

Российский государственный гуманитарный
университет

Институт философии РАН



Елена Петровская

Теория образа

Москва

2010

УДК 82
ББК 60.5
П30

Художественное оформление
Елены Петровской и Михаила Гурова

ISBN 978-5-7281-1173-3

© Петровская Е. В., 2010
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2010

Содержание

Предисловие	7
<i>Лекция 1</i>	
Визуальность: к постановке проблемы...	11
<i>Лекция 2</i>	
Морис Мерло-Понти	42
<i>Лекция 3</i>	
Жан-Люк Марьон	68
<i>Лекция 4</i>	
Мари-Жозе Мондзен	96
<i>Лекция 5</i>	
Жан-Люк Нанси	122
<i>Лекция 6</i>	
Жак Деррида	145
<i>Лекция 7</i>	
Ролан Барт	174
<i>Лекция 8</i>	
Розалинда Краусс	194
<i>Лекция 9</i>	
Вилем Флюссер	220
<i>Лекция 10</i>	
Прощание с фотографией.....	240
Библиография	271
Указатель имен	278

Предисловие

Книга «Теория образа» родилась как цикл лекций, в основном читавшихся в РГГУ. Впрочем, замысел с самого начала был исследовательский — попытаться ответить на вопрос о том, каким может быть предмет новой дисциплины, известной под названием «исследования визуального». Дело в том, что дисциплина, которой еще предстоит завоевать полноправный академический статус, вызревала не один десяток лет подспудно, под давлением как новейших технологий, так и обусловленных их появлением реакций, включая практики современного искусства. Частично эту тему берет сегодня под свое крыло медиатеория. Но вопрос о том, что может быть положено в основу и этой последней, и исследований визуального остается

до сих пор открытым. Ведомые простой и достаточно очевидной подсказкой, мы решили разобраться с тем, что такое образ. Первоначальная интуиция, связанная с потребностью развести образ и изображение, подкреплена обращением к целому ряду теорий и подходов. И феноменологическая линия в философии (М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марьон, М.-Ж. Мондзен, В. Флюссер), и философская деконструкция (Ж. Деррида, Ж.-Л. Нанси), и семиологический анализ визуальных текстов (Р. Барт, Р. Краусс) выявили не только несводимость образа к изображению, но и необходимость усматривать в образе условие всякой видимости вообще. Конечно, слово «образ» используется далеко не всеми из рассматриваемых здесь теоретиков. И тем не менее проблема производности изображения от того, что можно обозначить как невидимое, представляется вполне универсальной. Это означает, что изображение появляется лишь при определенных условиях, то есть достигает порога видимости не как готовый семиотический продукт, но или тогда, когда наступает исторически необходимый «час прочитываемости» (В. Беньямин), или «насыщаясь» и тем самым наполняя наш взгляд (Ж.-Л. Марьон), или являясь эффектом свободного движения означающих, или попадая в тот или иной канал передачи визуальной информации.

Нашей задачей и стала десемиотизация изображения — возвращение его в лоно исходной неразличимости, когда нет ни субъекта, ни сцены представления, которой он привык распоряжаться. Взамен появляются и исчезают образы, логика которых эмблематично передается образами, хорошо известными из сновидений — пассивными, лишенными творящей инстанции, подвижными в отношении воспроизводимых в них фигур. Образ в нашем понимании — явление в своей основе предсознательное, то место (без места), в котором зарождается любая фигурация. Так, у Канта это — «биение» схематизма, или то, что обуславливает возможность любого мыслительного синтеза, а стало быть, подведения под понятие многообразия чувственных вещей, — формотворческая функция воображения в отсутствие

конкретного объекта (или при наличии такого, с которым оно не справляется, как это наблюдается с возвышенным). Таков, пожалуй, наиболее абстрактный случай. Впрочем, при всех условиях приходится расставаться с очевидностью, чтобы ее же в конце концов и объяснить: в самом деле, в качестве интерпретаторов, мы не можем довольствоваться изображением как набором знаков, подлежащих дешифровке. Это не уставал повторять Барт, автор самого влиятельного и самого проникновенного сочинения о фотографии. По Барту, в изображение включена структура аффекта — без этого оно нас просто не волнует. Но аффект — будь то *punctum* (рана, укол, порез) или «возвращение мертвых» (уже согласно Деррида) — есть то, что не вписывается в рамки референции в ее привычном понимании; аффект находится на стороне невидимого, и это подтверждается тем, что с самим изображением, а также с референтом в качестве изображенного он находится лишь в опосредованной связи (достаточно сослаться на время и его буквальное возвращение как на главный *punctum* фотографии; это есть не нечто видимое прямо, но выявляющее «фотографическое» в нашем восприятии).

Итак, парадоксальным образом в основание исследований визуального должно быть положено то, что к самой визуальности — т. е. зримости, наглядности — имеет не прямое отношение. Впрочем, наверное, следовало бы ввести и режимы собственно невидимого. Решению этой дополнительной задачи, осуществленной на уровне отбора и интерпретации материала, де-факто также посвящено настоящее исследование. Мы надеемся, что оно представляет собой шаг в сторону формулирования самостоятельной теории образа, которая отвечает насущной потребности сегодняшней гуманитарной мысли.

Лекция 1

Визуальность: к постановке проблемы*

Я надеюсь схематичным образом очертить проблемное поле, связанное с весьма популярным сейчас понятием визуального. Это понятие очень часто употребляют как на Западе, так и у нас, нередко им злоупотребляя. Вначале затрону формальный момент, а потом сосредоточимся на моментах содержательных. Само понятие визуального связано с проблемой институционализации новой дисциплины, которая известна под названием «visual studies» и в последнее время стала фигурировать в нашем научном лексиконе — впрочем, это довольно предсказуемо — как

* Лекция, прочитанная в московском Институте проблем современного искусства (ИПСА).

«исследования визуального». Сравнительно недавно, во второй половине 1990-х годов, в американских университетах встал вопрос о том, стоит ли вводить в учебную программу новую дисциплину «Исследования визуального». Что стоит за этим? Дело в том, что существует достаточно разветвленная и устойчивая система академических дисциплин — она существует на Западе, существует и у нас, и выяснилось, что в рамках этих традиционно сформировавшихся дисциплин образовались, по выражению Сюзан Бак-Морс, своего рода воздушные пузырьки. Эти «воздушные пузырьки» были обусловлены попытками определить, в чем состоит особенность современного искусства, а также визуальных практик в широком смысле слова: имеется в виду применение в первую очередь компьютерных технологий и вытекающее отсюда переопределение таких традиционных видов искусств, как, скажем, фотография. По ходу дела замечу, что сегодня в связи с появлением цифровой фотографии встает вопрос о том, что такое фотография как изобразительное *средство*, можно ли вообще говорить о специфике изобразительного средства, или, наоборот, ситуация складывается таким образом, что каждое из известных нам искусств теряет эту самую специфику — то, что в английском языке передается словом «medium» (средство).

Американский теоретик искусства Розалинда Краусс написала на эту тему статью, которая по-русски была опубликована в третьем номере «Синего дивана», журнала, выпускаемого под моей редакцией (пользуюсь случаем, чтобы сделать нашему изданию неформальную рекламу). В этой статье, но также и в контексте более широком, обсуждался вопрос о том, в чем специфичность фотографии как средства (medium'a, как говорят по-английски). Во множественном числе слово «medium» преобразуется в «media», слово, теперь уже прочно вошедшее в русский язык. Здесь наблюдается известное смешение уровней рассмотрения, поскольку «medium» в единственном числе есть «средство выражения» того или иного искусства. Во множественном оно

превращается уже в другое понятие — «средства массовой информации (коммуникации)». Конечно, здесь налицо определенная игра, потому что засилье средств массовой коммуникации оказывает обратное воздействие на средство в узком смысле слова, на то, что является, казалось бы, неотъемлемой, неотчуждаемой характеристикой той или иной разновидности искусства. Иначе говоря, мы опять возвращаемся к старому толстовскому вопросу, который, однако, был поставлен и задолго до Льва Николаевича: «Что такое искусство?».

Все вместе это вызвало немалое беспокойство у теоретиков. Вы знаете, что появление компьютерных технологий и, шире, компьютерных пространств нашло свое отражение в таком оригинальном языке, как язык киборгов. Еще в 1980-е годы новая образная система обсуждалась в работах исследовательницы Донны Харауэй. Сейчас у нас есть возможность прочитать написанный ею манифест в специальной антологии, подготовленной Людмилой Бредихиной и Кети Дипуэлл. В ее названии «Гендерная теория и искусство» упоминается беспокоящее слово «гендер», но фактически это сборник классических текстов по искусствоведению, хотя и с феминистическим уклоном. «Манифест киборгов» — по-своему интересная работа, отсылающая нас к более раннему явлению. Он не только стал манифестом женского движения в те годы, но и поставил вопрос о том, что такое современный субъект, что такое человек-животное, это новое кентаврическое образование, — только теперь место животного отводится машине. Харауэй вообще интересуется новым субъектом социального действия, а также последствиями его появления на социальной арене.

Итак, шли определенные процессы, в значительной степени связанные с современным искусством, с использованием развивающихся средств коммуникации, и это не могло не повлиять на деятельность тех, кто был причастен к академической работе. Вдобавок есть и более широкий контекст, который, как правило, ассоциируют с господством образов. Некоторое время

тому назад у нас была переведена нашумевшая книга Ги Дебора; правда, название ее передали неудачно как «Общество спектакля». Имеется в виду «общество зрелища» — тотальное засилье образов и то, как эти образы можно понимать и истолковывать в условиях их нового функционирования в качестве полноправных товаров. На все эти перемены, повторяю, последовала реакция со стороны академической общины. Невозможно не упомянуть в данном случае и книги Бодрийяра, они тоже имеют дело с изменившейся реальностью. Известно, что Бодрийяр — у нас очень любят это цитировать — ввел в активный оборот еще платоновское понятие «симулякр», имея в виду копию, которая является не копией некоторого образца, а копией *par excellence*, копией копии, т. е. такой, которая ни к чему не отсылает. Она существует всегда уже в этом качестве, изначально фигурируя как копия и не имея никакой привязки к первоисточнику или истоку, как бы такой исток ни понимался. Итак, весь этот круг явлений подействовал на сознание представителей академической среды, и она была вынуждена допустить трансформации, образовав «пузыри» того, что потом стало называться исследованиями визуального.

На этом фоне и стал обсуждаться вопрос, стоит ли учреждать самостоятельную дисциплину. В 1996 г. в известном американском журнале «October» была опубликована специальная подборка материалов. Собственно, проводился своеобразный письменный опрос — опрашивали разных членов академического сообщества, в том числе искусствоведов, историков, филологов; в опросе был задействован достаточно широкий круг исследователей. В частности, к ним обратились с вопросом о том, что такое «disembodied image», «развоплощенный образ», т. е. образ, который не имеет материальных носителей или материальные носители которого случайны. В этой подборке, повторяю, участвуют самые разные люди, и дело даже не в том, чтобы дать определение только что упомянутому образу. Там были сформулированы и другие вопросы, в первую очередь вопрос

о том, как подойти к этой проблеме методологически, какие следует использовать теоретические средства. Обсуждались дисциплины, которые могут помочь разобраться с понятием «образ», равно как и вопрос о том, кто является субъектом восприятия в изменившихся условиях. Подборка получилась исключительная — ответы располагаются в диапазоне от достаточно консервативных до весьма оптимистичных. Одновременно это и попытка определить предмет и метод новой дисциплины.

На что здесь стоит обратить внимание? Важно то, что потенциальная дисциплина сталкивается с определенными трудностями. Есть, например, крайняя точка зрения, которую высказывает Джонатан Крэри, известный исследователь визуального, или, говоря точнее, истории оптических приспособлений. Его основная книга так и называется — «Техники наблюдения». Она посвящена истории глаза, и в ней Крэри фокусирует свое внимание на эволюции оптических устройств, на тех аппаратах, которые применялись в XIX в. Ему это нужно для того, чтобы проследить изменения в познавательных характеристиках времени и выявить некоторые зрительные доминанты, причем работает он в духе археологии истории Фуко. Отвечая на вопросы редакции журнала «October», Джонатан Крэри заявляет следующее: то, что мы сейчас проявляем повышенный интерес к визуальному, говорит только о том, что момент упущен, — мы всегда опаздываем в определенной дисциплины, если ее предметом является взгляд. Иными словами, эта дисциплина начинается тогда, когда предполагаемый объект уже распался.

Как я отметила, Крэри продолжает линию Фуко. Фуко, который вам наверняка известен, исследовал так называемые дискурсивные формации, т. е. формации языковые, — так можно сказать о них с большой натяжкой, на самом деле это специфические исторические констелляции, в которых сочетаются власть, дискурсивно-познавательные практики, соответствующие формам этой власти, и методы дисциплинарного воздействия

на тело. Он даже формулирует концепцию дисциплинарных тел, имея в виду, что субъект, социальный субъект каким он в конце концов предстает перед нами — это вышколенное и обученное тело. Мы не имеем субъективности в том смысле, что субъективность наша сконструирована исторически: мы должны пройти через разные этапы и формы дисциплинарного воздействия начиная со школы и армии — таковы наиболее привычные примеры институтов надзора, прежде чем обрести социальную идентичность, прежде чем стать субъектами в социальном смысле этого слова. Это очень радикальная концепция. Власть в ней является тотальной, т. е. фактически у нее нет никаких ограничений: власть имеет макроформы, но одновременно она расплывлена на микроуровне. Фуко и пишет о микровласти, понимая под этим ее воздействие на уровне нашего тела.

Неудивительно, что Крэри, работающий в этой традиции, считает, что мы не можем анализировать образы вне их связи с дискурсивными формациями. Иными словами, он хочет сказать, что любой разговор о визуальном должен быть вписан в значительно более широкий контекст — прежде всего в контекст анализа властных структур и дискурсивных практик. Он утверждает, что если мы пытаемся диагностировать настоящий момент как указывающий на преобладание образов и даже их засилье, то одним этим уже совершаем ошибку: специализация уже случилась, зрение уже выделилось, и мы имеем дело лишь с эффектами действия иных по своему происхождению властных отношений и сил. Это, пожалуй, крайняя точка зрения, хотя и высказанная весьма авторитетным исследователем. Есть другие, намного более оптимистичные. Полагаю, что их можно объединить одной общей проблемой, и проблема эта методологическая. Какими средствами мы можем сегодня пользоваться, чтобы говорить об образах? Средствами каких наук, языками каких дисциплин?

Предположительно, это может быть антропология. Существует такая дисциплина, как визуальная антропология. К слову

говоря, в 1990-е годы Валерий Подорога, человек, с которым я уже давно работаю, проводил с художниками увлекательные встречи, итоги которых были опубликованы Виктором Мизиано отдельной книгой под названием «Мастерская визуальной антропологии»; так мы вновь вернулись к визуальности. Это был опыт прямого взаимодействия философа с художниками, и книгу, насколько мне известно, можно все еще приобрести в издательстве «Художественного журнала». В. Подорога исходит из собственного понимания антропологии, опирающегося на идею тела. Тело, его психомиметические проявления формируют мысль художника в качестве изготавливаемого им произведения. Надо сказать, что у Подороги свое специфическое понимание антропологии вообще, — не случайно в Институте философии было создано отдельное подразделение — Сектор аналитической антропологии. Рекомендую вам познакомиться с тем, что в этой области делают Подорога и его коллеги. В данном случае подчеркиваю следующее: у Подороги, бесспорно, своя оригинальная версия антропологии, есть более конвенциональные подходы, но при всех обстоятельствах антропология, включая визуальную, — это то, что сегодня составляет серьезную дисциплинарную основу для изучения образов.

Речь может идти и о других дисциплинах. Проблема заключается, однако, в том, что универсального метода или подхода к анализу образов нет. Вы, конечно, знаете о междисциплинарных упованиях — мы можем пользоваться методическими, методологическими установками различных дисциплин для анализа образов. Так, собственно, и происходит. Заимствования из психоанализа, к примеру, в некоторых случаях оказываются очень продуктивными. Говоря точнее, можно оттуда извлекать какие-то *подсказки*, и не надо бояться, что тот же Фрейд писал свои сочинения давно, еще в XIX в. и что они относятся к определенному историко-культурному контексту. Все, что делалось, может быть перечитано сегодня в свете того интереса, который проявляем мы сами, — поэтому оно и может быть прочитано

иначе. Привлекательность и эффективность усилий, предпринимаемых современными теоретиками, объясняются тем, что это попытка перечитать старые тексты совсем по-другому, выделяя в них проблемное поле, имеющее отношение уже к сегодняшнему дню. Таков формальный момент, связанный с «visual studies», о чем говорилось в начале. Сейчас мы перейдем к содержательной части, в которой попытаемся определить, что такое образ и как с ним можно работать.

Полагаю, что это очень интересная проблема, которая остается во многом открытой. Например, есть подход, известный из философии как феноменологический. Могу назвать по крайней мере нескольких современных французских исследователей, которые весьма успешно пользуются этим подходом при анализе образов. Чтобы не обманывать ваших ожиданий, назову сразу практически у нас не известного, но ныне очень популярного во Франции и за ее пределами Жан-Люка Марьона. Этот феноменолог и теолог, не занимаясь визуальным специально, выстраивает радикальную версию феноменологии, где находится место анализу живописи, живописных картин. Это может быть небезынтересно тем художникам, которые пытаются делать живопись сегодня (не знаю, есть ли среди вас кто-нибудь из их числа). В любом случае делать сегодня живопись — задача почти непосильная: невозможно отделаться от ощущения, что картина, живописная картина в корне переопределена. Подобно тому как мы говорили о выразительном средстве, о том, что специфика средства теряется применительно к тому или иному виду искусства, приходится признать — говоря уже о картине, — что картина так же встроена теперь в более широкий контекст, инсталляционный в первую очередь. Картина играет свою роль в инсталляции в качестве знака живописи или знака, отсылающего к заданному способу смотрения; ведь живопись — это способ выставления, смотрения, это определенный тип взгляда, тип усилия, связанного с подписью, идеей оригинальности, авторства и т. д. И сегодня нельзя в чистом виде испытать наслаждение

живописью, как его испытывал художник XVII или даже XIX в. Такое наслаждение опосредовано уже совсем другими практиками смотрения, практиками функционирования чужеродных образных систем, в которых картина — здесь я полемизирую с Иосифом Бакштейном — играет отнюдь не парадигмальную роль, вопреки его утверждениям. Бакштейн настаивает на том, что картина остается моделью восприятия в чистом виде. На мой взгляд, это неверно по той простой причине, что сама картина сегодня не та. Бакштейн любит повторять, что современное искусство является искусством контекстным: нетрудно догадаться, что, попав в новый контекст, картина не может функционировать по старым законам. В целом мы имеем дело с такими образами и такой системой их функционирования, когда уже больше не можем рассматривать живопись как эталон.

Надеюсь, Олег Аронсон, который продолжит эти лекции, остановит ваше внимание на Вальтере Беньямине, крупном исследователе образов, который еще в 1936 г. опубликовал свое знаменитое эссе. Это просто поразительно: казалось бы, он написал небольшое эссе в конкретном историческом контексте — в Германии зарождался фашизм. В нем он размышляет о технической воспроизводимости и способах политизации искусства, и это эссе имеет необычайные последствия спустя столько лет. На него ссылаются сегодня все гуманитарии без исключения. Кто не слышал о технической воспроизводимости, тот выпал из контекста современной эпохи. Об этом говорят все кому не лень, но проблема заключается в том, что есть трудности, связанные с пониманием этой самой воспроизводимости: очень часто ее толкуют просто как эффект наличных технических средств, с помощью которых можно бесконечно умножать какое-то количество имеющихся образцов. Но дело не в технических средствах самих по себе. Дело в том, что воспроизводимость является некоторой доминантой или некоторой формой существования современного искусства. Искусство существует не иначе как в этом самом модусе, являясь в своей

основе воспроизводимым: у него не то что отнята оригинальность, но сама оригинальность должна быть переосмыслена в свете особого восприятия образов, каким наше время отмечено в целом. Это нас все ближе и ближе подводит к проблеме образа, на чем и следует остановиться.

