ее всю, а видел лишь, переводя взгляд с одного на другой, ее отдельные члены: ухо, нос, лапу, хвост. Эми нам привела и другой пример из того же ряда. Верджила удивлял вид деревьев. Только через месяц после операции он сумел осознать, что ствол и крона дерева составляют единое целое»³³⁸. И еще долгое время, чтобы отличить кошку от собаки, Верджил должен был брать животное на руки и ощупывать. Целостный образ не складывался в режиме визуального восприятия.

Нечто сходное замечал Ницше, когда говорил о дионисийском хаосе как о подлинном лице мира: «Общий характер мира <...> извечно хаотичен, не в смысле недостающей необходимости, а в смысле недостающего порядка, членения, формы, красоты,

мудрости и как бы там еще ни назывались все наши эстетические антропоморфизмы»³³⁹. Мир действительно хаотичен, и мы придаем ему смысл и организацию, структурно интегрируя эти пятна, организуя их в изображение. Изображение не есть прямая копия того, что находится перед нами.

Хорошо известны классические эксперименты, показывающие механизмы работы зрения. Один из известнейших был осуществлен Вольфгангом Кёлером, одним из основателей гештальтпсихологии. Он стал использовать очки, которые переворачивали видимую картинку, меняли в ней правую сторону на левую или верх на низ. Предсказуемо, надев такие очки, человек терялся. Специалист по интегративным системам зрения Альва Ноэ, интерпретируя эксперимент Кёлера, заметил: «Неспособность нормально видеть связана не с характером стимуляции, но скорее с перцептивным пониманием (или, вернее, непониманием) стимула»³⁴⁰. Очки разрушают устойчивую связь между видением и моторикой, видением и слухом. Так, при зеркальном переворачивании картинки звук, например, идет слева, а источник звука оказывается справа. Происходит дезинтеграция двух соотнесенных систем, и человек совершенно утрачивает способность ориентироваться. Он как бы полностью парализуется.

Любопытно, что если носить эти очки длительное время, то все становится на свои места, человек начинает свободно ориентироваться в этом перевернутом мире, потому что мозг начинает

интегрировать то, что он видит, иным образом. То, что перевернуто, начинает соединяться с соответствующей моторикой, слухом и т. д. Но если снять эти очки с человека, то он снова какое-то время не сможет ходить. Не существует простого оптического отражения мира в нашем глазу. Изображение интегрируется через взаимодействие различных когнитивных, перцептивных и моторных систем. И результатом этой интеграции становится окружающий нас мир.

Другой часто цитируемый впечатляющий эксперимент — это эксперимент с резиновой рукой. Руку человека прячут, а в поле его зрения помещают резиновый муляж руки. Его настоящую руку колот, до нее дотрагиваются кисточкой, одним словом, стимулируют, и через довольно короткое время человек ощущает эти уколы в лежащей перед ним резиновой руке. Резиновая рука становится чувствительной. Происходит перенос осязательных ощущений на резиновую руку. Происходит интеграция тактильных ощущений с тем, что он видит. Зрение всегда доминирует, оно всегда служит основой для интеграции разных ощущений. Это хорошо видно на примере локализации источника звука, который мы всегда обнаруживаем в том, что видим. В кино мы переносим звук из динамика за экраном на губы героя или видимый в кадре музыкальный инструмент. Это эффект чревовещателя, который говорит горлом, не двигая губами, а мы слышим речь из уст куклы, которая рядом шевелит

губами. Речь мы привязываем к движущимся губам, музыку мы привязываем к видимому музыкальному инструменту или радиоприемнику. Французский теоретик Кристиан Мец заметил, что вся система звуков в нашей культуре определяется через их источники. Мы говорим: это шум самолета, это шум автомобиля, это шум пилы. Мы характеризуем звук через то, что мы можем видеть.

Вот это *coupling*, сочленение, спаривание происходит у любого живого существа. Биологи говорят, что у примитивных животных оно происходит в режиме непосредственного контакта, но чем более сложно организовано существо, тем меньше оно зависит в этом сочленении от непосредственного контакта и тем более предполагает дистанцию. Зрение знаменует переход от тактильности к восприятию на расстоянии. И это дистанцирование имеет большое значение. С развитием психики животных, и позже человека, расстояние увеличивается и радиус зрения удлиняется. Горизонт тяготеет к постоянному расширению. По мере его расширения происходит появление того, что мы можем назвать *образом, изображением*. Расширение горизонта, однако, сопровождается выделением в нем более узких зон и их упрощением. Есть закон, который знают специалисты по рекламе: чем дальше реклама от человека, тем проще она должна быть. Французский философ Жильбер Симондон считал, что в греческом театре использование масок, упрощающих формы лиц, связано с этим расширением спектра зрения

и с круглой формой греческой орхестры, где не предполагалось прямого луча зрения, структурно организующего новоевропейский театр, в котором сцена имеет вид коробки без одной стены. Современная сцена резко сужает горизонт зрения и делает излишней маску. Нарастающее дистанцирование прямо связано с автономизацией изображения, картинка, постепенно превращающейся в отдельный объект восприятия. Одновременно происходит превращение этой картинки в некую символическую конфигурацию, отделяющуюся от материальных носителей и способную превратиться в знак. Как заметил немецкий историк искусства Ханс Бельтинг, «„изображение“ — нечто большее, чем результат восприятия. Оно являет себя как результат личной или коллективной символизации»³⁴¹.

Самое удивительное в живописи — это то, что мы смотрим на холст, на мазки, на краски и видим картинку, которая отделяется от этих рам, холста и красок. Мы можем смещать внимание от мазка и холста к изображению, которое как бы приобретает автономию и становится независимым от своего носителя. Я в этой связи хочу опять вспомнить оппозицию взгляда и глаза. Взгляд — это то, что всегда обращено к нам, то, что нас касается. Сартр говорит о том, что взгляд лежит у нас на лице. Глаз находится в лице человека, которого ты видишь, а взгляд — прямо на тебе. Мы можем видеть либо взгляд, либо глаз: «... мое восприятие взгляда, обращенного ко мне, появляется на фоне устранения

глаз, которые „рассматривают меня“: если я воспринимаю взгляд, я перестаю воспринимать глаза; они находятся там, они остаются в поле моего восприятия, как чистые представления, но я не использую их, они нейтрализованы, находятся вне игры; они не являются больше предметом тезиса; они пребывают в состоянии „выключенности“ („mise hors circuit“), в котором находится мир для сознания, подвергшийся феноменологической редукции, предписанной Гуссерлем. Что касается глаз, которые вас рассматривают, то вы не сможете увидеть их прекрасными или безобразными, различить их цвет. Взгляд другого скрывает его глаза; кажется, что он шествует перед ними. Эта иллюзия проистекает оттого, что глаза как объекты моего восприятия остаются на точном расстоянии, которое разворачивается от меня к ним (одним словом, я присутствую в глазах без расстояния, но они находятся на расстоянии от места, где я „нахожусь“), тогда как взгляд сразу находится во мне без расстояния и в то же время держит меня на расстоянии, то есть его непосредственное присутствие по отношению ко мне разворачивает расстояние, которое удаляет меня от него. Я не могу, стало быть, направить свое внимание на взгляд без того, чтобы тут же мое восприятие исчезло и перешло на задний план»³⁴².

Речь идет именно об этой магии отделения и приближения, характерной для оппозиции глаз/взгляд и для изображения, способного

к автономизации. И эта способность к автономизации — продукт системной интеграции. Ведь то, что мы видим, не есть прямой отпечаток мира напротив нас. Это интеграция когнитивных операций и феноменов, не только звуков, моторных схем тела, но и смыслов, памяти. Всякая картинка включает структуры памяти. Мы еще поговорим о том, как движется зрительный сигнал в мозгу, но он обязательно проходит те зоны, где локализуется память и знание понятий, речь. Интегрируется, в конце концов, не просто совокупность ощущений, а ощущения, опыт и смыслы. И эти смыслы и опыт участвуют в автономизации изображения от носителя, в приобретении им тотальности.

В «Неведомом шедевре» Бальзака художник Френхофер стремится создать такой шедевр, в котором отделение изображения от носителя достигло бы абсолюта. Он говорит о своем творении, обращаясь к первым его зрителям: «Вы не ожидали такого совершенства? Перед вами женщина, а вы ищете картину. Так много глубины в этом полотне, воздух так верно передан, что вы не можете его отличить от воздуха, которым вы дышите. Где искусство? Оно пропало, исчезло. Вот тело девушки. Разве не верно схвачены колорит, живые очертания, где воздух соприкасается с телом и как бы облекает его?»³⁴³ Картина (то есть краски, холст) в глазах Френхофера исчезает, живописный воздух становится реальным. «Искусство пропадает». Но в глазах зрителей происходит прямо противоположный

процесс. Репрезентация оказывается полностью исчезнувшей в ее носителе. Изображенная женщина исчезает за хаосом мазков: «Подойдя ближе, они заметили в углу картины кончик голой ноги, выделявшийся из хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную туманность, — кончик прелестной ноги, живой ноги. Они остолебели от изумления перед этим обломком, уцелевшим от невероятного, медленного, постепенного разрушения»³⁴⁴. У Бальзака иллюзия автономии изображения от носителя достигает такой интенсивности, что обрушивается, хороня себя под слоем краски. Мнимая реальность изображаемого не выдерживает и скрывается под подлинной материальностью и реальностью краски. «— Под этим скрыта женщина! — воскликнул Порбус, указывая Пуссену на слои красок, наложенные старым художником один на другой в целях завершения картины»³⁴⁵. Бальзак рассматривает пределы отделения мотива от медиума, автономизации картинки, одновременно указывая на подлинное напряжение, существующее между ними.

Между 10 и 13 месяцами у ребенка происходит очень важная трансформация жеста. До этого возраста один из главных жестов, с помощью которых ребенок соотнесен с миром, — это жест хватания. Он видит предмет, тянется к нему, хочет его схватить и овладеть им. В этот же период появляется жест указания³⁴⁶. Ребенок показывает пальцем на то, что от него удалено. Этот жест уже предполагает знаковую.

В языке есть такие словечки — шифтеры; это слова, которые указывают: «этот стакан»; в данном случае «этот» — это шифтер, эквивалент указующего пальца. У ребенка возникновение жеста указания — это важный семиотический момент, который, по-видимому, связан с возникновением образа, изображения, которое может заменить собой предмет. Этот жест приходит вместо хватания. Предметность становится вторичной, символическое и смысловое выдвигается на первый план. Жест указания, возникающий в раннем детстве, важен еще и потому, что он чисто человеческий. В этом смысле он прямо связан с языком. Даже самых развитых обезьян невозможно научить указывать, и они не понимают жеста указания. Обезьяна хватает, а указать она не может.

Когда появляется отделенная от материального носителя картинка — и это абсолютно невероятная способность человека, — мы начинаем овладевать умением трансформировать симультанность в последовательность. Это тоже очень важная антропологическая черта. Что такое симультанность: мы имеем картинку, и там много разных пятен и черт, но информацию передать в такой форме очень сложно. Человек устроен так, что он лучше всего может передавать информацию, превращая сигналы в линейную цепочку, в последовательность. То, что мы видим, должно быть превращено в серию, которая может быть записана и передана. Эта особая форма трансформации видимого невозможна без отделения

картинки от вещей. Вещи сами по себе невозможно нарративизировать, выложить в цепочки и так далее. А вот картинки могут быть подвергнуты такой трансформации, знаки могут вытягиваться в ряды, которые позволяют передавать информацию.

В 1940-е годы фотограф, которого я очень люблю, Фредерик Соммер снимал в Аризонской пустыне. Пустыня эта предстает на фотографиях как невероятное нагромождение мелких камней, поле серого гравия. Поверхность фото тут покрыта невероятным количеством мелких деталей, которые невозможно ни рассмотреть, ни тем более запомнить. Фотография, однако, их фиксирует без всякой дискриминации.

Когда-то Зигфрид Кракауэр заметил, что фотография противоположна памяти. Мы считаем, что фотография — это подспорье памяти, ее механический эквивалент. Но мы запоминаем только то, что имеет для нас смысл, выделяем то, что для нас значимо, и это помним. Вот что писал Кракауэр: «Фотография способна объять реальность в качестве пространственного (или временного) континуума, образы памяти же сохраняют ее только в той мере, в какой она имеет значение. Поскольку то, что имеет значение, не сводится лишь к пространственным или временным характеристикам, эти пласты вступают в конфликт с фотографическим способом передачи изображения. Если же они предстают, согласно этому способу, в виде фрагментов — поскольку фотография не содержит в себе смысла, к которому отсылают

воспоминания и которым обусловлено их фрагментарное существование, — то фотография в пространственно-временном континууме предстает некой смесью, отчасти состоящей из отбракованных деталей»³⁴⁷. Именно потому, что фотография запоминает все, она противоположна человеческой памяти. Она накапливает огромное количество каких-то следов, из которых мы не можем выделить главное. Она уничтожает способность памяти фиксировать существенное. И именно на этом эффекте строятся некоторые фотографии Соммера, сделанные им в Аризоне.

Такого рода изображения обнаруживал Клемент Гринберг в послевоенной американской живописи, например у Джексона Поллока: «Эта тенденция проявляется в полностью „децентрализованном“, „полифоническом“ изображении, опирающемся на поверхность, сотканную воедино из одинаковых и очень сходных элементов, повторяющихся без очевидной вариации от одного края изображения до другого. Такое изображение, по видимости, не нуждается ни в начале, ни в середине, ни в конце»³⁴⁸. Этот текст был написан Гринбергом в 1948 году, то есть примерно тогда же, когда Соммер работал в пустыне. Когда в картине нет ни верха, ни низа и она вся заполнена мелкими монотонными элементами, наше восприятие лишается значимого центра, вокруг которого память может сплести цепочку ассоциаций, произвести гештальты. Очевидно, что невозможно запомнить картины Джексона Поллока. Сущность

соммеровских фотографий в том, что они сопротивляются нашей потребности что-то выделять в картинку, которую мы можем изъять из френхоферовского хаоса, трансцендируя уровень неорганизованных следов.

В аризонской серии фотографий Соммера выделяется одна под названием «Медальон» (1948). Здесь из дощатого пола, покрытого наростами многолетней грязи и каких-то минеральных отложений, выступает голова куклы, когда-то брошенной тут и забытой.

И эта голова абсолютно трансформирует картинку. Из хаоса проступают очертания головы, но главное — *глаза* куклы. Я уже говорил о функции лица, глаз, которые сразу все центрируют, объединяют, по выражению

Делёза и Гваттари — «территориализируют», организуют вокруг «господствующего означающего». Но главное, тут происходит обретение картинкой взгляда, она начинает смотреть на нас. В фотографию теперь вписан взгляд как что-то к нам приближающееся, касающееся нас. К нам приближается взгляд, и одновременно происходит его отделение от носителя, он приближается вместе с изображением в антропологическом смысле слова. Тут в полной мере происходит синтез разных систем, их интеграция. И в результате перед нами возникает *образ*. Этот образ с большим основанием можно назвать *ментальным образом*, потому что ментальный образ немислим без способности картинке отделяться от своего медиума.

Человеческое тело отличается от тела животного тем, что у него нет ни перьев, ни шерсти, этих впечатляющих покровов, но лишь чистая поверхность кожи, призывающая к проекции на нее разнообразных знаков. Это тело, лишенное фанеров, органов внешней экспрессии, которыми обладают животные. Экспрессивность тут в основном перенесена с тела на лицо, на котором она концентрируется. Лицо становится специальным органом экспрессии. Кожа, как экран проекции, играет в мире человека совершенно особую роль. В 1919 году психоаналитик Виктор Тауск высказал предположение о наличии нескольких этапов в становлении Я. Сначала наступает «безобъектный период», когда все стимулы, получаемые организмом, приписываются внутренним источникам. За ним следует второй период, когда все стимулы приписывают исключительно предметам внешнего мира. Тауск пишет о постепенно формирующейся «способности отличать объективность от субъективности, о формировании понимания реальности, позволяющем индивиду видеть во внутреннем опыте нечто отличное от внешних стимулов...»³⁴⁹ Оба периода откладываются в человеческой психике в виде двух Я — психического и телесного, которые по-разному относятся к взаимодействию человека и мира. Психическое Я признает желания частью себя, а телесное — нет, и ему как внешней инстанции начинают приписываться влечения, которые как будто приходят не изнутри, а из внешнего мира, где и располагается

тело, например сексуальные влечения, которыми шизоидный субъект якобы наделяется извне. Влечения приписываются некоей существующей вне человека и опасной *машине влияния*, чье функционирование подробно описал Тауск. Для нас тут интересна история отделения внутреннего от внешнего, которой мы так или иначе уже касались, когда говорили о глазе, взгляде и своеобразном статусе изображения, способного отделяться от материального носителя.

Идеи Тауска повлияли на французского психоаналитика Дидье Анзье, опубликовавшего в 1985 году влиятельную книгу «Я-кожа» (*Le Moi-peau*). Анзье пришел к выводу, что интеграция внутреннего и внешнего осуществляется с помощью кожи, органа тела, обладающего, по выражению Мерло-Понти, способностью к «двойственному ощущению»: «Когда я сдавливаю руки, речь идет не о двух ощущениях, которые я мог бы испытывать, одновременно воспринимая два смежных объекта, но о некоей двойкой организации, в рамках которой руки могут чередоваться в функции „трогающей“ и „затронутой“. Говоря о „двойственных ощущениях“, я имел в виду, что при переходе от одной функции к другой я мог бы осознавать затронутую руку как ту, что вот-вот будет трогать...<...> Тело застигает само себя извне в тот момент, когда готово начать познание, пытается коснуться себя в тот момент, когда само чего-то касается, намечает „своего рода рефлексия“...»³⁵⁰

С точки зрения Анзье, «двойственные ощущения»,

сосредоточенные в коже, позволяют создать модель интеграции психического и телесного Я, внешнего и внутреннего. Эта важная интеграционная система названа Анзье *Я-кожей*. Психолог писал о трех функциях кожи, создающих структуру кожного Я: первая — «это мешок, который содержит в себе все блага, связанные с питанием, заботой, окутывающими словами». Вторая функция — служить интерфейсом между внутренним и внешним мирами, и наконец третья — быть местом инскрипций и следов, устанавливающим значимую коммуникацию с другими³⁵¹.

Иной подход к проблеме интеграции и становления Я предложил американский психолог Дэниэл Стерн. Он утверждал, что младенцы обладают врожденной способностью, которую он назвал «амодальным восприятием» (amodal perception), а именно способностью «переводить» ощущения одной модальности в другую: «...он берет информацию, полученную в одной модальности ощущений, и каким-то образом переводит ее в другую модальность ощущений. Мы не знаем, каким образом он это делает. Информация, по-видимому, испытывается как не принадлежащая ни одной специфической модальности ощущений. Скорее всего, она трансцендирует способ и канал передачи и существует в некоем неизвестном супрамодалном виде»³⁵². И эта перекодировка в амодальное состояние (то есть не принадлежащее ни звуку, ни тактильности, ни зрению) принципиальна для возникновения

Я ребенка. Идеи Стерна недавно приложил к кино известный кинотеоретик Раймон Беллур, который пытался показать, что кино не есть искусство изображения и звука, но основано на сложном амодальном синтезе, в основе которого лежит «видеотактильный перенос». Амодальность перцепции кино прямо связывается им со специфической аффективностью³⁵³.

Я сделал это длинное отступление, чтобы показать, что, по мнению многих исследователей, изображение — это всегда синтез разных модальностей и разных элементов Я (психического, телесного). Понимание этого может помочь в определении природы некоторых искусств (например, кино), но может способствовать и лучшему пониманию антропологии, а именно способности человека синтезировать собственное Я из множества перцептивных систем и сложной топологии их взаимодействия (внутреннего и внешнего). Но, пожалуй, самое интересное тут — это возможность лучше понять связь изображения с местом человека в мире. Антропология, в отличие от зоологии, имеет дело не с фанерами, а с гладкой поверхностью кожи как местом проекции и синтеза систем. Без кожи не было бы человека, но кожа — это поверхность для изображений. И эти изображения могут проецироваться на нее изнутри и извне.

Человек — сложное существо, постоянно испытывающее дефицит самоопределения. Он, в отличие от животных, обретает идентичность через

множественный синтез систем. Поэтому всему человечеству свойственно использование второго покрыва, лежащего на коже, — одежды. Одежда — это способ создать видимость там, где эта видимость не проявлена. Заявить о своей принадлежности человеческому роду значит, в сущности, не сказать ничего определенного. Еще в эпоху Ренессанса Пико делла Мирандола в знаменитой «Речи о достоинстве человека» писал, что главное свойство человека — быть неопределенным, то есть быть актером, способным играть любую роль. Ведь актер — человек, лишенный сущности: «Тогда согласился бог с тем, что человек — творение неопределенного образа, и, поставив его в центре мира, сказал: „Не даем мы тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю“»³⁵⁴.

Нечто сходное будет повторено уже в XX веке Хайдеггером, утверждавшим, что понятие о сущности человека метафизично, а всякая сущность заменяется в случае с человеком экзистенцией, которая сопротивляется любому определению в рамках видов, родов и внешних отличий: «...в экзистенции никогда нельзя мыслить некий специфический род среди

других родов живых существ, если, конечно, человеку надо все-таки задумываться о сути своего бытия, а не просто громоздить естественнонаучную и историографическую информацию о своих свойствах и своих интригах. Так что даже *animalitas*, которую мы приписываем человеку на почве сравнения его с „животным“, сама коренится в существе экзистенции. Тело человека есть нечто принципиально другое, чем животный организм»³⁵⁵.

Человек никогда до конца не может смириться со своей неопределенностью и отсутствием сущности. Он испытывает дефицит фанеров и поэтому все время одевает себя и украшает. Он все время превращает себя в изображение, в то время как животное от природы им является. Это разукрашивание человека — антропологическая черта, которая, например, позволяет индивидам вписаться в сообщество. Немецкий теоретик искусства Карл Эйнштейн написал книжку «Негритянская культура», где утверждал, что человек, не будучи даже родовым существом, вынужден прибегать к татуировкам, чтобы вписать себя в племя или род³⁵⁶. Речь идет о непрекращающейся компенсации отсутствия фанеров — органов внешней выразительности.

Некоторые племена в этом смысле особенно поразительны. Например, племя омо, обитающее в долине реки Омо на юге Эфиопии. Они разрисовывают свои лица и тела, как современные абстрактные живописцы, и ходят буквально как картинки. В отличие от обычной ритуальной

практики, они очень индивидуальны в своих росписях. У ома живопись по телу совершенно заслоняет их лица.

Нечто подобное описывал Леви-Стросс в «Печальных тропиках» применительно к «индейскому населению мбайя-гуайкуру, последними представителями которого являются ныне в Бразилии кадиувеу, а в Парагвае — тоба и пила-га. Их культура, — писал он, — как нельзя более напоминает ту, которую наше общество воображало в одной из своих традиционных игр и образец которой так удачно представил Льюис Кэрролл. Эти индейцы-рыцари походили на изображения игральных карт. Такую особенность подчеркивал уже их костюм: широкие в плечах и падающие жесткими складками туники и кожаные плащи, украшенные черными и красными узорами (ранние авторы сравнивали их с турецкими коврами), которые воспроизводили карточные орнаменты пик, червей, бубен и трэф»³⁵⁷. Я еще вернусь к культуре кадиувеу.

Человек стремится превратить себя в образ, который фиксируется на коже как на экране, интерфейсе, на котором встречаются внешнее и внутреннее. Я думаю, что способность превращаться в Другого как раз связана с тем, что картинка способна отделяться от материального носителя, на который она нанесена, от этого медиума, кожи, которая практически превращена в холст. Австрийский психолог Пауль Шильдер написал книжку «Образ тела», в которой объяснял, как любой человек несет

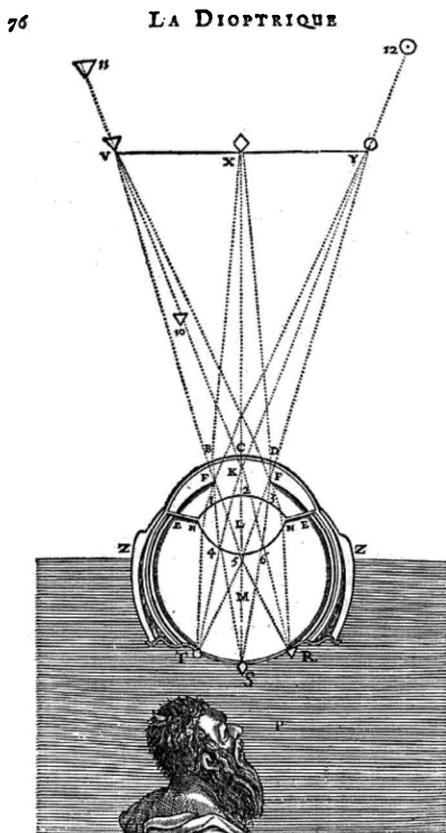
в себе картинку, образ самого себя. Тело — такое странное образование, которое отчасти принадлежит материальному миру, а отчасти — нашему субъекту, нашему сознанию. Это промежуточная зона между материальным миром и сознанием. С одной стороны, его можно пощупать, с другой стороны, наш субъект, наше сознание находится в нем и оно является прямым продолжением нашей субъективности. Поэтому на материальное тело всегда наложена схема, которая определяет наше собственное восприятие нас самих. Всем известны истории о призрачных частях тела, когда ампутируют руку, ногу, а человек продолжает ощущать, что у него есть рука или нога. Нога, которой нет, может испытывать боли. Шильдер пишет, что мы живем в схеме, внутри которой рука продолжает существовать. Изменения в теле не отражаются на этой схеме. Образ тела связан с габитусом, с моторной схемой и с тем, как мы себя видим в зеркале. Все это складывается в образ, который мы носим с собой, образ, отражающий скорее феноменологию изображения.

Шильдер рассказывает об экспериментах с образом лица. Если мы закроем глаза и повернем голову вбок, через какое-то время у нас вновь возникнет ощущение, что голова повернута вперед, и при этом лицо становится каким-то уплощенным. Это связано с тем, что схема нашего тела обычно предполагает лицо, смотрящее вперед. «Однако, — замечает Шильдер, — индивид не может полностью игнорировать изменения в ощущениях; отсюда

чувство, что лицо стало более плоским»³⁵⁸. Привычная схема, однако, доминирует в нашем самоощущении. Расхождение ощущения тела и его физики существенно, и оно лежит в области отделения образа от носителя.

Каким образом хаос реальности интегрируется в некую наделенную смыслом целостность? В начале Нового времени одну из самых влиятельных моделей зрения предложил Декарт. Для объяснения механизмов зрения он придумал умственный эксперимент, который может быть повторен на практике. Вот как описывал Декарт этот эксперимент в «Диоптрике»: «...взяв глаз только что умершего человека или, в крайнем случае, быка или другого крупного животного, аккуратно отрежете около дна глаза три оболочки, его обволакивающие, так, чтобы большая часть среды M, находящейся там, осталась бы открытой и целой; затем, прикрыв ее каким-нибудь белым телом, настолько тонким, чтобы через него насквозь проходил свет, как, например, куском бумаги или скорлупой яйца RST, вы поставите глаз в отверстие окна, нарочно сделанное для него (как Z), таким образом, чтобы передняя часть BCD была повернута к нескольким предметам, как VXY, освещенным солнцем, а задняя часть с белым телом RST направлена внутрь комнаты P, где вы находитесь и куда не должен проникать никакой свет, кроме попадающего в глаз, о котором вы знаете, что все его части от C до S прозрачны. Когда спустя некоторое время вы посмотрите на белое тело RST, то увидите,

может быть не без удивления и удовольствия, картину, которая непосредственно представит в перспективе все наружные предметы около VXY при условии, если вы позаботитесь о том, чтобы глаз сохранял свою естественную форму, соответствующую расстоянию до предметов: ибо если вы будете на него давить сильнее или слабее, чем нужно, картина станет менее резкой...»³⁵⁹ Декарт проиллюстрировал этот пассаж известной гравюрой.



Декарт. Иллюстрация из трактата «Диоптрика», 1637

Декарт предлагает превратить глаз в камеру-обскуру и заменить сетчатку экраном, на котором должно возникнуть изображение, точно такое, какое предположительно мы имеем в глазу. Эта модель оказалась очень влиятельной. Согласно Декарту, в глазу возникает копия реальности, подобная фотографической картинке. Отсюда и устойчивая идея о существовании некоего сетчаточного изображения. Многие и до сих пор считают, что глаз — это фотоаппарат и что существует это пресловутое сетчаточное изображение. Тогда можно заглянуть в глаз и увидеть на дне глаза картинку, как внутри камеры-обскуры или фотоаппарата. Французский писатель Вилье де Лиль-Адан (хотя и не он один) использовал эту мифологию. В повести «Клер Ленуар», например, он рассказывает о том, как на сетчатке мертвеца удалось увидеть сохранившийся там отпечатанный портрет убийцы. Если достаточно быстро вскрыть глаз, то можно еще увидеть то, что жертва видела перед смертью. Это Декарт, окончательно наложенный на фотографию.

Но миметическая модель зрения Декарта имела один недостаток. Для того чтобы увидеть изображение на сетчатке, прямо за ней необходимо расположить фигуру наблюдателя. Современник Декарта Гассенди говорил о том, что модель Декарта ошибочна, потому что, чтобы увидеть изображение на сетчатке, нужен еще один человек — зритель. Значит, говорил он, внутри этого маленького человечка внизу должен быть еще один маленький человечек, который будет

видеть то, что в глазу у первого. И так до бесконечности. Конечно, никакого сетчаточного изображения не существует, все это плоды эпохи, которая сначала открыла для себя камеру-обскуру, а затем фотографию.

На самом деле все гораздо сложнее и происходит совершенно иначе. В глаз попадает луч света, он стимулирует клетки на сетчатке, от которой импульс передается по оптическому нерву к небольшим образованиям в глубине мозга под названием боковые коленчатые ядра. Здесь активируются нейроны, реагирующие на сигналы то от одного, то от другого глаза, но никогда от двух глаз одновременно. Эти нейроны реагируют на яркость света или цвета. Отсюда сигнал направляется в зрительную затылочную зону. Часть сигналов идет в затылочную, а часть — в теменную долю. Сигналы идут сложным путем, возвращаясь из зрительной зоны назад, в сторону фронтальной зоны мозга. Этот процесс постоянно задействует разнообразные мозговые структуры. В боковых коленчатых ядрах сигналы начинают расслаиваться и попадают в зоны, где клетки восприимчивы к определенным типам различных сигналов. Разные формы движения воспринимаются разными типами клеток, расположенными в затылочной части. Но всего этого недостаточно для зрения. Чтобы в нашем сознании возник узнаваемый объект, вся эта множественность, возникающая в процессе дифференциации, должна снова быть интегрирована в некое целое. Сначала мы

должны разделить сигналы: разные формы активируют нейроны в разных зонах, разные типы движения идут в разные зоны — и только потом они начинают интегрироваться, по мере того как сигналы, проходя через разные разделы коры, возвращаются в средний мозг. Наконец, сигналы достигают района гиппокампа, где завершается зрительное восприятие. А гиппокамп расположен в центральном районе в медиальной височной доле, которая может считаться высшим отделом зрения. Тут происходит классификация сигналов по смыслам, по концептам. Именно тут происходит узнавание.

Еще Виктор Шкловский говорил, что наше зрение завершается узнаванием. Если мы не узнали объект, значит, мы его не увидели. Зрение всегда завершается нахождением смысла. Кант полагал, что мы всегда движемся от ощущения к концепту, что концепт завершает восприятие. Эта вкратце обрисованная мной картина показывает, что вместо декартовской картинки мы имеем сложный процесс сепарации сигналов и их последующей интеграции в разных отделах мозга. То, что в итоге является нам как оптическая копия реальности, внутренняя фотография, — это результат сложного синтеза. Возникают образы, которые, в конечном счете, продукт интеграции со всеми структурами, участвующими в восприятии: слуховыми, моторными, памятью, концептами и так далее. Всякое изображение, которое имеет для нас смысл, — это результат сложных интеграций.

Структура нашего зрения предполагает несколько «типов восприятия». В самом глазу закодированы разные системы. Мы знаем, что человек и животное видят по-разному. Животные воспринимают контрасты и формы, скорость движения, но обыкновенно не видят деталей. В Америке популярна книга, написанная женщиной, страдающей аутизмом, Темпл Грандин, которая прославилась тем, что изменила архитектуру боен, минимизировав стресс идущих на заклание животных. Она считает, что восприятие аутиста похоже на восприятие мира животными. С ее точки зрения, животные панически реагируют на контраст, например, света и тени³⁶⁰. Они начинают метаться. Она переделала бойни таким образом, чтобы животные резко не выходили из света в тень. Их восприимчивость к контрасту обострена гораздо больше, чем у нас, потому что мы читаем не только контрасты, но и детали.

Человеческое зрение устроено более сложно, чем зрение животных. Одна из удивительных вещей — световой спектр, который мы воспринимаем. Световые лучи — часть электромагнитного спектра. Этот спектр включает радиоволны, микроволновые, инфракрасные, ультрафиолетовые, гамма-излучения, рентгеновские лучи, и только крошечную часть этого спектра занимает видимый свет. Крохотная часть — это все, что мы видим. Мы в состоянии видеть только диапазон примерно в 400 нанометров, от 370 до 730 нанометров. Все остальное для нас невидимо. Каждый цвет соответствует определенной волне: 540

нанометров — зеленый, 640 — красный. Цветовое зрение связано с тем, что разные молекулы по-разному абсорбируют цвет, реагируют на разную длину волны. Мы видим отраженный свет, который до нас доходит. Свет, который поступает к нам в глаз, попадает на сетчатку, где расположены светочувствительные клетки. Чтобы их достигнуть, свет должен пройти сквозь странные образования, которые называются «ганглиозные клетки», дальше идут «биполярные клетки», потом «горизонтальные» — и все они нечувствительны к свету. После большого слоя этих клеток, мешающих свету достигнуть светочувствительных рецепторов, луч наконец достигает этого слоя. Светочувствительные клетки состоят из двух типов — палочки и колбочки.

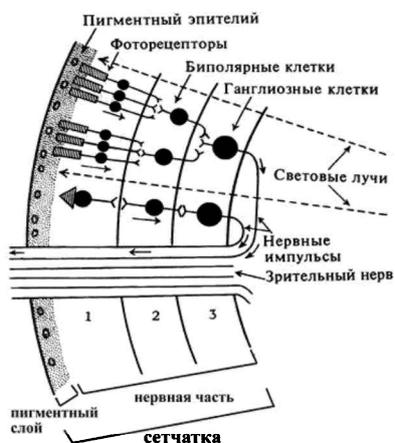


Схема структуры сетчатки человеческого глаза

В глазу доминируют палочки, которые не

воспринимают цвет, но зато реагируют на освещенность, контраст света и тьмы. Эти «древние» клетки преобладают также у животных. Они хорошо реагируют на движение. А колбочки движения почти не видят, но видят цвет и детали. В отличие от большого количества животных, мы дневные существа. Многие животные существуют в основном ночью, для них восприятие контраста света и тени принципиально важно, а мы ночью, когда задействованы палочки, практически слепы. Цвет, как я уже говорил, — функция колбочек, поэтому ночью мы не видим цвета.

Кроме того, к сетчатке подходит зрительный нерв, по которому сигналы из глаза идут в мозг. К нему тянутся от клеток нервные волокна. В том месте, где зрительный нерв подсоединяется к сетчатке, — это место называется зрительным диском — вообще нет светочувствительных клеток, это слепое место. Здесь мы ничего не видим. А немного в стороне от него расположена так называемая *макула*, пятнышко диаметром примерно 5 мм. Внутри нее есть ямка, она называется *центральная ямка*. В этой крохотной центральной ямке сосредоточено наше дневное зрение, колбочки, способность различать детали, видеть цвет.

Поэтому мы должны все время сканировать мир. Глаз все время движется, чтобы в поле зрения макулы попало как можно большее пространство. Устойчивость картинки мира обеспечивается специальными «стабилизаторами зрения»,

позволяющими нам не замечать эти движения глаза. Когда мы двигаем головой, благодаря этой системе стабилизации мы не имеем скачка изображения. Давайте посмотрим, что происходит в этой ямке. В ней нет этих горизонтальных или ганглиозных клеток, все расчищено, свет подходит непосредственно к светочувствительным клеткам, туда, где находятся сплошные колбочки.

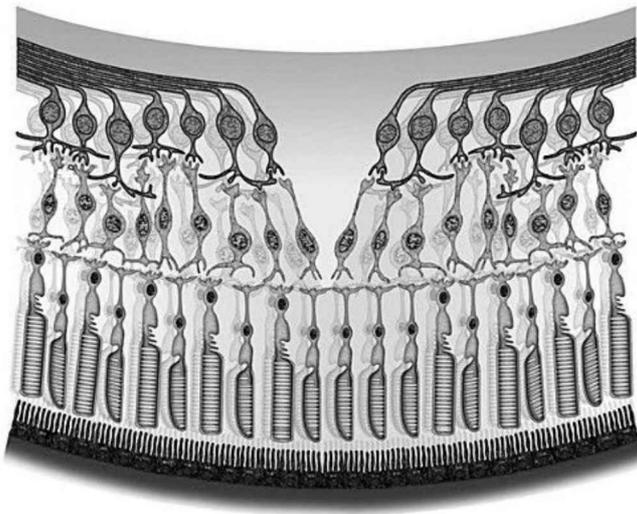
На сетчатке колбочки доминируют на узком пространстве этой ямки. В самой сетчатке очень много сосудов, через которые должен проходить свет и которые мешают видеть. В центре же ямочки сосудов нет, тут все вычищено, чтобы в нее свет мог проникнуть без помех.

Макула, окружающая ямку, — это небольшое пятно желтого цвета, оно является фильтром и поглощает избыток синего и ультрафиолета, тем самым защищая неприкрытые колбочки в ямке. Этот фильтр защищает глаз от солнечного излучения. Фоторецепторы содержат пигмент, обычно темный, и он поглощает свет. А основная масса ночных животных: кошачьи, еноты — не имеют такого пигмента. Зато у них в глазах есть тапетум, зеркальный выстилающий слой. Свет у них работает иначе, чем у человека. Он доходит до этого отражающего слоя и как от зеркала отражается обратно, подобно тому как это происходит в глазу морского гребешка. Таким образом, свет проходит сквозь сетчатку один раз, а потом сзади снова поступает на сетчатку. На этом основано такое всем известное явление, как яркое свечение глаз

некоторых животных в темноте. Мы и наши коты видим мир совершенно по-разному.



Макула и центральная ямка в глазу человека



Структура центральной ямки глаза

Существует три вида колбочек, которые воспринимают цвет. Они чувствительны к разной цветовой частоте и отвечают за три цвета: красный, зеленый и синий. Тут кроется ответ на загадку трех

основных цветов спектра, которые так существенны для нашей живописи, для смешения пигментов. Это связано с тем, что мы видим три цвета. При этом рецепторы красного эволюционно возникли позже других. У животных, которые видят цвет, есть только два вида колбочек, а у нас — три. Только редкие виды обезьян — обладатели трех видов колбочек, которые позволяют видеть красный цвет. У дальтоников, которые составляют 10 процентов мужского населения и 1 процент женского, расстройство цветового зрения связано с дефектом в X-хромосомах, из-за которого наиболее поздно развившаяся структура красных колбочек оказывается пораженной. Поэтому дальтоники не видят красный. Эта структура вообще наименее эффективна и чувствительна, поэтому ночью мы воспринимаем синий, зеленый, но красного цвета ночью не видим, он дается нам как черный. Эти позднее других образовавшиеся колбочки менее стабильны.

Итак, в нашем глазу мы имеем две системы. Одна воспринимает контрасты — это палочки. Она занимает большую часть сетчатки — это доминирующая и наиболее эволюционно древняя система. Она воспринимает контрасты, движения и освещенность. Она чувствительна к количеству фотонов, которые отражаются и попадают к нам в глаз. Эта система улавливает интенсивность света, но не воспринимает цвет. И это чувствительные к цвету колбочки, сосредоточенные на крошечном пространстве центральной ямки. Мы имеем две

разные системы зрения, как будто два типа глаз совмещены в одном, и они все время должны интегрироваться, но могут и дезинтегрироваться. Свет и цвет воспринимаются двумя разными системами, и, строго говоря, поразительно, что нам удается их совмещать. Например, синий нам дается всегда как менее освещенный. А желтый, отражающий такое же количество фотонов, нам будет казаться более ярким. Такого рода эффекты проявляют себя в живописи. Взять хотя бы известный пейзаж Клода Моне «Восход солнца, впечатление» (1872), от которого пошло название *импрессионизм*. Здесь изображено солнце и его отражение в воде. Моне, который был невероятно чувствителен к свету, придал солнцу и дымке, сквозь которую оно светит, абсолютно одинаковый уровень освещенности. Это хорошо видно на черно-белой фотографии картины, ведь черно-белая фотография фиксирует как раз то, что видит система палочек. Она фиксирует освещенность, контрасты, но не цвет. И на этой черно-белой фотографии нет солнца, оно исчезло, потому что имеет такой же уровень освещенности, как и фон, между ними нет контраста. Моне создает контраст, противопоставляя синий и красный. Благодаря свойствам нашего зрения синий нам кажется более тусклым, а красный — более ярким. Это и создает эффект восхода солнца. Мы видим этот пейзаж двумя разными системами (фиксирующей степень освещенности и фиксирующей цвета), которые потом интегрируются, и в результате мы получаем эффект

этого живописного полотна.

Различия между освещенностью и цветом в значительной мере зависят от упомянутых мной ганглиозных клеток. Они существуют в большом количестве и служат первичными интеграторами зрения, они собирают сигналы воедино. Ближе к периферии сетчатки они имеют очень разветвленные отростки, ближе к макуле — маленькие отростки и с их помощью могут создавать сеть из двух-трех клеток, а в районе самой центральной ямки одна ганглиозная клетка соединяется всего с одной колбочкой. Если клеток в этой сети будет больше, пропадет детальность нашего видения. Это первые интеграторы, поэтому там есть горизонтальные клетки, которые создают дополнительный уровень интеграции по отношению к ганглиозным клеткам. Ганглиозные клетки, интегрируя группы рецепторов, позволяют нам прочитывать контрасты, отличать светлое от темного. А организация контрастов лежит в основе организации форм. Та информация, которая делает нас людьми, тесно связана с нашим умением видеть детали. А движение воспринимается там, где сильнее интеграция, позволяющая воспринимать движение как образ, единую картинку.

Сказанное существенно для понимания живописи. Взять хотя бы картину Пуссена «Похищение сабинянок».

В ней движение и неподвижность находятся в очевидном контрасте. Каждое тело тут движется, каждое невероятно энергично, но в целом картина

кажется нам на удивление статичной. Здесь нет динамики. Эта живопись ориентирована на колбочки, на детальное рассмотрение. Картина построена так, что она нарушает нашу способность видеть ее зонами контрастов, которая и позволяет воспринимать движение как единый динамический образ. Любопытно сравнить эту картину с полотном на тот же сюжет Рубенса. По сравнению с Пуссеном оно кажется очень динамичным.



Никола Пуссен. Похищение сабинянок, 1634–1635.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Питер Франциск Мартениси. Гравюра по картине Петера Пауля Рубенса «Похищение сабинянок», 1763–1769. Рейксмузеум, Амстердам

Чтобы достичь этого эффекта, художнику пришлось собрать тела в массы, противопоставить одну массу другой, оставить в середине пустоту и одновременно подавить установку зрителя на чтение деталей. В результате полотно Рубенса мобилизует другой тип восприятия, который позволяет читать динамику. Рубенс понимает, что достижение динамики возможно лишь там, где блокировано чтение отдельных деталей, иначе общее динамическое целое будет разрушено. Неудивительно, конечно, что живопись тесно связана с особенностями нашего зрения. Один тип живописи в большой мере мобилизует периферическое видение, а другой — центральное.

Психологи различают наличие двух систем — where system и what system: систему «где» и систему «что». Система «где» определяет общую локализацию, топографию места, фиксирует движение, она связана с палочками. А восприятие деталей, понимание вот этого «что» осуществляют колбочки. Эволюционно две системы возникают в разные периоды. Система «где» более старая. Различие между этими системами никогда не исчезает, сигналы идут по-разному, интеграция их происходит только на уровне сложных психических процессов. Те сигналы, что посылают в мозг колбочки, первоначально не синтезируются с теми, что посылают палочки. Интеграция происходит позже, и это важно. Первоначальная сепарация позволяет осуществить не просто смешение сигналов от разных систем в общую массу, а относительно структурную интеграцию. Все искусство замешено на этой двойственной системе, поэтому она так существенна.

Под конец я хочу остановиться на загадке улыбки Моны Лизы. Одни, как известно, видят эту улыбку, другие нет. Считается, что это первый улыбающийся портрет в истории живописи. У советского поэта Павла Антокольского есть стихотворение «Встань, Прометей!», в котором есть странное четверостишие об этой улыбке:

Встань, Леонардо, свет зажги в ночи,
Оконце зарешеченное вытри
И в облаках, как на своей палитре,
Улыбку Моны-Лизы различи.



Улыбка Моны Лизы. Из книги: Margaret Livingstone. Vision and Art. The Biology of Seeing. Los Angeles; Berkeley, University of California Press, 2004

Станным мне оно кажется потому, что поэт считает, что улыбка Джоконды являет себя в ночи, то есть именно тогда, как отключена система зрения «что». И эта неожиданная интуиция как будто получает подтверждение в науке.

Психолог, занимающаяся искусством, Маргарет Ливингстон утверждает, что улыбка Моны Лизы связана с восприятием этой картины двумя системами. Одна система позволяет увидеть улыбку, а вторая ее стирает. Улыбка возникает в системе «где», доминирующей в ночном видении и усиливающей контрасты. Когда же мы переходим к системе «что» и сосредотачиваемся на деталях, улыбка становится менее заметной.

Чем выше четкость изображения, тем менее улыбчива Мона Лиза. Динамизм улыбки связан с системой контрастов и исчезает вместе с ними. Ливингстон утверждает даже, что чтение мимики оказывается эффективней в рамках более архаичных систем восприятия: «Когнитивные процессы высокого уровня, — пишет она, — такие как речь, могут заглушать процессы более низкого уровня, такие как интерпретация эмоциональных состояний. Я подозреваю, что люди могут лучше оценивать правдивость, если лица тех, кто лжет или говорит правду, немного выведены из фокуса»³⁶¹. С ее точки зрения, улыбка в полной мере проявляет себя в результате определенного зрительского поведения. Для того чтобы хорошо ее увидеть, мы должны сначала смотреть на уши или прическу Моны Лизы, отвлечься от губ и увидеть периферическим зрением улыбку как систему контрастов, а затем перевести глаза на ее губы. Тогда произойдет перенос контраста, воспринимаемого нашим боковым зрением, на центр, и Джоконда начнет улыбаться. Все тут связано с переносом взгляда от периферии к центру.

В сущности, речь тут идет о том, что всякая живопись должна пониматься как динамическая интеграция по меньшей мере двух систем. Зритель все время переходит от одного типа восприятия к другому. Но в некоторых направлениях живописи несомненна преобладающая ориентация на одну из этих систем. Так, некоторые картины импрессионистов построены в основном на контрасте

цветов, которые сливаются воедино и приносят деталь в жертву динамизму. Несмотря на значимость цвета, импрессионизм во многом ориентирован на периферийную систему восприятия, а академическая живопись — на центральную систему восприятия.

Мы все время занимаемся интеграцией разных систем. Речь идет о сложном процессе, описываемом отношением центр/периферия, которое еще в 1953 году было досконально исследовано психологом Стивеном Каффлером. Одна из важных проблем восприятия — это экономия его организации. Мы не можем воспринять оттенки цвета и освещенности каждого пикселя в отдельности. На принципе сходной экономии построена запись и передача изображений, известная как система JPEG. Фотографии, кодирующие характеристики каждого пикселя, потребуют огромного объема памяти. JPEG фиксирует однородные зоны и кодирует зону как многократное повторение одного пикселя. Точно так же работает наш мозг. Каффлер заметил, что маленькие пятнышки света лучше активируют рецепторы, чем большие пятна. Одновременно активируются и ингибируются ганглиозные клетки. При этом ингибируются рецепторы, непосредственно примыкающие к зоне активного восприятия. Возникает отношение центр/периферия, сопровождающееся подчеркиванием границ между разными зонами, то есть, в конечном счете, усилением контраста. Все, что находится внутри границы, воспринимается как один оттенок цвета

и уровень световой интенсивности, а все, что расположено на внешней стороне границы, — как другой. Таким образом, происходит упрощение организации видимого поля. При этом мы все время занимаемся перераспределением отношения центр/периферия, что позволяет нам более экономно и эффективно обрабатывать информацию об изображении. Не будь этой упрощающей системы, мы бы тратили на визуальное восприятие гораздо больше времени и энергии. Ганглиозные клетки тут активно задействованы, ведь именно через них происходит первичное объединение этих зон.

Этот упрощенный экскурс в анатомию и физиологию нашего зрения нужен мне, чтобы уйти от понимания изображения как статичной картинки и еще раз подчеркнуть, что изображение — это результат многоуровневого динамического процесса, обладающего сложной интегративной функцией. Разные системы интегрируются, но каждый раз могут интегрироваться по-разному, как показывает Ливингстон на примере с улыбкой Моны Лизы. Мы переходим от одного момента к другому, все время меняется распределение зон центра и периферии и, соответственно, меняется то, что мы видим. Мы по-разному соединяем контрасты, освещенность, цвет. Это мерцающая система, которая синтезируется, дифференцируется, меняется. Изображение — это не предмет, но процесс в нашем сознании. Самые замечательные живописцы принимали это в расчет.

Лекция IV

О стыде. Макс Шелер: стыд как выражение переходов от индивидуального к всеобщему. Нагота и форма тела. Атлет становится богом. Ксоанон: столб становится антропоморфным. Форма и время. Форма и лицо. Физиогномика. Маска как истина и ложь. Анатомия и *écorché*. Ласко: неизобразимость человека. Леви-Стросс и Леруа-Гуран: первобытные изображения как язык. Шаманизм и лабиринты транса. «Art and Agency» Альфреда Гелла. Внешнее и внутреннее. Пойесис как обнаружение скрытого. Хайдеггер. Гепатоскопия. Хумбаба — лицо-внутренности. Синди Шерман и травма взгляда.

В прошлый раз я говорил об особенностях зрения и коротко о том, как анатомия и физиология нашего зрения отражаются в искусстве. Сегодня я попытаюсь выйти на другой уровень антропологии. Моя задача — постепенно двигаться от биологии к культуре и искусству. Мне еще предстоит более подробно остановиться на примитивном племенном искусстве. А сегодня я хочу поговорить о возникновении формы, о связи формы и человеческого тела, о том, как человеческое тело

начинает оформляться как некая форма. В прошлой лекции я говорил о том, что человек отличается от животного мира своей наготой и «безвидностью». Американский антрополог Десмонд Моррис написал влиятельную книгу о человеке — «Голая обезьяна». Нагота этой обезьяны должна быть принята в расчет, когда мы говорим о ней. Мы уже обсуждали свойство человека покрывать себя изображениями, которые придают ему определенность, проецируют на него идентичность, но при этом речь идет об определенности социального типа, например принадлежности к племени или клану. Индивидуальная идентичность, конечно, тоже может создаваться одеждой и гримом. В упомянутом мной племени омо из южной Эфиопии живопись на теле и лице одновременно и уничтожает индивидуальность, и создает ее. Речь идет о некоем мерцании индивидуального и родового, характерном, например, для феномена моды.

Сказанное отсылает к одному качеству, которое, как мне кажется, напрямую связано с появлением формы человека в изображениях, — это *стыд*. Стыд неизвестен животным. Именно человек испытывает стыд наготы. Это характерное явление в той или иной степени присутствует во всех культурах, за исключением самых примитивных племен, которые еще недавно можно было найти среди, например, австралийских аборигенов. Почти всюду люди прикрывают свои гениталии, некая загадочная сила заставляет их украшать себя, одеваться и скрывать

части своего тела.

Фрейд говорил, что человеческие гениталии бесформенны и в силу этого вызывают отвращение. За исключением состояния эротического возбуждения, вид половых органов неприятен человеку. В этой ситуации сложно проявляется неустойчивая оппозиция форма/бесформенное. Стыд интересен тем, что он в иной перспективе возвращает нас к вопросу о глазе и взгляде. Стыд невозможен без взгляда, обращенного на испытывающего его человека. Выражаясь философски, стыд прямо связан с «бытием-для-другого». Жан-Поль Сартр так писал о стыде: «... личность представлена сознанию, поскольку она есть объект для другого. <...> стыд <...> является стыдом перед собой, он является признанием того, что я есть тот объект, на который смотрит другой и судит его»²⁹⁹. Иными словами, стыд возникает под воздействием инверсии глаза во взгляд.

Но в своем рассказе я обращаюсь не к Сартру, а к немецкому феноменологу Макс Шелеру, автору специального эссе о стыде. Стыд обладает свойством исчезать и появляться. Приходит женщина к незнакомому мужчине-гинекологу и во время медицинского осмотра не испытывает стыда. Или мать, когда бежит на помощь своему ребенку, не испытывает стыда, даже если она почти не одета. Согласно Шелеру, стыд — это чувство обращенности к самому себе, чувство себя, и в этом смысле он солидарен с Сартром, у которого это тоже чувство себя, испытываемое через взгляд другого. Если

человек полностью поглощен чем-то вне себя, он не испытывает стыда. Но стыд не появляется и тогда, когда человек воспринимается другими не как неповторимый индивид, а как некая безличная роль, функция, например роль пациентки в кабинете гинеколога и роль натурщицы перед художниками. Но, замечает Шелер, ощущение себя индивидом не всегда вызывает стыд. Вот что пишет философ: «„Обращение“ к самому себе, укорененное в этой динамике стыда, не происходит, когда человек „дан“ самому себе как нечто общее или индивидуальное. Оно возникает тогда, когда ощущаемая интенция другого колеблется между индивидуализирующей и генерализирующей установкой и когда моя собственная интенция и ощущаемая мной противоположная интенция имеют не общее, но противоположные направления»³⁰⁰. Иными словами, стыд возникает тогда, когда установки человека, который его испытывает, и того, кто на него смотрит, имеют противоположные направления. Женщина у врача хочет быть безликой пациенткой, а врач, вместо того чтобы следовать ее желаниям, начинает видеть в ней предмет особого интереса, индивида.

Стыд появляется при переходе от всеобщего, от усредненности к индивидуальному или наоборот. Этот переход любопытен. Человек существует в качестве родового существа и индивида одновременно. Животное — тоже родовое существо, но оно не достигает той степени индивидуации, которая доступна человеку. Не припомню, кто именно

говорил, что кошмар — это животное с индивидуированным человеческим лицом или же человек с мордой животного. Одежды, украшения, татуировки прежде всего выражают родовое, связанное с тотемом. Члены племен, которые в рисунках на теле используют изображения животных, уподобляют себя животным. Есть исследования, например Леви-Брюля, который говорит, что в такого рода племенной культуре человек не отличает себя от животного, который является его тотемом. Согласно его интерпретации, некоторые индейцы бороро не признают отличий между собой и попугаями араара: «„Бороро <...> хвастают, что они — красные араара (попугаи)“. Это вовсе не значит, что только после смерти бороро превращаются в араара или что араара являются превращенными в бороро и поэтому достойны соответствующего обращения. Нет, дело обстоит совершенно иначе. Это не имя, которое они себе дают, это также не провозглашение своего родства с араара, нет. Бороро настаивают, что между ними и араара присутствует тождество по существу. Фон ден Штейнен полагает непостижимым, как они могут считать себя одновременно человеческими существами и птицами с красным оперением. Однако для мышления, подчиненного закону партиципации, в этом нет никакой трудности»³⁰¹.

С другой стороны, человек — это крайне индивидуализированное существо, вся его биография связана с индивидуацией, как говорят философы.

Человеческая мода всегда колеблется между снятием индивидуальности и ее подчеркиванием. Мода диктует тип, создает единообразие и одновременно является способом индивидуировать себя в рамках этого единообразия. То же и с татуировками. Девочка, любящая татуировки, пытается выделить себя из массы и одновременно становится частью массы татуированных девочек и исчезает в ней.

В интимных отношениях стыд, по мнению Шелера, исчезает, отчасти потому, что в них исчезает индивидуальность. Мы регрессируем на уровень животных. Индивидуальность партнера, которая важна перед этим и после этого, растворяется в физиологическом акте, который ее снимает. Лакан говорил, что романтическое чувство любви призвано восстановить индивидуальность отношений после полового акта. Личность возникает в любви в противовес ее исчезновению в телесных отношениях.

Тело — это такая поверхность, на которой индивидуальность в принципе поглощается всеобщим. Человеческое восприятие превращает мир в знаки, значимые тотальности. Тело идеально значит. Западная культура традиционно отделяет тело от лица. Лицо специализируется в индивидуальном, тело снимает ту индивидуальность, которая есть в лице. Лицо этому сопротивляется. В Древней Греции, придумавшей эстетику наготы, нет лиц. Тело подчеркивает всеобщность, принадлежность к человечеству как виду. И тут существенно смешение

всеобщего, видового с идеей красоты, которая как бы поглощает индивидуальность. Красота по-гречески — *κάλλος* (*kállos*), это нечто чувственно данное, но у Платона чрезвычайно приближающееся к невидимой высшей идее блага. У греков всеобщее и прекрасное характеризуют тело, потому что оно приобретает форму. Казалось бы, ничего не надо придумывать, у нас у всех есть тело, имеющее какую-то форму. Но это далеко не так.

Джорджо Агамбен, например, остроумно заметил, что нагота в принципе недостижима и не может быть представлена в виде некоей конечной формы. Он говорит о стриптизе как об акте, который никогда не может быть завершен явлением наготы: «Как событие, которое никогда не достигает завершенной формы как форма, не позволяющая вполне схватить себя, когда она случается, нагота, — пишет он, — в прямом смысле слова бесконечна: она никогда не прекращает случаться»³⁰². Агамбен даже говорит о поражении взгляда, устремленного на обнаженное тело, так как нагота всегда остается недостижимой, даже если на человеке не осталось ни клочка одежды. Агамбен ссылается на теологическое толкование невинной наготы Адама и Евы в раю, согласно которому они были одеты в благодать. Философ пишет: «То, что благодать подобна одежде (Августин называет ее *indumentum gratiae*), означает, что как и любая одежда, она — добавка, которая может быть удалена. Но именно поэтому прибавка благодати изначально создала человеческую телесность как „обнаженную“,

а ее изъятие вновь возвращает к предъявлению наготы как таковой»³⁰³.

Агамбен считает, что западное отношение к телу насквозь пронизано христианским богословием. Но я думаю, что важнее тут не Августин, а греки, у которых нагота действительно постепенно превратилась в невидимую одежду, которую христиане позже связали с благодатью. Гай Давенпорт в одном из своих рассказов пишет: «...быть нагим и голым — разные вещи. Давид Микеланджело был наг, стройные скауты в „Náš Skautik“ были нагими, в шортах хаки или без, а вон тот старый пердун с пучками волос, торчащими из ушей, беременный волейбольным мячом, с тощими ногами и морщинистыми коленями, — голый»³⁰⁴. Голый тут — это именно человек, чье тело лишилось благодати как невидимой одежды.

В этой связи интересно посмотреть на эволюцию греческой скульптуры. Мы увидим, что греческая скульптура движется от очень примитивных конфигураций в сторону подчеркивания определенного типа морфологических структур. Если посмотреть на традиционную фигуру юноши-атлета, куроса, то мы увидим в архаической Греции простые столбообразные фронтальные фигуры, формы которых постепенно начинают прорисовываться, пока не превращаются в идеальное греческое тело. Никакой индивидуации лица нет, но четко очерчен рисунок мускулатуры, анатомии, становящейся похожей на панцирь. Любопытно, что в Риме доспехи воинов,

сделанные из грубой кожи, как бы имитируют анатомию голого атлетического тела. Мы хорошо знаем такие доспехи по фигурам императоров. Тело буквально одевается в собственную идеальную наготу. Хорошо видно, как идет проработка тела, как подчеркиваются линии, отделяющие одну анатомическую зону от другой. Тело становится формой — и эта метаморфоза тела в форму закрепляется в западной культуре: появляются культуризм, фитнес и так далее. Одновременно эта подчеркнутая форма делает тело неиндивидуальным. Оно превращается в определенного рода знак.

Эта эволюция хорошо видна на некоторых фотографиях Хельмута Ньютона, в основном фотографировавшего женщин с идеальными телами (часто голых) и моду. У него хорошо видно, что модели несут свою наготу как настоящий панцирь формы³⁰⁵. Однажды он сфотографировал группу идущих манекенщиц сначала в одежде, а потом их же в тех же позах голыми. И разницы между ними почти нет.

Нагота — это такая же одежда. Любопытно, что в этих фотографиях Ньютона эротический элемент ослаблен, но не исчезает вовсе. Простое, безликое, формальное, прекрасное тело превращает человека в представителя рода. Это очень похоже на метафорическое превращение человека в животное. Было бы интересно понять, какой эротический оттенок носит такая деперсонализация. Не случайно, конечно, в определенных культурах сексуальности

используются маски, полностью обезличивающие объект желания. Такие люди не знают стыда, стыд исчезает за той знаковостью, которую они производят. Любопытно, что многие понятия, самые классические понятия нашей цивилизации в Греции не существовали; например, греки не знали понятия воли. Но понятие стыда они знали. У них было для него специальное слово, *aidos* (ἄϊ δῶς).

Сказанное имеет гораздо более важное значение, чем может показаться. Агамбен говорит о наготы как парадоксальной комбинации конечного и бесконечного, формы и ее трансцендирования, он невольно касается теологии совершенно иного толка, а именно удивительного превращения грубого изображения обнаженного атлета в изображение бога. Атлет неожиданно является тут как изображение бога. Чем больше тело превращается в носителя формы, тем более оно приближается к платонической идее и выражению божества. Не так давно французский феноменолог Жан-Люк Марион определил идола как носителя конечного, а икону — как выражение бесконечного³⁰⁶. Но, в сущности, любое изображение бога сочетает две эти черты — бесконечное в конечном.

И именно поэтому бог лучше всего репрезентируется в символе. А нагота оказывается хорошим материалом для символического. Когда-то немецкий романтик и влиятельный исследователь мифологии Фридрих Кройцер писал о том, что в символе душа «хотела бы придать форму Бытию, но

Бытие не хочет подчиняться этой форме; она хотела бы заставить бесконечное произвести себя в конечном»³⁰⁷. Символ возникает как продукт фундаментальной несводимости Бытия к форме. Эрнст Кассирер столетие спустя после Кройцера утверждал, что сакральное тяготеет к божественному именно потому, что стремится представить в непосредственной данности здесь-и-теперь то, что обладает всеобщностью и не имеет локализации. Но именно это напрямую связывает репрезентацию бога с идеей красоты, воплощенной в чувственно данном и постоянно его трансцендирующем. Поскольку бог традиционно связан с идеей всеобщего и родового, на ранних этапах религии он часто был зооморфным и только постепенно обрел человеческие черты благодаря эстетическому компоненту изображения. Вот как это формулирует Кассирер: «Искусство было первой силой, которая, способствуя обретению человеком своего собственного образа, в некотором роде открыла и специфическую идею человека как таковую. Скульптурные изображения богов позволяют проследить происходившее при этом развитие буквально шаг за шагом. В египетском искусстве обнаруживаются почти исключительно двойные и смешанные формы, в которых бог изображается уже с человеческой фигурой, но еще с головой животного — змеи, лягушки или ястреба, в то время как у других тело звериное, а лицо — человеческое. Греческая пластика проводит здесь четкую грань: в создании чисто человеческого

изображения она достигает новой формы самого божественного и его отношения к человеку»³⁰⁸. В этой эволюции интересно то, что идея красоты, эстетическое, если использовать современный лексикон, позволяет выражать всеобщее, так же как зооморфность. Животное так же относится к всеобщему, родовому, как и красота, как и сакральное.

Вернемся, однако, к грекам. Откуда берутся эти статуи, какую эволюцию претерпевают? Греция для нас страна изображений *par excellence*. В нашем представлении здесь все связано с изображениями, скульптурами, вазописью и т. д. Любопытно, что с XII по VIII век до н. э., в период так называемого *dark age*, темных веков, в Греции вообще не было изображений. В архаической Греции не было ни изображений, ни письма. Не существовало никакой системы фигуративности, репрезентации. Саму идею изображения греки позаимствовали на Востоке и, что парадоксально, так и не смогли выработать единого понятия для изображения и скульптуры. Они использовали множество разных понятий, каждое из которых маркирует разные функции, приписываемые разным типам скульптуры или, шире, изображений. Например, камень, каменный столб, который не совсем обработан, называется *байтулос* или *докана*, каменный рельеф называется *герма* или *кион*, скульптуры тоже называются по-разному: *бретос*, *ксоанон*, *палладион*, *курой* и, наконец, скульптуры религиозного культа называются *гедос*, *агальма*, *эйкон*,

мимема и так далее. Множество названий, но нет общего слова, которое бы обозначало скульптуру.

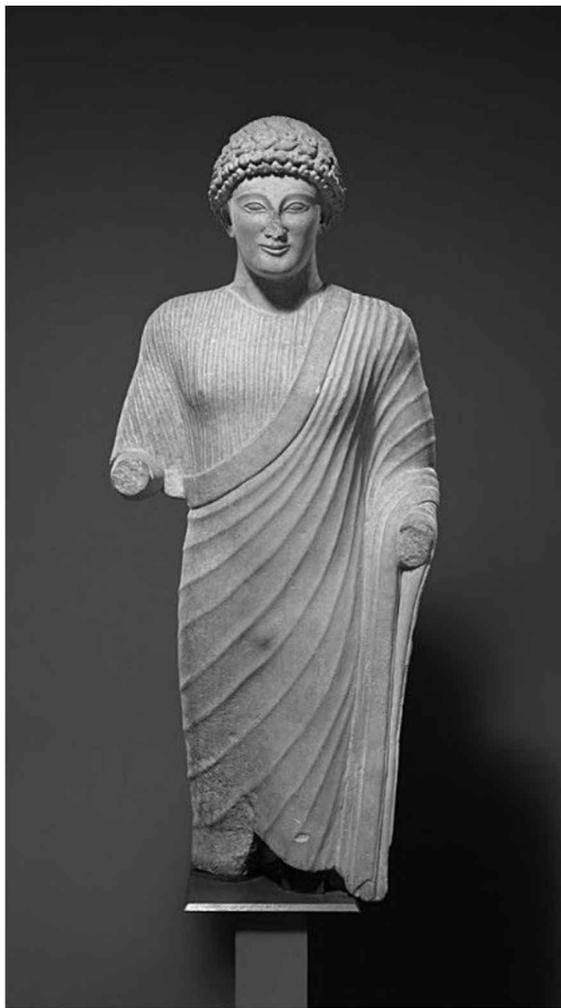
Жан-Пьер Вернан, один из крупнейших специалистов по греческой культуре, говорил о том, что изображение в архаической Греции, когда оно появляется, прежде всего служит заменой усопшему и делает видимым исчезнувшее в потустороннем мире. Это очень существенно. Невидимое начинает проявляться в этом изображении, и поэтому все скульптуры связаны либо с мертвецами, либо с богами. Они делают видимым то, что невидимо, они делают отсутствие присутствием. Мы знаем, что не существует культа без изображения (даже в иконоборческих культурах изображение оказывается в центре внимания), потому что это способ предъявления невидимого. Самой древней греческой скульптурой можно считать *ксоанон* — бесформенный каменный столб, иногда деревянный, который ничего не изображает, а предъявляет некое присутствие вместо отсутствия. Эти архаические протоскульптуры, у которых начинают появляться формы, например в виде складок, прорисовок, — это универсальная форма первичного заявления о форме. Одновременно это связано с письмом. Письмо и форма возникают в некоем единстве. То и другое связано с усилением значения линии. Можно привести пример еще более древних неолитических фигур, представляющих как странные запеленутые тела, поверхности которых расчерчены. Это какая-то первичная форма ознаменовывания.

Неолитические идолы — часто просто камни с непонятными насечками, напоминающими протописьмо, но здесь явно намечаются зачатки формы, которые реализуются в виде линий и которые постепенно начинают совпадать с «анатомией» или складками тканей на фигурах.

Постепенно эта разметка тела усложняется. В классической греческой скульптуре линия прочерчена, она отделяет одну выпуклость от другой, одну группу мышц от другой. Создается рельеф, который и есть панцирь формы. Структура тела постепенно становится совершенно иной, рельеф создает ритмические модуляции света и тени, форма начинает «вибрировать». А эта ритмическая модуляция уже не соответствует простой анатомии, которая характерна для классического периода. Но об этом мне еще предстоит говорить.

Вернан считал, что появление скульптуры связано с переходом от приватного к публичному. Ксоанон создан не для того, чтобы на него смотрели, как на статую. У него нет формы, ему как бы нечего предъявлять взгляду. Но он и абсолютно невидим. Обычно он спрятан в сундуке, но его время от времени извлекают на свет. Вернан писал: «...ксоанон колеблется между двумя полюсами „хранимого в тайне“ и „публично предъявляемого“. „Видение“ изображения происходит каждый раз по отношению к предварительно „спрятанному“ и дающему ему его истинное значение...»³⁰⁹ Сакральность изображения тут целиком зависит от ритуала сокрытия

и предъявления, проецирующего на него ореол ценности, уникальности, недоступности.



Статуя юноши. VI век до н. э. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Приватный ксоанон, этот столб, который связан с идеей предка, мертвеца, не нуждается в форме как

некоем обобщающем знаке. Обобщающий знак начинает накладываться на тело тогда, когда тело выходит из области частного и становится воплощением чего-то общего для всего полиса и одновременно объектом постоянного всеобщего экспонирования. Появление полисного бога в изображении прямо связано с установлением режима зрелища. А зрелище влечет за собой форму. Вернан говорил, что переход в публичную сферу — он это называл репрезентацией геноса, рода — является необходимым условием появления скульптуры.

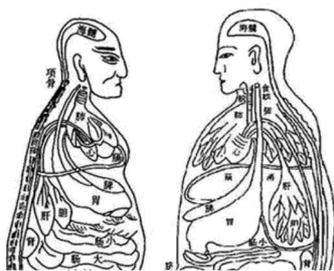
В этом переходе к видимому отражается некая всеобщая или божественная сущность, выходящая за рамки индивида. Мы знаем, что в какой-то момент греческая скульптура изображает либо героев, либо богов. Любопытно, что боги и герои идут в одном ряду. Вернан полагал, что появление обнаженного тела как центрального носителя всеобщности в Греции связано с Олимпийскими играми. На Олимпийских играх разворачивалось соревнование (агон) обнаженных атлетов, победа которых понималась как знак их отмеченности богом. И в этом полурелигиозном ритуальном агоне, в котором участвовали обнаженные тела, происходил переход от индивидуального человека, избранного богом, к всеобщему, к понятию человеческого рода вообще. Человеческое тело в такой скульптуре начинает прямо связываться с *формой*. Форма по-гречески — *morphe*, и она связывается с идеей и образом. Платоновская идея — это, в сущности, форма, но она у Платона

отделена от материальных вещей. Аристотель же писал, что вещи в мире возникают, когда бесформенная материя соединяется с идеальной формой. В результате изначально бесформенное индивидуируется. Вещь не есть отдельно форма и материя, но их сочетание: «...то, что обозначено как форма или сущность, не возникает, а возникает сочетание, получающее от нее свое наименование, и что во всем возникающем есть материя, так что одно [в нем] есть материя, а другое — форма»³¹⁰. Но самое любопытное для нас — это рассуждение Аристотеля о той метаморфозе, которую претерпевает материя в процессе соединения с формой: «... то, из чего как из своей материи нечто возникает, обозначают, когда оно возникло, не ее именем, а именем, производным от нее; например, изваяние называют не камнем, а каменным <...>. А потому, так же как там возникающую вещь не называют именем того, из чего она возникает, так и здесь изваяние называется не деревом, а производным словом — деревянным и медным, а не медью, каменным, а не камнем, и точно так же дом — кирпичным, а не кирпичами, ибо если внимательно посмотреть, то нельзя даже без оговорок сказать, что изваяние возникает из дерева или дом — из кирпичей, так как то, из чего вещь возникает, должно при ее возникновении изменяться, а не оставаться тем же»³¹¹.

Материя из сущности становится предикатом. Но точно такое же изменение претерпевает статуя, ксоанон, когда она приобретает форму. Впрочем, не

только материя меняет свое качество, но и форма тоже. Аристотель и Платон говорили, что вещи материального мира не могут полностью соответствовать идее, потому что материя всегда сопротивляется идеальности. В ней всегда есть какое-то несовершенство, всегда идеальность формы исчезает в сопротивлении ей материи. Весь мир начинает пониматься как сложное взаимодействие формы и материи.

Ничего подобного не существует в дальневосточной культуре. У тел здесь нет никакой анатомии, это существа вне понятия *morphe*. Вместо тел тут «мешки», в которые напиханы внутренние органы, что хорошо видно, например, в китайских анатомических рисунках.



Китайский анатомический рисунок, ок. 1200 г.

Дальневосточная культура не знает понятия формы, потому что она находится под властью идеи перехода. Эта идея безостановочного перехода *инь* в *ян* и обратно. Не существует лета, есть только переход из весны в осень, не существует цветения, потому что цветение — это начало увядания. Такой

подход делает понятие формы бессмысленным. Идея формы интересна в той мере, что она связана с вечностью, неизменностью, сущностью, бытием, то есть с западной метафизикой. Но тем самым она связывается и с идеей богов, культом мертвых. Форма трансцендирует время. Скульптура героя имеет смысл, потому что она его увековечивает. Греки пытались увековечить героя в состоянии вечной молодости и неувядающей красоты — то есть в категориях совершенно чуждых Дальнему Востоку. Форма увековечивает только тогда, когда время приостанавливается. Время — это чисто западная категория, в Китае, например, нет понятия времени, есть понятие *перехода*. Это понятие перехода делает все совершенно иным. Если мы посмотрим на классический китайский дальневосточный пейзаж, с этими туманами, скалами, там все построено на переходе из одного состояния в другое. Конфигурацию такого пейзажа невозможно представить как форму. Франсуа Жюльен написал книгу под названием «Большая картина не имеет формы». Жюльен пишет о том, что китайский художник пытается изобразить дерево не таким, каково оно сейчас, а каким оно было и будет. Речь идет о представлении невидимого, но принципиально иного, чем то, что предполагает аристотелевский *ноэтон* — интуитивно схватываемая неизменная сущность. Согласно Жюльену, речь идет об изображении «невидимого в невоспринимаемом, вписывающемся в продолжение видимого, которое

в нем растворяется. Бог и Идеи — это абсолютно невидимое, существующее сущностно (*de deo; quod existat*); в то время как *дао* располагается на границе видимого, „как если бы“ оно существовало...»³¹². Это невидимое, имманентное существующему.

Форма с точки зрения китайской культуры — это то, что останавливает переход, соответственно, разрушает жизнь. То, что форма в значительной степени связана с идеей смерти, очевидно. Об этом так или иначе говорил и Вернан. Вся западная культура к этому тяготеет, форма — это всегда выход из времени.

Форма враждебна не только преходящему, но и индивидуальному. Так, в изображениях человека очевидна оппозиция лица и тела, когда одна зона связана с индивидуацией, а другая — с родовым. И это совершенно западная история. В западном искусстве очень долго не появлялся индивидуальный портрет. У нас есть римский индивидуальный портрет, но, как и все портреты до Ренессанса, он связан с культом мертвых. Если мы посмотрим фаюмские портреты, классические индивидуальные портреты эллинистической эпохи, то они прямо связаны с культом мертвых, они лежали на мумиях, как субституты лиц, которых мертвые лишаются в загробном мире. Римские портреты делались с посмертных масок и были связаны с идеей сохранения облика предка. А портрет в современном смысле, как обычно считается, возникает только в эпоху Ренессанса. Первым мастером такого портрета

называют Донателло, а первым таким скульптурным портретом — полихромный терракотовый бюст Никколо да Удзано, который без стопроцентной уверенности приписывают Донателло.

Но разница между ренессансным и античным портретами заключалась в том, что римские изображения были прямо связаны со смертью и посмертными масками, в то время как Ренессанс сделал портрет изображением живого человека (*persona viva*), написанного с натуры. Вот как описывает изобретение этого портрета Вазари, приписав его Джотто и сделав первым натурщиком Данте. Этот текст отчасти формулирует основополагающий миф европейской живописи Нового времени: «Прибыв туда [во Флоренцию], мальчик в короткое время с помощью природы и под руководством Чимабуе не только усвоил манеру своего учителя, но и стал столь хорошим подражателем природы, что полностью отверг неуклюжую манеру и воскресил новое и хорошее искусство живописи, начав рисовать прямо с натуры живых людей, чего не делали более двухсот лет. И хотя кое-кто это раньше и пробовал, как говорилось выше, но получалось это не очень удачно и далеко не так хорошо, как у Джотто, который изобразил, между прочим, как это можно видеть и ныне в капелле палаццо дель Подеста во Флоренции, Данте Алигьери, своего ровесника и ближайшего друга и поэта не менее знаменитого, чем был в те времена знаменит Джотто...»³¹³ Вся эта история — чистый миф. Как

показали современные исследования, фрески в капелле дель Подеста не были написаны Джотто. В момент, когда их заказывали, Джотто, вероятно, уже не было в живых, а Данте умер примерно за 16 лет до этого и к тому же ни разу не появлялся во Флоренции за последние 35 лет своей жизни. Более того, Джотто не был лично знаком с Данте. Миф придуман Вазари, чтобы утвердить подражание природе в качестве одного из главных достижений новой живописи³¹⁴. Ренессансный портрет — явление очень интересное и сложное. Мне еще предстоит к нему вернуться.

Совсем другое дело дальневосточная портретная традиция, которая не знает индивидуализированных портретов. Есть портреты крупных чиновников, императоров, но индивидуация там крайне слабая. Там нет проработки тела, нет проработки лица. Но главное, лица лишены выражения. Оппозиция лицо/тело характерна прежде всего для западной традиции. Когда появляется более-менее индивидуальное выражение лица, тело утрачивает форму. Это видно хотя бы на примере рельефов Лоренцо Майтани, которые были сделаны в XIV веке в соборе Орвието. Он придает своим фигурам индивидуальные лица. Но лица эти даны грешникам, которые отправляются в ад, и при этом тела становятся относительно бесформенными.

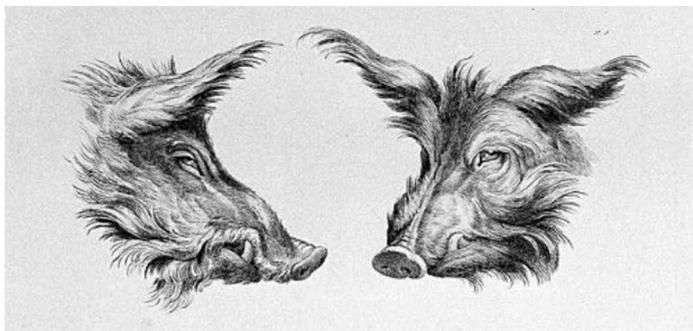


Лоренцо Майтани. Страшный суд. Первая треть XIV в.
Собор в Орвието, Италия. Фото: Eckhard Henkel

Происходит ослабление морфологии тела, потому что идеальное тело почти не терпит индивидуальных лиц. Совершенно невозможно вообразить себе индивидуальный римский портрет на теле греческого атлета.

Лицо, в отличие от тела, не имеет формы. В силу своей мимики и неуловимости своих выражений оно сопротивляется морфологическому параличу. Физиогномика — практика чтения лиц — всегда была проблематичной. В античности характер человека пытались прочесть, сравнивая лица с мордами животных. Считалось, что каждое животное представляет определенный тип, определенную сущность: трусливый как заяц, хитрый как лиса, сильный и благородный как лев. Есть определенный тип, и лицо должно быть сведено к этому типу. Зоофизиогномика — это попытка превратить лицо в форму, которую можно читать однозначно, как

некую родовую сущность. Придворный художник Людовика XIV Шарль Лебрен занимался зоофизиогномикой.



Гравюра (1806) по физиогномическому рисунку Шарля Лебрена, выполненному ок. 1670 г.

Отчасти этот метод использовал и Каспар Лафатер, считающийся отцом европейской физиогномики XVIII века. Метод тут простой — найти сходство между человеком и животным, например кабаном, а затем

перенести на этого человека мифологические родовые черты кабана. Как если бы животное обладало определенным, простым, внятным качеством, по существу, было знаком. То же самое с человеком-львом, лисой, козлом и т. д. Но, по мнению Лафатера, этого сведения индивида к виду недостаточно, для правильного чтения важно было уничтожить движения лица, свести лицо к неподвижной форме. Он полагал, что лицо состоит из неподвижной структуры, которая связана с черепом, и мимики, замутняющей ясность костных структур. Сущностный характер человека при этом связывался им со структурой черепа, которая могла быть сведена к линии, то есть к той же форме. Мимику он называл патагномикой и искал способа от нее избавиться. И он придумал такой способ — силуэт. Силуэт существует до сих пор, но придуман он Лафатером, чтобы можно было выделить неподвижный контур и убрать с лица мимику. Он даже изобрел силуэтную машину. Портретируемый сидит перед экраном, на который он отбрасывает тень от свечи, а художник с другой стороны этого экрана прорисовывает его профиль. Другой способ превращать лицо в тело, то есть придавать ему форму, — посмертные маски, которые существуют испокон веков.

В XIX веке было создано огромное количество посмертных масок, не было такой знаменитости, с которой не была бы снята посмертная маска. Согласно бытовавшим тогда представлениям, после смерти лицо разглаживается, мимика исчезает, на

лице мертвеца проступает сущность, которая может быть сведена к форме. Чтобы постичь сущность человека, нужно сделать с него маску. В этой практике проступает вся противоречивость отношения культуры к лицу. Лицо заменяется маской, которая испокон века понималась как фальшивое, второе лицо, предъявляемое человеком миру. Это второе лицо и есть изображение, в котором фальшивое становится знаком истинного. Сама способность изображения отделяться от лица, быть его маской создает очевидную амбивалентность. Французский исследователь Луи Марен замечал: «...лицо, эта „истинная“ презентация себя другим, это раскрытие человека, верный и непосредственный портрет души, может быть маскарадом, сокрытием, самозванством; как если бы, будучи портретом и изображением, и именно в силу того, что наличествуют и портрет и изображение, лицо — этот гарант истины — уже было маской»³¹⁵.

Этот парадокс Марена как раз и связан с тем, что лицо не может быть сведено к форме. Преходящие акциденции, связанные с мимикой, опытом, настроением, в действительности укоренены в жизни, которая неотделима от человека. Тот факт, что лицо может «мешать», говорит о том, до какой степени западная цивилизация заморожена идеей *morphe*. У павлина, осла, зайца есть форма, а человек непонятен. «Обнаженную обезьяну» невозможно ухватить, свести к форме, как бы люди ни старались. Из этих попыток вырастает идея важности анатомии.

Форма понималась как отражение внутреннего. Есть какой-то экран, которым является кожа, и на ней проступает то, что спрятано внутри. В искусстве появляется мотив *экорше* (*écorché*) — рисунок людей без кожи, становится популярным мотив поединка Аполлона и Марсия, в результате которого бог содрал с сатира кожу. Под кожей якобы таится некая сущность. Не так давно на фреске Страшного суда Микеланджело в Сикстинской капелле было расшифровано странное изображение. В самом центре тут изображен святой Варфоломей, который сидит с ножом в одной руке, а в другой держит собственную кожу. Известно, что мученичество святого заключалось в том, что с него была снята кожа. Недавно было обнаружено, что это искаженное лицо на снятой коже Варфоломея — автопортрет Микеланджело.

Святой Варфоломей на фреске представлен как атлет, чье тело тщательно прорисовано и которому приданы все черты анатомического моделирования. А его кожа с лицом художника — бесформенна. Страдающий художник — человек без формы, придающий форму изображаемому им миру. И это проецирование формы на мир — мученичество творца. Любопытно, что тот же мотив *écorché* возникает в гравюрах, иллюстрирующих анатомический трактат Везалия. Тут бесформенность человека, о которой писал Пико делла Мирандола, подменена утрированной анатомической формой. Эта гравюра может считаться аллегорией классического

европейского искусства.



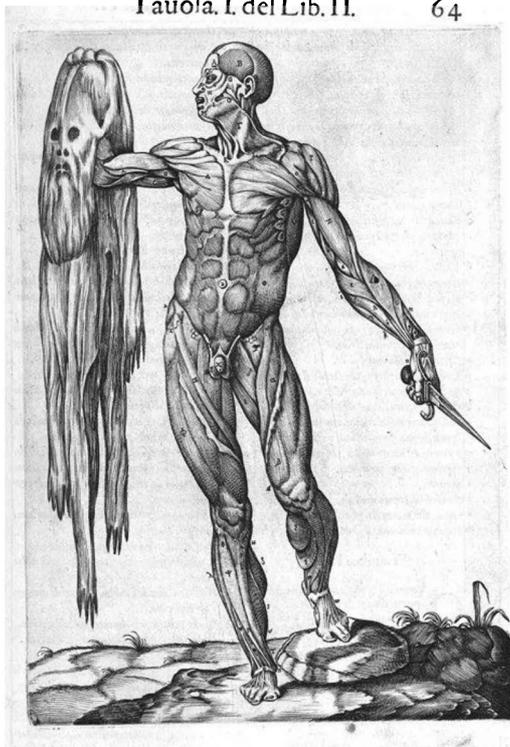
Никколо делла Кассо. Гравюра по мотивам фрески Микеланджело «Страшный суд» из Сикстинской капеллы в Риме. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Появление идеи формы позволяет перевести человека в некое всеобщее. На более примитивном уровне речь идет о связи с покойником или тотемом. В более развитой культуре форма накладывает на репрезентацию человека печать универсальности, связывает ее с выражением определенной сущности. Человек становится неотвратимым носителем

знаковости.

Tauola. I del Lib. II.

64



Гравюра из книги Андреаса Везалия «De humani corporis fabrica», 1543

Греческое понимание формы превращает внутреннее в матрицу внешнего, устанавливая между ними отношения изоморфности. Но внутреннее никогда не является копией или матрицей внешнего. Еще Портман справедливо настаивал на радикальном несходстве внутренней структуры тела и его оболочек. Вся сложность отношения между внешним и внутренним предстает перед нами уже на самой заре

искусства, в эпоху палеолита и неолита. Понимание этого искусства крайне затруднено, а потому я позволю себе небольшой экскурс в историю интерпретаций первобытных изображений, прежде чем непосредственно обращаться к отношению поверхности и скрытой за ней глубины. Отношения эти, как будет ясно из дальнейшего, во многом строятся как отношения знака и его носителя.

Первое изображение человека, которое до нас дошло, представлено в наскальных росписях пещеры Ласко. Этот рисунок подробно анализировал Жорж Батай. Здесь на стене пещеры показана картина трагической охоты. Охотник, который, по-видимому, вступил в единоборство с бизоном, тяжело ранил животное (у бизона вываливаются кишки, он вспорол ему брюхо), но сам пал жертвой. Он лежит мертвый, но странным образом с эрегированным членом. Рядом изображена странная птичка. Некоторые считают, что птичка связана с человеком, что она — тотем, который обозначает, к какому роду, племени он принадлежит. Мы этого не знаем.

На стенах пещеры животные изображены натуралистично и одновременно стилизованно, во всей их красе и мощи. Мы совершенно справедливо восхищаемся мастерством этих первобытных художников. На фоне невероятной пластичности и экспрессивности животных рисунок человека кажется невероятно убогим, схематичным. Человек здесь неизобразим. Любопытно лицо этого человека. Некоторые считают, что это клюв, а не лицо, и что

человек тут изображен в тотемной связи с птицей. Это показывает, до какой степени трудно изобразить человека. Жорж Батай писал в связи с этим о «тушевании» человека перед животным: «...он презирал свое собственное лицо: хоть он и признавал за собой человеческую форму, он тут же ее прятал; в этот момент он пририсовывал себе голову животного. Как если бы он стыдился своего лица и, желая себя обозначить, был вынужден в то же время надевать маску другого»³¹⁶.

Это значит, что уже первые изображения лиц имели знаковый характер. Животное же, как в зоофизиогномике, является знаком без всякого специального преобразования. Коротко упомяну крупнейших теоретиков племенного искусства, которые могут пролить свет на эту проблему. Первый — Клод Леви-Стросс, создатель структурной антропологии и, пожалуй, самый влиятельный антрополог XX века; он говорил о том, что все ранние изображения надо понимать как язык. Их смысл возникает исключительно из системы оппозиций, которая характерна для языка. Леви-Стросса интересовали маски и их смысл. В книге «Путь масок» он показал, что смысл маски задается ее отношением с другими масками, с которыми она вступает в отношения бинарных оппозиций: «...миф обретает значение, только будучи помещен в группу из своих трансформаций; таким же образом какой-либо тип маски, рассмотренный лишь с точки зрения пластики, отвечает другим типам, контуры и цвет которых он

трансформирует, обретая свою индивидуальность. Для того чтобы эта индивидуальность противопоставлялась индивидуальности другой маски, необходимо и достаточно, чтобы доминировало одно и то же отношение между сообщением, передать или обозначить которое является функцией первой маски, и сообщением, которое в той же либо в соседней культуре должна передавать другая маска»³¹⁷.

Антрополог взял маски индейцев, входящих в лингвистическую группу сэлиш и обитающих «к северу и к югу от лимана реки Фрейзер и по другую сторону залива Джорджии, в восточной части острова Ванкувер»³¹⁸. Он остановился на определенной группе масок, известных под названием *свайхве*, и установил ряд характеризующих их инвариантов: «белый цвет костюма, поскольку часто используются лебединые перья или пух; свисающий язык и выступающие глаза масок; наконец, птичьи головки, иногда замещающие нос либо возвышающиеся над головой»³¹⁹. Для сравнения он привлек материал соседнего племени квакиутль, которое имеет маски, зеркально противоположные маскам соседей и известные под названием *дзоноква*. Исследователь показал, через какие сложные мифологические и символические обмены эта обратная симметрия устанавливается. Он пишет: «По своим аксессуарам и сопровождающему ее костюму маска *swaihwe* выражает родство с белым цветом. Другая, следовательно, будет черной или будет выражать родство с темными тонами. *Swaihwe*

и ее костюм украшены перьями; если другая маска включает отделку животного происхождения, то таковая должна быть из шерсти. У маски swaihwe выступающие глаза; глаза другой маски будут иметь противоположный вид. У маски swaihwe большой открытый рот, нижняя челюсть отвисает, выставя напоказ огромный язык; потребуется, чтобы у другого типа маски форма рта препятствовала этому органу выставляться»³²⁰. Эта вывернутая симметрия организует индивидуацию племен и культур, их дифференциацию.

Отличительные черты маски *дзоноква* — носитель чего-то позитивного, а у соседнего племени — они же знаки негативности, и они вместе создают систему племенных и социальных оппозиций. Смысл этого исследования в том, что маски составляют язык и должны читаться как чисто языковые элементы.

Другой знаменитый антрополог — Андре Леруа-Гуран исследовал наскальные рисунки. Он попытался описать частотность расположения разных животных в наскальных росписях. Есть животные, которые богато представлены в этих пещерах, а есть животные, которые полностью отсутствуют. Сохранилось много изображений быков и бизонов, но нет волков, которые были в этой местности в большом количестве. Почему? Антрополог высказал предположение, что изображения эти следуют читать как бинарные оппозиции, которые кодируют собой гендерные отношения, при этом животные могут трактоваться как тотемы и одновременно операторы экзогамии.

Например, лошадь — это обозначение самца, мужчины, а бизон — женщины (пара «бизон-лошадь» — наиболее часто встречающаяся)³²¹. Знаки тут должны читаться как языковые серии.

Для меня эти исследования интересны тем, что они подчеркивают символический характер изображений. Это значит, что на самом раннем этапе изображение не было подчинено миметическому, имитационному императиву. Когда мы смотрим на эти росписи или маски, мы не можем знать их значения. Но возможен и иной, не языковый или символический способ чтения древних изображений. Он представлен таким, например, авторитетным исследователем, как Дэвид Льюис-Уильямс, который доказывает, что на самом деле пещерные изображения связаны с шаманизмом и магией. Погружение в пещеру — погружение в мир предков, мы уходим с земли под землю, поэтому именно пещера — то место, где происходит контакт с духами предков. Погружение в этот мир таит большое количество опасностей, вспомним хотя бы путешествия в потусторонний мир у Гомера или Вергилия. Орфей, выходя из загробного мира, не может обернуться, потому что за ним следуют духи мертвых. Опасность погружения в эту область заключается как раз в том, что оттуда хотят вырваться духи мертвых. Всякое путешествие под землю — это мистическое путешествие души в транс, секрет которого известен шаману. Чтобы духи не вырвались из потустороннего мира, существует лабиринт, который так соединяет наш мир с миром умерших,

что делает возвращение на землю невозможным.

В росписи южнофранцузской пещеры «Трех братьев» отчетливо виден такой шаман (он фигурирует внизу иллюстрации), верхняя часть которого имеет облик животного.

Но, возможно, самое интересное в таких росписях — это огромное количество линий, которые делают невидимыми или почти непрочитаемыми изображения. Жан Клот и Дэвид Льюис-Уильямс считают, что эти линии являются прототипом лабиринта. Во всяком случае, с их точки зрения, они могут служить «проходами для животных и сверхъестественных сил»³²² и при этом запутывают рисунок так, чтобы демоны не могли выбраться с того света. И действительно, почти непрочитаемый набор линий делает движение в этом лабиринте возможным только для специалистов по загробным странствиям — шаманов с головой животного.

Кстати, и рассмотренная выше роспись из пещеры Ласко тоже получила шаманистскую интерпретацию, которую пересказывает в своем эссе о Ласко польский поэт Збигнев Херберт. Согласно альтернативной интерпретации, «вся эта сцена не имеет ни малейшего отношения к охоте. Лежащий человек вовсе не жертва рогов бизона, а шаман в экстатическом трансе»³²³. Новое истолкование получает и птичья голова лежащего человека, вызывающая «аналогии между цивилизацией охотничьих племен Сибири и палеолитической цивилизацией», в частности с жертвоприношениями животных у якутов. «При этом

жертвоприношении <...> устанавливались три столба с вырезанными наверху птицами, напоминающими птицу из Ласко. Из описания следует, что такого рода церемонии происходили у якутов, как правило, с участием шамана, который впадал в экстатический транс <...> Задачей шамана было сопровождение души жертвенного животного на небо. После экстатического танца он падал, как мертвый, на землю, и тут ему нужно было воспользоваться помощью другого духа, а именно птицы, в которую он перевоплощался, подчеркивая сходство с нею одеждой из перьев и птичьей маской»³²⁴.

Такого рода интерпретации находятся в оппозиции к идее знаковости, к пониманию линии как протописьма. Акцент тут делается не на знаковом, а на магическом. Но и такие интерпретации подвергаются сегодня решительной критике. Например, французский антрополог Мишель Лорбланше, исследовавший технологию росписей в пещере Пеш-Мерль, довольно убедительно исключил всякую возможность транса при создании наскальных изображений (высказывалось предположение, что художники под воздействием токсичных пигментов сами впадали в транс и имели галлюцинации)³²⁵.

Среди важных интерпретационных моделей я бы еще упомянул предложенную влиятельным антропологом Альфредом Геллом, который попытался соединить идеи магии с принципами первобытной технологии в русле исследований Леруа-Гурана. В 1998 году, год спустя после смерти антрополога,

вышел его главный труд — книга «Art and Agency», где он утверждал, что главная функция первобытного искусства — произвести магический эффект с помощью умений и технических приспособлений, виртуозного мастерства, обозначенных им общим термином agency.

Я думаю, что не существует эффекта без знака. Я не согласен с тем, что магия оказывается избытком по отношению к смыслу. Я уже говорил о том, что человек — как и многие иные живые существа, но человек в особенности — воспринимает только то, что имеет определенную форму и, соответственно, символический знаковый характер. Чистый хаос, не соотношенный со значением, не произведет эффекта. Гелла, в частности, интересовали пироги с Тробрианских островов, которые используют местные жители для ритуала обмена, обозначаемого там словом «кула». Участники кулы приплывают на этих пирогах, и носы этих лодок должны были, по мнению Гелла, произвести впечатление глубокого шока на жителей окрестных деревень, парализовать волю находящихся на берегу, чтобы обернуть обмен в пользу владельцев пирога. Нос тробрианской пироги обычно украшен сложной разноцветной резьбой, в которой различимы стилизованные черты лица: рот, глаза, напоминающие осcelli на крыльях бабочки, о которых писал Кайуа и которые так хорошо иллюстрируют лакановскую оппозицию глаза и обращенного на тебя взгляда.

Эта быстрая реверсия глаза и взгляда — основа

апотропейной магии, которая принципиальна для всей визуальной антропологии Гелла. Искусство, по его мнению, всегда несет в себе апотропейный элемент, «который защищает агента (каковым мы сейчас будем считать художника) от получателя (обычно недруга в форме демона или человека), и это первичная инстанция художественной деятельности (agency) и, соответственно, главная забота антропологии искусства»³²⁶.

Но эта апотропейная функция, как нетрудно заметить, основана не только на обнаружении парализующего взгляда, она прямо связана со сложными лабиринтами, созданными для того, чтобы парализовать и дезориентировать духов мертвых. Сложный орнамент на носу лодки создает режим бесконечного лабиринтного чтения. Гелл приводит в качестве аналога такого орнамента кельтское плетение, в котором невозможно проследить за движением линии, то выступающей на плоскость, то уходящей в глубину.

Такая резьба имеет особое завораживающее свойство: обладать глубиной и оставаться поверхностной одновременно. Первоначальное значение такого плетения — отпугивание злых духов. Гелл объясняет, что такие узоры притягивают демонов и парализуют их загадкой своей топологии, за которой невозможно уследить. Он называет такую эстетику технологией завораживания, парализующей нечеловеческой сложностью дизайна и мастерством его исполнения. Но нельзя не заметить и еще одного

аспекта, на котором Гелл почти не останавливается: трансцендирования материального магией изображения. Возможно, именно в этом трансцендировании и заключена вообще магия искусства. Будучи укорененным в дереве, такой искусный дизайн как бы отделяется от доски и приобретает черты сложной топологической химеры, которая и является изображением. Технология способна преобразовать материальное, грубое во что-то другое, она за счет своей технологической изысканности трансцендирует материю. Но сам этот мощный эффект связан с тем, что форма не обладает тут определенностью. И эта неопределенность укоренена в неустойчивости отношения внешнего и внутреннего, в способности внешнего проваливаться внутрь, а внутреннего — выходить на поверхность. Ренессансная анатомия, в которой под кожей обнаруживается тот же самый рельеф мышц, оказывается крайне упрощенной моделью. Этот рельеф, если к нему приглядеться, уже несет в себе черты кельтской резьбы.

Когда-то Хайдеггер говорил о том, что технология занимается обнаружением сокрытости, выведением скрытого из этой сокрытости. Технология способна трансцендировать материальность, выходя за рамки чистой пассивности, связанной в метафизике с материей, материалом. Материальное обретает загадочные черты присутствия, как это происходит с *occelli* или кельтским плетением или тробрианской

резьбой. Хайдеггер говорит о скульптуре, что в ней являет себя скрытая в глыбе камня природа мрамора, чем она обязана невероятному мастерству скульптора.

Один из примеров, который он разбирает, — серебряная чаша для жертвоприношений. Он говорит о том, что «вина» явленности некоего материального предмета в виде чаши для жертвоприношений четверояка. С одной стороны, в этом «виноват» материал — само серебро, с другой стороны, образ чаши. Некий «телос» — ее предназначенность для жертвоприношения — сам ведет предмет к формальному завершению. Философ пишет: «Очертания придают вещи законченность. С такой законченностью вещь не кончается, а, наоборот, от нее начинается в качестве того, чем будет после изготовления»³²⁷. Для того чтобы достигнуть явленности, необходим еще и серебряных дел мастер, который сводит воедино серебро, форму и телос. И когда эти четыре «вины» сходятся воедино, происходит событие присутствия чаши: «Четыре вида вины позволяют вещи явиться. Благодаря им вещь оказывается присутствующей. Они выпускают ее из несуществования и тем самым ведут к полноте ее явления. Все виды вины имеют своей основной чертой это выпускающее выведение к явленности»³²⁸. В магии явленность дается как эффект притягивания и отталкивания, как апотропейный эффект. Но я думаю, что это соединение воедино образа, эйдоса, линии и материала, в котором материал как таковой исчезает в отделяющемся от него

«присутствии», явленности, и есть тайна изображения.

В любом изображении скрыта эта способность. Виртуозная живопись, скульптура вырываются за рамки материальности. Мы знаем, например, что определенные виды живописи, например пейзаж, обнаруживают для нас, что такое природа. Это живопись, которая вдруг открывает природу человечеству, делает ее явленной. Появление в XVII веке пейзажа (хотя в западном искусстве мы можем найти его элементы и раньше, а на Востоке гораздо раньше) и есть вот это обнаружение.

Но и другие художественные технологии, например кинематографические и фотографические, делают то же самое. Сохранилось письмо Геббельса Фуртвенглеру, где он говорит о том, что толпа никогда не может понять, чем она является, не может осознать себя народом — Volk — без технологического изображения этой толпы. Необходимы кино и фотография, чтобы толпа увидела, что она такое. Поэтому рейхсминистр так ценил «Триумф воли» Лени Рифеншталь, где в первой половине фильма какие-то туповатые люди приезжают в Нюрнберг, едят, моются, занимаются бытовой чепухой, а потом выстраиваются в массу на нацистском съезде, и возникает их единый образ. Но для этого необходима технология, без фотографии и кино это недостижимо.

Хайдеггер так комментирует определение термина «пойесис» в «Пире» Платона — термина, от которого произошло понятие «поэзия»: «Что такое это приведение, нам говорит Платон в одной фразе „Пира“

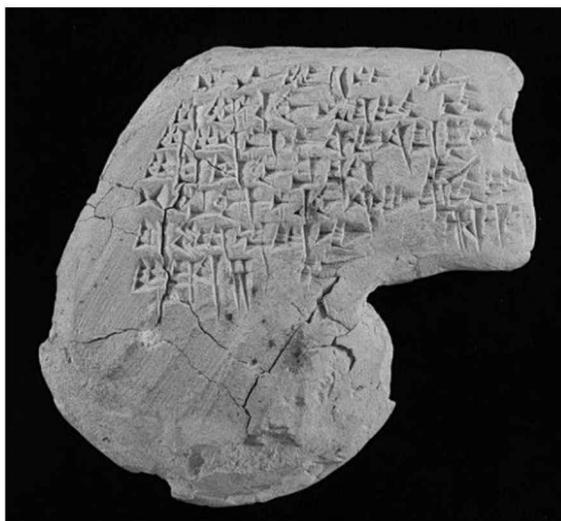
(205 b): <...> „Всякий по-вод для перехода и выхода чего бы то ни было из несуществования к присутствию есть *ποίησις*, про-из-ведение“. Все зависит от нашего умения продумать про-из-ведение во всей его широте, притом в греческом смысле. Про-из-ведение — не только ремесленное изготовление, не только художественно-поэтическое выведение к явленности и изображенности. *Φύσις*, самобытное вырастание — тоже про-из-ведение, тоже *ποίησις*»³²⁹. Природа в ее саморазвитии (фюсис) — тоже форма самораскрытия в пойесисе. Пойесис, с моей точки зрения, — это всегда преодоление инертной материальности. Природа обнаруживает в крыльях бабочки скрытый в них (в виде непрявленного изображения) взгляд, который вдруг отлетает от крыльев и придвигается к наблюдателю. Греки считали, что пойесис присущ самой природе. Они говорили о том, что появление цветка — это пойесис, обнаружение бытия из того, что приходит из небытия. Аристотель даже сравнил семя с мастером, поскольку они оба несут в себе принцип формы. Этот принцип заключен в самом движении, которое семя получает от отцовского начала. Движение же оказывается чистым носителем формы: «И вот семя таково и обладает таким началом движения, что по прекращении движения возникает каждая часть, и притом одушевленная»³³⁰. И Аристотель сравнивает действие движения в сперме с искусством: «Ведь искусство является началом и формой для того, что возникает, но только в другом,

а движение природы — в нем самом...»³³¹

В заключение я бы хотел очень коротко остановиться на важной, с моей точки зрения, взаимосвязи такого рода пойсиса, открытия сокрытого, с телом и символическими системами. Я уже заметил, что магия Гелла совсем не отрицает ту семиотику, о которой говорили Леви-Стросс и Леруа-Гуран, хотя и может показаться, что это не так. Эффект шока, отделение изображения от носителя, скорее всего, лежат в той же плоскости, что и обнаружение смысла. То, что это так, следует хотя бы из анализа фанеров, данного Портманом. Животное не просто предъявляет миру впечатляющую форму своего тела, но и декларирует свои намерения, статус и проч. То же самое обнаруживается и в культуре, даже самой древней и насквозь пронизанной магией. Генерация знаков (симптомов) часто происходит на поверхности тела и отражает представление о том, что смысл таится в глубине — как сказал бы Хайдеггер, сокрыт и требует манифестации. В глубине тела — исток смыслов, исток знаков.

В этом контексте большой интерес представляет гадание на внутренних органах, характерное, например, для Вавилона — странной цивилизации, замороженной знаками, приметами. В Месопотамии была придумана астрология, симптоматическое чтение небес. Вообще, для представителей этой цивилизации весь мир был переполнен знаками, и вся их культура была направлена на чтение этих знаков. Некоторые исследователи говорят, что тело в их

культуре было «гадательным» — *mantic body*, то есть все тело было скопищем знаков, предназначенных для расшифровки. Среди прочих, на наш вкус, необычных гаданий они изобрели *гепатоскопию* — чтение печени. Печень тут понималась как особый внутренний орган, генерирующий смысл. Печень животного, которое приносят в жертву, содержит духов, отлетающих на небо и устанавливающих связь между земным и небесным. Другое принятое у них гадание — по кишкам, *extispicium*. Они писали на глиняных табличках и делали глиняные модели печени и кишок, которые были своеобразными текстами.



Глиняная модель овечьей печени. Старовавилонский период. Музей естественной истории Пибоди, Вавилонская коллекция. Йельский университет; peabody.yale.edu

Глиняная модель печени обычно разделена на квадраты, каждый квадрат связан со своим богом,

в каждом квадрате можно прочесть влияние этого бога. Тут есть и храм. Это желчный пузырь, который лежит на печени. Гадатели обнаруживали тут врата, связывающие эту часть с небом, другая часть связана с землей. Некоторые модели печени испещрены знаками. Кишки овцы, служившие для гадания, напоминают лабиринт и тесно связаны с определенным типом письма, который в греческой архаической культуре назывался бустрофедоном.

В таком письме строчка шла сначала направо, потом поворачивала налево — так пахали на быках, доходили до края поля и там сворачивали в противоположном направлении. Крупнейший специалист по месопотамской культуре Жан Боттеро считает, что стратегия чтения такого рода знаков основывалась на больших эмпирических архивах. Так, если определенный симптом был зарегистрирован в день мятежа и этот симптом вновь возникал полстолетия спустя, он считался дурным предзнаменованием, сулящим мятеж³³². Но сама методика чтения опиралась на представление о том, что тело — это материал для письма бога, покрывающего тело пиктограммами. Тем более что, как замечает историк Зайнаб Бахрани, человек был сделан из той же глины, что и таблички для письма³³³.

Духи, при жертвоприношении поднимающиеся на поверхность изнутри тела, несут с собой эти пиктограммы, они расчерчивают печень на зоны, которые превращаются в знаки. Происходит буквальный процесс становления смысловой формы

как природной формы письма. Тут действительно фюсис (природа) превращается в пойесис. Смысл выходит из сокрытия. И ничуть не удивительна связь между этим самообнаружением смыслов и лабиринтностью, улавливанием духов и магией. Изображение тут превращается в письмо, которое прямо связано с технологией магии. Несколько изображений этих гадательных органов Аби Варбург поместил в свой иконографический атлас «Мнемозина». Жорж Диди-Юберман предложил рассматривать эти изображения как образцы «диалектических изображений», сочетающих в себе далекое и близкое, бесформенное и форму: «Гадательные ритуалы, гадание по внутренностям создают странную смесь, в которой телесные жесты, направленные на бесформенную кровавую грудку вырванного органа, соседствовали с юридическим, религиозным, казуистическим формализмом, в котором царилло письмо»³³⁴.

Среди дошедших до нас месопотамских изображений есть одно, которое мне кажется особенно примечательным. Это Хумбаба, герой эпоса о Гильгамеше и антагонист Гильгамеша и Энкиду, мифологический монстр, в котором смешано внутреннее и внешнее, а внутреннее становится загадочным письмом. Лицо Хумбабы состоит из кишок.

Американский антрополог Дэвид Нейпир привлек внимание к этой скульптуре, на которой внутренняя форма кишечника, форма письма, вдруг становится

лицом, которое является одним из главных носителей знаков. Лицо Хумбабы покрыто непрерывным рельефом, который мы уже обнаруживали на неолитических фигурках. Та же лабиринтная фактура испещряет морду ассирийских львов, этих классических эмблематических (то есть пиктографических по существу) животных, имеющих несомненную апотропейную функцию. Нейпир считает, что эти фигуры были связаны с мотивом Медузы Горгоны, воплощающей для нас идею апотропейного шока и завораживания³³⁵. Кажется, что магия, о которой говорил Гелл, тесно связана с функцией и технологией письма. Эти монстры должны были завораживать человека точно так же, как и носы пирог. Знаковое, письменное и магическое тесно связаны. Они связаны с процессом пойсиса, который вдруг из ничего являет аффект и смысл.

И наконец, я хочу сказать несколько слов об аффективной магии и современном искусстве. В 2015 году известный американский искусствовед Хол Фостер напечатал книгу «Плохие новые дни», в которой он утверждал, что на рубеже 1980–1990-х годов в искусстве произошел радикальный слом в понимании реальности³³⁶. Если до этого реальность понималась как эффект репрезентации, то начиная с 1990-х — как событие травмы в духе Лакана. При этом сама травма понимается Фостером как травма взгляда в духе того же Лакана. Фостер прямо говорит об апотропейной природе «новой реальности» в искусстве, а образцом работающего с «новой

реальностью» художника он называет Синди Шерман позднего периода. Шерман интересна тем, что привносит в современное искусство опыт женщины, субъекта, на которую постоянно обращен мужской взгляд. Этот травматический взгляд интериоризируется художником в режиме «феноменологической рефлексивности». Такое понимание реальности, по мнению Фостера, объясняет особую роль художниц-феминисток в новейшем искусстве.

Я упомянул об этом новом повороте в современном искусствознании потому, что в нем, как мне кажется, получает новое толкование та магическая аффективная линия, которая обнаруживается еще в искусстве племен Тробрианских островов. Этот новый поворот, на мой взгляд, свидетельствует о том, что магическое и знаковое, глаз и взгляд — универсальные аспекты всякого изображения.

Лекция V

Категориальная интуиция и присутствие. Идол и перенасыщенные феномены Мариона. Чрезмерное присутствие у Сартра и Лакана. Фас и профиль, нарратив и театр. Рефлексивная перформативность Виктора Тернера. Расколота репрезентация. Горгона. Геральдика. Левинас: видимое и бесконечное. Пластическое и графическое. Образ тела Пауля Шильдера: неустойчивость поверхности. Пиктограммы и конструирование монстров как текста. Сборка фрагментов. Ар-брют и Геркулес Сегерс. «Черный квадрат» — расчистка пространства от форм. Одежда, сундуки, татуировки. Поверхность, знаки и археписьмо.

В прошлой лекции я говорил о том, что даже глубокие аффекты, связанные с магией изображения, не могут быть отделены от смысла. Смысл, и даже если сузить это понятие — «понятийность», вообще с трудом покидают изображение. В связи с этим я хочу вспомнить одно утверждение Гуссерля (основателя феноменологической философии), согласно которому человеку присуща так называемая *категориальная интуиция* (или категориальное созерцание). По-немецки он это называл *Intuitive Gegebenheit des Idee*.

Кант считал, что сначала мы получаем ощущения, которые складываются в совокупности, названные им схематизмом, и с помощью способности, которую он называл воображением, эти схемы соединяются с понятиями и приобретают смысл, начинают связываться с сущностями. У Канта это сложный процесс движения от чувственного восприятия к понятию. При категориальном же созерцании мы сразу воспринимаем не какую-то индивидуальную, непонятную для нас конфигурацию ощущений, но сущность, эйдос: «Каким бы ни было индивидуальное созерцание, адекватным или нет, оно может обратиться в сущностное глядение, а последнее, будь оно соответственно адекватным или нет, обладает характером акта, какой *дает*. А в этом заключено следующее: *Сущность (эйдос) — это предмет нового порядка. Подобно тому как данное в индивидуальном, или же постигающем опытным путем созерцании есть индивидуальный предмет, так данное в сущностном созерцании — есть чистая сущность*. Тут не просто внешняя аналогия, а коренная общность. И *высматривание сущности — тоже созерцание, подобно тому как эйдетический предмет тоже предмет*»²⁶¹. В 1925 году Хайдеггер, который в этот момент отошел от феноменологии Гуссерля, в своем курсе «К истории понятия времени» довольно подробно обсуждает категориальную интуицию и утверждает, что мы в принципе не видим индивидуальные предметы, но сразу видим виды и роды: «Когда я просто воспринимаю что-то

в окружающем мире, то, если я смотрю на дома, я прежде всего изначально и отчетливо вижу их не в их единичности и взаимных различиях, но в их общности, я вижу: это дом. Это „как-нечто“, сам этот всеобщий характер дома как таковой эксплицитно не схватывается, однако уже в простом созерцании оно со-присутствует в качестве того, что в определенной мере проясняет предданное. Идеация есть тот самый вид дающего созерцания, в котором дается species „дом“»²⁶².

Нам нужны определенные усилия для того, чтобы этот дом индивидуировать, для того, чтобы увидеть, что это за дом, какие у него окна, какая архитектура. В принципе мы сразу воспринимаем «идею». И вот это странное переворачивание Канта чрезвычайно существенно, и оно подтверждается данными этологии. Помните, мы говорили, что первоначально животное (например, колюшка) видит цветное пятно, затем размер, затем форму и только на очень развитой стадии эволюции — индивидуальные детали.

Существенно это потому, что позволяет понять, каким образом человек преобразует видимое в знаки. Первоначально мы видим не индивидуального человека, а какой-то знак человека. Прежде чем увидеть лицо и понять, кто это, мы воспринимаем схематическую маску, которая дает нам представление о том, кто этот человек: старый, молодой, какого он пола и расы — то есть к эмпирике индивидуального восприятия всегда примешивается эйдетическая категориальная интуиция. При этом

категориальное созерцание позволяет нашему восприятию «состояться» в нашем *сознании*, потому что сознание фиксирует родовые и видовые восприятия; оно оказывается «синтетическим сознанием» и тем самым создает условия для *присутствия* вещи. Иначе бы мы остались наедине с летучими, мимолетными восприятиями, которые бы мгновенно исчезали. Гуссерль говорит о сознании «живого вещественного присутствия здесь вот этого одного и того же стола, причем того же самого, остающегося в самом себе совершенно неизменным. Однако восприятие стола — постоянно меняющееся, оно есть непрерывность переменчивых восприятий. Закрою глаза. Все прочие мои чувства никак не сопряжены со столом. Теперь я его вовсе не воспринимаю. Открою глаза — и у меня снова восприятие стола. *То же* восприятие? Будем точны. Повторяясь, восприятие ни при каких обстоятельствах не остается, как индивидуальное, тем же самым. Лишь стол — тот же самый; как тождественный, он признаваем синтетическим сознанием, какое связывает новое восприятие с воспоминанием»²⁶³. Философ приводит пример цвета, который дается нам в качестве некоего присутствия только в виде сущностного синтетического сознания: «Цвет увиденной вещи — это принципиально не реальный момент сознания цвета, — он является. Однако пока он является, явление, как то подтверждает опыт, может и должно непрерывно меняться. *Один и тот же* цвет является „в“ непрерывных многообразиях

цветовых *нюансов*»²⁶⁴. Любопытно, что Гуссерль говорит о явлении цвета, о том, что он является, точно так же как позже Хайдеггер будет говорить о явлении и самораскрытии вещи. Но это явление прямо связано с эффектом *присутствия* и, в отдаленной перспективе, с магией апотропейного эффекта.

Французский феноменолог Жан-Люк Марион писал, что интуиция уничтожает невидимое и выводит все «под луч присутствия». Когда нечто начинает вот так присутствовать, в нем постепенно исчезает все невидимое. Оно приобретает всю большую и большую степень наличия; невидимое исчезает и нарастает степень видимости. Марион говорит о потоке присутствия, которым мы заполняемся. Среди прочих примеров он также обращается к примеру цвета, который мне кажется убедительным. Он разбирает выражение «золотой цвет — желтый», смысл которого постижим только в свете категориальной интуиции. Чтобы воспринять «желтый» и «золотой», мы должны, как писал Гуссерль, отвлечься от изменяющегося потока восприятий и схватить их сущность — эйдос желтого и золотого как некую неизменность. Категориальная интуиция позволяет золотому и желтому быть, присутствовать: «В действительности, — пишет Марион, — мы имеем в виду здесь не только *золотой*, а затем *желтый*, но и их соединение, а следовательно, мы утверждаем их единство; более того, мы утверждаем, что предикативное единство удваивается экзистенциальным утверждением: мы имеем в виду

не просто *золотой есть желтый, желто-золотой*, но и *желто-золотой есть*»²⁶⁵. Предикативное единство, лежащее в области синтаксических конструкций высказывания, удваивается экзистенциальным, самым фактом существования чего-то видимого нами, но являющегося нам только в результате категориальной интуиции, дублированной предикативным высказыванием.

Книга Мариона «Идол и дистанция» переведена на русский язык. В ней обсуждается важное для философа понятие идола. Идол создается человеком по тем же правилам, по каким ремесленник создавал у Хайдеггера серебряную чашу для жертвоприношений. Он берет инертный материал и хочет, чтобы материал этот был трансцендирован являющимся из него богом: «...идолопоклонник сознает себя ремесленником, создавшим из металла, дерева или камня некий зримый образ (*é l δ o λ o υ*) и предлагающим его богу, для того чтобы тот соблаговолил сделаться в нем видимым»²⁶⁶. И ему это удается. Сущностная интуиция тут схватывает отделяющийся от материала образ, эйдос до такой степени активно, что как бы ставит человека перед лицом божественного присутствия. Бог является из идола так же, как желто-золотой цвет, начинает подступать к нам в образе некоего присутствия. Марион пишет: «...идол стремится поглотить именно зазор, расстояние между собой и божеством; но утверждение доступности божества в фиксированном, более того, застывшем лике — не означает ли оно

неслышного, но радикального устранения той выси и той непровержимой инаковости, коими в собственном смысле удостоверяется божественное? Возмещающая отсутствие божественного, идол поставляет его в наше распоряжение, гарантирует его и тем самым лишает собственной природы. Довершая божественное, он совершает его убийство»²⁶⁷. Этот фиксированный, застывший облик и есть результат сущностного эйдетического созерцания. Помните, как у Гуссерля: все меняется, лишь стол тот же самый, неизменный. Идол (а через него «бог») подступает к человеку так близко в своем неотвратимом присутствии, что в него невозможно проникнуть. Он похож на зеркало, возвращающее нам наш взгляд. Как видим, тут опять разыгрывается драма глаза и взгляда. В результате неожиданного возникновения ситуации зеркальности идолопоклонник начинает узнавать себя в идоле (то есть в этом насильственном присутствии «бога»): «...коль скоро бог посылает мне обратно, словно зеркало, мой опыт божественного, почему бы мне вновь не присвоить себе то, что я приписываю моему отражению? Перевертывание атрибуции атрибутов (коммуникация посредством перевернутых идиом) предполагает, что эти идиомы понимаются в одном и том же смысле применительно к богу и к тому, кто ему поклоняется. Такая унивокальность, в свою очередь, предполагает, что не существует дистанции, которая удерживала бы идол вне досягаемости для меня. Я приписываю себе свойства божественного лишь постольку, поскольку

эти свойства могут быть общими как для божества, так и для меня, то есть поскольку божественное отныне и навсегда принадлежит к моей сфере — как близкий, а потому тщетный идол»²⁶⁸.

Эта непроходимость для зрения, невозможность прозрачности и бесконечности (которые Марион видит в иконе), эта удушливость присутствия создают то, что Марион называет «перенасыщенным феноменом» (*un phénomène saturé*), подобным перенасыщенному раствору. Зеркало, как и идол, в такой перспективе, бесконечно возвращая нам наш взгляд, создает этот феномен сатурации — насыщенности. Я думаю, что это верно не только по отношению к религиозным идолам, но и по отношению к любому идолу, например политическому диктатору, стремящемуся к неотвратимому сверхприсутствию в *media*. Марион говорит о том, что эйдетическая интуиция подчиняет себе все без разбору и осваивает мир «с помощью странного вида варварства — потока присутствия»²⁶⁹. Переизбыток присутствия часто связан с разрушением индивидуального. Как только индивидуация нарастает, это присутствие ослабляется.

В прошлой лекции я упоминал вавилонского монстра Хумбабу, чье лицо сделано из кишок. Хумбаба интересен и тем, что борозды на его лице отсылают к письму, строчкам, линиям, магическим божественным письменам гаданий. Этот монстр, мне кажется, хорошо выражает избыточность, которая связана с определенным типом лиц. Нечто подобное

мы находим и в Горгоне с ее змеями, похожими на освободившиеся борозды лица шумеро-вавилонского чудовища. Хумбаба, как и Горгона, повернут в фас, и одно это дает ему право на взгляд, связанный с феноменом присутствия и перенасыщенности. Отсюда и связь этого монстра, как и Горгоны, с апотропейным шоком и страхом. В «Эпосе о Гильгамеше» о нем говорится: «Ему Эллил вверил Страхи людские, И кто входит в тот лес, того трепет объемлет»²⁷⁰. В другом, разумеется, контексте, но в сходном ключе проявляется воздействие, например, фасовых икон типа Спаса, когда Христос смотрит прямо в глаза верующим и его взгляда невозможно избежать. Здесь также очевидна ситуация избыточности, фигура гиперприсутствия. В Хумбабе гиперприсутствие лица выражено не во взгляде, но в чрезмерности плоти. Похожие фигуры можно обнаружить среди вотивных греческих масок, возникших, вероятно, независимо от Хумбабы. Здесь та же чрезмерность лица, которая постепенно переходит в письмо.

Важно, что это маска. Здесь есть дырки для глаз, через которые можно смотреть. Маска универсализирует человека, помогает его схватыванию в режиме категориальной интуиции, когда он являет себя как персонаж, как социальную роль.

Для того чтобы стать членом племени, человек должен быть разрисован в соответствии с принятой в нем «геральдикой». Леви-Стросс в «Печальных

тропиках» описывает племя мбайя, о котором он рассказывает, что в нем «знатные люди демонстрировали свое происхождение раскраской тела, выполненной посредством трафарета или татуировок и равнозначной гербу»²⁷¹. Любопытно, что немногочисленные дети (которых часто было принято убивать) до обряда инициации выкрашены у мбайя в черный цвет, который делает их невидимыми. Потом, в процессе инициации они покрываются племенной геральдикой, главным образом татуировкой. Татуировка переводит их прямо из состояния «небытия» в статус представителя племени, минуя состояние индивида. Происходит то, что случается с животными, которые отличаются друг от друга с помощью перьев, хвостов, шкур, превращающих их в представителей определенного вида, рода.

Вотивные маски, то есть маски, которые обращены к богам, вызывают ужас. А ужас — это во многом реакция на чрезмерность присутствия. Существует известное выражение *horror vacui*, страх пустоты, восходящее к утверждению Аристотеля, что природа не терпит пустоты — *Natura abhorret vacuum*. Согласно логике, отрицающей пустоту, более плотная материя, окружающая ее, не может не устремиться к ней и не заполнить ее, тем самым уничтожив. Пустота всегда призывает заполнение, с которым связывается чрезмерность присутствия. Это заполнение одновременно несет с собой появление смыслов. Смыслы вторгаются в нас через избыточное

присутствие. В современной философии и в психоанализе все время дискутируется вопрос о нехватке. Лакан говорил о том, что нехватка — это то, что лежит в основе субъективности: чего-то не хватает, поэтому человек устремляется вовне, для того чтобы восполнить эту нехватку, и эта нехватка создает субъективность. Но одновременно тот же Лакан комментирует и противоположный эффект сверхприсутствия.

Сартр когда-то связал отсутствие свободы с абсолютной заполненностью мира, не оставляющей для свободы никакого пространства. Согласно Сартру, экзистенциальная тревога возникает тогда, когда возникает ничто, зияние, без которых свобода невозможна. Соответственно у Сартра, в отличие от Лакана, тревога — это реакция на нехватку, на зияние. Сартр писал: «Если бы понимали сначала человека как полноту, было бы абсурдно искать в нем затем психические моменты или области (*régions*), где он был бы свободен, так же как искать пустоту в сосуде, предварительно заполненном до краев»²⁷². Пустота позволяет, согласно Сартру, существовать желанию, без которого жизнь человека была бы невыносима: «Желание само по себе стремится к непрерывному продолжению; человек ожесточенно удерживает свои желания. Желание хочет быть как раз заполненной пустотой, но заполненной не полностью, как литейная форма, не до конца заполненная бронзой, которую вливали туда»²⁷³. У Сартра страх, тревога связаны с пустотой и нехваткой. И в этом смысле он

непосредственно следует за Кьеркегором, который сводил вместе страх и свободу. Лакан же, по-своему парадоксально развивая Сартра, связывает тревогу не с нехваткой, а с избыточностью: «Наибольшую тревогу у ребенка вызывает ситуация, когда отсутствие, на котором он конституирует себя в качестве желания, нарушено; больше всего угнетает ребенка, когда не существует возможности для нехватки, когда мать ни на минуту не оставляет его <...>. Речь идет не об утрате объекта, но о его присутствии, о том, что объекты всегда тут»²⁷⁴. Речь идет не о том, что мир не может абсорбировать в себя нерастраченную любовь, что он к ней невосприимчив. Речь идет о том, что чрезмерное любовное присутствие матери, лишая ребенка свободы, гнетет его, не давая ему реализоваться в неудовлетворимости своего желания. Присутствие несомненно вызывает тревогу. Тревога может вызываться наличием чего-то, что мы не можем опознать. Что-то таится в темноте, но мы не знаем что, и это вызывает большую тревогу.

Я говорю об этих вещах, потому что эти феноменологические аспекты принципиальны для нашего отношения к изображению. Сам факт присутствия, например, прямо связан со старой оппозицией профильного и фасового изображения. В греческой вазописи господствовали профильные изображения. Если же лицо возникало в фас, то чаще всего это были Горгона или театральная маска. Иногда мы видим изображенных в профиль актеров, держащих в руках маски, повернутые в фас.

Эта оппозиция между актерами и масками любопытна. Если тело изображено в профиль, оно входит во взаимодействие с другими телами, и это видно. То есть происходит взаимодействие между персонажами. Как только возникает интерактивность, сейчас же возникает нарратив, возникает история, которую можно рассказывать. А как только возникает нарратив, все погружается в прошлое время. Эпос, который является первичной формой нарратива, связан с прошлым, и это совершенно понятно, потому что нарратив предполагает начало, продолжение, конец и завершенность и уже в силу этого относится к прошлому. Но там, где царит прошлое, нет присутствия. Маска, в отличие от нарратива, как правило, маркирует настоящее время и присутствие. Она не взаимодействует с другими персонажами, она обращается непосредственно к нам, и тем самым она выражает свое присутствие в настоящем времени. И в силу одного этого она действительно сверхприсутствует.

Различие между профилем и фасом отражает различие между эпосом (мифом), театром и ритуалом. Миф всегда история, имевшая место в неопределенном прошлом. Ритуал — это актуализация мифа, которая переводит миф в настоящее. И ритуал часто связан с масками. Театр, кстати говоря, — тоже форма ритуального перевода нарратива в присутствие. Когда-то Мандельштам написал замечательное эссе о МХАТе, где он говорил о том, что русские люди совершенно не чувствительны

к театру, но очень любят литературу. А театр для них — это место реализации присутствия литературы, которая по своей природе всегда говорит о минувшем: «Источником этого театра было своеобразное стремление прикоснуться к литературе, как к живому телу, осязая ее и вложить в нее персты»²⁷⁵, — писал Мандельштам.

Миф и театр существенны для складывания больших сообществ. Французский философ Жан-Люк Нанси пишет о том, что всякая нация должна иметь миф своего основания²⁷⁶. Мы все обладаем общими истоками, общей историей. Это создание нации через фиктивный перенос в прошлое, к истокам.

Но есть и другой способ конституирования нации, который связан с театром, а не с мифом. Например, Гёте и Шиллер считали, что для того, чтобы немецкая нация состоялась, необходимо создать национальный театр. Театр позволяет немцам увидеть самих себя и утвердить свое единство перформативно. Американский антрополог Виктор Тернер ввел понятие социальной культурной перформативности, связанной с рефлексивностью²⁷⁷. Такая рефлексивная перформативность может принять форму карнавала или ритуала, в котором мы со стороны видим, чем мы являемся, и соответственно усваиваем отведенные нам социальные роли. То, что эти зрелища являют, захватывает зрителей и участников: «Аудитория „взволнована“. Культурная проблема обнаруживается в полной зримости для аудитории, которая страстно на нее реагирует. Не будет преувеличением сказать,

что в ритуале и карнавале сама социальная структура — автор или источник сценария»²⁷⁸. Такого рода перформативность значима для конституирования нации.

Модель Тернера может многое объяснить в таком, например, фильме, как «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа. Персонажи фильма безостановочно театрализируют свое поведение, бесконечно участвуют в розыгрышах, ходят в театр. Актрисы, проститутки, уголовники разыгрывают свой собственный перформанс. Эта сплошная театрализация жизни похожа на ритуал социальной перформативности. Когда новое общество еще до конца не сложилось и люди не понимают свое место в нем, они нуждаются в театре, в котором могут увидеть своих двойников и самих себя.

В этой театрализации присутствия активное участие принимают маски. Важно понять, каким образом эта форма избыточного присутствия — изображение в фас — появляется на свет. Изображение в фас — явление сложное. Человек, в отличие от очень многих животных, имеет лицо, глаза которого обращены вперед. Вообще лицо — совершенное уникальное образование. Я уже говорил, что, по наблюдению Лоренца, люди особенно любят животных, морды которых максимально приближены по своей анатомии к человеческим лицам. Люди издавна выводили особые породы собак с укороченными мордами, трансформируя их в нечто человекоподобное.

Лицо в фас, однако, трудно изобразить. Леви-Стросс в «Структурной антропологии» говорит в связи с лицом о «расколоте репрезентации» или об удвоенной репрезентации (*le dédoublement de la representation*). Антрополог ссылается на работы 1930-х годов немецкого антрополога, эмигрировавшего от нацистов в Англию, а потом высланного в Австралию, — Леонарда Адама, который установил, что расколотая репрезентация характерна как для индейцев Северной Америки, так и для Древнего Китая и даже для австралийских племен. Этот необычный стиль характеризуется среди прочего: «... в) симметрично развернутым или „удвоенным“ изображением туловища; г) перемещением на другое место деталей, произвольно оторванных от целого; д) воспроизведением *одного* лица в фас *двумя* профильными изображениями; е) очень четко разработанной симметрией, часто подчеркивающей асимметрию деталей; ж) алогичным преобразованием деталей в новые элементы (так, лапа становится клювом, линия глаза используется при изображении сустава и наоборот)...»²⁷⁹

Возникает странный стиль, когда части тела, которые лучше всего видны в профиль, начинают как бы выдвигаться вперед, как будто их разворачивают в некую маску. Так разворачиваясь, они образуют поверхность, ту самую плоскость, которая становится табличкой, листом, покрываемым письменами. Лицо образуется одновременно с поверхностью — главным носителем знаков²⁸⁰. Профиль — принадлежность

истории — приобретает перформативное присутствие, обращая к нам возникающий фас, одновременно служащий текстом и апотропейным талисманом. Смысл движется к нам в режиме избыточного присутствия, порождая сильный аффект. Поверхность — это чистая абстракция, и нужна очень длительная эволюция, для того чтобы она возникла и пронизала собой всю семиотику человеческой культуры.

Давайте взглянем на образцы расколотых изображений у североамериканских индейцев.

Это медведь, изображенный индейцами хайда. Здесь отчетливо виден фас медвежьей морды, но если присмотреться, то хорошо видны и два существа, повернутые друг к другу в профиль. Вернее, это два профиля одного медведя, скомпонованные вдоль оси симметрии таким образом, чтобы получился фас. Это и есть расколотое изображение. Франц Боас, первым написавший об этих изображениях, говорил о *расколотых животных* (split animals). Два профиля уткнулись друг в друга носами и смотрят друг на друга. И одновременно из этого возникает странная форма лица, которая является проекцией двух профилей на воображаемую плоскость. Иногда результат оказывается еще более странным. Так, хайда любят изображать акул, разворачивая их таким же образом.

Из соединения двух профилей рыбы возникает совершенно неожиданный фас акулы. Фас акулы — это нелепица, потому что у акулы нет фаса, поверхности

лица, ее глаза разнесены по бокам и не смотрят вперед.

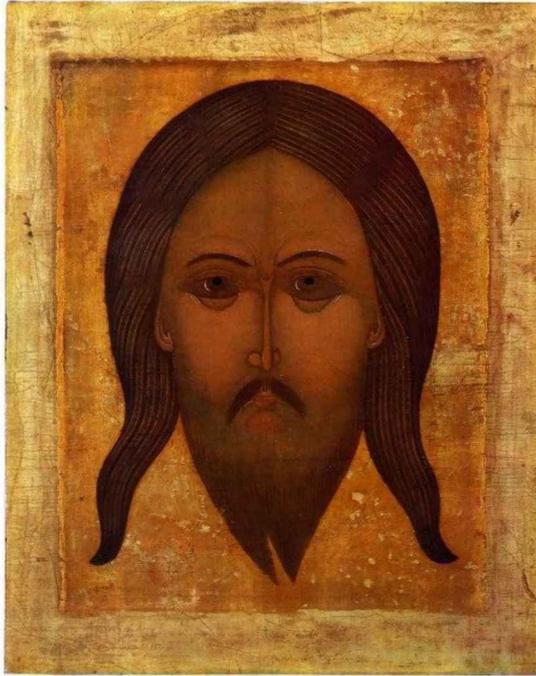
Самое интересное, когда нечто сходное осуществляется с настоящими лицами людей, как если бы и они требовали специальных процедур разворачивания и проецирования плоскости, как если бы без таких манипуляций лица не были подлинными носителями смысла. Взять хотя бы известную татуировку одного из вождей племени маори. Это татуировка лица. Но если вы присмотритесь, то увидите все ту же расколотую репрезентацию.



Вождь маори Те Пехи Купе и его автопортрет, выполненный им 31 декабря 1826 года. Из книги: Leo Frobenius. *The Childhood of Man: A Popular Account of the Lives, Customs and Thoughts of the Primitive Races*. London, Seeley & Company, Limited, 1909, p. 35

Здесь отчетливо видна центральная ось и два обращенных друг к другу профиля, соединенных

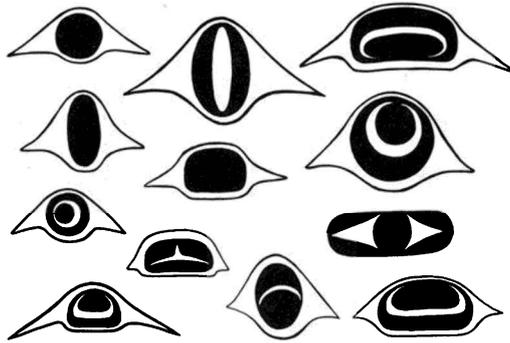
вдоль этой оси. Любопытно тут то, что человек, от природы наделенный лицом, испытывает потребность в том, чтобы с помощью некоей проекции развернуть его в плоскость. Мне еще предстоит говорить об исследованиях Льва Федоровича Жегина в области древнерусской иконописи. Примечательно то, что Жегин обнаружил точно такое же разворачивание лица в плоскость на старых иконах, лики которых часто несут отчетливый след центральной оси, и вокруг нее происходило перемещение профилей вперед. Например, нерукотворный Спас, известный как «Мокрая брада», несет в себе остатки такого разворачивания профилей в фас. Центральный пробор в волосах, раздвоение бороды, отчетливый след посреди лба и сложности в изображении носа — тому свидетельство.



Нерукотворный Спас «Мокрая брада». Московская школа, XV в. Из собрания И. С. Остроухова.
© Государственная Третьяковская галерея, Москва

Такого рода расколотое изображение, вообще говоря, довольно логично. Оно включает в себе понятную технику переноса трехмерной объемной вещи на плоскость. Этот перенос очень труден. Борис Виппер видел сходную технику переноса трехмерности в двухмерность в фаюмских портретах, обычно считающихся вершиной древнего реалистического портретирования. Виппер писал: «Уже внешнее положение фаюмских портретов указывает нам их происхождение из маски. Известно

ведь, что наряду с этими портретными дощечками были найдены действительные маски из расписного гипса. Но еще более их внутренний характер говорит нам о том, что они от маски недалеко ушли. Эти фаюмские портреты, в сущности, не что иное, как переложение скульптурной маски на язык живописной формы; их характер — производный, их живопись — раскраска. Слишком длинное или слишком широкое, но всегда словно распластанное лицо (как в микенских золотых масках), необычайная скудость теней, которые придавали бы голове выпуклую форму, — все это создает впечатление как бы нарисованной маски, подчеркнутой кольцом волос и оживленной бликами глаз»²⁸¹. Во всех случаях, даже в случае натуралистического портретирования, речь идет о проекции объема на плоскость. Эта сложная топологическая операция может принимать различную форму. Можно просто развернуть оба профиля вдоль оси. Но часто такая операция недостаточно эффективна или даже невозможна. Во многих случаях приемлем и иной подход, характерный для расколотой репрезентации: можно следовать принципу разрезания и вырезания. Отрезаются отдельные части: глаз, плавник, хвост. Все они становятся отдельными частями, которые потом собираются вместе. Сама по себе сборка этих вещей чрезвычайно сложная.



Формы глаз, используемые в изображениях хайда

Важно отметить, что в процессе этой разборки и сборки животное распадается на знаки. Глаз акулы отличается от глаза медведя и может в какой-то момент замещать все животное. Возникает пиктографический набор элементов особого типа письма.



Медуза Горгона. Эрготимос (гончар), Клейтиас (художник).
Терракотовая чернофигурная подставка. Ок. 570 г. до н. э.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Одновременно проекция трехмерного на плоскость тесно связана с идеей категориальной интуиции. Чем отличается категориальная интуиция от нашего мгновенного схватывания какого-либо объекта? Мы всегда видим один из аспектов вещи. Вот передо мной компьютер. Я вижу его с определенной точки зрения. В принципе, я не знаю, что находится с другой стороны или снизу. Мы всегда имеем частичный аспект вещи, данный нам восприятием. Когда же мы говорим о категориальной интуиции, мы сразу схватываем вещь как таковую, в ее «сущности». Когда мы видим человека в фас, у нас нет ни малейшего

сомнения, что у него есть спина. Но именно фас позволяет нам ухватить его в виде эйдоса, а не в качестве отдельного аспекта.

Расколота репрезентация развертывает отдельные аспекты тела — профили, — разворачивая их таким образом, чтобы эти различные аспекты сразу стали обозримы одновременно. Мы видим правую часть, левую часть, которые превращаются в плоскость, в результате возникает картинка, максимально адекватно выражающая эту интуицию сущности за счет того, что частичные аспекты разворачиваются и предстают перед нами в некоей целостности. Итак, мы имеем две операции — синтез целого и разборку на пиктографические детали. И то и другое прямо связано с производством смысла, с преобразованием фаса в знак.

Акула хайда совершенно закономерно похожа на такое знаковое изображение древнегреческой культуры, как обращенная к зрителям лицо-маска Горгоны. Во многих изображениях Горгоны генезис этой фигуры из двух профилей отчетливо виден. Существует даже картинка, где Горгона — это фас, образовавшийся из примыкания друг к другу двух симметричных крылатых фигур.

Горгона имеет очевидную апотропейную функцию — она ужасает, отпугивает, парализует и т. д. И в этом смысле она фигура несомненного присутствия. Но присутствие это странное. Горгона — по существу, единственный персонаж греческой иконографии, который всегда повернут

к зрителю фасом, а ее лицо не совсем лицо, но маска. Есть в ее облике несомненные театральные черты. То, что чудовище не имеет лица, но всегда являет маску, важно, ведь маска, как мы знаем, — это продукт разворачивания профиля в пространстве, так, чтобы из него образовалась поверхность. Маска — это символический эквивалент лица, его знак. Во многих культурах она означает не живого человека, но умершего, его дух или демона. В любом случае маска означает связь с потусторонним миром. Вернан, давший образцовый разбор образа Горгоны, замечает: «Носитель маски имитирует и актуализует Потустороннюю Силу, подобно Персефоне, которая благодаря маске подчиненной ей Горгоны царит над адским миром»²⁸².

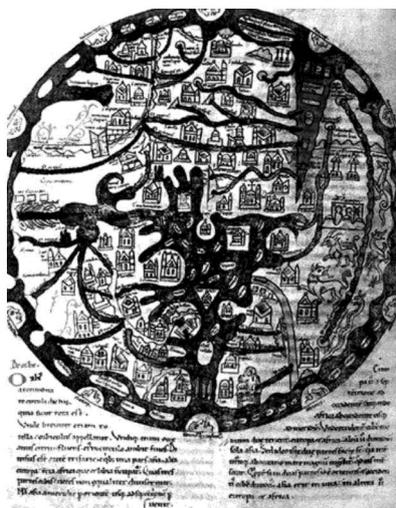
Таким образом, *сверхприсутствие* чудовища особенно значимо из-за того, что это присутствие связано со значимым *отсутствием* мертвеца. Вернан указывает на то, что Горгона вся соткана из удвоений (как всякая маска) и противоречий. Она сочетает в себе мужское и женское, молодость и старость, ужас и гротеск, человеческое и бестиальное и т. д. Но это удвоение уже присутствует в самом генезисе монстра из двух фигур. Вернан считает, что Горгона связана с зеркальным изображением, единственным, в котором мы не можем увидеть себя в профиль и в котором наше собственное лицо проецируется на поверхность. В мифе о Нарциссе, рассказанном Овидием, отражение собственного лица в воде производит на юношу эффект, подобный воздействию

Медузы, Нарцисс каменеет в момент зеркального удвоения:

Там, от охоты устав и от зноя, прилег
утомленный
Мальчик, места красой и потоком туда
привлеченный;
Жажду хотел утолить, но жажда возникла
другая!
Воду он пьет, а меж тем — захвачен лица
красотою.
Любит без плоти мечту и призрак за плоть
принимает.
Сам он собой поражен, над водою застыл
неподвижен,
Юным похожий лицом на изваянный
мрамор паросский²⁸³.

Этот эффект окаменения связан прежде всего с удвоением себя, с отчуждением себя в маске. «Я» предстает как радикально другой, в том числе как мертвец. Вот как описывает Вернан место Горгоны в системе зеркального удвоения: «Лицо Горгоны — маска <...> эта фигура производит эффект маски, просто глядя вам в глаза. Как если бы эта маска покинула ваше лицо, отделилась от вас только ради того, чтобы оказаться напротив, подобно вашей тени или отражению, да так, что вы не в состоянии от нее отделиться. В эту маску пойман ваш взгляд. Лицо Горгоны — это другой, ваш двойник»²⁸⁴. Можно

предположить, что зеркальное удвоение связано не только с положением лица в фас, но и с самой темой слияния двух профилей в одно лицо. Если повернуть приведенную мной картинку Горгоны на 90 градусов, то мы увидим фигуру Нарцисса, припадающего к собственному зеркальному отражению. Ось симметрии, проходящая посреди лица, вполне может оказаться линией, отделяющей профиль от его зеркального отражения. Любопытно также и то, что изображение Горгоны часто построено на основе разборки и сборки деталей, в которых особую роль играют огромные глаза. Они, например, могут фигурировать на дне чаши, так что, когда человек подносит к лицу зеркальную поверхность напитка, глаза Горгоны устремляют на него свой взгляд, точно так же как осcelli на крыльях бабочек.

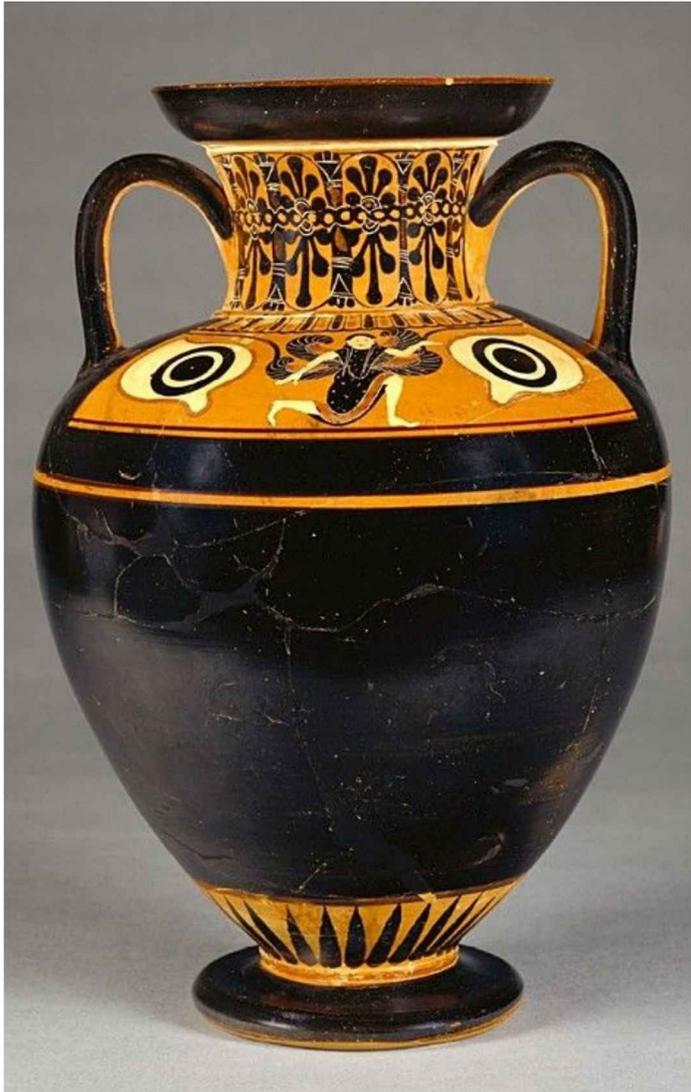


Исидор Севильский. Карта мира, VII в.

Сходную проблему проецирования объемной фигуры на плоскость решали и древние картографы. Если приглядеться к конфигурации Земли на средневековых картах, то можно почти увидеть некое подобие лица. Что-то вроде глаз, носа и рта.

Метод тут похож на применяемый в расколотых изображениях. Берутся части суши, вырезаются и собираются вместе так, чтобы они плотно прилегали друг к другу. Для морей и океанов тут почти нет места, так как из суши собирается плоскость — носитель знаков, а вода не может держать на себе ни знаки, ни поверхность. Вот это возникновение лица как определенной плоскостной конфигурации принципиально важно для понимания природы изображения и того, как оно становится носителем смыслов. Эта трансформация может прослеживаться и в появлении геральдики — эмблем, гербов, которые по-своему служат заменой лица. Это плоскости, которые покрывались знаками и несли на себе нечто вроде животных фанеров, знаки идентичности и ранга их владельца. Они прямо связаны с идеей маски. Распространение геральдики, кстати, было тесно связано с широким использованием доспехов, шлемов, делавших воина абсолютно неузнаваемым. Это замена лица в самом прямом смысле. Геральдика тоже работает по принципу удвоения, хотя и иного типа. Первые протогеральдические фигуры появляются на так называемых *больших щитах*, имеющих вертикальную миндалевидную форму и заостренных книзу. Но и сами гербы

воспроизводят — удваивают — форму этого щита. Специалист по средневековой символике Мишель Пастуро подчеркивает, что «от боевых щитов происходят: привычная треугольная форма геральдического щита, использование мехов (беличьего и горностаевого), а также ряд геометрических фигур (правая перевязь, крест, глава, пояс, кайма), унаследованных от самой структуры этих щитов»²⁸⁵. Реальный щит удваивался рисованным, но и в самом геральдическом щите происходили повторения и зеркальные удвоения в уменьшенном виде, известные как *la mise en abyme*.



Медуза Горгона. Чернофигурная керамика. Греция, ок. 530 до н. э. Музей Пола Гетти, Малибу

При этом язык геральдики широко использовал визуализацию фигур, лежащих в основе

прочитываемых аристократических фамилий. Речь шла о буквальном производстве тотемов из указаний на животных, обнаруживаемых в именах. Пастуро объясняет: «Из печатей и монет, напротив, заимствуется ряд эмблематических фигур (животных, растений, предметов), которые используются некоторыми знатными родами уже в XI веке и даже с более раннего времени; отсюда же происходит и наследственный характер этих фигур, а также частое применение „говорящих“ эмблем, то есть фигур, название которых перекликается с именем владельца герба: bar, рыба-усач, — у графов Бара; boules, шары („кружки“ в терминах геральдики), — у графов Булонских; Falke, сокол, — у владетельного семейства Фалькенштейн»²⁸⁶.

В геральдике хорошо видно, как идентичность ее носителя проецируется в символическом ключе на плоскость,лицевую поверхность, потому что плоскость — это место презентации знаков. Вообще, без плоскости нет письма. Письмо всегда нуждается в поверхности. Без поверхности нет знаков. И мы имеем здесь дело с процессом «ознаковления», генезиса знаков в самом генезисе плоскости, поверхности.

В XX веке лицо становится объектом специального философского интереса. Жиль Делёз и Феликс Гваттари в книге «Тысяча плато» поместили главу со странным названием «Лицевость» (Visagéité). Важные мысли о лице высказал французский философ Эмманюэль Левинас в книге «Тотальность

и бесконечное». Соображения Левинаса позволяют понять, до какой степени конституирование лица как знаковой поверхности не решает принципиального вопроса репрезентации лица, которая предполагает нечто вроде *модуляции*, мерцания между двумя режимами чтения. Лик, фас, фасад недостаточны для представления человека: «Фасад покоряет своей грациозностью, завораживая нас, но не открываясь нам. Если трансцендентное отличается от чувственности, если оно по преимуществу — открытость, если видение трансцендентного — это видение самой открытости бытия, — оно отличается от видения форм и не может быть выражено ни в понятиях созерцания, ни в понятиях практики. Оно — лицо; его обнаружение — слово. Только отношение к иному вводит измерение трансценденции и ведет нас к отношению, радикально отличному от опыта в чувственном смысле слова...»²⁸⁷

Лицо как бы мерцает между видимым, схватываемым в интуиции чувственного опыта, на который надстраивается знаковость, и трансцендентностью человека (которую Левинас называл его бесконечностью), выраженной во взгляде. Это противоречие не снимается плоскостью-фасадом. Плоскость позволяет реализоваться экспрессивности лица. Но сама по себе идея экспрессивности одновременно предполагает знаковость и выход за нее. Делёз и Гваттари подчеркивали существование того, что они называли «абстрактной машиной

лицевости», стирающей индивидуальное лицо и устанавливающей власть: «Лицо не действует здесь как нечто индивидуальное — именно индивидуальность следует из той необходимости, каковая была бы у лица. Вовсе не индивидуальность лица принимается в расчет, а эффективность шифрования, которой оно позволяет осуществиться...»²⁸⁸ Этому шифрованию в знаках Левинас противопоставил бесконечность, несоизмеримость человека, а следовательно, и присутствие в нем божества. Эту дилемму можно сформулировать в терминах Мариона: у Делёза и Гваттари лицо функционирует как идол, а у Левинаса — как икона. Вот как об этом пишет Левинас: «Как мы знаем, объект интегрируется с тождеством идентичного себе. Я превращает его в тему и, следовательно, в трофей, добычу или жертву. Экстериорность бесконечного существа проявляется в его абсолютном сопротивлении, которое оно самим своим появлением, своим богоявлением противопоставляет всей моей власти. Его богоявление — не просто чувственное или интеллигибельное световое явление формы, но то самое *нет*, брошенное власти»²⁸⁹.

Лицо, среди прочего, интересно бесконечной чередой попыток изобразить в нем бесконечность и бесконечной чередой провалов этих попыток. Человек всегда хотел найти баланс между знаковостью и трансцендентностью и, как правило, сдвигал этот баланс в сторону знаковости. Отчасти эта

двойственность отражена в двух типах изображения. Одно — пластическое, другое — графическое. Пластическое связано с миметическим, мы как бы изображаем то, что мы перед собой видим. Это попытка создать аналог видимого. А графическое изображение — это схематизация. Самое полное выражение чистого графического схематизма — это орнамент. Два стиля вытекают из этого различия: миметический и графический, но они, конечно, не отделены друг от друга. Схематизм переводит изображение в универсальность понятия, как об этом говорил еще Кант. Изображение часто мерцает между пластическим и графическим, трехмерным и плоскостным. Интересно понять, что лежит в основе орнаментализации человеческого тела. Ведь человек с помощью татуировок, украшений, одежды все время хочет превратить себя в орнамент. Мы все время пытаемся графически оформить не только тело, но и лицо, женщины накладывают макияж, буквально подчеркивая в лицах графизм.

Я хочу сейчас подчеркнуть эту неустойчивость отношений пластического и графического, которая, вполне возможно, укоренена в неустойчивости внутреннего образа нашего тела. У каждого человека есть определенные представления о собственном теле, не соответствующие тому, как это тело выглядит со стороны. Мы живем в образе и пытаемся соответствовать имеющемуся у нас идеалу тела. Пауль Шильдер, которого я уже упоминал, подчеркивает, что мы очень туманно чувствуем наше тело. Мы не знаем

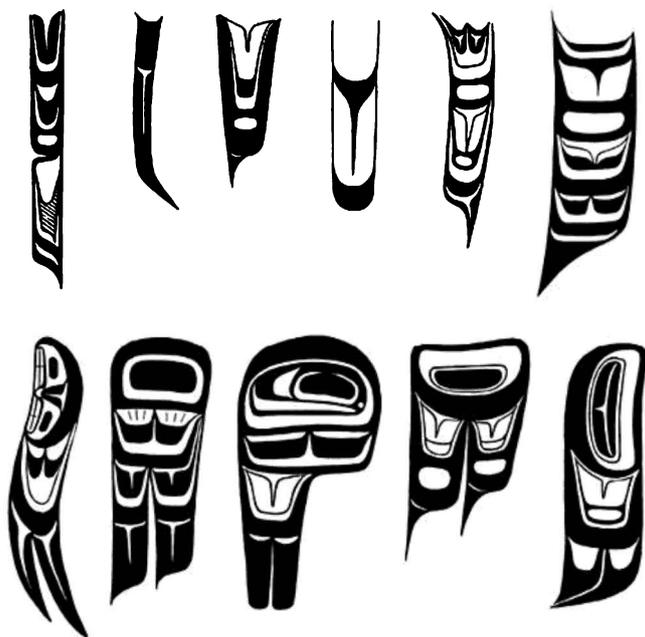
даже его границ, поэтому нам так нужно зеркало, чтобы увидеть, что же мы все-таки из себя представляем. Шильдер говорит о том, что мы не чувствуем поверхности тела, потому что кожа не дается нам в ощущениях как непрерывная гладкая лента, которая нас окутывает. Мы чувствуем кожу только в отдельных местах. Наиболее отчетливо мы ощущаем кожный покров на костях, но ощущаем его пятнами. Например, мы чувствуем лицо, на скулах больше, чем на щеках. И он говорит о том, что гладкая поверхность кожи дается нам прежде всего через осязание. Мы начинаем воспринимать нашу кожу как гладкую, только когда мы трогаем себя. Кожа становится реальностью, когда предмет ее касается: «В этот момент поверхность становится гладкой, ясной и отчетливой. Тактильные и визуальные контуры теперь оказываются идентичными. Интереснейший психологический факт, что хотя мы отчетливо чувствуем предмет и отчетливо чувствуем наше собственное тело и его поверхность, они при этом не до конца касаются друг друга. Они не сплавлены вместе. Между ними существует очевидное пространство. Иными словами, предмет и тело психологически разделены пространством между ними»²⁹⁰.

Важно также и то, что это разделительное пространство, эта граница подвижны. Когда мы прижимаемся спиной к спинке стула, сначала мы чувствуем спинку стула. Потом мы начинаем чувствовать одежду между кожей и спинкой стула.

Потом мы начинаем чувствовать кожу. И когда мы трогаем себя рукой, мы прежде всего ощущаем кончики пальцев. Чем больше мы вдавливаем кончики пальцев в наше тело, тем больше мы ощущаем тело и тем меньше — кончики пальцев. То есть происходят какие-то странные трансформации нашего ощущения, образа тела. Мы как бы феноменально переживаем трансформацию нашего тела, которое показывает, до какой степени это вообще сложный и неопределенный объект. Мы чувствуем наше тело на глубину до 1 см, но есть особые зоны, отверстия в нашем теле, которые вообще не чувствуются, но могут активироваться, могут стать очень важными. Эрогенные зоны всегда находятся там, где есть какие-то отверстия, и они могут активироваться. Чувство глубины тела нам не дано, но оно возникает через актуализацию перцепции телесных отверстий. Эти смещения, возникновение неожиданных перцептивных конфигураций могут пониматься как условие возникновения образа тела. Знаки возникают в процессе этой модуляции.

Я хочу вернуться к истории собирания и разрезания тел. Разрезание и собирание тел — это, как я уже говорил, способ возникновения знаковости. Франц Боас собрал алфавит знаков, возникавших в результате такого разрезания. Каждое животное обозначается определенной формой глаза, клюва, зубов, плавников и т. д. Сборка таких элементов позволяет не только создавать пиктограмму животного, но и конструировать новых,

несуществующих животных. Например, орел обозначается большим загнутым вниз клювом, а ястреб — большим клювом, загнутым вверх и касающимся головы. То есть в таких пиктограммах сходство отбрасывается во имя чистой знаковости. Но вот как описывает Боас пиктограмму «морского чудовища»: «голова медведя, медвежьи лапы с приделанными плавниками, плавники и тело кит-убийцы с множеством спинных плавников; и другие соединения медведя с китом-убийцей»²⁹¹. Монстр составляется по методу синтаксической конструкции из протоязыковых пиктографических компонентов.



Части тела животных, используемые в изображениях хайда

Эти алфавиты, составленные из частей тела, потом

использовались в декоративных мотивах при оформлении курительных трубок, тростей, палок, игральных палочек и т. д. Сборка этих частей в синтаксические смысловые ряды нуждается в формальном их объединении в некое значимое единство. Возникает идея рамки. Рамки в природе не существует. Но рамка важна для всякого текста, пусть даже она состоит просто из его начала и конца. И рамка чрезвычайно важна для того, чтобы возникла смысловая целостность из разрозненных частей. Изначально каждая часть автономна. Существует возможность их комбинировать по-разному, отсылающая к некоей форме протописьма. Когда происходит сборка, в глаза бросаются несколько особенностей, прежде всего сегментация, автономизация, которая очень важна для становления знака, и сплошное, почти ковровое покрытие поверхности.