Я не забыла, что мы заговорили о Марьоне, — в его лице феноменология как раз и продолжает заниматься образом. В принципе феноменология — это такой метод анализа, который имеет дело с так называемыми феноменами — тем, что дано нашему сознанию. Это не набор чувственных данных, которые мы можем получить и вычленить в процессе восприятия, а именно то, что дается сознанию. Вообще, это интересная дисциплина, своего рода гигиена ума, поскольку, следуя одному из ее исходных правил, мы должны избавиться от того, что принято именовать естественной установкой в отношении вещей. Естественная установка — это набор предубеждений, включая сами наши познания, сформировавшиеся в отношении той или иной вещи. Например, когда мы указываем пальцем на предмет и говорим: вот этот предмет, вот он перед нами, мы видим его во всей его непосредственности и полноте — это заблуждение. На самом деле мы видим его *опосредованно* — втянутым, вписанным во множество связей, в наши знания, верования, во множество всяких вещей, от которых мы должны избавиться, прежде чем предмет в чистом виде будет явлен нашему сознанию. Вот эта сложная процедура редукции — постепенного освобождения от всех привнесенных наслоений — и позволяет увидеть предмет в его чистоте. Это такая процедура анализа, если угодно — созерцания, которая позволяет особым образом говорить, например, о картине, выделяя в ней определенные свойства.

Так, Марьон говорит о картине как о *насыщенном* феномене. Для него сам ее феномен, только в специальном смысле слова (не надо понимать его метафорически, он и будет очищенным, явленным сознанию предметом), оказывается тем, что насыщает наш взгляд. Почему для нас столь поучительно,

что современные феноменологи занимаются этими сюжетами? В каком-то смысле они позволяют живописи быть. Они выводят живопись на уровень теоретического рассмотрения, где она смыкается с усилием того, кто о ней размышляет, причем происходит это не искусственно, а вполне естественным путем. Марьон показывает, что картина является буквальным воплощением феноменологической процедуры отбрасывания всех костылей, имеющих отношение к естественной установке. На феноменологическом языке, повторяю, это называется процедурой редукции. Он говорит, что живопись и *есть* само движение феноменологической редукции, — мы видим ее в чистоте, как результат проведенной редукции. Точнее говоря, картина являет нам то, что мы увидели бы, если бы прошли длинный путь специальных процедур, который проходит феноменолог. На своем языке и своими средствами она делает то, что делает наука феноменологии. (Может быть, не стоит ее так называть, хотя Гуссерль и называл феноменологию наукой.) Это очень любопытно, и я хочу, чтобы вы на это обратили внимание потому, что здесь существует какое-то средство, какая-то базовая корреляция. Это не натяжка, не случайно приведенный пример или попытка установить насильственную связь между явлениями разного порядка — такими, что относятся к совершенно разным по своему характеру усилиям. Есть что-то в современном искусстве, если оно действительно современно, т. е. реагирует на изменения, которые произошли с самим же искусством, а также на более общую систему трансформаций, есть в нем что-то такое, что соприродно теоретическому усилию и что требует его.

Это не значит, что каждый раз вы должны хвататься за какую-нибудь феноменологическую книгу и вместе с ее автором, будь то Марьон или кто-то другой, искать в ней помощь для понимания и объяснения того, что вас окружает. Это значит: что-то происходит в современном искусстве, что нас как воспринимающих или практикующих такое искусство подводит вплотную к теоретической работе. Можно по-другому назвать

это неким критическим усилием — оно как бы *записано* в самом произведении. «Произведение» — старомодное слово (не говоря уже о «творении»), и мы, конечно, должны употреблять его аккуратно, но поскольку вы являетесь создателями именно произведений, то сказанное — с известными поправками — следует иметь в виду. Итак, критическое усилие. Это важно потому, что когда мы с вами приходим на выставку, то сразу не в состоянии отреагировать. Но речь идет даже не об интерпретации, которая приходит задним числом — мы все потом начинаем делиться впечатлениями, интерпретировать, — а о том, чего картина, или фотография, или даже художественный объект от нас каким-то образом требуют. Это потребность, записанная в самом творении современного искусства: оно, это творение, требует реакции и желательно аналитической *реконструкции* пережитого нами впечатления. Само по себе впечатление может быть мгновенным — аффект, который нас поражает, и мы охвачены им буквально долю секунды (хорошо, если такое вообще происходит). Если мы окажемся потом способными реконструировать то, что состоялось, что случилось с нами в эту долю секунды, объяснить это себе, мы поймем, что здесь рождается целый мир. И вызывается он к жизни действительно неким критическим или теоретическим усилием, даже если мы не занимаемся специально этой работой.

Помимо Марьона есть и другие теоретики, работающие в той же традиции. Например, весьма известная исследовательница Мари-Жозе Мондзен. Я с удовольствием называю ее имя, пока у нас не очень известное. Мондзен тоже по преимуществу феноменолог, но и византолог. Не вдаваясь в подробности, отмечу лишь одно примечательное обстоятельство: Мондзен интересуется византийские иконы. Она занимается изучением раннехристианской доктрины, или иконической доктрины в более узком понимании, а именно периодом наиболее интенсивного спора между иконоборцами и иконопочитателями. Так, Мондзен в 1989 г. впервые перевела на французский язык сочинение

патриарха Никифора — был такой константинопольский патриарх в конце VIII — самом начале IX в. Факт вроде бы не слишком удивительный — нам традиция икон намного ближе, ведь мы в нее непосредственным образом вовлечены, но не забывайте, что Мондзен — представитель западной культуры. И когда она пытается показывать, что икона является основой западного воображаемого, это становится неожиданностью для большинства из тех, кто воспринимает ее аргументы оттуда.

Мондзен проделывает, на мой взгляд, блестящий анализ; как и следует ожидать, он достаточно техничен. В ее книге много специальной терминологии, очень много греческих слов, и это совершенно неизбежно: в изучаемый Мондзен период писали, ссылаясь на авторитеты, и таким авторитетом был, конечно, Аристотель. Поэтому Аристотель так или иначе у нее постоянно фигурирует, причем, естественно, в оригинале. Но это не должно отталкивать или пугать хотя бы потому, что своим исследованием она решает более общую задачу: Мондзен пытается раскрыть основы размышления об образах, увидеть, как складывались предпосылки для возможной речи о последних. Сегодня мы свободно говорим об образах, а одним из тех, кто впервые начал этот разговор, был не кто иной, как патриарх Никифор. В споре иконоборцев и иконопочитателей, занимая сторону последних, он был вынужден сформулировать самобытную доктрину образа, в том числе иконного, чтобы решить в первую очередь ряд политических вопросов — это был весьма острый политический момент, — но при этом высказанные им положения имеют непреходящее значение для нас и сегодня. Когда Мондзен, следуя за Никифором в его анализе образа, выявляет скрытые связи его сочинения, т. е. когда она показывает, в чем основания новой доктрины, она внимательно изучает икону, однако не ее иконографию, не то, что на иконе изображено. Между прочим, у нас были блестящие исследователи икон: это и Флоренский, и Успенский, и Жёгин. Успенский писал о семиотике иконы, а Жёгин рассматривал обратную перспективу, иконные горки

и т. п., кое-что из его выкладок было позднее оспорено. К слову замечу, что семиотика — это наука, занятая расшифровкой знаков. Здесь следует сделать небольшое отступление.

Почему в последнее время стали взирать на семиотику с некоторым недоверием или, точнее, почему ее влияние стали сильно ограничивать? Семиотика *читает знаки*, учит нас разбираться в функционировании разнообразных знаковых систем. Язык — это грандиозная знаковая система *par excellence*. Но есть другие системы, образуемые, например, жестами, есть системы локальные, а есть и более широкие. Итак, семиотика — это тотальная наука знаков, которыми представлена культура и которые мы всегда можем прочесть, расшифровать. Почему такая формула вызывает подозрения? Она подозрительна потому, что есть вещи, которые до конца не расшифровываются: глухие зоны в нашем восприятии, то, что называют *опытом*, — его невозможно ухватить, и нельзя с легкостью о нем поведать. Упомянувшийся ранее момент аффективного восприятия картины как раз и есть пример такого опыта. Но опыта, понимаемого не в позитивном смысле прироста знания, как это имеет место в науке, основанной на опытном эксперименте, — это другое. Речь идет об опыте, который мы *не переживаем*. В немецком языке существует важное для нас различие между *Erfahrung* и *Erlebnis*. Поскольку таких слов нет в русском, я вынуждена привести эти немецкие слова: *Erfahrung* — опыт в том смысле, в каком я и пытаюсь о нем говорить, и *Erlebnis* — в качестве переживания. То, что мы переживаем, это хронографируемый опыт, опыт момента, тот, через который мы проходим. Такой опыт не оставляет следов, и это в данном случае нас не интересует. Тот же опыт, который постигает нас после и которым мы никогда не распоряжаемся — это он распоряжается нами, изначально связан с понятием травмы у Фрейда. Здесь есть определенная линия рассуждений, хорошо продемонстрированная Бенямином; понятие травмы близко к *Erfahrung*'у, опыту во втором из вышеуказанных смыслов, потому что это опыт-запаздывание, опыт, который заявляет о

себе не тогда, когда мы оказываемся в самой травмирующей нас ситуации. В этот момент, как пишет Фрейд, наше сознание фактически не выполняет роль щита или не вполне справляется с подобной ролью: нас поражает нечто извне, мы испытываем шок в медицинском, клиническом смысле этого слова. И именно потому, что мы *не* переживали, то, что смогло прорвать блокаду нашего сознания, к нам потом приходит снова, возвращаясь в виде симптома или плохо узнаваемого образа, т. е. нас настигает, но уже с опозданием, из совсем другого промежутка времени. Понятый таким образом опыт ближе к определению современного искусства, к тому, как можно характеризовать наши переживания от этого искусства.

Вернемся к Мари-Жозе Мондзен. Чтобы закончить разговор об иконах и чтобы понять смысл ее полемики с той же семиотикой, изучающей знаковые системы и не схватывающей опыт в качестве Erfahrung'a (а мы заговорили о нем потому, что семиотика не интересуется такой реальностью), хочу заметить, что Мондзен проводит детальный анализ иконного изображения как такого рода опыта. Именно как опыта, смещающего любые из заданных позиций. Поясню эту мысль. Когда некто — имеется в виду византиец, живший в ту эпоху и, конечно, верующий, — когда верующий смотрит на икону, он никогда не видит в ней произведения искусства. Совершенно очевидно, что икона не является произведением искусства; этот культовый объект функционирует только в пространстве ритуала по особым законам и правилам. Так вот, когда верующий смотрит на икону, он не является субъектом в привычном понимании. Но точно так же икона не является объектом, потому что *между* иконой и тем, кто на нее смотрит, устанавливается система активного взаимодействия. *Икона ничего не изображает.* Это очень важный момент, подводящий нас к разговору о современном искусстве. Мондзен убедительно это демонстрирует серией продуманных шагов. Не имея возможности подробно обо всем сейчас рассказывать, отмечу лишь основные моменты. Икона не изображает -

она только указывает, и все, что мы на ней видим, все так называемые насечки, т. е. движки и отметины, покрывающие поверхность деревянной доски, на которой запечатлено изображение, — это всего лишь векторы, которые направляют наш взгляд. Когда мы смотрим на икону, мы всегда имеем дело с *невидимым*. В этом нет ничего загадочного, поскольку икона отсылает. Именно Никифор показал, что в принципе возможно, чтобы было уподобление невидимому первообразу. Понятно, что невидимый первообраз в случае иконы — это Бог. Хотя, если быть уже совершенно точными, Мондзен дает понять, что в системе связей между так называемым естественным образом, т. е. образом божественным, и искусственным, каковым является икона, устанавливаются настолько сложные взаимоотношения, что только естественный образ — Бог — может отсылать к иконе, тогда как икона никогда к нему не отсылает, играя сугубо вспомогательную роль. Она оказывается *оператором* — оператором нашей трансформации как зрителей.

Но необходимо понимать, какой это зритель. Это зритель не случайный, но одухотворенный в религиозном смысле этого слова. Однако Мондзен в данном случае не встает на теологическую стезю и даже пытается приглушить собственно религиозные моменты, при этом она продолжает говорить о восприятии, его способах и основных характеристиках. Тем не менее это восприятие предполагает наше постоянное преобразование — преобразование самой нашей плоти. Речь идет о сложной системе взаимообменов, и в исследовании фигурирует универсальное понятие, каким охватывается уже сама икона, а именно греческое «*oikonomia*», т. е. «экономика». Его семантическое поле оказывается настолько широким, что в рассматриваемый Мондзен период оно включает в себя «план воплощения» — воплощается божественное слово: это все то, что связано с Христом, христианской доктриной и т. д. Я хочу обратить ваше внимание на два существенных момента. Прежде всего, икона — это *пустое* изображение. Имейте в виду, что слово

«изображение» мы можем употреблять только с большой оговоркой. Подчеркиваю: изображение пустое, или нефигуративное; здесь нет никакой фигуративности, предметности; мы сразу же должны таковую исключить из плана рассмотрения. И второе, что следует иметь в виду, это *соотнесенность*. Термин принадлежит Аристотелю; он связан и с иконической экономией, и с экономией в широком смысле божественного воплощения. Понимать это надо так, что устанавливается система отношений между видимым и невидимым, между нами как зрителями и иконой как образом; вовлеченные в данную систему отношений, мы можем видеть только в этой оптике. По-другому мы вообще не видим, не получаем доступа к первообразу.

Все это довольно схематично, но я хотела остановиться на этом примере, поскольку мы приближаемся к проблематике и в самом деле современной, укорененной в образах сегодняшних. Мы начинали с визуальных исследований, с дисциплины, пытающейся дать определение развоплощенному образу. Мне думается, что исследователи такого плана, как Мондзен, которые, казалось бы, исследуют реальность от нас предельно далекую или такую, к какой имеет доступ далеко не каждый, оказываются ближе к современности и к современному искусству, чем некоторые нынешние критики. Мне лично в свое время помог Борис Михайлов, помог понять базовые вещи, связанные с фотографией, и даже сформулировать некую гипотезу в отношении фотографии как таковой. Если попытаться вывести компактную формулу, то современное искусство, в частности фотографическое (примером пусть послужит Михайлов), *показывает не изображая*. Задумайтесь над этим: искусство показывает не изображая. Здесь сосуществуют как бы два регистра. Как художники вы постоянно имеете дело с самим изображением. Но вы должны иметь в виду, что есть и тот, кто находится рядом с вами (или перед вами) в качестве зрителя.

Что сделал Борис Михайлов, если попытаться сказать об этом в двух словах? Отвечая на данный вопрос, мы сможем

перебросить мост к тому, что говорилось об иконах. Михайлов показал невидимое. Только в его случае невидимое — это уже не божественный первообраз, а то самое советское — или аффект времени, известного под именем советского, — которое, конечно, никаким способом изобразить нельзя. Это опыт. В самом деле, как можно изобразить опыт? Опыт, о котором мы только что говорили, в принципе неизобразим. Следовательно, на что можно вообще рассчитывать? Можно надеяться на особый способ его схватывания, иначе говоря, на то, что будет схвачено нечто, что потом позволит нам как зрителям определенным образом извлекать этот опыт из изображения, может быть, по-своему его переживать, подключая свою телесную память. Это происходит тогда, когда мы рассматриваем изображения, в том числе и фотографии Михайлова, становясь неотъемлемой частью *общности зрителей*, к которой так или иначе апеллирует художник. Но эта общность не столько историческая, сколько, подчеркиваю, аффективная. Она связана с уровнем некоторых переживаний, однако не в смысле сиюминутного переживания момента. Скорее это память о том, о чем у нас может и не быть прямого, непосредственного знания. Это аффективная память, которая не имеет принадлежности. Но работы Михайлова так устроены, что они подключают нас к этому странному, совершенно анонимному переживанию: это не мое личное переживание по поводу какой-то фотографии, а переживания целой массы зрителей, и мы узнаем себя только в этом коллективном горизонте, когда носителем эмоционального состояния перестает быть отдельное Я. В этом смысле важно понять, что Борис Михайлов и многие другие фотографы являются сегодня *художниками анонимности*. Но анонимности не в ущербном и не в социологизирующем истолковании (возьмите какую-нибудь безымянную группу или коллектив), а как временного по своему характеру сообщества, в том числе и образуемого зрителями.

Чтобы пояснить сказанное, сошлюсь на известного американского теоретика Фредрика Джеймисона, замечательно

исследовавшего многие темы и сюжеты, в первую очередь постмодернизм. Он писал когда-то, что историческое чувство современного человека характеризуется тем, что у него — т. е. у нас — образ времени определяется десятилетием. Современность переживается нами в опредмеченной форме — она опредмечивается или овеществляется в качестве конкретного десятилетия. Получается, что мы мыслим и переживаем время, превращая таковое в вещь. Это вещный образ времени, или материализованное время. Итак, с одной стороны, мы имеем образ времени, которое овеществилось, материализовалось в какой-то конкретной декаде. Но кто соответствует этой декаде? Кто населяет это время? Кто живет в нем? Еще одна возможность — рассуждать о времени относительно отдельных поколений. Следует заметить, что поколение — не менее удивительная единица, поскольку это такое специфическое определение социально-исторического опыта, которое не удерживается большой историей. Историю не интересует жизнь отдельных поколений. История, как мы привыкли ее понимать, разворачивается широкими волнами, как наука она изучает изменения и катаклизмы грандиозного масштаба. Такая малость, как жизнь одного поколения, ее и в самом деле не интересует. Дело в том, что жизнь поколения не успевает оставить свой след, объективировать себя в истории. Однако если в целом наука история не может зафиксировать жизнь поколения, то искусство может. Искусство оказывается в этом смысле более восприимчивым и более верным документалистом, чем отдельные представители исторической науки. Оно намного более верно своему времени и в этом отношении намного более способно его отразить. Хотя, по всей видимости, это происходит ненамеренно — не думаю, что Михайлов ставил перед собой подобную задачу. Но надо признать, что ему это удалось.

То, о чем мы говорим: аффект, поколение и десятилетие, опыт, — все это вещи, которые трудно объективировать. Трудно найти язык, на котором можно о них говорить. Трудно найти способ показать их. Мне кажется, однако, что современное

искусство все-таки находит способ их показывать, притом что их нельзя изобразить, нельзя перевести в репрезентацию. Они, может быть, и присутствуют в изображении, но никоим образом к нему не сводятся, и поэтому семиотика ничем не может нам помочь. Ведь мы имеем дело с *образом*, возвращаемся к проблеме образа, который и стал нашим лейтмотивом. Именно образ нагружен всеми этими неуловимыми вещами, именно он задан в пределах обрисованных координат, именно он имеет трудноопределимые параметры, и именно его каким-то поистине непостижимым способом улавливает современное искусство в лице наиболее ярких его представителей. Могу привести один пример, чтобы несколько упростить и сделать более понятным то, о чем я говорила до сих пор.

Находясь в командировке, я попала в МоМА, нью-йоркский Музей современного искусства, после его реконструкции. Надо сказать, что эта реконструкция весьма впечатляет. Из здания была изъята и удалена его начинка; с верхнего этажа теперь прекрасно видно то, что выставлено в самом низу. Тот, кто там побывал, хорошо это себе представляет. Однако искушенные американцы не очень довольны результатом многолетнего ремонта; кто-то зло, но метко пошутил, что теперь музей напоминает интерьер дорогого банка: все как положено: Моне, кувшинки и т. д. — словом, комильфо, ничего сверх меры. Вроде бы все выставлено правильно, картины висят в однообразных черных рамах, но что-то у нас, зрителей, вызывает протест, мы отчего-то испытываем дискомфорт. Когда приходишь наконец до фотографической части экспозиции, начинаются изрядные проблемы. Ясно, что для того чтобы выставить классиков XX в., требуется очень много места. Вообще фотография — это любимый нами вид изображения, и понятно, что все хотят увидеть как можно больше фотографов и их работ. С чем же мы сталкиваемся во вновь открытом музее?

Практически вся фотография без исключения — это *серийная* продукция. Думаю, фотографы со мной согласятся.