Почему нужно так густо покрывать этими фрагментами поверхность? Ответ: никакой поверхности изначально нет, она возникает как результат сборки, когда мы начинаем собирать и подгонять одно к другому. Чем плотнее сборка, тем очевиднее, что ее побочным, но очень важным продуктом является поверхность. Поверхность — это абстракция, которая не дана нам изначально, и поэтому существует множество изображений, которые испытывают дефицит поверхности. Белый лист, ограниченный краями или рамками, кажется нам абсолютно естественным пространством, для того

чтобы покрывать его картинками или знаками. Но становление этого пустого белого листа происходит с большим трудом, постепенно. Много столетий спустя так же трудно будет вырабатываться идея пустого объема в перспективных изображениях. Аристотель не случайно не любил пустоты. Ему в рамках его логики казалась абсурдом идея пустоты, существующей без тела и ничем не заполненной. Белый лист дается нам как медиум, как пространство, которое заполняется знаками, но может существовать и без них, как чистая виртуальность. Чтобы это пространство появилось, его нужно собрать, оно возникает вместе со сборкой фрагментов, как побочный продукт этой сборки.

Существует особое направление в искусстве, которое называется *art brut*, оно среди прочего включает творчество душевнобольных людей. В Лозанне есть даже музей такого искусства. Многие произведения *art brut* очень похожи по своей структуре на «сборки», практикуемые племенем хайда. Взять хотя бы работы Адольфа Вёльфли, одного из самых знаменитых представителей *art brut*. Бросается в глаза, что они построены по ковровому принципу тотального заполнения поверхности, не оставляющего ни малейшего пустого пространства.

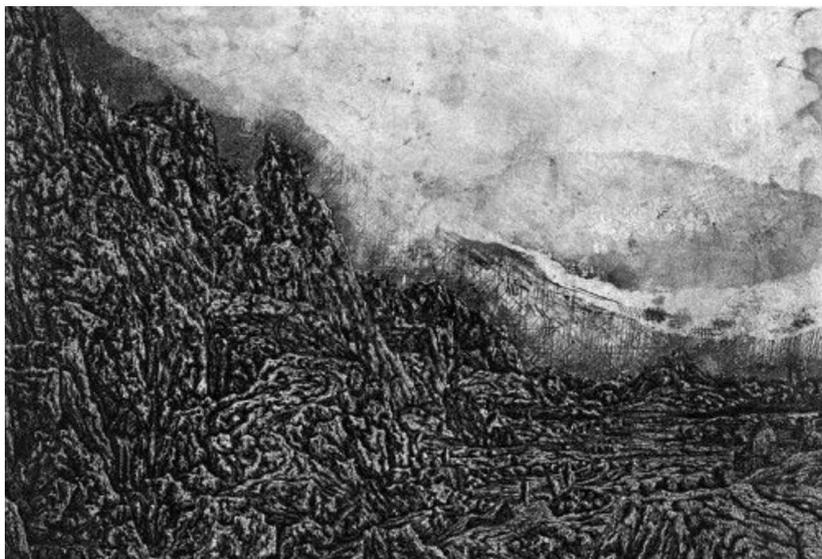
Эти изображения выражают тревогу относительно ненадежности поверхности, которая не может существовать, если не создать ее из бесконечного развертывания форм.

С точки зрения Ханса Принцхорна, написавшего

в 1922 году ставший классическим труд об art brut, это сплошное покрытие поверхности отвечало упорядочивающему, орнаментализирующему дискурсу, всегда присутствующему в искусстве наряду с игровым и миметическим²⁹². Та же неуверенность в плоскости характеризует творчество не только душевнобольных, но и таких общепризнанных мастеров, как Филонов, не оставляющих незаполненным ни сантиметра пространства. Такого же рода импульс характеризует работы голландского художника XVII века Геркулеса Сегерса. Вот, например, как описывал работы Сегерса немецкий критик Карл Эйнштейн, опубликовавший свое эссе об этом живописце в журнале «Documents», издававшемся Жоржем Батаем: «...он фрагментирует свои мотивы, а затем укладывает рядом куски и фрагменты. Таким образом он создает крошечные формы, изолированные и лишенные динамизма. Сегерс — маньяк атома; он замирает над каждой мельчайшей деталью. Каждый камень, каждый лист изолированы, антисоциальны, разложены и заключены в самих себя. Затем листья собраны воедино, как если бы яростный ураган приговорил их быть деревом»²⁹³.

Пространство все становится мозаикой из кусков камня. Как пишет Эйнштейн, главная функция такого пространства — заблокировать возможность движения, создать надежную неподвижность. Он же считает, что такого рода картинки отражают кризис унифицированного Я, способного интуитивно

собирать мир воедино. Все разваливается, а потому должно быть вставлено в раму и подогнано друг к другу необыкновенно плотно. Отсюда эффект окаменения, как если бы в создании этих картинок участвовала Горгона.



Геркулес Сегерс. Горный пейзаж. Гравюра, ок. 1630.
Рейксмузеум, Амстердам

Недавно мне попала в руки книжка Ирины Вакар «Черный квадрат». В ней высказывается предположение о происхождении черного квадрата Малевича. В 1915 году художник попытался повторить свои декорации к «Победе над солнцем», созданные в 1913 году, и, реконструируя утраченные эскизы, он стал наполнять их огромным количеством деталей: цифр, астрономических исчислений и т. д. Сохранились переполненные деталями фрагменты его

эскизов. Вакар пишет: «Даже беспредметный рисунок <...> поражает дробностью и, если угодно, литературностью — это не беспредметное произведение, а какая-то карта местности или сражения. Ранние супрематические картины несут на себе следы той же усложненности и скрытой сюжетности; в них что-то происходит — рушится, сталкивается, громоздится. Беспредметные по форме, эти полотна, кажется, еще не совсем освободились от „предметного хлама“, с которым художник так яростно боролся. „Черный квадрат“, думается, возник в тот момент, когда Малевич почувствовал необходимость разорвать эти путы. Это не было созданием картины, работой живописца, скорее — поступком, волевым актом, жестом освобождения»²⁹⁴. Появление черной плоскости — это гигиеническая процедура, в результате которой происходит очищение от бесконечного накопления деталей. Плоскость, созданная из вещей, заменяется просто пустой, чистой поверхностью, черный цвет которой маркирует ее свободу от предметов, пустоту беспредметности. Это радикальный жест подмены пространства, опирающегося на материальные носители (каменистость Сегерса), пустотой. Пустота оказывается эквивалентной сверхзаполненности. Художник говорит, что может работать с пустотой как с поверхностью. Пустота не представляет для него больше угрозы, он не должен ее заполнять. Пройдет много веков, прежде чем западное искусство осознает, что пустота, объем не противоречат предмету, но,

наоборот, обеспечивают его явление. Упомянутый мной Левинас так писал об этом: «Видение, как говорил Платон, помимо глаза и вещи предполагает существование света. Глаз видит не свет, а предмет в свете. Видение, следовательно, есть отношение к „чему-то“ такому, что возникает в лоне отношения к тому, что не есть это „что-то“. Мы пребываем в свете в той мере, в какой встречаемся с вещью внутри „ничто“. Свет дает вещи явить себя, прогоняя тьму и делая пространство пустым. Именно благодаря свету пространство возникает как пустота»²⁹⁵. Но хотя пустота и предполагает свет, она реализует себя иначе, чем форма. Длительное время, однако, художники не умели мыслить иначе, чем в категориях формы, даже тогда, когда активно работали со светом. Об этом речь еще пойдет.

Там же, где господствует форма, а не свет, поверхность первоначально складывается в режиме ковровой насыщенности, сборки вырезанного. Такие протоперехности, ожидающие знаков, можно найти, например, в накидках племени чилкат с Аляски. Эти накидки очень структурно формализованы и близки по методу конструирования изображениям хайда.

Каждое такое изделие собрано из деталей и сохраняет автономия своего пространственного фрагмента. Сначала будущую поверхность разделяют на три зоны: центральную и две боковые. Центральная зона имеет в центре легко опознаваемое лицо. Тут различимы глаза, нос, зубы и так далее. Чуть отходя от центра, эти глаза в большом количестве появляются

вновь. На периферии антропоморфность ослабевает, и трудно опознать, что здесь изображено. Тут как будто располагаются какие-то ящички, прямоугольнички, которые непонятно чем заполнены.

Исследователи, которые занимались этими накидками, справедливо подчеркивают значение оппозиции центра и периферии. Центр — это зона лица, к которому присоединяются части тела, конечности и даже хвост. Боковые зоны гораздо более абстрактны, миметизм тут ослабляется. Периферия существует как чистое разворачивание центра. Пространство, когда мы не имеем рамки, всегда разворачивается из центральной точки, которая иррадирует себя как потенциально неограниченное расширение в сторону периферии. Боас предположил, что структура этих накидок воспроизводит структуру сундуков. Он приводил в пример сундуки хайда, где сходным образом различаются передняя и боковые панели.

Накидки чилкат действительно похожи на результат разворачивания в двухмерное трехмерного пространства сундука. Отсюда могут происходить боковые зоны, соответствующие боковым стенкам трехмерного сундука. Сундук хайда разворачивается в накидку. Это убедительная, на мой взгляд, модель генезиса плоских изображений.

Генезис плоскости можно проиллюстрировать и на примере специального типа татуировок североамериканского племени кадиувеу. Этими странными татуировками специально интересовался

Леви-Стросс. Речь идет о татуировках на лице. Их задача — превратить лицо в плоскость, покрытую знаками. Но лицо все же не лист писчей бумаги — плоскость, ограниченная краями. А потому наиболее адекватный способ конструирования такой фиктивной плоскости — начать с центра и разворачивать центр к периферии.



Схема лицевой росписи (татуировки) племени кадиувеу. Иллюстрация из книги Клода Леви-Стросса «Печальные тропики»

Выбирается точка центра, например в районе рта или на переносице, по отношению к ней рисуются оси развертки: кресты, радиусы, которые неограниченно расширяются. Из центра исходят подобия лучей. Мы здесь не имеем рамки, а чистое разворачивание поверхности из центра. Рот или переносица имеют большее значение, потому что они непарные органы и способны лучше организовывать по отношению к себе симметрию. Делёз и Гваттари говорят о центральности рта для лицевых знаков, как они проявляют себя в культуре. И здесь это хорошо видно.

Вот схема такой татуировки, являющаяся схемой коврового конструирования пространства из центральной точки.

Любопытна, конечно, сама идея центральной точки лица, занимающей в этом орнаменте место истока. Это либо рот — место порождения речи и знаков, либо точка между глазами, в которую, как показал замечательный немецкий феноменологический психолог Эрвин Штраус, мы склонны помещать наше Эго.

Изображение и появление поверхности и знаков имеют глубокие антропологические корни. Культура возникает из этих корней, как своего рода перевод феноменальных структур нашего сознания в область письма. Вообще, письмо — это центральное явление нашей культуры, в котором манифестируются многие особенности человека. Хайдеггер как-то спросил: чем была геометрия, покуда Евклид не записал свои идеи? И ответил: просто фантазиями в голове Евклида, образами, которые населяли его голову. Но стоило ему их записать и зарисовать, как все эти треугольники и круги приобрели фундаментально иное значение. Они изменили всю нашу культуру, наше мышление. Деррида, как известно, придумал термин «археписьмо» (*archi-écriture*)²⁹⁶, это письмо как антропологическое явление, которое организует нас как вид. В принципе, мы существуем как нечто связанное с технологией записи, являющейся неотъемлемым дополнением к нашему бытию.

Платон проводил различие между живым

припоминанием — *анамнесисом* и механической записью, механической памятью — *гипомнесисом*. При этом специалистами по механической памяти, которую он связывал с письмом, он считал софистов. Если живая память связана со знанием, его припоминанием, то механическая память, подменяя ее, заменяет знание симулякром. Наша память становится внешней экстенсией нашего существа, тем, что Деррида называл *supplément* — добавкой, *дополнением*. Происходит странное смешение внутреннего и внешнего, имеющее большие последствия. Вот как описывает Деррида роль письма по отношению к живой памяти: «„Внешнее“ начинается не с сопряжения того, что мы сегодня называем психическим и физическим, а в той точке, в которой *mnémè*, вместо того чтобы присутствовать для себя в своей собственной жизни в форме движения истины, позволяет укоротить себя архивом, позволяет вытеснить себя знаком при-поминания и поминания. Пространство письма, пространство как письмо открывается в насильственном движении такого замещения, в различии между *mnémè* и *hypomnèsis*. Внешнее уже в работе памяти. Зло проникает в отношение памяти к самой себе, в общую организацию мнезийной деятельности. Память по своей сущности является конечной. Платон признает это, приписывая ей жизнь. Как и любому другому живому организму <...> он приписывает ей пределы. Действительно, память без предела вообще была бы не памятью, а бесконечностью присутствия для самого

себя. Память поэтому всегда нуждается в знаках, чтобы вспоминать не-присутствующее, к которому она по необходимости имеет отношение. Об этом свидетельствует движение диалектики. Таким образом, память позволяет заразить себя своим первым внешним, своим первым заместителем — *hypomn sis*'ом»²⁹⁷. Деррида пишет о том, что пространство письма — как некая промежуточная инстанция между внутренним и внешним — открывается в насильственном замещении живой памяти знаками. Живая память, в конце концов, оказывается неотделимой от знаков и в них нуждающейся. Поэтому появление поверхности, предназначенной для знаков, оказывается фундаментальным антропологическим процессом. В ней человек обретает самого себя.

Процесс этот происходит в первичных изображениях, где идет бесконечный поиск поверхности, на которой можно окружающий нас мир перевести в знаки и тем самым подготовить этот мир для перехода из внешнего во внутреннее. И эта операция повторяется в разных регионах и эпохах нашей культуры. То, что женщины кадиувеу не удовлетворяются естественно данным им лицом, но хотят превратить его в поверхность, мне кажется важным. Появление поверхности письма как зоны, расположенной между внутренним и внешним, лежит в той же плоскости, что и маркирование эрогенных зон на поверхности тела, связанных с оформлением объектов желания. Эрогенная зона — такая же

проекция на поверхность тела чего-то глубоко внутреннего. Вот как описывает Делёз генезис такой эрогенной маркировки тела: «...как сказал Симондон по поводу мембран, „все содержимое внутреннего пространства топологически находится в контакте с содержимым внешнего пространства на пределах живого“. Мало сказать, что эрогенные зоны вырезаны на поверхности, ибо поверхность не предшествует им. Фактически, каждая зона — это динамическая формация поверхностного пространства вокруг сингулярности, заданной отверстием. Она может быть продолжена во всех направлениях, вплоть до окрестности другой зоны, зависящей от другой сингулярности. Наше сексуальное тело — это изначально плащ Арлекина»²⁹⁸. Поверхность тела становится продуктом сборки зон, соотнесенных с «частичными объектами». Это такой же ассамбляж, как пространство инскрипций механической памяти у Деррида. И производится эта поверхность, как у кадиувеу, посредством иррадиации от центральной точки рта, которую Делёз называет сингулярностью, то есть такой геометрической точкой, которая не предписывает логики движения пересекающим ее линиям. Если принять модель Делёза, то даже наша сексуальность оформляется вместе с конструированием несуществующих, фиктивных поверхностей. В каком-то глубинном смысле мы становимся тем, как распределены зоны, собраны объекты, соотнесены письма на создаваемом нами медиуме — поверхности. Мы становимся похожими на

накидки чилкат.

Лекция VI

Templum — рамка и поверхность в небе. Небесный медиум: текст созвездий и погоды. Патогномика и физиогномика. Проблема гештальта. Классификация линий Тима Ингольда. Лабиринт как место трансформации линий из нити в след и наоборот. Колам. Субъект и трансформация письма. Поверхность в искусстве душевнобольных: сакральность и упорядочивание. Портрет и изображение субъекта. Платонизм и живопись Возрождения. Традиция «простого подражания» как антиплатонический тренд в Ренессансе. Варбург о Гирландайо.

В прошлый раз мы обсуждали проблему возникновения плоскости, поверхности, потому что поверхность — это условие возникновения смыслов. Изображение тяготеет к поверхности, и, конечно, идеальный медиум для изображения — лист или холст. В принципе, именно изображение на плоскости становится архетипом всякого изображения. Статус объемного изображения довольно неопределенный. Скульптура, например, — это нечто среднее между объектом и изображением, и мы никогда точно не можем сказать, что это такое. Это изображение

и материальный объект одновременно. А изображение тяготеет к тому, чтобы избавиться от собственной материальности. Поверхности, которые покрываются знаками, впервые, как я уже говорил, ссылаясь на Мейера Шапиро, возникают в архитектуре. Архитектура кажется чем-то довольно далеким от разметок тела татуировками или эрогенными зонами. Но есть некая очень интересующая меня фигура, которая располагается между умозрительным пространством и камнем. Эта фигура называется *templum* (темплум). Слово это латинское и происходит от того же корня, что и греческое $\tau \acute{\epsilon} \mu \acute{\epsilon} \nu \omicron \varsigma$, то есть священный участок земли, вырезанная, отделенная, изолированная часть пространства. Слово это первоначально отсылало к жреческой гадательной практике (как видите, мы опять возвращаемся к теме гадания). Оно относится к авгурам, которые для гадания по полету птиц вырезали в небе особую зону, в которой движение птиц обладало пророческим смыслом. Это маркирование значимой зоны неба производилось специальным жезлом *lituus*, которым прочерчивались две воображаемые линии: *cardo* с севера на юг и *decumanus* с востока на запад. Эти две оси делили отмеченный кусок неба на четыре региона. У Лукреция от этой процедуры появляется выражение *caelestia templa*, которое в русском переводе Ф. А. Петровского передается как «небесные своды», а в английском переводе Роуза, вероятно, точнее как «the regions of heaven».



Небесный темплум. Из книги: Hyginus Gromaticus
«Constitutio Limitum»

Это умозрительное пространство в небе могло проецироваться на землю, такая проекция использовалась землемерами и для разметки плана города при его основании. До нас дошла диаграмма темплума из трактата Гигина Громатика (Гигина Землемера) по практике землемерения.

В книге Джозефа Рикверта, американского историка архитектуры, которая называется «Идея города»²⁴⁴, описывается, каким образом города планировались с помощью умозрительной проекции темплума на поверхности земли. До нас дошли карты разных городов, которые строятся по модели темплумов. Это умозрительные урбанистические пространства, которые сначала берутся в рамку, затем эта рамка делится крестом, и мы образуем плоскость из ничего, постепенно заполняемую городскими постройками. Иерусалим и Нюрнберг на этих картах одинаковы, потому что и тот и другой вписаны в умозрительную фигуру темплума, которую можно обнаружить и в планировке римского военного лагеря,

чья форма определялась как *Quadrivium*, регулярная структура, в которую вписаны палатки легионеров. От темплума возникает идея *temple* — храма, и часто в храмах сохраняется круглое окно, в которое видно небо как образ умозрительного, нематериального храма небесного, где незримо присутствует бог.

Швейцарский искусствовед Виктор Стойкита показал, как форма темплума начинает использоваться в испанской барочной живописи видений²⁴⁵. Первоначально христианская церковь противопоставлялась языческой религии как невидимая духовная община — каменным храмам идолопоклонников. Эта церковь первоначально мыслилась как не связанная ни с какими материальными постройками, но постепенно она стала обрастать камнем и поместила себя в соборы. Эклезия — церковь — из сообщества людей становится обозначением церкви как здания. Каменное возникает на месте умозрительного, и темплум остается свидетельством этой умозрительности, вписанной в камень. Небо, чистая нематериальность становится плоскостью инскрипций и обретает материальность камня. В каком-то смысле это вообще судьба медиума.

Джон Дарем Питерс недавно опубликовал книгу, которая называется «Необыкновенные облака»²⁴⁶ и в которой он пытается развить «стихийную» теорию медиума — то есть описать небо, облака, воды океана как медиум, определяющий конфигурацию смыслов. Для Питерса среда обитания — это медиум. Например, небо позволяет нам читать устойчивую структуру

звезд, созвездий, связанную с нашими представлениями о космосе, вечности. Но оно же предлагает нам неопределенные «метеорологические тексты», связанные с динамикой атмосферных потоков. Таким образом, в небе мы имеем два слоя текстов. Но сама идея, что мы можем читать небо как совокупность текстов, отражает тенденцию современной культуры распространить идеи медиума на все наше окружение. Мы живем в мире, переполненном знаками, а знаки всегда нуждаются в медиуме, на котором они начертаны. То же самое происходит с темпломом. Нам нужно пространство, где мы можем начертить знак, в котором полет птиц превращается в знак, без которого этот полет остается просто случайным событием. Такая первичная конфигурация медиума, как в темплуме, становится фундаментальной чертой нашей культуры. Есть неподвижная рама, пересеченная неподвижными осями, и в этой раме происходит движение птиц, приобретающее значимость по отношению к этой неподвижной структуре. У Питерса нечто сходное: один текст подвижный, другой неподвижный, подвижный накладывается на неподвижный, один текст задает структуру, на основе которой мы можем читать подвижные знаки другого. Я думаю, что темплум, например, очень связан с идеей лица. В прошлой лекции я очень кратко касался идеи лица у Делёза и Левинаса. Но можно посмотреть на лицо и как на совокупность двух аналогичных текстов — неподвижного, называвшегося с легкой

руки канонизатора европейской физиогномики XVIII века Иоганна Каспара Лафатера *физиогномическим*, и подвижного текста нашей мимики, получившего название *патогномики*. Физиогномика — неподвижный текст, похожий на звезды в небе; это структура костей черепа, которые абсолютно неподвижны и, с точки зрения Лафатера, выражают существо характера. Характер — это что-то длящееся, и Лафатера интересовала характерология человека, вписанная в кости. Стремясь устранить мимику, он придумал рисование людей в профиль в виде черных силуэтов, ставших модными в XVIII веке. Силуэт — это такой рисунок, на котором изображена абсолютно неподвижная структура черепа или тела. Патогномика — это безостановочное движение «метеорологического» движущегося текста, который, с точки зрения Лафатера, мешает видеть сущность человека. Интерес к патогномике вызвал также особый жанр изображений, этюды гримас. А с точки зрения, например, Лихтенберга, который интересовался физиогномикой, человек не может быть понят, если игнорировать один из этих фундаментальных текстов. Бела Балаш в 1920-е годы из этого построил свою теорию кино, которое он понимал именно как физиогномический подвижный текст, в котором лицом является весь мир.

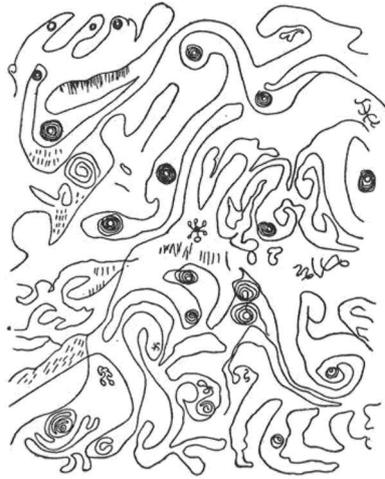
Но это внятное различие медиума и текста, или неподвижной структуры и подвижных знаков на ней, не дается изначально. Стена не возникает в архитектуре раз и навсегда. Происходит медленное

и сложное становление идеи стены. Вероятно, первоначальной обителью человека была хижина, и возникла целая мифология Адамовой хижины, популярная в XVIII веке²⁴⁷. Хижина интересна тем, что она создана плетением и, собственно, состоит из линий, нитей, веток, которые сплетаются вместе. Это плетение веток превращается в плетение корзины, а в превращенном виде — в плетение ткани. Плетение не знает изначальной плоскости, поверхность постепенно возникает из накопления *линий*. И в этом формировании поверхности важную роль играет орнамент. Орнамент интересен тем, что в нем часто нет различия между фоном и фигурой, означающим и означаемым. Для того чтобы появился знак, возник смысл, орнаментальное плетение должно произвести поверхность. На ней уже возникает фигура, знак и складываются образы, гештальты, которые начинают для нас «значить». В этой связи сейчас интересно коснуться лабиринта, потому что лабиринт находится в сложных, неустойчивых отношениях с поверхностью и отражает амбивалентные отношения между линией и поверхностью, лежащие в основе нашей культуры. Когда я говорю, что знак предполагает возникновение гештальта, я думаю о Соссюре, который ссылался на понятие «акустического впечатления», которое только и позволяет наделить разнородную акустическую цепочку смыслом. Соссюр писал: «...поскольку сохраняется впечатление чего-то однородного, звук продолжает оставаться самим собой. Значение имеет

вовсе не его длительность в одну восьмую или одну шестнадцатую такта, а качество акустического впечатления. Акустическая цепочка распадается не на равновеликие, а на однородные такты, характеризующиеся единством акустического впечатления...»²⁴⁸ Акустическая стихия воспринимается как нечто состоящее из однородных устойчивых элементов, которые можно соотнести со смыслом. Именно единство гештальта позволяет возникнуть означаемому. Условно говоря, мы можем одну и ту же мелодию играть на разных музыкальных инструментах, но воспринимать ее как один и тот же музыкальный образ, одну и ту же музыкальную фразу, вне зависимости от того, в какой тональности она сыграна, на каких инструментах. То же самое происходит, я думаю, с линиями.

Вообще, для понимания появления гештальтов существенна модель преобразования устной речи в письменную. Дело в том, что именно письменные знаки, графические образы помогают понять то, как образуется акустический образ. Но как складываются эти графические образы? Когда мы смотрим на древние изображения, мы часто не знаем, как отличить значимое от случайного, не имеющего смысла. С этим часто сталкиваются археологи, которые просто не могут этого понять. Тут очевидна проблема затрудненности гештальтизации. Мы не можем из каких-то черт сложить образ, который обладает смыслом. То, как этот образ складывается из штрихов, — сложный вопрос. Для того чтобы ближе

подойти к пониманию движения линий, образующих поверхность и образы на ней, имеет смысл принять в расчет классификацию линий, которую придумал американский антрополог Тим Ингольд. Он написал книгу «Линии», где пытался описать онтологию линий. Он выделил два основополагающих типа: один он назвал «нитью», а второй — «следом». Нить — это линия, которая не имеет поверхности. Нервная система, нейроны и их связи в мозгу не имеют поверхности, они похожи на нити. А след — это что-то отличающееся от нити, потому что он оставлен на поверхности, следа без поверхности в принципе не существует. Кроме того, Ингольд говорил о призрачных линиях, которые существуют только в нашем сознании: это геометрические линии, меридианы, параллели, экватор²⁴⁹. Вот в этом странном мире линий особое значение имеет лабиринт. Лабиринт существует во многих культурах, а следовательно, имеет широкое антропологическое значение. Один из лабиринтов зарисовал русский антрополог Вольдемар Богораз, который изучал чукчей и издал в 1904–1909 годах многотомное собрание документов, материалов, исследований, посвященных чукчам. Эти материалы были быстро переведены на английский язык. Богораз интересовали шаманы, и он донес до нас представление одного из шаманов о том пути в мире мертвых, лабиринте, по которому движутся души умерших.



Лабиринт. Рисунок чукотского шамана из книги «Чукчи» В. Г. Тан-Богораза, 1904–1909

Этот лабиринт для мертвых отличается от лабиринта, нанесенного на поверхность. Дело в том, что это подземный лабиринт. Души мертвых движутся под землей. Подземный лабиринт интересен тем, что, оказавшись в нем, его нельзя представить в виде гештальта. С этим, конечно, сталкивается человек, который *блуждает* в лабиринте, потому что он не видит его сверху на поверхности. Космографический взгляд, то есть взгляд на мир сверху, позволяет видеть лабиринтную структуру как единый образ, недоступный тому, кто находится внутри, и этим лабиринт интересен. Из лабиринта можно выйти только с помощью нитей, движение в нем прямо связано с нитью, не имеющей поверхности. Отсюда использование Ариадной нити, чтобы вывести Тесея

из лабиринта. Во многих архаических культурах лабиринты рисуются для того, чтобы не дать душам мертвых выйти из подземного мира и проникнуть в наш мир. Для того чтобы выйти из мира мертвых, дух должен двигаться в лабиринте, а выйти из него без внутреннего гештальта очень трудно. Один антрополог хорошо назвал лабиринт «липкой лентой, мухоловкой» для мертвых. Они вязнут в нем. Есть множество мифов, с этим связанных, например о чудовищах, которые пожирают мертвого, если ему удастся пройти лабиринт, на выходе из него, — и пожирают живого, который пытается в него войти. Чудовище и лабиринт тесно связаны, монстр охраняет лабиринт и отчасти является его аналогом. Если представить себе топологию происходящего, то все это напоминает проваливание поверхности. Поверхность исчезает, мы можем идти по лабиринту в той мере, в какой мы можем его видеть сверху на поверхности. Но как только дух мертвого начинает двигаться по этому лабиринту, он проваливается под землю, поверхность исчезает. Происходит магическое превращение следа, того, что начертано на поверхности, в нить. Нить не позволяет строить и схватывать гештальт. Нить — это то, что связано с утратой поверхности.

Лабиринт чукотского шамана интересен тем, что в нем нет ни малейшей регулярности. Помните, Соссюр говорил, что связать акустику со смыслом можно, только если существует «единство акустического впечатления». А такого единства тут

нет, оно совершенно недостижимо. Образ такого лабиринта нельзя запомнить. И это хороший способ изобразить на поверхности в виде следа бытование лабиринта как негештальтируемой нити.



Живопись на песке народа вануату. Рисунок Эдгара Хайджа (Матасангвал). Фото: Национальный музей Вануату, Порт-Вила, Вануату

Среди разнообразных орнаментов есть фигура, которая называется *колам*. Такого рода орнаменты делают в Тамилии, в Южной Индии, женщины народности тамил наду. Это довольно сложная структура, создаваемая вокруг определенных точек, соединяемых линией, которая потом сплетается в петли.

Эти петли, с одной стороны, создают поверхность, а с другой — они все время уходят одна под другую. В результате эта поверхность все время проваливается. Колам связан с идеей смерти.

Движение по поверхности постоянно чревато провалом под нее. В этом движении поверхность конституируется и сейчас же проваливается, обеспечивая переход в трехмерность. Линии, которые составляют этот колам, называются *камби колам*, они одновременно создают поверхность и способны ее растворять, уничтожать. Нетрудно заметить, что такого рода узоры довольно часто представлены в ткачестве и плетении орнаментов. Ткачество, работающее с нитями и создающее из них поверхность, все время играет со способностью поверхности провалиться, обнаружить свою нитевую природу. Камби колам созданы для того, чтобы ловить демонов на поверхности. У многих народов существует лабиринтная живопись на песке. Особенно известны такие лабиринты, созданные на Новых Гебридах народом вануату. По принципу они похожи на колам и созданы ни разу не прерывающимся движением пальца.

Это связано со способностью песка одновременно и быть поверхностью, и проваливаться как поверхность. Я говорю об этом, потому что хочу обратить ваше внимание на то, что в культуре, постоянно ищущей поверхность для того, чтобы покрыть ее знаками, сама эта поверхность — нечто мерцающее, амбивалентное. Она возникает, проваливается, возникает вновь, открывает глубину, опять возникает.

Эта нестабильность поверхности и письма на ней имеет, на мой взгляд, прямое отношение

к формированию субъективности. Когда мы говорим о субъектности или субъективности, мы часто не очень понимаем, о чем идет речь. Весь XX век занимался тем, что пытался понять, что такое субъективность, и существовали серьезные мыслители, считавшие, что никакого субъекта нет, что субъект — это продукт придуманного Кантом отношения репрезентации, отношения «субъект/объект», что эта кантовская оппозиция давно устарела. Некоторые говорят о разных субъективностях, связанных с гендером, с политическими убеждениями, с классовыми установками, с этническими связями и т. д. Камень преткновения тут, с моей точки зрения, в том, что мы не знаем, куда поместить субъективность. Это как будто что-то внутреннее, мы помещаем ее внутрь, ведь в этой паре объект как будто находится вовне. Уходя внутрь, субъект теряет свои очертания, мы перестаем внятно понимать, что это такое. Поместить внутрь и объяснить — это совсем разные вещи. Мне кажется, что если и есть возможность говорить о субъективности, то это должно быть связано не с какими-то внутренними глубинами и непроницаемыми безднами. Кант вышел из этой дилеммы, утверждая, что субъект не дан нам эмпирически, что это нечто трансцендентальное, наличие которого мы должны предположить, чтобы наделить человека каким-то единством. И это трансцендентальное указание на единство, называемое субъектом, — чисто логическое

предположение. Но что такое это абсолютно не данное нам эмпирически нечто?

Мне кажется, и я к этому все больше прихожу, что субъективность — это нечто тесно связанное с нами, но находящееся вне нас. Это способ инскрипции, способ записывания каких-то вещей, которые абсолютно неотделимы от нас. Человек все время находится в отношении к каким-то внешним формам записи. Помните, мы говорили об археписьме Деррида как инструментальном, искусственном элементе, изначально присутствующем в нашем припоминании прошлого. По Деррида, например, единственная возможность для человека пережить время — это пережить то, как оно фиксируется через запись. Запись — вот способ организации времени. Без записей, без линейности письма мы не можем себе представить, что такое время и почему оно движется как линия из прошлого в будущее. Время дается нам через инскрипции. Образы времени, столь тесно связанные с субъективностью, прямо зависят от технологий записи, письма, создания изображений и т. д. Это технологическое продолжение человека. Деррида называл это продолжение *supplément*, приложением к человеку, без которого человека как такого нет. Человек отличается от животного тем, что он весь основан на технологиях записи, которые заменяют ему память, которые через культуру позволяют ему производить экспансию в окружающий мир. Культура является «сущностью» человека, но это и есть форма инскрипции. Если мы согласимся с тем,

что субъективность — это определенная форма инскрипции, форма записи, форма начертаний, то свойства линий и поверхности оказываются фундаментально важными. То, что линии существуют как нити, а потом становятся следами, а потом проваливаются сквозь поверхность, которая перестает их держать, — это не просто культурные курьезы, это факты нашего сознания, мерцающего сквозь отношения этих записей, которые то наращивают материальность, то теряют ее, имеют поверхность, проваливаются... Все это — манифестация субъективности, без которой очень трудно понять функцию изображения. Изображения создают *режимы субъективности*, которые так существенны для нас и которые интересны тем, что разворачиваются не только в сознании, но и в его технологических продолжениях. Субъективность — это то, что связывает нас с миром через формы записи, через формы письма.

Лабиринтная структура, в которую проваливаются мертвецы, потому что исчезает поверхность, оказывается, с моей точки зрения, хорошей моделью взаимоотношения внутреннего и внешнего. Есть провал в глубину, неартикулированность, через какое-то время возникает внешняя запись, воспринимаемая со стороны как гештальт, носитель смысла. Это мерцание, исчезновение и появление поверхности, которое можно назвать модуляцией (о ней речь пойдет позже), мне кажется существенным.

В прошлой лекции я говорил об *art brut*, о работах

душевнобольных художников, испытывавших потребность в покрытии листа непрерывными изображениями. И говорил о том, что это обусловлено определенными психозами, связанными с поверхностью. Существуют психозы, связанные со страхом утратить поверхность собственного тела. Я уже ссылаясь на Пауля Шильдера, немецкого невролога, который подчеркивал, что человеческое тело не обладает *сплошной* поверхностью, что оно имеет «spotted surface», пятна кожи, между которыми есть лакуны. И такого рода вещи прямо связаны с изображением. Известный психоаналитик Эрнст Крис, ученик и друг Фрейда, тоже из Вены, одновременно был выдающимся искусствоведом и занимался искусством душевнобольных. У него есть блестящая работа о смехе, где говорится, в частности, о том, как смех разрушает структуру, схемы тела и т. д. У него есть работа о странных физиогномиках австрийского сумасшедшего скульптора Мессершмидта, которые в последнее время привлекли большое внимание; он показывает, как разложение единства Эго приводит к странным бессмысленным гримасам скульптур. Крис пытался осмыслить функцию изображения через анализ психоза. Я думаю, что этот подход может быть интересен для понимания того, что такое картинка. Так вот, Крис считал, что на самом деле для душевнобольных картинки могут иметь магическую функцию. Я думаю, что есть чрезвычайно важная магическая функция изображения, которая с появлением западного

искусства после Ренессанса резко ослабляется по понятным причинам. Искусство — это попытка выйти за рамки магии, а магия была очень тесно связана с изображением до появления современного понимания искусства. Крис пишет, что психотики, когда они широко используют изображение, пытаются придать смысл хаосу и для этого используют инскрипции и магические процедуры конституирования поверхности. При этом магия рисования может быть деструктивной, направленной на врагов, как в культе вуду. Крис пишет об одном пациенте-художнике: «Пациент обращается с фигурами, как шизофреник обыкновенно обращается со словами. Части оторваны от целого и используются независимо, значения многих слов сконденсированы и т. д.»²⁵⁰. Но разве не так же ведут себя индейцы хайда, разрезающие тела на части и перекомпоновывающие их? Крис пишет о магической функции карикатуры, в которой «искажение изображения „представляет“ искривление ее оригинала»²⁵¹. Манипуляции с картинкой оказываются манипуляциями с миром, которые отражают в себе специфику той или иной субъективности, соотнесенной с техниками инскрипций.

Элемент магии очень силен в ар-брют. Упомяну, например, Ричарда Хэмптона, который всю жизнь строил трон, сейчас хранящийся в музее Смитсоновского института: *The Throne of the Third Heaven of the Nations' Millennium General Assembly*.

То есть «Трон Третьего Неба, генеральной ассамблеи наций миллениума». Трон этот, заверченный в 1974 году, имел абсолютно апотропейную функцию защиты от злых духов и демонов. И это барокко, которое он сам для себя изобрел, — барокко с чисто магической функцией.



Фердинанд Шеваль. Идеальный дворец. 1879–1912. Отрив, Франция. Фото: Gzen92

А вот еще один примечательный плод безумия. Фердинанд Шеваль, французский почтальон, 33 года строил идеальный дворец, который одновременно похож на гнездо, отгороженное от мира изображениями, имеющими защитные функции.

В своей книге «Artistry of the Mentally Ill» — «Художество душевнобольных» Ханс Принцхорн

предложил схему expressive urge, то есть экспрессивной потребности. Одна из основных тенденций экспрессивной потребности — ordering tendency, тенденция к упорядочиванию орнамента (я о ней в связи с Принцхорном уже упоминал), декорированию, которые приводят к сакральному искусству и связаны с магией. Как только мы входим в область упорядочивания, мы движемся в сторону магии. Принцхорн описывал, каким образом масса беспорядочных штрихов на поверхности превращается в загадочные прототипы письма, которые постепенно складываются в подобие букв или в геометрические фигуры, например треугольники, и в конце концов процесс этот приводит к письму. Принцхорн говорит о двух тенденциях выражения: одна тенденция миметическая, и мимесис, с его точки зрения, обладает магической функцией, потому что происходит овладение объектом через подражание, которое располагается в горизонте коммуникации. Существует хороший текст Эйзенштейна об этом, «Подражание как овладение». В нем режиссер предлагает отойти от миметизма и начать подражать самому принципу: «Век формы проходит. Проникают в вещество. Проникают за явление — в принцип явления. И таким образом овладевают им»²⁵². Тем самым Эйзенштейн пытался снять различие между миметическим и абстрактно-орнаментальным.

Вторая функция — орнаментального упорядочивания, она ведет к сакральности, которая отчасти означает разрыв в коммуникации.

Сакральные объекты могут быть совокупностью непонятных вещей, чей смысл открыт только божеству. Но именно в этой сфере происходит становление письма, которое связано с коммуникацией. Принцхорн, среди прочего, говорил и о том, что экспрессивность связана с подавлением движения тела. Как только происходит подавление этого движения, ослабляется интеграция схемы тела, которая распадается на фрагменты, потому что для того, чтобы происходил синтез наших мышечных, телесных, моторных и перцептивных ощущений, необходимы движение, динамика. Как только мы приходим к обездвиживанию, схема начинает разлагаться. Действительно, моторные нарушения, например полный или частичный паралич тела, приводят к дезинтеграции пространства. Единство Эго, которое мы называем субъектом, прямо связано с переживанием положения человека в пространстве, которое синтезируется из визуальных восприятий и опыта моторики. Обездвиженность не только фрагментирует пространство, но и лишает Эго связанного с ним «мира», а следовательно, нарушает целостность Я. Одновременно нарушается интеграция видимого и воображаемого пространств. Исследователи заметили, например, что частичный паралич тела меняет соотношение актуального и виртуального: «Пространство, лишившись смысла, превращается в место памяти: возникают воспоминания, детали которых связываются со страданиями от паралича»²⁵³. Фрагментация

пространства и угроза целостности Я приводят к невротическому заполнению поверхностей фрагментами. Когда я в прошлой лекции обсуждал рисунки хайда, я говорил, что для хайда главная форма конституирования поверхностей — это разборка тел на фрагменты, своего рода «алфавиты», которые потом могут собираться в какие-то другие формы. Но эта сплошная сборка поверхностей из фрагментов имеет также важный психологический и магический аспект.

Магическая функция поверхностей, покрытых изображениями, может проследиваться в таком явлении, как иконостас. Иконостас — странная вещь, практически неизвестная за пределами России. Исследователи пытаются понять, почему вдруг в России появилась в церквях стена из изображений от пола до потолка. В Византии были невысокие стенки из икон, но они не такие сплошные, не такие, я бы сказал, шизоидно-невротические, как иконостас, — защитная стена из изображений (я уже говорил, что иконы связаны с маской, с апотропейной функцией; я, если помните, сравнивал Спас с иконографией Горгоны и другими фронтальными образами и пытался показать, что они сконструированы по одному и тому же типу, соединяющему два профиля в фас).

После сказанного можно еще раз вернуться к лицу и попытаться лучше понять, что такое портрет, в котором лицевая поверхность и экспрессивность тесно связаны. Дарвин написал книгу о выражении

эмоций у животных и показал на примере кошек, собак и обезьян, что животные выражают аффекты, например страх, агрессивность и т. д. Но все же лицо как экспрессивная поверхность — это исключительно принадлежность человека. Животное не обладает таким сложным аппаратом лицевых мышц, специализирующихся в основном в области выражения. Это связано отчасти с тем, что рот служит нам для речи, которая является нашей основной формой выражения. Лицевые мышцы как бы окружают и поддерживают речевой орган. Это возможно лишь в той мере, в какой лицо утрачивает характерные для морды животных функции агрессии, охоты, защиты. Леруа-Гуран блестяще описал этот процесс освобождения человеческого лица от функций, непосредственно обеспечивающих выживание. По мере того как исчезает выступающая вперед морда, лицо приобретает характер плоскости, специализирующейся в экспрессии. Оно становится носителем знаков. Но эта плоскость постоянно способна коллапсировать из-за глаз, которые выполняют совершенно особую функцию — разрушения поверхности лица и открытия для нас того, что можно назвать глубиной. Взгляд не позволяет осуществиться гештальтированию лица, он разрушает лицо как поверхность инскрипции. Но при этом взгляд придает лицу очевидную экспрессивность, возникающую именно на развалинах поверхности. Тут разыгрывается интересная нестыковка. Для того чтобы Это состоялось как некое

единство, оно нуждается в непротиворечивом пространственном континууме. Но этот континуум как бы скрывает собой субъектность лица, конституирующую экспрессивную плоскость и одновременно постоянно ее подрывающую.

Эта неувязка обнаруживается в истории портрета. Архаические портреты главным образом сосредоточены на внешних чертах лица. Чем ближе мы к современности, тем очевиднее попытки передать ощущение внутреннего мира человека, его субъективность. Французский философ Жан-Люк Нанси попытался дать определение портрету: «Предмет портрета в самом прямом смысле слова — это *абсолютный* субъект: субъект, оторванный от всего, что к нему не относится, ушедший в себя от всего внешнего»²⁵⁴. Действительно, жанр портрета предполагает изображение изолированной и ничего не делающей фигуры, часто на нейтральном фоне. Конечно, мы знаем групповые или парные портреты, чаще всего супругов. Существуют даже определенные иконографические схемы таких портретов: справа стоит муж, слева — жена и т. д., но все же, когда мы думаем о портрете, мы чаще всего говорим об одиноком бездеятельном человеке.

Светлана Алперс написала замечательную книгу о студии Рембрандта, где она анализирует странные портреты, которые делал Рембрандт, одевавший своих моделей в костюмы, например, библейских персонажей²⁵⁵. Таким образом, он, по мнению Алперс, создавал намеренную амбивалентность: мы не

понимаем, что это, нарративная живопись, рассказ о каком-то эпизоде из Библии или же портрет. Вспомним хотя бы «Еврейскую невесту» Рембрандта, жанр которой так трудно определить. Алперс считает, что это сделано ради превращения заказчиков в персонажей, которые теперь не могут диктовать художнику, а вынуждены принять его правила игры. Происходит перераспределение власти между художником и моделью.

Но одновременно начинает «плыть» субъектность портрета. Ведь модель — это *объект* для художника. Роль субъекта подрывается и погружением фигур в нарратив. Я уже касался этого погружения в нарратив профильных изображений греческой вазописи, уводящего персонажей из настоящего в прошлое. Изображения в фас выводят модель в настоящее время, усиливая эффект ее присутствия. Но классический портрет не так часто обращен к зрителю в фас. Для него наиболее характерен поворот в три четверти, который не позволяет модели исчезнуть в прошлом нарратива, но не позволяет и установить режим магического, апотропейного присутствия. Три четверти в каком-то смысле — это положение в пространственной неопределенности. И такое положение приходит в живопись постепенно. Что выражает эта невключенность в нарратив и в прямой контакт со зрителем, эта недетерминированность? Это особое неопределенное положение субъекта отражает представление о его функции — репрезентации мира внутри его

автономного сознания. Субъект как бы погружен в себя, туда, где мир является перед его внутренним взором.

Когда-то в Советском Союзе наиболее удачной портретной фотографией считалась такая, которая изображала человека, погруженного в свой внутренний мир, размышляющего, прикладываящего палец ко лбу. Если вы посмотрите на массу фотографий культурных деятелей вроде Окуджавы или Бродского, они все время задумчиво курят или трогают свой лоб, тем самым предъявляя свою субъектность. Они — вообразители, репрезентаторы мира, а не делатели. Взгляд — это как раз такая устремленность в невидимое, выход за поверхность, он позволяет поверхности коллапсировать. И в этом смысле взгляд подобен нити. Он не на поверхности, как след. И этот внутренний мир репрезентации чем-то напоминает подземный лабиринт.

Все это имеет прямое отношение к истории искусства. История искусства эмансипируется от ремесла. Очень долгое время художники были ремесленниками, например, в Италии они были членами цеха святого Луки, который считался покровителем художников, потому что, согласно легенде, он сам был художником и рисовал портреты Мадонны. Поскольку художники были ремесленниками, их социальный статус был низкий. Положение начинает меняться в эпоху Ренессанса, когда придумывается западное искусство в том виде, в каком оно существует и поныне. Для изобретения

искусства огромное значение имеет открытие Платона в Италии. Марсилио Фичино, например, начинает переводить и пропагандировать Платона, и Козимо Медичи (Старый) в 1462 году во Флоренции в принадлежавшей ему вилле Кареджи создает под руководством Фичино знаменитую Платоновскую академию. Это чрезвычайно важный момент. С этого момента искусство получает философское обоснование. Ренессанс означает возрождение античности. Темные века (которые нам известны как средневековье) были временем забвения идеала, который был достигнут в греческом искусстве. Возрождение — это эпоха возвращения к идеалу, к платоновской идее прекрасного. Искусство было впервые введено в этот платонический контекст изобретателем истории искусства Джорджо Вазари, согласно которому история искусства — это нарратив о том, как итальянские мастера вновь овладевают забытым идеалом. У Вазари освоение платонического идеала достигает кульминации в творчестве трех великих художников — Микеланджело, Рафаэля и Леонардо. Именно они постигли платоническую идею, чистую идею прекрасного, не уступая в этом грекам. Это очень важно, так как ставило художников в один ряд с философами или учеными-математиками, специалистами в области чистых идей. Но эта схема истории оказалась не очень удачной. В момент, когда идея постигнута, двигаться больше некуда, поэтому у Вазари дальше начинается эпоха упадка. Он берет модель человеческой жизни: сначала

детство, потом зрелость, потом упадок и смерть. С точки зрения Вазари, Высокий Ренессанс неотвратимо сменяется периодом упадка: маньеризмом и т. д. Но модель Вазари очень важна, так как впервые формулирует цели и задачи искусства и предлагает схему его развития. Когда искусство начинает себя осознавать как нечто отличное от ремесла, как поиск платоновской модели прекрасного, оно невольно раскрывает пространство для субъектного, то есть для внутреннего озарения и созерцания невидимой идеи.

И совершенно не случайно в 1563 году, то есть сто лет спустя после Платоновской академии, другой Козимо Медичи (Козимо I) под влиянием Вазари открыл во Флоренции Accademia delle Arti del Disegno, то есть Академию искусств рисунка, поскольку именно в рисунке, в линии, как считалось, максимально полно воплощалась идея²⁵⁶. Любопытно, что первоначально эта первая академия художеств называлась Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno, то есть Академия и Компания искусств рисунка. Компания была аналогом цеха, в нее входили все художники, в Академию же принимались «гении», связанные с двором Медичи: Микеланджело, Бенвенуто Челлини, сам Вазари и т. д. То есть с самого начала происходила селекция — отделение художников, способных на созерцание платонического идеала, от традиционных ремесленников-делателей. Можно сказать, что в самом искусстве происходил отбор субъектов.

В силу этого переформулирования существа

искусства и отделения его от ремесла мастер перестает быть в первую очередь виртуозом-делателем, он становится *визионером*. Это хорошо видно из истории отношений Рафаэля, который, конечно, был превосходным бизнесменом, с гравером Марком Антонио Раймонди. Последний производил множество гравюр, якобы воспроизводивших картины Рафаэля, что долгое время приводило искусствоведов в замешательство: картин этих не могли найти и считали, что они утрачены. Хотя в действительности этих картин не было, они были придуманы Раймонди при участии Рафаэля. На гравюрах стояла надпись: «Рафаэль придумал, а Марк Антонио выполнил». Функция Рафаэля тут до странности умозрительная: не рисовать, не делать, а иметь провидческий дар субъекта, которому открыт доступ к совершенству идеи. Воплотить эту идею могли ученики или компаньоны более низкого ранга. Эта практика широко распространена и сегодня. Так шло постепенное движение к тому, чтобы превратить художника из ремесленника в академика. Отсюда возникает и сама идея Академии художеств.

В этом контексте интересна история Леонардо. Сын нотариуса и крестьянки, он не получил настоящего образования и прошел обычную школу подмастерья в мастерской Андреа дель Вероккио. Его культурного запаса явно не хватало, чтобы уютно себя чувствовать в среде высокообразованных гуманистов. Он начинает изучать латынь. Сохранилась куча тетрадей, где он делает латинские упражнения. Но он

так и не освоил философского платонизирующего дискурса. Он явно всю жизнь хотел написать книгу, но так и не смог. Следы этой неудачи — его фантастические дневники. Дневники эти заполнены эмпирическими наблюдениями и отражают его невероятную любознательность. Но дальше эмпирии наблюдений он не может пойти. Его интересует, как движутся струи воды, как устроено человеческое тело и многое другое. Но платонизмом тут и не пахнет. Сохранилась его библиотека — около 200 книг, где господствуют книги прикладного характера, по инженерии например. Но в этой библиотеке очень мало книг, важных для гуманистов. Леонардо, вероятно, хотел бы стать гуманистом, но не мог. Потом, когда обнаружили его дневники, общая реакция была полна энтузиазма. Казалось, он опередил свою эпоху на много лет, потому что открыл эмпирическую науку до того, как ее принципы сформулировал Фрэнсис Бэкон. На самом же деле это был человек, не способный преодолеть в себе наследие ремесленничества.

Но история интересна потому, что она показывает, каким образом происходит переход художника от ремесла, от производства к визионерству. Я уже говорил о том, что первые дома были хижинами, сплетенными из веток. И это помещало их в тот же разряд производства, что и ткачество — плетение ткани, то есть поверхности, из нитей. Возникновение художественного платонизма метафорически восстанавливало нить, разрушая поверхность. В этом

контексте чрезвычайно интересна история портрета, потому что портрет никак не вписывается в платоническую модель искусства. Он в принципе лежит в области миметизма, противостоящего принцхорновской абстракции. Рисование Мадонны, Венеры соответствует определенному идеалу, «античному» идеалу искусства и красоты, но портрет явно противостоит этой платонизирующей тенденции. Он не имеет отношения к идеалу. Например, один из портретов Гирландайо, о котором пойдет речь, изображает старика с ребенком, а нос старика обезображен уродливыми наростами. Такого рода уродство никак нельзя связать с идеей и идеалом. Именно поэтому портрет на столетия оказывается в положении низкого жанра. Историческая живопись считалась высоким жанром, а портрет — низким. Правда, от истории в исторической живописи ничего не было, она представляла в основном аллегорические или мифологические события. От низкого престижа портрета страдали прекрасные портретисты — например, Энгр, который больше всего ценился именно как портретист, но постоянно стремился писать античные мифологические сюжеты. Платонизм вообще создал жесткую иерархию жанров.

Считается, что первый портрет был сделан Донателло. Им обычно считают полихромный бюст Никколо да Удзано, хранящийся в музее Барджелло во Флоренции. Атрибуция этого бюста, в котором был опознан конкретный человек, — дело довольно позднее и опиралось на детективную работу Аби

Варбурга в его статье 1902 года о Гирландайо. Варбург был первым, кто попытался установить имена моделей на фреске Гирландайо в церкви Святой Троицы. Среди опознанных им были Лоренцо Медичи и его сыновья, гуманист Полициано, поэты Маттео Франко и Антонио Пульчи²⁵⁷. Появление портретов реальных индивидов у Гирландайо никак не могло вписаться в модель ренессансной культуры, придуманную Вазари. Варбург назвал свое исследование «Искусство портрета и флорентийская буржуазия». Любопытно использовано слово «буржуазия», потому что оно сразу отсылает к чему-то совершенно неидеальному и связанному с деньгами. Портреты на фреске — это портреты донаторов, заказывающих для церкви картину и требующих своего присутствия на ней. Портреты такого рода отражают тщеславие богатства, которому они обязаны своим существованием. Фреска, которую разбирал Варбург, — «Утверждение францисканского устава». На фреске представлен момент церемонии утверждения устава монашеского ордена папой. Группа представленных тут людей имеет отчетливое портретное сходство.

Варбурга интересует, как я уже сказал, появление портрета как чего-то противоречащего платонизму. В этом смысле он отличается от многих своих последователей, чьи работы определили облик искусствознания XX века. Наиболее влиятельное направление в интерпретации искусства Ренессанса было связано с изучением ренессансного платонизма.

Из этих работ вышло такое влиятельное направление, как иконология, связанная с именем Эрвина Панофского. Иконология вся пронизана духом неоплатонизма и интерпретацией в его ключе аллегорий, символов, знаков.

С точки зрения Варбурга, писать портреты, которые совершенно не связаны с идеалом, может только «ремесленник», а не платонический живописец. Для него существенно, что Гирландайо происходил из семьи ювелира и был воспитан как настоящий мастерской. Речь тут шла о «простом подражании» внешним формам, а не подражании идее. Важно также и то, что индивидуальная внешность донаторов вписывалась в абсолютно уникальное и неповторимое историческое событие, со всеми обстоятельствами утверждения устава. Фреска показывает, кто там был в этот момент, живопись через эти портреты в первый раз привязывается к абсолютно конкретному моменту времени. Революционность эссе Варбурга заключается также и в том, что конкретику портрета он увязал с малоизвестной в это время традицией изображения экс-вото²⁵⁸, когда донаторы жертвовали церкви восковые фигуры, воспроизводившие их внешность во всех деталях. Варбург писал: «Церковь Сантиссима Аннунциата даровала выдающимся горожанам и знатным чужакам вождеденную привилегию при жизни устанавливать в храме собственную восковую фигуру в натуральную величину, одетую в подлинные одежды донатора. Ко времени Лоренцо Медичи

производство подобных восковых фигур — *voti* — стало почтенной профессиональной отраслью искусства. <...> Сам Лоренцо Медичи, благополучно избежавший в 1478 году кинжалов Пацци, заказал Орсино Бенинтенди свою восковую фигуру в натуральную величину, трижды в разных костюмах представленную во флорентийских храмах»²⁵⁹. Варбург сообщает, что к началу XVI века количество экс-вото стало таким большим, что их стали подвешивать на веревках к балкам перекрытий, так что пришлось даже укрепить стены церкви. На сохранившейся фотографии XIX века церковь Аннунциаты выглядит как пещера, с потолка которой свисают экс-вото как сталактиты, среди которых можно различить даже фигуры лошадей в натуральную величину. Тут же висят слепки разных частей тела: сердца, ноги, гениталии, головы, причем головы иногда выполнены портретно, потому что эти экс-вото обращались к Богу с целью вылечить, помочь и нужно было сохранить портретное сходство, для того чтобы господь точно знал, кто именно обращается. Эта традиция восстанавливает связь не с Грецией, а с Римом, потому что Рим знал изготовление натуралистических портретов, многие из которых изготовлялись со снятых с лица масок. Здесь мы имеем дело с чистым миметическим моделированием поверхности. Здесь нет никакой попытки превратить портрет в «субъект», платоническое создание, наполненное каким-то внутренним содержанием. Варбург подчеркивал, что

связанные с этой традицией простого подражания портреты были принципиально далеки от всякой идеализации. Вот как он описывает, например, портреты Лоренцо Медичи:

«...Современные ему авторы единодушно воспроизводят вопиющие изъяны его внешности: близорукие глаза, приплюснутый нос с нелепо нависающей шишкой на конце (который, несмотря на свои размеры, не наградил своего обладателя тонким обонянием), необычно крупный рот, впалые щеки и блеклый цвет лица. Другие известные скульптурные или живописные портреты Лоренцо демонстрируют либо отталкивающую, перекошенную физиономию преступника, либо изможденные черты страдальца. Ничто не указывает на перекрывавшую все прочие качества притягательность этой прославленной гуманистической личности. Собственно, Гирландайо первым дает нам почувствовать на своей фреске ту одухотворенность, благодаря которой даже столь дьявольски обезображенное лицо могло быть неотразимо привлекательным»²⁶⁰. Это свидетельство любопытно своей противоречивостью. С одной стороны, перед нами лицо преступника, никак не отсылающее к личности прославленного гуманиста, с другой же стороны, Варбург уже различает в этом портрете «одухотворенность», характерную для изображения субъекта. Мне все же кажется, что Варбург вчитывает неотразимую привлекательность в лицо Лоренцо, потому что он не может до конца избавиться от восторжествовавшей платонической

традиции.

Лекция VII

Daseinsform и Wirkungsform. Не-фотография Франсуа Ларюэля как уникальная материальность. Шлоссер: эстетика и стилистика. Стилистика и историзм. Устаревание нового. Готфрид Земпер и стилеобразующая роль технологии. «Аналогия стиля» Ханса Зедльмайра. Технологичность фотографии против субъектности. Воплощение. Лицо и гештальт. Эйзенштейн о Сяраку. Изображение и виртуальность: Жильбер Симондон. Виртуальность в экспериментах Альфреда Ярбуса и в работе Матисса. «Черный ящик» фотокамеры. Монарший портрет в практике легитимации власти.

Платоновская модель искусства в принципе опровергалась появлением портрета и свойственным последнему «простым подражанием», принципиально отличным от подражания идеалу. Портрет концентрировался на конфигурации поверхности лица. И только позже изобретение субъекта, или психологического портрета, поставило абсолютную ценность поверхности под сомнение. Как я уже говорил, значительную роль тут играла техника передачи взгляда, способного «отменить»

поверхность. Я сосредоточиваюсь на портрете потому, что само изображение обладает способностью отменять поверхность, отделяться от нее и как бы приближаться к нам. Мне кажется, что огромная роль портрета в западном искусстве во многом связана с тем, что лицо человека оказалось метамоделью изображения как такового.

Австрийский искусствовед Юлиус фон Шлоссер написал замечательную книгу о восковых портретах. В этой книге он предложил разделять два типа формы. Первый, закрепленный в линии, является результатом наложения идеи на бесформенную материю. Именно так действует подражание идее или идеалу. Художник прозревает форму и отпечатывает ее в материале. Это платоническая модель. Но она совершенно не работает при изготовлении восковых слепков, которые не знакомы с *идеей*. Платоновская идея связана с определенностью и завершенностью линии (следа). Она выражается в том, что может быть названо термином Адольфа Гильдебранда «наличная форма» — *Daseinsform*. Перед нами завершенный слепок эйдоса или морфе. Вообще, античная идея о том, что есть некая бесформенная материя, на которую нисходит идеальная форма, оказалась чрезвычайно влиятельной. У Аристотеля материя как будто движется, реализуя некую сущность, и в результате приобретает индивидуальные черты. Но у Аристотеля идея наличной идеальной формы отсутствует. Я уже говорил об аристотелевской критике отдельного существования формы

и материи. Он прямо указывал, что идея не является генератором вещей: «...эйдосы <...> если такие существуют помимо единичных вещей, не имеют никакого значения для какого-либо возникновения и для сущностей и <...> по крайней мере не на этом основании они сущности, существующие сами по себе»²²³.

Отсюда идея действующей формы (*Wirkungsform*), которая абсолютно отлична от идеальной ренессансной платонической формы, даже противоположна этой прекрасной форме, достигаемой в неподвижности. Это нечто противоположное вечному образу идеи. Такая форма являет себя как актуализация потенции. Есть некая потенция (*dynamis*), которая начинает реализоваться, и для описания ее используется совершенно не платоновская идея, а аристотелевское видение вещей как актуализации силы, потенции в некоей проявленности, которую Стагирит называл «энергия» (*energeia*). Воск, заливающий форму, движется по определенным правилам, диктуемым ему его собственными свойствами и свойствами формы, но не идеей. То, что в результате возникает, — это завершение процесса манифестации неких потенциальных возможностей. И процесс этот всегда историчен, потому что связан с определенным моментом манифестации этой возможности. В результате запечатлен след некоего момента.

Сказанное в полной мере относится к фотографии, в которой обычно выделяют момент репродукции

реальности, передачи сходства. С этой точки зрения фото — это *Daseinsform*. Но можно рассматривать фотографию и как результат накопления индексальных следов, воздействующих на светочувствительную поверхность в определенный момент времени. В этой перспективе фотография относится к *Wirkungsform*. Французский философ Франсуа Ларюэль, создатель так называемой «не-философии», значительно радикализировал оппозицию этих двух аспектов фотографии. Согласно Ларюэлю, философия понуждает нас мыслить фото как удвоение мира, то есть как репрезентацию и копию. В действительности фотография имеет свою собственную реальность и материальность, которая гораздо ближе науке, чем классической онтологии. И в этой своей материальности фотография имеет дело не с двойниками, но с уникальными идентичностями. Ларюэль пишет: «Сила-сходства фотографии — ее способность (по)ходить — это сила-презентации Идентичности, сила, позволяющая ей быть Идентичностью без того, чтобы смешивать себя или деградировать до изображения»²²⁴. Фото разворачивается не в плоскости сходства, а в плоскости уникальности и неповторимости, несводимой к репрезентации. Уникальность эта связана именно с действующей в материи силой (силой света, например), производящей активные деформации, в которых и зарегистрирована уникальная идентичность снимка. Но такое понимание фотографии решительно порывает

с остатками платонизма, постоянно воспроизводящего мираж удвоения, репрезентации, копии. Интерес Ларюэля безусловно лежит в области действующей формы, с ее акцентом на материальности и механическом воспроизведении идентичностей, в пределе порывающем с копированием.

Фотография или кино в нашей культуре являются главными средствами производства подобий, что напрямую связано с механическим воспроизведением. Но это воспроизведение происходит помимо идей, эйдосов. Оформление ренессансной эстетики вокруг идеала и платоновских идеальных форм быстро привело новорожденную историю искусств к кризису. Дело в том, что царство вечного идеала радикально несовместимо ни с какой *историей* искусства. Никакая история невозможна там, где царят идеальные формы прекрасного. И Шлоссер пишет о том, что необходимо заменить эстетику «стилистикой, которая является предпосылкой всякого исследования, если оно по-настоящему исторично, не замутнено догматикой какой-либо школы. Она вносит индивидуальный критический подход в произведение искусства, вместо того чтобы мерить его мерилom нормативной эстетики, укорененной исключительно в потусторонней и внехудожественной идее»²²⁵. Стилистика же для Шлоссера прежде всего соотнесена с «вопросом обработки материала художественно одаренным индивидом»²²⁶.

Стилистика как исторический феномен, противоположный эстетике и платонизму, использовалась для спасения истории искусств задолго до Шлоссера. Если бы Вазари был прав и искусство двигалось только к завоеванию идеала, а затем к упадку, история искусств быстро бы прервалась²²⁷. Спасение истории искусства опиралось на понятие стиля. Искусство начинает теперь манифестировать не вечный идеал, но эпоху, свое время, отражающиеся в стиле. Акцент переносится с идеала на «большие стили»: готику, ренессанс как стиль, потом барокко — последний большой стиль. А после барокко никакого ясного мощного стиля не возникает. XIX век эклектичен по существу и никак не может найти своего стиля. До XX века идут совершенно провальные бесконечные поиски стиля, одновременно с этими поисками парадоксально происходит тотальная историзация культуры. Мы живем в XXI веке, который продолжает историзировать все на свете и одновременно лишается исторического сознания, что, вероятно, связано с убыстрением всех процессов, ощущением мгновенного устаревания всего вокруг и, в порядке компенсации, с разрастающейся музеефикацией и архивизацией жизни, исчезающей в прошлом. Мы избавились от истории и продолжаем накапливать исторические следы, которые должны компенсировать наш антиисторизм. Некоторые немецкие философы называют это *компенсацией*²²⁸: «...охрана памятников компенсирует утрату

привычности, обусловленную темпом изменений. Понятие компенсации делает понятным, почему мы, не считаясь с затратами, консервируем архитектурные и прочие реликты нашего прошлого, тогда как в домодерновых, а значит, и доисторических эпохах истории наши предки обращались с подобными реликтами как с каменоломнями, т. е. источниками материала или, иначе говоря, — как со вторсырьем»²²⁹. В этом смысле показателен авангард, который пытается делать новое и одновременно с невероятной скоростью устаревает и исчезает в архиве. Производство нового и превращение нового в реликт происходят почти одновременно.

Когда Шлоссер говорил о стилистике как чем-то связанном с работой над материалом и оторванным от нормативной эстетики, он, конечно, имел в виду технологическую эстетику Готфрида Земпера, которую последний называл «эмпирической эстетикой». Земпер считал, что техника фундаментальна для художественных форм. Так, техника ткачества или плетения во многом определяет характер орнамента. Но в качестве истока исторического стиля техника должна быть понята в контексте множества факторов: «...она не позволит нам понять и объяснить произведения искусства разных периодов и стран в качестве фактов, она скорее позволит нам постичь их в их многообразии, идентифицируя в каждом неизбежно разные ценности и функции, состоящие из множества переменных. Она сделает это прежде всего с намерением открыть внутренний закон,

управляющий миром художественной формы, как он управляет миром природы. Природа во всем бесконечном своем богатстве тем не менее довольна скупа на мотивы; она постоянно воспроизводит свои базисные формы, тысячу раз модифицируя их в соответствии с той стадией формообразования, которой достигли живые существа, и разнообразными условиями их существования. Она укорачивает одни элементы, удлиняет другие, некоторые элементы доводит до полного развития, а затем лишь намекает на них в иных местах. Природа имеет свою собственную эволюционную историю, где в каждой новой форме различимы старые мотивы»²³⁰. Согласно Земперу, искусство развивается аналогичным образом, постоянно обнаруживая в бесконечности нового мотивы, принадлежащие старым традициям. И далее он касается стиля: «Теория стиля, однако, видит красоту в *единстве*, как продукт или результат, а не как сумму или серию. Она ищет конституирующие элементы формы, сами по себе являющиеся не формой, но идеей, силой, материалом и средствами — иными словами, основополагающими предпосылками формы»²³¹. Техника, таким образом, оказывается лишь средством манифестации стиля как смыслового единства. Я бы сказал, техника оказывается условием манифестации субъективности, отражающей условия существования, характерные для определенного времени. Земпер интересен как раз тем, что он до Деррида или Бернара Стиглера видит в технологии стилеобразования условия

манифестации субъективности. Земпер, кстати, в чем-то перекликается с идеями Альфреда Гелла о технологической основе производства аффектов.

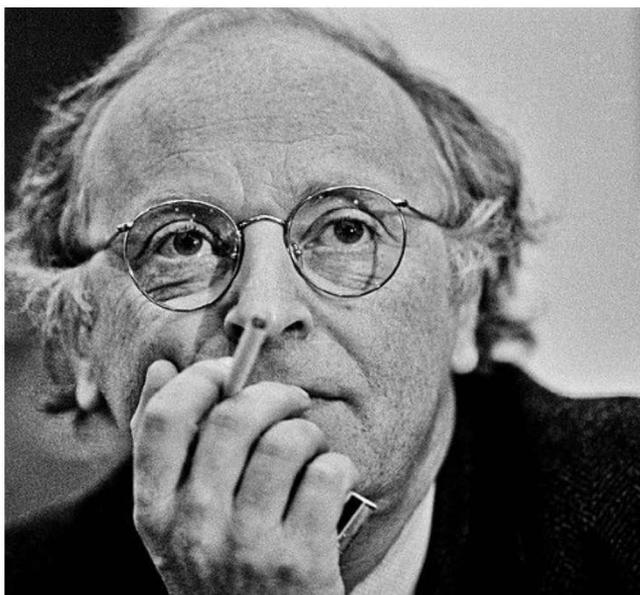
Проблемы со стилем в XIX веке, кстати, вполне вероятно, могли быть связаны с уходом от платонизма и нарастающей ролью технологий. Это хорошо видно на примере архитектуры, которая всегда была наиболее полным выразителем стиля и признанным *Gesamtkunstwerk*. Именно в архитектуре стилевой кризис проявил себя наиболее полно. На протяжении XIX века архитектура постепенно стала утрачивать свою роль синтезатора разных искусств. Искусства перестают соответствовать одному стилевому гештальту, и каждое из них как бы начинает идти своим путем. Последняя героическая попытка возрождения унифицирующего стиля была предпринята тем же Земпером, выступившим за возрождение Ренессанса, так называемый неоренессанс. Но, как замечает Ханс Зедльмайр, «с середины столетия на поле строительства противостоят друг другу „неоренессанс“ и „техническое искусство“, архитектор-художник и инженер, *école des beaux arts* и *école polytechnique*. На этот раз подобное противостояние захватывает и живопись»²³². Это противостояние выражается в оппозиции салонного академизма живописи, интересующейся *техникой* передачи света, смешением чистых цветов, фиксацией момента времени, а также рефлексией над плоскостью живописного полотна. «Техническое» тут постепенно вытесняет эйдос.

Но особенно полно этот захват искусств техникой выражается в архитектуре, которая все больше эмансипируется от других искусств и все больше выдвигает на первый план инженерную функциональность. Постепенно утверждающийся новый функционально-конструктивистский стиль в архитектуре тоже, конечно, выражает дух времени, но совершенно на иных основаниях, чем прежние стили. Зедльмайр считает, что чисто технологическое искусство не создает стиля, но лишь *аналогию стиля*. Эта аналогия стиля уничтожает все, что традиционно связывалось с искусством и эстетикой: «Строительное искусство демонстрирует тенденцию вытеснения из себя всех пластических, антропоморфных и живописных ценностей, которые были сплавлены друг с другом в барокко. Зодчество выталкивает из себя и элемент цвета, и орнамент, и, в конце концов, „ордерную систему“, на которой архитектура покоилась, начиная с Ренессанса. <...> Затем из архитектуры исчезают „профили“, которые барокко воспринимало по аналогии с органическими образованиями и даже время от времени соотносило с человеческим профилем. Окна и двери без обрамления врезаны прямо в стену. Постройки утрачивают увенчивающий их карниз с его богатой профилировкой, они заключаются голыми кантами и предпочитают горизонтальную крышу»²³³.

Устаревание нового теперь — это не только устаревание эстетического, которое уже кажется безнадежно отставшим от жизни, но устаревание

технологического. Архивизация обретает смысл на фоне этого все ускоряющегося технологического устаревания. Вальтер Беньямин замечал, что новые технологии, не имея адекватных форм культурного освоения, постоянно рядятся в маски архаического прошлого, которые, по выражению Сюзен Бак-Морс, «выражают желание „возвращения“ в мифическое время, когда люди жили в гармонии с природой»²³⁴. Беньямин называл такие архаизирующие образы «образы-желания». Настоящее тут воистину растворяется в прошлом.

И странным образом фотография, которая подменяет изображение субъекта чисто технологической фиксацией внешности, начинает в значительной мере черпать свои смыслы в бесконечно растущем архиве своих продуктов. Об этом еще пойдет речь впереди. Отмечу пока только, что попытка приукрасить портрет задумчивым взглядом все больше уступает место скрупулезной фиксации видимого, всего многообразия следов на поверхности светочувствительной эмульсии. Речь буквально идет о том, чтобы фотография перестала быть удвоением, но обрела уникальную материальную идентичность индекса. Достаточно сравнить романтический портрет Иосифа Бродского российского фотографа Михаила Лемхина с портретом Джона Форда, выполненным Ричардом Аведоном.



Портрет Иосифа Бродского. Фото © Михаил Лемхин

У Лемхина в абсолютном фокусе находятся глаза поэта, взгляд которых устремлен куда-то чуть вправо и вверх. Сигарета в руке подчеркивает задумчивость портретируемого. Фактура кожи лица не проработана, а волосы и даже рука на первом плане слегка размыты. Перед нами субъект, воплощенный во взгляде, как будто обращенном на некое невидимое нам идеальное видение. Совершенно другое дело Форд Аведона. На первом плане тут проработка фактур: кожа, морщины, повязка на глазу, волосы на груди и т. д. Тут нет никакого выделения взгляда как носителя глубинного смысла. По детальности проработки фактур фотография Аведона гораздо богаче лемхинской и гораздо больше ориентирована именно

на технологичность фиксации.

Портрет, как я говорил, с самого начала оказывается связанным с «технологией простого подражания» и в силу этого считался, в отличие от высокого жанра исторической живописи, одним из низких жанров. Парадокс тут заключается в том, что историческая живопись по своим установкам была полностью отделена от истории, в то время как портрет связан с моментом времени, потому что фиксирует живого человека в определенном возрасте и положении. Взять хотя бы такой шедевр исторической живописи, как «Похищение сабинянок» Давида. Картина наполнена прекрасными молодыми обнаженными телами, соответствующими платонической идее красоты. Со времен античности голые тела были связаны с идеей героического. Обнаженное тело в Греции понималось как тело свободного человека. Солдаты, например, считались несвободными людьми, потому что подчинялись приказам, и в силу этого им было отказано в героизме. Солдаты соответственно обыкновенно не изображались обнаженными, но одетыми в униформы или доспехи. Героем мог быть только человек, свободно совершающий некое действие. Но как только на авансцену выходят идеальные обнаженные тела, история исчезает в чертогах вечности. Мишель Тевоз заметил, что появление классицистской живописи, вроде названной картины Давида, в конце Французской революции свидетельствовало о том, что революция завершена, о том, что изменения

замораживаются и история исчезает в горизонте вечности²³⁵. Историческая живопись как жанр ориентирована на трансцендирование истории как таковой. Классицизм всегда отражает конец революции. В СССР в 30-е годы происходит массивное вторжение классицизма со всеми его портиками, колоннами, ордерами и т. д. С этого момента можно сказать, что культура начинает оформлять себя как конец истории. В архитектуре марксистская модель завершения истории принимает форму палладианского классицизма. Портрет, связанный с технологиями и историей, в XIX веке переходит в область фотографии и карикатуры — принципиально антиплатонических, антиидеальных жанров. Мы видим, что в противопоставлении академизма и технологического простого подражания воспроизводится уже хорошо знакомая нам оппозиция типового, родового и индивидуального. При этом индивидуальное, конечно, лежит в пространстве технологически-ремесленного, а не возвышенно-визионерского. Я говорил об этой оппозиции и в связи с анализом чувства стыда, проделанным Шелером, показавшим, что стыд возникает на переходе от общего к индивидуальному. Речь идет о проблеме персонализации и деперсонализации, индивидуации и ее утраты. Возникает важный для культуры и антропологии вопрос о том, *что превращает тело в индивидуального человека*. Лицо тут играет огромную роль.

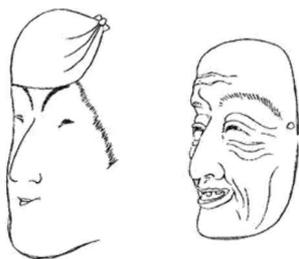
Современные философы много говорят о воплощении (embodiment), но это довольно размытый термин, люди воплощают свои идеи, дух воплощается в теле и т. д. В данном случае я имею в виду некое индивидуальное начало, реализующее себя в теле. Что такое тело вообще? Тело можно понимать как ассамбляж частей. Фетишизм — это практика разборки тела на части, как у художников хайда. Сексуальность часто реализуется в ношении одежд, которые символически дробят тело на части, например, женщина надевает чулки или цепочки. Существуют практики вязания сексуального объекта веревками, которые тоже «режут» тело на фрагменты. Воплощение — это противоположность фетишизму, это собирание отдельных кусков тела вместе. Например, когда мы целуем кого-то в губы, у нас никогда нет ощущения, что мы целуем отдельную часть тела, рот например, — мы всегда целуем человека, а не его рот. Когда мы говорим о воплощении, речь идет о собирании человека в некое одушевленное единство, которое пронизывает все части унифицирующим принципом Эго. Воплощение собирает вместе части тела и придает механически собранным частям единство, соотнесенность с Я, с которым мы вступаем в контакт. Можно сказать, что тело превращается в единый, но одушевленный гештальт.

Один из главных гештальтов — это лицо: две точки глаз, рот, симметричный круг лица. Я уже говорил о такой абстрактной схеме лица в связи

с «абстрактной машиной лицевости», стирившей индивидуальность, у Делёза и Гваттари. Это Лицо как властвующее означающее, возникающее до знаковости и собирающее те элементы, из которых возникает его единство. У Делёза и Гваттари очевидно абсолютное недоверие к лицу, подвергающему мир тотальной «фациализации». Гештальт в значительной степени связан со структурой лица, легко унифицирующей элементы. Но в режиме *воплощения* недостаточно собрать части вокруг такой лицевой схемы. За простой схематизацией должно последовать узнавание, ведь только так схема наделяется индивидуальностью. Показательно, что нейроны, которые отвечают за опознание лиц, находятся рядом с клетками, которые отвечают за речь. Близость лица и слова физиологически подтверждается. Без имени, без индивидуации невозможно почувствовать в лице присутствие субъекта, мыслящего, живого, чувствующего существа. Левинас говорил, что этические отношения с Другим возможны потому, что мы не можем превратить его в форму, в вещь. Действующая форма, создающая портретное сходство, никогда не гештальтизируется до конца и не становится наличной формой.

Мне особенно интересно то, что воплощение одновременно связано с гештальтизацией и ее отрицанием. Присутствие субъекта я склонен считать эмергентным феноменом, оно возникает не как что-то логически вытекающее из комбинации и синтеза элементов. Мы видим перед собой комбинацию

элементов, которые до конца не складываются в гештальт и сохраняют привкус внутренней несочетаемости. И в результате, вопреки логике гештальтизации, возникает что-то третье, логически не вытекающее из комбинации элементов. Человеческое Я — это эмергентный феномен, который возникает как гештальт, разрушающий наличную форму. Форма лица не может быть до конца схвачена, мы легко опознаем лица, но они сопротивляются оформлению, они всегда «не похожи». Вы смотрите на собственную фотографию и думаете: это не я. Какой-то элемент различия никогда не гештальтизируется до конца, и благодаря этому отсутствию гештальтизации происходит появление Я.



Сяраку. «Лицо актера» и маска театра Но. Рисунок из статьи Сергея Эйзенштейна «За кадром» (1929)

Это свойство лица заметил Эйзенштейн, который анализировал лица актеров, нарисованных японским графиком XVIII века Сяраку. В противоречивости комбинации элементов лица Эйзенштейн видел элементы пиктографии и монтажа. Но речь тут идет о гораздо более глубоком феномене выразительности.

Эйзенштейн в своем анализе лиц Сяраку цитировал немецкого искусствоведа Юлиуса Курта, который сравнивал гравюру с маской театра Но, сделанной в то же время:

Членение лица и распределение масс очень схожи между собой, хотя маска изображает старца, а гравюра — молодую женщину (Томисабуро в роли женщины). Бросающееся в глаза сходство, а между тем между обоими нет ничего общего. Но как раз здесь мы обнаруживаем характернейшую для Сяраку черту: в то время как маска высечена из дерева в почти правильных анатомических пропорциях, — пропорции в лице на эстампе — просто невозможны. Расстояние между глазами столь огромно, что похоже на издевательство над всяким здравым смыслом. Нос, по сравнению с глазами по крайней мере, вдвое длиннее, чем это может себе позволить нормальный нос, подбородок по отношению к рту вообще вне всяких пропорций; брови, рот, вообще каждая деталь по отношению к другим совершенно немыслима. То же мы можем проследить на лицах всех крупных голов Сяраку. Совершенно исключена возможность, чтобы великий мастер не знал ошибочности соотношения их размеров. Он совершенно сознательно отказался от естественности, и в то время как каждая отдельно взятая деталь построена на принципах концентрированнейшего

*натурализма, общее композиционное их сопоставление подчинено только чисто смысловому заданию. Он брал за норму пропорций квинтэссенцию психологической выразительности...*²³⁶

Маска, даже условная театральная, сохраняет элементы механического сходства, простого подражания, необходимость же придать маске экспрессивность толкает Сяраку на нарушение принципа гештальтизации, лица актеров на его гравюрах не складываются в беспроблемное единство. Именно это и позволяет Эйзенштейну видеть в них монтажность.

После сказанного об эмергентности субъекта в портрете я бы хотел перейти к виртуальному, потому что виртуальность непосредственно связана с тем, о чем я говорю. Эмергентность, то есть нарушающее логику простой причинности возникновение нового и непредсказуемого, отсылает к виртуальному полю недетерминистских возможностей. Индетерминизм принципиален для изображения, и я думаю, что отличие изображения от многих других объектов заключено в том, что оно недетерминистично по существу.

Обращусь в этой связи к работам замечательного французского философа (в том числе и философа техники) Жильбера Симондона. Для него исключительно важно утверждение, что моторика в развитии предшествует восприятию. В этом смысле он близок известному положению биологии

Аристотеля о том, что *kinesis* предшествует в развитии *aisthesis*'у. Человек (или иное живое существо) движется до того, как воспринимает окружающее. Речь идет о своего рода «пустых реакциях» — *réactions à vide* (*Leerlaufreaktions*). До становления восприятия мира существо действует вслепую, производя, как говорит Симондон, «наброски движений, не являющиеся ответами на стимулы и конституирующие репертуар всех возможных форм нового поведения и всех попыток организма, позволяющих ему активно строить отношения со средой с помощью серии сложных возможностей уже готовых форм поведения...»²³⁷ Слепые движения создают зону виртуального, которая может быть использована тогда, когда возникает потребность радикально изменить схему поведения. Симондон даже пишет о том, что поведенческая схема лишь дожидается своего объекта, который может быть сформирован гораздо позже этой схемы.

Область виртуального чрезвычайно важна потому, что она позволяет состояться новому. Если бы мы были полностью запрограммированы, то не имели бы возможность адаптироваться к новым условиям среды. Если бы мы были полностью зависимы от среды и гиперадаптированы к ней, то мы бы были совершенно одинаковыми и утратили бы всякую индивидуальность. Поэтому эта зона неопределенности, индетерминизма, область виртуального чрезвычайно важна.

В подтверждение своих интуиций Симондон

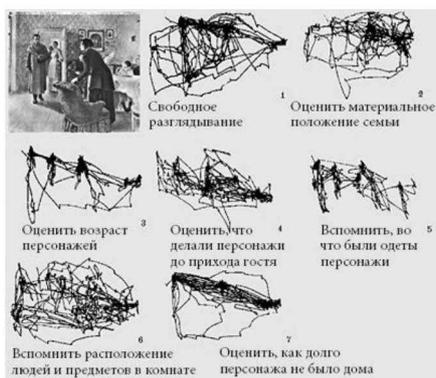
приводит пример того, как человек учится ходить. Сначала он ползает и овладевает ползанием в совершенстве, становится мастером ползания. Через какое-то время, однако, случается нечто странное: он вдруг утрачивает способность ползать, как бы деградирует на предшествующую стадию развития, а затем начинает ходить на коленях и руках. Это более продвинутый этап на пути к прямохождению. И через какое-то время ребенок становится виртуозом передвижения на коленках. Потом опять наступает этап утраты этого навыка, необходимый для того, чтобы он встал на ноги и начал ходить на двух ногах. Моменты очевидного регресса и утраты навыков необходимы. Если бы человек не терял обретенных умений, он никогда бы не смог освоить новый вид движения. Он бы продолжал великолепно ползать, все время совершенствуясь в своем ползании, и не обрел нового навыка. А что же происходит в момент утраты навыка? В этот момент ребенок отказывается от устойчивых схем движения тела, которые в нем уже закреплены и выучены, и входит в область виртуального, в которой накоплены, благодаря опыту слепой моторики, иные двигательные схемы, которые он теперь способен актуализировать. Кстати, Симондон обнаруживает аналогичную схему и в моментах экономических и социальных кризисов, которые ведут к регрессу, открывают область виртуального и позволяют найти новые стратегии поведения. Прогресс, для Симондона, всегда нуждается в стадии регресса и дедифференциации:

«...само существо прогресса, сущность прогресса может быть представлена внутри процесса деградации. У прогресса и деградации есть нечто общее, а именно *организация циклов и функциональный характер кризисов*»²³⁸.

Виртуальное — это потенциальное наличие всех возможных вариантов, о которых мы ничего не знаем. И мы движемся вперед, осваивая их. Когда новая схема достигает стадии *перенасыщения* (как выражается Симондон), опять начинается регресс и т. д. Для того чтобы выйти из перенасыщенной схемы, мы должны ее как бы стереть и выйти из зоны актуального в зону виртуального. И тогда перед нами снова открываются новые возможности. Фернандо Ноттебом показал, что для изменения певческого репертуара самцы канареек два раза в год подвергаются массовому отмиранию, а затем регенерации клеток головного мозга. Выучить новые трели канарейки могут благодаря стиранию памяти и возвращению к виртуальному.

Эта виртуальность и есть изображение. Изображение содержит в себе множество схем, но в определенный момент мы гештальтируем только одну из них. Разные формы виртуального по-разному между собой связаны, но именно изображение играет огромную роль в процессе дедифференциации и выхода за пределы готовых гештальтов, необходимого для изобретения нового. Это связано с тем, что, в отличие от линейного письма, изображение оставляет нам свободу по-разному

и в разном порядке соединять элементы на плоскости. Российский психолог Альфред Ярбус смог зарегистрировать траектории движения глазного яблока при рассматривании картины. Он предлагал людям смотреть на картину Репина «Не ждали» и установил, что люди с разной установкой поразному смотрят на полотно. Задание понять материальное положение семьи на картине, например, производило совершенно иную схему движения глаз, чем задание оценить возраст персонажей. Смена умозрительного объекта вела к совершенно различным схемам движения (то есть чтения).



Альфред Ярбус. Схема движения глаз при различных установках в восприятии картины Ильи Репина «Не ждали». Схемы приведены в книге: Я.Л. Ярбус. Роль движений глаз в процессе зрения. М., Наука,

Мерло-Понти оставил нам комментарий по поводу документального фильма, в котором была заснята ускоренной съемкой работа Матисса над полотном.

Оказалось, что Матисс колеблется, не зная, какого места полотна он должен коснуться кистью. Мерло-Понти комментировал: «Действительно, рука Матисса испытывала неуверенность, следовательно, он и в самом деле стоял перед выбором и выбранный штрих свидетельствовал о том, что на полотне можно было видеть еще два десятка тайных путей, недоступных никому, кроме Матисса, поскольку они были определены и предписаны намерением нарисовать именно *эту картину, картину, которой еще не было*»²³⁹. Этот анализ важен. Он показывает, что даже визионерское, умозрительное представление о картине не снимает элемента виртуальности, который по существу своему антиплатоничен. Художник знает, что он хочет изобразить, но путь к этому изображению предполагает наличие виртуального пространства, в котором заключены «два десятка тайных путей, недоступных никому, кроме Матисса». Создание нового неотвратимо вводит нас в область непроявленных, неманифестированных виртуальных схем и гештальтов. Матисс колеблется между возможностями, которые заключены в гигантском репертуаре слепых движений.

Наш мир может пониматься как бесконечный процесс индивидуации из неопределенных форм, процесс перехода из виртуального в актуальное. Жизнь — это и есть процесс индивидуации в том числе и, как говорил Симондон, технических объектов, которые постоянно индивидуируются, дифференцируются и прощупывают виртуальные

возможности, в них заключенные. В результате индивидуации постепенно кристаллизуются поведенческие схемы, гештальты, появляются символические значения, которые закрепляются и т. д. Сфера символического возникает как результат определенной фиксации в повторении схематического.

Технологическая дифференциация далеко не невинна. Вилем Флюссер в своей «Философии фотографии» неоднократно называет фотоаппарат «черным ящиком», происходящее в котором лишь частично контролируется фотографом. Камера сделана так, чтобы отвечать намерениям человека, но ее конструкция — объектив, затвор, спусковая кнопка и т. д. — сами диктуют человеку стратегии поведения. Можно сказать, что в контакте человека с камерой встречаются две непрозрачные виртуальности — человеческого жеста и возможностей, заложенных в аппарате, полное знание которых недоступно фотографу: «Камера должна быть способной сделать множество фотографий, снять которые не имеет шансов ни один фотограф. Хорошо запрограммированная камера никогда не будет полностью освоена ни одним фотографом, ни всеми фотографами вместе взятыми. В широком смысле слова — это черный ящик»²⁴⁰. Камера постепенно подчиняет себе фотографа и начинает диктовать ему схемы поведения, заложенные в ее конструкции. Это мы, конечно, прекрасно видим в коммерческой или любительской

фотографии, в практике селфи или фотографирования на телефон. Флюссер писал: «На самом деле не имеет большого смысла говорить о владельцах аппарата. Дело в том, что аппарат функционирует автоматически и независимо от человеческих решений или вмешательств, никто не может называть его „своим“. Наоборот, человеческие решения теперь осуществляются на основе решений аппарата; они деградировали до „функциональных“ решений, а человеческое намерение испарилось»²⁴¹. Таким образом, сфера виртуального оказывается медиатором между человеком и аппаратом, той промежуточной зоной, в которой возникают изображения. Изображение также выполняет роль виртуального посредника между человеком и средой.

Современная философия все больше склонна считать виртуальное абсолютно реальным; механизмы взаимодействий невидимы, их невозможно пощупать рукой, как «черный ящик» Флюссера, но они реальны. Без них невозможны трансформации и инновации. Виртуальное имеет прямое отношение и к изображению лиц в культуре. Я говорил об отсутствии портретов в Древней Греции, об их производстве в Риме в связи с культом предков. С появлением христианства индивидуальность исчезает с повестки дня. Индивидуальное спасение в рамках культа мертвых уходит в прошлое, и исчезает потребность в индивидуации предков. Отныне спасение никак не связано с сохранением индивидуальных черт, и это влечет упадок жанра

портрета. А затем вдруг резко усиливается интерес к портретированию. Я уже говорил о роли донаторов в этом пробуждающемся интересе. Но вскоре портрет становится важен и для легитимации монархической власти. Власть короля традиционно никак не связана с портретами. Индивидуальность монаршего лица не имела значения в контексте генеалогий и сложных ритуалов, устанавливавших его сакральный статус. И вдруг начинается эпоха официальных портретов. Мы знаем, что Петр I мечтал иметь изображение, имеющее с ним сходство, и никак не мог в России найти мастера, способного сделать его «реалистический» портрет. Такие портреты в России рисовать не умели, на них не было спроса. Специалист по русскому искусству XVIII века Ольга Евангулова пишет: «Известно, что Петр I находил себя непохожим на медалях и рублях. Будучи в Нюрнберге, он специально нанял живописца Я. Купецкого, чтобы тот сделал „боковой грудной портрет“ его. Понятна та радость, которую испытал Петр, получив в подарок свой портрет на Монетном дворе Франции: „Долгое время удивлялся он сей неожиданной медали, которую тщательно рассматривал, несколько раз переворачивал, наконец своим спутникам показывал, говоря по-русски: это я, действительно я...“»²⁴². Почему вдруг Петра перестала удовлетворять традиционная русская парсуна, изображавшая человека обобщенно и вне всякой связи со временем и местом? Луи Марен связал рост значения портрета со становлением абсолютной монархии. Именно

в абсолютной монархии, эмансипируясь от божественной воли, король или император присваивает себе право самому утверждать свою суверенность. Это право было почти пародийно явлено в жесте Наполеона, который сам возложил во время коронации корону на свою голову. Марен писал: «...государь учреждает и завершает свою абсолютную власть в бесконечности саморепрезентации, в то же время он учреждает и завершает *себя* как неограниченного монарха, как „Государство — это я“»²⁴³. Эта саморепрезентация делает необходимым бесконечное изготовление вездесущих монарших портретов, которые буквально генерируют серийное производство подобий. Серийность этих портретов не исключает их индивидуализированности, указывающей именно на *этого* властелина и суверена.

Начинается мания натуралистического портретирования. Индивидуация начинает соотноситься с серийностью, создающей большой архив избранных. Я упоминал Германа Люббе и его теорию о том, что архив нарастает как побочный продукт скорости изменений в культуре. Но архив — это одновременно огромное поле виртуального, в котором отложились слепые движения прошлого, ждущие своей актуализации. Монарх, претендуя на свою несравненность и уникальность, порождает серийность, которая оказывается той виртуальной сферой, в которую постепенно погружается человек. В XIX веке благодаря появлению фотографии возникают огромные архивы

портретов, и люди начинают индивидуироваться через бесконечное сравнение с этим необъятным архивом подобий. Виртуальное тут предъявляет всю свою силу и реальность. Но об этом речь пойдет в следующей лекции.

Лекция VIII

Ранняя фотография и суммирование времени. Критика сходства. Виппер и отрицание сходства. Локк, Рид и проблема тождества личности. Индивидуализация и индивидуация. Забывание и идентичность человека. Визитные карточки Диздери. Архивирование мира. Социальные типологии. Карикатура. Исчезновение индивидуального в типе. Ломброзо и Галтон. Зандер и Шпенглер: физиогномика общества. «Человеческое лицо» Жоржа Батая. Кьеркегор и Ницше о монстрах. Индексальность и иконизм. Исчезающее сходство как эффект серийности. Кризис архивов и нейтральные портреты новой «радикальной этнографии». «Конец субъекта».

Сегодня я хочу поговорить о том, что происходит с изображением человека, когда появляется фотография, и о роли фотографии как технологического средства, которое детерминирует в значительной степени развитие нашей культуры. Конечно, сегодня мы имеем не только фотографию, но и разные виды видео и кино, но фотографическое изображение до сих пор является архетипическим механическим средством фиксации, меняющим наше

представление о том, что такое человек. Идея человека как индивида сформировалась в рамках ренессансного гуманизма. От него идет позднее кодифицированное Кантом представление о человеке как о субъекте.

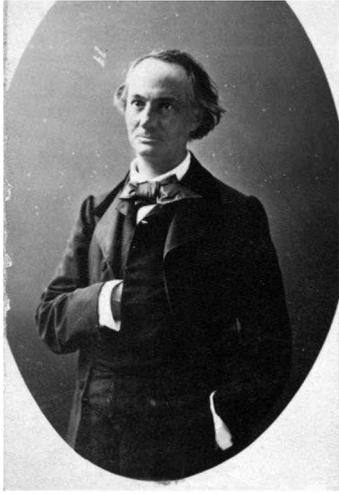
Вальтер Беньямин так описывал поэтику портретирования в ранней фотографии: «Слабая светочувствительность ранних пластинок требовала длительной выдержки при натуральных съемках. По той же причине казалось предпочтительным помещать снимаемых людей по возможности в уединении, в месте, где ничто не мешало бы их сосредоточению. „Синтез выражения, вынужденно возникающий от того, что модель должна долгое время быть неподвижной, — говорит Орлик о ранней фотографии, — является основной причиной того, что эти изображения при всей их простоте подобно хорошим рисункам и живописным портретам оказывают на зрителя более глубокое и долгое воздействие, чем более поздние фотографии“. Сама техника побуждала модели жить не от мгновения к мгновению, а вживаться в каждый миг; во время длинной выдержки этих снимков модели словно вращались в изображение <...> Все в этих ранних снимках было ориентировано на длительное время...»¹⁹¹ Ранняя фотография похожа на академическое портретирование тем, что является синтезом восприятия модели, в каком-то смысле выражением «идеи» модели, ее сущности. Уединенность снимаемого перекликалась с идеей

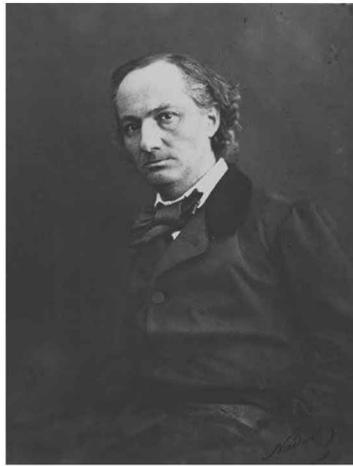
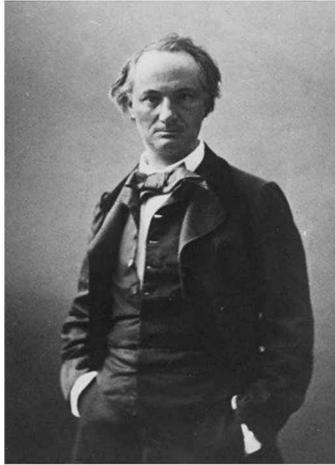
изображения субъекта, так же как и установка на сосредоточенность и трансцендирование момента в некоем безвременье.

Но этот синтез разных фаз времени в одном отпечатке не стал доминирующим трендом. Довольно рано началась сериализация изображений даже одного человека. Например, знаменитый парижский фотограф Надар упорно фотографирует Бодлера, накапливая портфолио его изображений.

Эта серия заставляет нас читать образ Бодлера совершенно иначе, чем единичный портрет. Бодлер тут обнаруживает не только неустойчивость внешних черт, но и известную неуловимость сущности, которая дается нам только в рамках сближений и различий. Бодлер возникает как продукт дифференциации различных видимостей.

Любопытно, что много лет спустя Александр Родченко будет критиковать идею сходства фотопортрета, утверждая, что фотография создает образ человека только через совокупность моментальных снимков, а не через суммирование и синтез в одном изображении. Родченко писал:





Надар. Портрет Бодлера. Национальная библиотека Франции. Фото: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Вот пример первого крупного столкновения искусства с фотографией, бой вечности с моментом, при этом фотография была

случайна, а живопись навалилась на нее со всей своей тяжелой и легкой артиллерией и сорвалась...

Это Ленин.

Снимали его случайные фотографии. Часто снимали где нужно, часто — где не надо. Было некогда, была революция, и он был первым в ней, а потому не любил, когда ему мешают.

Все же мы имеем большую папку фотографий¹⁹² с В. И. Ленина.

Теперь в течение 10 лет, всячески поощряемые и вознаграждаемые, художники всех мастей и талантов, чуть не по всему миру, не только в СССР, понаделали его художественных изображений, в тысячу раз по количеству покрывая папку фотографий, часто пользуясь ею вовсю.

И укажите мне, где и когда и про какое это художественно-суммированное произведение можно сказать — это вот настоящий В. И. Ленин.

Этого нет. И не будет.

Почему же? Не потому, как думают многие, что «еще не сумели, еще нет гениального, но некоторые уже кое-что сделали».

Нет и не будет потому, что имеется папка фотографий, и эта папка моментальных снимков не дает никому идеализировать и врать на Ленина. Эту папку каждый видел и каждый, сам того не замечая, не позволит

признать художественное вранье за вечного В. И. Ленина.

Правда, многие говорят, что нет ни одного снимка абсолютно похожего, но каждый в своем роде немного похож.

Утверждаю, что суммы о Ленине нет, и быть не может суммы о Ленине для всех одной и той же... Но сумма о нем есть. Это — представление на основании фотодокументов, книг, записок¹⁹³.

Здесь радикально ставится под сомнение идея *сходства* как некоей постоянной *Daseinsform*. Вообще говоря, сходство всегда было неуловимым и сомнительным понятием, которое подталкивало к своего рода недостижимому платонизму. Видный представитель портретного пикториализма в фотографии Моисей Наппельбаум в книге 1958 года, суммируя свой богатый опыт, призывал искать в фотопортретах сходство, но признавал, что понятие это почти неуловимое: «Лишь только я стал работать сознательно, я принужден был отбросить привычные для меня определения и взгляды на целый ряд понятий, в том числе и на сходство. Должен признаться, что мои первоначальные представления были обывательскими, и только впоследствии я стал понимать, что признаками сходства я считал то, что недостаточно определяет человека, а именно его внешние черты. Опыт показал, что самая верная передача черт лица не гарантирует сходства, ибо общий облик того или иного человека — это отнюдь не

сумма внешних черт, надо искать душевное сходство, правду характера»¹⁹⁴. Наппельбаум предлагает изучать модели и выражать их сущность, трансцендирующую внешность. Не случайно, конечно, он использует термин Станиславского «правда характера». И все же, считая сходство центральной категорией фотографии, он был вынужден признать, что оно лежит за рамками видимого и внешнего.

Приведу еще одно любопытное мнение, принадлежащее искусствоведу Борису Випперу и сформулированное им в 1917 году в статье, опубликованной в сборнике «Московский Меркурий». Виппер говорит о том, что для неискушенного зрителя основное качество портрета — его сходство с оригиналом: «На чем основывают свою художественную оценку портрета, уничтожающую или одобрительную? Всегда и прежде всего на сходстве, на сличении модели и картины, на отыскивании соответственных черт, на узнавании живого оригинала. Если оригинал знаком — сличают непосредственно; если он неизвестен, пытаются в своем воображении представить его себе таким, каким он был или должен быть в действительности. И эта работа сличения, эта очная ставка между картиной и действительностью заходит обыкновенно так далеко, что произведение искусства, портрет, перестает быть центром внимания, превращается во что-то второстепенное, в какую-то загадку, обманчивый фокус, который нужно разгадать, для того чтобы через него вернуться опять к той же

действительности. Как будто в портрете играет главную и самодовлеющую роль не сам портрет, не изображение, а живой оригинал, стоящий позади»¹⁹⁵. Поиск сходства превращается в поиск референтной реальности за изображением, в поиск оригинала, обесценивающего изображение как таковое. Сходство, таким образом, оказывается деструктивным негативным миражом, направленным против того, что и составляет существо профессии художника, — то есть изготовления изображения. Проблема сходства, по мнению искусствоведа, кристаллизует вокруг себя непримиримые позиции зрителя, озабоченного его поисками, и художника, индифферентного к референтной реальности как таковой. И далее Виппер делает интересный вывод: «Но присмотримся поближе — и тогда оказывается, что в требованиях двух враждебных партий, заказчика и художника, выраженных мною в резком контрасте, вообще идет речь не о сходстве, а о чем-то другом, эстетическое *credo* и тех и других вообще не допускает никакого портрета. Ведь современному зрителю надобно не сходство, а повторение, не портрет, а точный оттиск. А для современного художника портрет не может существовать, потому что он не признает не только сходства, но даже соотносительности»¹⁹⁶. Иными словами, Виппер считает, что заказчик-зритель требует тотальной идентичности, которая в логике выражается знаменитым законом тождества: $A=A$. Все, что существует и не смешивается с другими вещами,

то есть обладает идентичностью, равно самому себе и потому всегда удвоено. Копия должна быть совершенно идентичной оригиналу и тем самым устанавливать его идентичность и наличие. Нечто подобное, по мнению Марена, происходило с абсолютным монархом, бесконечно воспроизводившим свои подобию.

Художник же, по мнению Виппера, не признает портрета как идентичной оригиналу копии и не только отрицает сходство, но и ставит под сомнение вообще всякую «соотносительность». В глазах Виппера 1917 года художник занимает позицию близкую той, которую сформулировал Родченко в 1928 году, — никакого сходства нет. Нет и соотносительности. Есть только большой архив виртуального, из которого может бесконечно актуализироваться тот или иной образ человека, в случае Родченко — Ленина.

Когда-то Джон Локк связывал сущность человека с памятью; мы и сейчас считаем, что потеря памяти стирает идентичность человека. Он писал, что тождество личности обеспечивается исключительно тождеством сознания. Но эта континуальность памяти и сознания, которую может обеспечить тождество, то есть равенство самому себе, не лишена проблем: «... затруднение, по-видимому, состоит в том, что так как это сознание всегда прерывается забывчивостью и в нашей жизни нет такого момента, когда бы мы одним взором окинули весь ряд всех наших прошедших действий, но даже лучшая память теряет

из виду одну сторону в то время, как обозревают другую, и мы иногда, а именно бóльшую часть своей жизни, не размышляем о своем Я в прошлом, предаваясь только настоящим мыслям, а в глубоком сне вовсе не имея никаких мыслей или по крайней мере не имея мыслей с тем сознанием, которое отмечается нашим бодрствующим мышлением; так как, говорю я, наше сознание прерывается во всех этих случаях и мы теряем из виду свое прошлое Я, то возникает сомнение, являемся ли мы тем же самым мыслящим существом, т. е. той же самой субстанцией, или нет. Но справедливо ли или не справедливо это сомнение, оно вообще не касается *тождества личности*, потому что речь идет о том, что составляет одну и ту же *личность*, а не о том, мыслит ли в одной и той же *личности* всегда та же самая тождественная субстанция; в данном случае это вообще не имеет никакого значения. Ибо различные субстанции объединяются в одну личность одним и тем же сознанием (в котором они участвуют), подобно тому как различные тела одной и той же жизнью объединяются в одно животное, *тождество* которого в этой смене субстанций сохраняется единством одной непрерывной жизни»¹⁹⁷.

Воспоминания не обладают субстанциальностью. Их статус призрачен. К тому же воспоминания не обладают непрерывностью субстанции. Их прерывистость, однако, компенсируется единством человека, которому они принадлежат. Тождество личности, таким образом, оказывается основанным на

призрачной прерывистости. Томас Рид подверг Локка критике, радикализовав его позицию. Он привел пример смелого офицера, которого выпороли в школе за то, что он воровал фрукты в саду. Тот же человек, будучи молодым офицером, отбил в бою вражеское знамя, а ближе к старости получил генеральское звание. При этом, отвоевывая флаг, он помнил о школьной порке, а когда получал генеральское звание, забыл об этом. В результате, по мнению Рида, героический молодой офицер был тем же человеком, который воровал фрукты, а старый генерал им уже не был, в то время как он сохранял идентичность с молодым офицером, отбивавшим флаг, о чем он хранил воспоминания. «Таким образом, — писал Рид, — генерал одновременно является и не является тем же человеком, кто был выпорот в школе»¹⁹⁸. Рид ставит под сомнение саму идею связывания идентичности с постоянно меняющейся и ненадежной конфигурацией памяти.

Я вспомнил об этой полемике потому, что она странным образом напоминает о нестабильности внешности, о невозможности и ее свести к устойчивому сходству. Устойчивость внутреннего мира, характера, о которой говорит Наппельбаум, оказывается таким же мнимым основанием сходства. Всякий человек составлен из двух, трех и более, подобно тому как фасовые изображения составлялись из нескольких профилей. И век фотографии неожиданно обнаруживает тот странный факт, что идентичность лежит не в суммировании образа

в портрете или в его внутренней сущности, а именно во множестве, из которого она является в результате дифференциации и симондоновской индивидуации.

Я вообще полагаю, что современность благодаря фотографии переходит от принципа индивидуализации к принципу индивидуации. Эти два понятия следует различать. Термин *индивидуация* ввел Симондон. Что такое индивидуализация и как она противостоит индивидуации? *Индивидуализация* — это процесс, создающий какое-то позитивное значение. Вглядевшись в индивида, мы можем обнаружить в нем набор позитивных качеств: у него, например, короткие руки и ноги или отчетливые психологические особенности, характер, который начиная с Ренессанса становится важным компонентом в позитивной оценке индивидуальности. *Индивидуализация* — это составление реестра позитивных характеристик. Каждый раз, когда мы пытаемся приписать тому или иному индивиду или вещи какой-то набор качеств, который отличает их от других вещей или людей, мы индивидуализируем.

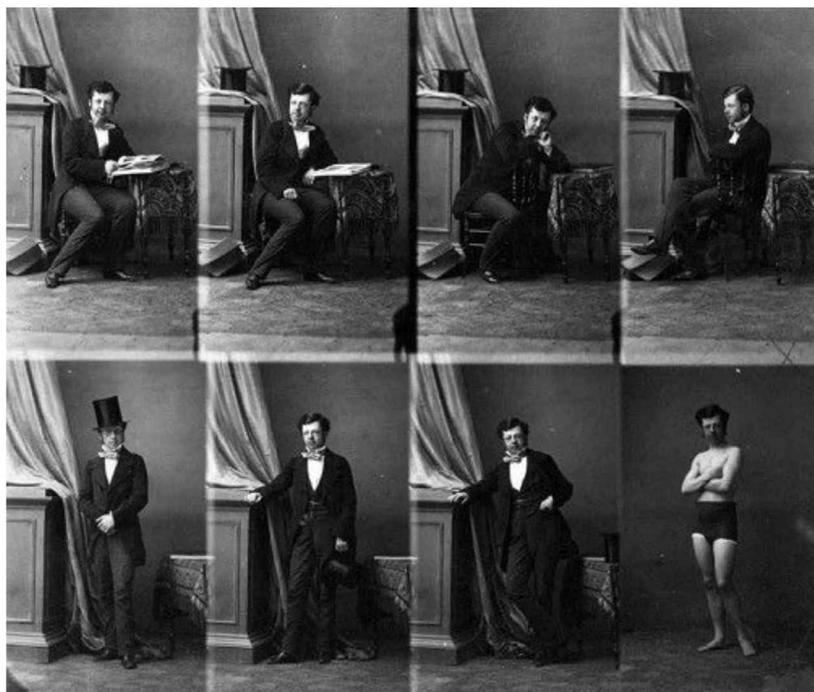
Индивидуация — это нечто другое. Она тесно связана с тем, о чем я говорил в прошлый раз, с виртуальностью. Виртуальность — это большое поле возможностей, которое заселено множественными вариантами того, что может произойти. Речь идет о возможности, потенции, которая реализуется в актуальности. Она может обозначаться греческим словом *dynamis* — состояние того, что еще не до конца

реализовалось. Индивидуирование — это не перечисление присущих индивиду качеств, а видение того, как этот индивид выделяется из недифференцированности, из потенциальной множественности. Индивидуацию следует начать с этой недетерминированной виртуальности, в которой постепенно обнаруживаются различия и в результате — связанная с ними идентичность. То есть мы начинаем не с перечисления позитивных качеств, а с недифференцированной сингулярности, в которой начинают проступать различия.

Я недавно смотрел фильм Сергея Лозницы «Событие», который весь посвящен реакции массы людей в Ленинграде на путч 1991 года. Там директор студии хроники выгнал на улицы всех, кто мог снимать, и заставил их фиксировать на пленку происходящее. События в прямом смысле, к счастью, не произошло, потому что войска не вошли в город. И Лозница показывает, как люди стоят на улицах и ожидают чего-то страшного и неизвестного. В начале фильма на экране толпа, которая совершенно не дифференцирована. Но потом происходит чудо, мы видим, как лица индивидуируются из этой массы, как выделяются индивиды. На глазах происходит процесс дифференциации и индивидуации. Происходит процесс выделения индивида из массы как из чистой виртуальности.

Иен Хэкинг в своем исследовании множественной личности (тема, понятным образом, близкая той, что меня интересует) обратил внимание на роль

психологической науки XIX века в ее генезисе. Хэкинг придал особое значение исследованиям памяти, которые, по его наблюдениям, особенно во Франции и в трудах Теодюля Рибо, стали экспериментальными исследованиями забывания. Особый интерес тут представляло не позитивное воспоминание, а то, что люди забывали. Фрейд уже буквально описывает идентичность личности через конфигурацию вытесненного из памяти и забытого. Хэкинг говорит об «одной поразительной черте современной чувствительности: идее, что наш характер, личность, душу составляет то, что было забыто»¹⁹⁹. В такой перспективе индивид формируется не как позитивность — накопление, а как исчезновение чего-то. Что-то остается, что-то исчезает, происходит процесс отмирания (по поводу которого Рибо пытался сформулировать специальный закон забывания) и сохранения. На первый план в этом процессе выдвигается *травма* — центральное понятие для наук о человеке нашего времени. Травма — это тоже негативный, а не позитивный момент. Момент изъятия, нарушения полноты. Существенно, что поиск идентичности человека усиливается вместе со становлением массового общества. Возникает острая проблема выделения индивида из массы, особенно важная для XIX века. И этот поиск идентичности впервые приобретает черты индивидуации, дифференциации, изъятия из виртуального фона, а не индивидуализации.



Андре Диздери. Визитная карточка, 1860. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Фотография возникает именно в этом культурном контексте и начинает играть совершенно особую роль²⁰⁰. Внешне фотографирование человека похоже на работу портретиста. Портретист работает над созданием сходства изображения с моделью. Фотография как будто тоже, хотя и механическим образом, воспроизводит внешний облик. Крайне важно, однако, что фотография производит изображения в невероятном массовом количестве (которое, кстати, постоянно возрастает). Начиная с XIX века идет массовое производство портретных

изображений, которые, конечно, по объему совершенно несопоставимы с массой производившихся живописных портретов. Эта масса и механистичность меняют существо портрета, так как помещают его внутрь огромного виртуального архива.

В середине XIX века французский фотограф Андре-Адольф-Эжен Диздери с помощью 77 ассистентов (у него было гигантские ателье) начинает настоящую индустриальную операцию по производству визитных карточек. Визитная карточка — это маленькие фотографические портреты человека, которые печатались большим тиражом. 27 ноября 1854 года Диздери запатентовал метод печати десяти небольших отпечатков на одном листе бумаги — и этот момент считается временем патентования фотографической визитной карточки. Большие листы разрезались потом на части. Каждая получившаяся фотография, кстати, не повторяла другую, а вполне в духе Родченко была уникальным отпечатком, погруженным в массу сходных, но не идентичных. Старые фотографии, которые до сих пор продаются на блошиных рынках, — это в основном визитные карточки по модели Диздери.

Поза, положение портретируемых немного отличались. Актерские визитки (обыкновенно портреты в ролях и костюмах) отличались от писательских или банкирских. Изображения были отчасти кодифицированы. В 1864 году в американском трактате по фотографии «The Camera and the Pencil» — «Камера и карандаш» — Маркус Аврелий Рут

писал, например, что каждая группа снимающихся людей должна принимать позу, соответствующую их профессии и статусу. С его точки зрения, государственные деятели, юристы, священники и публичные фигуры должны сниматься стоя, так как именно стоя они достигают высшей степени своей эффективности. «Но представьте себе, — писал Рут, — что вам нужно изобразить историка или поэта, романиста или издателя; иными словами, любого человека, чья высшая возбудимость разума и излюбленный труд достигаются с пером за столом. Поставить такого человека означало бы нанести удар по намеченной цели, так как он будет чувствовать себя неловко и скорее смущенным, чем вдохновленным...»²⁰¹ Писатели, соответственно, должны фотографироваться сидя. И хотя такого рода кодификация не абсолютна, люди научаются «читать» визитные карточки и понимать, к какой группе людей принадлежат изображенные на них. Но такое чтение возможно только благодаря знакомству со значительным массивом накапливающегося фотоархива.

Смысл фотографий в значительной степени задается знанием того, какое место они занимают в архиве. Историк фотографии Андре Руйе считает, что фотография осуществляет утопический проект всеобщей инвентаризации и классификации мира. Он пишет: «С самого начала все процедуры инвентаризации, архивирования и символического подчинения проистекают из настоящей одержимости

полнотой, стремления к тотальной регистрации реальности. В 1861 году фотографов призывают представить типы человеческих рас со всеми вариациями анатомии тела, характерными для различных широт, а также все классы, все семейства животных, все виды растений с изображением всех их частей, корней, листьев, цветов и плодов и, наконец, всех образцов, полезных для изучения геологии и минералогии»²⁰². Показательно, что Диздери полностью разделял этот порыв к всеобщей инвентаризации мира и высказал предложение снабдить французских солдат в разных уголках планеты фотокамерами, утверждая, что тогда «появятся бесчисленные документы <...> из всех частей света, где у нас есть владения, военные базы. Эти документы, рассортированные, классифицированные, подтверждающие друг друга, образовали бы самые удивительные коллекции, какие мы только могли видеть, вполне достойные самых восхитительных открытий века...»²⁰³.

Такой архив интересен тем, что он позволяет классифицировать любое растение, животное, минерал, человека, произведение искусства и архитектуры и т. д. И в силу того, что он всему предписывает место, он организует смысл всех явлений мира, отраженных на фотографии. Помещение в архив контекстуализирует фотографию и, по выражению Аллана Секулы, «освобождает изображение от случайностей использования». При этом перенос фотографии из одного архива в другой

может радикально изменить ее смысл. Фотографии солдат на персональных страницах социальных сетей значат совершенно иное, чем те же фотографии в расследовании о применении того или иного типа оружия и его местопребывании. Секула пишет: «Фотоархивы имеют тенденцию к приостановке смысла и использования, внутри архива смысл существует в состоянии одновременно остаточном и потенциальном. Установки прошлых использований сосуществуют с полнотой возможностей»²⁰⁴. Можно сказать, что архив приобретает все черты виртуального пространства, в котором опыт чтения и понимания изображений временно элиминируется и открывается возможность иных чтений. В этом смысле фотоархив очень похож на симондоновскую фазу приостановки опыта перед возникновением нового.

Сегодня определенность материалов в этих архивах ставится под сомнение. Многие фотографы, как будто работая на архив, выходят за пределы ясной классификации. Мы имеем огромный поток фотографий, которые могут быть с равной долей оправданности распределены по разным категориям. Мы впервые сталкиваемся с возможностью относительно всеобъемлющей документации того, что происходит в мире, и сами начинаем все больше и больше описываться в категориях этих архивов. Помещая ту или иную фотографию в определенный архив, мы детерминируем ее чтение. Крис Маркер снял когда-то фильм «Письмо из Сибири», где привел

ряд фотографий, снятых в Иркутске. И он показал, до какой степени можно изменить смысл этих фотографий, снабжая их разным комментарием, то есть, по существу, помещая их в разные архивы. Совершенно очевидно, что фотографии, которые снимали нацисты, переместились из одного архива в другой и, вместо того чтобы прославлять, начинают разоблачать, обвинять и т. д. Такого типа манипуляция смыслами была освоена советской документалистикой еще в 1920-е годы. Эсфирь Шуб радикально меняла, например, смысл царской семейной хроники, используя ее в своем фильме.

Фотоизображения создаются механическим способом, так же как экс-вото, и в большом количестве. Одновременно с распространением фотографии создаются многочисленные разветвленные биологические и социальные таксономии. Хорошо известно, что Бальзак пытался описать французское общество по модели таксономий животного мира. В это же время становятся популярными так называемые «городские физиологии» — сборники очерков, посвященных типам, населяющим города. Вальтер Беньямин одним из первых привлек внимание к фигуре фланера, который ходит по большому городу и изучает населяющие его социальные типы. У Эдгара По есть рассказ «Человек толпы», герой которого бродит в городе среди массы людей и пытается определить, кто кем является. По едва обнаружимым признакам он отличает мелких клерков от крупных. Наподобие

детектива, он создает социальные таксономии. Я обращаю на это внимание потому, что здесь мы имеем новый подход к индивиду. Человек тут определяется не биографией, памятью, достижениями, качествами, характером, поступками, а чисто внешним обликом, позволяющим ему через мелкие детали дифференцироваться из массы. В этом, собственно, и заключается процесс индивидуации. В век технической репродукции, как и в эпоху масс, мы имеем постоянное колебание между потоком однообразных подобиий и выявлением дифференцирующих признаков. Попытка индивидуировать себя в массе становится повсеместной, и Секула пишет о призрачном, теневом архиве, который все время существует в нашем сознании, он называет его «shadow archive». Это масса людей и их изображений, на фоне которых портреты стремятся выделиться и обрести смысл. Надо подчеркнуть призрачность и виртуальность таких архивов, которые не следует смешивать с реальными фотоснимками, хранящимися в папках, коробках и шкафах. Недаром этот архив оказывается в общем контексте с нарастающим интересом к памяти. А память ни в коем случае не следует смешивать с бумажными архивами. Речь идет о гипомнесисе, механической записи, которая функционирует в режиме архиписьма, а не в виде реальных письменных архивов. Память, как говорил Бергсон, — это наша способность к актуализации прошлого, а не хранилище документов²⁰⁵. Именно так

следует понимать и виртуальные архивы изображений, возникающие из материальных архивов фотоотпечатков.

Создание больших архивов ведет к возникновению типа. Человеческий тип еще до фотографии исследовался в карикатуре, которая всегда пытается типизировать. Карикатура как жанр, например политическая карикатура, возникает в XVIII веке, хотя первые гротескные портреты можно найти гораздо раньше. Эти ранние карикатурные наброски чаще всего были результатом мгновенной зарисовки, быстрого движения руки, и это одно сближает карикатуры с фотографией. В XIX веке фотографов и карикатуристов постоянно относили к общей категории, потому что и те и другие противостояли высокому искусству как форме фиксации идеала и красоты. Не случайно Надар был одновременно и фотографом, и карикатуристом. В искусстве мы имеем дело с платоническим идеалом, который карикатурист искажает и к которому фотограф тоже не имеет доступа, из-за того что мгновенно фиксирует чистую видимость.

Если вдуматься в сказанное, легко увидеть известную парадоксальность связи типа и карикатуры, ведь последняя преувеличивает черты, придает им гротескный и как будто очень индивидуальный характер. Но в действительности это не совсем так. Теодор Адорно отмечал эту странность в письме (от 23.02.1939) к Вальтеру Беньямину, в котором он обсуждал карикатуры Домье: «Домье также постоянно

приходит к одному и тому же; он обнаруживает одно и то же в головах политиков, министров и юристов — низость и посредственность буржуазии. Между тем с этой точки зрения одна вещь приобретает особую значимость: галлюцинация равенства или одинаковости (которая прорывается карикатурой только для того, чтобы вновь как можно быстрее утвердить себя; чем дальше гротескный нос уходит от нормы, тем лучше он будет демонстрировать в качестве „носа“ как такового то, что характерно для человека с носом)...»²⁰⁶ Удивительность этого утверждения заключается в коренном разрыве с идеей индивидуализации. Теперь гротескный нос больше позитивно не характеризует индивида, но читается на фоне большого архива носов, в категориях сходства, создаваемого этим архивом. В итоге Домье всегда видит одно и то же. Можно спроецировать сказанное на типажи в советском кино 1920-х годов, когда карикатурное преувеличение черт производит не индивида, а тип, погруженный в архив социальных типологий.

Архив играет принципиальную роль в появлении типажа, потому что он трансформирует уникальное — уникальность человека на фотоснимке, уникальность момента съемки — в архивируемое. Уникальное в принципе не может стать частью больших архивных реестров и классификаций. Я думаю, что обнаружение Адорно бесконечного однообразия в совершенно разных лицах Домье

возможно только в результате архивизации уникального. Жак Деррида заметил об архиве как месте хранения уникальных моментов настоящего: «... мы вынуждены парадоксально иметь дело с опытом единичного, неповторимого, уникального, которое, однако, достаточно делимо, чтобы архив мог каким-то образом от него отделиться: архив останется; он выживет, в то время как то, что он архивирует, исчезнет...»²⁰⁷ Именно архив умудряется отделить от уникального архивируемую копию, в которой гибнет «оригинал».

Моделью обезличенных архивов становится этнографический архив. Многие фотографы в XX веке начинают интересоваться этнографической фотографией. Например, один из лучших, с моей точки зрения, фотографов XX века и блестящий портретист Ирвинг Пэн долгое время занимался фотографированием представителей разных этнических групп, говоря при этом, что ему больше всего нравится в этих фотографиях отсутствие социальных и индивидуальных черт. Пэна этнографическое фото интересует потому, что он пытается порвать с анахроническим в XX веке гуманистическим индивидуализмом, воплощенным в фигуре гения. Сама идея гения — это классическая идея XIX века, эпохи патетической индивидуализации. Фотография позволяет уйти от индивидуального в область индивидуации, связанной с безличностью. Я думаю, что это чрезвычайно существенный момент современности. Современность

в какой-то мере начинается тогда, когда мифология *внутреннего* начинает уступать место чистой фиксации поверхностей и интересу к видимости. Человек перестает фиксироваться как *субъект*.

Тот же Пэн говорил, что на фотографии интересно смотреть на положение рук, потому что через руки и жест человек пытается трансформировать свой облик и придать ему значимость. Жест может быть попыткой компенсации низкого социального статуса. Сходные мысли высказывал и Август Зандер, который был одним из создателей выдающегося фотоархива современности. Жест, а не взгляд становится формой экспрессии, и при этом фальшивой, театральной.

В XIX веке возникает архив, продуктом которого являются социальные и психологические типы, едва ли изолируемые в реальности. Чезаре Ломброзо, итальянский антрополог и криминолог, попытался по внешнему облику выявить устойчивые патологические черты, характеризующие преступников или проституток. Идея физиогномической патологии безусловно связана с идеей архива. Ломброзо собирает большой фотографический архив преступников, пытаясь выявить криминальный физиогномический тип. Но тип не нечто данное нам в ощущениях, мы не можем увидеть тип. Тип — это эмергентный образ. Он похож на образ японского актера, неожиданно возникающий из отдельных элементов лица на гравюрах Сяраку, монтажный образ Эйзенштейна. Нам дается масса непохожих лиц, на которые архив

проецирует умозрительное сходство. Каким образом группа элементов порождает в нашем сознании унифицированный образ, сказать очень трудно. Но в итоге из виртуального архива возникает абстракция, которую мы называем типом и которая способна приобрести почти зримое присутствие. Самая невероятная часть антропологического музея, который создал Ломброзо, состояла из отрубленных голов преступников, которые он заливал воском и хранил в своей коллекции как физические оригиналы типологических фотографий. В этом причудливом решении еще раз обнаруживается связь между восковой маской, восковыми фигурами экзотов и фотографиями.

Хочу также упомянуть иной криминальный архив XIX века, созданный шефом полиции Парижа Альфонсом Бертильоном на основе придуманной им системы идентификации преступников, так называемого «бертильонажа». Бертильон фотографировал арестованных в фас и в профиль и давал полную и точную запись антропометрических параметров лица и тела. Например, измерялась длина уха, которая никогда не меняется. И в заключение этой темы нельзя не упомянуть зятя Чарльза Дарвина Фрэнсиса Галтона, который также работал над типологиями, в частности, гениев, этнических и профессиональных типов и т. д. Галтон изобрел так называемые «композитные фотографии». Они создаются благодаря проецированию множества негативов на один и тот же отпечаток. Таким образом,

по его мнению, выявлялся синтетический облик человека определенной категории. Будучи расистом, Галтон усердно работал над созданием, например, «еврейского типа», для чего он отбирал множество «типичных», с его точки зрения, еврейских лиц и делал странные собирательные фотографии, фиксирующие антропологический тип еврея. Галтон совмещал глаза индивидов, которые в силу этого кажутся четкими, в то время как к периферии лица становятся все более и более размытыми.

Перед нами лица, обнаруживающие призрачность, как будто теряющие по краям свою материальность. Здесь архив буквально проецируется на фотобумагу. Тип — абстракция, которая возникает в нашем сознании, — в результате такого наложения множества фотографий должен был обрести видимость. Галтон интересен тем, что с помощью чисто технологических процедур он пытался перевести нематериальную эмергентность типа во что-то материальное и придать картинке символический характер.



Галтон. Композитная фотография десяти мальчиков из Свободной еврейской школы, Лондон. Опубликовано в Jewish Encyclopedia. New York, Funk and Wagnalls, 1906

Именно на фоне этих *типов* и происходит индивидуация человека в современной сфере

изображений. Такой подход кончает с идеей уникальности, сингулярности каждого человека, который отныне получает идентичность по отношению к массе других фотографий. Возникает важная идея о том, что сериальность является условием обретения идентичности даже для людей, которые абсолютно индивидуальны и не требуют никаких специальных процедур для индивидуации. Вспомним хотя бы серию надаровских фотографий Бодлера. Один портрет теперь недостаточен для индивидуации, необходима серия портретов, которая помогла бы этой индивидуации состояться. В сегодняшней практике селфи эта сериальность становится бескрайней и обращается на себя человеком, который, казалось бы, не нуждается в серийном наращивании собственных изображений, чтобы убедиться в том, что он индивид, наделенный идентичностью.

Когда-то Бергсон критиковал кино, говоря, что оно подменяет живую длительность человеческого опыта механическим членением времени на 24 кадра в секунду. Каждая фотограмма останавливает время, превращая его, как он говорил, в пространство, а затем проектор оживляет эти мертвые срезы живого процесса с помощью механизма, приводящего их в движение: «Таким образом, этот способ в общем состоит в том, чтобы из всех движений, свойственных всем фигурам, извлечь некоторое безличное движение, абстрактное и простое, так сказать, движение вообще, поместить его в аппарат

и восстановить индивидуальность каждого частного движения посредством сочетания этого общего движения с отдельными положениями движущихся фигур. В этом и состоит задача кинематографа»²⁰⁸. Кино, таким образом, оказывалось машиной уничтожения реального переживания живого времени, а следовательно, машиной, уничтожающей уникальность существования. Киноаппарат похож на нашу рациональность, которая все сводит к уже известному. Мы всегда приходим к тому, что мы уже знаем. Ничего нового в кино увидеть в принципе невозможно. В кино знание подменяет опыт. Шкловский, кстати, одно время понимал кино в категориях Бергсона.

Индивидуация, как я ее понимаю, дифференциация через большие серии, любопытна тем, что она абсолютно выходит за пределы знания. Там как раз нет фиксации на основании существующих у нас понятий и представлений. Как писал Симондон, на которого я уже много раз ссылался, мы можем только индивидуировать, но мы не можем *знать индивидуацию*, потому что индивидуация — это процесс, который протекает в данный момент, это возникновение актуального из виртуального. Виртуальность — это огромное количество возможностей, из которых одна возможность выделяется и дифференцируется по отношению к другим, но знать необъятную потенциальность невозможно. Как невозможно знать все возможности, заложенные в черном ящике

аппарата у Флюссера. Мы находимся здесь в сфере, которая исключает знания. Фотография, именно благодаря своей механистичности, которую презирал Бергсон, тоже в значительной степени колеблется между знанием и тем, чего мы в принципе знать не можем. Она фиксирует множество следов, множество индексов, которые мы не можем ни познать, ни понять, ни запомнить. Фотография ведет нас к этой области актуализованной виртуальности.

Среди наиболее впечатляющих попыток создать гигантский архив социальных типов довоенного периода надо, конечно, назвать работы немецкого фотографа Августа Зандера, чья первая книга «Лицо нашего времени» была опубликована в 1929 году, а общий проект под названием «Люди XX века» был инициирован в начале 1920-х годов. Зандер стремился создать полное физиогномическое описание немецкого общества своего времени, дать портреты представителей разных профессий и социальных страт, которые должны были в совокупности составить 45 портфолио, по 12 фотографий в каждом. Он разделил эти портфолио на семь групп: «Фермер», «Квалифицированный торговец», «Женщина», «Классы и профессии», «Художники», «Город», «Последние люди». Индивиды, которых снимал Зандер, понимались им как типажи, которые должны были говорить об антропологии своего времени без всяких орнаментальных или сентиментальных прикрас.

Зандер исходил из возможности физиогномического прочтения эпохи, как в свое

время Гумбольдт считал возможным физиогномическое чтение природы. Известно, что фотограф был усидчивым читателем Освальда Шпенглера²⁰⁹, который разработал теорию физиогномического чтения своего времени. С его точки зрения, эпоха как совокупность сложных взаимообуславливающих взаимосвязей формирует типы людей, в которых она себя выражает. Лицо человека поэтому оказывается наилучшим способом выразить эпоху в изображении, мгновенно прочитываемом нашей интуицией, настроенной на такого рода чтение:

Зримая авансцена всякой истории имеет поэтому такое же значение, как и внешний облик отдельного человека — рост, выражение лица, осанка, походка, не язык, а речь, не написанное, а почерк. Все это воочию предстает знатоку людей. Тело во всех его проявлениях, все ограниченное, ставшее, *преходящее* есть выражение души. Но быть знатоком людей значит при этом знать и те человеческие организмы большого стиля, которые я называю культурами, понимать их мимику, их язык, их поступки, как понимают мимику, язык, поступки отдельного человека.

Описательная, формообразующая физиогномика есть перенесенное в духовную сферу искусство портрета. Дон Кихот, Вертер, Жюльен Сорель — портреты эпохи. Фауст — портрет целой культуры.

Естествоиспытатель, морфолог, будучи систематиком, знает портрет мира только как подражательную задачу. Совершенно то же значит «верность натуре», «сходство» для живописца-ремесленника, берущегося за дело, по сути, чисто математически. Но настоящий портрет в смысле Рембрандта есть физиогномика, т. е. *история*, заколдованная в мгновение²¹⁰.

В одной из прочитанных им лекций «Фотография как универсальный язык» Зандер прилагает идеи Шпенглера к фотографии и объясняет, что фотография позволяет фиксировать физиогномику времени в типах, принадлежащих разным группам. Фотографии должны соответствовать органическому членению общества на группы и подгруппы, подобно тому как животный мир организован в виды, подвиды и т. д. «Но все они будут нести, — говорил Зандер, — в своих физиономиях выражение времени и чувств своей группы. Время и групповое чувство будут особенно очевидны в некоторых индивидах, которых мы можем обозначить термином Тип. <...> Фотограф, наделенный умением и пониманием физиогномики, может позволить образу своего времени обрести выражение»²¹¹.

Зандер осознает сложность отношения между индивидуальным и групповым. В значительной мере индивидуальное поглощается групповым и типологическим. Наиболее экспрессивен именно тот тип, который поглощен группой. Знаменитый

немецкий писатель Альфред Дёблин в предисловии к альбому Зандера отмечал, что его фотографии выражают эпоху массового общества, в котором стираются индивидуальные черты, а индивид становится статистической цифрой. Дёблин называл Зандера единственным известным ему современным фотографом-«реалистом» в средневековом понимании этого слова, то есть человеком, верящим в реальность существования типов, которые создаются «удивительным выравниванием лиц и изображений человеческим обществом, классовыми различиями и культурными навыками каждого класса»²¹². И при этом, по мнению Дёблина, в портретах Зандера есть внутреннее сопротивление этому обезличиванию. Я думаю, что это странное колебание между индивидом и типом во многом обязано своим существованием поэтике объективности, столь важной для фотографа. Человек у него снимается так же нейтрально, как и неодушевленная вещь. Типология тут возникает за счет максимального подавления субъектности, заложенного в самой поэтике фотографии как механического способа фиксации индексальных следов. Напомню только что процитированного Шпенглера: «Естествоиспытатель, морфолог, будучи систематиком, знает портрет мира только как подражательную задачу. Совершенно то же значит „верность натуре“, „сходство“ для живописца-ремесленника, берущегося за дело, по сути, чисто математически. Но настоящий портрет в смысле Рембрандта есть физиогномика, т. е. история,

заколдованная в мгновение». Но Зандер сознательно действует не как Рембрандт, у которого физиогномика возникает вне типажности, как эффект субъектной глубины. Он действует именно как естествоиспытатель, морфолог или живописец-ремесленник. Сама фотография, в силу своей незараженности субъектностью, производит типажную физиогномику времени. И в этом смысле фотограф лучше отражает дух современности, чем философствующий «романтик» Шпенглер. Эта современность Зандера и ведет к странному исчезновению индивида и его одновременному возникновению во всей точности индивидуальной дескрипции, которую предлагают фотографии такого рода. Сам метод Зандера невозможен вне типологически архивного сознания эпохи.

Колебания между сверхиндивидуальностью и безликостью, характерные для современного понимания человека, принимают форму монструозности, получающей выражение в архивных типологиях преступников или безумцев. Такого рода существа всегда интересовали культуру как неклассифицируемые монстры. Именно поэтому так неожиданно, что фотографические архивы позволяют прочитывать девиации, отклонения от норм, как тип.



Фотография провинциальной свадьбы из статьи Жоржа Батая «Человеческое лицо». Documents, 1929. Национальная библиотека Франции. Фото: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Это существование современной фотографии между безликостью и чудовищностью привлекло внимание Жоржа Батая, который в своем журнале «Documents» напечатал в 1929 году эссе «Человеческое лицо». У Батая монструозность современности как раз и выражается в полном исчезновении индивидуальных лиц. Типажность, а не необычность оказывается современным генератором монстров. Монстр — это человек, ставший, подобно животному, неотличимым от сходных особей своего вида. Батай делает свои выводы на основании анализа свадебной фотографии, сделанной в провинции в начале XX века.

Эта группа людей, объединенных общим событием, перестает быть выразителем общего, известного как «человеческая природа». Эту группу, по мнению Батая, даже нельзя отнести к разряду деградации этой природы. В ней выражено отсутствие всякой связи между человеком и природой как

таковой. Но в людях, составляющих эту группу, не только нарушена связь с некоей смыслообразующей общностью, они лишены и индивидуальности, которая выражается в наличии Я. Отсутствие связей между этими людьми и человеческой природой особенно ясно заявляет о себе, если вдруг, как пишет Батай, выбрать из этой группы отдельного человека. Выделение это будет таким же «шокирующим, как выделение Я из метафизической целостности или, вернее, если уж вернуться к конкретике, как муха на носу оратора»²¹³. Это Я не будет никак соотнесено с тотальностью рода, вида, человеческой природы. Я являет тут себя как некая непредсказуемость, несводимая к логическому противоречию. «Невозможно свести появление мухи на носу оратора к якобы логическому противоречию между Я и метафизическим целым (с точки зрения Гегеля, это случайное появление должно быть просто отнесено к несовершенствам природы)»²¹⁴. Монструозность индивида являет себя именно в том, что он никак не соотносится с целым. Батай иронически пишет о проявлениях индивидуальности в зоне видимого как о гротескной деформации тела, например ношении корсетов с осиной талией или специальных подушечек на попе, преувеличивающих чрезмерность форм той или иной дамы. В качестве примера он приводит нелепую фотографию актрисы госпожи де Риньи, которая не только затянулась корсетом, но еще и прицепила на спину крылья.



Мадемуазель де Риньи. Из статьи Жоржа Батая «Человеческое лицо». Documents, 1929. Национальная библиотека Франции. Фото: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Анализ Батая интересен тем, что он показывает, до какой степени архив в конце концов уничтожает типологии, которые он, казалось бы, создает, а также и приостанавливает индивидуацию, призванную осуществиться на фоне этих архивов. Фотография в такой перспективе вообще отменяет отношения. Вместо отношений возникает лишь череда, выходящая как за рамки сходства, так и за рамки индивидуального. Архив уничтожил индивидуальность лиц. Индивидуация теперь возможна только в режиме монструозности.

В XIX веке некоторые мыслители, особенно чуткие к современности, такие как Кьеркегор и Ницше, интересовались монструозностью. Кьеркегор в своей диссертации «Понятие иронии» посвящает большие куски уродству Сократа, потому что уродство в случае

с Сократом ставит под сомнение отношение видимого и невидимого, а в более широком эстетическом плане — принцип калокагатии, то есть принцип гармонического отношения между прекрасной внешностью и внутренней добродетелью. Пользуясь гегельянским словарем Батая, можно говорить и о нарушении отношения между индивидом и «метафизическим целым», в котором он укоренен. Ницше поместил рассуждения о монструозности в контекст своей полемики с Дарвином. Философ ненавидел Дарвина и считал, что последний подменяет волю к власти, самоутверждению и саморастрате филистерским представлением о ценности выживания и самосохранения, в результате которых остаются только особи, совпадающие с нормами вида, и погибает все индивидуальное. Теория эволюции в глазах Ницше — это теория, обосновывающая уничтожение исключений, всего не вписывающегося в общую массу, в одинаковость вида и рода.

Этот ницшевский антидарвинизм позволяет философу сформулировать некоторые важнейшие положения, которые, на мой взгляд, применимы к изображениям. В «Веселой науке» он высказывает предположение, что язык и связанное с ним развитие сознания и самосознания возникают только в ситуации группового общения и абсолютно невозможны в случае изолированного отшельничества. Этот коммунальный характер языкового сознания придает ему своего рода

плоскостность. Художники — это люди, переводящие плоскостность коммуникации в разряд суверенных трат. Родовое, таким образом, лежит в области сознания и языка в той мере, в какой они укоренены в семиотике, в обмене знаками. Индивидуальное же появляется как деформация знаковости или семиотики:

...сознание, собственно, не принадлежит к индивидуальному существованию человека, скорее оно принадлежит к тому, что есть в нем родового и стадного; оно, как и следует отсюда, достигает утонченного развития лишь в связи с родовой и стадной полезностью, и, стало быть, каждый из нас, при всем желании в максимальной степени *понять* себя индивидуально, «узнать самого себя», всегда будет сознавать только неиндивидуальное в себе, свой «средний уровень», — сама наша мысль своей сознательностью — повелевающим в ней «гением рода» — постоянно как бы *набирает большинство голосов* (majorisiert) и переводится обратно в стадные перспективы. Нет никакого сомнения, все наши поступки, в сущности, неповторимо личностны, уникальны, безгранично-индивидуальны; но стоит лишь нам перевести их в сознание, как они *уже не выглядят таковыми...* Это и есть доподлинный феноменализм и перспективизм, как я его понимаю: природа *животного сознания* влечет за собою то, что мир, который мы

в силах осознать, есть только мир поверхностей и знаков, обобщенный, опошленный мир, — что все осознаваемое уже тем самым *делается* плоским, мелким, относительно глупым, общим, знаком, стадным сигналом, — что с каждым актом осознания связана большая и основательная порча, извращение, обмеление и обобщение²¹⁵.

Фотография превращает весь мир в поверхности и предполагает чтение этих поверхностей, на которых возникают иконические знаки-подобия. Именно с этим у Зандера связана способность фотографии быть универсальным языком. Но с этим связана и способность фото являть взгляду аналогии и типы, основанные на этих аналогиях и сходствах. Фокус, однако, заключается в том, что иконизм, сходство и способность являть типы никогда не являются безусловным качеством фотографии. Именно с этим связан эффект утраты отношений в группе, о котором пишет Батай. Индивидуальное и родовое не складываются в гегелевское отношение индивида и целого, которое индивид (или тип) как будто репрезентирует. Кажется, что фотография движется в сторону всеобщего языка, но сейчас же проваливается сквозь создаваемую им поверхность. В каком-то метафорическом плане тут воспроизводится отношение лабиринта и космографической карты.

Попытаемся понять, что стоит за не реализуемым в изображениях движением в сторону языка и типов.

Мы привыкли ассоциировать фотографии с памятью, и такая ассоциация подкрепляется самой идеей архива. Архив для нас прежде всего — это область сохраненного, принадлежащего прошлому. Помните, я упоминал Германа Люббе с его теорией компенсаторной функции архива, сохраняющего следы прошлого из-за того, что все вокруг безнадежно быстро стареет. Еще в третьей лекции я упоминал и мнение Зигфрида Кракауэра, который указывал на противоположность памяти и фотографии. Напомню: Кракауэр считал, что мы запоминаем только то, что имеет смысл, а фотография механически регистрирует все без всякой оглядки на смысл и накапливает такое огромное количество следов и такое количество деталей, которые не могут быть запомнены. В результате фотография уничтожает память. В каком-то смысле это отсылает к Платону, который считал, что технические формы фиксации памяти (письмо) приводят к беспмятству. Следы света на фотографии обычно, с легкой руки Пирса, называют *индексами*, то есть знаками, основанными на прямом воздействии, знаками-следами воздействия. Филипп Дюбуа так определяет существо фотографии: «До всяких соображений о репрезентации, до того как стать „изображением“, воспроизводящим видимость предмета, человека или зрелища мира, фотография прежде всего *отпечаток*, след, отметина или *отложение...*»²¹⁶

Если согласиться с Дюбуа, а он не одинок в этом убеждении, мы должны признать, что индекс очень

неоднозначно связан с темпоральностью. И хотя он очевидно фиксирует уникальный момент производства отпечатка, но момент этот крайне неопределен. Он как бы вынут из хронологии, из прошлого как континуума, цепочки событий. Аристотель когда-то описывал память как ассоциативный континуальный ряд, в котором сопрягается движение предметов и движение времени. В отпечатке такого сопряжения нет и в помине. Но есть в отпечатке одно важное свойство — крайняя слабость связи с иконическим образом. Конечно, когда мы говорим о снятых с лица масках или отпечатках следов в снегу, мы легко обнаруживаем иконическое сходство с тем, кто произвел отпечаток. Но прав Жорж Диди-Юберман, когда, анализируя множество отпечатков рук в первобытных пещерах, замечает: «Нужно сказать, что отпечатки руки делают возможным то, что другие отпечатки чаще всего не могут передать: повторенный контур или лицо, увиденное в фас, никогда не дают сходства с лицом (чтобы индивидуализировать тень и получить хотя бы отчасти идентифицируемый силуэт, нужно повернуть голову на 90 градусов); в то время как прямое наложение руки, ее контур или тень мгновенно делают ее видимой, то есть распознаваемой в ее индивидуальности. В семиотических терминах можно сказать, что человеческая рука поддается особенно простому сочленению ее индексальности (контакт) и ее иконизма (сходство)»²¹⁷. Сложность любого

индексального изображения, в том числе и фотографического, может быть связана с хрупкостью такого сочленения. Иконизм возникает в фотографии после индекса, как некий гештальт, эмергентный феномен, далеко не всегда поддающийся планированию и расчету. Индексальность лежит в основе иконизма, но одновременно подрывает его.

В цитированном мной тексте Кракауэра о фотографии теоретик приводит пример фотографии своей бабушки. Речь идет об изображении более чем шестидесятилетней давности. На фото девушка 24 лет, идентичность которой может быть установлена только рассказами старших, рассказами, которые все время немного меняются. Сама идентичность модели поэтому сомнительна. Можно допустить, что на месте бабушки оказалась совсем иная девушка того же возраста. Приведу обширную цитату из этого текста:

Ну хорошо, пусть это бабушка, но на самом деле это может быть любая девушка, сфотографированная в 1864 году. Девушка постоянно улыбается, все время одной и той же улыбкой. Улыбка остается, уже не указывая на ту жизнь, из которой была изъята.

Сходство уже ничего не означает. Улыбки манекенов в парикмахерских столь же неподвижны и постоянны. Такие манекены не принадлежат лишь сегодняшнему дню, они могли бы стоять рядом с подобными им экспонатами в музейной витрине с надписью «Моды 1864 года». Манекены демонстрируют

исторические костюмы, бабушка на фотографии тоже археологический манекен, наглядно демонстрирующий костюм определенной эпохи. Так вот как тогда одевались: шиньоны, талия туго зашнурована, кринолин и жакет зуав. На глазах внуков образ бабушки распадается на модно-старомодные составные части. Внуки смеются над нарядами, которые после исчезновения своих носителей удерживают поле битвы в одиночку, — декорация, ставшая самостоятельной. Они лишены пиетета, ведь сегодня девушки одеваются иначе. Они смеются и в то же время охвачены ужасом. Потому что сквозь отделку костюма, из которого исчезла бабушка, они различают течение времени — того времени, что ушло безвозвратно. И хотя время нельзя сфотографировать, как улыбку или шиньоны, сама фотография, думается им, есть изображение времени. И будь фотография единственным средством наделять эти детали длительностью, они бы не просто сохранились во времени — само время сотворило бы из них свой образ²¹⁸.

Отпечаток несет на себе следы времени, но из этих следов вываливается идентичность человека, которую Кракауэр называет сходством. Сходство исчезает, как в индексах Диди-Юбермана, и на первый взгляд проступают следы, в чем-то похожие на корсет и крылья госпожи де Риньи у Батая: «шиньоны, талия

туго зашнурована, кринолин и жакет зуав». Исчезновение лиц, как у Батая, ведет к проступанию чистой археологии деталей, оставивших отпечаток на фотоэмульсии, но выпавших из временного континуума. Эти детали с трудом подпадают под языковую номенклатуру и типологии, это сплошная область патологии и монструозности. И время, которое они с собой несут, изъято из континуума. Речь идет о максимальной фрагментации гештальта: «образ бабушки распадается на модно-старомодные составные части», фетишизм моды выступает против переживания длительности. Бабушка исчезает за руинами ее облика. И эти фрагменты, эти руины, как ни странно, актуализируют поэтику монтажа, или той сборки, которую Эйзенштейн обнаруживал у Сяраку.

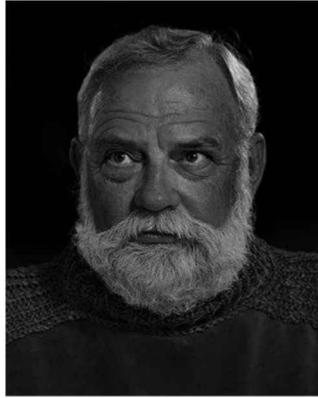
Сходство исчезает, потому что сходство возникает в режиме памяти: мы помним кого-то, мы знаем кого-то, мы можем его вспомнить и опознать. Когда память стирается и вместо ее образов возникают индексальные фрагменты, исчезает и сходство. Мы имеем только огромное количество следов. *Сходство проступает из индексов*, огромного количества следов. Но это самый хрупкий элемент фотоизображения и потому исчезающий раньше других. Исчезает один тип идентичности, один тип индивидуации, с которым мы исторически связаны через память (мы знаем, что это за человек), и этот тип индивидуации замещается совсем другим. Мы невероятно подробно видим пуговицы, рюшечки, ткани, вышивки, все лежащее вне горизонта сходства.

В 1957 году фотограф Юсуф Карш сделал знаменитый портрет Хемингуэя, который стал настоящей культурной иконой. Когда-то он украшал стены многих московских квартир.

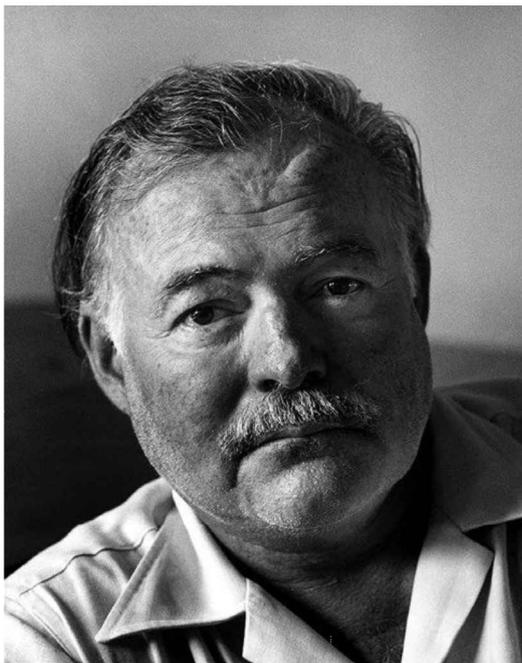
Недавно фотограф Генри Харгривз решил сделать серию фотографий псевдо-Хемингуэев, которую он назвал «Становясь Хемингуэем». Вот некоторые фотографии Харгривза.

В чем интерес этой серии? Она показывает нам, что сходство прежде всего фиксируется не столько в реальном лице, сколько в наборе опознаваемых элементов. Чтобы сотворить Хемингуэя, необходимы определенный возраст, борода определенного типа и, конечно, свитер. Бороды и свитера делают всех чем-то похожими. Эти совершенно разные люди у Харгривза попадают в серию (архив) под названием «Хемингуэй». А если взглянуть на подлинные фотографии Хемингуэя, то мы обнаружим, что между ними почти нет сходства.





Генри Харгривз. Фотографии из серии «Становясь Хемингуэем», 2013 © Henry Hargreaves



Alfred Eisenstaedt. Эрнест Хемингуэй. Фотография, 1952 © Getty Images

Иногда даже не верится, что перед нами один и тот же человек. Сходство само оказывается результатом серийности, воспроизводящей сходные внешние конфигурации ограниченного количества деталей. Иными словами, сходство обнаруживает свою мнимость. Фотография всегда находится между производством сходства (иконизмом), связанного с серийностью (повтор создает сходство), и сопротивлением этой однотипной сериализации.

Освоение истории, однако, все больше начинает уходить от нарративности к индексальности и огромным архивам следов жизнедеятельности,

в которых крайне трудно обнаружить смысл. Архивные серии производят иконизм сходства — как главный смысловой продукт сериальности. Сами по себе эти архивы начинают напоминать накопление следов в природе, которая несет в себе «бессмысленную» память разного рода физических воздействий, по которым можно восстановить характер породивших их процессов. История все больше и больше становится похожей на естественную историю. Эта тема когда-то интересовала Вальтера Беньямина и Теодора Адорно. Одна из первых статей Адорно была посвящена понятию естественной истории. Беньямин считал, что в определенные периоды история все больше становится похожа на руины, которые просто накапливают следы времени.

Сказанное позволяет подойти к финальной теме сегодняшней лекции. Речь пойдет о некоторых новейших явлениях в фотографии, показывающих, что мы входим в период иного понимания архива, период, когда архивы перестают производить смысл. Я бы сказал так, что архив очень эффективен в XIX веке и, пожалуй, в XX веке тоже. Но сегодня мы сталкиваемся с повсеместным кризисом архивов, которые становятся огромными, неконтролируемыми, необъятными. Появилось довольно много работ, исследующих катастрофический кризис архивов. И на фоне этого кризиса появился целый ряд фотографов, специализирующихся на портретах. Вот, например фотография, принадлежащая этому новому направлению в фотопортретировании. Она сделана

фотографами Брумбергом и Чанарином и изображает немолодого человека с порезом на руке. Человек этот знает, что его фотографируют, и предъявляет объективу свою руку, по которой течет кровь или имитация крови, ведь перед нами волонтер общества, члены которого имитируют автомобильные катастрофы.

А вот фотография, которая в каком-то смысле может считаться архетипической. Она сделана Ринке Дейкстрой. Тут изображено юное создание в купальнике на фоне вечернего моря. Непонятно, к какому социальному слою принадлежит эта девушка, в каком месте она находится, совершенно непонятно, какие эмоции она испытывает, что вообще она делает (позирует?).

Перед нами, что называется, *нейтральный портрет*, который очень трудно классифицируется в категориях архива. Существенно, что девица на фото молодая, так как с возрастом накапливаются определенные следы жизненного опыта и становится гораздо проще определить социальный статус, профессию человека. Когда же перед тобой молодая девочка, тем более без одежды, трудно сказать о ней что-либо определенное. Перед нами человек без индивидуации. Станным образом то же самое можно сказать о человеке с раной. Рана — это след события, это отпечаток прикосновения, индекс *par excellence*. Мужчина на фотографии отмечен возрастом и опытом жизни, но все это не делает фотографию более определенной. Некоторые фотографы этого

направления мыслят себя последователями Зандера, как, например, Томас Рафф. Влияние Зандера тут очевидно: фронтальность, разделяемое моделями сознание того, что их фотографируют, но главное, «одинаковые» лица, о которых трудно что-либо сказать.

Дёблин, как мы помним, видел у Зандера единообразие лиц при одновременной острой индивидуации. А у новейших фотографов индивидуация исчезает. Этот проект иногда относят к области радикальной этнографии. На лицах здесь нет читаемых следов, они никак не маркированы, в них нет ни биографии, ни социального статуса. При всем при этом технически эти фотографии сделаны с очень высоким разрешением, то есть несут в себе огромное количество следов внешнего воздействия. Впечатляющее количество пикселей, составляющих текстуру изображений, приводит к сильной насыщенности индексальной стороны фотографии. Каждая деталь фиксируется абсолютно точно. Но люди на этих фото перестают типологизироваться. Индексальность тут очень богатая, а герменевтика — очень бедная. И это, с моей точки зрения, выражает кризис современных архивов. Антропологические архивы утрачивают смысл в постклассовом, постсоциальном пространстве. Дейкстра говорит о своих моделях, что они интересуют ее в той мере, в какой они абсолютно изолированы. Они не принадлежат ничему. Здесь и правда нет никаких признаков места существования.

Девочка стоит на пустынном берегу. Изоляция модели не говорит о ее одиночестве, а лишь о том, что об этом человеке ничего нельзя сказать. Он принадлежит необъятному массовому архиву, который утратил определенность и перестал быть условием индивидуации. Человек перестает из него выделяться, он одновременно принадлежит ему и как бы уже не принадлежит. Мы не можем ни с кем его сопоставить. И этот кризис архивов, не способных нести далее бремя индивидуации, при всем невероятном богатстве хранимых в нем следов, как мне кажется, отражает и кризис субъектности.

Индивидуация и субъектность в нашей культуре тесно связаны. И я полагаю, что невероятное распространение фотографий непосредственно связано с процессом вымывания субъекта из нашей культуры. Бенджамин Букло, влиятельный американский теоретик и историк искусства, написал статью, которая имела большой резонанс. Статья называлась «Residual Resemblance» — «Остаточное сходство». В ней говорилось, что сходство исчезло из изображений, абсолютно исчез портрет. Портрет сегодня невозможен. В прошлый раз я ссылался на Жан-Люка Нанси, считающего, что портрет — это изображение субъекта, пребывающего в одиночестве и занятого своими мыслями. С точки зрения Букло, такой портрет принадлежит буржуазной мифологии культуры. В его глазах общая идея буржуазной идеологии (автор — марксист) заключается в том, чтобы отделить индивида от общего контекста

и представить его как изолированного универсального человека. Буржуа считает, что он — универсальный человек, не представитель класса; это хорошо известно всем, кто изучал Маркса. Букло считает, что исчезновение портрета и субъекта являет себя в полной мере в американском послевоенном искусстве: «В своем подходе к категории портрета художники этого поколения — в особенности Лихтенштейн и Уорхол — отныне разделяют способность артикулировать отсутствие субъективности; она очевидно отсутствует как в способе создания их произведений, так и в их иконографии. В их руках жанр оказывается не только лишенным всякой индивидуальности художественного исполнения, но и любых остатков внутреннего мира и приватного Я модели. Описываемые субъекты всегда оказываются, как в случае Уорхола, публичными эрзацами субъективности, простыми мифами о субъекте в зрелищной и подменной видимости „звезды“ или, как в случае с Лихтенштейном, жалким остатком субъективности, населяющим комиксы, дешевые романы и рекламные картинки»²¹⁹.

Уже с середины 90-х годов XIX века возникает тематика разрушения субъекта. Пьер Жане писал об этом в 1890-е годы, когда в психиатрию проникает идея диссоциации личности: субъект вдруг разваливается на несколько не собираемых вместе ипостасей. Потом известный швейцарский психиатр Ойген Блойлер ввел понятие *шизофрении*,

указывающее на расщепление сознания, утрачивающего единство. А в 1875 году Эжен Азам писал о человеке, страдающем множественной идентичностью (multiple personality). Это разрушение субъектного единства для Букло эмблематически выражается в работе Роя Лихтенштейна, который нарисовал два абсолютно одинаковых портрета, один из которых он назвал «Алан Карпофф», а второй — «Айван Карп». При этом носители этих разных имен — два совершенно одинаковых персонажа комикса.

Конечно, некоторые фотографы и художники стараются спасти субъекта и его портрет, но удается это все хуже и хуже. Впрочем, само понятие субъекта, так же как понятия сходства и памяти, которые связаны с ним, очень хрупки. Субъект появился у Канта, который превратил его в инстанцию, репрезентирующую мир. Поскольку субъект трансцендентален и является условием всякого опыта, сам он не дан нам в опыте. Он находится вне самой репрезентации, вне мира и похож на точку зрения, которую Мишель Фуко проанализировал на примере веласкесовских «Менин».