Теория образа

(Полагаю, что и Тэлбот, делавший первые фотоопыты еще в XIX в., изготавливал не что иное, как серии или по крайней мере протосерии.) Трудно себе представить, что можно сделать один «представительский» снимок. Конечно, есть такие фото, которые превращаются со временем в подпись художника: мы узнаем художника по одному изображению. Но фактически это всегда какая-то серия. По-видимому, фотография вообще существует как серия. По крайней мере сегодня мы мыслим фотографию существующей именно так. Мне кажется, что это содержательный момент, то, что относится к ее определению. Так что же случилось в МоМА? Там уничтожены все серии. Все абсолютно. Например, Михайлов сделал знаменитую серию бомжей - она частично воспроизведена в книге «Case History», которая вышла в 1999 г.; конечно, эту работу он постоянно экспонирует, и это именно *серия*: все вместе изображения работают как открытый ряд потому, что в открытом ряду один-единственный смысл не получает закрепления. Мы смотрим, и наше движение от одного изображения к другому не позволяет нам остановиться, чтобы сделать заключение, определить в точности, что это такое. Обычно понимание сводится к словам: я знаю, что это такое, это есть то-то и то-то. А в данном случае этого не происходит. Мы как бы постоянно проскакиваем саму возможность фиксации — наделения изображения, возникающего перед нами, единственным определяющим значением. Мы идем насквозь, движемся все время «через». Это ситуация незавершенного - или открытого - смысла: серийность предоставляет нам и такого рода возможность. И когда мы видим, что из серии выхвачены одна или максимум две фотографии, которые и повешены на музейную стену, случается настоящая драма. Объясняется это тем, что фотография становится чем-то другим, превращаясь, скажем, в живопись.

Что я имею в виду? Не живопись в историческом или техническом смысле этого слова, а живопись как набор знаков,

в том числе и жанровых, которые мы приходим считать в музеях. В своей серии Михайлов пользуется явными аллюзиями на живопись - он заимствует иконографию Пьеты, но при этом бомжи разыгрывают сцену, это насквозь постановочные фотографии. Постановка в этой серии присутствует все время, и она достаточно искусна: мы должны увидеть ряд таких «картин», чтобы составить о них правильное представление. Но когда из серии исключены все прочие изображения и наш взгляд останавливается только на одном - что тогда из него выступает? Из него настойчиво выступает сцена, в данном случае оплакивания. Мы смотрим на нее, определяем ее в этом качестве, и все нам становится ясно. Иными словами, мы ничего еще не видели, но наше суждение по поводу работы уже состоялось. И это суждение навязано музейным пространством, самой ситуацией выделения одной фотографии из серии снимков. Можно сказать, что МоМА в его нынешнем виде осуществил насилие над современной фотографией в том смысле, что наделил ее конкретным, жестко оформленным значением: он заставляет нас увидеть в фотографии то, что демонстрирует всякий музей. Музей - это традиционный институт, носитель культурных ценностей, идеи преемственности через их воспроизводство и проч., каким бы современным он ни был. Однако мне думается, что есть такие явления - а это относится к проблеме музейного пространства, экспонирования, - которые при встрече с ним создают неизбежные зоны напряжения. В частности, упоминавшиеся изображения бомжей противоречат самому способу музейного экспонирования. В целом я бы сказала, что музей настойчиво редуцирует невидимое. Все то, о чем мы говорили, он странным образом вытаскивает или изымает, показывая, в сущности, только одно - как он *нормализует* наше видение. (Приведенный здесь пример я не хочу экстраполировать на все музеи мира.) А проблема, мне кажется, в том - и это уже задача, которую решать работникам музеев, - чтобы смоделировать и создать такое пространство, которое, пользуясь «иконным» языком, только

указывало бы в сторону того, что является невидимым и что при всех условиях им остается. Конечно, такое случается тоже.

Позвольте привести еще один поясняющий пример. Он взят из творчества другого фотографа — американки Синди Шерман. Пример очень хороший, поскольку он действительно помогает кое в чем разобраться. Если вы не знаете Шерман, зайдите в Интернет и посмотрите ее работы на сайтах — она выдающийся фотограф. Но выдающийся не потому, что ее канонизировал тот же Музей современного искусства или что ее работы хранятся в уважаемых собраниях. Синди Шерман — один из немногих авторов-фотографов, кто умеет определенным образом схватить и передать обсуждавшуюся нами тонкую материю. У нее есть серия фотографий, сделанных еще в конце 70-х — они датированы 1977-1980 гг. — и имеющих отношение к кино, хотя довольно косвенное; серия называется «Film Stills», что буквально означает «Кадры из фильмов». Здесь важно не столько представление о том, что изображено на фотографиях, сколько понимание того, что случилось со зрителями, которые приходили их смотреть. Шерман ничего не разыгрывает, просто переодевается: на блошином рынке покупает старую одежду, небрежно что-то на себя надевает, пытаясь изобразить героиню безоблачного для американцев периода 1950-х годов. (Ряд критиков уделил специальное внимание тому, как она подбирала весь свой реквизит.) Поскольку это кадры из фильмов, она реконструирует определенные типажи, почерпнутые из кино: активную жгучую брюнетку; блондинку, воплощение ожидания — героиня, облаченная в вечернее платье, раскинулась поперек гостиничной кровати; женщину, горько плачущую над своим одиноким коктейлем, и др. Итак, ее серия — это набор отличающихся друг от друга типажей, которые подчеркнута кинематографичны, и Шерман на этом играет. Но в целом все очень сделано; это понимают и отмечают практически все комментаторы. Она даже не скрывает, что фотографирует сама себя: в кадре виден провод, недвусмысленно указывающий на то, что она сама нажимает на грушу.

Когда впервые были выставлены эти фотографии — черно-белые, малоформатные, настоящая фотографическая серия, — посмотреть их пришли неподготовленные зрители. Шерман — один из немногих фотографов, которые будоражат самые широкие слои. Нельзя сказать, что она — элитарный фотограф и делает работы для критиков: о ней писало огромное количество критиков, в том числе и весьма именитых, но ее смотрело и огромное количество людей простых, обыкновенных. И когда эти люди пришли на выставку и ознакомились с ее работами, они сказали: так и есть — мы видели все эти фильмы; правда, затрудняемся дать их названия и не можем сказать, кто их снимал, но то, что мы их смотрели, — факт несомненный. Что это за необычный эффект узнавания, который Шерман сумела вызвать у такого количества зрителей? А это и в самом деле узнавание: зрители узнали свои фантазии, в том числе и имеющие отношение к истории. Как показывают исследования — и как теперь стало ясно уже из собственного опыта, — переживания истории тоже бывают фантазийными. Тот исторический опыт, который мы имеем, включая наше представление о 50-х годах, опосредован образами, по большей части кинематографическими. Мы переживаем историю через кинематограф. Это очевидный факт: посмотрите, сколько снято фильмов. Кто-то из критиков сокрушался, что Спилберг, обратившись к истории Второй мировой войны — имеется в виду его фильм «Спасти рядового Райана», — несколько изменил факты, вернее чуть-чуть переставил акценты. Мы знаем об участии Советского Союза в этой войне, называем ее Великой Отечественной, т. е. у нас есть свой взгляд на данное событие; мы знаем, какой фронт был первым и какой вторым, во всяком случае в нашем сознании есть сложившийся образ этого времени. А Спилберг едва заметно поменял акценты: он сосредоточился на втором фронте в ущерб первому или сделал что-то подобное. Однако созданный им образ Второй мировой войны для зрителя абсолютно достоверен. Зритель говорит: да,

вот такой я и представлял себе войну. А главное, только такой во многих отношениях она сегодня и становится доступной.

Кинематограф поставляет нам очень многое из того, что образует наше историческое сознание и историческое восприятие. Наше историческое сознание и память во многом сформированы благодаря кинематографу. Здесь нет ничего таинственного. Своей серией Шерман показывает, что дело обстоит именно так. Есть что-то такое, что не принадлежит ни мне, ни тебе по отдельности, — речь идет об общем пространстве фантазий. Они, конечно, связаны с тем аффективным переживанием определенного времени, к которому сразу и безусловно мы подключаемся в качестве зрителей. Иначе говоря, мы узнаем не Синди Шерман, не сцену, которую она показывает, и не какую-то конкретную женщину, но через Шерман мы узнаем что-то о себе, о той общности, какой принадлежим до того, как успеваем из нее выделиться в роли отдельного зрителя, который подойдет к фотографии и скажет: вот это тушь такой-то марки, это такой-то костюм, это туфли на таком-то каблучке, т. е. до того, как успеваем расшифровать набор знаков, который видим в каком-нибудь изображении. Другими словами, Шерман фактически нас отсылает к зоне того трудноопределимого опыта, опыта коллективного, аффективного в своей основе, который и показывает современное искусство. Она нас как бы *отталкивает* от изображения, от изображения в собственном смысле, направляя в сторону весьма неопределенных, разделяемых сообща состояний. И это происходит сплошь и рядом — сплошь и рядом исследователи сталкиваются с этими проблемами.

Коль скоро мы заговорили об искусстве, хочу привести еще один пример, связанный с творчеством Василия Кандинского. Мондзен доказывает — это одно из ее ключевых утверждений, один из главных выводов работы, — что современная абстракция, современное абстрактное искусство имеет своим истоком иконопись. Не торопитесь прочерчивать генеалогии. Механизм восприятия иконы (а Мондзен вскрывает, как действует подобный

механизм) соразмерен механизму восприятия абстрактной живописи или может быть с ним сопоставлен. На каком, однако, основании? Ответ прост: абстрактная живопись нам ничего не предьявляет, она не пытается представить нам некое изображение. Говоря языком Кандинского, от изображения она стремится увести нас в сторону идеальной плоскости картины (понятие из его вокабулярия), никогда не совпадающей с картиной самой по себе. Это замечательная мысль. Кандинский писал, например, что геометрические формы, которые использует абстрактная живопись, суть набор выразительных средств. В силу некоторых автоматизмов восприятия мы принимаем их за опознаваемые формы; мы все время заняты опознанием каких-то форм, все время пытаемся упорядочить их в соответствии с образом предмета или образом предметности — так будет точнее. А Кандинский утверждает: это совершенно абстрактные элементы, давайте думать о геометрии как об элементах, не имеющих закрепленных предметных значений, давайте от этих самых значений откажемся вовсе. В результате все, что происходит с абстрактной картиной, т. е. с нашим восприятием картины, происходит не на самом холсте, а в какой-то другой плоскости, которая как бы выдвигается вперед и перед ним парит, вернее, не перестает воссоздаваться.

И когда мы смотрим на абстракцию, то видим, что там множество разнородных красок (имеется целая теория цвета: какие-то цвета отступают вдаль, какие-то выдвигаются вперед; у Кандинского была отдельная теория выступающих и ретирующихся красок), на картине также виден набор конфликтующих линий, которые приходят в столкновение, есть там и указатели разных плоскостей, есть глубина плоскостей, задаваемая такого рода указателями, но все это не разрешается в единый гармоничный опыт восприятия, если оставаться в пределах самого изображения. Для того чтобы получить целостный образ картины, нам необходимо *достроить* ее в своем восприятии. Считайте, что это еще один вариант объяснения упомянутой идеальной

плоскости. Иначе говоря, то единственное пространство, где все эти конфликтующие между собой элементы соединяются или, говоря точнее, где мы обретаем долгожданную полноту восприятия, является воображаемым местом. Этого места нет на картине, но картина побуждает выстроить его. Опять же мы имеем дело не с изображением, а, если угодно, с неким вынесенным топосом. Это место, которое не имеет места — в прямом и переносном смысле. Но тем не менее это то, к чему побуждает нас абстрактная живопись.

В заключение позвольте еще раз подчеркнуть, что, когда мы сегодня пытаемся дать определение образу, мы должны иметь в виду, что визуальность — с чего все и начиналось — не исчерпывается тем, что мы видим. Точнее говоря, разговор о визуальности уводит нас в довольно сложную сферу разговора о невидимом. То, куда мы попадаем, можно называть невидимым, можно назвать тем, что остается вне изображения, можно — пустотой (икона пуста, как уже отмечалось), а можно определить и совсем по-другому. Можно даже перевернуть это отношение и сказать — вместе с тем же Марьёном, — что, наоборот, картина предельно насыщает наш взгляд. Но и в этом случае она будет тем, что находится в конфликте с системой самого изображения, что никогда этим изображением не исчерпывается и не сводится к нему. Мне кажется, что современное искусство и отчасти современная теория, которая должна быть на уровне этого искусства, преимущественно имеют дело именно с такими образами: с образами, в которых спрессованы время и аффект и которые отсылают к опыту.

Вопрос. Как вы оцениваете современное московское абстрактное искусство и, в частности, то, что делает в нем Анатолий Осмоловский?

Ответ. Воздержусь от комментариев об Осмоловском. В этой связи скажу, пожалуй, только одно. У Осмоловского был период,

когда он пропагандировал так называемую неспектакулярность. На самом деле это всего лишь «незрелищность». Насколько я понимаю, предполагалась одна простая вещь: ты выдвигаешься в какое-то публичное пространство, оно тебя еще не захватило — а вот тебя уже там нет. Иначе говоря, тебя никогда никто не опознаёт, не замечает. В принципе идея сама по себе неплохая, если последовательно ее реализовывать. Но если довести ее до логического завершения, то тогда придется забыть, кто такой, собственно, сам Осмоловский. Мы должны забыть о нем всё, он растворяется, становится анонимным художником. Если его имя продолжает быть на слуху, то по чистой случайности.

Что же касается того абстрактного искусства, о котором мы здесь говорили, я имела в виду в основном его истоки: Кандинский — это самое начало, Джексон Поллок — уже абстрактный экспрессионизм, т. е. период более поздний. Конечно, это не новейшее абстрактное искусство, но, повторяю, самое его начало. На сегодняшний день есть целые истории абстрактного искусства. Тем не менее важен сам принцип. Думаю, что «неспектакулярность» — это, наверное, еще один вариант абстрактного искусства. Только отличие здесь в том, что наша актуальная «незрелищность» — это разновидность социально ориентированного действия в качестве реакции на окружение. Может быть, при таком повороте абстрактная живопись останется немного в стороне. Мы ведь не говорили о зоне социального действия, тогда как в данном случае подразумевается именно оно. Осмоловский раньше занимался этим, стремясь вызвать общественный отклик; его лозунг — определенная реакция на социальную среду, на формирующийся рынок, попытка от него ускользнуть. Иначе говоря, это абстракция другого рода, требующая осмысления.

Что может привлекать в приводившихся абстрактных рассуждениях (извините за невольный каламбур)? То, что они показывают нам функционирование неких механизмов и мы начинаем понимать, что с нами происходит как зрителями или художниками, что к чему подключается, как устанавливается

взаимодействие, ведь фактически речь идет о форме какого-то взаимодействия. И вместе с тем это не заезженная концепция интерактивности, которую можно понимать довольно примитивно: приходишь, нажимаешь на мышь, и у тебя с компьютером начинается интерактивность. Нет, это явно что-то посложнее. Значит, с этим необходимо разбираться.

Вопрос. Художник работает против себя — его пространство постоянно сужается. То, что вытаскивается на поверхность, тем самым убивается. Как вы прокомментируете это?

Ответ. Мне кажется, художник всегда работает против себя, если он работает на пределе. Отчасти это связано с тем, что искусство становится частным усилием. Был период, когда художники старшего поколения делали вещи без всякой надежды их выставить, т. е. делали их для себя. То, что их вдруг показали, да еще это получило довольно широкий резонанс — в отдельных случаях международный, страшно их поразило. Они на это не надеялись. Если говорить с позиций самого творящего, то речь идет об этике индивидуального усилия, когда человек делает свое дело независимо ни от чего, — он без этого не может, он просто продолжает это делать. Я понимаю, что все мы сталкиваемся с реальными проблемами: нам надо выжить, опубликовав книгу или продав картину, как-то двигаться вперед, ведь мы же социальные агенты или пытаемся быть таковыми. С другой стороны, то, что вы делаете как художники, идет наперекор всему. На самом деле вы — революционеры. Вы ставите себя все время «вне»: опережаете или, наоборот, исчезаете, уходите, берете на себя удар — позавидовать вам нельзя, можно только восхититься.

Вопрос. Фотограф, снимающий анонимное, является автором, и зачастую хорошо известным. Как эти две вещи примирить между собой?

Ответ. Здесь есть проблема. Конечно, даже говоря об анонимности, я знаю, что работы сделаны Борисом Михайловым или Синди Шерман. Но я считаю, что Михайлов интересен только там, где мы забываем, что это Михайлов, где мы ставим это имя в скобки; эту замечательную вещь сделал он, но это мог быть и любой другой — кто угодно. Мы знаем серию или какое-нибудь произведение потому, что под ним стоит подпись. Это верно. Именно так оно определяется на жительство в музей, в самой культуре и т. д. Подпись часто придается произведению насильственно. И все же наиболее интересным и в Михайлове, и в других художниках является то, что постоянно этой подписи сопротивляется. Можно говорить о Михайлове, Браткове — о ком хотите. Мы должны все время себя предъявлять, и только так мы и существуем в социальном пространстве. Но нам как зрителям и вам как художникам интересно то, что вы делаете, все время ускользя, находясь на пределе, не давая возможности социуму распорядиться вами. Вам нужна эта подпись, чтобы быть успешными, иметь деньги, покупать фотоаппараты, пленку, проявлять ее и т. д. Но с точки зрения творческого усилия важно не то, что вы суть Михайлов, Петров или Сидоров, а то, что вы не-Михайлов, когда вы не знаете, кто вы, но все время что-то делаете, и у вас есть только одно побуждение — делать, больше ничего.

Вопрос. Как современный художник может встроиться в рынок, стать известным, гламурным?

Ответ. Гламур, имена также достойны обсуждения, но, к сожалению, сегодня у нас на это уже не остается времени. Кстати, в одной из бесед, задавшись вопросом о том, в каких формах *существует* современная музыка, композитор Владимир Мартынов пронизательно заметил: в форме кумиров. Разве сегодня идут слушать Бетховена? Нет. Сегодня идут слушать сильно разрекламированного исполнителя. Это связано с попаданием в зону

публичности, медийности, с раскруткой и т. д., но это, честно говоря, меня меньше всего интересует. Хотя вас, возможно, это интересует в первую очередь. Все это практически решаемые вещи. Чтобы преуспеть, вам нужен хороший менеджер, и тут, к сожалению, я вам ничем помочь не могу. Тем не менее это немаловажный вопрос. У некоторых выдающихся художников хорошие менеджеры — их собственные жены. Например, у Ильи Кабакова была не одна такая жена-менеджер, менеджер по призванию. Последняя жена настолько преуспела в своих менеджерских услугах, что теперь на работах значится: «Илья и Эмилия Кабаковы». Она стала частью подписи, что, надо думать, справедливо, поскольку эта дама помогает Кабакову в устройстве очень многих дел. Словом, менеджер это и есть ваша подпись.

Лекция 2

Морис Мерло-Понти

«L'oeil et l'esprit» («Глаз и дух») — небольшое эссе Мерло-Понти, написанное им для первого выпуска журнала «Art de France», а потом, после смерти философа, неоднократно переиздававшееся, в том числе в составе сборников. У нас оно первоначально вышло в переводе А.В. Густыря — маленькой непрезентабельной брошюрой под названием «Око и дух». Считаю, что перевод в целом неплохой, скорее проясняющий, нежели блокирующий доступ к содержанию, поэтому рекомендую либо саму эту книгу, либо перепечатку того же перевода в более позднем сборнике, объединившем тексты по французской философии. Не буду пересказывать содержание этой работы. Выделю ряд принципиальных моментов, важных самих по себе. Тогда, может

быть, у вас сложится какое-то представление о том, что пытался делать Мерло-Понти в своем исследовании видимого. Как вы поняли, видимое — это одна из базовых категорий его философии, именно категорий, или понятий. У него есть сочинение, озаглавленное «*Le visible et l'invisible*», «Видимое и невидимое». Эта книга, фактически неоконченная рукопись, вышла после смерти Мерло-Понти, и «видимое» и «невидимое» — отнюдь не метафоры, но те понятия, которые он в ней разрабатывал и активно использовал. Итак, с чего все начинается? Хочу подчеркнуть, что я не буду проследивать генеалогический путь развития мысли философа, а сразу попытаюсь выделить важные для нас моменты.