На этой картине король и королева (то есть носители суверенной власти) видны только как отражение в зеркале. Но, чтобы так отражаться, они должны стоять там, где находится зритель картины и где располагался во время работы художник, то есть вне репрезентированного на картине пространства, вне полотна. Они находятся в точке зрения, которую

можно восстановить по перспективной структуре картины. Король и королева, художник и зритель — люди, определяющие структуру репрезентации, — не являются ее частью и в этом смысле воплощают в себе функцию субъекта. Вот что пишет Фуко: «Однако здесь, в этой разбросанности, которую оно [изображение] собирает, а заодно и расставляет по порядку, все указывает со всей непреложностью на существенный пробел — на необходимое исчезновение того, что обосновывает изображение: того, на кого оно похоже, и того, на чей взгляд оно есть всего лишь сходство. Был изъят сам субъект, который является одним и тем же. И изображение, освободившееся, наконец, от этого сковывающего его отношения, может представлять как чистое изображение»²²⁰.

Этот пробел, исчезнувший субъект, который вписывает сходство с собой в репрезентацию, указывает на свою собственную хрупкость. Чтобы изображение предстало как «чистое изображение», субъект должен уйти в пробел, вычеркнуть себя. Субъект остается в репрезентации в виде геометрической мнимости, выводимой из структуры пространства точки зрения, расположенной перед картиной, но вне ее. Это место субъекта может быть занято разными лицами, там может расположиться король или художник, но там может быть и зритель. Чтобы репрезентация состоялась, она должна выбросить из себя свое основание — субъекта. Французский философ Мишель Анри пишет по этому

поводу: «Субъект, выброшенный из существования, из Бытия, — это сущность Бытия как такового, понимаемого как структура репрезентации. Кто выбрасывает субъекта из Бытия? Он сам. Именно это демонстрирует вся „Критика чистого разума“. Именно в той мере, в какой субъект наращивает свою сущность, свое Бытие из структуры репрезентации и идентифицируется с ней, невозможно приписать ему какое-либо Бытие»²²¹. Репрезентируя внешнее, объекты, мир, субъект не имеет способности репрезентировать себя. Уже в силу этого он изначально обречен. В своем «Логико-философском трактате» Витгенштейн заявлял без всяких обиняков: «Не существует мыслящего, представляющего субъекта <...> субъекта в некоем важном смысле этого слова вообще не существует» (5.631)²²².

В фотографиях, стремящихся спасти в человеке субъекта, человек из последних сил тщится изобразить из себя вообразителя миров, но само появление фотографии говорит нам о том, что репрезентация может возникать помимо субъекта, она технологична, смыслы имеют сериальный характер, а не характер кантовской репрезентации. Индивид возникает не в результате индивидуализации, а в результате индивидуации, процесса дифференциации реального и т. д. Кризис архива и кризис субъекта, хотя и лежат в разных плоскостях, расположены в общем горизонте важных процессов, характеризующих современность в целом.

Лекция IX

Европейское понимание формы. Фон и выступание рельефа. Ритмос. Формула пафоса Аби Варбурга. Нимфы. Оптические иллюзии. «Торс Сатира». Фон. Изображение и голос. «Субъективные поверхности» Алоиза Ригля. Модуляция у Анри Мальдине. Византийский рельеф и появление «абсолютного пространства». Хора у Платона. Хора как принцип дифференциации. Римские рельефы и исчезновение фона. Выворачивание внешнего во внутреннее в античной культуре. Работа света в средневековых церквах. Мозаики. Витражи. Теология света и европейский живописный модернизм. Модуляция и аффекты.

Сегодняшняя лекция будет посвящена теме, которая мне кажется очень важной и которая редко рассматривается в традиционной истории искусств. Речь пойдет о переходе от классического понимания формы к форме как ритму и модуляции. Я уже говорил, что для европейского искусства, в отличие, например, от дальневосточного, форма — понятие принципиально важное. Но пониматься она может по-разному. Например, Шлоссер, на которого я ссылался,

проводил различие между *Daseinsform*, то есть неподвижной, статичной формой, в которой воплощена какая-то идея (то есть платонической по своему существу), и *Wirkungsform* — действующей формой, чье понимание связано с Аристотелем и переходом от *dynamis*'а к *energeia*, от потенциальности к актуальности. *Energeia* чаще всего понимается как достижение некоей конечной цели — телоса. Для греков потенция, заложенная в семени или эмбрионе, достигает своей актуальности в форме взрослого животного.

Надо сказать, что вообще идея формы — это чисто европейская идея, и я приводил в пример греческую скульптуру, в которой форма принимает вид артикулированного атлетического тела. В связи с этим я упоминал и о важности анатомии для европейского искусства, так как анатомия давала ключ к формальной артикулированности идеального тела. Форма предстает как мышечная структура или как скелет, который она покрывает. Она скомпонована из разных слоев, которые художники изучали на специальных занятиях по анатомии. Форма тут выступает из тела в виде ясно очерченных мышечных бугров. И это выступание только первый шаг. В конце концов она «отделяется» от человека, как изображение от своего носителя, и превращается в обезличивающую, деперсонифицирующую форму презентации человека как такового. Это тоже форма деперсонализации, хотя и совсем иная, чем в фотографиях Зандера или Дейкстры, о которых речь

шла в прошлой лекции. Чем более совершенен человек, тем менее он индивидуален, тем более он безличен.

Не далее как вчера я ходил на спектакль в Гоголь-центре, который называется «Машина Мюллер» в постановке Кирилла Серебренникова. На сцене на протяжении двух часов присутствуют голые люди, и их присутствие напрямую связано с их деперсонализацией. Серебренников соединил две пьесы Хайнера Мюллера и создал спектакль, показывающий, каким образом садистские сексуальные практики, сплетенные с тоталитарными политическими практиками, превращают тело человека в объект манипуляций и ведут к его обезличиванию и порабощению. И эта мысль неожиданным образом воплощается в красивых обнаженных молодых телах, тренированных, анатомически моделированных. Именно нагота идеального тела оказывается современным символом деперсонализации и овеществления. Голые актеры на сцене как будто утрачивают лица, различимость и становятся частью тоталитарной машины, которая одновременно и секс-машина. Деперсонализация у Серебренникова прямо связана с совершенной анатомией тел, то есть с телами как носителями определенной формы. В этом же спектакле есть момент, который мне кажется существенным. Когда в конце эти безликие голые люди освобождаются от тирании и хотят обрести лицо, идентичность, они начинают одеваться. Они уже отвыкли от

индивидуальности, стали частью этой сексуальной и одновременно политической машины. Поэтому одевание для них мучительно. Они натягивают на себя одежду со слезами на глазах и постепенно возвращают себе человеческий облик. Любопытно, что для того, чтобы обрести лицо, человек должен одеться. Когда он раздевается, происходит эта странная деперсонализация. Форма в западной культуре — это *всеобщее безличное*.

Греческое идеальное тело — это прототип всего европейского понимания формы. Я уже более подробно обсуждал появление идеальной скульптурной фигуры из грубых столбообразных изображений. Я говорил о возникновении на поверхности идеальных фигур слоя артикулированных мышц как некоего панциря формы. Но давайте посмотрим, как эта форма выполнена. Мы видим, что есть некая поверхность, из которой выступают, выбухают своего рода бугры, произведенные скульптурным моделированием этой поверхности. Что-то стирается, что-то углубляется, что-то выступает. Такая поверхность и несомая ею форма как бы обращены к осязанию. Она «призывает» зрителя прикоснуться и пощупать это тело. Греческой пластике предшествовала египетская. Египетский рельеф отличается от греческих тем, что гораздо непосредственней связан с системой письма. Здесь есть поверхность, и на этой поверхности высечены, прочерчены линии, образующие формы¹⁷³. У египтян есть разные типы рельефов, но этот тип особенно

показателен.

Тим Ингольд, о котором я говорил, сказал бы, что форма тут произведена с помощью выцарапывания, изъятия части поверхности. Письмо тут неотделимо от изображения, иероглифы и фигуры тут сделаны в той же технике прочерчивания. Следующий рельеф — греческий рельеф, он украшал саркофаг.



Похоронная стела «Gatekeeper Maati». Египет, 11-я династия, 2051–2030 до н. э. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Изображение тут очень зависимо от плоскости. Эта плоскость — фон, из которого выступает рельеф. Это изображение тоже ориентировано на осязание. Роль зрения тут, как это ни парадоксально, невелика. Во-первых, это довольно плоский рельеф. Формы выступают из фона приблизительно на одинаковую глубину, что ослабляет возможности игры света на

поверхностях, то есть снижает роль зрения. Свет играет ограниченную моделирующую роль. Поэтому такой рельеф достаточно сложно фотографировать и трудно осветить. Именно поэтому я и настаиваю на связи таких изображений с осязанием.

Но в греческой культуре некоторые произведения имеют непосредственное отношение к свету и построены в расчете на него. Взять хотя бы знаменитый Парфенон. Как и вся классическая греческая архитектура, этот храм интересен не тем, что у него внутри, а обращенностью вовне. Соответственно он обращен к воздуху, ландшафту и свету. Основу его архитектуры составляет колоннада. А в таких колоннадных постройках эффект создается чередованием света и тени. Колонна освещена, а промежуток нет. Все построено на чередовании светлого и темного. Такое чередование греки называли $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}s$, *ритмос* — словом, превратившимся в европейских языках в «ритм». Французский лингвист Эмиль Бенвенист написал очень хорошую статью о понятии «ритмос». Бенвенист сообщает, что у Гомера этого слова нет, а свое специфическое значение оно приобретает в сочинениях ионийских философов — Левкиппа и Демокрита. Об этом свидетельствует в «Метафизике» Аристотель: «...Левкипп и Демокрит утверждают, что отличия [атомов] суть причины всего остального. А этих отличий они указывают три: очертания, порядок и положение. Ибо сущее, говорят они, различается лишь „строем“, „соприкосновением“

и „поворотом“; из них „строй“ — это очертания, „соприкосновение“ — порядок, „поворот“ — положение; а именно: А отличается от N очертаниями, AN от NA — порядком, Z от N — положением» (985b, 12–18)¹⁷⁴. В переводе А. В. Кубицкого *ритмос* передается словом «очертания», хотя речь тут, конечно, идет о *форме*. Но форме особого рода, не той неподвижной, которая обозначается как *морфе* или *эйдос*. Это форма, связанная с упорядоченностью частей, составляющих целое. Но не только. Вот что пишет Бенвенист: « $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ же во всех приведенных контекстах, наоборот, обозначает ту форму, в которую облекается в данный момент нечто движущееся, изменчивое, текучее, то есть форму того, что по природе не может быть устойчивым; $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ приложимо к отдельному типичному проявлению (pattern) какой-то изменчивой субстанции: букве произвольно очерченной формы, прихотливо накинутому на плечи пеплосу, какому-либо расположению человеческого характера или настроению духа. Это форма мгновенного становления, сиюминутная, изменчивая. Глагол же $\rho\epsilon\iota\lambda\upsilon$ в ионийской философии со времен Гераклита считался предикатом, отражающим самое важное свойство природы и всех вещей, и Демокрит полагал, что поскольку все вещи состоят из атомов, то различие форм и предметов порождено только различным расположением этих атомов. Теперь понятно, что слово $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$, означающее буквально „особую разновидность протекания“, было самым

подходящим термином для описания „положений“ или „конфигураций“, по самой природе лишенных постоянства и необходимости, представляющих такой порядок, который подвержен вечному изменению»¹⁷⁵. Постепенно это понимание изменчивой формы начинает связываться с *метром* как определенным порядком и получает значение близкое современному «ритму». Бенвенист обнаруживает этот переход уже у Платона.



Менады. Римская копия конца I века н. э. Галерея Уффици, Флоренция

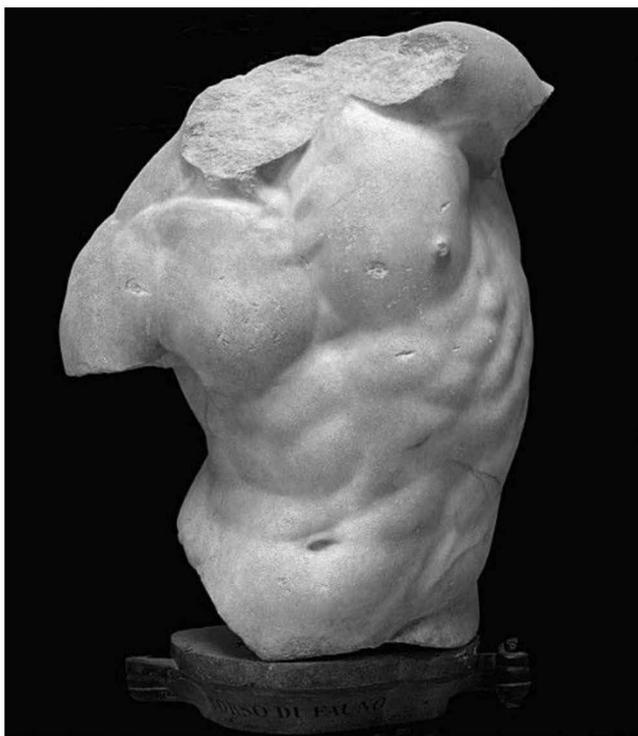
Расположение колонн в Парфеноне можно описать в категориях *морфе* или *эйдоса*. Оно, конечно, неизменно. Но солнце по-разному освещает эти колонны, оно движется и создает подвижную конфигурацию и интенсивность, контраст освещенного и тени. *Морфе* приобретает отчетливые

характеристики *ритмоса*. Вот почему я настаиваю на совершенно особой роли света в переходе от классической формы к более сложному ее пониманию.

С иной точки зрения подошел к анализу подвижной, неустойчивой формы выдающийся немецкий искусствовед Аби Варбург. Он называл подвижную форму не *ритмосом*, а *формулой пафоса* или *патоса* (Pathosformel). Примером такой формулы для Варбурга были рельефы вроде такого, сделанного в Риме по греческим образцам.

Хорошо видно, что художник тут пытается зафиксировать движение. С точки зрения искусствоведа, смысл этих фигур (в данном случае это менады) в передаче подвижности. Варбург называл таких движущихся женщин в динамичных драпировках «нимфами». Эти нимфы населяют греческие саркофаги, рельефы, а потом переходят и в ренессансные изображения. Они не имеют имени и обычно входят в свиту более важного персонажа. Например, у Боттичелли, которого анализировал Варбург, они толпятся в «Примавере (Весне)». И это обычно фигуры в развевающихся платьях, о значении которых мы ничего не можем сказать. Их роль — передавать эффект движения. Если вы посмотрите на движение тканей у «нимф», то вы увидите нечто совершенно не похожее на тот рельеф, который лепит анатомию неподвижного скульптурного тела. Складки тканей не ориентированы на осязание. Для этих фигур принципиальна игра света и тени, которая возможна

благодаря тому, что пластическое моделирование тут уступает чередованию освещенной складки и густой тени, создаваемой резким, контурным углублением. Тут очевидно движение рельефа в сторону оптической иллюзии. Когда мы переходим от моделирования пластического типа к оптической иллюзии, меняется и техника производства рельефа. Классическая пластика очень трудоемка, а техника, которая ориентирована на оптическую иллюзию, гораздо более экономна по своим затратам. Здесь, например, закономерно использование дрели, которое становится гораздо более распространенным в поздней античности и в средние века. Мастер теперь дырявит борозды и дыры, создающие зоны черноты, тени. Сложное пластическое моделирование становится неактуальным, потому что эффект создается в основном игрой света и тени. Складки на одежде нимф похожи на каннелюры на колоннах, также ориентированных на игру света и тени, а не на создание объема и осязание.



Торс сатира. Римская копия греческого оригинала, I век до н. э. Галерея Уффици, Флоренция

Эта подвижность света на поверхности накладывается на совершенно особую темпоральность репрезентации движения. Эффект движения здесь создается фиксацией разных моментов времени, вписанных в движение ткани. Ткань, прилегающая к телу, передает динамический импульс, который был секунду назад, а ткань, отлетевшая от тела на расстояние, все еще по инерции фиксирует импульс движения, который имел место несколько секунд назад, и так далее. И так вплоть до дальнего края

ткани. Перед нами настоящая диаграмма времени, «график» движения. Таким образом, форма ткани у «нимф» в полной мере характеризуется как *ритмос*. Мы имеем тут форму становления и протекания. И эта форма имеет мало общего с *морфе* и *эйдосом*. Нимфы и атлеты выражают совершенно разное понимание формы. Показательно, что части обнаженного тела этих менад, фигурирующие на рельефе, не представляют особого интереса для художника, эти куски обнаженного женского тела «съедены» модуляцией света и тени в тканях.

Но изменения происходят и в обращении с обнаженным скульптурным мужским телом. Можно привести в качестве примера знаменитый эллинистический торс, известный как «Торс сатира» из галереи Уффици.

Он смоделирован иначе, чем классические тела атлетов, и его рельеф гораздо сложнее. Во-первых, телу придана сложная динамика — оно нагнуто, повернуто. Недаром торс часто называют торсом танцующего сатира. Но главное, что составляет форму этого тела, — не рельеф мышц, как он представлен в более классический период, придававший такое значение четкой артикулированности рельефа. Тут же на боку, на ребрах выступает сеть волнообразных мышц, которые дают уже совершенно другой тип формы и которые прочитываются только благодаря специальному освещению. Рельеф бугров и углублений тут похож на модуляцию ткани. Здесь большое значение имеет игра света и тени, которая

позволяет нам ощутить странную, почти магическую жизнеподобность этого движущегося, а следовательно, «живого» тела. Торс этот гораздо более жизнеподобен, чем статуарные фигуры классических атлетов или воинов.

Форма становится ритмической и как бы иррадирует импульсы, ритмические биения. Рельеф все более отчетливо артикулируется с помощью игры света и тени, их чередования. Можно сказать, что тень — это «слабый» элемент ритмоса, а то, что освещено, — «сильный», ударный его элемент. Их биение похоже на чередование систолы и диастолы в работе сердца. Это чередование более слабых и более сильных долей я, собственно, и называю *модуляцией*, которая имеет для западного искусства, как мне кажется, принципиальное значение. Вообще модуляция — это неустойчивое динамическое движение, которое создают игра света и тени, ритмические чередования и которое в своей неустойчивости очень зависимо, например, от точки зрения. Эта неустойчивость и создает эффект жизнеподобия. Взять хотя бы «Похищение Персефоны» Бернини, где игра света и тени создает совершенно фантастический эффект живой плоти, особенно там, где мужская рука впечатывается в тело Персефоны. Эта проработка плоти в камне не имеет никакого отношения к анатомии в греческом понимании. Здесь мы имеем дело исключительно с прорисовкой с помощью света. Прорисовка с помощью света позволяет выйти за рамки статичной

Daseinsform, характерной для классической Греции.



Джованни Бернини. Похищение Персефоны (Прозерпины), 1621–1622. Галерея Боргезе, Рим

Мне даже представляется, что целые относительно новые виды искусства, например кинематограф, могут быть рассмотрены с точки зрения модуляции формы. Ведь фильм — это игра света и тени, но не только. Речь идет о модуляции как процессе постепенной эмансипации изображения от фона. В египетских и античных рельефах фон имеет огромное значение, потому что из него что-то выступает и по отношению к нему прочитывается, дифференцируется. Когда мы переходим к модуляции, фон утрачивает свое значение. Фон важен потому, что он позволяет выступить из себя рельефу пластической формы.

И в модуляции форма становится похожей на звучание голоса, его вибрацию. Любопытно, что в Греции устанавливались параллели между голосом и светом. Голос по-гречески — *phonē*. Отсюда хорошо известные нам слова — телефон, фонетика и т. д. Фоне имеет тот же корень, что и слово свет — *pha*. *Pha* — это то, что являет себя, что излучает свет и создает сияние. И, кстати говоря, когда мы говорим об *energeia* как о финальной форме, в которой актуализируется *dynamis* у Аристотеля, следует принимать в расчет, что *energeia* — это также сияние, сверкание. Сияние завершает актуализацию потенции. Греки говорили о том, что следует отличать голос от логоса. Логос — это то, что мы часто называем языком или разумом, а голос — это то, что позволяет логосу стать видимым. Он придает видимость невидимому логосу. Голос — это явление, он исходит из невидимого и нечто обнаруживает. Фа — свет, тоже тесно связан с движением наружу и обнаружением. Вибрация, ритмизация освобождают изображения от прямой зависимости от фона. Кино — эта вибрация света и звука — уже совершенно автономизируется от плоскости экрана как от носителя изображения.

Освобождение от фона было когда-то описано Алоисом Риглем. Ригль указывал, что до тех пор, пока фон не превратился в пространство, соединяющее фигуры, он не обладал способностью к репрезентации света и воздуха. Свет внес в изображение измерение, недоступное осязанию, а именно репрезентацию того, что Ригль называет «субъективными поверхностями».

До их появления главный принцип моделирования мотива заключался в придании четкости его очертаниям. Этот принцип делал акцент на ясности линии, столь характерной для классической моделировки формы. Но, как замечает Ригль, «яркий свет поглощает контуры, придавая им смутность, глубокая тень ведет к отрицанию фигур, так как то, что невозможно видеть, не существует. По этой причине античность была совершенно незнакома с живописью темноты и соответственно не могла превратить такую живопись в самоцель, как это сделали ученики Караваджо»¹⁷⁶. Отсюда крайняя сложность в признании самостоятельной роли тени при моделировании объемов и сложность становления связанных с игрой тени «субъективных поверхностей». Впрочем, Ригль отмечает роль тени именно в моделировании складок одежды, связанных с варбурговской «формулой пафоса». Он пишет о непреодолимом противоречии между установкой на передачу движения тканей и ориентацией моделирования объемов на осязание.

Французский феноменолог Анри Мальдине разработал целую эстетику ритмической модуляции. Он считал, что искусство феноменологизируется исходя из ритмического взаимодействия фона и фигуры. Фигура выступает из фона, приобретая онтологические характеристики *присутствия*: «Художественное отношение фигуры и фона — это эстетическое выражение онтологического отношения существования и фона в том смысле, который имеют

эти термины в творчестве Шеллинга, сделавшего из них основополагающий момент своей мысли. Но это отношение амбивалентно в силу амбивалентности второго термина, который может обозначать либо фон (fond), либо основание (fondement)¹⁷⁷. Такая же амбивалентность определяет функцию фона в искусстве и ее вариации. Последним соответствуют различные модусы оснований фигуры. Фигура — это то, что здесь перед нами: она „здесь“ присутствия произведения и присутствия перед лицом произведения. Но это присутствие различается в разных стилях. Наша коммуникация с фигурой варьирует, как и модус ее основания, который ежедневно подвергает сомнению свое отношение с фоном»¹⁷⁸.



Поклонение волхвов. Ок. 1350. Holy Trinity Church, Long Melford

Отношение света и тени — только частный случай постоянно меняющейся ритмизации отношения фона и фигуры, в которых Мальдине видел генератор всех форм западного искусства. Но для того, чтобы фон мог вибрировать и резонировать, он, конечно, должен

стать «субъективной поверхностью» в терминах Ригля, иначе его связанность с осязанием и материальностью присутствия не даст ему войти в отношения модуляции. А такая субъективация поверхности, как убедительно показал Ригль, неотрывно связана с признанием особого статуса темноты, тени.

После сказанного можно обратиться к более поздним формам рельефов, например средневековому. Взять хотя бы средневековый рельеф «Поклонение волхвов», найденный в английской деревушке Мелфорд во время возведения церкви Троицы в 1500 году, хотя сама работа выполнена, вероятно, около 1350 года.

Мы видим, что рельеф резко изменил свой характер. Он совершенно перестал апеллировать к тактильности, вызывать желание потрогать его. Соответственно, форма перестала быть пластической. Изображение все больше эмансипируется от пластического компонента. Греческий рельеф как бы выступает на фоне *абсолютной плоскости*, и эта плоскость является фоном. А средневековый уже оперирует чем-то, что можно назвать *абсолютным пространством*. Фон тут абстрактен и по существу не имеет значения. Даже в тех местах, где он проступает за фигурами, мы полностью абстрагируемся от него. Он маркируется как абстрактное пространство, и мы можем сказать, что фигуры тут автономны от фона. Когда фон ощутимо присутствует, те формы, которые из него выделяются, как бы обладают конечностью, потому что они связаны с материальностью камня, из

которого выступают. Когда же мы говорим об абстрактном пространстве, в котором оказываются тут мадонна и волхвы, оно приобретает условные черты бесконечности. Сама тема *бесконечного* приходит в нашу культуру с Востока. И хотя греки говорили о понятии *апейрон* — бесконечного, это совершенно восточная тема, так же как представление о бесконечности Бога. Для греков бог конечен. Немецкий искусствовед Вильгельм Воррингер говорил, что мы переходим к Востоку через открытие бесконечности в абстрактном пространстве. Он писал о восточной «бесконечности бытия, насмехающейся над претензиями интеллекта»¹⁷⁹.

Происходит постепенное разложение фона и тактильных элементов. Когда мы говорим об абстрактном пространстве, которое возникает, которое трудно уловить, о переходе от фона к абстракции, мы уже предвосхищаем появление абстрактной живописи в эпоху модернизма. Отношение фона и фигуры через модуляцию производит постоянное дифференцирование новых форм, их переход из виртуальности в актуальность. Не случайно в XX веке обострился интерес к загадочному платоновскому понятию *хора*, которое обычно переводится на русский как «пространство». Это, конечно, неудачный перевод. Платон обсуждает *хору* в «Тимее», где он вводит ее в контекст появления неких индивидуальных вещей: «Теперь же нам следует мысленно обособить три рода: то, что рождается, то, внутри чего совершается рождение,

и то, по образцу чего возрастает рождающееся. Воспринимающее начало можно уподобить матери, образец — отцу, а промежуточную природу — ребенку. Помыслим при этом, что, если отпечаток должен явить взору пестрейшее разнообразие, тогда то, что его приемлет, окажется лучше всего подготовленным к своему делу в случае, если оно будет чуждо всех форм, которые ему предстоит воспринять, ведь если бы оно было подобно чему-либо привходящему, то всякий раз, когда на него накладывалась бы противоположная или совершенно иная природа, оно давало бы искаженный отпечаток, через который проглядывали бы собственные черты этой природы. Начало, которому предстояло вобрать в себя все роды вещей, само должно было быть лишено каких-либо форм ($\epsilon \dot{\iota} \delta \tilde{\omega} \nu$), как при выделывании благовонных притираний прежде всего заботятся о том, чтобы жидкость, в которой должны растворяться благовония, по возможности не имела своего запаха. Или это можно сравнить с тем, как при вычерчивании фигур на каких-либо мягких поверхностях не допускают, чтобы на них уже заранее виднелась та или иная фигура, но для начала делают все возможно более гладким. Подобно этому и начало, назначение которого состоит в том, чтобы во всем своем объеме хорошо воспринимать отпечатки всех вечно сущих вещей, само должно быть по природе своей чуждо каким бы то ни было формам»¹⁸⁰.

Хора — пространство в той мере, в какой оно является вместилищем новых, нарождающихся вещей.

В этом своем качестве оно подобно матери. Если отец — носитель формы, передающий ее «ребенку», то мать, в глазах Платона, — это пассивноеместилище, совершенно лишенное всякой способности к формированию, но максимально пластичное и необходимое для индивидуации ребенка. Поскольку хора принципиально лишена всяких качеств, всякой позитивной индивидуальности, то определение ее крайне затруднительно: «...обозначив его как незримый, бесформенный (ἄμορφον) и всевосприемлющий вид (εἰδος), чрезвычайно странным путем участвующий в мыслимом и до крайности неуловимый, мы не очень ошибемся»¹⁸¹. Эта крайняя неуловимость легла в основу того анализа, которому подверг хору Деррида, считавший, что она сопротивляется не только детерминации, но даже наименованию.

Но есть у Платона одно важное для меня уподобление хоры. Оно связано со способностью этого совершенно нейтрального и неопишуемого места упорядочивать в себе четыре первоэлемента, из которых состоит сущее: «А о Кормилице скажем вот что: поскольку она и растекается влагой, и пламенеет огнем, и принимает формы земли и воздуха, и претерпевает всю череду подобных состояний, являя многообразный лик, и поскольку наполнявшие ее потенции не были ни взаимно подобны, ни взаимно уравновешены и сама она ни в одной своей части не имела равновесия, она повсюду была неравномерно сотрясаема и колеблема этими потенциями и в свою

очередь сама колебала их своим движением. То, что приводилось в движение, все время дробилось, и образовавшиеся части неслись в различных направлениях точно так, как это бывает при провеивании зерна и отсеивании мякины: плотное и тяжелое ложится в одном месте, рыхлое и легкое отлетает в сторону и находит для себя иное пристанище. Вот наподобие этого и четыре упомянутых рода [стихии] были тогда колеблемы Восприемницей, которая в движении своем являла собой как бы сито: то, что наименее сходно между собой, она разбрасывала дальше всего друг от друга, а то, что более всего сходно, просеивала ближе всего друг к другу; таким образом, четыре рода обособились в пространстве еще до того, как пришло время рождаться устрояемой из них Вселенной»¹⁸².

Хора, таким образом, не будучи формой, производит дифференциацию элементов (стихий) — огня, воды, земли и воздуха. Дифференциация эта основана на колебании, вибрации. Я бы сегодня сказал — модуляции. Будучи бесформенной (*amorphon*), хора создает условия для индивидуации формы. Будучи вместилищем, она принимает очертания формы вещей, но абсолютно чужда всякой морфологии. Деррида пишет, что хора «колеблется между двумя типами колебания: двойного исключения (не это и не то) и причастности (и то и это)»¹⁸³. Можно сказать, что это выходящая за рамки логики и логоса чистая форма ритмического колебания, вибрации, ответственной за

дифференциацию форм, которые в конечном счете не связаны с вибрацией, ведь вибрация не является ни матрицей, ни отливочной формой. Перед нами радикализованная форма ритмоса. Если ритмос — это динамичная, подвижная форма, то хора — это чистый процесс модуляции, не имеющей никаких формальных характеристик. Это загадочное пространство дифференциации. Для того чтобы вещь заняла какое-то место (topos), она должна попасть в хору, где она приобретает очертания, после чего она может занимать отведенное ей место, совпадающее с этими очертаниями.

Хора невольно наводит на мысль о виртуальности. Виртуальное пространство загадочно. Оно не абстрактно, оно не обладает геометрической определенностью, перспективой, это не метрическое пространство евклидовой геометрии. Это именно то пространство, из которого начинают дифференцироваться формы. Если мы посмотрим на «Поклонение волхвов», то мы увидим какие-то смутные следы этой первоначальной недифференцированности. Пространство этого рельефа не абстрактно, это не пустой куб, который заполнен телами. Из этой неопределенности начинают появляться тела, которые между собой как-то связаны, и при этом пространство, из которого они выступают, уже не является фоном. Оно пластически не связано с рельефом как его основание.

Если сравнить изображения на римских саркофагах с греческими, то мы увидим громадные различия.

Более поздние римские рельефы поражают воображение своей невероятной сложностью и насыщенностью.

Помните, я говорил о том, что первобытные художники и современные шизофреники неспособны ладить с поверхностью, которая всегда на грани провала и исчезновения. От этого — тенденция заполнять все пространство репрезентации, так чтобы не оставалось ни одного просвета. На некоторых римских саркофагах происходит нечто подобное, потому что здесь исчез фон, носитель фигур, тут попросту нет никакого фона. Еще не совсем понятно, как тела могут без него обходиться. Фон исчез, а пустота несущего фигуры объема еще не возникла. И в этом пространстве, потерявшем основу, происходит бесконечная дифференциация форм, основанная на ритмическом чередовании зон света и тени. Любопытно взглянуть на технику изготовления такого рельефа.



Римский саркофаг. Миф о Селене и Эндимионе. Нач.
III в. н. э. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Хорошо видно, что орел здесь испещрен дырками, так же как бороды или конская грива. Это следы дрели. Значит, резец перестает быть главным инструментом моделирования объема. Мастера просто сверлят дырки, для того чтобы возникли зоны тени, пустоты. Объем создается оптической иллюзией. Зона света, зона тени. Когда вы смотрите с расстояния, то возникает эффект моделирования объема светом и тенью. Если в Риме рассмотреть арку Константина, стоящую рядом с Колизеем и собранную из рельефов разных эпох, то хорошо видно, как исчезает пластическое моделирование тел и начинает господствовать оптическая иллюзия. Тут буквально возникает протофотография, основанная на фиксации зон света и тени. Это самые древние образцы оптических иллюзий. Оптическая иллюзия постепенно становится центральной для западного

искусства. А в искусстве, например, дальневосточном интерес к ней гораздо меньше.

Возникновение иллюзий связано с эволюцией западного понимания архитектурного пространства. В принципе ничто не мешает иллюзии развернуться на природе. Я говорил о Парфеноне. Там ритмос, чередование света и тени в колоннах полноценно присутствует, хотя и нельзя назвать его оптической иллюзией в полном смысле слова, которую гораздо в большей степени создает, например, этот римский рельеф, основывающий эффект изображенной на нем битвы на модулировании света и тени. Для того чтобы оптическая иллюзия состоялась, необходимо перейти из внешней природной среды внутрь помещения. Можно сказать, что переход от греческой архитектуры к римской — это выворачивание экстерьера внутрь. Поглощение внешнего внутренним видно на примере эволюции греческого театра и его превращения в римский театр. Взять хотя бы греческий театр в Эпидавре.



Греческий театр в Эпидавре, IV в. до н. э. Фото: Fingalo

Здесь есть амфитеатр, полукругом обращенный к круглому пространству *оркестры*, за которой располагается *скена*. Все действие разыгрывалось на оркестре. Скена — это место, где переодевались актеры, которое изначально было палаткой, а потом стало постоянным помещением с тремя дверьми. Греческий театр полностью обращен наружу, тут совершенно нет никакого внутреннего пространства. Историк архитектуры Винсент Скалли написал влиятельную книгу, где показал, что смысл греческой архитектуры заключается в ее полной интеграции в пейзаж¹⁸⁴. Архитектура, по существу, оказывается частью ландшафта. А ландшафт является частью того спектакля, который должен здесь быть представлен.



Римский театр в Пальмире, II век н. э. Фото: Jerzy Strzelecki

Другое дело римский театр. Вот хорошо известный римский театр в Пальмире.

Тут хорошо видно, что сцена превратилась в сооружение, украшенное колоннами и нишами. Часто она достигала двух-трех этажей в высоту. Она превратилась в задник, который станет важнейшим элементом западноевропейской сцены. Если перекрыть это помещение крышей, то театр превратится в тот, что был построен в Босре, в Сирии, во II веке.

Сцена тут заметно выросла, за ней образовалась стена. Театр постепенно начинает закрываться. Если вдуматься, современный театр — это греческий театр, который втянулся внутрь образованной им воронки и закрылся на внешний мир. Зал имени Чайковского

в Москве, построенный для себя Мейерхольдом, сконструирован вокруг поглощенного внутрь амфитеатра римского театра. Но речь, конечно, шла не только о театре. Римская архитектура вся начинает выворачиваться внутрь.



Римский театр в Босре, Сирия, II век н. э. Фото: seier+seier

Символ римской архитектуры для меня — Пантеон в Риме, одно из самых величественных архитектурных сооружений, он был возведен императором Адрианом во II веке. Снаружи это довольно массивное невзрачное сооружение с глухой круговой стеной. Его вход украшает портик с двумя рядами колонн. Но этот портик не имеет значения, кроме декоративного. В Парфеноне все здание состоит из колонн

и вывернуто наружу. Эти колонны связаны со священными рощами и сами символизируют деревья. В римском же сооружении это просто традиционное оформление входа. Но это украшение не делает здание привлекательным снаружи. Здесь всё внутри. Основа огромного впечатления, которое производит Пантеон, — его необыкновенный купол. В здании нет окон, только большое круглое отверстие в вершине купола, известное как окулюс, око Пантеона. Потолок огромного купола покрыт 140 кессонами — квадратными углублениями. Свет проникает через отверстие в куполе и движется в этом закрытом помещении, каждый раз по-разному высвечивая кессоны, создавая разные ощущения рельефа. Здание создает собственное зрелище, видимое только благодаря скользящему лучу света по кессонам, имеющим разную глубину и по-разному соотнесенным с окулюсом.



Пантеон, Рим. 118–128 н. э. Фото: Tomi Mäkitalo



Дворец Диоклетиана, Сплит, Хорватия, IV век н. э.
Фото: lienyuan lee

Норвежский исследователь Ханс Петер Лоранж написал классическое произведение о трансформации культуры поздней античности. И он уделил особое внимание переходу из внешнего во внутреннее. С его точки зрения, ключевым периодом тут была эпоха императора Диоклетиана с 284 по 305 год н. э. Именно в этот период утверждается доминирование закрытых темных помещений, наиболее приспособленных для создания оптических иллюзий. Помещения дворца Диоклетиана уже начинают напоминать романские церкви. Здесь тоже есть источник света (окно, фонарь), который позволяет осуществлять мощную прорисовку частей архитектуры, например потолка,

создавать конфигурацию зон света и тени.

Если взглянуть на рельефы из дворца Диоклетиана, то становится очевидным, что классическая моделировка объемов тут полностью утрачена. Здесь все создано исключительно с установкой на иллюзию. Весь рельеф создан прорезыванием углублений, производящих чередование зон света и тени. Дрель тут основной инструмент, это хорошо видно. Рельеф, по существу, состоит из дыр и борозд.

Культура оптических эффектов производит важный сдвиг от эстетики в кантовском смысле, то есть опыта восприятия формы как очертания, к совершенно иному типу отношения с изображениями, которые становятся все более экспрессивными. Средние века знаменуют этот резкий сдвиг в сторону экспрессивности. Вот как описывает происходившее Лоранж: «Люди воспользовались разрушительной техникой, сводящей пластические характеристики к оптическим и растворяющей реальность в иллюзионистском мерцании. Таким образом, художник обрел, при всей его приверженности реальности, постоянно возрастающую свободу в отношении к точности ее деталей. И таким образом открылись бесконечные новые возможности. При жизни последнего поколения третьего столетия чрезмерная акцентировка экспрессивных форм, растворение пластических деталей, пуантилистская техника стали господствовать еще больше. Экспрессия все более концентрировалась в маскообразных линиях. Так

этапами возникает система свободных средств выражения, делающая возможным обнаружение совершенно нового психического содержания»¹⁸⁵. Трудно удержаться от параллелей между процессами, происходившими на излете античности, как их описывает Лоранж, и тем, что происходило в западном искусстве начиная со второй половины XIX века.

Я думаю, что кино прямо возникает в контексте этих процессов, в рамках вновь складывающейся культуры оптических эффектов, порывающей с принципами формы и классической эстетики. Такая культура возможна только в закрытых темных помещениях, позволяющих модуляции света. Но задолго до этого нечто сходное происходило в средневековых церквях, там фонари под куполом или окна дают постоянно меняющийся свет. Принципиальное значение имеют свечи, создающие мерцание. И это мерцание свечей порождает оптические эффекты, основанные на ритмосе, модуляциях.

Изменение отношения к форме позволяет понять возникновение мозаик и витражей. Мозаика кажется нам плоской, растерявшей такое достижение греков, как умение передавать объем. Тут действительно царят иные принципы. Мозаика делается из массы мелких кусочков смальты, среди которых много золотистых, позволяющих свету интенсивно отражаться от их поверхности. Но сами эти кусочки неровные и никогда не лежат идеально ровно.

Поверхность каждого фрагмента имеет наклон, слегка отличный от другого. И в зависимости от освещения, мерцания свечей мозаика все время живет, отражение света в смальте постоянно меняет угол. Собственно, это и есть тот принцип модуляции, о котором я говорил. Он здесь окончательно и полностью замещает классический принцип формы.

Если внимательно смотреть на мозаику, возникает отчетливое ощущение, что форма в ней почти не уловима. Иногда даже трудно понять, что тут изображено. Вот «Тайная вечеря». Иконографическая схема позволяет установить сюжет: вот сидит Христос, рядом с ним апостолы, перед ними на столе рыба. Но прорисовка фигур тут создает неустойчивую конфигурацию очертаний и контуров. Фон распадается на вибрирующие светом фрагменты, съедающие отчетливость линий. Тут происходит то, что описывал Мальдине, когда говорил о неустойчивой онтологии присутствия фигуры из-за амбивалентности фона, то исчезающего, то являющегося, одним словом *мерцающего*. Мозаика снимает ясность формы, заменяя ее этим мерцанием.

Очень важно в этой связи массивное присутствие золотой смальты, которая является воплощением света как такового. Свет излучается этим золотом и оттого тематизируется совершенно иначе. В рельефах типа того, который украшал римские саркофаги или дворец Диоклетиана, свет падает на поверхность камня, отражается или поглощается провалами. Речь идет об обычном для

нашего зрения отраженном свете (*lumen*), делающем для нас видимым мир. Такой отраженный свет проникает в платоновскую пещеру. Этот свет создает иллюзии, а потому может нести с собой ложь. Но есть и прямой свет творения (*lux*), схожий с фаворским светом, излучаемым Богом и являющимся его прямой манифестацией. Этот свет связан с истиной, и именно он лежит в основе всех вещей. Это свет не отраженный, но творящий¹⁸⁶, изначальный свет. Мозаика позволяет осуществить переход от отраженного света к творящему, от неистинного к истинному. И показательно, что переход к истинному тут дается как исчезновение устойчивой формы. Мы переходим от оптической иллюзии к тематизации света, его мерцания. Стоит зрителю пройти два шага налево или направо, как те кусочки смальты, которые были темными, становятся светлыми, и наоборот. Форма меняется от того, какой свет на нее падает, и от того, какую позицию мы занимаем по отношению к этому изображению.

Нечто сходное происходит и с еще одним принципиально важным порождением средних веков — витражами. Вот, например, витраж из Шартрского собора, который славится своими витражами. Здесь так же трудно идентифицировать сюжеты, как и в мозаиках, хотя простые иконографические схемы позволяют это сделать. Тематическая сторона изображения начинает становиться все более и более слабой, а все более и более важным становится сам эффект. Все

происходит в соответствии с утверждением Лоранжа о нарастании свободной экспрессивности изображения. Мы отдаем себе отчет, что не так уж важно понять, какая история тут рассказана. Зато эффект очень силен, потому что в этих изображениях начинает участвовать свет. Причем участвовать в прямом смысле этого слова.

В XIX веке возродилась мода на витражи. Но в отличие от средневековых они делались прозрачными красками по качественному листовому стеклу. Если сравнить их с шартрскими, легко увидеть огромную разницу. Здесь достаточно ясно все нарисовано, легко опознать персонажей и мотивы, но никакого эффекта света, который дает Шартр, абсолютно нет. Сергей Эйзенштейн, побывавший в Шартре дважды, так описывал сравнительный эффект витражей XIII и XVI веков:

Первый раз я посетил Шартр в пасмурный день и ничего не понял. Я разглядел только тот факт, что часть цветных витражей собора относится к тринадцатому веку, а другая часть — к шестнадцатому веку.

Да кроме того, что в системе маленьких пестрых стекол, из которых состоят первые, очень трудно разглядеть связное изображение, тогда как более крупные поверхности и гораздо менее интенсивная расцветка стекол, составляющих вторые, без всякого труда складываются в образы хорошо известных персонажей и традиционных сцен.

Я на этом не успокоился.

В погоне за разгадкой тайны сверхъестественного воздействия шартрских витражей, о которых я слышал так много, я в Шартр собрался еще раз — и на этот раз в солнечный день.

И что же?

Почти что так же, разве что немного ярче, светились персонажи и сцены на витражах шестнадцатого века.

Но с наследием тринадцатого — воистину совершалось чудо. И тут-то я понял, что казавшаяся техническая беспомощность мастеров XIII века, еще неспособных производить большие стеклянные цветные поверхности и находить тонкие нюансы раскраски, — отнюдь не беспомощность, но мудрость поразительно глубокого расчета.

Витражи XVI века — не более чем прозрачная картина, просвечивающая на солнце, тогда как сноп солнечных лучей, проходящий сквозь россыпи цветных стекол, для которых сюжет и сцена служат лишь внешним поводом соприсутствия, внезапно претерпевает процесс оптического смещения хитроумно расставленных отдельных лучей, внезапно сливающихся в единство сверкающего золотом и белизной единого «нематериально» окрашенного золотого столба¹⁸⁷.

Мастера витражей XVI–XIX веков сами были

поражены собственной неспособностью добиться яркости. Их изображения были неизменно тусклыми, похожими на обычную живопись, подсвеченную сзади. Такой эффект прозрачности холста в XIX веке будет широко использоваться в модных в то время диорамах. Их просто освещали на просвет и создавали эффект дня и ночи. Прошло немало времени, пока стало понятным это исчезновение свечения, эффекта прямого света на витражах. Дело в том, что мастера постепенно приобретали навык изготовления «хорошего», однородного стекла. А в стекле, которое изготавливали в средние века, из-за его неоднородности сохранялись пузырьки, преломлявшие свет и при этом пропускавшие через себя луч белого света, который попадал в глаза наблюдателю. Создавался невероятный эффект свечения, непосредственного касания световым лучом глаза зрителя. Но прямой луч света вообще не несет в себе формы, он ведь не отражается ни от какой формы, не создает эпикуровских «симулякров». Зато прямой луч света может взаимодействовать с другими лучами и создавать эффект модуляции. А там, где исчезает эффект прямого свечения, ослабляется эффект модуляции. Свет мерцает, а Daseinsform — нет. Мы привыкли рассматривать изображения средних веков, как если бы это были античные изображения, но лишенные мастерства. Мы ощущаем в них неловкость формы, плоскостность. Начиная с Ренессанса искусство средних веков оценивалось как деградация, как постепенная утрата знания греческого идеала.

Поэтому важно понимать, что мы имеем тут дело с совершенно другим пониманием формы. Речь идет именно о модуляции света, которая становится центральной темой для средних веков.

И это понимание важно не только для правильной оценки наследия средних веков. Оно нужно и для понимания современного искусства. Эта традиция, например, помогает понять историю европейского колоризма. Если взглянуть на дальневосточное искусство: китайское, японское, — видно, насколько мало его интересует колорит. Это не значит, что цвет для этих художников не важен. Вспомним хотя бы японскую гравюру. Но если посмотреть на классический китайский пейзаж, то совершенно очевидно, что цвет тут вторичен. Эти пейзажи кажутся нам едва ли не монохромными. Западноевропейский пейзаж, с моей точки зрения, может появиться только тогда, когда происходит крушение понятия формы. Пейзаж никогда не приобретает отчетливые формальные очертания, такие, какие принимает греческое тело. В Китае пейзаж появился гораздо раньше, чем в Европе, на мой взгляд, потому, что Китай не знал понятия формы. В китайском ландшафте мы имеем проступание гор из тумана и их исчезновение в этом тумане. Речь идет о том же эффекте модуляции, но совершенно в иной плоскости. Это эффект модуляции, который не связан с темой света и абсолютно не связан с темой цвета, который благодаря мозаике и витражу становится очень важным компонентом европейской живописи.

Мозаика и витраж разворачиваются на фоне определенной теологии — теологии света, основанной на неоплатонизме. Я уже упоминал различие между *lux* и *lumen*. *Lux* — это свет, который исходит от самого Бога, он в принципе невидим. Это темный свет, который летит, например, в космосе. Весь космос насыщен светом, но мы его не видим, он не преломляется, не отражается и не становится отраженным светом — *lumen*. В теологии привилегированное значение приобретает *lux*, творящий свет, который, собственно, и есть источник этих модуляций. Он производит свет и тень, он производит весь мир. Это свет, эманлирующий из первичной темноты, и он производит видимый мир. Витраж актуализирует непосредственное движение света, который несет нам изображение. Это просто движение света к нам. Именно поэтому принципиальным мотивом иконы и мозаики становится золото. Золото — это манифестация света.

Так вот, я считаю, что эта средневековая традиция принципиально важна для понимания цвета в западноевропейском искусстве. Цвет в японской гравюре дается нам как однородная цветовая плоскость. А в западном искусстве он прямо связан с репрезентацией света. Достаточно вспомнить, например, о пуантилизме — Сера, Синьяке, чтобы увидеть, что они используют чистые цветовые фрагменты, похожие на кусочки смальты, чтобы сохранить ощущение световой модуляции. Западный художник стремится уйти от однородной раскраски

поверхности, которую можно найти еще в помпейских фресках, к использованию цвета как носителя вибрации, колебания. Сезанн, как известно, считал недопустимой однородно раскрашенную плоскость на холсте и говорил Эмилю Бернару, что надо говорить не «моделировать», но «модулировать». Мазки разного цвета в его системе должны были вибрировать, создавая ощущение глубины, нарушающей плоскостность холста¹⁸⁸. Кандинский считал Сезанна открывателем вибрации в цвете. Сам он уподоблял цвет звуку, который создает вибрацию, затрагивающую душу зрителя. Цвет перестает быть актуализатором плоскости, фоном, как в античности или в Японии. Для Матисса, например, большая цветовая плоскость интересна внутренней неоднородностью, порождающей модуляцию. Цвет для него всегда неоднороден, как в мозаике и витраже, и в нем всегда происходит движение, которое ослепляет, гипнотизирует. Так же понимал цвет и Ротко.

В заключение надо сказать несколько слов о смысле модуляции для западной культурной традиции. Кандинский говорил о «психической силе краски, рождающей вибрацию души»¹⁸⁹. Речь шла о модуляции, колебании цвета, прямо сообщавшемся душе и оказывающем на душу глубочайшее воздействие. Лоранж говорил об экспрессивности искусства поздней античности. Мы бы сегодня сказали о его аффективности. Наша субъективность, как показал еще Кант, в значительной степени

конституируется переживанием времени, а время дается нам через технические средства записи. Живопись, так же как мозаика или витраж, может пониматься как технология инскрипции, которая в случае модуляции позволяет зрителю непосредственно ощутить ритм времени в изображении как пульсирующую форму экспрессии. Именно модуляции, а не эстетический опыт контакта с неподвижной формой несут на себе печать времени, открывающую доступ в глубинную сферу аффектов. Кандинский прав — вибрации цвета прямо ведут к вибрациям души.

В последнее время область аффектов привлекает к себе все большее и большее внимание. Можно предположить, что возрождение вибрирующей формы, утвердившейся в средние века, открывает путь к глубине аффектов, некогда испытываемых средневековыми мистиками. При этом современные аффекты связываются, конечно, не с витражами или мозаиками и даже не с картинами Матисса или Кандинского. Их носителем становятся новые технологические формы видеоарта. Не так давно Билл Виола создал серию произведений, в которых сделал видимыми микродвижения мимики своих персонажей. Марк Ханзен высказал предположение, что микроритм движений у Виолы оказывается в прямой связи с технологической формой производства аффектов¹⁹⁰. Но разве микродвижения персонажей Виолы не относятся к той же сфере модуляций, вибраций, чередований, ритмоса, хоры,

что и гораздо более архаические формы изображений?

Лекция X

Серая точка Пауля Клее. Точка у Флоренского и Кандинского. Мазок у Моне. Мазок, механизация живописи и субъективность. Переход модуляции от света к цвету. Матисс. Краски и красители. Бестелесные эффекты Делёза. Границы и пустота. Стойки и понятие формы. Пейзаж. Понятие природы и пространства у Канта. Курсава и отказ от пейзажности. «Мертвое пространство» пейзажа у Эрнста Блоха. Редуцированные зимние пейзажи: Гронский и Саврасов. Пейзажная схема Клода Лоррена. Зеркало Клода. Микросозерцатели пейзажа у ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. Пейзаж и окно. Карл Густав Карус и интеллектуальное созерцание. «Философия пейзажа» Зиммеля. Пейзаж и алтарная живопись. Метафора окна. Пейзаж и дистанцирование наблюдателя. Внешнее и внутреннее. Сезанн.

Сегодня речь в основном пойдет о пейзаже. Но начать я хочу с того, о чем говорил в прошлый раз, а именно с модуляции и, в связи с ней, о появлении, феноменализации изображений. Помните, я, например, связывал прямой луч творящего света

с теологией иконы, с золотом. Когда же в мозаиках исчезает золотая смальта, а в иконах исчезает чистый золотой фон, исчезает и прямой луч света и появляется живопись. Модуляция, которая связана со светом, как бы переходит внутрь цвета, переносится в него в качестве модуляции некоего *цветового пространства*.

Пауль Клее говорил, что истоком живописи является серая точка, которую он называл «живописным символом»: «Живописным символом для этого „не-понятия“ является точка, которая в действительности не является точкой, но математической точкой. Нигде существующее нечто или где-то существующее ничто — это не-концептуальный концепт свободы от противоположностей. Если выразить его в терминах воспринимаемого (как если бы мы подводили баланс хаосу), мы бы пришли к понятию серого, к фатальной точке между обретающим бытие и исчезающим: к серой точке. Точка — серая, потому что она не белая и не черная, потому что она белая и черная одновременно»¹³⁶. Серая точка — это абсолютная неопределенность, которая потом начинает разворачиваться во что-то. Серость точки интересна для Клее, потому что она снимает все контрасты, не имеет определенного места и обладает способностью передвигаться в небытии, в котором она призрачно существует. Флоренский, приступивший к написанию словаря фундаментальных символов — *Symbolarium*'а, успел завершить только трактат о точке, где та

понимается как исток всякого изображения, в котором мерцают бытие и небытие, пространство и его отрицание: «...как начало всего, точка и есть и не есть. Поэтому она делается символом, во-первых, ряда бытийственного, в самых разных смыслах, а во-вторых, ряда небытийственного и, наконец, совместное утверждение бытия и небытия <...>. Точка и пространство соотносительны, и каждая из обоих¹³⁷ может быть логически акцентуирована, но такой акцент, ставя акцентуированное на первое место, тем самым закрепляет, хотя и на втором, начало сопряженное»¹³⁸. Кандинский придавал огромное значение точке, у него даже есть специальная работа «Точка и линия на плоскости». Здесь тоже точке придано значение истока и абсолюта, который разворачивается и насыщается формами:

Геометрическая точка — невидимое существо. Ее надо определить как нематериальное существо, в материальном смысле она равна нулю.

Но в этом нуле скрыты, однако, разнообразные «человеческие» свойства. В нашем представлении этот нуль, геометрическая точка, связан с высшей степенью краткости, т. е. самой большой сдержанностью, к тому же говорящей.

Таким образом, геометрическая точка в нашем представлении — высшая и единственная связь молчания и слова¹³⁹.

Живопись тут мыслится как возникающая из некоего истока, лежащего за гранью бытия. Исток этот, постепенно сопрягая бытие и небытие, наличие и отсутствие, речь и молчание, разворачивается в изображение. Модуляция оказывается истоком видимого.

Возникающее пространство насыщается цветом, цвет (и это характерно для позднеевропейской живописи) становится носителем этой модуляции. Разворачивается игра оттенками цвета или дополнительными цветами, которая позволяет уйти от ясного очертания формы. Достаточно вспомнить импрессионистов. Импрессионизм — это живопись, которая переносит модуляцию, первоначально связанную с игрой света и тени, внутрь колоризма. Этот перенос можно увидеть, например, в живописи Моне, фактура которой строится вокруг мазка, то есть штриха и точки как первоэлементов изображения. Американский искусствовед Джеймс Элкинс, который одновременно живописец, однажды попросил своих учеников скопировать пейзаж Моне. Усидчивые ученики отправились в музей, но так ничего и не могли сделать. Они более-менее точно передавали колорит картин, но, как уверяет Элкинс, их копии были абсолютно мертвые. Тогда он стал изучать фактуру живописи Моне.

Поскольку импрессионисты оставляли мазки видимыми, последние начали играть особую роль в восприятии живописи. Если бы мазки были направлены в одну сторону, могло бы возникнуть

ощущение заваливающегося или сползающего по диагонали пейзажа. Импрессионисты хотели уйти от этого единообразного движения. Их интересовал пейзаж, который бы мерцал и дышал, оставаясь неподвижным: «Чтобы достичь стазиса в живописи, недостаточно сделать штрихи в равной мере направленные во все стороны, как если бы они были рассыпанными спичками. Такая живопись была бы роем взаимно пересекающихся линий. Чтобы достичь того, чего достиг Моне, нужно оставлять следы, которые бы не имели ориентации и однородной формы, так чтобы они никогда не могли собраться в стада и начать маршировать вниз и вверх, как это иногда делают точки Сёра. Каждый штрих должен быть отличным от другого: если один сползает вниз, следующий должен идти вверх. Если один — прямой, следующий должен быть аркообразным. Мазки-разрезы должны следовать за закругленными, зигзаги должны быть прорезаны эллипсами, густые мазки должны быть размечены тонкими царапинами. Любой образец должен быть разгромлен, до того как он вырастет настолько, чтобы стать видимым непрофессиональному глазу»¹⁴⁰.

Можно увидеть описанную Элкинсом фактуру мазка у Моне на примере картины «Плакучая ива».

Каждый мазок тут имеет свое направление, художник совершенно избегает рутинного умножения мазков, которое в принципе характерно для большинства живописцев, потому что, когда художник пишет картину, он редко избегает некоего

автоматизма, заставляющего его следовать определенному направлению движения руки. Моне отмечен необычной психофизикой, которая позволяет каждому мазку быть не похожим на другой.

Стазис пейзажа, который никогда не движется, не сползает, создается разнонаправленностью мазков и их взаимодействием с точками и пятнами как формами чистого мерцания. То же самое происходит и в мозаике, где каждый кусок смальты имеет свое слегка отличное от иных положение, наклон. Когда смотришь на пейзаж Моне с расстояния, этой модуляции, создаваемой фактурой, рельефом полотна, практически не видно. Мазки сливаются вместе. Но они не соединяются в некую однородную массу. Каждый мазок имеет разное направление, поразному отражает свет. В результате живопись вбирает в себя вибрацию и жизнь. Точка, как динамический элемент у Клее, Флоренского и Кандинского, поглощается тут более сложной системой взаимодействий. Элкинс смог добиться адекватного копирования Моне, только заставив свою ученицу копировать направление и форму мазка. А это, пожалуй, сложнее, чем воспроизвести рисунок и колорит.

Недавно на русский перевели книгу французского теоретика искусства Тьерри де Дюва, которая называется «Невольники Маркса. Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан». Глава, посвященная Уорхолу, называется «Энди Уорхол — совершенная машина». Де Дюв описывает Уорхола, мечта которого — превратиться

в машину. Уорхол говорит, что он не хочет быть художником, а хочет быть машиной: «Я хотел бы стать Матиссом, но я хотел бы стать Матиссом как машиной»¹⁴¹. Автор книги считает, что желание художников стать машиной тесно связано с появлением фотографии, которая демонстрирует возможность механического производства изображения и поэтому отказа от субъективности.

Мне уже приходилось говорить о художнике — гении-визионере, который видит платоновские идеи как образы своих будущих работ. Такой гений с самого начала противопоставлялся идее ремесленного мастерства, виртуозной работы рук. Уорхол не хочет для себя этой возвышенной субъективности гения. Но когда мы говорим о работах Моне, непросто понять смысл его мазков в перспективе оппозиции ремесленного и субъективного. Мазок как будто целиком связан с моторикой руки и визуальным восприятием (в нем нет ничего платонически возвышенного), и вместе с тем мы склонны видеть в нем специальное проявление субъективности. В XIX веке начинается систематическая критика субъекта, а в живописи — гения-визионера; эта фигура быстро устаревает. Художники решительно отказываются от скомпрометированной позы визионерствующего субъекта и переносят акцент на фиксацию мира таким, как он есть, подобно фотографической пластинке.

Вот что пишет де Дюв: «С тех пор как Деларош,

Флэри, Бодлер признались во внушенных им фотографией опасениях, что машина вот-вот займет место живописца, художники-модернисты, большие художники, заслужившие имя авангардистов, начали претендовать на роль машины сами. Уже Курбе дал строго фотографическое определение своего искусства, объявив принадлежащим к области живописи все, что отпечатывается на сетчатке глаза. <...> Моне, будто соревнуясь с фотографией в скорости, фиксировал в „Руанских соборах“ и „Стогах сена“ моментальный свет <...>. Сёра параллельно с изобретением братьями Люмьер автохрома дигитализировал палитру живописи и механизировал руку живописца. Сезанн, восхищавшийся Моне за то, что он только глаз, а Курбе — за безучастность к предмету своей работы даже при достижении наиточнейшего сходства с ним, сам вполне буквально высказывал это владеющее живописью со времен реализма и импрессионизма желание, говоря, что „свободный от всего лишнего мозг художника должен быть во время работы похож на чувствительную пластинку, на простой регистрирующий аппарат“»¹⁴².

И дальше де Дюв разворачивает описание этой линии в искусстве, тяготеющей к механическому и продолжающейся в XX веке. Он пишет: «От Мондриана до Раймана, от Леже до Лихтенштейна, от Махой-Надя до Стеллы ненависть к мазку, стремление сделать поверхность максимально стандартной, пристрастие к повторению служили свидетельствами

острого желания сегментировать, тейлоризировать, механизировать тело художника во время работы, подобно телу рабочего в „Новых временах“ Чаплина, но так, чтобы художник сам был машиной, а не ее слугой или, что в данном случае ничуть не лучше, повелителем»¹⁴³.

В этой цитате из де Дюва меня заинтересовало уподобление Моне безличному светочувствительному взгляду, который механически фиксирует свет, стремится отказаться от субъективности и выработать в себе эту автоматическую чувствительность к свету. И тут же речь идет о ненависти к мазку у Леже и Лихтенштейна. Мазок тут понимается как рудимент художественного сознания, хотя он и лежит ниже уровня осознания, как у Матисса. Помните, я ссылался на документальную ленту о нем и комментарий к ней Мерло-Понти? Матисс, если помните, сам не знал, до какого места холста он должен притронуться кистью. Леже, Мондриан, Лихтенштейн действительно покрывали поверхность абсолютно однородным слоем краски, используя валики, чтобы красить поверхность, не оставляя никакого мазка.

Это любопытно, потому что мазок Моне, стремящегося стать «светочувствительной пленкой», прямо противостоит машинности, о которой пишет Тьерри де Дюв. И при этом Моне избегает всякого субъективного визионерства. Он как бы растворяет свою субъективность в материальности мира. Мазок принадлежит области бессознательного, художник, который наносит его, движет рукой, не рефлектируя

над этим, попросту не сознавая, в какую сторону он должен быть направлен. Но вот странная вещь: субъективность проявляется в этих мазках если и не через контроль над направлением движения руки, то через модуляцию цвета, прямо связанную с переживанием времени, хотя тоже, конечно, бессознательно — аффективно. Мы не можем уйти от субъективности, что бы под ней ни понимать. Иначе говоря, живописное изображение должно порвать с принципом оптической иллюзии.

Фотопленка также интересна тем, что находится на грани между абсолютной механической фиксацией и оптической иллюзией, безусловно лежащей в области субъективности восприятия. Именно об этом говорил Ларюэль в своей «Не-фотографии». Мы видим иконическое в фото, узнаем реальность, потому что узнаваемые формы всплывают в нашем сознании, как гештальты из распределения пятен цвета и света. Субъективно переживаемые формы мира возникают из этих индексальных следов, которые имеют абсолютно механический характер. Живопись здесь проявляет свое положение между объективным и субъективным. Она позволяет субъективному состояться как фотографическому, как механическому. Субъективное как бы всплывает из самоорганизации материала, выплывает как актуализация виртуального.

Известно, что Матисс придавал большое значение размеру цветовых поверхностей. Вспомните, сколько синего, например, в его «Танцах». В начале своей

карьеру художник испытывал сильное влияние пуантилизма Синьяка, потом неожиданно перешел от него к большим цветовым плоскостям. Но этот переход — гораздо менее неожиданный, чем может показаться. Позже Матисс объяснял: «Когда я стал работать над московскими „Танцем“ и „Музыкой“, я решил сделать цвета плоскими и без теневой моделировки... Главным тут казался размер цветовой плоскости. Казалось, что эти краски, неважно какого типа, наложенные на безразлично какой носитель: фреску, гуашь, акварель, цветной материал, — будут способны выразить дух моей композиции. Когда я увидел их в Москве, я был очень удивлен тем, что, накладывая мои краски, я немного играл кистью, варьируя плотность цвета таким образом, что белый грунт полотна, более или менее просвечивая, создавал драгоценный эффект шелка-муара»¹⁴⁴. Иными словами, сама цветовая поверхность воспроизводила, в силу своей неровности, эффект близкий отдельным цветовым мазкам Синьяка. Мы видим, что эффект жизненности проникает в холст по-разному — через разнонаправленность мазков у Моне, фрагментацию чистых цветов у Синьяка или модуляцию больших цветовых плоскостей у Матисса. И во всех случаях функция такой модуляции передается цвету.

В принципе в живописи мы никогда не имеем абсолютно однородного цвета. Отчасти это связано с самой природой красителей. Художники до известного времени сами изготовляли краски, используя для этого минералы и растительные

эссенции. Тон красителя никогда не был предсказуемым и редко мог быть однородным. Элкинс провел, например, интересные параллели с алхимией, которая никогда не гарантировала предсказуемого результата, потому что никакого точного рецепта у алхимиков не было. Кроме того, в красителях сохранялись в виде небольших кристалликов остатки размолотых минералов — кристаллы лазури или малахита¹⁴⁵. И эти кристаллики точно так же преломляли прямой свет, как пузырьки в стекле средневековых витражей. Сияние, создаваемое этими мелкими кристаллами, хорошо видно, например, в картинах ван Эйка. Фундаментальное отличие европейской живописи от дальневосточной заключается в том, что последняя (китайская, например) очень много работала с тушью и с водяными красками, которые совершенно не содержали в себе этих кристаллов, несших с собой модуляцию света, отрицающую наличие устойчивой формы как *morphé*.

Модуляция позволяет переосмыслить понятие фона. Фон — это не просто основание для возникновения фигуры, это то, что мерцает. Фон — не абсолютно нейтральное нечто, из которого выступает рельеф как форма присутствия. Фон — это место модуляции, которое позволяет чему-то кристаллизироваться, чему-то возникнуть. Серое пятно, о котором говорил Клее, позволяет этому фону начать пульсировать, обнаружить в себе асимметрию, создающую распределение напряжений. Речь идет

о том, что Делёз называл интенсивностью, предшествующей любой измеримой фигуре.

Делёз испытал сильное влияние стоиков и позаимствовал у них идею «бестелесного» как «несуществующей сущности», которой он считал «смысл». «Как атрибут положений вещей смысл сверх-бытиен. Он не в бытии. Он — *aliquid*, относящийся к небытию»¹⁴⁶. Все же характеристики вещей, не существуя сами по себе отдельно от них, располагаются на их поверхности: *«идеальное и бестелесное теперь может быть только „эффектом“»*¹⁴⁷. Эффект лежит вне формы. Он лишь размечает форму, как нож, царапающий стол, оставляет на нем поверхностную метку. Идея существования каких-то бестелесных знаков, которые не обладают сущностью, заставила стоиков критиковать понятия «предела», «границы». Что такое граница? Это нечто абсолютно бестелесное. Она не принадлежит ничему. Камень лежит в воде. Между водой и камнем есть граница. Вода не проникает в камень. Камень не проникает в воду. Но что это за граница? Ты не можешь ее потрогать или взять в руки, она не имеет никакой сущности. Проблематизация предела и границы преобразует весь наш мир и особенно важна для понимания формы. Форму мы привыкли мыслить в категориях контуров, границ. Я уже говорил об *Accademia delle Arti del Disegno* — Академии искусств и рисунка, открытой во Флоренции под влиянием Вазари, и о том, что сама платоновская идея стала ассоциироваться с рисунком,

то есть линией, которая не что иное, как контур, граница, предел. Европейское искусство упорно и долго тяготело к линии. XIX век прошел в борьбе колористов и поборников линии как основного элемента живописи. Напомню о знаменитой полемике между Энгром и Делакруа. Энгр говорил, что в искусстве 80% — это рисунок, а Делакруа — что в искусстве самое главное — это цвет. Борьба между линией и цветом во многом задала параметры истории западного искусства.

С точки зрения стоиков, вокруг любого контура, любой границы есть пустота. Мир — нечто конечное, и для того чтобы миру существовать, он должен быть завершен и окружен пустотой как знаком этой завершенности. Миру негде находиться, если он не окружен пустотой. Такой взгляд меняет представление о том, что такое вещь. Либо вещь окружена линией, которая ее очерчивает и придает ей форму, либо пустотой, которая позволяет чему-то состояться. Эта пустота наводит на мысль о хоре. Хора — это нечто позволяющее осуществиться дифференциации и возникновению вещи. Это мерцающая неопределенность, из которой возникает вещь. Стоики говорили, что форма — это не бутылка, которая ожидает, что в нее нальют воду, это не тело, которое имеет границы. Это пустота, которая позволяет телу возникнуть. И самое главное здесь — центр этой пустоты, вокруг которого может появиться мир, вокруг которого может сконцентрироваться, как вокруг серой точки Клее,

любая форма. Граница, с точки зрения Сократа, принципиальна для определения сущности вещей. А стоический философ Хрисипп это отрицает и говорит, что всякая идея только указывает на размытую, неопределенную зону, где может возникнуть существование. Эта зона не обладает определенностью какой-то формы. Показательно, что стоики происходили из Сирии, с Востока. А на Востоке, как я уже говорил, родились идеи бесконечности.

После сказанного я хочу наконец перейти к пейзажу. Пейзаж интересен тем, что он ставит во главу угла само пространство, не вещь, которую можно изобразить в натюрморте, не портрет, но некую пространственную целостность. Греки не знали понятия пространства в том смысле, который оно имеет сейчас, то есть автономного от вещей объема. Можно сказать, что и китайцы не знают этого пустого пространства. Не пустое пространство является героем китайских пейзажей, а некая неопределенность, из которой проступают неустойчивые формы. Но эта неопределенность не понимается китайцами как пустое пространство.

Для того чтобы возник пейзаж, необходимо мыслить не только пространством, но и наполнением этого пространства. Мы должны представлять себе нечто под названием «природа», дающее этому пространству тематическое наполнение, например деревья, или реку, или море, скалы, горы и т. д. Но внятной тематической определенности тут нет.

Пейзаж — это нечто отделенное от самой идеи материи, он выражает какую-то взаимосвязь внутреннего и внешнего. Многие приходили к мнению, что природа и пейзаж — это совершенно разные вещи. Потому что, если мы погружены в природу и живем ею, мы ее не переживаем как пейзаж. Для того чтобы состоялся пейзаж, мы должны выйти из природы и посмотреть на нее со стороны, и тогда возникает то, что мы можем называть пейзажем. Кант считал природу регулятивной идеей разума, то есть представлением о необходимом единстве совершенно разных вещей. Но и пространство в каком-то смысле, согласно Канту, это тоже синтез многообразия: «...идеал высшей сущности есть не что иное, как регулятивный принцип разума, требующий, чтобы разум рассматривал все связи в мире так, как если бы они возникали из вседвелеющей необходимой причины, дабы обосновывать на ней правило систематического и по всеобщим законам необходимого единства в объяснении этих связей; в этом идеале не содержится утверждения о самом по себе необходимом существовании. Однако посредством трансцендентальной подмены мы неизбежно также представляем себе этот формальный принцип как конститутивный и мыслим это единство, гипостазировав его. Подобно этому мы поступаем и по отношению к пространству. Так как пространство первоначально делает возможными все фигуры, которые суть только различные ограничения его, хотя

оно и есть лишь принцип чувственности, тем не менее именно поэтому нечто принимается за безусловно необходимое и самостоятельно существующее и рассматривается как предмет, данный сам по себе a priori; точно так же совершенно естественно, что систематическое единство природы может быть выставлено в качестве принципа эмпирического применения нашего разума лишь в том случае, если мы полагаем в основу идею всереальной сущности как высшей причины, и тем самым эта идея представляется как действительный предмет, а этот предмет в свою очередь, так как он есть высшее условие, рассматривается как необходимый, стало быть, регулятивный принцип превращается в конститутивный»¹⁴⁸.

Пространство как некое единство в такой же степени, согласно Канту, является регулятивной идеей, как и природа, никогда эмпирически не данная нам в ее целостности. И природа, и пространство отсылают к «вседовлеющей необходимой причине, дабы обосновывать на ней правило систематического и по всеобщим законам необходимого единства». Но речь тут не обязательно идет о Боге или неких законах физики и геометрии. Речь идет в том числе и о единстве точки зрения, которая, например, в перспективистских кодах конституирует единство и природы, и пространства. Важность точки зрения как основания объясняет дистанцированность пейзажа, оформляемого в целостность по отношению к удаленному взгляду. В этом смысле можно

действительно говорить о единстве природы и пространства, которое и создает такое явление, как пейзаж. Можно сформулировать это единство и иначе: пейзаж — это трансформация природы, которой придается форма. Именно единство пространственной формы позволяет деревьям и скалам кристаллизоваться в образе природы. Две вещи важны для пейзажа. Это его удаленность — в пейзаж нельзя войти, как только тыходишь в пейзаж, он исчезает, ты оказываешься внутри леса или внутри природы. И вторая вещь: пейзаж — это то, что являет себя как тотальность. Когда он возникает, происходит преобразование мира в пейзаж. А он возникает благодаря пространственному структурированию, и поэтому для него чрезвычайно важен горизонт.

Горизонт — это самая примитивная форма структурирования пейзажа и, соответственно, придания ему целостности. Юрий Гантман, оператор фильма Куросавы «Дерсу Узала», с изумлением рассказывал о том, как Куросава работал над этим фильмом, действие которого происходит в тайге. Вот как пересказывал Гантман разъяснения Куросавы: «Куросава внимательно выслушал все, что перевел переводчик, и заговорил о том, что тайгу чрезвычайно трудно снимать. „Я посмотрел очень много ваших картин, — сказал Куросава. — И мне показалось, что тайга снята везде одинаково, открыточно: дерево на переднем плане, а сзади бескрайний горизонт... Мне хочется снять тайгу по-другому, изнутри, чтобы ее трудно было узнать. В этом решении я бы хотел

опираться на опыт Сезанна или Ван Гога»¹⁴⁹. Японский режиссер хочет отказаться от принятых способов производства пейзажа с помощью дистанцированной позиции зрителя и структурирования пространства на основании линии горизонта. Технически для него это означало отказ от широкоугольной оптики, которую принято использовать в пейзажных съемках. Гантман рассказывал о том «странном впечатлении», которое произвел на него уже отснятый до его подключения к съемкам материал:

Материал произвел на меня странное впечатление. Все съемки велись абсолютно статичной камерой, только на средних планах, крупных почти не было, и ни одного кинопейзажа в нашем понимании! У Куросавы пейзажи были сняты длиннофокусной оптикой, что придавало изображению особый эффект скованности, статичности. При этом длиннофокусная оптика использовалась даже не так, как привыкли использовать ее мы, выводя актера на крупный план и размывая фон. Цель Куросавы, очевидно, была иной: актер на крупный план не выводился, что позволяло фон оставлять в резкости. Он применял эту оптику, чтобы сжать перспективу, чтобы заполнить кадр максимально плотно фактурой зелени, леса. Ни в одном кадре не было видно линии горизонта. Ни одного

пейзажа не было снято без человека.

Все это было для меня неожиданно и странно. Работая на предыдущей своей картине «Русское поле»¹⁵⁰, я пришел как раз к убежденности, что характер русского пейзажа точнее передается не длиннофокусной оптикой, а широкоугольной. Широкоугольная оптика, мне казалось, больше соответствует нашему восприятию пространства и вернее передает всю ширь и бескрайность просторов нашей земли. Встретившись с противоположным изобразительным решением в «Дерсу Узала», я был поэтому в замешательстве¹⁵¹.

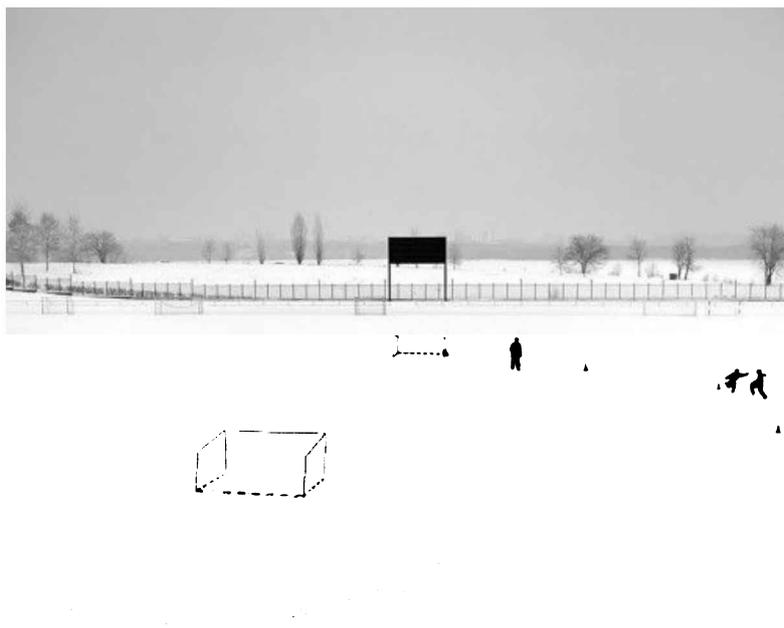
Эстетика «Русского поля» напоминает пейзажи Шишкина, в которых воспроизводится пропорция: $2/3$ — небо, $1/3$ — земля. Эта пропорция характерна для пейзажных открыток. Куросава запрещает снимать небо. Более того, он уплотняет листву, навешивая на деревья дополнительные ветки и листья, и просит Гантмана снимать это телевиком, которым обычно снимают детали на большом расстоянии, а не пейзажи. Пейзажи снимают широкоугольной оптикой, которая позволяет вместить как можно больше и дать самый широкий охват. Но главная идея — уйти от открыточности и приблизиться к живописи Сезанна и Ван Гога. Гантман считает, что Куросава ориентировался на эстетику дальневосточного свитка, игнорировавшего европейскую схему «небо — земля — горизонт».

Но я думаю, Куросава хотел отказаться от пейзажности как таковой, то есть от идеи дистанцированности природы по отношению к наблюдателю. Он хотел сделать фильм изнутри природы, то есть без пейзажа.

Эрнст Блох как-то обратил внимание на онтологию пейзажа в контексте его дистанцированности от наблюдателя, то есть и от художника: «Где начинается на картинке представленный на ней пейзаж? Художник не включает себя в картину, хотя он тоже непосредственно включен в пейзаж в качестве внутренней границы Непосредственного. Между тем второй круг непосредственности, подлинный передний план картины, также может быть объективирован с трудом. Он содержит в себе слишком много близости к месту, где находится художник. И именно неопределенность, создаваемая близостью, является причиной относительного отсутствия развитой формы пространства первого плана, причиной того факта, что он не относится к подлинному ландшафту в полной мере. Изображаемый пейзаж, таким образом, начинается не только, что само собой разумеется, вне художника, его рисующего, но также и за размытыми объектами его непосредственного окружения. Понятие, взятое из физики воздушного насоса, прояснит сказанное: первый план — это *мертвое пространство* репрезентации, то есть пространство, из которого вся атмосфера уже была выкачана. В данном случае речь идет об атмосфере непосредственности, устойчивой

темноты и устойчивой неразберихи Здесь и Теперь, близости. А отсюда и вопрос: где же начинается пейзаж?»¹⁵²

Согласно Блоху, пейзаж находится под угрозой близости, которая создает неразбериху Здесь и Теперь. Между художником и пейзажем лежит полоса неопределенности, в которой пейзаж еще не отделился от непосредственного окружения художника. Формы здесь неясны, и само пространство не имеет ясного оформления. Пейзаж начинается там, где некоторая удаленность позволяет состояться форме пространства. И именно форма пространства позволяет природе обрести образ и некое единство идеи.



Александр Гронский. Зимний пейзаж

Я сейчас покажу вам фотографию прекрасного молодого фотографа Александра Гронского. Он много работает над пейзажем, и среди его работ есть немало зимних ландшафтов с поднятой линией горизонта.

В зимних видах его привлекает изобилие белого и большие однородные плоскости. Белый цвет — отнюдь не самый популярный мотив европейской живописи, хотя все мы, конечно, знаем, например, зимний пейзаж Брейгеля. Снег считался негодным мотивом. Дело в том, что белый цвет не позволяет создать настоящую цветовую унификацию и создает сильную дифракцию лучей и большую их дисперсию. Иначе говоря, снег ведет себя как мозаика

и пузырьки в витражном стекле. Унификация цвета в зимнем пейзаже затруднена. Но не менее важна у Гронского необычность положения линии горизонта, всегда несколько сдвинутой вверх по отношению к классической пропорции шишкинского пейзажа. Гронский любит фотографии, в которых почти нет объектов, почти нечего рассматривать. Соответственно «форма пространства» почти целиком задается линией горизонта. На фотографии, которую я вам показываю, эта линия даже подчеркнута удваивающей ее изгородью. Линия горизонта — не просто протоэлемент формы, как крест в темплуме. Это и линия, которой нельзя достичь. Это линия перманентной удаленности. Такого рода структура имеет в русской живописи особую генеалогию, она относится к неописанной маргинальной традиции русского пейзажа, которую я считаю весьма примечательной.



Алексей Саврасов. Волга. Дали, 1870-е гг. Национальный музей «Киевская картинная галерея», Киев

Прежде всего я имею в виду такого недооцененного художника, как Саврасов, которого мы знаем по картине «Грачи прилетели», но который в своем творчестве очень близко подходит к абстракции. У него тоже есть пейзажи, совершенно лишенные объектов — деревьев, домов, людей, пейзажи, в которых нечего рассматривать. И в них тоже абсолютно доминирует линия горизонта, иногда повторенная, как и у Гронского. Вот, например, его «Волга» 1870–1871 годов. Этот пейзаж, конечно, ближе к шишкинской пропорции, чем фотографии Гронского, но интерес его для меня главным образом в том, что он обгоняет живописное сознание своего времени и редуцирует репрезентацию к голому схематизму пейзажа. Тут нет ничего, кроме модуляции более темного и более светлого и горизонтальной линии. Он дает нам минималистскую схему ландшафта. На Западе в этом направлении работал Тернер.



Уильям Тернер. Off the Nore. Йельский центр британского искусства. Йельский университет;
<http://collections.britishart.yale.edu>

У Тернера это разрушение мотивов и фигур еще более радикально. Перед нами просто чистая модуляция цветовых мазков.

Пейзаж тут призван сам возникнуть из какой-то неоформленной протоструктуры — горизонта, серого разрастающегося пятна. Поскольку пейзаж сам по себе не имеет формы, он дается как протоформа самопорождения, самоскладывания. Саврасовские пейзажи я люблю за их абсолютную противоположность мотивному пониманию ландшафта и романтическому пониманию природы как воплощения идиллической красоты. И хотя Саврасов, конечно, был для своего времени спорным художником, он оказал сильное влияние на целую

плеяду русских пейзажистов: это Федор Васильев, чья работа «Оттепель» хорошо известна, это Лев Каменев, Похитонов, Василий Экгорст, Колесников и т. д. Их работы, конечно, хуже саврасовских, они менее радикальны. И они пытаются привнести какую-то детальку, какие-то сани, домик нарисовать. И они хуже по живописи, но работают в той же плоскости чистой структурности.

Пейзаж складывается в западном искусстве долго и с большими сложностями. Я уже не раз говорил, что европейская традиция связывала живопись с идеей формы, а пейзаж не имеет формы. Эту нехватку и компенсирует линия горизонта, часто не играющая вообще никакой роли на Дальнем Востоке. Греция, страна формы *par excellence*, знала пейзаж, который понимался не как автономный мотив, но как орнаментальное добавление или среда действия. Например, пейзаж складывается из повторения одного и того же мотива. Пейзаж не понимается тут как замкнутое пространство, как завершенное целое, но как нечто бесконечно разворачивающееся. А европейский пейзаж тяготеет к тому, чтобы стать замкнутым прямоугольником, в котором существует единство формы. В греческом пейзаже, что характерно, нет никакого горизонта и нет замкнутости.

Клод Лоррен считается создателем европейского пейзажа. У него совершенно очевидна попытка написать пейзаж как самостоятельную самодостаточную форму. Конечно, тут еще много

мифологических сюжетов, тут еще есть фигуры, которые совершенно вторичны. И здесь есть стремление выработать четкое композиционное решение. Вот, например, пейзаж 1661 года «Отдых на пути в Еипет». Композиция напоминает театральные кулисы. С одной стороны архитектурное сооружение, с двух сторон обрамляющие пейзаж деревья, между которыми открывается даль. Справа фигуры святого семейства и ангела — совершенно несущественные. В глубине горизонт. Он дублируется мостом, еще один мост, на переднем плане, вновь прорисовывает горизонталь. Мосты важны потому, что как бы стягивают вместе правую и левую часть видимого. Характерна для Клода и перспектива, открытая в бесконечность, бескрайний вид и свет, исходящий из этой бесконечности.



Клод Лоррен. Отдых на пути в Египет, 1661 ©
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2018.
Фотографы: С. В. Покровский, И. Э. Регентова, С. В. Суетова

Темный передний план берет эту «бесконечность» в рамку. Тут хорошо видна установка на то, чтобы придать конечность абсолютной бесформенности природы, которая не обладает никакой конечностью. Структура ландшафтов Лоррена воспроизводит окно, но, конечно, не в прямом смысле слова. Одна из особенностей окна — создание непроходимого предела между внешним и внутренним. В отличие от двери, через окно нельзя выйти вовне. Окно ощущается в этом крайне неопределенном переднем плане картины, напоминающем блоховское «мертвое пространство». Тут изображены какие-то неясные камни, кусты. Это нечто подводящее к пейзажу, но по

существу выполняющее роль непреодолимой зоны между зрителем по эту сторону окна и пейзажем по другую его сторону.

У многих живописцев окно буквально начинает господствовать, хотя бы в виде создающих рамку деревьев. Окно структурирует пространство точно так же, как горизонт, еще более усиливая первоначальную структуру темплума. У Саврасова окна нет, а есть чистый горизонт. В этом выражается его минимализм. Лоррен не может обойтись без рамки. У него мы все время видим структурную повторяемость рамки. Конечно, есть какие-то варианты, они немного разнятся, но мы все время видим, что Лоррен пытается придать форму и унифицировать видимое.



Художник с зеркалом Клода. Копия рисунка Томаса Гейнсборо. Йельский центр британского искусства. Йельский университет; <http://collections.britishart.yale.edu>

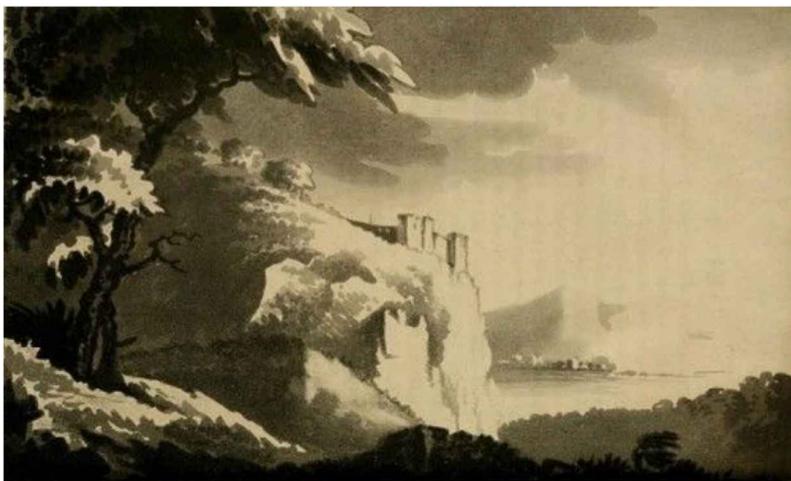
Он, кстати, придумал уникальный и странный «прибор», который назывался «зеркало Клода»¹⁵³. Это зеркало надо было носить с собой, когда человек отправлялся на природу, чтобы любоваться пейзажами, — довольно новое по тем временам занятие. Это темное зеркало обычно делалось из черного обсидиана овальной формы. Рекомендовалось смотреть на природу не прямо, а через темное зеркало, магически преобразовывавшее виды в подобие живописных пейзажей. Это зеркало создавало рамку, при этом овальную, сглаживающую углы. Кроме того, оно обеспечивало унификацию

цвета. Темная амальгама обсидиана съедает все многообразие реального цвета и создает единую цветовую гамму, которая позволяет произвести гармонизацию и тотализацию пейзажа как определенной единой формы.

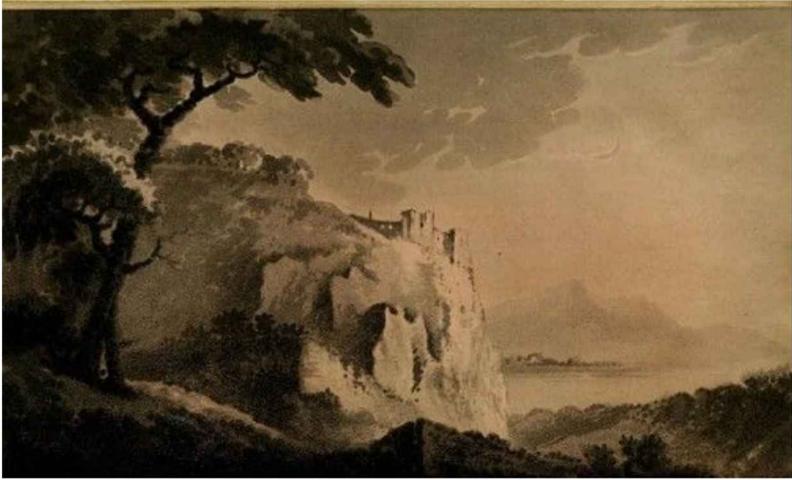
Зеркало Клода не только окрашивало все в темные тона, создавая иллюзию живописного полотна, гармонизировавшего цвет окружающего мира на основе охры или зеленоватого. В центре оно передавало видимое четче, чем на периферии (в соответствии с физиологическим распределением периферийного и центрального зрения). Тем самым создавалась дополнительная центрация пейзажа, возникал эффект единой композиции, с ясно выраженным центром. Таким образом, это зеркало без усилий живописца преобразовывало реальность окружающего мира в картинку. А картинка — это видимый образ Природы. «Природа» — это реальность, деформированная по краям, лишенная яркости, окрашенная в серовато-темные тона, которые считались гармоничными.

Зеркало Клода стало модным, люди носили его с собой во время прогулок. Оно выражало определенную культурную патологию — необходимость в превращении окружающего нас мира в эстетический объект, ради которого нужно сделать рамку (реальная природа без рамки, ей не хватает единства) и уничтожить разнообразие и пестроту цвета. Это зеркало стало моделью ландшафтной образности, например,

у такого влиятельного теоретика искусства, как Уильям Гилпин, создавшего в 70–80-е годы XVIII века теорию так называемого «живописного» (the picturesque). Гилпин давал разъяснения о том, как писать пейзажи, взяв за основу структуру зеркала Клода, в частности овальный формат. В популярной книге «Три эссе. О живописной красоте. О живописном путешествии. О рисовании пейзажа» он приводит в качестве иллюстрации к своим идеям два изображения одной и той же крепости на скале, нависающей над морем.



Уильям Гилпин. Пейзаж. Из книги: William Gilpin. Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: To Which is Added a Poem On Landscape Painting. London, Blamire, 1794



Уильям Гилпин. Пейзаж. Из книги: William Gilpin. Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: To Which is Added a Poem On Landscape Painting. London, Blamire, 1794

Первое изображение, по мнению Гилпина, фиксирует распределение света и тени, как они ложатся в природе. Здесь они подчинены «простому освещению объектов», которого недостаточно для того, чтобы создать эффекты, нужные для производства пейзажа. Тут хорошо видно, что деревья или скалы состоят из освещенных и неосвещенных зон. Пейзаж требует обобщения и более общего распределения зон света и тени в соответствии с некоей композицией. Свет должен быть подвергнут градуации, «которая придает силу, превосходящую ту, что может дать сияющее проявление света. Эффект света, падающего на камень, иллюстрирующий эту идею, не будет значительным, покуда он не будет

постепенно переходить в тень (graduated into shade)»¹⁵⁴. Иначе говоря, разноперость освещения, множественность зон света и тени должны быть организованы в массы, в которых контраст должен уступить место постепенной градации. Смысл этой установки совершенно ясен — это установка на композиционное единство пейзажа. Эффект этой работы хорошо виден на втором «идеальном» пейзаже, где тень собрана в рамку, обрамляющую объединенную зону света, связанную с далью и морем. Гилпин инструктирует живописцев, сообщая им основы метода построения пейзажей в зеркале Клода.

Яркость и пестрота цвета — постоянная проблема для европейской пейзажной живописи. Взять, например, картину Рубенса «Карл V с императрицей Изабеллой», скопированную им с утраченного оригинала Тициана. Это яркое полотно, тут много черного, красные драпировки, на фоне которых сидит императорская чета. А дальше — пейзаж. Раздвинутый занавес тут служит эквивалентом окна. Пейзаж находится где-то там, в недостижимом далеке. Любопытен контраст между ярким цветовым решением первого плана и зеленовато-коричневым пейзажем вдаль. Как будто пейзаж увиден через зеркало Клода и наложен поверх грязноватой амальгамы, которая все это унифицирует.



Рогир ван дер Вейден. Святой Лука, рисующий Богоматерь (деталь), 1435–1440 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2018. Фотографы: С. В. Покровский, И. Э. Регентова, С. В. Суетова

А вот, например, один из самых первых европейских пейзажей, еще не эмансипировавшийся, как и у Рубенса, в отдельный жанр. Это «Мадонна канцлера Ролена» Яна ван Эйка. Здесь прекрасный пейзаж дан через окно, к тому же расчлененное двумя колоннами. За окном видна стена, на которой стоят маленькие люди, рассматривающие собственно пейзаж, простирающийся вдаль. Эти маленькие

люди — наблюдатели или, может быть, метафорические наблюдатели, подобные маленькому человеку, рассматривающему изображение на сетчатке у Декарта. Они — воплощение зрения и одновременно фигуры его локализации внутри пространства картины.

Пространство между окном и стеной напоминает «мертвое пространство» Блоха. Это промежуточная зона между первым планом и удаленным пейзажем. И видно, что ван Эйк еще нуждается в материализации этой зоны, чтобы избежать слишком резкого перехода от комнаты к природе, избежать пропасти между ними. Схема эта оказалась настолько влиятельной, что Рогир ван дер Вейден вслед за этой картиной создает свою — «Святой Лука, рисующий Богоматерь», в которой практически воспроизводит и мотив, и пространственную конфигурацию ван Эйка. Тут тоже есть рассеченное колоннами окно, за которым располагается нечто вроде крепостной стены, с которой сходные наблюдатели созерцают дистанцированный пейзаж.

Существенно, что между главными персонажами и повернутыми к нам спиной фигурками наблюдателей существует зияние, непреодолимый провал. Одна форма зрения — художник Лука перед Богоматерью — резко отделена от другой формы зрения, предполагающей отвернутость от «полотна» вглубь. Эти видимые со спины наблюдатели размножатся в живописи немецкого романтизма. Воплощенная в них ориентация взгляда усложняет

структуру полотна, из которого часто кто-то смотрит на нас (или в «наше» пространство) из картины, а кто-то из той же картины смотрит в открываемую ей глубь. Картина начинает сочетать два разнонаправленных взгляда, водораздел между которыми проходит в плоскости невидимой альбертиевской вуали. Виктор Стойкита пишет по этому поводу о «расколотом восприятии», связанном с окном, в которое заключен пейзаж: «Зрителя приглашают почувствовать себя частью *внутреннего* пространства, границей которого является окно. Но внутреннее пространство (невидимое на холсте и на существование которого только намекает перенесенная амбразура) не принадлежит нам. Оно может быть лишь пространством генезиса пейзажа»¹⁵⁵.



Карл Густав Карус. Окно при лунном свете. Ок. 1825–1828.
© Музей Георга Шефера, Швайнфуте, Германия

Эта необходимость в окне, вообще говоря, логически довольно странна. Ведь пейзаж — это лес, река, горы и т. д. Он совершенно не предполагает наличия домов, чтобы быть увиденным. Жерар Вайсман утверждает, что пейзаж обычно увиден из окна дома, находящегося на самой окраине города, дома, за которым уже нет строений: «Пейзаж — это природа, увиденная из города через окно»¹⁵⁶. Такой пейзаж, на который обычно не обращают внимания, появляется в «Тайной вечере» Леонардо. Апостолы и Христос находятся в явно городском интерьере, а не

в сельской сторожке, а за окном горы, природа, радикально отделенная от этого помещения.

Немецкий романтик, теоретик искусства и пейзажист Карл Густав Карус написал (между 1815 и 1824 годами) влиятельный трактат «Девять писем о пейзажной живописи», в котором он, кстати, упоминает о зеркале. Зеркало дает наблюдателю истинную картину мира, но картину дефектную, потому что оно дает фрагмент природы как бесконечного развертывания: «...вы чувствуете, что подлинное произведение искусства — это связанное целое, сам по себе мир в миниатюре (микрокосм). Зеркальное изображение, по контрасту, будет выглядеть только как фрагмент: кусок бесконечной природы, оторванный от своего органического контекста и неестественно заключенный в ограничивающие его линии»¹⁵⁷. Здесь речь буквально идет о превращении фрагмента в целое. И это превращение производится окном. Окно занимает настолько принципиальное место у Каруса, что он не может от него отрешиться и воспроизводит его безостановочно в разных формах. Дело доходит до того, что окно начинает заменять у Каруса сам пейзаж.

Вот, например, его картина «Окно при лунном свете». Тут есть окно, есть декоративные фрагменты деревьев, но пейзажа, собственно, нет. Зато маленькие фигурки на стене у ван Эйка и ван дер Вейдена превращаются в типичные для романтизма повернутые к зрителю спиной фигуры созерцателей. В другой картине, «Колизей при лунном свете», мы на

переднем плане имеем окно (арку), занимающее две трети холста. Через него мы видим освещенный луной силуэт Колизея — полуруины, состоящей, как и передний план, из пустых окон. Лунный свет лучше унифицирует колорит, чем солнечный, и лучше справляется с распределением зон света и тени, о которых писал Гилпин. Но самое интересное тут — абсолютное, почти фетишистское господство окна как рамы. Рама оказывается важнее пейзажа, или, вернее, пейзаж как таковой, хотя и невидим, создается рамой.

Что такое это превращение окружающего мира в пейзаж? Это переход от объективного бытия к субъективной тотальности, которая в силу этого приобретает эстетический характер. Но эта субъективность совершенно особого рода, так как она разлита во внешнем мире. Это субъективность, которая позволяет субъекту исчезнуть, растворившись в бесконечности Бога. Вот как описывает Карус эту трансформацию: «...человек, когда он созерцает природу как единое великолепное целое, начинает осознавать свое собственное ничтожество и в этот момент понимает, что все это существует непосредственно в Боге, и оказывается пойманным во всю эту бесконечность и отказывается от собственного индивидуального существования...»¹⁵⁸ Заключенность пейзажа в тотальность открывает человеку то ощущение мира, которое доступно лишь богу, осознающему органическую связанность всего. Божественный взгляд на мир обладает той внутренней

целостностью, которую мы потеряли и теперь находим вновь в пейзаже. Речь шла о том, что Кант называл интеллектуальным созерцанием, то есть созерцанием концептуального абсолюта, доступным только богу. Карус обнаруживает в пейзаже возможность увидеть, что такое вся целостность сотворенного мира, то есть увидеть некий не данный нам в чувственном опыте абсолюта. Кант замечал по этому поводу: «Если же под ноуменом мы разумеем *объект нечувственного созерцания*, то мы допускаем особый способ созерцания, а именно интеллектуальное созерцание, которое, однако, не свойственно нам и даже сама возможность которого не может быть усмотрена нами; такой ноумен имел бы *положительный смысл*»¹⁵⁹. Не знаю, насколько это корректно, но окна Каруса иногда кажутся мне аллегориями такого интеллектуального созерцания, манифестирующими структуру целостности без всякого чувственного наполнения. Это как бы метафора зрения бога, дистанцированного от всякого конкретного содержания.



Карл Густав Карус (Франц Людвиг Катель). Колизей при лунном свете. Ок. 1830 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2018. Фотографы: С. В. Покровский, И. Э. Регентова, С. В. Суетова

Идея, что пейзаж в состоянии унифицировать мир, утративший единство, в значительной мере была

утопична уже в эпоху Каруса. Георг Зиммель, комментируя эту проблематику, утверждал, что единение с миром, растворение в нем характерны для религий более ранних эпох и более простого типа. К началу XX века — а обозначилось это гораздо раньше — произошло то, что Макс Вебер назвал «расколдовыванием мира» (*Entzauberung der Welt*). Это расколдовывание может пониматься как постепенный процесс удаления бога из мира, в котором он был неизменно присутствующим, в некую трансценденцию. В результате такого дистанцирования складывается своеобразное *двоемирие*. Есть мир, где царит бог, но он нам недоступен, и есть мир людей, в котором бог перестал себя проявлять. В этом земном мире бог все больше и больше начинает выступать как внутренний нравственный закон, высший принцип разума и т. д. У Каруса очевидна попытка восстановить целостность мира, перекидывая мостик между восприятием субъекта и интеллектуальным созерцанием, доступным только богу. Кант, утверждая абсолютную недоступность интеллектуального созерцания конечному человеку, подчеркивал существование непроходимой пропасти между двумя мирами. Конечный субъект Канта постигает мир по определенным правилам, утрачивающим всякую связь с божественной интуицией ноумена. Марсель Геше, посвятивший важную книгу «расколдовыванию мира», замечает по этому поводу: «Объективность мира — это крайний результат отделения от Бога, которое,

состоявшись, освобождает в человеке субъекта познания, автономизируя его по отношению к божественному разуму (лишая его интеллектуального созерцания, которое делало Бога доступным)...»¹⁶⁰

В связи с утратой единства мира и возможности интеллектуального созерцания Зиммель специально останавливался на пейзаже. Обращая внимание на то, что пейзаж появился довольно поздно (обычно датой его возникновения считают время между XV и XVII веками), Зиммель парадоксально замечал, что «это появление обусловило разрыв в унифицирующем чувстве природы. Индивидуализация внутренних и внешних форм человеческого существования, растворение первичных связей в дифференцированных и самодостаточных сущностях составляют определяющую формулу мира после средних веков. Эта формула вынудила нас признать пейзаж внутри природы. В античности и в средние века не было ощущения [Gefühl] пейзажа, так как этот объект не обрел бытия с той решительностью и теми самодостаточными контурами, которые в конечном счете были подтверждены подъемом пейзажной живописи, извлекающей из этого немалую выгоду»¹⁶¹. С этой точки зрения целостность и автономия пейзажа — это знаки принципиального распада единства мира. Теперь пейзаж превращается в автономную целостность, вход в которую запрещен субъекту, смотрящему на пейзаж только через окно.

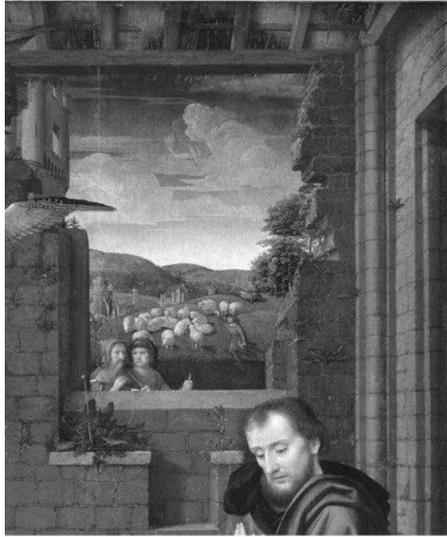
История становления пейзажа как жанра, пожалуй, подтверждает правоту Зиммеля. Исследовавший археологию пейзажа искусствовед Кристофер Вуд пишет, что в конце XV — начале XVI века слово «пейзаж» в ренессансных текстах «чаще всего относилось к такой части живописной панели, как фон нарративной композиции или портрета»¹⁶². Он же приводит в качестве примера использование пейзажа в алтарных складнях, например в алтаре Рождества Герарда Давида (1510-е годы), где пейзаж покрывал обратную сторону алтарных панелей со сценой Рождества. Пейзаж был виден зрителю, когда сами персонажи были спрятаны, а створки алтаря закрыты.

Персонажи оказываются окруженными лесом, внутри него. Зритель как бы проходит к яслям через лес. Любопытно и то, что в самой картине Рождества за фигурами Богородицы и Иосифа располагается окно, которое открыто на дальний горный пейзаж. Лес же на обратной стороне алтаря не есть что-то удаленное и автономное. Пейзаж как автономная часть картины уже вырезается из окружающего мира и удаляется в оконный проем. И эта изоляция пейзажа маркирует утрату целостности мироздания и предстает зрителю только в самом конце «пути».

Показательно, что на изолированной пейзажной ведуге в облаках парит фигура ангела, не принадлежащего земному миру.



Герард Давид. Рождество (закрытые створки алтаря). 1510-е. Рейксмузеум, Амстердам



Герард Давид. Рождество (деталь). 1510-е. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Этот алтарь Герарда Давида показывает место пейзажа до его автономизации: это пространство «по краям», которое ведет к центру, а от центра дальше в небеса и трансценденцию. Я думаю, что внешние створки алтаря Герарда Давида следует интерпретировать в контексте знаменитого Гентского алтаря братьев ван Эйков, сделанного гораздо раньше (1432). На внешних створках алтаря ван Эйков в самом его центре помещены в тесном соседстве выполненный в технике *trompe-l'œil* натюрморт в нише и пейзаж в окне.

Натюрморт и пейзаж реализуют себя по отношению к поверхности, которая является носителем изображений и, в конечном счете,

поверхностью алтаря. Натюрморт как бы выдвинут к зрителю по отношению к служащей ему фоном стенке ниши. Он реализует себя по эту сторону полотна, а пейзаж — по ту, как бы за алтарной доской.

Наиболее влиятельным ренессансным трактатом об изобразительном искусстве был трактат «О живописи» Леона Баттисты Альберти, где он в первый раз рассуждает о сходстве живописи с открытым на мир окном: «Прежде всего о том, где я рисую. Я вычерчиваю четырехугольник с прямыми углами, того размера, который мне угоден и который рассматривается как открытое окно, через которое я вижу то, что хочу изобразить»¹⁶³. Правда, окно у Альберти — это скорее метафорический срез той пирамиды, которую образует видимое для глаза пространство, и срез этот покрыт не стеклом, а тонкой вуалью, сквозь которую можно видеть и на которой можно рисовать. Иными словами, стекло тут прямо заменяется подобием холста: «Устроена она так. Это чрезвычайно тонкая вуаль, сотканная очень редко, окрашенная в какой тебе угодно цвет, разделенная более толстыми нитями на любое удобное тебе число параллелограммов; эту вуаль помещаю я между глазом и видимой вещью, так что зрительная пирамида проходит через редину вуали»¹⁶⁴. Если принять модель живописи Альберти, то можно прямо говорить о расположении натюрморта или пейзажа по разные стороны полотна-окна. Но эту модель можно развернуть и в плоскости сравнения двух алтарей — Давида и ван Эйков. Ван Эйки помещают на

внешние створки алтаря окно, которое у Герарда Давида оказывается внутри алтаря. Внешнее у ван Эйков аллегоризируется дважды — как внешнее пейзажа за окном и как внешнее натюрморта по отношению к плоскости стены и холста, но одновременно как внутреннее натюрморта и интерьера. У Давида внешнее сначала не знает окна — это просто лес, не соотношенный с внутренним и с жилищем, и вторично — внешнее, данное изнутри алтаря, как пейзаж в окне. Как видим, и та и другая работа играют с тематикой внешнего и внутреннего.

Упомянутые алтари указывают на место внешнего и внутреннего по отношению к пейзажу, одна из функций которого — организовать этот переход от внутреннего к внешнему и наоборот, от фрагмента к целому и от целого к фрагменту. Природа, вернее увиденная и приобретающая форму природа, и есть такое культурное образование, которое существует на границе между внутренним, ментальным образом мира и внешней объективностью реального мира. При этом статус природы тут никогда не определяется до конца. Энн Уистон Сперн так растолковывает этимологию самого слова «ландшафт», по-английски *landscape*: «Land означает физические характеристики места и его населения. *Skabe* и *schaffen* означает „придавать форму“ (to shape), а суффиксы *-skab* и *-schaft*, как в английском *-ship*, также означают ассоциацию, партнерство. В оригинальном слове заключено понятие взаимного оформления народа и места: народ придает форму земле, а земля придает

форму людям»¹⁶⁵. Вот это взаимное формирование внешнего и внутреннего безусловно присутствует в структурной конфигурации пейзажа. Между пейзажем и нашим познанием, то есть субъективностью в кантовском смысле, существует нерасторжимая связь.

Что такое природа? В контексте нашего знания — это образ единства материального мира. Если в мире нет никакого единства, то невозможна наука, потому что невозможно единство природных законов. Мы должны иметь вот эту *идею природы*, революционную идею, потому что она не дана нам эмпирически, в ощущениях, это продукт нашего конструирования. Богу, по мнению Канта, не нужно мыслить природу. Бог обладает мгновенной интуицией, которая постигает все единство мира, который он сам создает. Современник Каруса Александр фон Гумбольдт, замечательный немецкий ученый, будет говорить о космосе как о таком ноуменальном единстве, которое не может быть нами познано во всей совокупности. Но, по мнению Гумбольдта, есть особый инструмент его постижения — физиогномика, или эстетическая интуиция. Это способ постичь нечто недоступное нам в режиме эмпирических исследований или логических операций. Эстетическая интуиция принципиально отличается от интеллектуальной, к которой апеллировал Карус. Эстетическая интуиция не выходит за рамки субъекта, это переживание внешних форм, осуществляемое всецело в рамках

субъективности.

Пейзаж возникает как дистанцирование природного, которое приобретает эстетическое единство и может становиться объектом дистанцированного, удаленного наблюдения, любования и постижения. Это, если хотите, проникновение свободы в природу. Шиллер писал о том, что свобода связана с абсолютным эстетическим созерцанием природы, которое неотделимо, как он говорил, от десакрализации, нам нужно десакрализировать природу, нам надо перестать ее обожествлять, и мы должны дистанцироваться по отношению к этой природе.

Дьёрдь Лукач, рефлекслируя над вышеупомянутым блоховским пониманием пейзажа, писал: «Если природа становится ландшафтом (в противоположность, например, бессознательной жизни-в-природе крестьянина), то художественная непосредственность переживания ландшафта, которое, разумеется, проходит многие опосредствования, дабы достичь этой непосредственности, обзаводится предпосылкой в виде некоей, в данном случае пространственной, дистанции между наблюдателем и ландшафтом. Наблюдатель находится вне ландшафта, иначе природа не может стать для него ландшафтом. И если бы он, не выходя за рамки этой эстетическо-контемплативной непосредственности, попытался ввести самого себя и непосредственно окружающую его пространственно природу в „природу как

ландшафт“, то он тотчас бы убедился в том, что ландшафт только на определенной, при разных обстоятельствах различной, дистанции от наблюдателя начинает быть ландшафтом, что он лишь как пространственно обособленный наблюдатель может иметь ландшафтное отношение к природе <...> ландшафтное отношение находит свое адекватное и непроблематическое выражение в искусстве, хотя, тем не менее, нельзя забывать, что и в искусстве дает себя знать та же самая неустранимая дистанция между субъектом и предметом, которая встречалась нам повсюду в современной жизни, и что искусство может знаменовать собой лишь образное оформление [Gestaltung], но не реальное разрешение этой проблематики»¹⁶⁶.

У Блоха, как вы помните, акценты расставлены иначе. Его интересует именно пространство перехода, которое не относится в полной мере ни к наблюдателю, ни к ландшафту, мертвое пространство между ними. Это мертвое пространство интересно именно потому, что тут происходит обращение внутреннего во внешнее и наоборот. Оно отделяет и соединяет одновременно. Не только пейзаж, но живопись как таковая задается как система дистанцирования и сближения одновременно. Таким образом, живопись сразу заявляется не только как нечто связанное с рамой и прочерчиванием условного прямоугольника-темплума, но и как поверхность, непреодолимо отделяющая смотрящего от видимого. Мертвая зона пейзажа тут получает иной живописный

эквивалент.

Классическая живопись — это окно в мир. Современные художники, когда они пытаются избавиться от рам в своих картинах, хотя и отказываются от старой ассоциации картины с окном. И это понятно. Вот немецкая гравюра Иеронимуса Родлера (1531), иллюстрирующая трактат Альберти. Эта удивительная картинка показывает сам принцип пейзажной живописи. Имеется окно, за окном пейзаж. В комнате на расстоянии от окна сидит человек, отделенный от этого пейзажа окном, и переносит на лист, разлинованный так, чтобы повторять очертания переплетов окна, то, что он видит сквозь стекло. Художник рисует пейзаж, копируя на бумагу окно со всеми его переплетами, затем удаляемыми как чисто служебная геометрическая разметка.

Сегодня нам кажется, что пейзажист должен, как Сезанн, взять свой мольберт и пойти на природу, к горе, которая видна через окно. Сезанн говорил, что его принцип рисования пейзажа — это быть потерянным в природе. Ему казалось, что он начинал рисовать от чувства этой потерянности, от чувства максимального растворения в природе, которое постепенно сменяется чувством дистанцирования. При этом сам пейзаж он именно считал результатом сложного перехода объективного в субъективное и обратно: «Пейзаж отражается, становится человеческим и осознанным во мне. Я его объективирую, проецирую и закрепляю на полотне. <...> Я буду субъективным сознанием этого пейзажа,

точно так же как моя живопись будет объективным сознанием. Моя живопись и пейзаж — оба вне меня. Одно — хаотичное, неуловимое, смутное и лишенное логики, внешнее по отношению ко всякой логике. Другое — неизменное, осязаемое, организованное, участвующее в модальности (*participant à la modalité*), драме идей...»¹⁶⁷

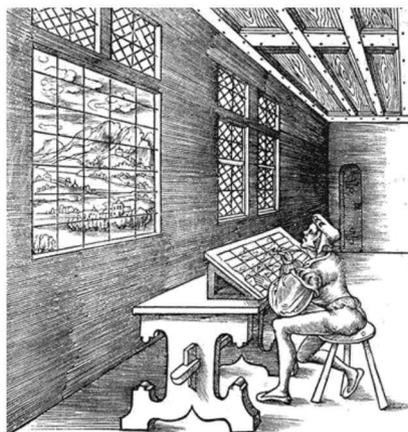


Иллюстрация из книги: Johann II of Bavaria und Hieronymus Rodler, Ein schön nützlich büchlein und unterweisung der Kunst des Messens (1531)

Но Родлер, вдохновленный Альберти, не может подумать о том, чтобы выйти на природу. Ему нужно поставить между собой и пейзажем преграду, которая позволит пейзажу состояться. До нас дошли сходные дидактические гравюры, на которых между художником и объектом рисования всегда есть преграда. Есть, например, подобная гравюра в трактате Дюрера, посвященном перспективе. То есть это окно принципиально для западного понимания

пейзажа, и оно начинает тематизироваться, например у голландцев.

До нас дошло ставшее знаменитым письмо Аретино Тициану, написанное в Венеции в мае 1544 года. Аретино рассказывает в нем, как после обеда в одиночестве и в дурном настроении подошел к окну и стал любоваться видом Большого канала, гондолами, регатой, зеваками и т. д. Постепенно, однако, тон письма меняется, и Аретино начинает описывать небо, облака, потоки света и т. д. В письме природа сама уподобляется гениальному художнику. Говоря об облаках, например, Аретино замечает: «Я был действительно поражен разнообразием цветов, которые они являли; ближайшие горели огнем солнечного пламени, а дальние были красными от менее жгучей киновари. Какими прекрасными мазками кисти Природы отодвинули лазурь вдаль за дома, таким же образом, как это делает Тициан в своих пейзажах! Кое-где возникал зелено-синий, а кое-где сине-зеленый, которые и вправду казались созданными бродячей фантазией природы, этого мастера мастеров»¹⁶⁸. Здесь, возможно, живописная функция окна выражена как нигде ясно. Окно не просто превращает вид в художественно-эстетическую целостность, но превращает Природу в художника. Именно в окне Природа не просто являет красоту мира, но смешивает краски, подбирает тона, распределяет их между далью, средним и ближним планами. Искусство тут производится окном без всякого вмешательства человека или, вернее, до

всякого вмешательства художника. Отсюда понятно, что художник, как на гравюре Родлера, должен только скопировать то, что для него произвело окно.

Сэмюэль Эджертон, рассматривая смысл окна и вуали у Альберти, делает следующее замечание: «И хотя он безусловно хотел, чтобы *Natura* была описана так, как мы ее видим тут на земле, он вовсе не хотел, чтобы госпожа была изображена без искусственного грима. Сквозь вуаль художник должен был созерцать не просто „природу природствующую“ (*natura naturans*) в дикости, во всей лохматости ее сорняков, но „природу оприродленную“ (*natura naturata*), то есть подманикюренную и измененную в соответствии с древним пониманием нравственного порядка»¹⁶⁹. Эджертон, вероятно, прав. Прямоугольная упорядоченность окна делала природу особым живописцем, следующим нормативным установкам привычного порядка.

С этим, вероятно, связана попытка покончить с живописной метафорой окна. Мерло-Понти, например, объяснял живопись Сезанна тем, что тот был готов постоянно «ставить традицию под вопрос». Отказываясь от дистанцированной точки зрения и упрощенной геометрии, он неотвратимо отказывался от порядка в пользу хаоса: «Рабочий стол на портрете Гюстава Жеффруа вытягивается к низу картины вопреки законам перспективы. Отказываясь от рисунка, Сезанн ввергал себя в хаос ощущений. Ведь ощущения выводят предметы из равновесия и постоянно подсовывают иллюзии <...>. Как

выразился Бернар, Сезанн утопил свою „живопись в неведении, а свой дух — в потемках“»¹⁷⁰. И чуть ниже философ уточнял: «Сезанн не считал, что должен выбирать между ощущением и мышлением или между хаосом и порядком. Он не хочет разделять застывшие вещи, как они явлены нашему взору, и само их ускользающее явление, он хочет писать материю в процессе облечения ее формой, рождение порядка через спонтанную организацию»¹⁷¹. Сезанн формулировал эту двойственность как единство субъективной логики ощущений и объективного хаоса, бросающего вызов любой логике. Точно так же и Клее, который, кстати, очень не любил рамы, говорил о том, что живопись должна пониматься как самоорганизующийся хаос, а не как структура, которая наложена на какие-то предсуществующие вещи. Живопись должна возникать из серой точки (которую он считал символом хаоса как «не-понятия») и постепенно дифференцироваться. Клее считал, что хаос важен для живописи именно потому, что это антиконцепт, антипонятие. Живопись должна уйти от понятийности и быть антиконцептуальной, оформляющей мир не через понятия.

Гегель в Иенских лекциях 1805–1806 годов пишет о ночи как хранительнице образов, лишенных понятий, о ночи понятий: «Образ хранится в его сокровищнице, в его ночи. Он (образ) неосознан, то есть не извлечен и не поставлен перед представлением как предмет. Человек есть эта ночь, это пустое ничто, которое содержит все в своей

простоте, богатство бесконечно многих представлений, образов, из которых ни один не приходит ему на ум или же которые не представляются ему налично. Это — ночь, внутреннее природы...»¹⁷² Нужно войти внутрь природы, чтобы найти там фантазмагорию образов без представлений и понятий. Иными словами, нужно разрушить окно, отделяющее человека от пейзажа. Но в более широком смысле слова, чтобы написать природу в «простоте, богатстве бесконечно многих представлений, образов», нужно уничтожить пейзаж.

Критика понятия живописи как окна связана с сегодняшним кризисом понятия эстетического, эстетики как прекрасного объекта созерцания, который дается нам как тотальность, в рамках, в окне и выражен в идее пейзажа. Репрезентация и окно как эпистемологические модели сегодня уступили место виртуальности, неопределенности, не вписываемым в рамки окон, унифицирующих тотальностей, характерных для всей классической истории европейского искусства.

Лекция XI

Рама и неподвижность точки зрения. Планоцентризм. Миф о происхождении живописи из тени у Плиния. Поверхность и объем в американском минимализме. Эбботт и Успенский. Идея четвертого измерения. Кант о *parerga*. Клод Файетт Брэгдон. «Искусство и объектность» Майкла Фрида. Контррельефы. Линия и идея. *Species intelligibilis*. Венера и аллегория Истины у Боттичелли как переход от чувственного к умозрительному. Заумь и язык в его связи с образами. «Глоссолалия» Андрея Белого. Звук, жест и пространство. Эвритмия. Рудольф Лабан и «кинесфера». Превращение акустического экспрессивного жеста в изобразительный по Вундту и Зелинскому. Собираение пространства и язык: Тынянов и Хайдеггер. Икона пространственного генезиса у Белого. Кубизм и четвертое измерение. Теория иконописного пространства Льва Жегина. Динамика и обнаружение виртуального пространства. Пространство как генетическая машина. Динамические трансформации западноевропейской живописи. *Relat* Алексиуса Мейнонга. Ритм.

Интенсивность у Делёза. Глубина.

В этой лекции я хочу коснуться некоторых сторон пространственного компонента изображения, о которых редко вспоминают, но которые мне кажутся важными. Речь идет о воображаемых виртуальных пространствах, возникающих на пороге, при переходе из одной онтологии в другую. Например, при переходе от телесного к репрезентации, от слова к экспрессии и т. д.

В прошлой лекции о пейзаже я коснулся важнейшего аспекта западного понимания живописи — как плоскости, взятой в рамку. И эта модель отражает общее представление о том, что такое изображение. Те, кто работает в сфере искусствоведения, знают книгу Ханса Бельтинга «Конец истории искусства?», в которой ставится под сомнение сама идея единой истории искусства. Для Бельтинга это мнимая тотальность, объединяющая под общим ярлыком совершенно разные явления. Но то, что мы с той или иной степенью обоснованности называем искусством, то, что появилось на Западе в эпоху Ренессанса, развивалось под знаком определенного типа изображения, ставшего центральным для европейской культурной традиции. И это представление было сформулировано Альберти, уподобившим живописное полотно окну. Мы об этом в прошлый раз говорили. А что такое это окно? Для Альберти это срез визуальной пирамиды, в которой объемные вещи воспроизводятся с помощью линий и цветов на плоскости. То есть это

плоскость, на которую проецируются объемные тела. Можно грубо упростить и сказать, что западные представления о картинке — это всегда проекция трехмерного тела на двухмерную плоскость. Я говорю в данном случае, конечно, о фигуративных вещах, а не об абстрактной живописи. Рисовать — это значит превращать трехмерное в двумерное. Объемный мир должен втянуться в плоскость и расплаться на ней. Метафора окна к тому же предполагает, что картинка должна быть неподвижной. И перед этой картинкой фиксируется неподвижная точка зрения.



Альбрехт Дюрер. Художник, делающий перспективный рисунок лежащей женщины, ок. 1600. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Вот известная дюреровская дидактическая гравюра.

Лежит женщина, перед ней стоит оптический прибор, который, собственно, и является окном. Окно разделено сеткой на равного размера квадраты, которые художник воспроизводит у себя на листе бумаги. Он копирует то, что видно в сетке «окна», на этот лист бумаги, с вертикальной плоскости на

горизонталь. И этот перенос оказывается переносом тела на плоскость. Но самое интересное в этой картинке — это крохотный обелиск, который стоит перед носом у художника и заставляет его быть абсолютно неподвижным. Рисовальщик должен неизменно находиться в этой принудительной точке зрения. Неподвижность существенна, потому что она снимает всякую динамику с изображения. В жизни мы все время видим разные аспекты вещей, которые потом в нашем сознании синтезируем в вещь как некий феномен. Гуссерль говорил о том, что всякий индивидуальный аспект вещи случаен. Этот случайный облик может быть адекватен сущности вещи, а может и не быть адекватен. Но над этим случайным обликом благодаря опыту созерцания различных аспектов вещи мы надстраиваем некое особое «сущностное глядение»: «Каким бы ни было индивидуальное созерцание, адекватным или нет, оно может обратиться в сущностное глядение, а последнее, будь оно соответственно адекватным или нет, обладает характером акта, какой *дает*. А в этом заключено следующее: *Сущность (эйдос) — это предмет нового порядка*»⁸⁷. В начале этого курса я уже упоминал Гуссерля и его идею «категориального восприятия». В данном случае мне кажется важным, что Идея вещи, ее эйдос, сущность требуют от нас множественных точек зрения, их смены. Почему же искусство, которое со времен Ренессанса пыталось сделать видимыми как раз идеи, исключает всякую подвижность взгляда? Я думаю, что объясняется это

именно рамой, которая трансформирует видимое в тотальность и знак.

Подвижность точки зрения с большим трудом и после длительного периода неподвижности достигается только в кинематографе. Историки кино всегда фиксируют момент, когда камера задвигалась, появились первые тревлинги. И при этом движение, которому историки кино придают такое значение, вообще говоря, мнимое. Зритель, который, как считается, идентифицируется с точкой зрения камеры, сидит неподвижно в своем кресле, перед ним неподвижный прямоугольник экрана, и все, что движется, оказывается спроецированным в эту систему неподвижного и абсолютно стабильного взаимоотношения между глазом зрителя и прямоугольником перед ним. Но даже если отвлечься от феноменологии Гуссерля, мы знаем, что без сканирующего движения глаза мы ничего не можем видеть. Более того, мы знаем, что наше зрение теснейшим образом связано с моторными аспектами нашего поведения. Чтобы видеть, мы должны двигаться: зрение всегда внутренне ассоциируется с опытом движения нашего тела, освоения пространства.

Немецкий медиатеоретик Йенс Шрётер назвал главным свойством западного изображения *планоцентризм*: сосредоточенность на плоскости. Этот термин он изобрел по аналогии с логоцентризмом Деррида⁸⁸. Правоту Шрётера подтверждает любопытная судьба скульптуры в западной

цивилизации. В древности скульптуры были идеальными формами изображения. Скульптура казалась наиболее адекватной формой изображения, потому что она воспроизводит объем. Но сегодня статус скульптуры в западном мире гораздо менее определенный. Скульптура не совсем вписывается в наши представления об изображении. Она находится в серой зоне между изображением и объектом. Это предмет. А предмет с трудом описывается как изображение.

Произошло, как я уже говорил, вбирание, впитывание объемного мира в плоскость. В 1749 году английский математик Брук Тейлор опубликовал трактат, посвященный линейной перспективе, в котором очень наглядно показал способ перевода трехмерных тел в изображение.

Он же придумал иной способ наглядного изображения этого процесса. Он изобразил помещение, наполненное объемными телами, которые отбрасывают от себя тени. И тени являются аналогами геометрических проекций. Тень оказывается способом перевода объемного тела в абсолютно плоское, контурное изображение, в котором объемное тело исчезает.

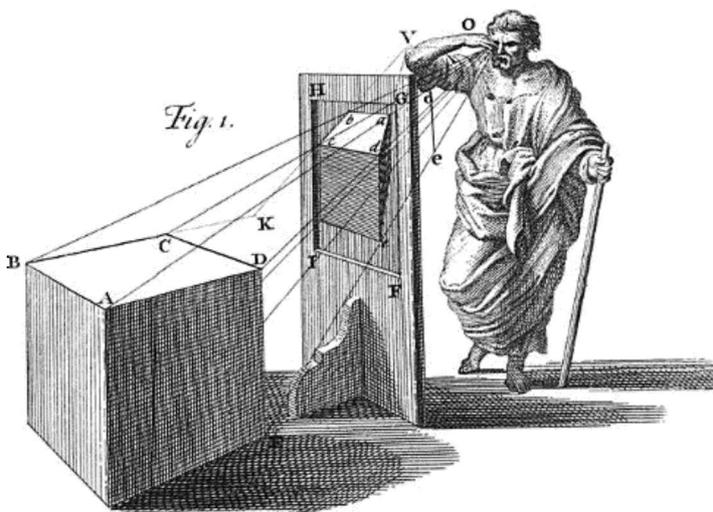


Иллюстрация из книги: Brook Taylor. *New Principles of Linear Perspective*. London, 1749, Fig. 1

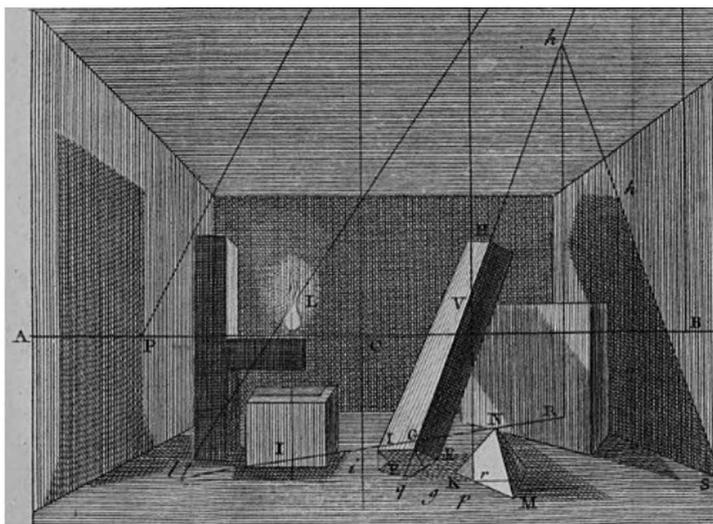


Иллюстрация из книги: Brook Taylor. *New Principles of Linear Perspective*. London, 1749, Fig. 21

Плиний Старший рассказывает миф о происхождении живописи из тени, который стал очень влиятельным. Миф этот любопытен тем, что он относился к скульптуре, к рельефу, но постепенно был без остатка перенесен на живопись. Плиний даже подчеркивал, что это не живописный, а скульптурный миф: «О живописи достаточно, и даже слишком. К этому уместно было бы присоединить и пластику, обязанную той же земле. Лепить из глины портретные изображения первым придумал гончар Бутад из Сикиона, в Коринфе, благодаря дочери: влюбленная в юношу, она, когда тот уезжал в чужие края, обвела тень от его лица, падавшую на стену при светильнике, линиями, по которым ее отец, наложив глину, сделал рельеф и, когда он затвердел, подверг обжигу вместе

с прочими глиняными изделиями, и передают, что он хранился там в Нимфее до тех пор, пока Муммий не разрушил Коринф»⁸⁹.

Существует много живописных трактовок этого мифа, одна из которых принадлежит Комару и Меламиду. Это известная картина «Происхождение социалистического реализма», где Муза, исполняющая роль дочери Бутада, обрисовывает профиль Сталина. Комар и Меламид скопировали этот мотив и саму музу с картины 1832 года «Происхождение живописи» Вилема Эдуарда Дэга (Daeg). Таким образом, копирование тени иронически тематизируется ими как своего рода плагиат. Как бы там ни было, можно сказать, что основополагающий миф о происхождении западного искусства — это миф о переводе объемного тела в плоское изображение.

Становясь плоским, мир оказывается недостижимым вдвойне, он оказывается не только ушедшим в другое измерение, но и дистанцированным от нас благодаря окну. А окно, как я уже говорил, — это аппарат преобразования внутреннего во внешнее. И это свойство неожиданно актуализирует этот «аппарат» в период становления современного искусства, решительно порывающего с репрезентацией субъективности, «внутреннего мира». Об этом речь шла в контексте обсуждения эволюции портрета.

Французский филолог Лоран Женни обратил внимание на важность проникновения темы окна в поэзию, сначала у Малларме, а потом у Аполлинера,

чьи «Окна» были вехой в развитии авангардной поэзии. Текст Аполлинера был написан в 1912 году для каталога выставки Робера Делоне, написавшего картину «Симультанное окно на город». Окно играет существенную роль в переориентации поэзии от синтаксической линейности к пространственной симультанности; как пишет Женни, «произошел незаметный переход от музыкальной модели поэтики к живописной, от экспрессивной формы к плану репрезентации»⁹⁰. Я упоминаю тут о поэзии, потому что на ее примере видно, как метафора окна, его структура позволяют осуществлять важные переходы от одного типа поэтики к другому, от экспрессивности к планоцентризму, от романтизма к модернизму например.

В 1960-е годы проблема планоцентризма возникла с неожиданной остротой в американском минимализме. Целый ряд скульпторов-минималистов, прежде всего Дональд Джадд, Тони Смит и отчасти Роберт Моррис (в несколько ином аспекте), пытались построить свои произведения как проблематизацию процесса превращения тел в двумерные изображения. Дональд Джадд сделал большую серию работ, в основе которых лежит исчезновение объема в плоскости. С точки зрения традиции некоторые работы Джадда — безусловно скульптуры, потому что они трехмерны. Но представление этих скульптур необычно. Они повешены на стену, как картины.

Тела Джадда — металлические кубы, но на стене

они являют нам плоскости, по формату сходные с форматом живописного полотна. Разумеется, за экспериментами Джадда маячит тень Малевича, его квадрата. Малевич рассматривал «Черный квадрат» как венец беспредметности. А что такое беспредметность? Это исчезновение тела в плоскости. Малевич как-то остроумно заметил, что стены музея могут быть уподоблены живописной плоскости: «... стены музея есть плоскости, на которых должны разместиться произведения в таком порядке, как размещается композиция форм на живописной плоскости...»⁹¹ Кубы Джадда висят как объекты, чья поверхность параллельна стене. Они дублируют стену и как бы проникают в нее. Это скульптуры, которые хотят стать изображением, более того, это плоскости, которые хотят стать плоскостью живописного холста, но которые не могут до конца избавиться от своей материальности. Малевич подчеркивал обратимость скульптуры и живописи: «Всякая живописная плоскость, превращенная в выпуклый живописный рельеф, — есть искусственная скульптура, а всякий рельеф — выпуклость, превращенная в плоскость, есть живопись»⁹².

Почему вообще тело может исчезнуть в плоскости? Этот процесс поистине завораживал теоретиков начиная с конца XIX века. Появление неевклидовых геометрий позволило считать, что хотя мир дается нам в трех измерениях, он в действительности четырехмерен⁹³. Мы просто не в состоянии видеть четвертого измерения, кантовские интуиции

пространства и времени нам этого не позволяют. Четвертое измерение часто идентифицировалось со временем. Целый ряд теоретиков высказали гипотезу, что четырехмерные тела проходят сквозь наш мир, оставляя видимыми только какие-то проекции и срезы. С легкой руки английского математика Эдвина Эбботта, написавшего математическую сатиру «Флатландия», в которой рассказывалось о том, как двумерные жители плоскости представляют себе «трехмерцев»⁹⁴, отношения между трехмерным миром и четырехмерным стали описываться как отношения проекции из многомерного мира в мир с меньшим количеством измерений. Петр Демьянович Успенский, который был одним из основных пропагандистов четвертого измерения в России, так описывал восприятие двумерцами трехмерных тел, проходящих через их мир: «Если к его плоскости приложить куб, то этот куб будет представляться ему в виде четырех линий, ограничивающих квадрат, соприкасающийся с его плоскостью. Из всего куба для него будет существовать один этот квадрат. <...> Если с его плоскостью будет соприкасаться много тел, то в каждом из них для простого существа будет существовать только одна, соприкасающаяся с его плоскостью плоскость. Эта плоскость будет казаться ему предметом его собственного мира»⁹⁵. И Успенский приходит к важному выводу, который непосредственно ведет к беспредметности: «Эти существа не могут иметь реального бытия, обладая только двумя измерениями»⁹⁶.

То, что описывает Успенский, — это как раз поглощение объемного мира плоскостью и переход тел в изображения, не имеющие реального бытия. Нечто сходное наблюдается и у Малевича. Здесь происходит исчезновение тела, куб проходит сквозь плоскость, и на этой плоскости он дается как квадрат. Он теряет предметность вместе с измерением. Работы Джадда тоже обыгрывают переходное состояние между живописью и скульптурой. Кое-где он, например, вводит цветные плоскости. Вообще говоря, цветные плоскости относятся к живописи. Вокруг этих плоскостей он строит ящики. Стенки этих ящиков похожи на раму. Возникает сознательная амбивалентность: то ли это рамка, объем, то есть скульптурная форма, то ли это живопись в раме, то ли скульптура, которая превращается в живопись? Не случайно сам Джадд называл свои творения «Специфическими объектами» (Specific Objects).

Когда-то Кант указал на форму рамы как на элемент, усиливающий значение произведения, и при этом заметил, что ее чрезмерное развитие может нанести произведению ущерб: «Даже то, что называют украшением (*parerga*), т. е. все то, что не входит в представление о предмете в целом, как его внутренняя составная часть, а связано с ним лишь внешне, как дополнение, усиливающее благоволение вкуса, также ведь совершает это только посредством своей формы, как, например, рамы картин, драпировка статуй или колоннада вокруг великолепного здания. Но если украшение само не

обладает прекрасной формой, если оно, подобно золотой раме, добавлено лишь для того, чтобы своей привлекательностью вызвать одобрение картины, то оно называется украшательством и вредит подлинной красоте»⁹⁷. В последнем случае *parerga* — то, что непосредственно не относится к произведению, рама, — начинают сами превращаться в произведение — *ergon*. Нарушается фундаментальный баланс между рамкой и тем, что в нее вставлено. Эту проблематику потом подробно рассмотрит Деррида⁹⁸. У Джадда в каком-то смысле рама и есть произведение.

Вернусь, однако, к исчезновению тел в плоскости. Завороженный четвертым измерением американский архитектор и писатель начала XX века Клод Файетт Брэгдон в одной из своих диаграмм показывает, каким образом объемные тела проходят через плоскость и оставляют на ней совершенно разные картинки.

Когда куб касается плоскости вершиной, он производит фигуры совершенно не похожие на те, которые производит тот же куб, падающий на плоскость или грань. Эти непохожие друг на друга фигуры, нарисованные на плоскости, — не что иное, как диаграммы поглощения трехмерных тел двумерным пространством. Перед нами диаграмматическая история планоцентризма. Брэгдон даже предложил представить себе, что все многообразие окружающих нас орнаментов — это следы трехмерных тел, которые проходят сквозь наш мир, оставляя диаграммы. Вот одна из картинок

Брэгдона, иллюстрирующих этот тезис.

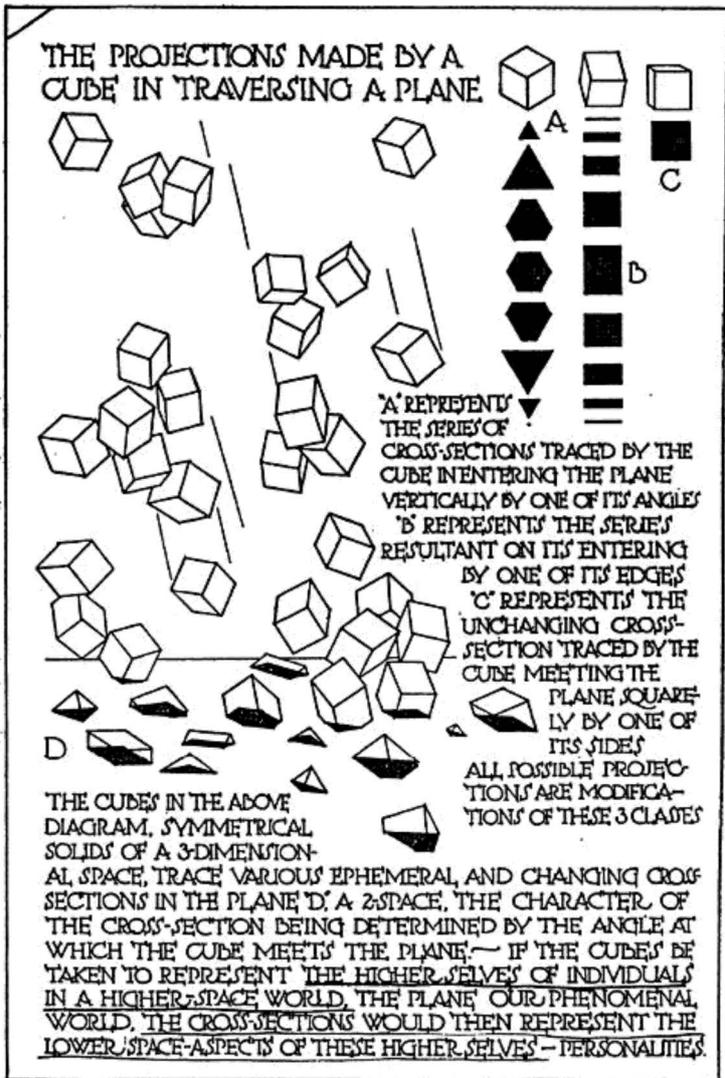


Иллюстрация из книги: Claude Fayette Bragdon. A primer of higher space (the fourth dimension). Rochester, N. Y., The Manas press, 1913. Plate 1

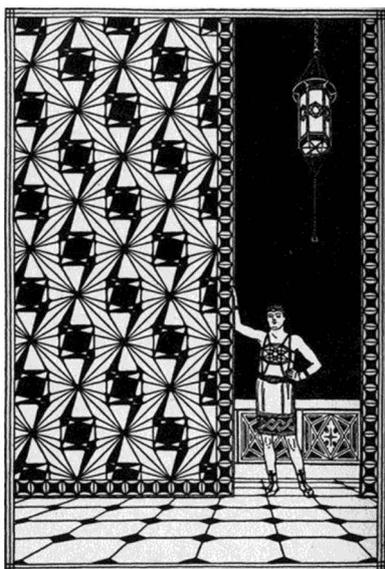


Иллюстрация из книги: Claude Fayette Bragdon. Projective Ornament. Rochester, N. Y., The Manas press, 1915. Plate 30

В 1967 году американский искусствовед Майкл Фрид написал влиятельную статью о минимализме, которая называлась «Искусство и объектность». Он критиковал минималистов за то, что они все-таки не могут уйти от понятия плоскости, что они находятся в рамках западного представления о том, что всякое изображение должно быть плоским, и призывал минималистов покончить с плоскостью и выйти, наконец, в объем. Суть проблемы, с точки зрения Фрида, заключалась в амбивалентном понимании слова *shape*, которое можно условно по-русски передать словами «форма» и «формат». Предметы имеют форму, а живопись — формат, то есть форму и размер холста или картона например. Фрид писал

о том, что «постепенно обнаружился конфликт между формой как фундаментальным свойством предметов и форматом как живописным медиумом. <...> Ставка в этом конфликте — воспринимаются ли картины или объекты как картины или объекты и то, что, собственно, их идентичность как живописи определяется их способностью закреплять за собой форму или формат»⁹⁹. Между прочим, Фрид возводил «специфические объекты» Джадда к русскому конструктивизму, в том числе к Татлину, чьи контррельефы лежат в той же системе логики¹⁰⁰. Контррельеф — это объем, выступающий из плоскости или уходящий в плоскость. В каком-то смысле и тут можно говорить о переходе формы в формат. Здесь скульптура является живописью или находится в амбивалентном отношении к картинке. Конечно, для Швиттерса, Татлина, Эль Лисицкого и других, кто экспериментировал в этом направлении, речь шла скорее об обратном процессе, а именно о превращении линии в предмет, материальную вещь.

Татлин любил делать такие угловые рельефы, растянутые между двумя стенами. Художник тут мыслит в русле Малевича, считавшего, что «стены музея могут быть уподоблены живописной плоскости». Между плоскостями стен на растяжках подвешены металлические и деревянные элементы. Тросы выполняют роль обретенных объем или еще не исчезнувших в плоскости нарисованных линий. Но самое любопытное — внутри контррельефа вставлены наложенные одна на другую две плоскости,

которые и воплощают фридовскую амбивалентность — это как раз предметные формы, уже становящиеся фоном, медиумом, то есть аналогом живописного полотна. Именно в них форма превращается в формат.

Что происходит в процессе поглощения объема плоскостью? Появляется то, чего не существует в природе, а именно *линия*. Линия не существует в реальном мире, но обладает метрическим измерением. Ее можно измерять, она может быть введена в координатную сетку, она может быть подвергнута математическим операциям, которые, как мы знаем, связаны с геометрией, в частности проективной геометрией. Именно она позволяет перевести чувственный аспект мира в интеллектуальное измерение. Со времен Ренессанса линия понимается как идея, я об этом уже говорил. Эрвин Панофский описал генеалогию этой связи линии с платонизмом и идеями. Центральную роль тут сыграл ренессансный теоретик искусства и художник Таддео Цуккари, который считал, что рисунок (*disegno*) благодаря линии позволяет выявить абстрактную сущность вещей и перейти от конкретно чувственного аспекта мира к интеллигибельному. Вот разъяснение Панофского: «Его большое произведение „L’idea de’ pittori, scultori ed architetti“, мало оцененное и плохо понятое историками искусства, уже потому заслуживает внимания, что здесь впервые целая книга посвящена исследованию чисто умозрительной проблемы, которая в общем и целом может быть

обозначена как вопрос о том, как вообще возможно художественное изображение. Ответ же дается и может быть дан лишь благодаря тому, что внутренняя идея, внешним выражением которой объявляется произведение искусства, испытывается в своем происхождении и значении и победоносно выходит из этого испытания. <...> все подлежащее выявлению в произведении искусства уже должно иметь образ в уме художника. Это духовное представление он называет *disegno interno* или *idea* (ибо, согласно его определению, *disegno interno* есть „форма или идея в нашем уме, явно и отчетливо обозначающая представленные им вещи“; „богословский“ (!) термин *idea* он не хочет употреблять лишь потому, что в качестве художника обращается „к живописцам, скульпторам и архитекторам“), тогда как практическое художественное изображение — живописное, пластическое или же архитектурное — он обозначает *disegno esterno*»¹⁰¹. Сказанное, конечно, относится к становлению представления о художнике как о визионере, о чем речь уже шла. Но в данном случае мы имеем процесс, который в вывернутой наизнанку форме повторяет процесс исчезновения объема в плоскости, формы в формате, материального в идеальном. Речь тут ведь идет о зеркальном отражении перевода некоей объемности (хотя и имеющей конфигурацию внутреннего рисунка) во внешний рисунок, то есть в линии на бумаге. Я бы назвал процесс, интересующий Цуккари,

умозрительной проективной геометрией. Любопытно тут и то, что простой мимесис — подражание материальным вещам — получает как бы свое симметричное продолжение в чистой интеллигибельности.

Это фундаментальный аспект западной культуры, потому что она всегда обеспокоена тем, каким образом мы от чувственного восприятия переходим к понятию и к мысли. Это одна из центральных проблем, конечно, у Канта: как мы мыслим то, что мы ощущаем, видим, то, что дается нам как чувственно воспринимаемое, например телом?

Между XIII и XVII веками неоднократно обсуждалась тема *species intelligibilis* — интеллигибельных родов. Тогда предполагали, что мы имеем *материальный* орган восприятия, который воспринимает запахи, цвета, все что угодно, а в нашей душе есть *идеальный* интеллигибельный разум, который вычленяет из этих ощущений схему, модель, которая позволяет осуществить переход от чувственного к мыслимому. Лин Спруит в книге, посвященной *species intelligibilis*, показывает, как с точки зрения средневековых мыслителей активный разум создает из чувственных ощущений репрезентации, называемые фантазмами (*phantasmata*), позволяющие воспринимающему разуму выделить из них когнитивное содержание — сущности, *quidditas rei* — присущие родам и т. д.¹⁰² Эта средневековая проблематика, получив платоническую прививку, в эпоху Ренессанса

начинает прямо связываться с линией. А затем нечто подобное мы найдем у Канта, где ощущения, трансформируясь в образы воображения, обретают качества схематизма и позволяют чувственному перейти в понятийно мыслимое. Происходит переход от чувственного к рациональному, разумному. В итальянской ренессансной теории речь идет о связи *disegno* (линии, рисунка) с тем, что называлось *concetto* (замысел, проект, постепенно приобретающий смысл *идеи*), и, в конечном счете, с *giudizio* (суждением). Этот переход, осмысленный, разумеется, иначе, мы потом найдем у Канта.

Переход от чувственного к интеллигибельному — одна из главных задач искусства: от чувственного хаоса восприятий, цветов, ощущений, аффектов, которые дает нам мир, к смыслу. Искусство мыслится как то, что позволяет в мире выявить смыслы. Не об этом ли говорил Сезанн, утверждавший, что искусство упорядочивает «логику ощущений»?

Теперь я бы хотел поговорить о Боттичелли. В конце XIX века Аби Варбург, о котором я уже неоднократно говорил, начал с оглядкой на него строить свою теорию пафоса. Он исследовал главным образом «Рождение Венеры» и «Весну». А недавно к варбурговской проблематике в контексте Боттичелли обратился талантливый французский искусствовед Жорж Диди-Юберман, чье исследование наталкивает на некоторые размышления.

Вазари, описывая Боттичелли и очень высоко его

ставя, придавал особое значение тому, что он по своему происхождению ювелир. Почему? С одной стороны, мастерство ювелира — квазискульптурное, с другой — оно связано с абсолютной точностью линий. Знаменитые работы Боттичелли отмечены сильным влиянием скульптуры и ее пластики, притом не столько в моделировании, сколько в резке. Это влияние видно в энергии проработки линий. Эта особенность бросается в глаза при сравнении, например, со школой Перуджино, со всей этой тенденцией, которая увенчана Леонардо да Винчи с его sfumato, уходом от жесткой линейности, столь характерной для Боттичелли, не скрывавшего свою связь со скульптурой.

Взять хотя бы «Рождение Венеры» Боттичелли. Тут очень подчеркнута линия, вырезанность контура. Художник акцентирует невероятно сложный рисунок волос, маньеристский по существу.

Венеры Боттичелли были копией Венеры Медицейской, которая считалась воплощением античной красоты. Эта связь с античной скульптурой была очевидной уже для современников. Эта скульптурность существенна. По мнению Варбурга, речь тут идет не только об ориентации на античный идеал красоты, но и о существенности для живописца темы обездвиженности. Варбург называет Боттичелли «ювелиром-живописцем», художественный темперамент которого делал его особенно чувствительным к «спокойной красоте». Но эта пассивная, неподвижная красота могла быть по

желанию оживлена «добавлением внешнего знака, когда возникала нужда в создании видимости интенсивной жизни»¹⁰³. Варбург называет этот внешний знак, механически заимствованный с греческих саркофагов, «поверхностно возбужденными мотивами движения»¹⁰⁴. Есть нечто странное в этих фигурах Боттичелли: абсолютная их статуарность и одновременно динамизм волос, тканей. Это хорошо видно в «Рождении Венеры». Тут неподвижные деревья, абсолютно неподвижный пейзаж сочетается с фигурами усиленно дующих Зефиров и фигурой Флоры с развевающимися тканями и волосами. Динамика тут вписана в качестве мотива в общую неподвижность и скульптурность.



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры, 1482–1486. Галерея Уффици, Флоренция



Сандро Боттичелли. Клевета Апеллеса, 1495. Фрагмент.
Галерея Уффици, Флоренция

Фигура Венеры в преображенном виде затем использовалась в «Клевете Апеллеса». Слева тут

изображена скульптура — это аллегория справедливости, правосудия, истины.

У нее те же самые развевающиеся волосы, ее фигура принимает ту же позу, что и Венера, левая рука занимает то же положение, а правая поднята вверх — это классический жест речи. Боттичелли легко переходит от идеи красоты к идее справедливости, суждения, *giudizio*, о котором писал Цуккари.

Венера, конечно, тоже отчасти аллегорическая фигура, но в гораздо меньшей степени, чем олицетворение таких абстракций, как истина или справедливость. Венера — это еще и богиня, персонаж нарративов, мифологии и сверх того — носитель чувственности. И это существенно, потому что при переходе от Венеры, созданной десятилетием раньше, к аллегории истины художник переходит от чувственного к умозрительному. Диди-Юберман так характеризует этот переход: «...несмотря на очень выраженное сходство поз, мы видим, как обнаженная вытягивается по вертикали вверх, утрачивает все следы воплощенности и приобретает однообразно желтоватый оттенок, чувственный каскад ее волос усыхает, но главное — ослабляются знаки, как говорится, „вторичных половых признаков“ — округлость, „сладость“ груди, бедер, плеч и рук. Кеннет Кларк пишет, что „проповеди и мученичество Саванаролы убедили [Боттичелли] в том, что чувственные удовольствия, даже очищенные от всякой вульгарности, тщетны и презренны“»¹⁰⁵. Сама идея красоты, идеала

понимается как результат превращения чувственного в рациональное, которое затем переходит в суждение, истину и правосудие. Но самое занятное, что такой переход в высшую степень абстракции изображается Боттичелли практически как вторичный переход в скульптурность. Аллегория истины в «Клевете Апеллеса» подчеркнута скульптурна, вернее показана как некая промежуточная фигура между статуями в нишах на заднем плане и «живыми» персонажами картины. «Однообразно желтоватый оттенок» ее кожи, отмеченный Диди-Юберманом, — это указание на мерцающую связь со скульптурой. Картина Боттичелли, на мой взгляд, оказывается аллегорией не только истины, но и перехода телесного в умоглядное, перехода, который разворачивается, с одной стороны, между живописью и скульптурой, а с другой стороны, между живым и мертвым. При этом мертвое тут телесно — это скульптура, а живое бестелесно — это живопись.

Вернусь к Варбургу, который, как я уже говорил, отмечал, с одной стороны, эту скульптурность, переход к идеальности, к понятию, а с другой стороны, противоречивую комбинацию неподвижности с абсолютной динамикой. Он назвал эту странную комбинацию подвижности и неподвижности *Pathosformel*, формулой пафоса. Интерес изображений заключается в том, что они часто стремятся к идеальной аллегоризации, к смыслу. Линия всегда тяготеет к тому, чтобы стать идеей, но никогда этого до конца не достигает. Конфликт между

динамикой (ветром, движением) и неподвижностью, переходящей в понятие, выходит, конечно, далеко за рамки творчества Боттичелли. Наследие Варбурга сегодня как раз актуально потому, что оно касается этой «диалектики» (не люблю это слово) изображений.

Эрвин Панофский — создатель иконологии — считал, что смысл изображений всегда можно понять, связав их с тем или иным словесным текстом. Смысл можно прояснить с помощью цитат. Варбург тоже искал словесные источники изображения. Он показал, например, что «Рождение Венеры» буквально, дословно иллюстрирует некоторые строки из «Стансов» Полициано. Но в отличие от Панофского у него цитата не только проясняет, но и усложняет смысл. Она усложняет содержание и разрушает его одномерность. Изображение никогда не может быть сведено к однозначному смыслу. В этом контексте формула пафоса у Боттичелли очень важна. Усложнитель создает двойственность, отраженную в формуле пафоса.

Казимир Твардовский, логик конца XIX века, ученик влиятельного австрийского философа Франца Brentano, говорил о том, что понятие — это только то, что нельзя вообразить. Когда мы можем вообразить — нам понятие не нужно. Понятие — это всегда невообразимое. Французский философ Гастон Башляр говорил о том, что мысль — это то, что освободилось от изображения. Мы всегда стремимся прийти к однозначности мысли, вся история искусства

с ее планоцентризмом, с ее попыткой объемную сложность мира свести к плоскости, представить в неподвижном виде отражает общую установку западного сознания на преобразование мира в нечто постигаемое. Слово в этой перспективе, как у Панофского, всегда оказывается финальным пунктом, к которому движется изображение. Ведь если мы начинаем превращать тела в плоские фигуры проективной геометрии, а потом в идею и концепт, мы в конце концов упремся в слово.

В этой связи трудно обойти стороной разговор о слове, потому что слово — не менее загадочная и непонятная вещь, чем изображение. Оно тоже укладывается нами в логические структуры, ибо мы обыкновенно стремимся придать слову внятность, однозначность, артикулированность. Этот поиск ясности очень присущ англосаксонской традиции и гораздо меньше — немецкой и российской. Но в какой-то момент оказывается, что вот эта установка на превращение мира в плоскость, линию, идею становится все менее и менее адекватной нашему восприятию мира. По разным причинам мир сегодня являет себя как гораздо более богатое и сложное образование, чем то, что мы можем представить с помощью картинок и слов. Слова традиционно выстраиваются в какие-то пропозиционные модели, где высказываются суждения. Суждения — это искомая логическая форма высказывания, непростительно редуцирующая мир.

С начала XX века нарастает неожиданное

недовольство языком, как будто утратившим способность адекватно выражать всю сложность мира. Одномерные пропозиционные логические цепочки перестают казаться искомым идеалом. В поэзии множатся эксперименты. В начале XX века появляется такое явление, как заумь, которое пытается повернуть язык в сторону изображения, которое, как мы помним из Симондона, открывает пространство виртуального, то есть потенциально нового. Крученных, один из главных теоретиков зауми, писал о том, что «человек уже видит, что бывшие до него слова умерли»¹⁰⁶ и спасти экспрессию могут только непонятные звукосочетания. Только заумь может вернуть слово к образам: «Заумная речь рождает заумный пра-образ (и обратно) — не определимый точно, например: бесформенные бука, Горго, Мормо; Туманная красавица Илайяли; Авоська да Небоська и т. д. <...> К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся...»¹⁰⁷ Речь именно идет о возвращении слова в лоно неясных видений, картин, то есть в область виртуального. Только с помощью такого возвращения язык имеет шанс произвести что-то новое.

Всякая синтаксическая и логическая цепочка ведет к уничтожению оригинальности мысли, к банальности, повторению одного и того же. Акустическая структура слова очень похожа на изображение, она тоже обладает неуловимой чувственной природой. Звуковые асемантические элементы в начале XX века неизменно

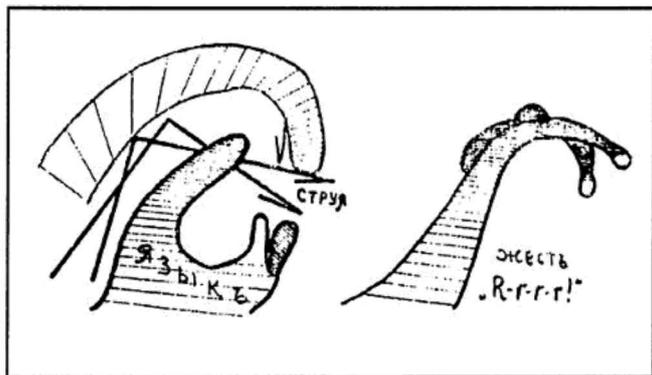
ассоциировались с живописью. Кандинский считал, что цвет имеет тональность, что он звучит. С Шёнбергом он работал над «Желтым звуком», перформансом, во время которого цвета должны были передавать тональности и наоборот. В начале XX века много говорят о синестезии, то есть о конверсии зрительного в акустическое. Существенно, что плоскость оказывается таким пространством, которое противостоит линейности синтаксиса. Синтаксис всегда линейен (хотя лингвисты и описывают его с помощью системы «расходящихся тропинок»). Речь линейна, одно слово идет за другим. А на плоскости эти линейные цепочки распадаются. Множество цепочек пересекаются друг с другом. Кандинский в своих теоретических текстах писал о том, что каждый цвет обладает определенным смыслом, он создает определенную тональность. Но мы можем двигать цветную точку на поверхности, и каждый раз, когда она будет смещаться, ее тональность будет меняться. Главное, что говорил Кандинский (и это важно для Крученых): мы никогда не знаем, какой будет эффект. В принципе, когда мы кладем рядом два цвета, эффект их соположения непредсказуем.

Одним из важных текстов, переосмысливающих стихию языка, была «Глоссололия» Андрея Белого, которую он написал в 1917 году, а издал в 1922-м в Берлине. В ней он описывает целую космогонию, ведь мир в его понимании произведен божественным словом. Но это божественное слово, говорит он, было бессмысленным до того, как сложились словари, до

того, как мы научились говорить. Оно носило чисто акустический характер. Из звука начинает разворачиваться мир. Понимание звука у Белого позаимствовано у Вильгельма Вундта, который считал, что в основе речи лежит не звукоподражание, но «звуковой жест»: «Живое впечатление порождает основанное на влечении или, если угодно, на рефлексе движение органов артикуляции, *звуковой жест*, который адекватен объективному раздражению <...>. В этих случаях мы имеем дело <...> с возникновением вследствие выразительного движения артикуляционных органов звукового образования, сходство которого со слуховым впечатлением представляет собой непреднамеренное побочное явление, сопровождающее артикуляционное движение»¹⁰⁸.