Видимое, безусловно, напрямую связано с телом. С самого начала эта связь принимает вид постулата, провозглашенного в работе «Око и дух». Что больше всего волнует в этом отношении Мерло-Понти? На странице 14 издания 1992 г. читаем: «Загадочность моего тела основана на том, что оно сразу видящее и видимое». Остановимся на этом положении. Казалось бы, это почти очевидная вещь, с которой мы постоянно сталкиваемся в реальной жизни, а для Мерло-Понти это становится предметом углубленной рефлексии, в чем мы и попытаемся в какой-то мере сейчас разобраться. Немного ниже он указывает, что это род самосознания тела — так звучит это в переводе Густья, — когда тело видит себя видящим или ощущает себя ощущающим. «Самосознание» — французское «*soi*» — можно перевести и как «самость», но, исходя из контекста общих рассуждений, думаю, что «самосознание» — правильно выбранный термин, поскольку Мерло-Понти интересуется телом в качестве того, что определяет наше «мышление зрения», как" будет сказано дальше, при разборе «Диоптрик» Декарта. Оговорюсь сразу, что речь идет о важной в методологическом плане полемике, в которую Мерло-Понти вступает с самого начала, ссылаясь на «Диоптрики» и упоминая принцессу Елизавету, с которой состоял в переписке Декарт.

Елизавета настаивала на прояснении ряда моментов, относящихся к мышлению, призывая Декарта помочь ей «изо всех сил» составить суждение по поводу связи души и тела. Декарт отвечал со смирением, если не с разочарованием, что дальше констатации связи души и тела мы пойти не можем: душа обитает в теле — и этим вопрос закрыт. Но данное классическое утверждение для Мерло-Понти является принципиально открытым. Он говорит, что там, где Декарт остановился, и нужно начинать дальнейшую работу. Более того, у самого Декарта подспудно намечена метафизика глубины — а она связана с телом и существующим миром, — метафизика, вытекающая из признания им бездонности бытия. Мы не можем проникнуть в глубину рождающейся истины, можем ограничиться лишь указанием на эту глубину, замечает Декарт, но тему индексов порядка самого существования — мыслей о духовно-телесном единстве, которые не должны приниматься за мысли, тут же оставляет в стороне. Для Мерло-Понти эти рассуждения существенны прежде всего потому, что тело оказывается *местопребыванием* души. Подобное место души (то, что отличает зрение, переводимое в мышление, от видения, обладающего местом), т. е. тело как локус мышления, становится для него отправной точкой анализа, тем, что указывает на другой тип связи человека с миром и вообще влечет за собой пересмотр базовых категорий мышления и восприятия. Отсюда новые понятия, которые формулирует Мерло-Понти.

Итак, тело сразу и видящее и видимое. Вчитаемся в то, что написано чуть дальше, на странице 16. Эти слова поначалу могут показаться вам метафорическими, только это вовсе не метафоры:

Можно говорить о появлении человеческого тела, когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется своего рода скрещивание и пересечение [а дальше действительно метафора], когда пробегает искра

между ощущающим и ощущаемым 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... то есть данные скрещивание и пересечение.

Обратите внимание на слова «скрещивание» и «пересечение». Они, может быть, покажутся вам необязательными в контексте приведенного пассажа, но из дальнейшего вы поймете, что для Мерло-Понти они становятся одним из теоретических условий для раскрытия понятия мыслящего тела, или тела, влияющего на характер всего, что мы воспринимаем, равно как и самих наших ментальных образов. Просто зафиксируйте в памяти слова «скрещивание» и «пересечение» так, как они фигурируют в тексте.

Сделав шаг дальше, необходимо осознать, что тело не существует в пространстве изолированно: вокруг тела, как говорит Мерло-Понти, имеется определенная сфера из других вещей. Это, если угодно, средовой способ восприятия пространства, причем пространства не как протяженности — такова Декартова модель, — но как *активной* протяженности, что мы рассмотрим несколько позже. Итак, существует среда, или сфера, из других вещей вокруг тела, которая напрямую связана с его подвижностью. Тело подвижно в этом мире. Интересно заметить, что антропологические составляющие одновременно ограничивают и расширяют возможности тела. Тело подвижно, и вместе с тем у него всего-навсего одна биологически заданная перспектива, оно обращено только в одну из возможных сторон: мы видим то, что находится прямо перед нами, и никогда не видим вещей, расположенных сзади. Антропологические характеристики влияют на определение мышления. Но то, что кажется ограничивающим нас, станет у Мерло-Понти условием взаимосвязи тел и взаимоперехода восприятий в мире. Пока сохраним в памяти скрещивание между видящим и видимым, осязающим и осязаемым.

На что все это указывает? В «Оке и духе» часто упоминается «ткань мира». Не думаю, что переводчик позволил себе переиначить хорошо известное понятие «плоть мира», которое появляется в поздней философии Мерло-Понти и по-французски звучит как «*chair du monde*», т. е. «плоть мира», буквально, без всякой натяжки. Надо сказать, что определяет он ее довольно скупо и дефиниций на страницах «Видимого и невидимого» в целом не так уж и много. В частности, Мерло-Понти утверждает, что плоть мира не является некоей субстанцией. Сначала он дает негативное определение плоти мира, говоря о том, чем она не является: ее не следует мыслить ни как субстанцию, ни как дух, улавливаемый своими представлениями, ни как материю. Единственное позитивное определение, которое мы извлекаем из его размышлений о плоти, — это древнегреческое представление об элементе. Подумайте о плоти мира в связи с тем, что Подорога говорит о Башляре, описывая «элементы литературы»: здесь снова, в другом контексте, мы сталкиваемся с понятием «элемент» и попыткой его применения. Мерло-Понти описывает плоть мира по-разному, имея в виду элемент. Иногда это «вещь вообще», иногда общий принцип, а иногда стиль или манера: если бытие себя проявляет, то делает это в какой-то манере. Все это имеет отношение к тому, что подразумевается под плотью мира в качестве новоявленной стихии. По-другому ее можно обозначить как возможность фактичности: не столько факт, сколько сама его возможность, необходимость такового. Итак, плоть выступает как стихия, как элемент, который все собою пронизывает, обеспечивая сложные обмены. Но этот концепт нельзя рассматривать в отрыве от другого очень важного понятия, а именно понятия хиазма. Это то, что мы находим в поздних сочинениях Мерло-Понти. Вспомните скрещивание и пересечение, о чем он говорит в работе «Око и дух», — это взаимосвязанные вещи.

Остановимся на тех примерах, которые приводит сам Мерло-Понти. Хиазм для него — момент очень важный и при этом, казалось бы, простой: тело видимо и видит, оно осязаемо

и одновременно осязает. Попытаемся это смоделировать. Ваша правая рука прикасается к левой руке, ощупывающей какие-то предметы. Получается, что в этот момент вы одновременно тот, кто осязает, и тот, кого осязают, т. е. вы удерживаете сразу две формы осязания — пассивную и активную, как бы соединяете в себе оба модуса самого осязания. Ситуация, согласитесь, необычная. Или возьмите осязание как набор дискретных моментов касания, следующих один за другим. Или же звучащий голос — еще один излюбленный пример Мерло-Понти: вы говорите и слышите голос, идущий изнутри. Его сонорное бытие окрашено тем, что оно находится внутри меня, во мне, вернее — в моем горле. Я слышу себя горлом — так формулировал это Мальро. Но для Мерло-Понти это тот голос, который одновременно внутри и вовне.

Как бы мы ни представляли себе все эти ситуации (видения, касания и говорения), следует учитывать, что одновременность — вы прикасаетесь к себе и в то же время ощущаете свое собственное прикосновение к другим вещам, — подобная одновременность оказывается невозможной. То есть она полагается или предполагается, но не может быть реализована в принципе. В этот самый момент всегда существует какой-то разрыв. Как только мы прикоснулись к себе касающимся чего-то другого, мы начинаем ощупывать только *поверхность* своей руки, прикасающейся к другим вещам, а не ощущать само касание. Мы не можем в полной мере ухватить одновременность. Между одним и другим существует разрыв. Это то, что на своем языке Мерло-Понти называет хиазмом. Трогающие друг друга руки, вернее — активные и пассивные прикосновения, не совпадают. При осязании касания последовательны, но при этом дискретны: мы прикасаемся к вещам, однако между самими прикосновениями всегда существует разрыв. То же справедливо в отношении собственного голоса, который до нас доносится как эхо. Каждый раз наблюдается если не запаздывание, то несовпадение — во всех перечисленных актах восприятия. Согласно

Мерло-Понти, это не неудача, не провал самой способности воспринимать. Напротив, это тот хиазм, который является возможностью и при этом формой обратимости видения и касания, тела и других тел — видения и касания применительно к одному телу, но также ко многим телам, населяющим мир: наши восприятия не изолированы друг от друга, как и наши тела. Иначе говоря, это есть форма *коммуникации*. Коммуникация — слово, используемое самим Мерло-Понти. Важно понять следующее, хотя это и довольно трудно; впрочем, интуиция у нас может возникнуть и без специальных на этот счет разысканий. Соединение, связь, словом — коммуникация, происходят через разрыв. Это крайне важный постулат, провозглашаемый Мерло-Понти. Собственно, всеобщая осязаемость — он говорит о восприятии в себе — это и есть плоть мира, но возможна она только благодаря той обратимости, которая и является разновидностью разрыва.

Выражаясь по-другому, это складка. Мерло-Понти говорит о складке в самом видимом; есть видимое, а мое видение образует складку, разрыв в непрерывности видимого — еще один вариант хиазма. Необходимо помнить о том, что тело погружено в мир, находится в мире. Не раз Мерло-Понти отмечает, что оно как бы дарит себя этому миру, чтобы вещи могли оставить на нем свои отпечатки. Художник в этом смысле выступает парадигмальной фигурой — вспомните, как в «Оке и духе» говорится о художнике, из которого рождается мир. Он словно помещает свое тело особым образом среди вещей — так, что они отпечатывают на нем свои следы, свои подобию, и он возвращает нам эти подобию через художественный жест, через создаваемое им творение. То есть через ту самую картину, наиболее выразительным примером которой для Мерло-Понти является живопись Сезанна. Однако в «Оке и духе» он уделяет Сезанну меньше внимания по сравнению с Клее. (Кстати говоря, там есть блестящие пассажи о линии. Мы еще до них доберемся.) Имейте в виду, что речь идет о движущемся теле, таком, которое вписано в тотальность бытия, и именно поэтому тело, мое тело, постоянно преодолевает разрыв.

Оно и *есть* разрыв в этой тотальности, его акты, воспринимающие и воспринимательные, сами по себе разрывны, но оно существует таким образом, что этот разрыв неизменно преодолевает. Повторю, что это способ погружения тела в мир, наполнения его вещами — сходствами — и последующего возвращения к себе.

Что мы, исследующие сегодня видимость, можем почерпнуть для себя из идей Мерло-Понти, идей достаточно сложных, вписанных в определенную феноменологическую традицию и вместе с тем полемизирующих с ней? Словом, что из всего этого мы можем сегодня использовать? На мой взгляд, одним из таких понятий может служить глубина. Прежде всего, все, что мы обсуждаем, суть взаимосвязанные вещи. Когда мы переходим от тела к глубине и потом пытаемся установить связь с видимым и невидимым, мы находимся на одной и той же траектории. Можно даже говорить об определенном синонимическом ряде; блоки или темы выделяются только для удобства, а на деле они очень тесно связаны между собой. Итак, что такое глубина? Отсылаю вас к странице 30 «Ока и духа», где и начинаются рассуждения о глубине:

Остановимся на глубине более подробно, она этого стоит. Прежде всего, в ней есть нечто парадоксальное: я вижу предметы, которые скрывают друг друга и которых я, следовательно, не вижу, поскольку они расположены один позади другого. Я вижу глубину, и она невидима, поскольку ее отсчет идет от нашего тела к вещам и мы непосредственно в нее входим... Тайна глубины обманчива, на самом деле я ее не вижу, а если и вижу, то она сводится к различию в ширине.

Фактически Мерло-Понти хочет сказать, что глубина дана нам как внеположность предметов. Вещи, как он утверждает, никогда не бывают одна позади другой. Только потому, что мы находимся в одной из вещей мира, а именно в нашем теле,

которое, как я уже отмечала, обладает определенными антропологическими ограничениями — прежде всего фронтальным положением, мы и видим вещи как расположенные одни позади других. На самом деле вещи *внеположны*, и видимость как раз и позволяет нам вообразить такого наблюдателя или идеального зрителя, который одновременно видит то, что находится у него за спиной. Это, конечно, взгляд Бога, наделенного всеобщим прозрачным полем зрения и охватывающего взглядом все предметы так, что они не заслоняют друг друга; в качестве преград они предстают только в нашем ограниченном человеческом видении. Итак, в данном случае глубина определяется через внеположность предметов.

Мерло-Понти продолжает: «То, что я называю глубиной, или не означает ничего, или означает мою причастность Бытию без ограничений, и прежде всего — пространству вне какой бы то ни было точки зрения». Это один из тех тезисов, на которые стоит обратить внимание. Говоря по-другому, пространство никаким образом не является проекцией моего мышления: это не однородное и гомогенное пространство, известное классической философии, с которым она имела дело и которое пыталась познать, ощупывая с помощью палки. Таков образ слепца у Декарта, который даже свет преподносит как нечто механическое. Можно устранить свет и зрение и все равно иметь полное представление о мире: вот у нас в руках палка, мы ощупываем ею, и то, что на кончике этой палки — информация, как мы сказали бы сегодня, — поступает к нам в мозг, обеспечивая появление адекватного ментального образа предмета. В целом свет мыслится по аналогии с прикосновением, контактом. Однако Мерло-Понти предлагает перевернуть классическую схему. В этом случае палка в руках слепого — это, напротив, расширение самих наших чувств, вынесенный вовне орган, то, что не замыкает сознание на себе, все ему подчиняя, а, напротив, раскрывает нас навстречу миру в его многообразии. Следует иметь в виду, что глубина и пространство располагаются для Мерло-Понти

вне какой бы то ни было точки зрения. Между прочим, это то, что потом будет активно использовать современное искусство, — с этим допущением оно сегодня и работает. По крайней мере так его интерпретируют критики, к которым мы обратимся позднее; я имею в виду, в частности, Розалинду Краусс. Когда она обращается к Лакану, опираясь на Мерло-Понти, то фактически пытается использовать модель пространства, не узурпированного и не смоделированного из одной-единственной точки зрения. Ее интересует пространство как активная протяженность, если говорить на языке Мерло-Понти.

Не случайно дальше в обсуждаемом нами эссе появляется образ линии у Клее, образ очень интересный. Мерло-Понти противопоставляет ее так называемой прозаической линии, взятой в ее эволюции. Философ ссылается здесь на опыт конкретных художников. Что касается Клее, то у него линия становится тем, из чего нечто прорастает. Живой характер этой линии перекликается с образом линии у Леонардо да Винчи, когда она не есть контур вещи — то, что охватывает и очерчивает вещь, объективируя ее и себя. Ведь контур, линия как контур — это объективированная линия, как это было в живописи на протяжении долгого времени. А в данном случае речь идет о том, что служит силовой линией самого предмета, который проступает перед нами, является нам на наших глазах. И линия Клее, как говорит Мерло-Понти, «линится», т. е. уже своим первым шагом — нулевым модусом линейности — задает все свое дальнейшее движение, все последующие приключения и все дальнейшие штрихи. Это сила и интенсивность линии, которые раскрываются в видимом. Ситуация, прямо скажем, нелинейная — она значительно ближе к событию. Можно сказать, что это *событие* линии. Если Клее что-то и изображает, то не простую прозаическую линию, а скорее то, как линия становится линией, — линию в качестве события.

Продолжим наше исследование глубины. На странице 41 «Ока и духа» о ней опять говорится как о загадке.

... загадка в том, что я вижу вещи, каждую на своем месте, именно потому, что они скрываются одна за другой, в том, что они соперничают и теснят друг друга перед моим взглядом именно потому, что находятся каждая на своем месте. В их внеположенности, данной благодаря взаимоналожению, в их взаимозависимости, известной благодаря автономии.

И дальше, размышляя о глубине, Мерло-Понти предупреждает, что нельзя понимать глубину как третье измерение. Ее следовало бы понимать как первое измерение, но тогда подразумевалось бы другое представление о самой глубине. Или как опыт объемности, опыт «размещенности», в том числе предметов в пространстве. Но это и другой тип пространства, к чему он постоянно возвращается: в тексте встречаются упоминания вездесущести, глобальной «размещенности». Все это взаимосвязанные вещи. Пример Сезанна показателен в следующем отношении. Для него как живописца пространство не является пустым вместилищем. Напротив, он исследует пространство и его содержимое в их совокупности. Эти моменты интересуют нас с точки зрения переопределения самой глубины. Из всего сказанного вытекает, что глубина — так, как она раскрывается в этих пассажах, — это некоторый новый образ самого пространства. Подчеркну, что для Мерло-Понти она синонимична активной протяженности и неотделима от живого тела.

В сборнике эссе «Sens et non-sens» (что переводится как «Смысл и бессмыслица») у Мерло-Понти есть работа, посвященная Сезанну. Она называется «Сомнение Сезанна». Думаю, имеет смысл задержаться на этой работе, чтобы на ее основе кое-что для себя прояснить. Мерло-Понти высоко ставит Сезанна как живописца и пытается представить работу, которую тот совершил. Если говорить о художнике в чисто биографическом плане, он, как известно, был клинически болен. Это становится

предметом обсуждения Мерло-Понти, но он отнюдь не выступает в роли вульгарного редукциониста, который захотел бы вывести творчество художника из его болезни. Скорее, он выступает экзистенциалистом, поскольку наделяет любого, в данном случае Сезанна, степенью свободы. Мерло-Понти считает, что психоанализ — это наука, позволяющая устанавливать необычные связи между прошлым и будущим, связи не необходимые, а возможные. Он будет прямо высказываться о психоаналитическом разборе Фрейдом Леонардо да Винчи, в который, кстати, вкралась ошибка — там есть ошибка, которую воспроизводит Фрейд, и связана она с трактовкой впечатлений раннего детства художника, — но это неважно, потому что этим не отменяется базовая установка психоанализа, а именно возможность соединять разные точки, точки прошлого и будущего, в связи определенного типа.

Возвращаясь к Сезанну, отмечу, что он был человеком шизофренического склада — не переносил прикосновения к себе других людей. О нем есть разные книги, в том числе и его современников: к примеру, с ним беседовал Эмиль Бернар; есть прекрасные письма Рильке своей жене о Сезанне. Они превосходно дополняют то, что пишет о художнике Мерло-Понти. Рильке, как поэт, очень тонко чувствует вещи. Так вот, Сезанн избегал прикосновения, контакта, он все боялся, что кто-нибудь воткнет в него крючок, сделав объектом своих сознательных манипуляций. Он сторонился людей и жил уединенно, особенно в последние годы своей жизни. Как художник Сезанн работал примерно таким образом. Сначала он внимательно наблюдал, высматривая участок в природе, для того чтобы вызрел так называемый мотив. Слово «motif» принадлежит самому Сезанну. И это было необычное созерцание: он все время во что-то упорно всматривался. Другая его особенность — он без конца переписывал. Чтобы написать пейзаж, ему требовалось сто живописных сеансов, чтобы написать портрет — целых пятьсот. А поскольку он плохо ладил с людьми и часто прогонял своих натурщиц, то портретов осталось немного, и в основном это портреты госпожи

Сезанн. При всех условиях ему необходимо было добиться вызревания объекта — в глазу или в сознании.

Итак, Сезанн выходил на природу и смотрел, смотрел напряженно, подолгу. Часто рисовал одну и ту же гору, знаменитую гору Сент-Виктуар. Начиналось все с того, что он исследовал ее геологическую структуру. Казалось бы, зачем живописцу знать геологию? Для него, однако, это было предварительным условием приближения к миру в форме данного объекта. Он начинал с того, что прочерчивал углем геологический контур горы, а потом заполнял красками все полотно одновременно. Это была большая и тяжелая работа: Сезанн заново создавал, реконструировал не что иное, как саму реальность. Он одалживал миру свое тело — вспомним выражение Мерло-Понти, — и оно к нему возвращалось, наполненное силами и отношениями этого мира, будь то гора Сент-Виктуар или лицо его жены. Между прочим, он писал человеческие лица как объекты — смысл в портретах рождался из сочетания красочных масс. У Сезанна было много специфических приемов и своя палитра красок; но сейчас нас интересует, что подмечает у него Мерло-Понти.