Следуя Вундту, Белый попытался за каждой комбинацией звуков увидеть первичное по отношению к ней выразительное артикуляционное движение. По мнению Белого, звук — это энергетическое производное жеста. Соответственно он может быть возвращен в лоно жестикуляции, то есть пространственного и видимого: «Прежде явственных звуков в замкнувшейся сфере своей, как танцовщица, прыгал язык; все его положения, перегибы, прикосновения к нёбу и игры с воздушной струей (выдыхаемым внутренним жаром) сложили во времени звучные знаки спиранты, сонанты: оплотневали согласными; и — отложили массивы из взрывных: глухих (p, t, k) и звучащих (b, d, g)»¹⁰⁹.

Поэт попытался представить звуки в виде странных диаграмм и картинок, где за схематическим изображением органов речи — языка, гортани — угадывалась фигура эвритмической танцовщицы — «эвритмистки». Звук тут превращается в пантомимический театр.



Андрей Белый. Иллюстрация из книги «Глоссолалия. Поэма о звуке»

Вот картинка из «Глоссолалии». Тут схематически изображены язык, небо, струя воздуха. И движение органов речи становится похожим на актрису, делающую драматический жест.

Как известно, Белый находился под сильным влиянием антропософии Рудольфа Штайнера, придумавшего систему экспрессивных жестов и ритмических движений, которую он назвал *эвритмия*. Штайнер также считал эвритмию видимой речью, зримой манифестацией божественного слова¹¹⁰. Вот картинка Штайнера, где он изображает

эвритмический жест. Самое любопытное для меня в этой картинке, что фигура здесь окружена странным пространством, с которым она непонятным образом соотнесена. На многих дошедших до нас рисунках человеческая фигура вписана в воображаемую трехмерную геометрическую фигуру. Жест сопровождается разворачиванием невидимого пространства.

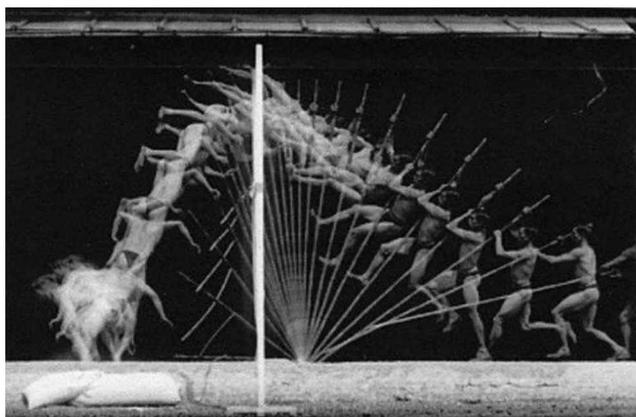
Помните, я говорил о Роже Кайуа, который считал, что каждое живое существо носит с собой невидимую сетку координат, в которую оно включено как нулевая позиция: «Это как бы двойной двугранный угол, постоянно меняющий величину и расположение; горизонталь угла действия образуется землей, а вертикаль — идущим человеком, увлекающим за собой этот угол»¹¹¹.



Рудольф Штайнер. Рисунок «Эвритмия»

Последователь Штайнера, хореограф и театральный режиссер Рудольф Лабан говорил о том,

что всякое движущееся тело вписано в невидимую геометрическую фигуру, которую он называл «кинесферой» и которая ограничивала диапазон возможных движений тела. «Мы никогда, разумеется, не выходим за пределы сферы движений, но всегда носим ее с собой, как ауру»¹¹², — писал Лабан. Он предложил специальный тренинг движений внутри кинесферы, названный им «хореотикой» и состоявший в системе жестов, разворачивающихся вдоль так называемых «следов-форм». Все возможные траектории следов-форм вписывались в кинесферу с помощью трех ментальных сеток (решеток). Первую такую сетку с прочерченными в ней направлениями Лабан называл «Крест измерений». Движения в этом горизонте возможностей (вперед — назад, вверх — вниз, из стороны в сторону) обеспечивало продвижение вперед, назад, вставание и т. д. Этот тип движений вписывается в воображаемый октаэдр — восьмигранник. Движение в более сложной модальности или нескольких фигур в одной кинесфере предполагало воображаемый икосаэдр — двадцатигранник.



Этьен Маре. Хронофотография. 1882

Эти большие геометрические фигуры в дидактических целях изготовлялись из трубок и похожи на те гипертела, которые проходят через наше пространство невидимыми, потому что они находятся в четвертом измерении, а нам даются в виде обломка, отрезка, проекции. В данном случае четырехмерное танцующее тело явлено нам в последовательности поз, которые прорисовывают в пространстве геометрическую гиперфигуру. Танцующая фигура является видимым воплощением невидимого пространства. Она являет нам связь с виртуальным. Сама по себе идея скрытых пространственных конфигураций, являемых в движении, возможно, восходит к знаменитым хронофотографиям Этьена Маре, который проецировал на фотобумагу множество фаз движущихся тел, из которых вырисовывались необычные конфигурации.

Но Лабан, конечно, пошел дальше. Он придал этим конфигурациям особую способность детерминировать движения, то есть приписал им гораздо больший уровень реальности. Показательно, что многие танцоры говорят, будто испытывают ощущение пространства, в котором они движутся. И без этого внутреннего ощущения пространства танец невозможен. Танец и есть актуализация этого виртуального пространства, которое находится внутри нас. Мы живем в интериоризированном виртуальном пространстве, которое у каждого иное. Мы автоматически движемся в нашей квартире, потому что в нас есть пространственная схема этой квартиры, она живет внутри нас как невидимая кинесфера. Все наши движения соотнесены с пространственной виртуальностью. Эти виртуальные многогранники, двигаясь в которых танцоры их запоминали, интериоризировали, во время представления должны были актуализироваться вместе с вписанным в них танцем. Танец — это видимая часть невидимой для нас геометрии.

Я говорю об этом потому, что такого рода подходы позволяют совершенно иной подход к пространству и изображению. Изображение здесь — это нечто связанное с многомерной сложной виртуальностью, оно уходит от идеи планоцентризма, проецирования на плоскость, которая вбирает в себя все эти тела. Здесь мы ближе к пониманию пространства как виртуально действующего и реализуемого в движении тел. Это, конечно, усложнение варбурговской

формулы пафоса. Для «Глоссолалии» такой взгляд оказался очень существенным. Слово у Белого, хотя и являет себя в графических диаграммах, не есть нечто тяготеющее к письму, но к жесту, который производит пространство. Я уже говорил о том, что письмо требует производства плоскости, говорил и о том, как тела разворачиваются, расщепляются надвое и уплощаются при проекции на поверхности — носители знаков. Вспомним хотя бы об изображениях хайда, проанализированных Боасом и Леви-Строссом. Но поверхность и жест, требующий трехмерности, — это разные вещи. Моторика условно двумерна только в горизонте письма.

Шкловский, тоже интересовавшийся заумью, говорил, что заумная поэзия — это поэзия, отсылающая к жесту. Когда мы слышим ее, мы повторяем движение акустического жеста, который производит говорящий или пишущий, и получаем энергию, эмоции, которые испытывает человек от самой моторики произнесения этих звуков: «Известны факты, свидетельствующие о том, что при восприятии чужой речи или даже вообще при каких бы то ни было речевых представлениях мы беззвучно воспроизводим своими органами речи движения, необходимые для произнесения данного звука. Возможно, что эти движения и находятся в какой-то еще не исследованной, но тесной связи с эмоциями, вызываемыми звуками речи, в частности „заумным языком“»¹¹³. Мы находим аффекты благодаря синестезической эмпатии, которая связана с жестом.

Шкловский ссылался на американского философа и психолога Уильяма Джеймса, который говорил о том, что жест первичен по отношению к эмоции. Мы печалимся оттого, что плачем, а не плачем оттого, что печалимся. Эта фраза стала знаменитой, ее часто повторял Эйзенштейн, который говорил, что движение создает эмоцию, а не эмоция порождает движение.

Есть в рассуждениях Шкловского о зауми одно любопытное место, в котором заумное слово уподобляется изображению: «Многое мешает заумному языку появиться явно: „Кубоа“ рождается редко. Но мне кажется, что часто и стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен, не вылившихся в слово. Пятно то приближается, то удаляется и, наконец, высветляется, совпадая с созвучным словом. Поэт не решается сказать „заумное слово“; обыкновенно заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов»¹¹⁴. Таким образом, пространство, связанное с чистым жестом, моторикой, вдруг начинает визуализироваться в виде пятна (хотя и «звукового»), которое само динамично, то приближается, то удаляется. Это пятно может быть уподоблено многогранникам Лабана. Визуализация динамики, и это важно, никогда не ведет к ясности и читаемости очертаний. Это пространство чистого аффекта. И это не удивительно. Ведь движение от слова к видимости следует по пути, противоположном

тому, который выбирает видимое в его движении к слову и понятию. Речь тут именно идет о движении от логического и определимого в сторону неопределенности, связанной с изображением.

Когда мы начинаем вводить в языковую стихию пространства, которые, вообще говоря, не относятся к области языка, речи или письма, когда мы начинаем вводить туда виртуальности, энергические жесты, о которых говорит Белый, происходит нечто важное. Речь традиционно связана с идеей манифестации внутреннего мира, мыслей. Существует некая направленность экспрессии, мысли на что-то. Речь помогает этой направленности выразить себя. Речь традиционно понимается как что-то идущее изнутри наружу. Когда мы начинаем мыслить речь как заумь или как тональность, цветное пятно, создающее эмоцию, когда мы переносимся внутрь пространственных непредсказуемостей, мы начинаем мыслить совершенно иначе — *речь становится по отношению к нам внешней*. Мы перестаем мыслить такого рода пространство как манифестирующее нашу мысль, как идущее изнутри вовне. Оно начинает отделяться от нашего Эго, ищущего своего выражения.

Вундт пишет о переходе от экспрессивного к изобразительному как важной трансформации модальности жестикуляции. Фаддей Зелинский, оказавшийся главным интерпретатором Вундта в России и оказавший существенное влияние на Шкловского, так описывает эту трансформацию: «Когда человек находится в состоянии аффекта, он не

испытывает желания сообщить что-либо другим; наоборот, появление этого желания предполагает прекращение или ослабление самого аффекта как комплекса чувств»¹¹⁵. Тогда же, когда коммуникативная функция становится преобладающей, экспрессивные аффективные жесты продолжают использоваться, но они меняют модальность, начинают обращаться вовне. Движение приобретает *указательный* характер, который легко переходит в *подражательный*. Подражательные жесты становятся такой широкой категорией, что «самый термин „подражательные движения“ оказывается слишком узким и его приходится заменить термином „движение изобразительное“ или правильное „жест изобразительный“. Изобразительные жесты по своему внешнему виду распадаются на *графические* и *пластические*: желая на языке жестов передать представление „дом“, я могу или нарисовать пальцем в воздухе главные контуры дома, или сложить ладони рук под острым углом, изображая подобие кровли; первое будет *графическим*, второе *пластическим* жестом. С точки же зрения смысла изобразительные жесты разделяются на три категории — жесты уподобительные, соозначительные и символические»¹¹⁶.

Речь идет о буквальном переносе аффективности в изобразительность, то есть в фигуры внешнего пространства. Речь и пространство становятся системой взаимосвязей и взаимоотношений, похожей на то, что описывает Крученых. Крученых говорит, что

звуки между собой как-то связаны, создают между собой какой-то рисунок, ритмический узор. А ритм важен потому, что он объединяет, создает некое единство. Тынянов в «Проблеме стихотворного языка» говорит, что ритм не существует, его нельзя потрогать, нельзя увидеть, это не предмет, это единство, что-то соединяется между собой и является к нам в виде ритма, производящего «ассамбляжи», которые без ритма просто распадаются. При этом он подчеркивал особую природу ритмического объединения: «Тенденция выделять объединенные ритмические группы вскрыла специфическую сущность стиха, выражающуюся в подчинении объединяющего принципа одного ряда объединяющему принципу другого. Здесь стих обнаружился как система сложного взаимодействия, а не соединения, метафорически выражаясь, стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их. Стало ясно, что специфический плюс поэзии лежит именно в области этого взаимодействия, основой которого является конструктивное значение ритма...»¹¹⁷ Иными словами, ритм объединяет, но не соединяет, то есть поддерживает принципиальное различие между элементами, которое, по мнению Тынянова, даже позволяет говорить о борьбе взаимодействующих в ритме элементов. Это именно и есть форма пространственного соединения любого множества. Пространство объединяет, но и сталкивает и сохраняет различия.

Язык начинает вдруг пониматься как что-то объединяющее и «лежащее вне». Когда-то Хайдеггер говорил о том, что бытие соединяет вещи в соприсутствии, и видел аналогичную способность в логосе, то есть в мышлении и речи. Хайдеггер полагал, что логос связан с греческим глаголом $\lambda \acute{\epsilon} \gamma \epsilon \iota \nu$ — собирать вместе, соединять: «Однако начиная от ранних пор мышления „бытие“ называет присутствие присутствующего в смысле просветляюще-оберегающего сбора, каковым и мыслится и называется $\Lambda \acute{o} \gamma \omicron \varsigma$. Это $\Lambda \acute{o} \gamma \omicron \varsigma$ ($\lambda \acute{\epsilon} \gamma \epsilon \iota \nu$, слагать, собирать) постигается из $\text{\textbackslash} \lambda \acute{\eta} \theta \epsilon \iota \alpha$ — открывающего сокрытия»¹¹⁸. Хайдеггер пишет о существовании некоего «собирающе-единящего», которое объединяет множество разрозненных предметов и «их непонятно охватывает»¹¹⁹. В этом собирании возникает соприсутствие, взаимодействие не только вещей и людей, но и прошлого и будущего. Все «стоит в зрении», по его выражению: «Когда присутствующее заранее стоит в зрении, все существует вместе, одно приносит с собой другое, одно другое выпускает»¹²⁰. Это «не-понятийное» собирание одновременно связано со зрением и с языком. Оно апеллирует к пространству как к образованию, в котором видимое и языковое сближаются.

В таком контексте язык перестает быть средством экспрессии моего Я и становится формой собирания внешнего мира. В культуру сейчас, на мой взгляд, приходит понимание того, что поэтическая речь не

является по преимуществу выражением поэтического Я. Многие поэты сегодня (упомяну хотя бы Григория Дашевского или Марию Степанову) говорят о том, что лирическое Я обречено исчезнуть. Аркадий Драгомощенко считал, что поэзия собирает множество в единство. Но ведь и пейзаж — это форма собирания и описывания того, что находится вне нас в виде распыленного хаоса. Мы собираем, соединяем, вставляем в рамку и получаем пейзаж. Это собирание с помощью обрамления Хайдеггер называл *Gestell*. Пейзаж — это что-то внешнее, собираемое воедино картинкой. Оказывается, что и язык может точно так же собирать что-то и создавать аналог изображения. Но в плоскости языка «общее пространство присутствия» невидимо, виртуально, разворачивается из некоей матрицы генезиса умозрительной геометрии, позволяющей осуществить взаимодействие. Отсюда сильная тенденция понимать всякое живописное пространство как пространство становящееся, связанное с морфогенезом. Вальтер Беньямин в ранней и очень сложной работе «Язык как таковой» говорил о том, что в основании всякого языка лежат аналоговые корреспонденции, нечто миметическое. Это не просто логическая структура, но структура бесконечных связей. Нечто лежащее вне нас, но позволяющее нам увидеть связь вещей. В сущности, это не очень далеко и от хайдеггеровского понимания языка и даже от внутренней формы Потебни, которая объединяет разнообразие вещей в общие классы.

В начале XX века в России пробудился интерес к иконописи. Плоские иконописные фигуры являли собой определенную мистику поглощения телесного и объемного поверхностью. Особенно интересовались иконописью авангардисты, например Наталья Гончарова, которая рисовала иконы, часть которых были запрещены цензурой и считались кощунственными.

Странным образом орнамент на одежде иконописных святых, как, например, на этой иконе Николая Угодника, чем-то напоминает следы прохождения четырехмерных тел через трехмерный мир у Брэгдона. А кресты очень напоминают супрематические кресты Малевича, который, как известно, сравнивал «Черный квадрат» с иконой.



Храмовая икона церкви Николы Гостиного в Коломне. Св. Никола Зарайский с житием. Копия иконы начала XVI века, списанной с оригинала XIII века



Андрей Белый. Иллюстрация из книги «Глоссолалия. Поэма о звуке»

Андрей Белый включает в «Глоссолалию» икону генезиса. Для него, как и для Клее, звук и изображение не даются нам как нечто неизменное, но только в состоянии перехода, явления, становления. Как и Клее, Белый говорил о том, что необходимо представлять себе генезис как точку, которая разворачивается и раскрывает пространство. И такая точка фигурирует в его «иконе», представляющей фигуру рождения мира.

Тут две фигуры склонились над цветком (лотосом и одновременно алхимической розой), в центре которого написана буква t. Буква t обозначает точку генезиса, откуда начинается расширение сознания, она же становится временем. К тому же точка t обозначает центр равнодействия сил морфогенеза: «... если бы силы „b“ не отражали в нас действия роста (сил „t“), мы росли бы всю жизнь; наша кожа — покров — есть граница, естественно

образованная из равнодействия сил „t“ (разлета) и сил благих сущностей, действующих с периферии и к центру»¹²¹. То, что совокупность сил, расширяющих пятно, обозначено как t, связывает их со временем, которое разворачивается вместе с пространством. А время, как я уже говорил, в начале века — это четвертое измерение. Тело проходит из четвертого измерения, и время — это и есть четвертое измерение этого невидимого тела. В «Котике Летаеве» эта фигура возникает снова. Она сложена из древесных волокон на стенке шкапчика и завораживает маленького Котика. Белый опознает в ней «образы склоненных волхвов в великолепных коронах над ясным Дитятей: в киоте...»¹²² Таким образом, эта диаграмма генезиса относится к новорожденному Христу. В «Глоссолалии» эта диаграмма связывается с изображением библейской «пустоты и безвидности» — «tohu-wa-bohu», то есть тоже с мотивом возникновения мира. Но в «Котике Летаеве» есть любопытное повторное возникновение этого мотива: «По утрам из кровати, бывало, смотрю: на узоры стоящего шкапчика; я умею скашивать глазки (смотреть себе в носик); узоры, бывало, снимаются с мест: прилипают мне к носику линии деревянных волокон двумя темнородными пятнами перепиленных суков; и мне кажется: две фигуры склонились своими неясными ликами, как два Мавра, — из разлетевшихся складок: над маленьким мальчиком; пальчиком трогаю их; но легко и воздушно сквозь лики проходит мой пальчик;

моргну — и темнородные пятна перелетают на шкапчик...»¹²³ Это прохождение пальца сквозь фигуру и движение фигуры в пространстве, ее проецирование на деревянную поверхность — стороны все того же генезиса пространства, который мы встретили у первобытных народов и которое теперь вновь возникает в изощренном символистском контексте. Икона у Белого становится интегральной частью возникновения видимого на рубеже миров с разными измерениями.

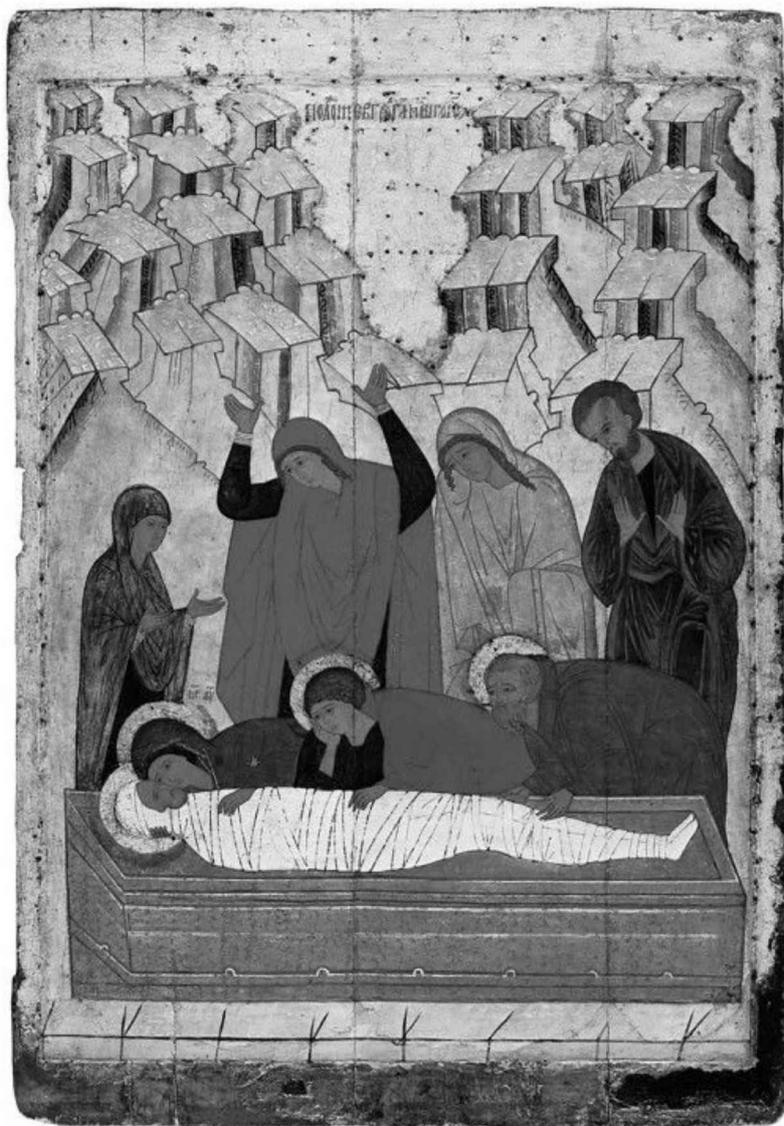
Сама по себе тема времени в связи с четвертым измерением была введена в живопись кубистами. В начале XX века сильное воздействие на культуру оказывают теория относительности Эйнштейна, теория Минковского о пространстве и времени. Теория относительности, в частности, позже окажет влияние на идею хронотопа Бахтина. Пространство и время как четвертое измерение по преимуществу стали объектом дискуссий в 20-е годы в Институте художественной культуры, где Кандинский создает психофизический отдел. Бердяев и Франк читают там же лекции о пространстве и времени в различных искусствах¹²⁴. Да и Пикассо создает кубизм под влиянием новых идей в математике и геометрии. Сильное влияние на него и на первых теоретиков кубизма Глеза и Метценже оказал математик Морис Пренсе, преподававший Глезу и Метценже специальный курс геометрии. Книга последних «О кубизме», мгновенно переведенная на русский, чрезвычайно важна, так как ставит вопрос

о живописном пространстве в совершенно новой плоскости. Связь и взаимодействие вещей, о которых говорил Тынянов, реализуются не только в ритме, но и в пространстве. Но эта связь заставляет художника уйти от понимания пространства как евклидова нейтрального вместилища. Она создает параллельно живописному пространству некую иную конфигурацию, которая ближе, по мысли авторов, геометрии Римана. Конфигурация эта порождается вещью и ее связью с другими вещами. Глез и Метценже пишут о том, что кубист «неустанно изучает живописную форму и пространство, которое она порождает»¹²⁵. Репрезентация порождает собственную пространственность, которую не так-то легко уловить. Это, конечно, принципиально новое положение. Репрезентация эта складывается из сближений и разъятий, и в ее конструировании участвует все наше существо: «Чтобы установить живописное пространство, мы должны прибегнуть к тактильным и моторным ощущениям, то есть ко всем нашим способностям. Вся наша личность с ее расширением и сужением трансформирует живописную плоскость»¹²⁶. Аффекты, которые производит живопись в зрителе, связаны с таким синтетическим многоуровневым переживанием. В каком-то смысле это то же, что говорил Вундт и повторял Белый о переживании речи через внутреннюю имитацию ее жестикоуляции (то есть артикуляции). Но тут, конечно, упор сделан не на чистую моторику, а на роль моторики в производстве

невидимых, виртуальных пространств. Особое значение Глез и Метценже придавали взаимодействию прямых и кривых линий, из которого, собственно, и возникала пространственная кривизна: «...наука дизайна состоит в установлении отношений между прямыми и кривыми. Картина, которая состоит только из прямых или кривых линий, не будет выражать существование. То же самое и относительно полотна, в котором кривые и прямые линии полностью компенсируют друг друга, потому что строгая эквивалентность равна нулю. Разнообразие отношений линии к линии должно быть неопределенным, только при этом условии оно воплощает качество, неизмеримую сумму ощутимых взаимных тяготений между тем, что мы различаем, и тем, что уже существовало внутри нас; при этом условии произведение искусства нас волнует»¹²⁷.

Речь тут идет о том, что взаимодействие кривых и прямых на плоскости позволяет создать для зрителя топологически сложное искривленное пространство, которое и есть соединитель форм на холсте, и одновременно аналог того визуально-тактильно-моторного пространства, которое существует в зрителе и которое по определению неевклидово. Такое пространство и есть пространство нашего существования (как многогранники Лабана, Кайуа или Штайнера). Живопись, таким образом, создавая виртуальное поле взаимодействия форм на холсте, одновременно оказывается прямым выразителем экзистенции.

Наиболее близким аналогом такого пространства для кубистов оказалось четырехмерное пространство. Тело, которое изображается в кубистических картинах, — это тело, которое существует в четвертом измерении и является нам в разорванном виде, в качестве фрагментов, проникающих в третье измерение. По существу, нам даются фрагменты чего-то невидимого, возникающие в определенной временной последовательности, которая фиксируется на кубистическом полотне, представляющем разные аспекты прохождения фрагментов, и мы должны собрать их в невидимую целостность, смысл которой от нас постоянно ускользает. Эти идеи оказали сильное влияние на российских художников и теоретиков начала 20-х годов.



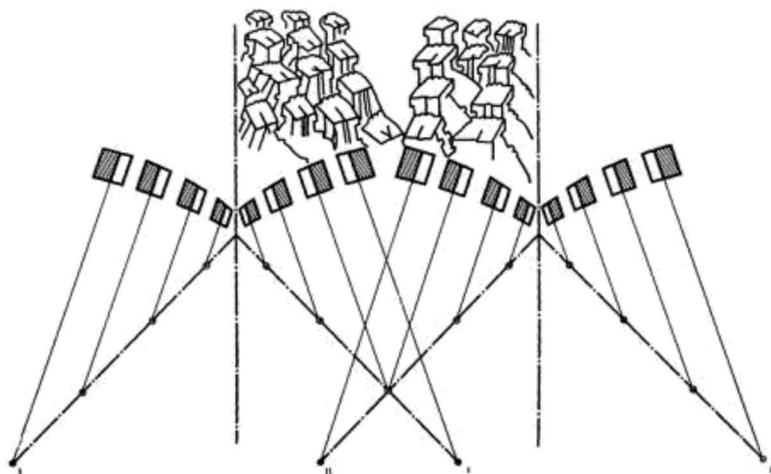
Положение во гроб. Икона северного письма, XV век.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Например, на Флоренского, который пытался оформить их в серии работ об иконописи, обратной

перспективе, геометрических мнимостях. Я не уверен, что в этих интересных работах Флоренский достиг убедительного теоретического синтеза. Куда интересней, на мой взгляд, его ученик (и ученик Фаворского) Лев Федорович Жегин — сын архитектора Шехтеля, который в связи с войной против Германии превратил себя из Льва Францевича Шехтеля в Льва Федоровича Жегина. Жегин всю жизнь исследовал пространственные построения в живописи, но его книга была напечатана только в 1970 году, сразу после его смерти, и много обсуждалась, в частности, в семиотической среде. Она оказала сильное влияние, например, на последующие работы Бориса Андреевича Успенского, написавшего к ней предисловие. Сейчас мало ссылаются на Жегина, он почти забыт, и зря. Мне кажется, что к нему стоит обратиться. Тем более что он учился живописи у Ларионова, был его близким другом, вошел в круг авангардистов, был другом Маяковского, Флоренского. Вместе с Чекрыгиным он оформлял первую книгу стихов Маяковского «Я». Участвовал в «Маковце», объединении, которое мы обычно связываем с именем Флоренского. Он начал изучать иконопись в 20-е годы, как мне представляется, под сильным влиянием кубистических идей и создал, в сущности, кубистическую теорию иконописи.

Один из важных мотивов в анализе Жегиним иконописи — так называемые «иконные горки», которые очень напоминают технику представления пространства в кубизме. Этот элемент условного

ландшафта интересен тем, что каждая горка изображена со своей собственной точки зрения.



Принцип увеличения масштабов к центру композиции. Иллюстрация из книги: Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М., Искусство, 1970, с. 92

Жегин построил диаграмму, на которой прорисовал оси зрения для каждой из горок. Каждая ось ведет к своей точке зрения, так что икона в целом оказывается ассамбляжем очень узких лучей зрения, как будто каждый предмет увиден через телескоп, и увиден только один, а остальное пространство остается в зоне невидимого.

Когда в ренессансной живописи появляется единая точка зрения перспективы, поле зрения необыкновенно расширяется, весь мир начинает стягиваться к одной точке, обеспечивающей широкий

обзор пространства. Жегин понимает пространство иконописи совершенно иначе, чем Флоренский. Для него это диаграмма динамики точки зрения, она движется от одного узкого луча к другому. Это динамическое пространство, которое каким-то образом должно быть сведено в единую конфигурацию. Множественные точки зрения должны быть насильственно соединены, и сама насильственность этого соединения ведет к деформации пространства и экспрессивности. Глез и Метценже назвали бы это способом достичь совпадения напряжения между кривыми и прямыми, создающим интенсивность и связь со зрительской экзистенцией.

Создать такое единое пространство неконфликтно невозможно. Возникают странные деформации. Жегин убедительно показывает, как происходит это стягивание воедино. Все эти перспективы начинают стягиваться к единой точке, которая искривляет по мере этого стягивания пространство, где эти точки зрения находятся.

Жегин пишет:

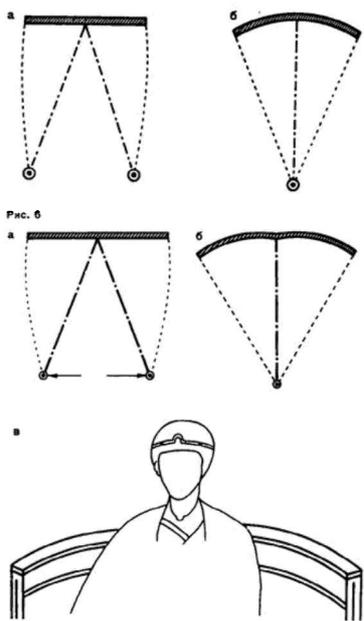
При суммировании зрительной позиции боковые грани предмета, охватываемого зрительным взором, раздвигаются <...>. В результате разведения боковых граней объемные формы становятся плоскими, плоская же форма становится вогнутой. Появляется вогнутость изображения, характерная при применении обратной

перспективы.

Таким образом, непосредственной причиной развернутой формы является динамика зрительной позиции и искривление зрительно-светового луча — то и другое связано функционально. В результате такой усложненной зрительной позиции мы начинаем видеть предмет с боков и сверху (снизу в том случае, если предмет находится в воздухе). Так получается изображение в развернутом виде.

Это равносильно суммированию установки, вызванному зрительным выпрямлением луча. При этом множественная точка зрения приводится к точке зрения единой или неподвижной. Этим самым *динамика нашей собственной позиции переносится на предмет, форма становится динамической — выгибается*¹²⁸.

На сделанной Жегиным диаграмме мы видим, как стягивание воедино разных точек зрения выгибает спинку кресла, на котором сидит Богоматерь на иконе. Из-за этого выгибания происходят странные вещи. Так, чаша, вогнутая в нашем реальном мире, выпрямляется, задняя сторона столика расширяется и т. д.



Вогнутость форм. Иллюстрация из книги: Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М., Искусство, 1970, с. 45

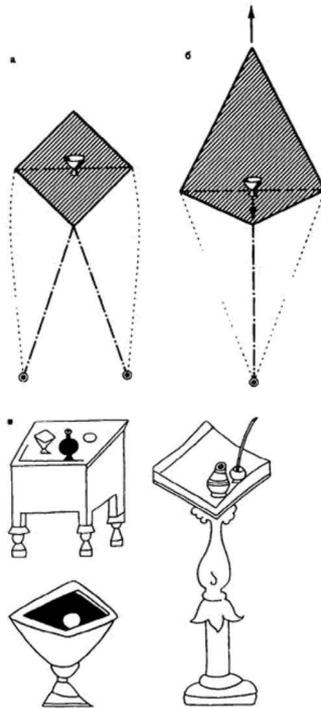


Иллюстрация из книги: Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М., Искусство, 1970, с. 48

Или, например, в изображении колоннады вдруг одна из колонн выносится за пределы здания и начинает висеть свободно в воздухе, потому что она подтянута к нам деформацией пространства.

Эти деформации объясняют странные вещи, которые происходят с ликами святых. Боковые части лица, например уши, выдвигаются вперед. Центральные части лица сплющиваются и уходят назад. Из-за этого искажения часто происходит

разлом вертикали лба. Само пространство притягивает к нам иконное лицо, и оно начинает деформироваться и ломаться. Иконописное изображение оказывается диаграммой динамических процессов, почти такой же, как кубистическое полотно.

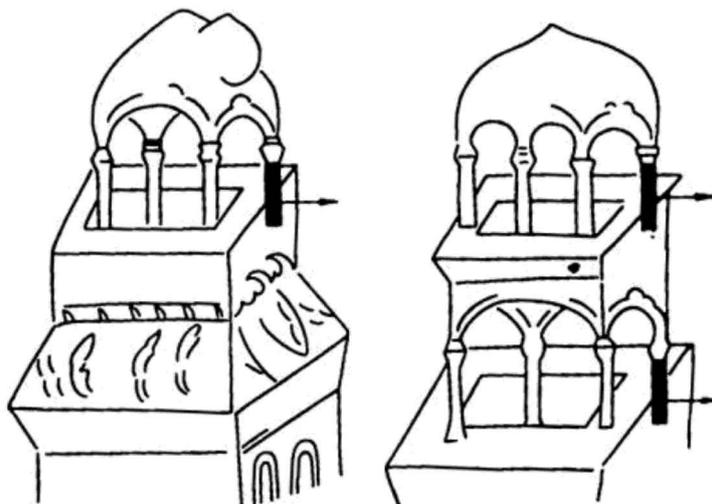


Иллюстрация из книги: Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М., Искусство, 1970, с. 50

Все это придает иконописи совершенно удивительный динамизм, на который мы редко обращаем внимание. Иконопись для нас в основном статична. Комбинация статики и динамики тут похожа на ту, что Варбург видел у Боттичелли. Но отношения динамического и неподвижного сложнее. Видимый мотив неподвижен, а динамика вписана в генезис и конфигурацию пространства, которое остается для

нас невидимым. У Жегина движение не в динамике фигур, а в движении точки зрения и пространства, которое выгибается. Это, может быть, тоже формула пафоса, но иного, кубистического типа. Кубизм тоже интересен тем, что живописные фрагменты на полотне неподвижны, как иконные горки, и при этом включены в динамическое пространство. На кубистических картинах мы видим неподвижную гитару, бутылку, фигуру, неподвижный портрет; динамика вписана только в воображаемое движение точки зрения на фрагменты, между которыми все это происходит. Подход Жегина, Глеза и Метценже интересен тем, что делает видимым пространство, которое отличается от представленного на холсте. Репрезентированное пространство тут все время дублируется виртуальным, незримым пространством как морфогенетической матрицей форм.

Но Жегин идет дальше, и в этом он совершенно последователен. Мы привыкли считать канонизированное со времен Ренессанса пространство линейной перспективы нейтральным объемом, который вмещает автономные по отношению друг к другу тела. И это нейтральное пространство-вместилище, склад тел вдруг начинает приобретать у Жегина почти «материальный» характер, так что его можно изогнуть. Как будто пространство — это не объем, который что-то вмещает, а пластичная структура, которую можно изгибать, вытягивать, напрягать.

Жегин пишет о том, что пространство пронизано

волнами, которые через него проходят и порождают формы. Возникает важный сдвиг в понимании отношения тела и его репрезентации, переход от проективной геометрии к пространству как генетической машине. Само пространство становится матрицей, которая генерирует изображение. Изображение возникает через конфигурацию пространства.

Я приведу вам кусочки из книги Жегина, где он переходит от иконописи к западноевропейской живописи. Здесь его мысль резко усложняется и достигает некой опасной грани. Он видит сложные зигзагообразные пространственно-динамические конфигурации, которые неизмеримо сложнее тех, что обнаруживаются в иконописи. Они сложны до такой степени, что бросают вызов самой способности их описывать:

Динамическая зрительская позиция вызывает появление самых разнообразных живописных условностей — многие из них чрезвычайно характерны и своеобразны. Но своеобразнее всех, несомненно, условности, связанные с моментом кручения форм, то есть совмещения двух встречных движений — по часовой стрелке и против нее. Такая формальная особенность, как мы увидим далее, есть совершенно определенное указание на имевший здесь место момент трансформации или перехода на прямую систему.

«Перекрученность» формы чрезвычайно

характерна для живописи самых разных эпох, но особенно для древней живописи. Совершенно очевидно, что эта характерная особенность древнего искусства непосредственно связана с системой активного пространства, то есть с динамикой зрительной позиции <... >. Итак, кручение форм — прямое следствие динамического, активного пространства. Напомним, что зритель в себе замкнутого пространства живописного произведения находится внутри системы, он наш визави, наши взоры с ним встречаются, чтобы начать смотреть его глазами, то есть воспринимать живописную форму, нужно повернуть систему пространства в нашу сторону на 180 градусов; этот процесс мы назвали «трансформацией».

Но так как система эта в себе замкнута, для этого потребуется не одна ось вращения, а две взаимно перпендикулярные оси, что равносильно отражению в двух взаимно перпендикулярных зеркалах¹²⁹.

В какой-то момент становится трудно уследить за логикой рассуждений Жегина. И не случайно, конечно, в обиход вошел почти исключительно его более простой анализ иконописи, а разборы западноевропейской живописи остались не востребуемыми. Но самое поразительное — это диаграммы трансформации и деформации этих сверхсложных живописных пространств, которые

создал Жегин. Вот образец такого рода абстрактного пространства, которое ничем не наполнено и соткано из сложнейшего вращения невидимых кривых.

Живописное пространство тут создано из волн и вибраций, из чистой манифестации динамики, откуда возникает видимое. У меня сильное ощущение, что Жегин подошел тут совершенно с иного бока к проблематике модуляций как динамической матрицы форм, о которой я уже говорил. Не буду возвращаться к идеям Анри Мальдине, согласно которому это вибрирующее нечто существует до появления фигур. Фигуры в изображении порождаются вибрациями и деформациями, которые происходят с тем, что мы называем *пространством*. Пространство в такой перспективе не есть абстрактный геометрический объем. Оно то, что позволяет состояться объединению, что позволяет сложиться тотальности, сложиться связи.

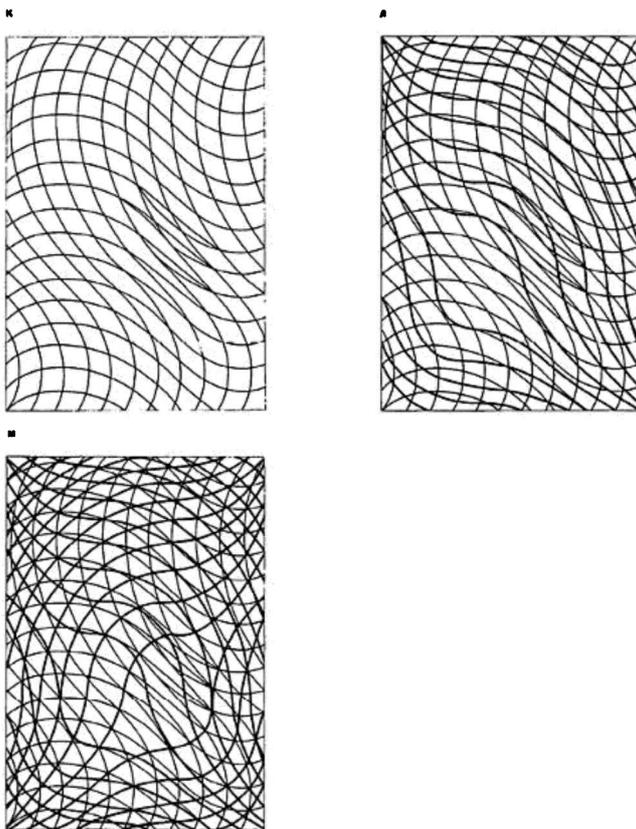


Иллюстрация из книги: Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М., Искусство, 1970, с. 218

Австрийский философ Алексиус Мейнонг когда-то придумал понятие Relat. Relat не существует как вещь, он спускается на вещи и их объединяет. Мы не знаем, что это такое, как ритм, который тоже объединяет и который тоже нельзя потрогать. Relat не принадлежит реальности, но без него не может быть никакой реальности, потому что реальность возникает

как результат объединения, приобретения формы. Благодаря этому мы переходим из хаотического мира частиц в пространство постижимого. Изображения в конечном счете, вероятно, можно понимать как нечто возникающее из этой унификации пространства, из установления связей в хаосе. Речь идет о двойном процессе: «ритмизации» нашего восприятия и одновременно «ритмизации» мира. Мы не можем сказать, где этот процесс протекает, в нем нет деления между субъективным и объективным, все это в каком-то смысле объединено. Мальдине цитировал первый сонет второй части «Сонетов к Орфею» Рильке¹³⁰, который на немецком звучит как «Atmen, du unsichtbares Gedicht!», а по-русски это:

Ты, дыханье, — мой незримый стих,
на который снова
мир меняю, бытие среди моих
ритмов, чей противовес — основа.
Единственная в приливе
волна, чье море я сам...

(Перевод В. Микушевича)¹³¹.

Это одиночество волны невозможно без моря, которое ее порождает, она возникает только благодаря этому морю. Клее говорил, что ритм — это не просто то, что делает вещи ощутимыми. Ритм создает все видимое; из этих волн, колебаний возникает видимое, ощутимое.

Пространство — это абстракция, пустота, позволяющая состояться тому, что Делёз называл интенсивностью. Понятие интенсивности может быть полезным, чтобы понять генезис изображения. Для Делёза интенсивность — это то, что вводит в однородность различие, асимметрию. Экстенсивность — это то, что измеримо: длина, вес. Берем линию, режем пополам и получаем две линии. А интенсивность, например температуру, мы не можем поделить. Первоначальное состояние мира — это интенсивность, в которой возникают асимметрии. Это, в сущности, нарушение однородности пространства. Метрическое экстенсивное пространство возникает из неметрического интенсивного, которое постепенно дифференцируется. Интенсивность порождает асимметрию, из которой постепенно складываются какие-то конфигурации и тела. Тела, таким образом, — это актуализация некоторых интенсивных свойств пространства. Актуализируются аспекты пространства — направления, точки, которые могут быть связаны, возникают маршруты, пути и так далее. В этом смысле интенсивность относится к разряду виртуального, и, как говорил Делёз, это чистое различие, предшествующее феноменам: «Выражение „различие интенсивности“ — тавтология. Интенсивность — форма различия как причины чувственного. Любая интенсивность дифференциальна, включает в себе различие»¹³². И Делёз уточнял: «Различие не есть разное. Разное

дано. Но различие — это то, посредством чего дается данное. Это то, посредством чего данное дается как разное. Различие — не феномен, но самый близкий к феномену ноумен»¹³³. Предшествуя феноменам, интенсивность эквивалентна пространству как таковому. Она не могла бы привести к появлению феноменов, если бы «интенсивность со своей стороны не представляла соответствующую тенденцию в раскрывающем ее пространстве и свойственном ей качестве. Интенсивность — это различие, но такое различие стремится к самоотрицанию, самоликвидации в своем качестве и пространстве. Действительно, качества — это знаки, вспыхивающие на стыках различия...»¹³⁴

Штайнер или Жегин мыслят пространства, предшествующие жестам или образам, во многом сходным образом. Виртуальное пространство интенсивно, оно создает асимметрии и деформации с помощью ритмов-модуляций (которые и есть активность интенсивного), детерминирующие движения тел или их изобразительную конфигурацию.

Напряжения постепенно складываются в формы, о которых мы не можем сказать, внутренние они или внешние. Это зона неопределенности. Неопределенность связана с глубиной изображения, которая не может быть передана. Всякое изображение плоско. Мы видим только рядоположение элементов, линий, пятен, точек. Глубина возникает как результат интенсивности, которую мы начинаем воспринимать как глубину. Это результат перехода от виртуальности

к актуальности. Вот почему Делёз утверждал, что именно глубина — это матрица пространства, создающая отношения внешнего и внутреннего, а следовательно, формы и содержания:

Пространство целиком выходит из глубин. Глубина как гетерогенное измерение (высшее и первичное) — матрица пространства, в том числе и третьего измерения, гомогенного двум другим.

В частности, представляющее в гомогенном пространстве содержание — проекция «глубокого»: последнее может считаться Ungrund, или бездонным. Закон формы и содержания был бы совершенно неприменим к объекту, выделяющемуся на нейтральном фоне или на фоне других объектов, если бы сам объект не был связан с собственной глубиной. Связь формы и содержания — связь внутреннего плана, предполагающая внутреннее объемное соотношение поверхностей с той глубиной, которую они покрывают. Такой синтез глубины, наделяющий объект тенью, но извлекающий его из этой тени, — свидетельство далекого прошлого и сосуществования прошлого с настоящим¹³⁵.

Именно виртуальные пространства, в конечном счете, отвечают за морфогенез нашего мира и за явление в нем смыслов и аффектов — как прямых

продуктов интенсивности.

Лекция XII

Эстетическая форма как единство и тотальность. Монтаж как синтез у Эйзенштейна. Музей и не-место. Музей как коллекция шедевров и архив истории искусств. Антропология supermodernity Марка Оже против антропологии тотального человека. Хайдеггер и пространство как порождение места. Места памяти. Коллективная память. «Культ монументов» Алоиза Ригля. Батай: архитектура и власть. Не-место и Sosein. Вокзал у Хайдеггера и неопределенность. Номады Делёза и Гваттари. Скука и пустота. Исчезновение интереса: Кант. Эротика. «Олимпия» Мане. «Авиньонские девицы» Пикассо. Ассамбляжи искусственных тотальностей. Делёз о Прусте. Мане и трудности с лицом портретируемых. Эпоха аффективности. Аффект у Спинозы и Дамасио. Барт: два режима знаков. Punctum. Провалы и забывания. Куратор как организатор аффектов.

Ну вот, мы дошли до конца этого курса. Сегодня последняя лекция, и я благодарен всем, кто вытерпел такой долгий путь и дошел до конца вместе со мной.

Сегодня я постараюсь очень суммарно коснуться современных культурных конфигураций. Мне кажется это важным, особенно потому, что курс в основном касался культур прошлого.

В позапрошлой лекции я говорил о пейзаже, его связи с окном, и я пытался показать, что пейзаж — это искусственный продукт, результат желания превратить множественность, называемую природой, нечто неунифицируемое в тотальность. Речь шла о том, каким образом возникает в живописи пейзаж, какую роль тут играют оптические «устройства» — окно или, например, «зеркало Клода», это темное обсидиановое овальное зеркало, которое берет природу в рамку и унифицирует цвет, либо на основании темно-серого, либо зеленого, либо сепии, и тем самым снимает разнообразие цвета в реальном мире. Все это связано с попыткой превратить многообразие в искусственно созданное единство. Это желание характерно для истории традиционного искусства вообще. Когда Сезанн говорит о том, что он может рисовать, только когда теряется в пейзаже и вбирает его в себя целиком, когда начинает жить суммарным ощущением пейзажа, он тоже выражает стремление превратить все разнообразие, например горы Сент-Виктуар, в единство, которое может быть унифицировано, хотя бы на основании его ощущения. Сезанн говорил Жоакиму Гаске: «Понимаете, я работаю над всем своим холстом сразу. Я объединяю одним стремлением, одной верой все, что разрознено в природе»³⁴.

Матисс объяснял, что он предпочитает юг более северным регионам, потому что там более интенсивный свет. И этот свет пронизывает его до такой степени, что он способен сохранить ощущение единства места благодаря этой пропитанности светом. О чем идет речь? Речь идет все о том же. Существует многообразие пространства, красок, форм, которые необходимо собрать воедино через переживание *интенсивности*, превратив многообразие пространства в единство места. Я вообще думаю, что живопись все время стремится превратить *пространство* в *место*. И это стремление проявляет себя до середины XIX века, когда наступает кризис пейзажа и он перестает бесконфликтно собираться воедино.

Я упоминал, если вы помните, о книге Гумбольдта «Космос»: ее программой было превращение всего многообразия природы в единство, которое может быть подвергнуто эстетическому рассмотрению. Гумбольдт писал: «*Рационально рассматриваемая природа <...> это единство разнообразия феноменов; гармония, сплетающая воедино все созданное, как бы различно оно ни было по форме и атрибутам...*»³⁵ Разнообразие всегда трансцендируется единством природы, а потому его постижение возможно только в режиме поэтической интуиции. К тому же количество связей в мире так велико, что их невозможно рационально освоить. Единство, которое эти связи являют, Гумбольдт и называл «космосом». Это единство строится по типу огромного пейзажа,

предстающего перед интуицией естествоиспытателя. И реакция, которую это единство производит, — реакция шока, потрясения, эстетического экстаза: «Мощное воздействие, оказываемое природой, проистекает из связей и единства произведенных впечатлений и эмоций...»³⁶ Таким образом, эстетическая программа живописного пейзажа становится основанием нового романтического естествознания. Но «программа» пейзажа, в каком-то смысле, это и программа классического искусства. Ведь искусство до недавнего времени мыслило себя как производство тотальности, которая позволяет, например, рассматривать изображения в категориях формы.

Что такое шедевр? Шедевр — это выражение гармонической тотальности, которую можно понять через эстетическое созерцание, опирающееся на кантовское единство формы. Если нет кантовского единства формы, то эстетического объекта не существует. А для того чтобы возникло это единство формы, необходимо синтезировать многообразие. Ситуация меняется в конце XIX века, когда идея эстетической унификации становится все более сомнительной. На первый план выдвигаются разнообразные коллажи, а начиная с XX века нарастает реакция против эстетики как таковой и против кантовской в частности. Эта реакция против Канта дошла до наших дней. Взять хотя бы бунт некоторых современных искусствоведов (Розалинды Краусс и др.) против Клемента Гринберга, известного

американского критика, которого стало модным упрекать в кантианстве и формализме. Его наследию противопоставляется идея бесформенного, восходящая к Батаю. Сегодняшний бунт против формы принимает обличье инсталляций, перформансов, всего того, что сопротивляется идее формы, произведения как единства.

Впрочем, даже утверждение приоритета коллажа и монтажа не позволяет до конца уйти от эстетики. Например, Эйзенштейн все время пытался доказать, что с помощью монтажа можно воссоздать некий единый смысл. Вот мы берем два кадра, говорил он, мы их сталкиваем, и в итоге получается синтез: единый смысл, «иероглиф», «образ», «понятие». Конечно, эйзенштейновское понятие — это восстановленное единство, но оно уже не имеет видимой формы. Загадка этого синтеза единства из многообразия мучила Эйзенштейна много лет, но решить ее ему никогда не удавалось. В какой-то момент он даже был вынужден признать, что не знает, что синтезируется в сознании зрителя и каков результат этого синтеза³⁷. Возникает идея, которая мне кажется существенной для искусства XX века: это идея «не-места», идея отказа от унифицируемого пространства, которое становится местом. Эта идея важна для генезиса искусства, связанного с такой институцией, как музей. Ведь искусство «производится» в том числе перемещением тех или иных вещей из непосредственного функционального контекста в «не-место», которым музей и является.

Туда можно переместить что угодно: икону, мебель или посуду и даже дюшановский писсуар. Главная задача этого переноса — полностью блокировать функциональное использование вещей. Значит, когда мы перестаем есть из этой посуды, сидеть на этом стуле, молиться на эту икону, мы превращаем все это в потенциальные произведения искусства. Самые причудливые вещи могут стать произведением искусства. Например, саркофаги, могильные камни, даже мумии. Перемещаясь в музей, они выходят из порождающего их контекста и становятся эстетическими объектами.

Музей, собственно, это и есть такое «не-место», которое производит искусство. Я бы назвал художественный проект ранней *modernity*, «современности», стремлением создать единство какого-то предмета, установить это произведение как тотальность и перенести его в «не-место». Этот проект хорошо вписывается в тенденцию радикального избавления от памяти, традиции, прошлого и одновременно радикального наращивания архивно-музейных хранилищ. Прошлое изживается, переносясь в специальные хранилища, которые его деконтекстуализируют. Мы плодим тотальности в пустоте. То есть мы делаем *место* внутри «не-места». Это отчасти и есть способ изготовления классического произведения искусства.

Музей, в конечном счете, — это место виртуальных связей, там можно что угодно поместить рядом с чем угодно и установить странные, неожиданные

ассоциации и взаимосвязи. Это место постоянного переписывания «истории искусства». Это также пространство рекомбинации и монтажа. Детерминизм тут ослаблен. Возможность рекомбинаций всегда сохраняется. В связи с этой открытостью говорят даже об *экологической сфере*: музей — это экологическая сфера определенного типа артефактов. Экологическая — в смысле совместного обитания. С такой точки зрения даже возможен разговор об экологии музея. Такие обиталища разных вещей могут называться экологическим пространством. Куратор, приобретший такое диспропорционально большое значение в последние годы, — это специалист по организации сериальности предметов, их складыватель воедино, пытающийся придать смысл некоему искусственному единству совершенно разнородных вещей, насильственно сведенных вместе.

В 2016 году в Гран-пале в Париже состоялась очень успешная выставка под названием *Carambolages*, полностью пренебрегающая искусствоведческими принципами организации экспозиции. Ее куратор решил сопоставить вещи совершенно произвольно, на основе тематического сходства. Так, римскую статую многогрудой Артемиды Эфесской он поместил рядом с гравюрой XVII века «Мученичество святой Агаты», где показано, как святой отрезают огромными ножницами грудь. Затем можно было увидеть кубок начала XIX века, якобы сделанный по форме груди Полины Боргезе, а рядом, разумеется, фарфоровый

сосуд в виде груди Марии Антуанетты. Чуть дальше стоит иранская пиала близкой формы, покрытая голубоватыми пятнами (IX–X века), и рядом сходная китайская чаша VII–VIII веков. Тут же располагается современная инсталляция Даниэля Споэрри из грязной посуды (1964), и потом нигерийская эмблема XIX века из костей и черепов и т. д. Мотив груди позволяет разворачивать его столь далеко, сколько хватает фантазии у куратора. Выставка иронически обыгрывает свободу музейных пространств.

С момента появления первого публичного музея не затихает дискуссия о его цели и принципе наполнения. Дискуссия развернулась уже вокруг первой экспозиции Лувра в начале XIX века. Изначально господствовала идея коллекции шедевров. Коллекция шедевров интересна тем, что шедевр — это нечто изымаемое из контекста и из истории. Это абсолютный и несравненный уникум. Но статус шедевра все время менялся. Сначала высшим достижением мирового искусства считался Аполлон Бельведерский, но вскоре он обнаружил свою пустоту. Потом его место заняла Венера Медицейская. Когда же Аполлон и Венера Медицейская были возвращены в Италию после изгнания Наполеона, их место заняла найденная в 1820 году на Милосе Венера Милосская, к которой затем присоединилась в качестве супершедевра «Сикстинская Мадонна» Рафаэля. До нас дошли почти истерические боготворящие эти шедевры отзывы русских писателей, от Фета до Глеба Успенского, но уже в 1818 году Стендаль,

созерцающий Аполлона Бельведерского в Риме, признает, что он уступает в искусстве «Персею» Кановы, который был специально заказан, чтобы заменить Аполлона на пустующем постаменте: «Особенно утомило наших друзей созерцание нагих статуй и идеальной красоты. Зачем вменять себе в обязанность восхищаться Аполлоном? Почему бы не признаться в том, что „Персей“ Кановы доставляет гораздо больше удовольствия?»³⁸ Скука, навеваемая нагими фигурами и идеальной красотой, тут более чем показательна. Она отмечает собой конец чувствительности к идеалу, а следовательно, и ослабление роли шедевров.

И, наконец, идея несравненного шедевра полностью иссякает. Вместе с ней ослабевает и идея коллекции шедевров. Тогда идея коллекции шедевров заменяется принципом репрезентации истории искусств. А это позволяет поместить в музей много второстепенных произведений, чье наличие в коллекции оправдывается тем, что они репрезентируют историю искусств. Без них история искусств будет неполной³⁹. До сих пор в музеях эти разные принципы проведены без абсолютной последовательности. Одни музеи тяготеют к представлению шедевров, другие пытаются соответствовать университетскому курсу истории искусств.

Все это мне кажется важным, потому что само понятие «не-места» и кризис места в искусстве как какого-то единства, тотальности, придающей смысл,

связаны с кризисом эстетики, принципиальным для ситуации в искусстве XX века. Хайдеггер, кстати, замечал по поводу «Сикстинской Мадонны»: «Где бы ни „выставляли“ впредь этот образ, он там же всякий раз и лишается своего места. Ему отказано в том, чтобы он изначально разворачивал свою бытийственность, то есть сам определял такое свое место. Превращенный в своем существе художественного творения, образ блуждает на чужбине. Музейным же представлениям, которым присуща своя историческая необходимость, которые по-своему правомерны, такая чужбина вовсе неизвестна. Музейные представления все ровняют — все сводят к единообразию „выставленного“. На выставке всему найдется место, но не все находит там свое место»⁴⁰. Философ считает, что «на выставке всему найдется место», но, как мне кажется, эта всеядность музея как раз и состоит в отсутствии подлинных «мест», в которых, как он сам пишет, произведение «изначально разворачивало свою бытийственность, то есть само определяло <...> свое место». Не случайно картина Рафаэля знает только «чужбину» и «блуждание». Но это состояние постепенно становится всеобщим.

Разрешите мне сказать несколько слов об истории самого термина «не-место». В англоязычных гуманитарных дисциплинах non-place стало принятым термином. Придумал его французский антрополог Марк Оже, который занимается так называемой антропологией supermodernity. Проект

этот, по его собственному признанию, был направлен против классической антропологии, в частности антропологии и социологии Марселя Мосса. Мосс считал объектом своего исследования так называемого «тотального человека» (*l'homme total*)⁴¹. Оже приводит характерную цитату из Мосса: «Сегодняшний средний человек — и это особенно верно для женщин, — как и почти все мужчины архаических или малоразвитых обществ, это цельность; все его существо испытывает воздействие малейшего восприятия и мельчайшего умственного шока. Оттого исследование этой „тотальности“ особенно важно для современных обществ, за исключением элиты»⁴². Тотальный человек у Мосса отражает в себе всю совокупность культуры и общественных связей. Такое положение, возможно, справедливо для традиционных обществ. Но сегодняшний мир больше не производит культурно-социальных тотальностей, которые могут находить выражение в тотальном человеке. Ускорение истории приводит к накоплению огромного количества событий, которые больше не складываются в порядок линейной истории. Гиперсовременность, по мнению Оже, характеризуется эксцессом всего — прошлого, настоящего, но и пространственными эксцессами. В результате супернакопления и ускорения происходит распад закрытых миров, которые обеспечивали символическую упорядоченность мира: «Свойством символических миров является то, что

они обеспечивают средства ориентации, скорее нежели знания для тех, кто их унаследовал: в закрытых мирах все знак; собрания кодов, ключи к которым имеются не у всех, но чье существование принимается всеми; тотальности, частично фиктивные, но эффективные; космологии, которые как будто были специально придуманы для этнологов»⁴³. Место замкнутых пространств начинают занимать пространства перемещения, которые никак не способны произвести кодифицированные системы символов. Не случайно Оже видел модель не-места в современном вокзале или аэропорте. Странным образом сегодняшние музеи с белой безликостью их стен напоминают аэропорты. А вещи, в них выставленные, больше не складываются в кодифицированные исторические парадигмы.

Музеи начинают напоминать архивы, в которых вещи и документы связаны между собой совершенно неочевидным образом. И мы повсюду теперь видим попытки подменить причинную каузальность или символическую связность идей сосуществования множественных факторов в пространстве, как это продемонстрировала выставка *Carambolages*. Как только мы заменяем время пространством, мы попадаем в более сложную систему взаимодействия. Сейчас очевидно возрождение интереса к пространству, которым сменяется многолетний интерес к времени. Хайдеггер, например, придавал особое значение времени, когда говорил о бытии, и в значительной мере игнорировал пространство.

Пространство он трактовал в рамках своего рода этимологии внутренней формы: «Но как мы сумеем отыскать собственное существо пространства? На случай крайней нужды есть спасательный мостик, правда ветхий и шаткий. Попробуем прислушаться к языку. О чем он говорит в слове „пространство“? В этом слове говорит простираание. Оно значит: нечто просторное, свободное от преград. Простор несет с собой свободу, открытость для человеческого поселения и обитания»⁴⁴. Простор же, по его определению, — это «высвобождение мест». Открытость переходит в набор мест, без которых Хайдеггер не мыслит пространство. Более того, само пространство оказывается у него производным места: «Место не располагается в заранее данном пространстве типа физически-технического пространства. Это последнее впервые только и развертывается под влиянием мест определенной области»⁴⁵. А место — это всегда собрание, а не распад, распыление. Пространство поэтому у Хайдеггера — это всегда нечто собирающее, как логос:

Но что есть место, если его собственное существо должно определяться по путеводной нити высвобождающего простора?

Место открывает всякий раз ту или иную область, собирая вещи для их взаимопринадлежности в ней.

В месте играет собрание вещей — в смысле высвобождающего укрывания — в их области⁴⁶.

Хайдеггер мыслит почти как Сезанн, который видел свое призвание в собирании хаотичного. Но собирание это с какого-то момента перестает действовать.

Пуанкаре когда-то пытался математически описать сложность пространственных взаимодействий. Он сформулировал так называемую проблему Пуанкаре, согласно которой обогащение системы из двух взаимодействующих тел третьим или четвертым телом делает поведение этой системы абсолютно непредсказуемым. Система Пуанкаре сопротивляется хайдеггеровскому собиранию вещей.

«Не-место» отличается от места тем, что оно пронизано потоком серий, различных взаимодействий, одновременными множественными перемещениями населения, товаров и т. д. Место определяет достаточно ясно то, что в нем происходит, потому что оно ограничено и имеет границы. Оно связано с определенной стабильностью. Можно сказать, что в месте производится единство и возникает хайдеггеровский *Dasein* или московский тотальный человек. «Не-место» перенасыщено потоками. Здесь ничто не укоренено и ничто не детерминировано. Культура гипермодерности перестает быть локализованной в пространстве и времени. Культура, место и время раньше соединялись в единство. Но уже в современном городе это единство исчезает.

Я хочу еще упомянуть важный для моей темы текст. Он касается «мест памяти», идею которых

придумал французский историк Пьер Нора. Он издал известный многотомник, который называется «Места памяти», где говорится о существовании определенных мест, которые связаны с ускорением истории. По мнению Пьера Нора, история до такой степени ускоряется, что она начинает отделяться от памяти. И память оседает в качестве «осадка» в мемориальных местах: «„Ускорение истории“, таким образом, сталкивает нас с громадной дистанцией, отделяющей реальную память — некую ненасильственную социальную память, которую воплощали примитивные и архаические общества и чей секрет умер вместе с ними, — от истории, в которую современные общества организуют прошлое, обреченное на забывание, потому что этими обществами движут изменения...»⁴⁷

В этой перспективе интересно взглянуть на то, что происходит с музеем: до какой степени музей уничтожает память и до какой степени он ее консервирует. «Места памяти» связаны для нас с огромным количеством размножившихся мемориалов. Сегодня музеефикация достигла патологии. В Америке, например, 35 000 музеев. Каждую неделю в мире открывается чуть ли не 100 музеев. Это безумие, вероятно, связано с идеей памяти, которая пытается укорениться в специальных местах. Нора пишет о том, что в этих местах память осуществляет акт репродукции, она может в них закрепиться и воспроизводиться. Кроме того, всякий мемориал, как мы знаем, что-то вводит

в коллективную память, а что-то из нее вычеркивает. Мемориалы в равной степени заняты стратегией забывания и стратегией мемориализации. Одно без другого совершенно невозможно. Поток времени обладает очень большой деструктивной силой, и он производит «не-места». Происходит диссоциация времени и памяти, потому что память все больше тяготеет к внеисторичности, все больше стремится к вечности, к воспроизводству, к неизменному. Укореняясь в специальных местах, она объединяется с мифологией и иногда порождает «пугающую», а иногда «полезную» мифологию коллективной памяти, пронизывающей нашу культуру.

Недавно мне попала книжка Алейды Ассман о критике мемориальной культуры, где она начинает с описания борьбы историков с мемориалистами. При этом она ссылается на известного немецкого историка Рейнхарта Козеллека и говорит, что с его точки зрения история — это восстановление того, что было. А потому она должна бороться с коллективной памятью, которая относится к сфере мифологии. Задача истории — всячески разрушать коллективную память. Алейда Ассман, которая является большим поборником коллективной памяти, защищает ее и утверждает ее необходимость: «Пользуясь памятью, люди определяют для себя в настоящем общие цели на будущее. В этом свете понятия „идеология“ или „миф“ меняют свое значение. Они перестают считаться „манипуляцией“ или „обманом“ и воспринимаются как символические конструкторы, которые объединяют

людей, позволяя при этом индивидууму организовать собственную жизнь»⁴⁸. Такого рода аргументы, разумеется, хорошо известны.

Создание огромного количества памятников, сопровождаемое их разрушением, — это, конечно, общий процесс бесконечного переформатирования коллективной идентичности, которая связана с идеей мемориализации. Еще в конце XIX века Алоиз Ригль в замечательном тексте «Современный культ памятников» говорил о разных типах памятников: одни являются интенциональными и обладают коммеморативной ценностью, но есть и исторические памятники, чья ценность заключена исключительно в их древности. Такие памятники — «не что иное, как необходимые катализаторы, вызывающие в зрителе чувство цикличности жизни, возникновения частного из общего и неотвратимого его разрушения назад в общее. Этот непосредственный эмоциональный эффект не зависит ни от научного знания, ни от исторической эрудиции, так как он вызывается простым чувственным восприятием»⁴⁹. Такого рода памятник вызывает эмоции оттого, что время оставило на нем свои неизгладимые следы и превратило в руину. Ригль говорил о «возрастной ценности» таких образований. Подобный памятник просто стоит так долго, что обретает в силу этого определенную значимость. Главный смысл его в том, что он все еще существует, хотя и гордо вбирает в себя разрушения, в то время как интенциональный монумент пытается любой ценой противостоять

разрушению. За ним следят, чтобы он всегда выглядел как новый. И поэтому существуют памятники времени и памятники преодоления времени. Мы постоянно находимся между тем и другим. Когда я говорю, что культура, с одной стороны, связана с историей, а с другой стороны, трансцендирует историю, я хочу сказать, что мы находимся в этом бесконечном колебании, которое производится приостановкой времени и включением в него.

Интенциональные памятники мне чаще всего не по душе, настолько они связаны с государством и официальной политикой мемориализации. Государство всегда заинтересовано в объединении населения под теми или иными лозунгами, которые могут превратить нацию в некое единство. И это единство оно пытается укоренить в места памяти, которые сохраняют форму тотальности. Память в таких местах связывается с образом, фигурой или зданием. В 1929 году Батай написал замечательный короткий текст «Архитектура», где он говорил о том, что власть больше всего проявляет себя в архитектуре и в памятниках. Архитектура для него выступает как воплощение упорядоченности, порядка вообще. Именно поэтому «идеальное бытие общества, то, что властно организует и запрещает, выражается непосредственно в архитектурных композициях. Вот почему большие монументы возвышаются как плотины, противопоставляющие логику большинства и власти всему тому, что чревато беспорядками...»⁵⁰. Церковь и государство немислимы без соборов

и дворцов, потому что они являют фигуру власти и единства общества. Но, как заметил Дени Олье, если раньше архитектура воплощала единство властной воли, то теперь она стала его навязывать⁵¹.

Архитектурная гигантомания вообще характерна для диктатур, например для сталинской или нацистской. Гитлер хотел построить культовое пространство, так называемый «Купол-гору», храм народного единства, в 17 раз больший, чем собор Святого Петра в Риме. Элиас Канетти так писал о подобных проектах: «Эти здания и сооружения, которые на бумаге самой своей грандиозностью вызывают холодное и отталкивающее впечатление, в сознании их создателя заполнены людскими массами, и те ведут себя по-разному в зависимости от характера вмещающего их сосуда, от характера поставленных им границ»⁵². Масса в этих огромных пространствах должна переживать состояние экстатического единства. Вот почему революции, как правило, сопровождаются штурмом символических для власти зданий, а иногда и их разрушением (Бастилия).

Как видите, я сделал довольно длинное отступление, касающееся понимания того, что такое «место» и «не-место», хотя неплохо было бы напомнить, что еще Кант называл пространство и время — эти априорные формы интуиции — «пустыми не-вещами» (leere Undinge), несуществующими субстанциями. Постепенно идея этого трансцендентального, непонятого «не-места»,

Undinge, становится все более и более значимой. С ней начинает связываться идея призрачного существования. В прошлой лекции я рассказывал об австрийском феноменологе из Гарца Алексиусе Мейнонге, который придумал термин Relat — нечто выражающее чистую способность входить в связи, соединяться, ассоциироваться. С его точки зрения, есть нечто связывающее вещи между собой, составляющее единство, но это нечно нематериально. Relat производит чистую связанность, больше ничего. Я упоминал и Тынянова, говорившего о ритме как факторе, создающем смысловое единство стиха: «... единство и теснота стихового ряда перегруппировывают членения и связи синтактико-семантические (или в случае совпадения стихового ряда с грамматическим единством — углубляют, подчеркивают моменты связей и членений синтактико-семантических)...»⁵³

Но ритм, создающий это единство, нельзя пощупать или увидеть. Это что-то несуществующее — leere Undinge. Тынянов говорит, что единственная функция ритма — это связывать, соединять. Мейнонг о вещах, подобных ритму, говорил, что они не обладают настоящим бытием, но они и не чистые мнимости, лишённые бытия. Их странное бытие он называл Sosein и пояснял: «Как мы знаем, фигуры, которыми занимается геометрия, не существуют. И тем не менее их свойства, а следовательно, и их Sosein могут быть определены»⁵⁴. Эти объекты для

Мейнонга — «бытийно свободные». Иногда он называл эти странные объекты *etwas*, «что-то». И вот такие вещи, которые философы определяют как то ли существующие, то ли несуществующие, в каком-то смысле связаны с этими «не-местами», которые являются странными пространственными образованиями, где происходит материализация связей и больше ничего. Если мы посмотрим, что такое *non-place*, то увидим нечто (*etwas*), через что проходит огромная серия связей и потоков и где ничто не укоренено. Это пустоеместилище соединений, но очень непохожее на хайдеггеровские связывающие места. Можно сказать, что мир суперсовременности все больше и больше начинает мыслиться как система *виртуальных связей*, лучшей моделью которых является интернет. Это постоянно расширяющаяся область внепространственного связывания, область чистой виртуальности. Виртуальное все больше становится реальным и обретает черты *Sosein*. Канадский медиатеоретик Пьер Леви написал книгу «На путях к виртуальному»⁵⁵, где показывает, каким образом мир уходит в виртуальность. Я говорил, если помните, о Симондоне и его понимании изображения как чистой виртуальности, в которой заключено множество возможностей, но мы никогда не знаем, какая из них актуализируется. Недавно я говорил о странных пространственных конструкциях, уводящих в четвертое измерение, это тоже манифестация такого *Sosein*, полубытия, к которому

относятся все картинки. Теперь же это свойство изображения начинает распространяться и на другие артефакты.

Перед тем как наконец коснуться искусства, я хотел бы дать еще один короткий комментарий об этих «не-местах», но в совершенно другом аспекте. Оже использует в качестве примера не-места железнодорожную станцию. Значительно раньше большой текст, посвященный вокзалу, написал Хайдеггер. В «Основных понятиях метафизики» он говорит о «фундаментальных настроениях» Dasein'a — «экзистенциалах». Экзистенциалы — это такие «фундаментальные настроения», в которых отражается тот или иной вид существования, переживания нашего опыта. И для описания одного из таких настроений, а именно скуки, он использовал железнодорожный полустанок, где сидит человек, ожидающий поезда, скучает и хочет скоротать время, его избыть. И при этом Хайдеггер пронизательно замечает: «Но ясно и то, что, „погоня“ время и желая, чтобы оно поскорее прошло, *мы обращены не ко времени*. Подгоняя время, мы заняты не временем как таковым. Мы даже совсем не видим, как это было бы возможно. Ведь, чтобы подгонять его, мы не впериваемся взором в текущие секунды. Напротив, хотя мы часто поглядываем на часы, мы так же быстро отводим взор. Куда? В неопределенное. Но как это? Мы смотрим в неопределенное, потому что определенное не появляется. Внутренняя нужда поскучивания как раз в том и состоит, что мы не

находим такого определенного. Его-то мы и ищем, но ищем нечто такое, что нас каким-то образом отвлекает»⁵⁶. Значит, центральным для скучания на станции оказывается понятие *неопределенности*. Любопытно, что нарастание скоростей и потоков, вместо того чтобы сделать жизнь веселей, интересней, порождает скуку и неопределенность.

Делёз и Гваттари в «Тысяче плато» пишут о номадизме, который интересен для меня тем, что номады-кочевники Делёза и Гваттари похожи на обитателей этого non-place, «не-места», потому что они нигде не укоренены, они бредут бесконечно, это тоже своего рода поток, участвующий в других потоках. И вдруг неожиданно философы говорят о том, что кочевника отличает бесконечное терпение: «Кочевник распределяется в гладком пространстве, он занимает, он обживает, он удерживает это пространство, и в этом состоит его территориальный принцип. Значит, неверно определять кочевника через движение. Тойнби глубоко прав, когда доказывает, что кочевник — это скорее тот, кто не шевелится. В то время как мигрант оставляет за собой среду, ставшую бесформенной или непривлекательной, кочевник — это тот, кто не уходит, не хочет уходить, кто цепляется за гладкое пространство, где лес отступает, где степь или пустыня разрастаются, и кто изобретает номадизм как ответ на вызов мигранта. <...> Кочевник умеет ждать, у него бесконечное терпение»⁵⁷. Он удивительным образом оказывается похож на скучающего на станции

путешественника. В каком-то смысле кочевник таскает свою станцию вместе с собой. Имя этой станции — кибитка, шатер. Он сидит в своей кибитке в абсолютно неопределенном, как пишут Делёз и Гваттари, «гладком» пространстве, не-месте и бесконечно (подобно иксюлевскому клещу) ожидает, когда мимо кто-то проедет, он сидит и как бы ловит этот поток.

До Хайдеггера Георг Зиммель описывал появление самого феномена скуки, относительно нового тогда явления, характерного для больших капиталистических метрополисов. В докапиталистических обществах скука фигурирует редко. Она тематизируется сначала как сплин, хандра, а потом становится характерной чертой больших городов и влечет за собой появление индустрии развлечений, которая до этого не существовала. Скука сопровождает переход к гипермодерности и связана с неукорененностью людей в больших городах. Человек живет без связей, как на железнодорожной станции, и не знает, как убить время, хотя он и занят с утра до вечера. Хайдеггер говорит о скуке как о фундаментальном настроении, по-немецки это будет *Befindlichkeit* — это настроение, которое пассивным образом раскрывает то, что Хайдеггер называет *Dasein*, наличное бытие. Что же раскрывается в этом фундаментальном аффекте? Раскрывается новый тип пребывания человека в мире, который связан с недетерминированным и непостижимым характером этого мира. Чем меньше

детерминировано существование, чем более оно неопределенно, тем больше оно сдвинуто в сторону non-place, «не-места», тем больше человек испытывает аффект скуки. Хайдеггер говорил о том, что скука — это главный и основной Befindlichkeit современности. Звучит это довольно странно. Почему он придает такое большое значение скуке? Мы привыкли, начиная с Кьеркегора, слышать о таких экзистенциалах, как тревога, страх. И вдруг скука: казалось бы, что тут такого важного? Философ полагал, что скука — это настроение, через которое передается ощущение пустоты. Странность всего этого в том, что мы живем в мире невероятно развитых взаимосвязей, которые все нарастают и нарастают, мы пронизаны потоками, но нарастание этих потоков сопровождается растущим ощущением пустоты. Non-place, «не-место» — это то, где разворачиваются эти связи и одновременно разверзается пустота, в которой эти связи осуществляются. Хайдеггер говорит, что в скуке наше Я проваливается в пустоту. Мы проникаем в мир всеобщей недетерминированности.

Я думаю, что утрата современным искусством способности унифицировать, создавать объекты, которые обладают тотальностью и целостностью, открытие пустоты, скажем, в тех заснеженных пейзажах, которые я вам показывал, тех пустых пространствах, в которых нам не за что зацепиться, связаны с обнаружением «не-места» как области генерирования искусства. Искусство, возможно, сегодня переключается с диагнозом Хайдеггера:

«Почему мы больше не находим для себя никакого значения, т. е. никакой существенной возможности бытия? Может быть, потому, что совершенно отовсюду нам открывается *безразличие*, причины которого мы не знаем? Но кому хочется так говорить, когда международные связи, техника, экономика влекут человека к себе и заставляют постоянно находиться в движении? И несмотря на это мы ищем для себя роли. В чем дело? — спрашиваем мы снова. Нам надо снова сделаться интересными для себя? Почему нам это надо? Может, потому, что мы сами стали для себя, самих себя, скучными? Сам человек наскучил себе? Почему? *Может быть, в конце концов, с нами случилось так, что глубокая тягостная скука, подобно безмолвному туману, клубится в пропасти вот-бытия?*»⁵⁸

Разве современное искусство не становится скучным, лишенным того *интереса*, о котором неоднократно говорил Хайдеггер? В тех заснеженных пейзажах, которые я вам показывал, как будто ничего нет. Нет объекта интереса. Впрочем, разрушение интереса возникает еще в рамках кантовской эстетики. Напомню, что Кант писал: «Интересом называется благоволение, которое мы связываем с представлением о существовании какого-либо предмета. Поэтому интерес всегда одновременно имеет отношение к способности желания, либо как ее определяющее основание, либо как то, что необходимо связано с ее определяющим основанием. Однако, когда вопрос заключается в том, прекрасно ли

нечто, мы не хотим знать, имеет ли — может ли иметь — значение для нас или для кого-нибудь другого существование вещи; мы хотим только знать, как мы судим о ней, просто рассматривая ее (созерцая ее или рефлектируя о ней). <...> Для того чтобы выступать судьей в вопросах вкуса, надо быть совершенно незаинтересованным в существовании вещи, о которой идет речь, и испытывать к этому полное безразличие»⁵⁹.

Для Канта, как видим, принципиальное свойство эстетического объекта — не быть объектом интереса. Всякий интерес, с его точки зрения, приводит к загрязнению эстетического отношения. Художественный объект, как он развивался с XIX века, был подвержен парадоксальным требованиям: он, с одной стороны, пытался создать единство «места», конституировать себя как тотальность, а с другой стороны, последовательно изгонял из отношения к себе все, что может вызывать интерес.

Взять хотя бы историю эротики в искусстве. У ценителей прекрасного эротика всегда была под подозрением, потому что это «заинтересованное» (в терминах Канта) отношение к телу. Человек, созерцающий обнаженное тело на полотне, по идее должен «незаинтересованно» восхищаться чистотой линии и колоритом. Я уже упоминал о том, как Боттичелли изгонял эротику из своей «Венеры», превратив ее в аллегория справедливости в «Клевете Апеллеса». С точки зрения эстетики, это правильное развитие в позитивную сторону. Венера должна быть

абсолютно лишена эротики, должна превратиться в чистую форму. А когда Мане изображает Олимпию, разражается дикий скандал, потому что эротическое отношение к телу тут не стерилизовано. Защищавший эту картину Эмиль Золя был вынужден в своих доводах обратиться к чистому формализму — формам, цветам, пятнам, как если бы перед ним не было голой женщины. «Олимпия, лежащая на белых простынях, создает большое белое пятно на черном фоне»⁶⁰, — писал он. Все, что изображено на картине, по его мнению, лишь предлог для распределения цветовых пятен: «Вам была нужна обнаженная женщина, вы выбрали Олимпию, первую попавшуюся; вам были нужны светлые и светящиеся пятна, вы поместили букет; вам нужны были черные пятна, вы поместили в угол негритянку и кота»⁶¹. Модель Олимпии Викторина Мёран, которую Мане использовал для множества своих картин, в большинстве случаев, однако, прочитывалась как знак возмутительной эротики. В ней видели проститутку, бросающую вызов всем канонам искусства. Даже Поль Валери, восхищавшийся картиной, не мог избежать такого рода прочтения: «Чистота совершенной линии заключает в себя нечистое *par excellence*, ту, чья функция требует от нее спокойного и откровенного незнания любой формы стыдливости. Животная весталка, призванная быть абсолютной наготой, она позволяет каждому грезить о том, что таится и сохраняется от первобытного варварства и ритуальной бестиальности в нравах

и трудах проституток больших городов»⁶². И хотя для такой интерпретации можно найти некоторые указания в картине, эти указания невероятно преувеличены Валери. И, как всегда, прав Жорж Батай. Он, разумеется, не видит в изображении Викторины Мёран никаких скрытых остатков «ритуальной бестиальности». Скандал «Олимпии» для него прежде всего обусловлен решительным разрывом с идеей красоты и фиксацией того, что в реальности предстает взгляду. Он пишет о «грубом вторжении „того, что видно“», которое потрясает. Он видит в Олимпии качества натюрморта и пишет: «Все в ней соскальзывает в *безразличие* к красоте»⁶³. Эта формулировка кажется мне парадоксально точной. Если красота, по Канту, связана с безразличием, незаинтересованностью, то безразличие к красоте становится вызовом. И оно, при всей нейтральности и равнодушии Олимпии, начинает именно в силу этого равнодушия прочитываться как перверсивная заинтересованность — эротика.

Пьер Бурдьё по этому поводу заметил, что «Олимпия» напоминает нам о существовании «двух типов взгляда: чистого, эстетического, асексуального, нейтрализованного — и сексуального взгляда»⁶⁴ и что эта оппозиция разворачивается в культуре в оппозицию чистых искусства и любви продажным искусству и любви, а также знатока и простофили. Заинтересованный взгляд — это скандал, это подрыв эстетического в самом его основании.

Появление абстрактной живописи — это

завершение маршрута в сторону разрушения всякого «интереса». Из высокого искусства должно быть удалено все вульгарное, допустимое лишь в низовых формах искусства, которое отныне расслаивается на высокое и низкое. Даже персонажи, «сюжет» изгоняются, как обломки литературности. В низком возможно насилие, эротика, а в высоком искусстве необходима стерильность и чистая форма незаинтересованного созерцания. Исчезновение «интереса» и исчезновение «места», тотальности, — на мой взгляд, связанные процессы. В качестве объекта эстетического созерцания на заре XX века возникает пространственный аналог «не-места». Это кубистический мираж четвертого измерения, накладывающийся на поэтику фрагментации и протомонтажа. Основополагающей картиной кубизма считаются «Авиньонские девицы» (*Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*), которые, как показал Лео Стейнберг в своей известной статье «Философский бордель»⁶⁵, на самом деле — обитательницы публичного дома. «Заинтересованность» тут, как и во многих эротических рисунках Пикассо, гораздо сильнее, чем в «Олимпии», но она как бы поглощается странным разложением тел и пространства, формалистской стороной кубизма, увлеченного экспериментами с не-местом.

Показательно, однако, что «Авиньонские девицы» в смысле своего отношения к эротике как бы продолжают собой «Олимпию». Сегодня считается, что одним из непосредственных истоков этой работы

была знаменитая картина Эль Греко «Апокалиптическое видение», или «Снятие пятой печати», которая в начале XX века была также известна как «Amor divino у amor profano» — «Любовь божественная и земная». И эта связь с апокалиптической картиной Эль Греко даже позволила некоторым историкам искусства считать «Авиньонских девиц» «апокалиптическим борделем», представляющим современные подобию вавилонских блудниц — прямых участниц конца света⁶⁶. По мнению Джона Ричардсона, тема апокалиптических блудниц, скорее всего, в сознании Пикассо связывалась с мотивом венерических болезней, и прежде всего сифилиса⁶⁷.

Важным интеллектуальным источником картины было и эссе Бодлера «Художник современной жизни», которое содержало специальный раздел «Женщины и девки». Поэт тут обсуждает новый тип порочной красоты, связанной с новым варварством. Он видит в девицах легкого поведения аналог животных, обладающих абсолютно современной красотой, которая полностью порывает с идеалом и статикой: «Она движется, скользит, танцует, вертится, влача за собою груз расшитых юбок, служащих ей одновременно пьедесталом и противовесом; она вперяет пристальный взгляд из-под шляпы, напоминая портрет в рамке. Она — олицетворение варварства нашей цивилизации. Эта красота, порожденная Злом, чужда духовного начала, но иногда утомление окрашивает ее мнимой

меланхолией. Женщина идет, скользя взглядом поверх толпы, напоминая хищное животное, — та же рассеянность в глазах, та же ленивая томность, та же мгновенная настороженность. Она сродни цыганке, бродящей на границе оседлого добропорядочного общества...»⁶⁸ Тут чрезвычайно важна эта кочевая природа проституток, лишенных всякой укорененности, прописанности в месте.

Не так давно Роберто Калассо привлек внимание к странному сновидению Бодлера, о котором тот поведал в письме своему другу Шарлю Асселино. Бодлеру снился бордель, где располагался музей, на стенах которого висели порнографические картинки и «портреты птиц с очень живыми глазами», а также изображения бесформенных монструозных тел. Бодлер в письме описывает бордель-музей как гигантское помещение, состоящее из огромных галерей. Возможно, это нечто похожее на изображения Лувра, которые оставил нам Гюбер Робер. И по мере движения по этому онейрическому музею его посетитель обращает все большее внимание на изображения архитектурных мотивов. Калассо замечает: «Архитектурные рисунки свидетельствуют о зрении, погружающемся в пропасть (en abyme): в сновидении (которое уже есть репрезентация) грезящий наблюдает нечто вроде архитектурного нашествия, одновременно экстенсивного и интенсивного. Сначала вторжение пространств в бордель; затем репрезентаций, усеивающих его стены. Действительно, „не существует более острой

точки, чем Бесконечность“, как напишет однажды Бодлер»⁶⁹. Происходит странная трансформация пространств, каким-то образом связанная с эротикой, пробуждаемой изображением. В «Салоне 1846 года» Бодлер уже замечал, что «иной раз чтение непристойной книги навевает грезы об океанах мистической голубизны»⁷⁰. Именно эротика, непристойность странным образом уничтожают ясность места, очертания форм, подменяя их чистой неопределенностью голубого цвета. Происходит нечто подобное тому, как Золя на месте Олимпии вдруг обнаруживает отделенные от тела цветочные пятна. И это разрушение местопребывания и внятности очертаний происходит именно в *музее* и *борделе* одновременно.

Мир репрезентации утрачивает целостность, тотальность. Кубизм вскоре после «Авиньонских девиц» сосредоточится на фрагментах тел, которые обладают целостностью лишь в невидимом для нас четвертом измерении, которое мы никак не можем воспринять. Они проходят мимо нас, обнаруживая только фрагментированные разломы. Есть недоступное нам пространство, в котором все эти связи, *релаты*, объединяют тотальности, данные нам в ощущениях как фрагменты. Мы не знаем, собственно, что мы изображаем. Мы изображаем тело, которое нам не дано увидеть.

Фрагментарность вступает в прямое отношение с распадом унифицирующего, тотализирующего пространства. Но собирание фрагментов воедино

невозможно без интереса, желания. Иначе трудно представить себе, что собирает эти фрагменты вместе. Делёз и Гваттари в «Анти-Эдипе» совершенно справедливо замечали: «Желание постоянно осуществляет стыковку непрерывных потоков и частичных объектов, по существу своему фрагментарных и фрагментированных. Желание заставляет течь, течет само и срезает»⁷¹. Эта сборка фрагментов осуществляется не субъектом, а некими «машинами желания», безличными автоматизмами, в которые мы встроены и которые, собственно, и производят в итоге наши субъективности: «Желающие машины — это бинарные машины с бинарным правилом или ассоциативным режимом; одна машина всегда состыкована с другой. Продуктивный синтез, производство производства, имеет коннективную форму: „и“, „и еще“... Дело в том, что всегда есть машина, производящая поток, и другая, подсоединенная к ней, производящая срез, выборку из потока (грудь — рот). А поскольку первая машина, в свою очередь, подключена к другой, по отношению к которой она действует как срез или выборка, бинарная серия оказывается линейной во всех направлениях»⁷².

Философы подчеркивали, что эта модель производства искусственных тотальностей, с которыми мы связываемся в качестве субъектов, отражает современное состояние культуры, технологии и социальных отношений. Это машины, функционирующие там, где утвердилось не-место.

Эти линейные серии ассоциированных фрагментов очень похожи на множественность маршрутов, пересекающих «не-место».

Применительно к искусству функционирование этих машин Делёз рассмотрел в своей книге «Пруст и знаки». Сама стратегия Пруста по собиранию воедино утраченного времени предполагает изначальную фрагментацию не только событий и отношений, но даже тел. Так, Делёз считал, что персонажи прустовского романа явлены нам в качестве «частичных объектов» (выражение Мелани Клейн), особенностью которых является то, что они коммуницируют между собой не прямо, а как бы по касательной, потому что свойством всякого частичного объекта является его изолированность от других. Так, персонажи Пруста могут заключать в себе элементы разных полов, отделенные друг от друга и не создающие синтеза. Это очень важное, на мой взгляд, положение. Машинные ассамбляжи фрагментов никогда не создают гармонического синтеза, но только сближают обломки, фрагменты, части, создавая для них режим неожиданных встреч, столкновений. Светскость тематики Пруста тут в полной мере продуктивна: «Это именно то, что нам предлагал светский материал: возможность, как в легкомысленном сновидении, взять движение плеч у одного персонажа и движение шеи у другого, но не для того, чтобы их тотализировать, но чтобы их отделить друг от друга»⁷³.

Еще Бодлер видел в макияже способ придать

единство и гармонию рассыпающемуся на фрагменты женскому телу и лицу: «...пудра создает видимость единства в фактуре и цвете кожи; благодаря ей кожа приобретает однородность, как будто она обтянута балетным трико, так что живая женщина начинает походить на статую или на существо высшее и божественное»⁷⁴. Эта искусственно создаваемая сборка, заменяющая собой эрос минувших эпох, делает проблематичным само лицо живописной модели, лицо, через которое с человеком устанавливается интимный контакт, лежащий вне механизмов ассамбляжей и сборки, которые характерны для понимания картины как совокупности цветовых пятен, собираемых воедино. Защищая бросающийся в глаза макияж, Бодлер отводит черной туши, белой пудре и красным румянам роль красок на холсте современного художника. Женщина превращается в плоскость, на которой краски создают колористические ассамбляжи. Лицо становится проблематичным. Известно, что Мане, например, испытывал трудности с портретированием, и трудности эти, вероятно, связаны с характерным для него переносом акцента с мотива на саму поверхность холста и взаимодействие цветовых пятен. Пьер Сорлен считает, что Мане столкнулся с дилеммой: «Нужно ли вырывать фигуру из бумаги, прорабатывать ее объемность, уточнять рисунок носа, линию подбородка, одним словом создавать живой портрет? Или же, набросав несколько линий, уточнить тип, но не дать ему покинуть лист?»⁷⁵ Речь идет о дилемме

распластывания персонажа в цветовой и линейной плоскости или же трансцендирования самого горизонта живописи с помощью иллюзии фигуры, выходящей за ее пределы. Именно во втором случае мы имеем возможность установить контакт с персонажем на портрете, а в первом случае речь идет о его ассамбляжной сборке из цветочных мазков.

Мане постоянно колеблется между этими альтернативами, и знак этого колебания — хорошо известная плоскостность его лиц. Но, пожалуй, наиболее радикальную форму сложности с лицом принимают у Мане в серии портретов Берты Моризо, с которой он состоял в любовных отношениях (что особенно любопытно). В целой серии портретов он сознательно разрушает лицо своей модели.

Нечто подобное можно обнаружить и у Дега, который тоже изображал женщин под вуалью⁷⁶. Но еще более радикальное исчезновение лиц, их превращение в маски обнаруживаются в «Авиньонских девицах», где две проститутки наделены вместо лиц монструозными масками, которые обычно трактуются как свидетельства увлечения Пикассо африканским искусством.

Эти маски решительно противостоят способности лица организовываться в некое целое. Тут налицо откровенная «монтажность», не синтезируемая в целое, от которого освобождается современное искусство. Делёз пишет о противостоянии машин логосу. Логос для него черпает смысл из целостности, к которой он принадлежит (лицо относится к сфере

логоса), а машина — это антилогос, «зависящий исключительно от функционирования, а функционирование от отдельных частей. Производство современного искусства, — пишет Делёз, — не имеет проблемы смысла, но проблему употребления»⁷⁷.

Логос — это, конечно, в современном контексте хайдеггеровское словечко. Именно у Хайдеггера логос — собиратель целостности. Машины изначально не знают целостностей и сокрытого в них смысла, «истины». Они ее производят, соединяя куски, которые остаются несоединимыми. У Пруста Делёз видит три работающие машины. Первая занимается сборкой «частичных объектов»: «фрагментов без тотальности, разорванных кусков, несообщающихся сосудов, сцен, между которыми перегородки»⁷⁸. Такого рода сборка не создает целого, но, наоборот, устанавливает дистанции, удаленности, перегородки. Вторая машина создает переключки, резонансы, она выбирает свои собственные фрагменты и неожиданно соотносит их между собой. Третья машина связана со временем и смертью. Все эти машины производят собственные серии, группируют собственные фрагменты, которые они извлекают из материала романа. И производимые ими линейные серии резонируют, встречаются и создают смысловые монтажи, которые производят особую читательскую субъективность.

Я думаю, что такие ассамбляжи смыслов переключаются с культурой гиперсовременности, но

их корни уже обнаружимы у кубистов и даже Сезанна, я уже не говорю о кино. У кубистов мы имеем фрагменты, которые создают зону интенсивных взаимодействий между собой, но не тотализируются в форме. Вообще, кубизм — это попытка выйти за стремление к тотализации формы. Это еще живописное полотно, оно имеет рамку, оно имеет формат, плоскость, но это уже полотно, которое отказывается от тотализации формы, схватываемой без учета динамики исчезновений и встреч несинтезируемых фрагментов.

Я говорю о модернистской живописи, потому что в ней предвосхищается многое из того, что мы имеем сегодня в развернутом виде. Сегодня часто упоминают, например, так называемую распределенную коммуникацию, которая не имеет центра. Многие феномены сегодня предстают как распределенные, распыленные. Мир наполняется дисперсными образованиями, реализующими себя в современных коммуникационных сетях. И мир, как замечал Леви, все больше виртуализируется, а виртуальность актуализуется во фрагментарных вещах, связанных «машинами». Эти фрагменты создают не зоны унитарного смысла, а то, что Делёз называл «эффектами».

Медиа все больше и больше начинают пониматься как специфические формы сосредоточения и распределения сил и энергии, которые диктуют совершенно другой тип, если хотите, эстетики (хотя «эстетика» — устаревшее в этом контексте слово), или,

точнее сказать, другой тип экспрессивности, чем тот, с которым мы привыкли иметь дело. Одним из главных признаков этой новизны является невероятное по сравнению с прошлым нарастание аффектов. Впервые аффективность читателя становится принципиально важной после открытия в XVII веке понятия возвышенного. До этого литература, например, считалась главным образом областью риторических норм и иерархий, то есть чем-то принципиально рациональным. Открытие возвышенного было открытием огромной области аффектов, не связанных с рациональностью. Буало, переведший на французский трактат псевдо-Лонгина о возвышенном, утверждал, что последнее лежит вне области логики и доказательств и относится к Чудесному (*le Merveilleux*), которое поражает и заставляет чувствовать. Французский филолог Уильям Маркс так описывает это возвышенное: «... существует удовольствие, восхищение, о которых разуму и правилам нечего сказать. Оно относится к высшему порядку. Оно не подчиняется дискурсу и логосу»⁷⁹. Исчезновение тотальностей, а вместе с ними доминирования логоса сделало эту зрительскую и читательскую аффективность важнейшей формой реакции на современное искусство.

Не случайно в современной медиатеории слово «аффект» повторяется с невероятной частотой, все становится аффектом, который прямо связан с эффектами смысла, описанными Делёзом. Слово

«аффект» употребляется не случайно, об аффектах говорил Спиноза, у Спинозы это слово позаимствовал Делёз, от которого оно вошло в широкий теоретический обиход. Что такое аффект у Спинозы? Это смутная идея, связанная с состоянием нашего тела: «Аффект, называемый страстью души, есть смутная идея, в которой душа утверждает большую или меньшую, чем прежде, силу существования своего тела...»⁸⁰ Действительно, эмоции, отражающие состояние тела, — это что-то невероятно смутное, не поддающееся ясной формулировке. Но Спиноза говорил, что аффекты приводят к возрастанию и уменьшению витальной силы тела, отражающейся на способности действовать. Уменьшение или увеличение способности к действию позволяет описывать себя как доперсональные интенсивности (в приложении к «Ницше» Делёз будет говорить о взаимодействии активных и реактивных сил). Идея интенсивности открывает возможность иного и очень современного взгляда на искусство. Делёз пишет, что художники просто производят блоки пространства и времени, которые непосредственно вызывают аффекты. Такой взгляд позволяет уйти от классической эстетики, но и от бесконечной интерпретации иконографических символов. Вместо смыслов, лежащих в области логоса и тотальностей, открывается область аффектологии, которая связана с интенсивностью.

Я часто ссылаюсь на Делёза, потому что, с моей точки зрения, это ключевая фигура в понимании

сегодняшнего искусства. Делёз различал интенсивные и экстенсивные свойства, о чем я говорил в прошлой лекции. Интенсивное свойство нелокализуемо, оно как раз и относится к миру «не-места». Первоначально мы имеем дело только с интенсивными асимметриями. Интенсивные асимметрии существенны для аффектологии. Важную роль в научном понимании того, что такое аффект, сыграли книжки Антонио Дамазио, португальско-американского ученого, развивавшего идеи Спинозы и показавшего, что аффект — это распределенная, а потому и смутная репрезентация состояния всего тела⁸¹. Когда тело функционирует хорошо, мы испытываем радость. Когда мы заболеваем, наши эмоции тоже претерпевают изменения. Но эти эмоциональные состояния не обладают ясностью смысла и локализуемостью. Ясность смысла исчезает, и общее состояние системы, общее состояние множественности факторов, взаимодействующих в пространстве тела, репрезентируется интенсивностью в аффектах. Вот почему сегодня, в эпоху кризиса тотальностей, спинозовские аффекты становятся такими важными. Художник перестает производить ясные идеи. Линейные синтаксические цепочки, смыслы, распределенные в множественности серий, как у Делёза, становятся аффективными.

Еще в своей книге «Мифологии» Ролан Барт говорил о двух режимах знаков. Он иллюстрировал это положение на примере того, что он называл «фотошоками» — фотографиями, которые оказывают на нас

шокирующее воздействие. Барт различал в этих изображениях «чистый знак», то есть такой визуальный знак, который обладает абсолютной читаемостью, но аффективно беспомощен, и некие неопределенные «внезнаковые» образования. Изображения, в которых «чистый знак» господствует, «не производят на нас никакого впечатления; они интересуют нас ровно столько времени, сколько мы на них смотрим; они не вызывают в нас никакого отклика, не волнуют нас; мы слишком быстро начинаем воспринимать их как чистый знак; предельная ясность зрелища, его *подготовленность* избавляют нас от необходимости глубокого осмысления изображения во всей его возмущающей необычности...»⁸² А с другой стороны, говорит он, существует некая смысловая неопределенность («смутная идея» в терминах Спинозы) которая обладает способностью очень сильно на нас воздействовать. Такого рода воздействие Барт связывает с ориентацией на «оптическую неподатливость, а не прямо на смысл»⁸³. Вообще, чем яснее знак, чем яснее смысл, тем меньше он нас волнует. Аффективное воздействие лежит в зоне множественности, которую мы не в состоянии свести к тотальности, к единству.

Разрушение «чистых знаков» может иметь сильный эффект. Фрэнсис Бэкон вслед за Мане, например, уничтожает на своих портретах лица персонажей, создавая тем самым сильную интенсивность. Этот эффект прямо связан с тем, что элементы лица, всегда

складывающиеся в целостность и образующие некий иероглиф, не складываются воедино. «Территориализация» смысла, как говорили Делёз и Гваттари, не происходит. Барт констатирует одну важную вещь: идеальная читабельность подключает изображение к области риторики. У Барта есть статья, посвященная так называемому «эффекту реальности», где он рассуждает об одной детали обстановки буржуазной гостиной в «Простой душе» Флобера: «на стареньком фортепьяно, под барометром, — писал Флобер, — высилась пирамида из коробок и картонок». Эти предметы в дальнейшем не играют в повествовании никакой роли: «С точки зрения структуры подобные элементы нарушают всякий порядок и кажутся, что еще тревожнее, своего рода повествовательными излишествами, как будто повествование расточительно сорит „ненужными“ деталями, повышая местами стоимость нарративной информации»⁸⁴. Казалось бы, тут речь как раз идет о блокировке выхода на простое значение. Смысл этих деталей смутен. Но аффекта они не производят. Барт указывает, что основная функция барометра у Флобера — не столько отсылать к реальному барометру, сколько обозначать собой правдоподобие происходящего, быть указателем на реальность описываемого. Барт называет производимый этими «ненужными» деталями эффект «референциальной иллюзией»: «„Барометр“ у Флобера, „небольшая дверца“ у Мишле говорят в конечном счете только одно: *мы — реальность*: они означают „реальность“

как общую категорию, а не особенные ее проявления»⁸⁵. Но такого рода использование предметов — риторично. Речь идет о риторике реальности. И, как всякая риторическая фигура, такая деталь условна и напрямую не связана с аффектом.

В своей последней книге «Камера люцида» Барт снова возвращается к ненужной детали, которую он на сей раз называет *пунктумом* (об этом коротко уже шла речь во второй лекции). Пунктум — это странная деталь, которая мешает нам напрямую замкнуть чтение на ясность знака. Не поглощаясь ясностью совокупного смысла, эта деталь создает асимметрию, меняет интенсивность распределения элементов семантического поля, которое исследователь называет *studium*. *Studium* — это зона читаемых смыслов, которые нарушаются *punctum*'ом: «Этот второй элемент, который расстраивает *studium*, я обозначил бы словом *punctum*, ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральных костей. *Punctum* в фотографии — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)»⁸⁶. *Punctum* не просто «расстраивает» поле спокойного означивания, он создает асимметрию и интенсивность, порождающие аффект. Когда пространство перестает унифицироваться, когда оно перестает стягиваться к какой-то тотальности, когда огромное количество факторов, серий пересекаются в этом пространстве, создавая переключки и не сливаясь в синтезе, когда такое «кубистическое»

пространство непостижимо и не схватывается взглядом, а состоит из фрагментов, аффект становится главным способом реакции на него. Я думаю, что punctum как-то связан с проявлением хайдеггеровских экзистенциалов, это аффект обнаружения той же пустоты, что мы связываем с не-местом: «укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез», сквозь которые эта пустота обнаруживается, при этом разрушая значения.

Движение к аффективности становится фундаментальным для, например, современного видеоарта и вообще современного искусства, которое уходит от единого эстетического объекта. Еще в большей мере это справедливо для культуры, генерируемой бесконечно разрастающейся сферой архивов, которые больше не в состоянии породить смыслы. Я имею в виду бесконечный архив изображений, образов, звуков, в которых мы существуем. Мы все больше живем в контексте создаваемых ими провалов, пустот, неопределенностей и элементов забвения. Я как-то тут уже вспоминал об изучении забывания Теодюлем Рибо, к которому можно добавить выдающегося немецкого исследователя памяти Германа Эббингауза, утверждавшего, что главное не то, как помнят, а как забывают. Вот эти дыры в поле сознания становятся принципиально важными. Левинас говорит о том, что субъективность складывается вокруг забвения. То есть то, что нам недоступно, то, что отсылает к отсутствию, к вытесненному, к неопределенности, начинает

играть существенную роль в аффективном формировании нашей субъективности. Искусство поэтому выходит из зоны эстетических объектов в область случайностей и неопределенностей.

И последнее: искусство сегодня существует в режиме *искусственных аффектов*. Я говорил о том, что куратор — это человек, который организует сериальность и смыслы и пытается организовать тот архив, который лежит в музейных закромах и из которого извлекаются для выставок различные смысловые цепочки. Но мне кажется, что куратор сегодня становится не столько организатором читаемых смыслов, сколько *организатором аффектов*. Искусство вновь открывает для себя, казалось бы, забытый опыт ярмарок и аттракционов. Для того чтобы спектакль или фильм были замечены, они должны быть показаны в рамках фестиваля, чтобы живопись была увидена, она должна оказаться на биеннале, то есть должна быть интегрирована в большое зрелищное событие. Искусство теперь призвано инкорпорироваться в большие аффективные машины, с одной стороны, машины желания, с другой — аффектов, тесно связанные с потреблением, культурной индустрией и индустрией туризма. Хороший куратор должен уметь заинтересовать и поразить зрителя, и это гораздо важнее выстраивания сложных смысловых цепочек. Это движение от Канта к цирку. Я думаю, это общее движение нашей культуры от вербализуемых смыслов к смутным идеям аффектов.

Указатель имен

Августин, Аврелий
Аведон, Ричард
Агамбен, Джорджо
Адам, Леонард
Адорно, Теодор
Адриан, император
Азам, Эжен
Алперс, Светлана
Альберти, Леон Баттиста
Альтюссер, Луи
Анзье, Дидье
Анри, Мишель
Антокольский П. Г.
Аполлинер, Гийом
Арасс, Даниель
Аретино, Пьетро
Аристотель
Асселино, Шарль
Ассман, Алейда
Бак-Морс, Сьюзен
Балаш, Бела
Бальзак, Оноре де
Барт, Ролан
Бартон, Джеймс

Батай, Жорж
Бахрани, Зайнаб
Бахтин М. М.
Башляр, Гастон
Беллур, Раймон
Бельтинг, Ханс
Белый, Андрей
Бенвенист, Эмиль
Бенинтенди, Орсино
Беньямин, Вальтер
Бергсон, Анри
Бердяев Н. А.
Бернар, Эмиль
Бернини, Джованни
Бертильон, Альфонс
Бертоз, Ален
Блойлер, Ойген
Блох, Эрнст
Боас, Франц
Бобринская, Екатерина
Бодлер, Шарль
Бойс, Йозеф
Боргезе, Полина
Боттеро, Жан
Боттичелли, Сандро
Брейгель, Питер
Брейе, Эмиль
Брентано, Франц
Бродский И. А.
Брумберг

Брэгдон, Клод Файетт
Буа, Ив-Ален
Буало, Никола
Букло, Бенджамин
Бурдьё, Пьер
Бэкон, Фрэнсис
Бюргер Д.
Вазари, Джорджо
Вайсман, Жерар
Вакар, Ирина
Валери, Поль
Вальво, Альберто
Ван Гог, Винсент
Ван Эйк, Хуберт
Ван Эйк, Ян
Варбург, Аби
Васильев Ф. А.
Вебер, Макс
Вергилий
Везалий, Андреас
Веласкес, Диего
Вернан, Жан-Пьер
Вероккио, Андреа дель
Вельфли, Адольф
Вилье де Лиль-Адан, Огюст де
Виньон П.
Виола, Билл
Виппер Б. Р.
Витгенштейн, Людвиг
Воррингер, Вильгельм

Вригт, Георг Хенрик фон
Вуд, Кристофер
Вундт, Вильгельм
Галилей, Галилео
Галтон, Фрэнсис
Гантман, Юрий
Гаске, Жоаким
Гассенди, Пьер
Гваттари, Феликс
Геббельс, Йозеф
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих
Гейнсборо, Томас
Геккель, Эрнст
Гелл, Альфред
Гераклит
Геринг, Герман
Герман А. Ю.
Гёте, Иоганн Вольфганг
Гигин Громатик
Гилпин, Уильям
Гильдебранд, Адольф
Гирландайо
Гитлер, Адольф
Глез, Альбер
Гомер
Гончарова Н. С.
Гоше, Марсель
Грандин, Темпл
Гринберг, Клемент
Гронский, Александр

Гулд, Стивен Джей
Гумбольдт, Александр фон
Гуссерль, Эдмунд
Давенпорт, Гай
Давид, Герард
Давид, Жак-Луи
Дамазио, Антонио
Данте Алигьери
Дарвин, Чарльз
Дашевский Г. М.
Дега, Эдгар
Дейкстра, Ринеке
Декарт, Рене
Делакруа, Эжен
Деларош, Поль
Делёз, Жиль
Делоне, Робер
Демокрит
Деррида, Жак
Дёблин, Альфред
Джадд, Дональд
Джеймс, Уильям
Джотто ди Бондоне
Диди-Юберман, Жорж
Диздери, Андре
Дильтей, Вильгельм
Диоклетиан, император
Домье, Оноре
Донателло
Драгомощенко А. Т.

Дройзен, Иоганн Густав
Дэг, Вилем Эдуард
Дюбуа, Филипп
Дюв, Тьерри де
Дюрер, Альбрехт
Дюшан, Марсель
Евангулова О. С.
Евклид
Егоров В.
Жане, Пьер
Жегин Л. Ф.
Женни, Лоран
Жюльен, Франсуа
Зандер, Август
Зедльмайр, Ханс
Зелинский Ф. Ф.
Земпер, Готфрид
Зиммель, Георг
Золя, Эмиль
Икскуль, Якоб фон
Ингольд, Тим
Исидор Севильский
Кайуа, Роже
Калассо, Роберто
Каменев Л. Л.
Кандинский, Василий
Канетти, Элиас
Канова, Антонио
Кант, Иммануил
Караваджо, Микеланджело

Карл V
Карус, Карл Густав
Карш, Юсуф
Кассирер, Эрнст
Каффлер, Стивен
Кеплер, Иоганн
Кёлер, Вольфганг
Кларк, Кеннет
Клауд, Дэниэл
Клее, Пауль
Клейн, Мелани
Клейтиас
Клот, Жан
Кляйн, Ив
Козеллек, Рейнхарт
Козо-Полянский Б. М.
Колесников С. Ф.
Комар В. А.
Кракауэр, Зигфрид
Краусс, Розалинда
Крис, Эрнст
Кройцер, Фридрих
Крученных А. Е.
Куайн, Уиллард
Куль, Калеви
Купецкий Я.
Курбе, Гюстав
Куросава, Акира
Курт, Юлиус
Кьеркегор, Сёрен

Кэрролл, Льюис
Лабан, Рудольф
Лакан, Жак
Ларионов М. Ф.
Ларюэль, Франсуа
Лафатер, Каспар
Лебрен, Шарль
Леви, Пьер
Леви-Брюль, Люсьен
Леви-Стросс, Клод
Левинас, Эмманюэль
Левич, Александр
Левкипп
Леже, Фернан
Лейбниц, Готфрид Вильгельм
Лемхин, Михаил
Ленин В. И.
Леонардо да Винчи
Леруа-Гуран, Андре
Ливингстон, Маргарет
Лисицкий Л. М. (Эль Лисицкий)
Лихтенберг, Георг Кристоф
Лихтенштейн, Рой
Ллойд, Сет
Лозница С. В.
Локк, Джон
Ломброзо, Чезаре
Лонгин (Псевдо-Лонгин)
Лоранж, Ханс Петер
Лоренц, Конрад

Лоррен, Клод
Лотман Ю. М.
Лукач, Дьердь (Георг)
Лукреций
Льюис-Уильямс, Дэвид
Люббе, Герман
Людовик XIV
Люмьер, братья
Майтани, Лоренцо
Малевич К. С.
Малларме, Стефан
Мальдине, Анри
Мандельштам О. Э.
Мане, Эдуард
Маре, Этьен
Марен, Луи
Марион, Жан-Люк
Мария-Антуанетта
Марквард, Одо
Маркер, Крис
Маркс, Карл
Маркс, Уильям
Матисс, Анри
Маяковский В. В.
Медичи, Козимо (Старый)
Медичи, Козимо (Козимо I)
Медичи, Лоренцо
Мейерхольд В. Э.
Мейнонг, Алексиус
Меламид А. Д.

Мерло-Понти, Морис
Мессершмидт, Франц Ксавер
Метценже, Жан
Мец, Кристиан
Мёран, Викторина
Микеланджело Буонарроти
Минковский, Герман
Мишле, Жюль
Мондриан, Пит
Моне, Клод
Моризо, Берта
Моррис, Роберт
Москаленко Н. И.
Мосс, Марсель
Мохой-Надь, Ласло
Мюллер, Хайнер
Надар
Нанси, Жан-Люк
Наполеон I
Наппельбаум М. С.
Ницше, Фридрих
Нора, Пьер
Ноттебом, Фернандо
Оже, Марк
Олье, Дени
Орлик, Эмиль
Панофски (Панофский), Эрвин
Пастуро, Мишель
Пеги, Шарль
Перуджино, Пьетро

Петр I
Пикассо, Пабло
Пико делла Мирандола
Пирс, Чарльз Сандерс
Питерс, Джон Дарем
Платон
Плиний Старший
По, Эдгар Аллан
Полициано, Анджело
Поллок, Джексон
Портман, Адольф
Потебня А. А.
Похитонов И. П.
Пренсе, Морис
Принцхорн, Ганс
Пруст, Марсель
Пуанкаре, Анри
Пульчи, Антонио
Пуссен, Никола
Пэн, Ирвинг
Райман, Роберт
Раймонди, Марк Антонио
Рассел, Бертран
Рафаэль Санти
Рафф, Томас
Рембрандт ван Рейн
Репин И. Е.
Рибо, Теодюль
Ригль, Алоиз
Рид, Томас

Рикверт, Джозеф
Рильке, Райнер Мария
Риман, Бернхард
Риньи, мадемуазель де
Рифеншталь, Лени
Ричардсон, Джон
Робер, Гюбер
Рогир ван дер Вейден
Родлер, Иеронимус
Родченко А. М.
Ротко, Марк
Рубенс, Питер Пауль
Руйе, Андре
Румянцева М. В.
Рут, Маркус Аврелий
Савонарола, Джироламо
Саврасов А. К.
Сакс, Оливер
Сартр, Жан-Поль
Себеок, Томас
Сегерс, Геркулес
Сезанн, Поль
Секула, Аллан
Сера, Жорж
Серебрянников К. С.
Симондон, Жильбер
Синьяк, Поль
Скалли, Винсент
Смит, Тони
Сократ

Соммер, Фредерик
Сорлен, Пьер
Соссюр, Фердинанд де
Сперн, Энн Уистон
Спиноза, Бенедикт
Споэрри, Даниэль
Спруит, Лин
Сталин И. В.
Станиславский К. С.
Стейнберг, Лео
Стелла, Фрэнк
Стендаль
Степанова М. М.
Стерн, Дэниэл
Стиглер, Бернар
Стойкита, Виктор
Стокс, Адриан
Сяраку
Тан-Богораз В. Г.
Татлин В. Е.
Тауск, Виктор
Твардовский, Казимир
Тевоз, Мишель
Тейлор, Брук
Тернер, Виктор
Тернер, Уильям
Тиивель, Тоомас
Тициан Вечеллио
Тойнби, Арнольд Джозеф
Тынянов Ю. Н.

Уайтхед, Альфред Норт
Уорхол, Энди
Успенский Б. А.
Успенский Г. И.
Успенский П. Д.
Фаворский В. А.
Фет А. А.
Филонов П. Н.
Фичино, Марсилио
Флёри
Флобер, Гюстав
Флоренский П. А.
Флюссер, Вилем
Форд, Джон
Фостер, Хол
Франк С. Л.
Франко, Маттео
Фрейд, Зигмунд
Фрид, Майкл
Фуко, Мишель
Фуртвенглер, Вильгельм
Хайдеггер, Мартин
Ханзен, Марк
Харгривз, Генри
Хемингуэй, Эрнест
Херберт, Збигнев
Хоффмайер, Йеспер
Хрисипп
Хэкинг, Иен
Хэмптон, Ричард

Цуккари, Таддео
Чайковский П. И.
Чанарин
Чаплин, Чарльз Спенсер
Чебанов, Сергей
Чекрыгин В. Н.
Челлини, Бенвенуто
Чимабуе
Шапиро, Мейер
Шаров, Александр
Швиттерс, Курт
Шеваль, Фердинанд
Шелер, Макс
Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф фон
Шерман, Синди
Шехтель Ф. О.
Шёнберг, Арнольд
Шиллер, Фридрих
Шильдер, Пауль
Шимпер, Андреас
Шишкин И. И.
Шкловский В. Б.
Шлоссер, Юлиус фон
Шпеер, Альберт
Шпенглер, Освальд
Шрётер, Йенс
Штайнер, Рудольф
Штандфус, Макс Рудольф
Штейнен, К. фон ден
Штраус, Эрвин

Шуб Э. И.
Эббингауз, Герман
Эбботт, Эдвин
Эджертон, Сэмюэль
Эйзенштейн С. М.
Эйнштейн, Альберт
Эйнштейн, Карл
Экгорст В. Е.
Элкинс, Джеймс
Эль Греко
Эммет, Дороти
Энгр, Доминик
Эпикур
Эрготимос
Ямпольский М. Б.
Ярбус, Альфред
Antonova, Clemena
Bejarano, Teresa
Blumenberg, Hans
Bonfante, Larissa
Buchlow, Spike
Chastel, André
Curtis, John
Eisenstaedt, Alfred
Frobenius, Leo
Haxthausen, Charles W.
Henderson, Linda
Karsenti, Bruno
Kessler, Marni Reva
Kriszat O.

Littlefield, Walter
Lury, Celia
Madioni, Franca
Magilow, Daniel H.
Maillet, Arnaud
Mandelker, Amy
Parker, Andrew
Rubin, William
Scotti R. A.
Tinbergen N.

1

Жиль Делёз. Логика смысла. *Theatrum philosophicum*. М., Раритет; Екатеринбург, Деловая книга, 1998, с. 82.

2

Русский перевод тут неточен и исправлен.

3

Жиль Делёз. Логика смысла, с. 81. Делёз цитирует тут диалог Шарля Пеги «Клио».

4

Там же, с. 141.

5

Там же, с. 144. Перевод Я. Я. Свирского исправлен.

6

Alfred North Whitehead. *Process and Reality*. New York, The Free Press, 1978, p. 226.

7

Анри Бергсон. Материя и память. — В кн.: Анри Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память. Минск, Харвест, 1999, с. 416.

8

Jakob von Uexküll. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans with A Theory of Meaning*. Minneapolis; London, University of Minnesota Press, 2010, p. 44–46.

9

Мартин Хайдеггер. Основные понятия метафизики.
СПб., Владимир Даль, 2013, с. 410.

10

Gilbert Simondon. Communication et Information. Cours et Conférences. Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2010.

11

А. Н. Уайтхед. Избранные работы по философии.
М., Прогресс, 1990, с. 297.

12

Там же, с. 298.

13

Дороти Эммет справедливо замечает, что атомы у Уайтхеда больше похожи на монады Лейбница, воспринимающие мир каждая со своей точки зрения (Dorothy Emmet. *Whitehead's Philosophy of Organism*. Melbourne; Toronto; New York, Palgrave; Macmillan, 1966, p. 181).

14

Фридрих Ницше. Полное собрание сочинений, т. 7.
М., Культурная революция, 2007, с. 523.

15

Emile Bréhier. La Théorie des incorporels dans le stoïcisme. Paris, Vrin, 1928, p. 12.

16

Эпикур приветствует Геродота. — В кн.:
Материалисты Древней Греции. Собрание текстов
Гераклита, Демокрита и Эпикура. М., Политиздат,
1955, с. 184.

Анри Бергсон. Материя и память. — В кн.: Анри Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память. Минск, Харвест, 1999, с. 620–621.

Там же, с. 439.

19

Бертран Рассел. Философия логического атомизма.
Томск, Водолей, 1999, с. 104.

20

А. Н. Уайтхед. Символизм, его смысл
и воздействие. Томск, Водолей, 1999, с. 10.

21

Роже Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное.
М., ОГИ, 2003, с. 99.

22

Jakob von Uexküll. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans with A Theory of Meaning*. Minneapolis; London, University of Minnesota Press, 2010, p. 63.

Б. М. Козо-Полянский. Новый принцип биологии.
Очерк теории симбиогенеза. Л.; М., Пучина, 1924.

24

Daniel Cloud. *The Domestication of Language: Cultural Evolution and the Uniqueness of the Human Animal*. New York, Columbia University Press, 2015, p. 102.

25

Людвиг Витгенштейн. Философские работы (Часть 1). М., Гнозис, 1994, с. 81.

26

Bertrand Russell. *The Analysis of Mind*. Seaside, Oregon, Watchmaker, 2010, p. 144.

W. V. Quine. Truth by Convention. — In: Readings in Philosophical Analysis. Ed. by Herbert Feigl and Wilfrid Sellars. New York, Appleton-Century-Crofts, 1949, p. 250–273.

Alain Berthoz. La Simplexité. Paris, Odile Jacob, 2009.

29

Jesper Hoffmeyer. Signs of Meaning in the Universe. Bloomington; Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

30

Georg Henrik von Wright. *Explanation and Understanding*. London, Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 2.

31

Daniel Arasse. Leonardo da Vinci. Old Saybrook, Konecky & Konecky, 1998, p. 386–412.

R. A. Scotti. *Vanished Smile. The Mysterious Theft of Mona Lisa*. New York, Alfred A. Knopf, 2009, p. 70.

Ролан Барт. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. — В сб.: Кино и время, вып. 2. М., Искусство, 1979, с. 182–183.

362

Konrad Lorenz. *Studies in Animal and Human Behavior*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1971.

Konrad Lorenz. *The Foundations of Ethology*. New York, Springer, 1981, p. 164–165.

364

Stephen Jay Gould. A Biological Homage to Mickey Mouse. — In: *The Panda's Thumb*. London, W. W. Norton & Company, 1980, p. 95–107.

365

Иммануил Кант. Критика чистого разума. — Собрание сочинений в 8 томах, т. 3. М., Чоро, 1994, с. 489.

366

Жак Лакан. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М., Гнозис-Логос, 2004, с. 83–84.

367

Жан-Поль Сартр. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., Республика, 2004, с. 283.

368

Роже Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное.
М., ОГИ, 2003, с. 88.

369

Жак Лакан. Четыре основные понятия психоанализа, с. 111–112.

370

Ролан Барт. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М., Ад Маргинем Пресс, 2011, с. 92.

371

Adolf Portmann. *Animal Forms and Patterns. A Study of the Appearance of Animals.* New York, Schocken Books, 1967, p. 117.

372

Классическая книга о кембрийском взрыве принадлежит Стивену Джею Гулду: Stephen Jay Gould. *Wonderful Life: The Burgess Shale and the Nature of History*. New York; London, W. W. Norton & Company, 1989.

373

Приводимая ниже гипотеза подробно аргументирована в книге: Andrew Parker. *In the Blink of an Eye*. Cambridge, MA, Perseus, 2003.

Adolf Portmann. *New Paths in Biology*. New York; Evanston; London, Harper & Row, 1964, p. 68.

375

Ibid., p. 69.

Морис Мерло-Понти. Око и дух. М., Искусство, 1992, с. 14.

377

Там же, с. 16.

О сравнении медиума воздуха и воды в связи с распространением информации у животных см. чрезвычайно интересные наблюдения в книге: John Durham Peters. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago, The University of Chicago Press, 2015, p. 53–114.

Оливер Сакс. Антрополог на Марсе. М., Астрель, 2012, с. 238.

338

Там же.

Фридрих Ницше. Веселая наука. — Сочинения в 2 томах, т. 1. М., Мысль, 1990. с. 582.

340

Alva Noë. Action in Perception. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004, p. 8.

341

Hans Belting. Pour une anthropologie des images.
Paris, Gallimard, 2004, p. 18.

342

Жан-Поль Сартр. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., Республика, 2004, с. 281.

Оноре Бальзак. Неведомый шедевр. — Собрание сочинений в 24 томах, т. 19. М., Правда, 1960, с. 99–100.

344

Там же, с. 100.

345

Там же, с. 101.

Этот жест в последнее время привлекает большое внимание исследователей. См.: Pointing: Where Language, Culture, and Cognition Meet. Ed. by Sotaro Kita. Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2003; Teresa Bejarano. Becoming Human: from Pointing Gestures to Syntax. Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.

347

Зигфрид Кракауэр. Орнамент массы. М., Ад
Маргинем, 2014, с. 12.

348

Clement Greenberg. *Art and Culture*. Boston, Beacon Press, 1961, p. 155.

Victor Tausk. On the Origin of the «Influential Machine» in Schizophrenia. — In: V. Tausk. Sexuality, War, and Schizophrenia. Collected Psychoanalytic Papers. New Brunswick; London, Transaction Publishers, 1991, p. 201.

350

Морис Мерло-Понти. Феноменология восприятия.
СПб., Ювента-Наука, 1999, с. 131–132.

351

Didier Anzieu. *Le Moi-peau*. Paris, Dunod, 1985, p. 39.

Daniel N. Stern. *The Interpersonal World of the Infant*.
London, Karnac Books, 1998, p. 51.

353

Raymond Bellour. Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités. Paris, P. O. L., 2009.

Эстетика Ренессанса, т. 1. М., Искусство, 1981,
с. 249.

Мартин Хайдеггер. Письмо о гуманизме. — В кн.:
Мартин Хайдеггер. Время и бытие. Статьи
и выступления. М., Республика, 1993, с. 198.

356

Carl Einstein. Negerplastik. Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915.

Клод Леви-Стросс. Печальные тропики. М., Мысль, 1984, с. 78.

Paul Schilder. *The Image and Appearance of the Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche.* Milton Park, Routledge, 1999, p. 83.

359

Ренэ Декарт. Рассуждение о Методе с приложениями: Диоптрика, Метеоры, Геометрия. М., Издательство Академии наук СССР, 1953, с. 97.

360

Temple Grandin. *Animals in Translation. Using the Mysteries of Autism to Decode Animal Behavior.* New York, Scribner, 2005.

361

Margaret Livingstone. Vision and Art. The Biology of Seeing. Los Angeles; Berkeley, University of California Press, 2004, p. 73. Пример с картиной Моне я тоже позаимствовал у Ливингстон.

Жан-Поль Сартр. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., Республика, 2004, с. 283–284.

300

Max Scheler. Shame and Feelings of Modesty. — In:
Max Scheler. Person and Self-Value. Three Essays.
Dordrecht, Martinus Nijhoff, 1987, p. 16.

301

Люсьен Леви-Брюль. Сверхъестественное
в первобытном мышлении. М., Педагогика-пресс,
1994, с. 63.

302

Giorgio Agamben. *Nudities*. Stanford, Stanford University Press, 2011, p. 65.

303

Ibid., p. 62.

304

Гай Давенпорт. Погребальный поезд Хайле Селассие. Тверь, Kolonna Publications и Митин Журнал, 2003, с. 7.

305

Можно считать это прямым наследием античности.
См.: Larissa Bonfante. Nudity as a Costume in Classical Art. — American Journal of Archaeology, Vol. 93, No. 4 (Oct. 1989), p. 543–570.

306

См.: Жан-Люк Марион. Идол и дистанция. Пять этюдов. — Символ, № 56, 2009.

Frédéric Creuzer. Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques. Paris, Treuttel et Würz, 1825, p. 23.

Эрнст Кассирер. Философия символических форм.
Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.,
Университетская книга, 2002. с. 203.

Jean-Pierre Vernant. Mythe et pensée chez les Grecs. — In: J.-P. Vernant. Œuvres , vol. 1. Religions, rationalités, politique. Paris, Seuil, 2007, p. 550.

310

Аристотель. Метафизика (1033b, 16–19). — Сочинения в 4 томах, т. 1. М., Мысль, 1976, с. 201.

Аристотель. Метафизика (1033а, 6–8, 15–23). — Там же, с. 200.

312

François Jullien. La grande image n'a pas de forme.
Paris, Seuil, 2003, p. 59.

Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., Альфа-книга, 2008, с. 107–108.

См. об этом Georges Didi-Huberman. *Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif.* — *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 106, N° 2, 1994, p. 383–432. Источником этого мифа послужило, вероятно, упоминание Джотто в «Чистилище» Данте. См.: André Chastel. *Giotto coetaneo di Dante.* — In: André Chastel. *Fables, formes, figures I.* Paris, Flammarion, 2000, p. 377–386.

315

Louis Marin. Masque et portrait. — *Pictura/Edelweiss*,
N° 3, 1983–1984, p. 89.

316

Georges Bataille. Lascaux ou la naissance de l'art. — In: Georges Bataille. Œuvres complètes, vol. 9. Paris, Gallimard, 1979, p. 63.

317

Клод Леви-Строс. Путь масок. М., Республика, 2000,
с. 25.

318

Там же, с. 27.

319

Там же, с. 39.

320

Клод Леви-Строс. Путь масок, с. 48.

321

André Leroi-Gourhan. Interprétation esthétique et religieuse des figures et symboles dans la préhistoire. — Archives de sciences sociales des religions, 21e Année, No. 42 (Jul. — Déc. 1976), p. 5-15.

Jean Clottes et David Lewis-Williams. Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées. Paris, Seuil, 1996, p. 124.

323

Збигнев Херберт. Варвар в саду. СПб., Издательство
Ивана Лимбаха, 2004, с. 22.

324

Там же, с. 23.

Michel Lorblanchet. Rencontre avec le chamanisme. — In: M. Lorblanchet, J.-L. Le Quellec, P. Bahn, H.-P. Francfort (eds.). Chamanisme et arts préhistoriques: Vision critique. Paris, Errance, 2006.

Alfred Gell. *Art and Agency. An Anthropological Theory.* Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 83.

Мартин Хайдеггер. Вопрос о технике. — В кн.:
Мартин Хайдеггер. Время и бытие. Статьи
и выступления. М., Республика, 1993, с. 223.

328

Там же, с. 224.

329

Мартин Хайдеггер. Вопрос о технике, с. 224.

330

Аристотель. Возникновение животных (734b). М.; Л., Издательство Академии наук СССР, 1940, с. 97.

331

Там же (735а), с. 97.

332

Jean Bottero. Mesopotamia. Writing, Reasoning and the Gods. Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 131.

333

Zainab Bahrani. *Rituals of War: the Body and Violence in Mesopotamia*. New York, Zone Books, 2008, p. 92.

334

Georges Didi-Huberman. Atlas, ou le Gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3. Paris, Minuit, 2011, p. 30.

335

A. David Napier. *Masks, Transformation, and Paradox*. Los Angeles; Berkeley, University of California Press, 1987, p. 112–113.

336

Hal Foster. *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency.* London; New York, Verso, 2015.

Эдмунд Гуссерль. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. М., Академический Проект, 2009, с. 34.

Мартин Хайдеггер. Прологомены к истории понятия времени. Томск, Водолей, 1998, с. 73.

Эдмунд Гуссерль. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая, с. 123.

264

Там же, с. 124.

Jean-Luc Marion. Reduction and Givenness: Investigations of Husserl, Heidegger, and Phenomenology. Evanston, Northwestern University Press, 1998, p. 14.

Жан-Люк Марион. Идол и дистанция. — Символ,
№ 56, 2009, с. 18.

267

Там же, с. 20.

268

Там же, с. 21.

Jean-Luc Marion. Reduction and Givenness: Investigations of Husserl, Heidegger, and Phenomenology, p. 16.

270

Эпос о Гильгамеше (Таблица II). СПб., Наука, 2006,
с. 22.

Клод Леви-Стросс. Печальные тропики. М., Мысль, 1984, с. 79.

Жан-Поль Сартр. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., Республика, 2004, с. 452.

273

Жан-Поль Сартр. Бытие и ничто, с. 133.

274

Jacques Lacan. Le séminaire, livre X. L'angoisse. Paris, Seuil, 2004, p. 67.

Осип Мандельштам. Художественный театр и слово. — В кн.: О. Мандельштам. Собрание сочинений в 4 томах, т. 2. М., Арт-Бизнес-Центр, 1993, с. 334.

В книге «Непроизводительное сообщество» он воображает, как группа людей в незапамятные времена сидит у костра, сказитель рассказывает им об их общем прошлом, о предках, и это — конституирующий акт для возникновения нации: «Он рассказывает свою или их собственную историю, всем давно знакомую, которую только он имеет дар, право или долг рассказывать. Это история их происхождения: куда ведут их истоки и как они укоренены в самих этих истоках — они или их жены, имена или признаваемая ими власть. Одновременно это история начала мира, начала собирания воедино или начала самого рассказа (в нем говорится о том, кто научил этой истории рассказчика и почему ему принадлежит дар, право или долг — рассказывать)» — Жан-Люк Нанси. *Непроизводимое сообщество*. М., Водолей, 2011, с. 88. Перевод исправлен мной.

Хочу специально отметить, что это антропологическое понятие не имеет ничего общего с перформативностью речевых актов у Остина.

Victor Turner. Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. — Japanese Journal of Religious Studies, 6/4, December 1979, p. 490.

Клод Леви-Строс. Структурная антропология. М.,
ЭКСМО-Пресс, 2001, с. 255–256.

Мейер Шапиро справедливо отмечал, что обработанная поверхность, предназначенная для того, чтобы быть носителем знаков, возникает сравнительно поздно вместе с изобретением полированных орудий, гончарного ремесла и архитектуры, в частности кирпичной кладки. (Мейер Шапиро. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа. — В кн.: Искусствоведение. Методы точных наук и семиотики. Сост. Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. М., ЛКИ, 2007, с. 137).

Б. Р. Виппер. Статъи об искусство. М., Искусство, 1970, с. 345–346.

Jean-Pierre Vernant. Figures, idoles, masques. — In: J.-P. Vernant. Œuvres, vol. 2. Religions, rationalités, politique. Paris, Seuil, 2007, p. 1581–1582.

283

Овидий. Метаморфозы. Кн. 3, 414–419 М.,
Художественная литература, 1977, с. 92.

284

Jean-Pierre Vernant. Figures, idoles, masques, p. 1596.

Мишель Пастуро. Символическая история европейского Средневековья. СПб., Alexandria, 2012, с. 230.

Мишель Пастуро. Символическая история европейского Средневековья, с. 230.

Эмманюэль Левинас. Избранное: Тотальность и бесконечное. М.; СПб., Университетская книга, 2000, с. 199.

Жиль Делёз и Феликс Гваттари. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. Екатеринбург, У-Фактория; М., Астрель, 2010, с. 290.

Эмманюэль Левинас. Избранное: Тотальность
и бесконечное, с. 298.

Paul Schilder. *The Image and Appearance of the Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche.* Milton Park, Routledge, 1999, p. 86.

291

Franz Boas. *Primitive Art*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927, p. 202.

Hans Prinzhorn. *Artistry of the Mentally Ill*. New York, Springer, 1972.

Carl Einstein and Charles W. Haxthausen. *Critical Dictionary: «Nightingale» The Etchings of Hercules Seghers*. — October, vol. 107 (Winter 2004), p. 154–155.

Ирина Вакар. Черный квадрат. М., Третьяковская галерея, 2015, с. 20.

Эмманюэль Левинас. Избранное: Тотальность
и бесконечное, с. 196.

В русском принят также вариант «архиписьмо».

Жак Деррида. Диссеминация. Екатеринбург, У-Фактория, 2007, с. 135–136.

Жиль Делёз. Логика смысла. Мишель Фуко.
Theatrum philosophicum. М., Раритет; Екатеринбург,
Деловая книга, 1998, с. 258.

Joseph Rykwert. *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World.* London, Faber & Faber, 1976.

245

Victor I. Stoichita. *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*. London, Reaktion Books, 1995, p. 12–14.

John Durham Peters. *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

247

См.: Joseph Rykwert. On Adam's House in Paradise: the Idea of the Primitive Hut in Architectural History. Cambridge, Ma, MIT Press, 1981.

Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики.
Екатеринбург, Издательство Уральского университета,
1999, с. 44–45.

Tim Ingold. *Lines. A Brief History.* Abington; New York, Routledge, 2007.

250

Ernst Kris. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York, Schocken, 1964, p. 168.

251

Ibid., p. 179.

Текст опубликован под иным названием:
С. М. Эйзенштейн. Мысли к киноконгрессу
в Сарразе. — Киноведческие записки, 1997/98,
№ 36/37, с. 51.

Franca Madioni. La perception du corps propre par rapport à la spatialité. — In: Les Directions de sens: phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu. Sous la dir. de Jeanine Chamond. Paris, Le Cercle Herméneutique, 2004, p. 90.

254

Jean-Luc Nancy. *Multiple Arts. The Muses II*. Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 220.

255

Svetlana Alpers. *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market.* Chicago, The University of Chicago Press, 1988.

256

См.: Эрвин Панофски. *Idea: К истории понятия в теориях искусств от античности до классицизма.* СПб., Андрей Наследников, 2002.

Методологические проблемы такого рода идентификации моделей у Гирландайо рассмотрены в работе: Georges Didi-Huberman. Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne. — Genèses, 24, 1996, p. 145–163.

См. об экс-вото: Georges Didi-Huberman. Ex-voto: image, organe, temps. Paris, Bayard, 2006.

Аби Варбург. Великое переселение образов. СПб.,
Азбука-классика, 2008, с. 60–61.

260

Аби Варбург. Великое переселение образов, с. 64.

Аристотель. Метафизика (1033b, 27–30). — Сочинения в 4 томах, т. 1. М., Мысль, 1976, с. 202.

François Laruelle. *Le Concept de non-photographie. The Concept of Non-Photography. (Bilingual Edition)*. Falmouth; New York, Sequence Press; Urbanomic, 2011, p. 44.

Julius von Schlosser. History of Portraiture in Wax. — In: Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure. Ed. by Roberta Panzanelli. Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, p. 300.

Ibid.

См. об этом: Hans Belting. *The End of the History of Art?* Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

См. об этом в обзоре: М. В. Румянцева. Компенсаторная теория в работах Германа Люббе и Одо Маркварда. Препринт WP20/2014/06, Серия WP20 Философия и исследования культуры. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.

См.: Герман Люббе. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем. М., Высшая школа экономики, 2016, с. 11.

230

Gottfried Semper. *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*. Los Angeles, The Getty Research Institute Publications Program, 2004, p. 72.

231

Ibid.

Ханс Зедльмайр. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света. М., Территория будущего — Прогресс-Традиция, 2008, с. 90.

Ханс Зедльмайр. Утрата середины, с. 97–98.

Susan Buck-Morss. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1989, p. 113–114.

235

Michel Thévoz. Le Théâtre du crime: Essai sur la peinture de David. Paris, Minuit, 1989.

С. М. Эйзенштейн. Монтаж. М., Музей кино, 2000,
с. 494–495.

Gilbert Simondon. *Imagination et invention* (1965–1966). Chatou, La Transparence, 2008, p. 31.

Gilbert Simondon. Le progrès, rythmes et modalités. — Critique, 2015/5 (n° 816), p. 392.

Морис Мерло-Понти. Знаки. М., Искусство, 2001,
с. 51.

Vilem Flusser. Towards a Philosophy of Photography.
Göttingen, European Photography, 1984, p. 19.

241

Ibid., p. 53.

О. С. Евангулова. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., МГУ, 1987, с. 125.

243

Louis Marin. *Le Portrait du Roi*. Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 149.

Вальтер Беньямин. Краткая история фотографии. — В кн.: Вальтер Беньямин. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., Медиум, 1996, с. 73–74.

192

Так в тексте.

193

А. Родченко. Против суммированного портрета за
моментальный снимок. Новый Леф, № 4, апрель 1928,
с. 15.

М. С. Напельбаум. От ремесла к искусству. М.,
Искусство, 1958, с. 117.

195

Б. Р. Виппер. Статъи об искусство. М., Искусство, 1970, с. 343–344.

196

Там же, с. 344.

Джон Локк. Сочинения в 3 томах, т. 1. М., Мысль, 1985, с. 388.

Thomas Reid. Of Mr. Locke's Account of Our Personal Identity. — In: Reason and Responsibility: Readings in Some Basic Problems of Philosophy. Ed. by Joel Feinberg, Russ Shafer-Landau. 15th Ed. Boston, Wadsworth, 2013, p. 374.

Ian Hacking. *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory.* Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 209.

200

См. об этом интересную книгу: Celia Lury.
Prosthetic Culture. Photography, Memory and Identity.
London; New York, Routledge, 1998.

201

Marcus Aurelius Root. *The Camera and the Pencil, or, the Heliographic Art*. Philadelphia; New York, Root; Lippincott; Appleton, 1864, p. 165.

202

Андре Руйе. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб., Клаудберри, 2014, с. 114.

203

Там же, с. 115.

Allan Sekula. Reading an Archive. Photography between Labour and Capital. — In: The Photography Reader. Ed. by Liz Wells. London; New York, Routledge, 2002, p. 445.

На необходимость мыслить архив в категориях Бергсона недавно указывал Джеймс Бартон: James Burton. Bergson's Non-Archival Theory of Memory. — In: *Memory Studies*, vol. 1, n° 3, 2008, p. 321–339.

The Correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940.
Ed. by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno.
Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 597.

207

Jacques Derrida. Copy, Archive, Signature: a Conversation on Photography. Stanford, Stanford University Press, 2010, p. 2.

Анри Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память. Минск, Харвест, 1999, с. 338–339.

О влиянии Шпенглера на Зандера см.: Daniel H. Magilow. *The Photography of Crisis. The Photo Essays of Weimar Germany.* University Park, The Pennsylvania State University Press, 1912, p. 98–101.

Освальд Шпенглер. Закат Европы, т. 1. М., Мысль, 1993, с. 258.

211

August Sander. From the Nature & Growth of Photography. Lecture 5: Photography as a Universal Language. — The Massachusetts Review, vol. 19, No. 4, Photography (Winter 1978), p. 678.

Alfred Döblin. Faces, Images and Their Truth. — In: August Sander. Face of Our Time. Munich, Schirmer/Mosel, 1994. p. 10.

213

Georges Bataille. Figure humaine. — In: Georges Bataille. Œuvres complètes, t. 1. Paris, Gallimard, 1970, p. 183.

Ibid., p. 184.

Фридрих Ницше. Сочинения в 2 томах, т. 1. М.,
Мысль, 1990, с. 675–676.

Philippe Dubois. L'Acte photographique et autres essais. Paris, Nathan, 1990, p. 59.

Georges Didi-Huberman. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte.* Paris, Minuit, 2008, p. 44–45.

Зигфрид Кракауэр. Орнамент массы. М., Ад
Маргинем, 2014, с. 7–8.

Benjamin H. D. Buchloh. Residual Resemblance. Three Notes on the Ends of Portraiture. — In: Melissa E. Feldman (eds.). Face-Off. The Portrait in Recent Art. Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1994, p. 62.

Мишель Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., А-сад, 1994, с. 53.

Michel Henry. *The Critique of the Subject*. — *Topoi*, 7 (1988), p. 148–149.

Людвиг Витгенштейн. Философские работы, часть
1. М., Гнозис, 1994, с. 56.

Оппозиция моделирования и высекания формы ляжет в основу эстетики Адриана Стокса. См.: Adrian Stokes. *The Image in Form*. New York; Evanston; San Francisco, Harper and Row, 1972, p. 47–48.

Аристотель. Метафизика. — Сочинения в 4 томах,
т. 1. М., Мысль, 1976, с. 75.

Эмиль Бенвенист. Общая лингвистика. М.,
Прогресс, 1974, с. 382–383.

176

Alois Riegl. Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde. Paris, Klincksieck, 2003, p. 151.

177

Речь идет о немецком слове Grund.

178

Henri Maldiney. Parole Regard Espace. Lausanne, L'age d'Homme, 1973, p. 173-174.

Wilhelm Worringer. *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style.* Chicago, Elephant Paperbacks, 1997, p. 46.

180

Платон. Тимей, 50d–e, 51a. — Сочинения в 4 томах,
т. 3. М., Мысль, 1994, с. 453–454.

Платон. Тимей, 51а. — Там же, с. 454.

182

Платон. Тимей, 52d–e, 53a. — Там же, с. 456.

183

Jacques Derrida. *On the Name*. Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 91.

184

Vincent Scully. *The Earth, the Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture*. New Haven, Yale University Press, 1979.

185

H. P. L'Orange. *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*. Princeton, Princeton University Press, 1965, p. 111.

См.: Hans Blumenberg. Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation. — In: Modernity and the Hegemony of Vision. Ed. by David Michael Levin. Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press, 1993, p. 30–62.

Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в 6 томах, т. 3. М., Искусство, 1964, с. 140–141.

См.: Louis Marin. Cézanne au risque de la philosophie contemporaine. — In: Cézanne ou la peinture en jeu. Limoges, Criterion, 1982, p. 67–91.

Василий Кандинский. О духовном в искусстве. М.,
Архимед, 1992, с. 22.

Mark Hansen. The Time of Affect, or Bearing Witness to Life. — *Critical Inquiry*, vol. 30, No. 3 (Spring 2004), p. 584–626.

136

Paul Klee. Notebooks, vol. 1. The Thinking Eye.
London, Lund Humphries, 1961, p. 3.

Так у Флоренского.

Павел Флоренский. Сочинения в 4 томах, т. 2. М., Мысль, 1996, с. 574–575.

В. В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства, т. 2. М., Гилея, 2001, с. 106.

James Elkins. *What Painting Is*. New York; London, Routledge, 2000, p. 10–11.

Тьерри де Дюв. Невольники Маркса. Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан. М., Ад Маргинем, 2016, с. 46.

Там же, с. 48–49.

143

Там же, с. 49.

144

Цит. по: Yve-Alain Bois. On Matisse: The Blinding. — October, Vol. 68 (Spring 1994), p. 113–114.

145

Подробное описание методов изготовления красителей и стоящей за ними философии см.: Spike Bucklow. *The Alchemy of Paint. Art, Science and Secrets from the Middle Ages.* London; New York, Marion Boyars, 2009.

Жиль Делёз. Логика смысла. *Theatrum philosophicum*. М., Раритет; Екатеринбург, Деловая книга, 1998, с. 53.

147

Там же, с. 23.

Иммануил Кант. Критика чистого разума. — Сочинения в 8 томах, т. 3. М., Чоро, 1994, с. 466.

Ю. Гантман, В. Егоров. Современный стиль — в чем он? — Искусство кино, № 12, 1976, с. 137.

150

Фильм режиссера Николая Москаленко, Мосфильм,
1971.

Ю. Гантман, В. Егоров. Современный стиль — в чем он? — Искусство кино, № 12, 1976, с. 136.

Ernst Bloch. *The Principle of Hope*, vol. 1. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986, p. 296.

153

О судьбе этого прибора см.: Arnaud Maillet. *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. New York, Zone Books, 2009.

William Gilpin. *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: To Which is Added a Poem On Landscape Painting.* London, Blamire, 1794, p. 76.

155

Victor Stoichita. *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 43.

156

Gérard Wajcman. Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime. Paris, Verdier, 2004, p. 251.

157

Carl Gustav Carus. *Nine Letters on Landscape Painting, Written in the Years 1815–1824*. Los Angeles, The Getty Research Institute, 2002, p. 101.

158

Carl Gustav Carus. Nine Letters on Landscape Painting, p. 90.

Иммануил Кант. Критика чистого
разума. — Сочинения в 8 томах, т. 3. М., Чоро, 1994,
с. 242.

160

Marcel Cauchet. *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris, Gallimard, 1985, p. 56.

Georg Simmel. The Philosophy of Landscape. — In: Theory, Culture & Society. 2007, vol. 24, n° 7–8, p. 22.

162

Christopher S. Wood. Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. London, Reaktion Books, 2014, p. 48.

163

Leon Battista Alberti. *On Painting*. New Haven;
London, Yale University Press, 1966, p. 56.

Леон Баттиста Альберти. О живописи. — В кн.: Мастера искусств об искусстве, т. 1. Под редакцией Д. Аркина и Б. Терновца. М.; Л., Государственное издательство изобразительных искусств, 1937, с. 76–77.

165

Landscape Theory. Ed. by Rachael DeLue and James Elkins. New York; Milton Park, Routledge, 2008, p. 92.

Георг Лукач. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике. М., Логос-Альтера, 2003, с. 244.

Joachim Gasquet. Cézanne. La Versanne, Encre Marine, 2012, p. 238–239.

168

Aretino. Letters to Artists. — In: Italian Art 1500–1600. Ed. by Robert Klein & Henri Zerner. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966, p. 55.

Samuel Y. Edgerton. *The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed our Vision of the Universe.* Ithaca, Cornell University Press, 2009, p. 129.

170

Морис Сезанна. — Мерло-Понти. Сомнения
<http://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne>

171

Там же.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Работы разных лет в 2 томах, т. 1. М., Мысль, 1970, с. 289.

Эдмунд Гуссерль. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. М., Академический проект, 2009, с. 34.

Jens Schröter. 3D: History, Theory and Aesthetics of the Transplane Image. London, Bloomsbury Academic, 2014, p. 35.

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве.
М., Ладомир, 1994, с. 108.

Laurent Jenny. *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885–1935)*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 79.

91

Казимир Малевич. Собрание сочинений в 5 томах,
т. 1. М., Гилея, 1995, с. 141.

Там же, с. 33.

О четвертом измерении пространства применительно к искусству см.: Linda Henderson. *The Fourth Dimension and the Non-Euclidian Geometry in Modern Art*. Princeton, Princeton University Press, 1983.

Э. Эбботт, Д. Бюргер. Флатландия. Сферландия. М.,
Мир, 1976.

П. Д. Успенский. Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. Пг., Издание М. В. Пирожкова, 1918, с. 28.

Там же, с. 27.

Иммануил Кант. Критика способности суждения. — Собрание сочинений в 8 томах, т. 5. М., Чоро, 1994, с. 63.

Jacques Derrida. *The Truth in Painting*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 37–82.

Michael Fried. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 151.

100

Об экспериментах гибридных форм, сочетающих живопись со скульптурой, так называемых «ассамбляжах», см. главу «Живописная скульптура» в книге: Екатерина Бобринская. Русский авангард: границы искусства. М., Государственный институт искусствознания; Новое литературное обозрение, 2006, с. 81–118.

101

Эрвин Панофски. Idea: К истории понятия в теориях искусств от античности до классицизма. СПб., Андрей Наследников, 2002, с. 77.

102

Leen Spruit. *Species Intelligibilis* from Perception to Knowledge, vol. 1. Leiden; New York; Köln, Brill, 1994.

Aby Warburg. Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance. — Aby Warburg. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles, Getty Research Institute, 1999, p. 141.

Ibid.

105

Georges Didi-Huberman. Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. Paris, Gallimard, 1999, p. 20.

А. Крученых. Апокалипсис в русской литературе.
М., МАФ, 1923, с. 37.

Там же, с. 45.

Вильгельм Вундт. Проблемы психологии народов.
СПб., Питер, 2001, с. 58.

Андрей Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. М., Evidentis, 2002, p. 7.

110

Рудольф Штайнер. Эвритмия как видимая речь. 15 лекций, прочитанных в Дорнахе в 1924 году, а также лекция в Дорнахе 4 августа 1922 г. и лекция в Пенмайнмауре 26 августа 1923 г. Киев, Наири, 2012.

Роже Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное.
М., ОГИ, 2003, с. 99.

112

Rudolf von Laban. Principles of Orientation in Space. — In: The Laban Sourcebook. Ed. by Dick McCaw. Abingdon; New York, Routledge, 2011, p. 184.

Виктор Шкловский. О поэзии и заумном языке. — В кн.: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка, вып. I. Петроград, 18-я Государственная типография, 1919, с. 21.

114

Там же.

Ф. Зелинский. Вильгельм Вундт и психология языка. — Вопросы философии и психологии, т. 12, кн. 1 (61), январь–февраль 1902, с. 552.

Там же, с. 552–553.

Юрий Тынянов. Проблема стихотворного языка. — В кн.: Юрий Тынянов. Литературная эволюция. Избранные труды. М., Аграф, 2002, с. 43.

Мартин Хайдеггер. Разговор на проселочной дороге. М., Высшая школа, 1991, с. 52.

Там же, с. 53.

120

Там же, с. 50.

121

Андрей Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. М., Evidentis, 2002, с. 111.

Андрей Белый. Собрание сочинений. Котик Летаев.
Крещеный китаец. Записки чудака. М.: Республика,
1997, с. 55.

123

Там же. Интерпретацию этой фигуры у Белого см.: Amy Mandelker. *Synaesthesia and Semiosis: Icon and Logos in Andrej Belyj's Glossolalija and Kotik Letaev.* — *The Slavic and East European Journal*, vol. 34, No. 2 (Summer 1990), p. 158–175.

См.: Clemena Antonova. *Space, Time and Presence in the Icon*. Farnham, Ashgate, 2010, p. 15.

125

Art in Theory, 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. Ed. by Charles Harrison and Paul Wood. Oxford, Blackwell, 1992, p. 190.

Ibid., p. 191.

Ibid., p. 191–192.

Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. М.,
Искусство, 1970, с. 43.

Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения,
с. 102–104.

130

Henri Maldiney. Parole Regard Espace. Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 71.

131

Райнер Мария Рильке. Книга образов. СПб.,
Терция-Кристалл, 1999, с. 388.

Жиль Делёз. Различие и повторение. СПб.,
Петрополис, 1998, с. 271–272.

Там же, с. 272.

Там же, с. 273.

135

Там же, с. 280.

Сезанн. Переписка. Воспоминания современников.
М., Искусство, 1972, с. 276.

35

Alexander von Humboldt. *Cosmos. A Sketch of a Physical Description of the Universe*, vol. 1. New York, Harper, 1858, p. 24.

Ibid., p. 27.

См. об этом: Михаил Ямпольский. От изображения к образу и понятию. — Киноведческие записки, № 110, 2015, с. 308–341.

Стендаль. Прогулки по Риму. — Собрание сочинений в 15 томах, т. 10. М., Правда, 1959, с. 219. О «Персее», впрочем, Стендаль тоже отзывался с иронией и довольно скептически. Он писал о статуях в музее Пио-Клементино: «Здесь находятся „Аполлон Бельведерский“, „Торс“, „Лаокоон“, а также „Персей“ и „Атлеты“ Кановы, самые неудачные из его произведений. Персей, однако, довольно красив; женщинам он нравится гораздо больше, чем Аполлон». — Там же, с. 205.

39

О ранней истории музеев см.: Hans Belting. *The Invisible Masterpiece*. London, Reaktion Books, 2001, p. 27–70.

40

Мартин Хайдеггер. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. М., Академический проект, 2008, с. 419–420.

41

CM.: Bruno Karsenti. L'Homme total. Sociologie, anthropologie et philosophie chez Marcel Mauss. Paris, PUF, 2011.

42

Marc Augé. *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London; New York, Verso, 1995, p. 20.

43

Marc Augé. Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity, p. 33.

Мартин Хайдеггер. Время и бытие: Статьи и выступления. М., Республика, 1993, с. 314.

45

Там же, с. 315.

46

Там же, с. 314.

Realms of Memory: Rethinking the French Past (Vol. I: Conflicts and Divisions). Ed. by Pierre Nora. New York, Columbia University Press, 1996, p. 2.

Алейда Ассман. Новое недовольство мемориальной культурой. М., Новое литературное обозрение, 2016, с. 21.

49

Alois Riegl. The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. — *Oppositions*, Fall 1982, n° 25, p. 24.

50

Georges Bataille. Œuvres complètes, t. 1. Paris, Gallimard, 1970, p. 171.

51

CM.: Denis Hollier. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1989, p. 47.

Элиас Канетти. Гитлер по Шпееру. М., Ад Маргинем
пресс, 2015, с. 10.

Ю. Н. Тынянов. Литературная эволюция:
Избранные труды. М., Аграф, 2002, с. 64.

54

Alexius Meinong. The Theory of Objects. — In: Realism and the Background of Phenomenology. Ed. by R. Chisholm. Glencoe, Free Press, 1960, p. 82.

55

Pierre Lévy. Sur les chemins du virtuel. Paris, La Découverte, 1995.

Мартин Хайдеггер. Основные понятия метафизики.
СПб., Владимир Даль, 2013, с. 164.

Жиль Делёз, Феликс Гваттари. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, У-Фактория; М., Астрель, 2010, с. 640–641.

Мартин Хайдеггер. Основные понятия
метафизики, с. 131.

Иммануил Кант. Критика способности суждения. — Сочинения в 8 томах, т. 5. М., Чоро, 1994, с. 41–42.

60

Émile Zola. Écrits sur l'art. Paris, Gallimard, 1991,
p. 160.

Ibid., p. 161.

Paul Valéry. Triomphe de Manet. — Œuvres, t. 2. Paris, Gallimard, 1960, p. 1329.

63

Georges Bataille. Manet. — Œuvres complètes, t. 9.
Paris, Gallimard, 1979, p. 147.

64

Pierre Bourdieu. Manet. Une révolution symbolique.
Paris, Raison d'agir — Seuil, 2013, p. 41.

65

Leo Steinberg. The Philosophical Brothel. — October,
Vol. 44 (Spring 1988), p. 7-74.

William Rubin. The Genesis of *Les Demoiselles d'Avignon*. — In: William Rubin, Hélène Seckel, Judith Cousins. *Les Demoiselles d'Avignon*. New York, The Museum of Modern Art, 1994, p. 100.

John Richardson. *A Life of Picasso*, vol. 2: 1907–1917.
New York, Random House, 1996, p. 18.

Шарль Бодлер. Об искусстве. М., Искусство, 1986, с. 311. В ином месте Бодлер характеризует такого рода женщин как тип «неприкаянной, выпавшей из сословных рамок женщины». — Там же, с. 312.

Roberto Calasso. *La Folie Baudelaire*. London, Allen Lane, 2012, p. 139.

70

Шарль Бодлер. Об искусстве, с. 84.

Жиль Делёз, Феликс Гваттари. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, У-Фактория, 2008, с. 18.

72

Там же.

Gilles Deleuze. Proust et les signes. Paris, PUF, 1964, p. 181. Цитируемая мной часть книги была добавлена ко второму ее изданию. Русский же перевод этого труда почему-то выполнен по первому авторскому варианту, который не включает большей части, связанной с функционированием желающих машин.

Шарль Бодлер. Об искусстве, с. 309.

75

Pierre Sorlin. L'Art sans règles. Manet contre Flaubert.
Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 54.

76

См.: Marni Reva Kessler. Sheer Presence. The Veil in Manet's Paris. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

77

Gilles Deleuze. Proust et les signes, p. 176.

Ibid., p. 180.

William Marx. L'Adieu à la littérature. Paris, Minuit, 2005, p. 40.

Бенедикт Спиноза. Этика. — Сочинения в 2 томах,
т. 1. СПб., Наука, 1999, с. 391.

81

СМ.: Antonio Damasio. Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain. London, William Heinemann, 2003.

Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика.
Поэтика. М., Прогресс, 1989, с. 62.

Там же, с. 63.

Там же, с. 393.

Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика.
Поэтика, с. 400.

Ролан Барт. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., Ад Маргинем Пресс, 2011, с. 54.

Михаил Ямпольский

Изображение. Курс лекций

Дизайнер обложки Д. Черногаев

Редактор С. Зенкин

Корректор О. Семченко

Верстка Д. Макаровский

Работа с иллюстрациями Ю. Бернштейн

Адрес издательства:

123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlo.magazine.ru

сайт: nlobooks.ru

Присоединяйтесь к нам в социальных сетях:

facebook.com/nlobooks

vk.com/nlobooks

twitter.com/idnlo

Новое литературное обозрение