Прежде всего, он подмечает, что предметы на картинах Сезанна явлены так, как если бы они были нам совсем незнакомы: неживые люди, мир, в котором нет человека. Это мир до человека — как если бы в нем никогда не было никаких человеческих построек, никаких усовершенствований, привнесенных за долгую историю человеческой культуры. Это мир, явленный в своей первозданной чистоте. Именно такой мир Сезанн моделирует и пишет. То, как Мерло-Понти фиксирует живописное усилие Сезанна, напоминает прием остранения у формалистов. Это отмечают и другие исследователи. Высказывается даже гипотеза о том, что для Мерло-Понти остранение в стиле формалистов становится вариантом «эпохе». Это происходит на фоне полемики с Гуссерлем, но я не стану в нее вдаваться, поскольку это уведет нас в сторону от темы. Отмечу лишь, что способ отказа от естественной установки,

который демонстрирует Мерло-Понти, и в самом деле близок практике остранения, предложенной когда-то формалистами. Вспомните идеи Шкловского. Он говорил о поэтической речи как о речи затрудненной. С одной стороны, есть прозаическая речь, которой мы постоянно говорим, есть бесчисленные автоматизмы восприятия, словом, есть то, чего мы не замечаем. Поэтическая речь, согласно формалистам, вдруг многое делает видимым. То, что прежде казалось невидимым, что хранилось в тайных, наполовину забытых чуланах, снова попадает в поле зрения. Об этом рассуждали формалисты, об этом же, только другим языком, говорит Мерло-Понти.

Здесь следует указать на один любопытный момент. Мерло-Понти находит психологическую аналогию тому, что делает Сезанн как живописец. Дело в том, что имеется понятие проживаемой перспективы. Когда, исходя из того, что существует последовательность наших восприятий, мы смотрим на какой-нибудь объект, то не видим его как данный сразу в своей определенности. Даже тарелка, края которой образуют эллипс, в него мгновенно не оформляется. Как таковая линия эллипса у нее отсутствует. Зато есть контур, пребывающий в постоянном колебании. Воображаемая линия, которую мы ей придаем, находится то по ту, то по эту сторону краев данной тарелки, но никогда не совпадает с ними полностью. Это явление обозначается как проживаемая перспектива. Сезанн как будто считается с ним, пытаясь передать его живописными средствами. В результате он отказывается от того, чтобы объективировать контур. Если что-то и проступает из поля невидимости, то только сам предмет целиком.

Не будем забывать, что художник находится в полемическом диалоге с импрессионистами. Импрессионисты лишили предмет тяжести. Все, что мы видим, — это набор цветовых, световых впечатлений, не более того. Предмет потерял свою глубину, и это возвращает нас к тому, с чего мы начинали. Иначе говоря, он потерял присущую ему плотность, или тяжесть.

И Сезанн озабочен тем, чтобы вернуть предметам их тяжесть, понимая в то же время, что недостаточно передать какой-либо контур. В природе контура нет — фактически это идеализация. Так происходит, что мы наделяем вещь устойчивым контуром в нашем сознании, а на деле находимся в открытом взаимодействии с нею. Мы так живем, так осмысливаем видимое. Однако именно эту открытость Сезанн подмечает и фиксирует в своих картинах, независимо от того, что он пишет конкретно: яблоки, предметы или самый мир, который явлен как докультурная реальность, реальность, освобожденная от присутствия в ней человека. Вот тот пример, который мне хотелось привести. Само исследование шире; оно очень интересное и проливает свет на то, что делает Сезанн как художник, а также на подход Мерло-Понти.

Позвольте перейти теперь к последнему блоку наших рассуждений, а именно к видимому и невидимому. Эту тему мы уже немного затронули, в частности обратившись к Сезанну, — может быть, этот пример поможет нам продолжить разговор. В интерпретации Мерло-Понти видимое — это акт выхода вовне. Обратимся снова к книге «Око и дух», к странице 51. Здесь мы находим весьма любопытное высказывание: «Видение — это не один из модусов мышления или наличного бытия "для себя": это данная мне способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия, и мое "я" завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода вовне». Приведенная формула напоминает мне экстазис, обсуждавшийся разными мыслителями. Так, Филипп Лаку-Лабарт вспоминает «Прогулки одинокого мечтателя» Руссо, где описывается один из вариантов экстаза. В «Пятой прогулке» рассказчик вспоминает о том, как однажды со всех сторон его захватила природа. Ничего особенного вроде бы не происходит, он чувствует лишь, как его заполняет природа, — а это и есть буквальный выход из себя. Говоря еще точнее, ощущение существования предшествует в данном случае самосознанию. Есть разные способы описания этого состояния,

в том числе и тот, что мы встречаем у Руссо. У него это вторжение мира как определенный тип экстаза, и это то, что может помочь нам разобраться с глубиной.

Одновременно, как об этом будет говориться дальше, видимое является сгущением универсальной видимости, единого Пространства, которое и соединяет и разделяет, образуя основу всякой связи. Пространство — очень важное для Мерло-Понти понятие; оно и в самом деле образует основу всякой связи, включая временную. Это означает, что новое пространство активной протяженности, пространство, которое разом связывает и разъединяет, и есть *плоть мира*. Оно оказывается ответственным и за такие области, как прошлое и будущее. Фактически сопряженность временных событий, если угодно — история (правда, здесь об этом не говорится напрямую), тоже выводится из этой новой пространственной связи. Это, подытоживает Мерло-Понти, есть невидимая подоплека видимого. А что такое невидимая подоплека видимого, если сказать об этом другими словами? Это «глубокая латентность» нашего тела, наших телесных проявлений, состояний, откуда тело и пробуждается к видению. Мы снова сталкиваемся с глубиной — толщей — тела, т. е. телесной инстанцией или тем вместилищем души, с которого все и начиналось.

Наконец, я хочу остановиться на одном моменте, который, к сожалению, не так явно выражен в работе «Око и дух», хотя и в ней по-своему представлен. Речь идет о понятиях, но особого рода. В «Видимом и невидимом» Мерло-Понти определяет это как связь между плотью мира — мы помним об особом динамическом, активно протяженном пространстве — и идеей, или идеальностью. Это тонкое рассуждение. В «Видимом и невидимом» читаем: «Мы касаемся здесь наиболее сложного момента, а именно связи плоти и идеи, видимого и того внутреннего остова [буквально — арматуры], который и манифестируется и скрывается видимым». Что имеется в виду? Чтобы это не звучало столь абстрактно, следует вновь обратиться к примеру.

Пример, приводимый самим Мерло-Понти, почерпнут из Пруста. Надо сказать, что Пруст — незаменимый источник для анализа образов и форм восприятия. У него есть высказывание о понятиях без эквивалентов — понятиях, лишенных всякого эквивалента. Он говорит так о музыкальных понятиях, а также о понятиях литературных. Любовь вместе с ее диалектикой вполне может быть отнесена к такого рода понятиям. Что это такое? У Пруста это всего пять нот — коротенькая фраза, небольшой музыкальный пассаж, который слышит Сван и в котором для него записана вся его любовь. Но где именно записана эта любовь? Когда вместе со Сваном мы начинаем размышлять над составляющими этой музыкальной фразы, то что такое, собственно, пять нот? Это просто запись, музыкальная нотация, в которой две ноты повторяются. Мы можем разложить ее на составные элементы и однако не поймем, откуда исходит очарование этой коротенькой фразы для Свана. Это и есть та необычная идея, которая, по убеждению Мерло-Понти, является не противоположностью чувственного, но его подкладкой, или глубиной. Это *идея, которая является только в качестве чувственной*. Можно сказать, что она тесно связана со способом своего чувственного проявления и не дается нам иначе, кроме как в своей чувственной — или плотской — явленности. «Плотский» — определение самого Мерло-Понти. В первую очередь это касается таких сфер, как литература, музыка, сфера наших эмоций или аффектов. В данном случае речь идет о любви.

Здесь нет, по выражению Мерло-Понти, видения без некоего экрана. Мы не можем видеть не экранируя, не набрасывая сетку, не скрывая что-то от самих себя. Он приводит высказывание Валери, писавшего, что белое в молоке скрывает его таинственную черноту. Это некая обратная сторона нашего пребывания в мире как существ телесных, которая не является при этом негативностью и не является «ничто», потому что это был бы вариант чистого отсутствия. Она, наоборот, открывает определенное измерение, или уровень, — вспомните, что мы

говорили о линии, которая начинает «линиться», или о нулевом модусе линейности, — так вот, это измерение, или уровень, будет определять собою каждый последующий опыт. К примеру, опыт любви, как в этой музыкальной фразе. Другие могут не понять, что именно произошло со Сваном, но все равно там останется отпечаток его чувственного опыта. Для Свана он будет воспроизводиться постоянно. Необходимо понять, что невидимое не находится по ту сторону мира: принадлежа этому миру, оно является невидимым *этого самого* мира. Здесь важно зафиксировать родительный падеж, выражающий притяжательные отношения. Отсюда и упоминаемая Мерло-Понти «арматура». Можно подумать, это какой-то каркас, который внедрен искусственно и который по желанию можно извлечь. Однако это то, без чего видимое не существует, то, что видимое «населяет», что его поддерживает. То, что в конце концов дает возможность видимому проявиться — его *возможность* сама по себе. Мерло-Понти приходит к весьма радикальным заключениям: говоря о бытии видимого, Бытии с большой буквы, он фактически выстраивает самостоятельную онтологию. В любом случае обратите внимание на понятия, лишенные эквивалента. Замечу, что и у Мамардашвили можно обнаружить нечто подобное в его анализах Пруста. В своих «Лекциях о Прусте» он обсуждает статус сущностей, неотделимых от чувственных предметов. Они являются нам окрашенными собственной плотской оболочкой. Говоря совсем коротко, это телесные идеи — идеи, в которых два обозначенных уровня теснейшим образом переплелись.

И еще один момент, который нельзя обойти стороной. Эти состояния захватывают нас, но мы ими не владеем. Мы не являемся активными субъектами в подобных ситуациях. Скорее это ситуации нашей пассивности, как в «Прогулках одинокого мечтателя», нас заполняют эти состояния, эти самые понятия без эквивалентов. Мерло-Понти говорит о них в категориях слабого бытия, бытия, отмеченного так называемой

спрессованной текстурой. Еще одно из предлагаемых определений: идеальность опытов плоти. Но как бы мы ни называли эти состояния, чтобы сделать небольшую передышку, хочу отослать вас к известной цитате из «Ока и духа», которую в используемом мною издании можно найти на странице 44. Она довольно длинная, но я позволю себе привести ее полностью, в качестве отдельного примера.

Когда я вижу через толщу воды квадраты плитки на дне бассейна, я вижу их не помимо этой воды и отражений в ней, но именно через них, благодаря им. Если бы не было этих искажений, этих солнечных бликов и светотени, если бы я увидел геометрию клетчатого пола без этой плоти, именно тогда бы я перестал его видеть таким, какой он есть, и там, где он есть, то есть дальше, чем любое удаленное от меня на то же расстояние место. О самой воде, этой зыбкой стихии, этом зеркальном, напоминающем сироп элементе, я не могу сказать, что она пребывает в определенном пространстве: она не где-то еще, в другом месте, но она и не в бассейне. Она в нем обитает, материализуется, но не содержится, и если я подниму глаза и взгляну на кипарисовое ограждение, где играют и переплетаются отражения, я не смогу не признать, что вода пребывает и там или по крайней мере посылает туда свою деятельную и живую сущность. Эту внутреннюю одушевленность, это излучение видимого и ищет художник под именем глубины, пространства, цвета.

И дальше, после этого пассажа, Мерло-Понти пишет об универсальном Бытии «без обращения к понятию». Мы только что, по существу, говорили о том же, только как о понятии без эквивалента. То же самое, считает он, имеет место в отношении

языка. Высказывание наполняется смыслом, поскольку есть речь, которая не принадлежит никому по отдельности и поскольку есть универсальная обратимость говорящего и слушающего. Или возьмите скрипача, который словно повинуется требованию сонаты: что-то открывается в самой сонате — какой-то порыв или, если угодно, самостоятельная сущность, — и это нечто требует, чтобы вы смогли последовать за пьесой. Эти самостоятельные явления, или идеальности, трудно описывать. О них трудно говорить, но вместе они образуют отдельный класс явлений, объясняя плотское в своей основе мышление. Вот те моменты, на какие, собственно, мне и хотелось обратить сегодня ваше внимание.

Вопрос. Каким образом невидимое как латентная способность привязано к телу зрителя?

Ответ. С этого мы и начинали. Такое мышление связано с телом. Мы не ставим тело за скобки — в этом смысл всего проекта, а включаем его в процесс мышления, откуда возникают упоминавшиеся категории, притом что тело вписано в мир. Не мышление распоряжается миром как некоторый идеальный субстрат, лишенный всякой телесной оболочки, о котором мы вообще ничего сказать не можем за исключением того, что оно является идеальным распорядителем всего и вся. В данном случае в поле рассмотрения включено само тело, имеющее собственную глубину и вписанное в глубину мира. Мне кажется, основа этого проекта в том и состоит, чтобы мыслить тело, отказавшись, в частности, от классической модели интерпретации зрения по образцу Декарта. В работе «Око и дух» речь идет и об офортах. По мнению Декарта, офорт является идеальной формой изображения, потому что больше всего искажает. Согласитесь, интересное обоснование. А искажает он больше всего, поскольку является знаком. Наше сознание, направленное на офорт, должно его считывать в качестве знака. Оно осуществляет вполне изощренную процедуру считывания, распо-

знания, инспекции и т. д. Но где находится само мышление? Во что оно заключено? Это вопрос, остающийся открытым для всей традиционной философии, если не считать, с необходимыми оговорками, печально известного поиска Декартом шишковидной железы. Положить тело в основание мышления, сказать, что мыслит не какой-то отвлеченный разум, но что разум находится в теле, а тело, в свою очередь, погружено в мир — этим и определяется ставка обсуждаемого нами подхода.

Вопрос. У философа первой половины XX в. текст состоит из аллюзий. Больше ничего там нет. Вы говорили только о Декарте. Но в связи с пространством, где одни вещи заслоняют другие, можно вспомнить скорее другого великого мужа: пространство, как он учил, — это возможность последовательности, в отличие от времени, которое есть возможность одновременности. И еще: что значит, что вещи не заслоняют друг друга? Мерло-Понти собирался рассматривать вещи в себе?

Ответ. Сначала об аллюзиях. Почему все сводится к одним аллюзиям? Если мы будем двигаться по пути расшифровки аллюзий, мы затеряемся в веках. Но то, что Мерло-Понти выбирает Декарта и полемизирует именно с ним, — факт несомненный. Это одна из излюбленных его фигур, с другими он тоже полемизирует, но Декарт — философ, к которому он очень часто обращается. Вы упомянули вещь в себе. Почему именно ее? Мне кажется, Мерло-Понти предлагает способ размышления о специфическом пространстве, о чем мы и говорили сегодня. О пространстве и о том, как устроено видение, не принадлежащее субъекту. Субъект является лишь одним из возможных носителей этого видения, само же видение постулируется как некая стихия. Если вы поменяете точку отсчета и будете рассматривать видение в такой перспективе, у вас возникнет иное отношение к пространству. Вам придется помыслить другой тип

пространственности. О другом типе пространственности как об активной протяженности мы и пытались говорить. Меняется вся система отсчета, и это нельзя не учитывать.

Вопрос. Но, говоря о том самом пространстве, где вещи не идут друг за другом, вы правильно упомянули Бога. Интеллектуальная функция — это его исключительная способность проникать в скрытые свойства объектов; у человека ничего такого нет.

Ответ. У человека есть тело. Это большое наказание и большое преимущество, с чем и приходится разбираться. Как вводить его в процедуру мышления — тоже большой вопрос. За примером не надо ходить далеко. Насколько я могу судить, то, что будет делать Подорога в читаемом им курсе о литературе (между прочим, он прекрасно отдает себе отчет в достижениях Мерло-Понти), это попытка реконструировать психомиметический строй того или иного писателя, т. е. его телесный строй. Но, естественно, не на первичном уровне, а на уровне необходимого отвлечения от тела. По-другому это можно назвать формой чувственности того или иного писателя. Один, допустим, постоянно видит сны, но главное — он пишет снами. С другим что-то еще происходит. При всех условиях это разговор о теле, разговор сложный, пролонгированный. Должна вам сказать, что подобное тело — отсылаю вас в этой связи к «Феноменологии тела» Подороги, которая безусловно коррелирует с «Феноменологией духа», — к сожалению, это тело иногда понимается очень натурально — как простой физический объект. Не в качестве того, что должно быть особым образом осмыслено и при этом трансформировано, а как телесность в нестрогом смысле данного слова. Если, однако, попытаться тело продумать — как и на каких основаниях оно входит в состав нашего мышления, — то реализация этой сложной задачи повлечет за собой многочисленные следствия.

Хочу обратить ваше внимание на то, что такой мыслитель, как Мерло-Понти, увлечен живописью и практически ничего не говорит о фотографии, по крайней мере в текстах, которые упоминались сегодня. Там нет отсылок к фотографии, хотя можно найти отсылки к технизированным формам науки, к технизированным инструментам, которыми наука пользуется. На мой взгляд, это не случайно. Я хочу, чтобы вы подумали, почему некоторые философы отдают приоритет живописной картине. Мы будем говорить потом о технизированных изображениях, будем говорить о фотографии. Вопрос этот воспринимайте как открытый — не обязательно сразу же на него отвечать. Живопись, конечно, чувственная практика, по преимуществу практика телесная. Сегодня, однако, место самой живописи изменилось, и фактически она выступает шифром в рамках современного искусства: это не картина в ее чувственной данности, а шифр определенной практики, существовавшей в прежние века. Место живописи, повторяю, изменилось. У Мерло-Понти явно присутствует увлечение ее чувственной стороной. Так что давайте в предварительном плане подумаем, почему феноменолог в качестве объекта рассмотрения выбирает именно ее.

Вопрос. Прокомментируйте, пожалуйста, пассаж, где говорится о художнике, который ходит в лесу и ощущает, что на него смотрят деревья. Видение в этом случае — не только ощущение того, что я являюсь видящим, но и того, что меня все время разглядывают предметы, которые рукой и кистью я позднее преломляю; рисую не я — смотрящие предметы через меня говорят.

Ответ. Я отмечала, что художник — это парадигмальная фигура, чувствилище, воплощенное чувствилище. В одном месте Мерло-Понти даже пишет (цитирую по памяти): художник рождается в вещах. Он — там. Он обладает такой формой чувственности или, точнее, такой чувствительностью, что лучше, чем любой из нас,

кто в силу обстоятельств не является художником, сообщает о жизни вещей и в целом о видимом. Он остраняет шаблоны, автоматизмы и, как это видно на примере Сезанна, показывает нам, как мир проявляется. Он показывает появление мира — то, как он нам является. Если б только можно было образовать отглагольную конструкцию с помощью глагола «являться»... Могу, конечно, сказать «становление», но я не хочу смешивать это с чужеродными концепциями. Художники показывают нам то, что мы не в состоянии видеть. Часто они показывают, как происходит процесс восприятия: они возвращают нас к самим практикам видения, к нашей перцептивной активности, к нам самим в качестве воспринимающих существ. По-своему это делал Кандинский.

У Кандинского была другая идея — представление об идеальной плоскости картины. Есть картина — какое-то полотно, которое написано художником, — но наше восприятие не располагается на этом полотне. Оно располагается в так называемой идеальной плоскости, которая, говоря условно, находится перед самим изображением. Там соединяются все точки напряжения, узлы, линии — но при этом они не являются линиями в предметно-материальном смысле слова, а только маркерами, указателями некоторых отношений. Фактически картина завязывает систему отношений, продлевает наш восприимательный процесс, этот процесс затрудняя, — опять же вспомним формалистов. Как это происходит в живописи самого Кандинского, на ней могут изображаться элементы в гетерогенных плоскостях или может идти игра непосредственно с цветом. Этот сюжет обсуждается художником теоретически: есть тона, которые выступают вперед, а есть такие, которые уходят в глубину. Возникает вопрос: где та зона, в которой синтезируются все эти разнообразные взаимодействия? Они и в самом деле разные: что-то движется в одну сторону, а что-то в прямо противоположную, плоскости сталкиваются друг с другом, цвет конфликтует с цветом и т. д. и т. п. Где, в какой точке мы, зрители, можем добиться синтеза? Для Кандинского искомой точкой синтеза оказывается

идеальная плоскость, куда мы проецируем свой опыт восприятия. Фактически мы задерживаемся на этой плоскости, воспринимая себя воспринимающими. В каком-то смысле мы проходим заново тот путь, который уже прошли в качестве воспринимающих картину, когда на разных этапах урывками выхватывали то одно, то другое, то третье. Попад же в эту плоскость, мы начинаем смотреть в зеркало собственного восприятия.

Художники так или иначе были озабочены этим вопросом, только по-разному формулировали его для себя. Между прочим, на позднем этапе своего творчества Сезанн вообще был достаточно красноречив. Но как бы они ни формулировали данную проблему, интересно то, что из этого получается на практике. Возьмите кубистов, на которых сильно повлиял Сезанн. Есть довольно ясная интерпретация и Пикассо, и кубистических практик вообще. Человеческое восприятие разворачивается последовательно, в определенные моменты времени, и, конечно, мы не можем одновременно видеть все стороны куба — таков самый простой и наиболее часто приводимый пример. Когда мы видим развертку человеческого лица — фас и профиль вместе, когда видим соединенными разные грани предметов, которые никогда не являются нашему восприятию одновременно, — это фактически развертка той самой полноты восприятия, которой мы не располагаем в каждый отдельный момент. Художники показывают, каким является наше восприятие в целом и каким мы никогда, в каждый отдельный момент времени, не переживаем его. В самом деле, что такое распластанные грани куба?

Однако позже живопись подошла к определенной черте и стала исследовать совсем другие вещи. Это показал Фуко. Речь идет о переходе к так называемой концептуальной живописи — в самом широком понимании. В тех примерах, которые мы рассматривали, живопись еще пользуется присущим ей языком, или средством: это краска. Со всеми привходящими обстоятельствами. Но наступает такой момент, когда появляются метафизические реалисты, например де Кирико, но

главным образом когда на сцену выходит Магритт. Магритт, конечно, автор странный, но при этом необыкновенно продуктивный с точки зрения провоцируемых им размышлений. Не случайно Фуко посвящает ему самостоятельное исследование «Это не трубка». Разве то, что делает Магритт, есть живопись? Он рисует трубку и под ней ставит подпись: «Это не трубка». С точки зрения живописи событием его работа не является: там ничего нет по части экспрессии, эстетические ожидания не оправдываются, и удовольствие проскальзывает мимо красочного слоя — сам по себе он кажется нам тусклым и бесцветным. Между прочим, уже о Малевиче говорили, что он плохой живописец, но хороший концептуалист.

Хочу подчеркнуть, что эти картины решают другие задачи. Фуко как раз и показывает, что Магритт ставит проблему принципиального разрыва, если угодно — хиазма, между зрительным и дискурсивным. Фуко пытается интерпретировать, как Магритт передает дискурсивный и зрительный строй, где проходит линия их связи-разрыва. На самой картине есть полоска, которая отделяет изображение трубки от высказывания, ее отрицающего. Вопрос в том, что мы видим на изображении. Мы читаем или видим? Что в какой момент происходит? Фуко развертывает сложную аргументацию, но я хочу всего лишь сказать, что живопись подходит здесь к решению совсем других задач, становясь более отвлеченной и даже теоретической, если хотите. Даже если бы не было Фуко, который объяснил нам Магритта, все равно в этом случае требуется подключение новой инстанции, а именно интеллектуально-критической, т. е. все равно мы должны с этим так или иначе разбираться. Мы не можем получать удовольствие, как это было прежде, когда зритель оказывался вовлеченным в чувственно-перцептивный диалог с живописной картиной. Вместо этого мы должны отвечать на вопрос «В чем смысл данной работы?», как это со всей ясностью продемонстрировал Марсель Дюшан. Но это разговор отдельный.

Лекция 2

Жан-Люк Марьон

Сегодня мы будем говорить о Жан-Люке Марьоне. Это современный французский феноменолог, а также теолог. Между этими определениями есть очень важное различие, которое он сам пытается проводить и отстаивать: Марьон никоим образом не использует феноменологию для обоснования своих теологических притязаний или своего религиозного выбора. Наоборот, он стремится всячески оградить свою деятельность в качестве теоретика, не привлекая к ней высшие силы. Точнее, если он и говорит о Боге, то очень аккуратно, пытаясь представить Бога как то, что может быть «получено», удержано в результате применения необходимых феноменологических процедур, однако его философская деятельность

не разворачивается под эгидой Творца. Правда, в какой-то степени она окрашена его религиозным выбором, за что его критиковал Деррида. Это сказывается, в частности, в применении им соответствующей терминологии, но все это побочные эффекты, тогда как линию, им проводимую, мы должны понять и даже восславить, если использовать его собственный термин, поскольку Марьон предлагает не что иное, как радикальную версию феноменологии. Он хочет построить такую феноменологию, которая была бы максимально удалена от метафизики — насколько это в принципе возможно. Это радикальный проект, который в каком-то смысле противоречит самому Гуссерлю, так как его теория дает основания для включения ее в более широкий метафизический контекст. Хотя, как утверждают Марьон и другие исследователи, из самого Гуссерля выводимы существенные и разноречивые следствия. То, что делает Марьон, он делает с опорой на Гуссерля, на ряд его положений, фактически доводя до логического завершения процедуру (понятие) феноменологической редукции, или очищения предмета от так называемой естественной установки.

Кто с этим соприкасался, прекрасно знает, что есть разница между вещами мира и вещами, как они являются. Допустим, мы имеем дело с чувственными данными, они нам даны в восприятии; восприятие их перерабатывает и по-своему нам предъявляет. Но сознание имеет дело с другим типом данности — это так называемый феномен. Для того чтобы феномен предстал сознанию, необходимо осуществить редукцию, т. е. освободить предмет, на который сознание направлено, от различных привнесенных смыслов, от тех иллюзий, которые он может с собою нести, — необходимо последовательно редуцировать все это посредством воздержания. Есть такое поэтапное движение в феноменологии: воздержание от суждения, затем воздержание от связей, в том числе причинно-следственных, которые вокруг объектов создаются целыми науками, и, наконец, воздержание от Я — самая сложная и, пожалуй, наиболее

оспариваемая процедура, от того самого Я, которое уже потом, в своей чистоте, и должно удерживать феномен. Хочу сразу же оговориться: мы поступаем, конечно, неправильно. Сначала надо было бы разобраться со всеми этими понятиями, с процедурами, которые использует феноменология, но мы, к сожалению, движемся с обратной стороны, рассматривая то, что делает с этим Марьон. Позже Олег Аронсон вам покажет, как это происходило «на самом деле», как все начиналось, а именно какие основные принципы выдвигал и использовал Гуссерль. В данном случае мы движемся вспять самому историческому времени. Не исключаю, однако, что в этом могут быть свои преимущества, потому что потом — согласно платоновской теории припоминания — у вас в голове восстанут по-новому связи и вы сумеете соединить то, что раньше казалось разрозненным или просто не имеющим смысла. А это значит, что пробежит искра и состоится понимание.

Перед тем как перейти собственно к Марьону, мне хотелось бы немного вернуться к затронутым темам, остановившись на метафизическом апостериори у Мераба Константиновича Мамардашвили. Мамардашвили основательно полагался на феноменологию, и может случиться так, что после рассмотрения его идей некоторые вещи — как, например, вопрос о том, каким образом деревья смотрят на нас (ведь он остался без ответа), — предстанут более рельефно. В прошлой лекции, ссылаясь на Пруста, мы говорили о так называемых понятиях без эквивалентов. У Пруста речь шла о музыкальной фразе: Сван слышит короткую музыкальную фразу. Мы можем разложить ее на составные части и увидеть, что она состоит из пяти нот, две из которых повторяются. Однако воздействует она на нас не своей формальной структурой, а чем-то другим. В ней есть идеальность, накрепко связанная с той формой, в которой фраза нам явлена, а именно с ее чувственной формой. Ссылаясь на понятия, лишённые эквивалентов, Мерло-Понти рассуждает об идеях, которые не являются противоположностью

чувственного, но скорее, по его словам, образуют его подкладку, или глубину. Мне хотелось бы немного задержаться на понятиях без эквивалентов и предложить другой взгляд на это явление. Я буду ссылаться на собственный текст, который помещен в сборнике, посвященном памяти М. К. Мамардашвили. Его готовил Витим Кругликов, и вышел он в свет в 1998 г.

Вы знаете, что у Мамардашвили есть большая книга о Прусте, появившаяся после смерти философа. При жизни он публиковался мало; из книг особого упоминания заслуживает знаменитая брошюра о классическом и неклассическом идеалах рациональности. Если вы еще не познакомились с нею, то стоит, конечно, ее прочитать. Хочу упомянуть также «Символ и сознание», книгу, написанную им совместно с А. Пятигорским. Мамардашвили был по преимуществу сократическим мыслителем — он философствовал по ходу своих выступлений, *показывая философию*, делая ее у слушателей прямо на глазах. Многие из того, что он проговаривал, потом было напечатано в целой серии книг. Издательство «Ad Marginem» одним из первых напечатало лекции Мамардашвили, а именно «Лекции о Прусте». Книга эта большая и очень увлекательная, но мы возьмем отсюда крошечный фрагмент, посвященный смерти Бергота.

Сюжет этот хорошо известен. У Пруста есть герой по имени Бергот, он — писатель, и вот этот герой узнает о том, что открылась выставка Вермеера. А он очень любит одну из картин Вермеера — ту, на которой изображен вид Дельфта. Он помнит его хорошо, но его привлекает (цитирую дословно) «желтая стенка с навесом, небольшая часть желтой стены». Он хочет освежить это впечатление от любимого пейзажа, и, смертельно больной, чувствуя, что это может быть его последним выходом, Бергот отправляется на выставку, чтобы увидеть желтую стенку, о которой ему напомнил восторженный критик. Он поднимается, уже без сил, по лестнице: все ближе и ближе поджидающий его удар. И когда Бергот все-таки доходит до картины, видит эту стенку, он думает о том (здесь присутствует элемент морализаторства), что ему

самому следовало бы так писать. У Пруста это передано словами: «...несколько слоев краски, как на этой желтой стенке», — именно этого и не хватает написанным его героем книгам. Но головокружение усиливается. Бергот не может сосредоточиться, и вместо того чтобы созерцать картину, он вдруг представляет неожиданной игрой воображения небесные весы, на одной чаше которых расположилась вся его жизнь, а на другой — эта желтая стенка. Он отдает себе отчет в том, что променял первую из них на вторую: книги последних лет им написаны сухо, что-то произошло в его жизни, что могло бы быть иначе, но теперь это уже не имеет значения. Взгляд его начинает расплываться, и единственное, что он повторяет, теряя сознание, это «желтая стенка, желтая стенка». С ним случается удар, который для Бергота оказывается роковым. Умирая, он осознает все, что с ним происходит.

Желтая стенка в данном случае выступает знаком взгляда, который не только важен для демонстрации того, как действует метафизическое апостериори у Мамардашвили, но и показателен для исследований самого Вермеера. Никто из критиков не может в точности сказать, какой участок желтой стены подразумевается у Пруста. Нельзя указать пальцем и объявить: вот этот кусок желтой стены, хотя предположительно выделить его и можно. Желтая стенка в этом описании Бергота возникает из головокружения и растворяется в нем. Уходящая жизнь становится универсальным мерилем. Мамардашвили сказал бы, что это залог понимания тех сущностей (он говорил именно о сущностях), или законов, в соответствии с которыми организована иная, уже не видимая нами, реальность. Фактически желтая стенка действует как род переключателя: благодаря ей совершается то, что он называл удвоением — процедурой, приводящей к пониманию. Однако удвоение имеет место дискретно, посредством механизма переноса. Очень редко мы оказываемся в том, другом, мире, мире сущностей, которые позволяют, в частности, понять, что такое пережитый нами опыт. Если мы

не оказываемся там, если не включается или не действует указанный механизм переноса, то переживания остаются неразгаданными, обреченными на повторение и гибель. Мы должны извлечь опыт, должны его понять, а не бездумно переживать свои состояния.

Извлечение опыта как раз и есть выход к сущностям, если угодно — отказ от случайного ради истины всеобщего. Но такой выход должен быть чем-то обеспечен. Механизмом, отвечающим за выход к сущностям, и становится метафизическое апостериори. Мы имеем дело прежде всего с видимой реальностью, поставляющей некие качества и свойства, и последние могут нас обмануть. Но могут и направить ко второму миру — миру смысла. Таковы феномены: они обладают полнотой явленного и дают возможность чувственно переживать сущность, поскольку она располагается не где-то по ту сторону феномена (о чем мы только что говорили), но, как указывает Мамардашвили, «в материальном виде» предметов. Этот вид и есть записанное в них понимание. Возникает вопрос: как прочесть истину, даже если она прикреплена к поверхности вещей? Каковы условия ее прочтения? Необходимо исходить из того, что в рассматриваемых предметах сочетаются два компонента: априорный и апостериорный, т. е. внеопытный и относимый к опыту. Предмет — это не то, что является одной лишь чувственной данностью. Скорее это выражение самих условий опыта, воплощенная схема наших событийных состояний. У Мамардашвили встречается тема фигур, или фигураций: фактически они отражают изменения, претерпеваемые предметом, когда он сталкивается с лучом направленного на него внимания.

Часто в роли фигуры — или фигурации — выступает прустовская Альбертина. Вы знаете, что из сонма девушек Марсель выбирает ее. В Альбертине записан особый тип любви Марселя, а именно любовь как ревность. Любовь как ревность — это общая идея любви, точнее — разновидность общей идеи. По отношению к общей идее любви Альбертина, конечно, случайна,

но так получилось, что Марсель встречается именно с ней. Через нее ему и открывается *идея любви*, идея, которая, как выражается Мамардашвили, «упаковалась» в данной конкретной женщине. И она, идея эта, образует своеобразную структуру, позволяя считать аналогичные состояния в дальнейшем. Альбертина становится для Марселя ключом к пониманию. Это то, о чем мы только что говорили; он начинает понимать свою любовь через Альбертину. Перед нами все время не то что настоящая Альбертина — хотя в романе можно встретиться и с таким ее воплощением, но ее фигура. А фигура Альбертины, если продолжать эту мысль, — это то, как она является. Это ее покрасневшие щеки, о которых пишет Пруст. На этих щеках и записано событие любви. Желтая стенка — еще одна разновидность метафизического апостериори. Здесь происходит сдвиг от того, что мы видим, от уникального впечатления, в сторону события понимания. Даже из описания самого Пруста видно, что желтая стенка Бергота для него удваивает мир: смотря на эту стенку, он фактически перестает ее воспринимать и выходит в мир законов, где его жизнь предстает ему взвешенной на небесных весах. Тут безусловно присутствует момент этической оценки. Итак, стенка удваивает мир, и Бергот пытается заклеить желтое пятно словами, уже совсем его не видя. Проникнув в мир законов, он только и повторяет: «Желтая стенка с навесом, небольшая часть желтой стены».

Сейчас я хочу отвлечься и коротко, не вдаваясь в подробности, рассказать о том, какого рода живопись делает Вермеер. Это голландский художник XVII в., который, естественно, корреспондирует с некоторым типом живописного усилия и живописного изображения, присущих его эпохе. Надо сказать, что в это время живопись делается таким образом, чтобы показывать себя как живопись. В этом качестве она себя и представляет. Конечно, присущими ей средствами она декларирует определенное знание. Например, на картинах Вермеера мы очень часто видим географические карты. И если географическая карта у него погружена

в тень, то можно даже прочитать на ней условные знаки — в этом отношении она вполне читаема. Но чем больше карта Вермеера выходит из тени, попадая в направленный на нее луч света, тем больше она лишается своей легенды — всего того, что мы могли бы на ней прочитать. Как карта — носитель частного знания — она становится невидимой. Все, что показывает Вермеер, это как живопись *изображает*, как карту вообще можно увидеть на живописном холсте. Иначе говоря, он возвращается к условиям живописного бытования карты, к тому, как живопись показывает этот, равно как и всякий прочий, предмет. Он возвращается к самым истокам живописного изображения, ведь его интересует живописная выразительность сама по себе. Мы не должны забывать, что в это время живопись озабочена тем, чтобы быть живописью по преимуществу. И это можно продемонстрировать разными примерами. Не нужно думать, что художники этого времени — завзятые реалисты. Они реалисты только отчасти — неустанно переиначивают расстояния и планы, произвольно пользуются камерой обскурой. Исследования показали, что в камере обскуры Дельфт виден определенным образом, тогда как на пейзажах голландских мастеров он выглядит иначе: по-другому расставлены световые пятна, блики и т. д. Можно сказать так: художник делает выбор не в пользу прибора и знания, а в пользу самой живописи, в пользу чисто живописного эффекта, когда нам представлено двухмерное пространство картины, и мы об этом помним постоянно, поскольку видим, как в его пределах организовано трехмерное изображение. Говоря иначе, живопись освобождается от своих конкретных референтов.

К этому следует добавить индивидуальные черты Вермеера. Уже тогда художники различали два способа видеть предметы: «просто видеть», т. е. естественным образом воспринимать форму и сходство видимой вещи, и видеть, рассматривая вещи «со вниманием». Конечно, это уже предполагает мыслительные процедуры, потому что видеть «со вниманием», как говорил Пуссен, означает подключить к видению еще и само сознание,

разум, которые помогают лучше понять и освоить предмет. Если выбирать между этими двумя модальностями видения — «просто видеть» и видеть «со вниманием», то Вермеера, конечно, следует признать сторонником простого, поверхностного видения. Художник не пытается противопоставить ему проникающую силу разума, но, если внимательно присмотреться к его живописным работам, скорее размещает этот разум у поверхности изображаемых вещей. У Пруста читаем: «...небольшая часть желтой стены... так хорошо написана, что если смотреть только на нее одну, как на драгоценное произведение китайского искусства, то другой красоты уже не захочешь...» Не захочешь не потому, что она потеснит собой все остальное, а потому, что это есть абсолютное зрелище. Помимо зрелища этой красоты, собственно, ничего и нет.

Вернемся к метафизическому апостериори и постараемся сказать о нем по-другому. Есть некоторое Я, составляющее рамку самого мышления. Для того чтобы мысль состоялась как событие, это Я должно оказаться сцепленным с определенным экзистенциальным опытом, т. е. фигурой. «Наполнителем» этого Я могут стать как упомянутые щеки Альбертины, так и другие образы Пруста, например брусчатка, ведущая к замку Германтов, колокольня, которую вспоминает Марсель, или боярышник, не говоря о пирожном «мадлен». Это то, без чего мысль не может состояться. Но как только мысль начинается, эта экзистенциальная основа мгновенно смещается. И хотя многообразие феноменов и есть место мысли, все же она должна освободиться из чувственного плена: чувственное входит в состав мысли, но пространство мысли — условно можно так сказать — свободно от его фактурных проявлений. Другими словами, мыслительная ситуация, спровоцированная тем или иным феноменом, остается по отношению к нему в целом безразличной. Поэтому желтая стенка Вермеера — некоторый шифр, сдвиг или, по-другому, динамическое в своей основе устройство. Между прочим, сам Мамардашвили говорит об этом сдвиге как о «вспышке»

или «перебоях сердца», т. е. это переключательный механизм, который позволяет совершить необходимое удвоение и оказаться в мире сущностей. Можно заключить, что феноменальное всегда недостаточно в описанной структуре — необходимо, чтобы открывался доступ к запредельным истинам.

Итак, Вермеер демонстрирует живописную выразительность саму по себе. Его стена — не знак чего-то и не что-то другое по отношению к ней самой. У него она является локусом живописной экспрессии как таковой, и здесь действительно возникает чистая эмоция. Но во всем этом скрывается один тонкий момент. Механизм метафизического переноса мы оговорили и как будто с ним разобрались. Что-то нас отсылает в другую сторону, в другое место, в невидимый мир, где мы можем обрести понимание и знание сущности. Но что значит располагаться «по ту сторону»? И куда, собственно, мы переносимся, в какую именно область? Вот в чем вопрос. Моя идея состоит в следующем. То, что Мамардашвили называет невидимой реальностью, не надо искать где-то там, вне пределов видимого. Мы знаем, что он говорит о мире законов. И тем не менее есть основания предположить, что сущность, к которой он апеллирует и которая удваивает предметы, находится *прямо на* желтой стенке, изображенной Вермеером. Между прочим, «прямо на» — это то, как французские философы, в частности Жан-Люк Нанси, переводят предлог «в» кантовской «вещи в себе». По-французски это «а тётё». Прямо на, на поверхности, — это то, что от поверхности неотделимо. Не нужно искать никакого особого места; у сущностей нет иного места, чем та поверхность, к которой они прикреплены, — несмотря на то, что здесь включается в действие определенный механизм, как раз и связанный с перенесением внимания с того, что нам дано, на смысл этой данности, если совсем коротко сформулировать это. Сущность обнажается по мере того, как какой-то предмет становится видимым, например раскрасневшиеся щеки Альбертины. А это значит, что сущность утрачивает глубину как синоним скрытости и потаенности.

Можно также сказать, что она больше не мыслится в оппозиции к явлению, но становится событием самой поверхности. Запомним: *сущность как событие поверхности*. Желтая стенка обретает свой исходный смысл. Думаю, этого пока достаточно. Просто имейте в виду, что есть работа, которую проделал Мераб Мамардашвили, и если кто-то сейчас меньше обращается к его творчеству, то об этом можно только сожалеть. Ведь он по-прежнему дает нам богатейший материал для размышлений.

Теперь снова о Марьоне. Как я уже отметила, это современный философ, который весьма амбициозно пытается утвердить заново первую философию. Вы знаете, что понятие «первая философия» идет от Аристотеля. Но поскольку метафизика неоднократно критиковалась вплоть до полной ревизии и даже дискредитации самих ее оснований, говорить снова о первой философии, утверждать ее принцип повторно кажется чем-то и вправду невероятным. У Марьона есть целая аргументация по поводу того, как можно вернуть философии этот статус — и не просто какой-нибудь философии, а именно феноменологической. Рассмотрим три главных пункта, акцентировав то, что он сам предлагает при такой постановке вопроса. Прежде всего он отказывает новой первой философии в возможности быть основанной на усии, как бы та ни переводилась — как сущность или субстанция. В этом пункте, между прочим, его критика смыкается с критикой Деррида: для Марьона усия сводится в конце концов к парусии, т. е. к присутствию, подменяющему собой вопрос о первичности бытия и связанного с ним вопрошания. Фигура присутствия является тем, против чего он неизменно выступает — в рамках собственной феноменологии. Не может первая философия основываться и на понятии причины: причина не достигает области божественного, или, говоря по-другому, Бог — причина всех вещей — не является причиной самого себя. К тому же еще Декартом была доказана обратимость причины и следствия (существование предшествует причине), а значит, здесь тоже возникают проблемы

с первичностью. Точно так же не может эта философия основываться на том, что Марьон называет поэтическим, используя феноменологическую терминологию и подразумевая под этим сами условия познания, а именно трансцендентальное Я. Позвольте обратить ваше внимание на этот важный момент, хотя данный тезис может показаться всего лишь одним из аргументов наряду с другими. Утверждая, что первая философия не может отталкиваться от трансцендентального Я, Марьон ссылается на глубокий конфликт, в котором трансцендентальное Я находится с Я эмпирическим. Здесь же возникает и проблема интерсубъективности — перехода от непознаваемого Я к другому человеку, — которую феноменологи, начиная с Гуссерля, решали каждый по-своему. Стоит отметить, что уже на этом этапе наблюдается движение в сторону имманентной философии, а разновидность феноменологии, которую создает Марьон, безусловно, имеет в виду план имманенции. Полемизируя с этими тремя посылками, Марьон заключает: феноменология все же может стать первой философией, но только такая, которая не будет еще одним вариантом метафизики.

Однако если мы говорим о первой философии и настаиваем на том, что она возможна, тогда нам предстоит экспериментировать с типом и модусом самой указанной первичности. Что такое первичность? (Забегая вперед, скажу о том, что первую философию Марьон в конце концов объявит последней.) Отвечая на поставленный вопрос, Марьон предлагает стройную аргументацию, движется логически и проходит в ней четыре основных этапа. Каким же образом философ определяет принцип новой феноменологии? Он отталкивается от базовых постулатов, сформулированных Гуссерлем, и объясняет, почему ни один из них не может быть провозглашен готовым принципом искомой философии. У Гуссерля есть формула, которая по-разному передается в переводах: сколько явления, столько же и бытия. Иногда говорят: сколько кажимости, столько и бытия. В этой формуле, которая на первый взгляд отдает

приоритет явлению, сохраняется метафизическая оппозиция явления и бытия, что никак Марьона не устраивает. Он переходит к рассмотрению другого знаменитого положения Гуссерля: назад к самим вещам! (Если судить по частоте обращения к этому лозунгу, им явно злоупотребляют.) Другой вариант этого положения — назад к самим предметам! Принцип этот широко известен, однако и он не устраивает Марьона, поскольку в нем не оговорен статус упомянутых предметов. Действительно, что за предметы имеются в виду? Данный лозунг можно воспринимать предельно наивно или буквально — как приглашение отдаться на волю вещей, поставив под сомнение способность к размышлению как таковому, тогда как феноменология под «самими вещами» понимает не что иное, как феномены. Это не эмпирические вещи, окружающие нас, а вещи, как они явлены сознанию, т. е. вещи уже совсем иного рода. В лозунге Гуссерля этот момент никак не оговаривается. Однако самое главное, что ни в первой, ни во второй формуле нет указания на феноменологическую редукцию. Ни тут, ни там не ясно, что одним из основных принципов феноменологии является редукция, или постепенное освобождение субъекта и объекта от привнесенных значений (в первую очередь от естественной установки), и особый способ предъявления объекта сознанию в качестве феномена.

Третья формула немного сложнее, и я ее сформулирую так: любая дающая интуиция — это надлежащий источник познания; все, что изначально предоставлено нам интуицией, должно быть принято как данность. Или такой вариант: то, что дает нам интуиция, должно быть принято как данность. Но и этот тезис не устраивает Марьона, поскольку в нем обозначена ориентация на интенциональный объект; когда вы познакомитесь с базовым понятием контринтенциональности, вы поймете, почему интенциональность, имеющая дело с объектностью, оказывается для него совершенно недостаточной. К тому же в приведенной формуле никак не определена собственно данность. И вот в конце концов Марьон выдвигает

свою — хорошо продуманную — формулу, которая должна помочь нам проинтерпретировать главу о живописи из его книги «De surcroît» («Об избытке»). Тезис звучит следующим образом: сколько редукции (редукции феноменологической), столько же данности. Во французском языке термин «данность» передается словом «donation». Это термин самого Марьона, который настаивает на том, чтобы он переводился на английский как «givenness». Нельзя не почувствовать разницы. Французское «donation» содержит в себе оттенок дара, дарения, что является переводом «Gegebenheit» Гуссерля — момент, связанный с даром, здесь очевиден. (Между прочим, вокруг «donation» разворачивается полемика Деррида и Марьона; чуть позже я о ней немного расскажу.) «Данность» в сочинениях Марьона фигурирует именно как «donation». Замечу, что выбранной им формулой — сколько редукции, столько же данности — Марьон настаивает на взаимосвязи того и другого. Имеется в виду, что чем энергичнее проведена редукция, тем более чистой оказывается данность. Чистая данность, которую мы получаем в результате радикально проведенных процедур, для него абсолютно достоверна. При этом, по убеждению Марьона, она лишена всякой трансценденции. Фактически он предлагает имманентную версию первой философии — феноменологии как первой философии.

Марьон поясняет: то, что является, является нам *без остатка*. Редукция помогает получить феномен во всей его полноте. Больше того, то, что является, является в *модусе события*: оно с нами случается. Это крайне важно потому, что открывает путь другим типам интенциональности, прежде всего контринтенциональности. Явленное целиком и полностью опустошается; это уже не образ, это — единственный уникальный предмет, квинтэссенция собственно редукции. Возникает закономерный вопрос: как дает себя — отдается — феномен? Феномен предстает как таковой, сам по себе, освобождаясь от всех наслоений с помощью редукции. Этим он удостоверен абсолютно, и это касается всякого без исключения переживания.

В итоге удостоверяется целый мир, основанный не на мышлении, но на данности, как она дается сознанию. Следует иметь в виду, что Марьон подчеркивает как ограниченный, так и пассивный характер сознания. Тот, кто принимает данность — в другом месте он называет его «adonné», — это версия субъекта, безоговорочно открытого навстречу данности. Он принимает эту данность, но никоим образом ее не предпрещает, через нее принимая и себя самого. Почему речь идет все же о событии? И почему Марьон утверждает, что данность случается? Этим он пытается сказать — особенно это касается предельных форм данности, как, например, откровения или явления другого человека, — что мы не спешим ее конституировать и отказываемся от любых форм господства над нею. Он последовательно отстаивает пассивность нашего сознания. Отчасти это перекликается с рассуждениями Гуссерля, только Марьон говорит не о самой пассивности, а предпочитает использовать термин «экран», имея в виду поверхность, в том числе и редуцированного Я, на которой отпечатывается данность.

Дальнейший ход рассуждений Марьона связан с универсализацией данности. Данность у него эквивалентна самому феномену, и ничто из таковой не исключается. Это в самом деле интересно: из данности не исключается ни Бог, ни Ничто. Он исходит из того, что возможно имманентное постижение Бога — оно им оговаривается, и об этом можно более подробно прочитать, — но и Ничто не выводится из плана рассмотрения. Напомню, что уже Хайдеггер в своих блестящих анализах придает Ничто позитивный статус. Он пишет о том, что это не чистая негативность, но своеобразный способ явления нам Бытия. Итак, возвращаясь к Марьону, будем помнить о том, что радикальная форма редукции определяется им напрямую через данность. Такая позиция в целом не могла не вызвать возражений; в полемике с Марьоном состоял и Жак Деррида. В первую очередь он полемизировал по поводу нововведения «donation». В ряде недавних французских исследований, в том числе уже переведенных на английский,

обсуждается так называемый теологический поворот в философии, и эти сюжеты там постоянно возникают. Возражение Деррида сводилось к тому, что понятие «donation» имплицитным образом вводит автора, дарителя. В нем, по Деррида, различимы дар и акт дарения. Но последний предполагает фигуру дарителя, или «автора» — автора в кавычках. А для Деррида это равнозначно возвращению к истоку, к тому, что выступает в качестве истока. Отголоски метафизики здесь налицо. Марьон пытается парировать это возражение аргументом о том, что я не являюсь автором данных. «Данные» можно понимать вполне буквально — как то, что собирают и подвергают обработке: сведения, информация. Это значение предполагается. Итак, я не являюсь автором данных. Эти данные (сведения) все равно навязывают мне себя, и их надо расценивать, продолжает Марьон, как *fait accompli*, свершившийся факт: то, что со мной случается в форме непреднамеренности, или же события. Интерпретаторы Марьона пишут о том, что «donation» — не попытка ввести подспудно источник дарения, а простой способ решения лингвистической задачи. Например, если объекты являются, мы говорим об объектности объекта. Точно так же можно говорить о данности применительно к тому, что дается или себя отдает.

Следовательно, данность для Марьона — не исток того, что дано, но некий феноменологический статус. Данное, говорит он, дается начиная с себя самого. Ничто не предшествует данному: нет никакого предсказывающего субъекта (мы уже коснулись этого), нет субъекта, готового к усилию конституирования. Это приходит, так сказать, потом. Так в его понимании раскрывается то, что он называет складкой данности. В то же время данное освобождается и от всяческой потусторонности. В результате последний принцип, им провозглашенный, возвращает нас к феноменам. Есть одна интересная цитата, которую мне хотелось бы привести. На странице 30 оригинального издания «Об избытке» читаем: «...Я становится служителем, получателем или претерпевающим этот процесс...», т. е.

фигурой страдательной по отношению к данности. Если мы вспомним, что ни усия, ни причина, ни условия познания не годятся для обоснования новой первой философии, то это, считает Марьон, объясняется тем, что и сущность, и субстанция, и причина страдают от дефицита явленности: они всегда даны не полностью, в них всегда что-то остается скрытым. И поэтому мы не можем положить их в основание той первой философии, для которой отправным пунктом является чистая данность. Если ставить что-то на место трех последних фигур, то скорее это будут индивид, атрибут и эффект — но только в том виде, в каком они являются, оказывая на нас свое воздействие. Так последнее — кажимость — становится первым уникальным — экраном, воспринимающим все проявления.

Отмечу еще два момента. У Марьона есть понятие насыщенного феномена. Собственно говоря, интересующая нас глава о живописи из книги «Об избытке» так и называется: «Les phénomènes saturés», или по-английски «Saturated Phenomena», т. е. «Насыщенные феномены». Что делает насыщенный феномен? Чем и как насыщает? Согласно Марьону, он прерывает и даже ослепляет интенциональную направленность. Он как бы перебивает нашу интенцию, заметно превосходя кантовские категории количества, качества, отношения и модальности. Он оказывает нам противодействие, сопротивляясь силой самой своей данности, своим избытком (в другом месте Марьон прямо говорит об избытке). У философа есть еще одно понятие, тесно связанное с этим, а именно «l'invi». Оно так и фигурирует — непереуведенным — в английском издании, поскольку в самом французском такого слова нет. «Vu», как в «deja vu», — это *participle passe*, причастие прошедшего времени от глагола «voir», поэтому «l'invi» не встречается как нормативная лексическая единица. Тем не менее оно переводится словом «невидимое». Для Марьона термин этот важен потому, что с его помощью он пытается отстоять определенный тип невидимости, которая остается таковой в случае самой ее данности.

Это, конечно, уже другой разговор о невидимом по сравнению с Мерло-Понти. У Марьона это то невидимое, которое им и остается. Забегая вперед, могу сказать, что оно находится на стороне события — в том смысле, в каком использует это понятие Марьон. Если перебрасывать мост к Левинасу (а это вполне допустимо), речь идет о том, что имеет отношение к *другому человеку*. Всегда что-то остается невидимым, но только в другом человеке — в качестве события. Именно в этом контексте и появляется понятие контринтенциональности.

Несколько слов о Левинасе. Это крупный мыслитель, эмигрировавший из Прибалтики во Францию в 20-е годы прошлого века. Из Литвы он переехал в Страсбург, где вначале и обосновался. Он создал этическую философию, которая стремится заменить онтологию этикой. Это тоже разновидность борьбы с метафизикой, с метафизическим проектом. Когда Деррида в знаменитом выступлении перед Французским философским обществом говорил об истоках «*differance*» — есть у него такая речь, и я надеюсь, что мы с вами ее прочитаем, — одним из источников своей стратегии он называл философские идеи Левинаса. Это следует иметь в виду. Левинас — мыслитель сложный; в последнее время многие его труды перевели на русский. С ним, безусловно, стоит познакомиться. Одним из основных его концептов является лицо Другого. Скажу сразу, что лицо Другого истолковывается как *этический императив*. Кстати, в главе о живописи, которую мы рассмотрим дальше, данное понятие упоминается — Марьон ссылается на лицо Другого, а это есть не что иное, как «*l'ipvu*»: то, что остается невидимым, обнаруживая себя лишь в молчаливой заповеди «Не убивай (меня)!». Можно сказать, что Другой вступает с нами в отношение, отменяющее агрессивность, метафизическую и иную, которая могла бы быть ему адресована. Повторю, что лицо Другого — это этический императив, а на языке Марьона — воплощенная контринтенциональность.

Почему контринтенциональность другого человека дезавуирует, отменяет мою интенциональную направленность?

Контринтенциональность — очень важное понятие. Говоря об интенциональности, обычно предполагают конституирование объектов. В данном же случае мы имеем дело не просто с живой материей, а с материей одушевленной, одухотворенной, предъявляющей нам другой тип жизни, абсолютно равноправный нашей собственной. Фактически контринтенциональность означает, что у лица Другого — раз уж мы используем концептуальный аппарат Левинаса — никогда нет единого смысла; даже оно само не в силах себя таковым наделить. Но самое главное — другой человек является только тогда, когда я отказываюсь от господства над ним, в том числе от процедур его конституирования. Мы видим здесь своеобразное двустороннее движение. С одной стороны, лицо отменяет мою интенциональность. С другой (еще один существенный момент; то, за что Деррида критикует Марьона, находя в этом метафизические отголоски) — оно требует бесконечной герменевтики, бесконечных процедур истолкования. А это, по существу, означает, что феноменология, которую пытается создать Марьон, нуждается в герменевтике в качестве своего дополнения. Деррида говорит: феноменология, требующая дополнения, — это уже метафизика, или по крайней мере в ней остается метафизический след; без расширения никак не обойдешься. Однако Марьон выдерживает данную критику. Фактически философы переходят к обсуждению темы присутствия. Редукция, по мысли Деррида, в самой своей основе претендует на некоторый тип присутствия, а именно самих предметов. Но это присутствие ни при каких условиях не может состояться. Оно не может состояться в силу применения самих феноменологических процедур: явленный сознанию предмет постоянно распадается — он окружен ассоциациями, связанными с прошлым и будущим; предмет, о чем писал еще Гуссерль, должен пройти этап становления, отчего его смысл постигается не сразу, раскрываясь только через какое-то время. Иначе говоря, редукция не может привести к безусловному присутствию. Марьон же делает из этого сильную сторону

феноменологии. Он говорит: да, редукция не приводит к присутствию, но мы и будем все время множить различия, которые феноменология таит в себе как набор присущих ей процедур, будем использовать их себе же во благо. Присутствия нет, но зато есть различные формы данности, различные феномены.

Это подводит нас к последней части моих рассуждений, к той самой главе о живописи из книги «Об избытке», которую вы должны были прочитать к сегодняшнему дню. Будем откровенны: она написана трудным языком, и переводчик заявляет прямо: я оставил трудный язык — в нем много неправильностей, разбивать предложения пытался, но редко, и в итоге в тексте сохранилась продуктивная темнота. Так вот, глава интересная, и ее можно соотнести с тем, о чем мы уже говорили. Остановимся на основных моментах. Марьон сразу же устанавливает, на мой взгляд, достаточно простую дистинкцию между «смотреть» и «видеть». «Смотреть» — это рамировать, объективировать, извлекать из потока видимого, останавливать его, тогда как «видеть» — это воздерживаться от выбора или решения, отдаваясь на волю потока. Марьон вводит различие между этими двумя состояниями, но настоящая интрига еще впереди. Дальше он переходит к разбору Паскаля. Приводится цитата из «Мыслей» (параграф 40), переведенных Ю. А. Гинзбург (это наиболее доступный перевод): «Какая суетность: мы восхищаемся картиной за то, что на ней похоже изображены такие вещи, которыми мы вовсе не восхищаемся в натуре». По сути, это абсолютно верный перевод, но во французском тексте читаем: «...des choses dont on n'admire point les originaux!», т. е. буквально, «вещи, оригиналы которых не вызывают у нас восхищения». Для Марьона важно это слово: он будет развивать целую линию противопоставления оригинала и копии, точнее — оригинала и подобия.

Конечно, формулу Паскаля можно прочитать вполне буквально, и в таком прочтении она навряд ли кого-то удивит: мы смотрим на живопись, и она нам являет вещи, которые захватывают нас так, что мы забываем о том, каковы они на самом деле,

однако это вторично по отношению к их оригиналам и т. д. Но есть один продуктивный момент, который Марьон и извлекает из приведенного высказывания. Он предлагает прочитать этот пассаж по-другому, чуть-чуть переставив акценты. Тогда у Паскаля обнаружится признание того, что в искусстве большее восхищение вызывает сходство, нежели оригинал. В самом деле, на что в искусстве мы обращаем внимание? (Замечу, что прочтение данного фрагмента в своей основе внеоценочно.) Фактически, *de facto*, указывает Марьон, в искусстве мы значительно больше внимания обращаем на само сходство, чем на оригинал. Более того, здесь уже не играет роли отношение «оригинал — не-оригинал», «оригинал — подражание, копия»: неважно, что именно будет поставлено на второе место. Мы фокусируем свое внимание только на одном из членов этого отношения, а именно на сходстве. Ход по-своему замечательный, позволяющий нам расстаться окончательно с оригиналом. Что делает сходство? Чем оно отличается от оригинала в живописи, если полагаться на Паскаля? Сходство отбирает у оригинала восхищение. Восхищение отбирается в пользу копии, подобия, если угодно — в пользу репродукции с оригинала. Но восхищение — это способ видеть (вспомните, что говорил Пуссен; он различал два способа видеть: «просто видеть» и видеть «со вниманием»). Сходство, с каким мы в данном случае имеем дело, вызывает своеобразный приток зрения, или эксцесс, словом, вызывает больше зрения. У нас как будто открываются дополнительные возможности видеть. В результате искусство затмевает полностью оригинал, вытесняя его из сферы рассмотрения: мы фокусируемся исключительно на сходстве, явленном живописной картиной. Про оригинал мы забываем совершенно — нас он больше не интересует. (Не говоря уже о сравнительных операциях по выяснению того, насколько копия соответствует оригиналу: хороша ли она или, напротив, бледнеет при сопоставлении с последним.)

Сходство уже ничему не уподобляется, но становится *чистым подобием*. Таков следующий важный шаг, который в своих размышлениях делает Марьон. Отныне он исследует

сходство в режиме чистой видимости. Марьон всецело переключается на то, что явлено картиной, рассматривая это вне связи картины с ее источником, оригиналом. Как феноменолог он вправе так поступать. Это то, что нам является в своем свечении, в своей особенной иррадиации, как он выражается на языке, близком к поэтическому и, может быть, теологическому. *Феноменологически* это сходство и становится оригиналом, замещая собой действие тех специальных процедур, о которых мы уже немного говорили. В результате у сходства полностью утрачивается референциальность, что происходит в тот момент, когда оно фактически дается как феномен, когда наше сознание сосредоточивается на нем одном. Восхищение здесь — наибольшая сила взгляда, то, что останавливает взгляд в состоянии квазифасцинации. Подобно тому как Декарт когда-то говорил, что восхищение заставляет душу внимательно рассматривать предметы, принимаемые ею за редкие и необычайные, так и в данном случае происходит переключение нашего внимания на то, что нам является. Получается так, что картина распоряжается феноменальностью, т. е. феноменальной данностью. Мы сталкиваемся со зрелищем, какого нет в природе, со зрелищем принципиально новым, а именно с явлением чистого подобия. Физический мир поставляет нам массу всяких вещей, но мы совершенно забываем о многообразии вещей, нас окружающих, в пользу этого нового зрелища, этого нового видимого.

Что в этом случае происходит? Подобие возводится в ранг оригинала всех оригиналов и становится равным вещи мира в качестве источника феноменальности. Но при этом оно обладает даже большей видимостью, чем вещи природного мира, а потому захватывает нас безраздельно, целиком и полностью. Степень нашей захваченности чистой видимостью — или чистым подобием — поистине беспрецедентна. Задача исследователя, подчеркиваю, сводится к тому, чтобы переключить внимание с отношения «оригинал — подобие» на один из членов такового; нас интересует не само по себе отношение, а одно лишь подобие. Это чистое подобие, становящееся одной из вещей мира наряду

с другими вещами; попадая в поле зрения, оно оказывается тем небывалым феноменом, какой поглощает наш взгляд. Марьон останавливается на характерных чертах данного феномена, который определяется им как насыщенный. Выясняется, что рассматриваемое подобие вообще ни на что не похоже. Почему это так? Ответ казалось бы прост: подобие создается художником. Феноменология не ищет аллюзий и не устанавливает связей между данной картиной и другими полотнами — эту задачу решает искусствоведение. Тем не менее возникает абсолютно уникальное видимое, которое ни на что не похоже: других таких видимых не было и нет. Каждая картина создает свое новое видимое, и в каждой картине заключено свое *l'invisibile*, иначе говоря — событие. Этим новым видимым она обнажает событийность, которая до сих пор оставалась подспудной. Такой новый объект уже становится идолом. Слово «идол» Марьон употребляет во вполне положительном смысле. Чем является идол в его понимании? Это есть первое в своем роде видимое, с которым взгляд не в силах справиться: он не может ни пронзить его, ни оставить. Взамен он насыщается им. Итак, взгляд не преодолевает видимое, не может пройти сквозь него, но в восхищении им упивается. Восхищение (фасцинация) — это способ фиксации, остановка и наполнение, это наполнение самим видимым, которым и насыщается взгляд. В одном месте Марьон скажет так: избыток зримого, равный самой его мере. Идол возвращает взгляду его собственную меру, показывая, на что он способен, но чего за собою не знал — например, своей силы справиться с такой феноменальностью. В этом смысле это выход за пределы узкоэстетического: речь идет о моей вписанности в чистую феноменальность и об истине моей «чтойности», того, что я из себя представляю. Я — то, что я вижу, то, что в силах выдержать мой взгляд. Видимое мною — идол — говорит о моих надеждах, как и о моих желаниях. Для Марьона идол становится не столько прямой отсылкой к Я, сколько индикатором его событийных возможностей. Я, говорит он, — это то,

на что я в силах смотреть. Здесь же намечается связь и с этикой ответственности («То, чем я восхищаюсь, судит меня»).

В результате происходит нечто вроде трансформации интенциональности: преображенный картиной, взгляд освобождается от вписанности в мир и, в частности, от притяжения земли. Марьон использует метафору «attraction», но это не совсем метафора. Это и определенный способ видеть ландшафт, который, замечу, олицетворен во всех его пейзажных формах. Итак, искусство пробуждает к жизни автономный режим видения и даже подводит вплотную к этике взгляда. Мне кажется, что в размышлениях Марьона есть ряд по-настоящему существенных моментов. Не буду воспроизводить сейчас его анализ Клее, хотя это прекрасный образец феноменологических упражнений. (Если вы намереваетесь писать о живописи, то это пример, достойный подражания. Может быть, сама я так не стала бы писать, но и анализ Ротко заслуживает всяческих похвал. Вам, конечно, не терпится увидеть работы этого художника. Поэтому я вам принесла вот эту книгу, где можно найти Ротко — репродукцию, правда очень маленькую, одной из тех картин, что разбираются Марьоном, — а также альбом Клее с его работой «Ad Marginem», которая является прямым источником для названия одноименного издательства. Ее трудно обнаружить в альбомах, но она здесь есть, и мне хотелось вам ее показать. Специально останавливаться на этом я не буду — если хотите, вы можете сами прочитать относящиеся к делу куски. К слову, «Ad Marginem» — и в этом был замысел Александра Терентьевича Иванова — означает «По краям»: все то, что находится на периферии, в том числе самой культуры. Но у Клее это абсолютно буквальная развертка: вот оно, тяжелое красное солнце, которое находится в центре картины, вот его борьба с красочными массами, с зеленым, переходящим в желтый, а вот и вся та растительность, которая и располагается собственно *ad marginem*, т. е. впритык к внешней рамке картины. Видите, тут есть даже птицы, перевернутые вниз головой. Если вы возьмете серийные

книги издательства «Ad Marginem», то увидите, что какие-то из этих птиц проходят по нижнему краю обложки — имейте в виду, что это цитата из Клее. Относитесь к этому как к сентиментальному воспоминанию. Картина же, которую Марьон рассматривает в своей книге, вся целиком перед вами.)

Пауль Клее — художник, безусловно, замечательный. Не случайно о нем пишут самые разные авторы. Мы уже говорили о Мерло-Понти, который тоже ссылался на Клее. Читая главу из книги «Об избытке», вы могли заметить, что Марьон говорит о чувствах применительно к живописи Клее. Он употребляет слово «feelings» (в оригинале — «sentiments»), упоминая ощущение подавленности и удушья, исходящее даже от набросков. Марьон замечает, что лучше всего интерпретировать их в терминах Dasein-аналитики Хайдеггера. Имеется в виду, что есть такие экзистенциалы, или базовые состояния, как ужас, страх и т. п. Не называя их конкретно, Марьон тем не менее хочет сказать, что чувства лучше всего определяются именно в качестве основополагающих настроений. Нужно, однако, понять, что у Клее нет иллюстраций: то, что мы видим, это не иллюстрации состояний, чувств, не иллюстрации неких аффектов. Более того, иллюстрации не может быть в принципе. А передаются чувства, согласно Марьону, как одержимость видимого, как его плотность, натиск, восхождение. То, что считывается им в порядке аффекта — аффекта живописи Клее, Марьон переводит в плоскость видимого и тех внутренних конфликтов, которые мы можем отследить, глядя на его картины. Это абсолютно не иллюстративный подход. Невозможно иллюстрировать чувства, тем более в беспредметном искусстве — это полный абсурд. Вопрос, подчеркиваю, в том, как средствами искусства чувство может быть транспонировано в *видимое*, или — в область самого изображения.

Почему феноменология в качестве примера выбирает живопись? Феноменологи используют картины для иллюстрации своих идей, о чем Марьон высказывается вполне недвусмысленно. Он утверждает, что живопись и есть феноменология

par excellence, что это воплощение феноменологической редукции, — своими средствами живопись делает то, что осуществляется редукцией сообразно законам сознательной жизни. Иначе говоря, своими средствами живопись достигает результата, который феноменолог продемонстрировал бы с помощью своих понятий. В режиме идола она редуцирует то, что дается, к тому, что показывается, т. е. к чистой видимости. Хочу добавить к этому еще один момент. Картина требует, чтобы ее пересматривали. Но это не значит, что она обладает повышенной эстетической ценностью. Темпоральность картины (а видимость разворачивается во времени) предполагает возвращение к ней, заново на нее устремленные взгляды. Марьон утверждает, что мы должны *пересматривать* картину, чтобы она являлась, чтобы поддерживала в себе сияние данности: живопись вызывает к пересмотру. Нужна последовательность взглядов, последовательность почти бесконечная. А с точки зрения феноменологической, т. е. рассматривая только то, что является в качестве данности, каждая подлинная живопись складывается из суммы всех направленных на нее взглядов и даже всех *потенциальных* взглядов, вернее — всех потенциальных видимых. В одном месте Марьон использует кантовское понятие, указывая, что жизнь картины есть «регулятивная идея взглядов»: картина предполагает — более того, предписывает — последовательность взглядов, благодаря чему она и существует как данность. Это и означает, что она должна быть показана; чистая видимость вызывает к тому, чтобы быть показанной. Марьон полемизирует с коллекционером, прячущим картину в недрах своего жилища: он считает, что никакой отдельный взгляд не может насытить картину и не может насытиться ею, поэтому живопись и должна выставляться в публичном пространстве. Это может звучать сегодня несколько консервативно, но Марьон утверждает, что музей как раз и обеспечивает возможность возвращения к картине, возможность ее пересматривания.

Позвольте сказать два слова о Марке Ротко, замечательном художнике. Это американский художник-абстракционист

российского происхождения. Ротко отказывается от уродования человеческих лиц и фигур. Марьон приводит его слова о том, что живопись является фасадом и он не хочет расплываться на плоскости человеческие фигуры и лица, не хочет увечить людей. Это сознательно сделанный выбор. Ротко обращается к абстракции, не желая заниматься предметным искусством. Марьон вторит ему довольно резким суждением о том, что даже такие художники, как Фрэнсис Бэкон, убивают человеческое. В поддержку своей позиции он ссылается на Левинаса, подчеркивая абсолютное несоответствие между фасадом и лицом. Что имеется в виду под упомянутым несоответствием? Фасад, или видимость, внешность, — это плоскостное в своей основе изображение, закрывающее доступ к сокровенному, к наиболее интимному. Но это не значит, что есть глубина, которую живопись не схватывает. Это значит, что есть два способа явления, и это возвращает нас к общему замыслу феноменологического проекта Жан-Люка Марьона. Фасадом отмечены вещи: вещи никогда не обретают лица, они, скажем так, не обзаводятся лицами. Таков один способ явления — явление вещи. Но есть другой способ явления: лицо, которое *смотрит*, а не лицо само по себе. Почему так важен взгляд для Левинаса, к которому апеллирует Марьон? Левинас связывает этот взгляд с бесконечностью, откуда исходит этический зов (молчаливый призыв «Не убий!»). Лицо раскрывает себя в особом модусе — в модусе встречи.

О чем в данном случае идет речь? Мы не просто имеем дело с одушевленным и неодушевленным миром, но с человеком в качестве события. Мы имеем дело с Другим, с событием этого Другого. Марьон говорит: человек является именно как другой человек — во французском языке разница закреплена лексически, — он является как «autrui» («другой»), но не «l'autre» («другое»), т. е. некое нейтральное видимое, целиком и полностью предъявленное. У способа, каким является человек, есть особые отличительные черты, и поэтому это два типа явленности, но и

две разные интенциональности, о чем мы уже говорили. Другой проявляет в отношении меня ту же интенциональность, какую я проявляю в отношении этого Другого. Он абсолютно со мной равноправен. Воздействуя на меня, он меня манифестирует. Его лицо и выражает движение «контр», движение контринтенциональности, которая не проявляется в видимом, но направляет свой взгляд на меня. Для Другого я не являюсь объектом, всегда есть некое движение в сторону Другого, который, со своей стороны, не пытается меня захватить, присвоить или превратить в объект. Я раскрываюсь другому человеку до какого-либо решения, которое может быть принято, и ответственность за другого помогает этому осуществиться. Если довести до конца эту линию, то лицо у Левинаса будет раскрываться в эпифании. Буквальный смысл эпифании — «богоявление», т. е. лицо дает о себе знать на манер вспышки или озарения; оно обнаруживает себя только в той ответственности, какую мне внушает.

Вот то, что следует иметь в виду. Постановкой этого вопроса мы обязаны в очередной раз Гуссерлю. Если сказать коротко, живопись исключает аппрезентацию. Что это такое? Ранее отмечалось, что мы не видим сразу — одновременно — все грани куба. Но существуют априорные условия опыта, которые позволяют предсказывать, предвосхищать явление тех граней куба, которые в данный момент мы не видим. Поэтому все время мы находимся в режиме сочетания того, что нам явлено, того, что презентировано, с тем, что мы видеть не можем. Опыт позволит нам это увидеть, мы увидим это следующим ходом — а пока оно существует в режиме отсутствия в качестве аппрезентации. Так вот, следует иметь в виду, что живопись исключает какую бы то ни было аппрезентацию или восполнимое отсутствие. То, что в ней явлено, то, что мы видим в живописном изображении, мы видим полностью, без всякого остатка. Может быть, именно поэтому Ротко отказывается изображать человека; человек не может стать разверткой, а картина — это то, что являет нам видимое в его предельной полноте.

Лекция 4

Мари-Жозе Мондзен

Обратимся к сюжетам, которые содержатся в эссе «Рассказ о привидениях». Его автор Мари-Жозе Мондзен — очень достойный исследователь; она работает в парижском Национальном центре научных исследований (CNRS). Мондзен — феноменолог и византолог, что делает нашу задачу достаточно сложной, поскольку мы не владем материалом так свободно, как она. Мондзен работает с текстами отцов Церкви, и главным ее персонажем является константинопольский патриарх Никифор, чье сочинение под названием «Антирретик», что переводится как «обличение», «опровержение» (по-русски оно, кажется, так и называется «Обличение и опровержение»), она первой перевела на французский язык. Свой перевод Мондзен опубликовала

в 1989 г. — сравнительно недавно, учитывая, что само сочинение было написано более чем за 1000 лет до этого. Конечно, специалисты могли прочесть его на языке оригинала, но оно было недоступно во французском переводе до тех пор, пока Мондзен не представила его более широкой читающей аудитории.

Итак, она византолог и работает со специфическим материалом, таящим в себе — для нас — многие подводные камни. Каким-то образом мы должны будем аккуратно выделить то, что можно использовать в контексте теории образа, которой мы сейчас занимаемся. Первое, на чем следует остановиться. В «Рассказе о привидениях» уже буквально на первых страницах встречается слово «экономия». Экономия — очень важное для Мондзен понятие, и она будет использовать его в самых разнообразных контекстах; оно имеет для нее первостепенное концептуальное значение на всем протяжении ее исследования. Постараюсь объяснить, почему это так. Понятие «экономия», которое идет от греческого «oikonomia», часто подвергалось критике за то, что оно предельно туманно и является, по мнению некоторых исследователей, эффектом риторического оппортунизма. Говоря проще, оно обозначает сразу все и ничто, оказываясь пустым, негативным понятием. Даже византологи, с которыми Мондзен вступает в полемику, считают, что опираться на понятие экономии, всерьез его использовать не представляется возможным. На это она им возражает: в христианских текстах, у отцов Церкви это как раз одно из основных используемых понятий, и в этих патристических текстах «экономия» обозначает «план воплощения». Это существенный момент, поскольку план воплощения и будет связан с ее концепцией образа. Речь не идет о повторении простых доктринальных моментов. Такой подход будет объяснять, как видимое возникает из невидимого и в каких отношениях одно находится с другим. Итак, экономия — это план воплощения; она не просто отсылает к Христу, но экономия и *есть* Христос, как пытается показывать Мондзен. Иными словами, организация всего мира, включая видимое

и невидимое, христологическая экономия этого мира как раз и воплощается в указанном понятии. Оно связывает разные уровни существования: небесный и земной, сакральный и профанный и т. д. К этому мы обратимся чуть позже.

Нужно понять, что в Византии экономия становится совершенно прагматической моделью, и если она по-прежнему играет риторическую роль — а основания связывать экономию с риторикой имеются, — то в Византии она превращается в фигуру посредничества, даже шире — в собственно посредническую модель. Между чем посредничает экономия? Она осуществляет связь между Словом, божественным Словом, и его историческим воплощением, или исторической парусией. Посредничая между этими двумя планами, она выполняет важнейшую функцию — функцию *перевода*. Но в некотором отношении это и риторическая фигура. Следует признать, что слово «экономия» часто встречается в сочинениях отцов Церкви, и понимать его нужно так, что это определенная «манера говорения», связанная с живым характером Слова, его вовлеченностью в вещи, о каких оно глаголит, а также с эффектами, которых это Слово намеревается достичь. Здесь мы спускаемся в план самой практической жизни: об экономии можно говорить как о науке эффектов. Усвоив все эти определения, вы должны понимать, что экономия есть некий оператор, позволяющий удерживать вместе разные планы и являющийся тем, что живую жизнь примиряет с идеалом, в данном случае божественным. Она осуществляет постоянное посредничество между этими планами и соединяет то, что подчас кажется совершенно разделенным — например, непреложный закон и правило, адаптированное к конкретному случаю. Между прочим, «экономия» в одном из своих периферийных значений подразумевает «хитрость», «обман». Не забудьте и об этом. Опять же, если это «риторика», использование убеждения — а можно говорить об экономии и в чисто риторическом смысле, — то следует иметь в виду, что предполагается *коммуникация* со слушателем уже на зыбкой почве

повседневности. Так осуществляется постоянный переход из одного плана — назовем его идеальным, в план материальный и их взаимная связь. Как говорит Мондзен, это есть вариант адаптивного технэ. «Риторика» как термин у отцов Церкви заменяется поистине всеохватывающей «экономией». Это уже не способы аргументации и не риторические тропы — то, что наука риторики, собственно, и изучает, но, как выражается Мондзен, тропы нашего отношения с Логосом Бога, выступающего моделью этой самой экономии. Если говорить об этом в терминах технэ, а «технэ» означает «искусство», то можно утверждать, что экономия есть искусство Бога по убеждению и спасению человечества. Вот каково это «искусство». Вы видите, насколько широко толкуется экономия и насколько универсальны функции, которые за нею закрепляются.

А если говорить чисто этимологически, то в текстах, написанных в это время, «экономия» обычно переводится как «воплощение» или на латыни «инкарнация» — мы должны не забывать об этой основополагающей концепции. Другими вариантами перевода служат «план», «замысел», «управление» (что возвращает нас к греческим истокам слова), «провидение», «ответственность», «долг» (или, скорее, «обязанности»), «компромисс» и даже «обман». Вот так, по нисходящей, мы доходим до понимания экономии как лжи, если угодно — «лжи во спасение». И все это производные от греческого «oikonomia». У апостола Павла «oikonomia» впервые используется для обозначения плана воплощения. Задача, которую в это время приходится решать отцам Церкви и, в частности, патриарху Никифору — на него Мондзен будет очень часто ссылаться, — это найти способ говорить о вещах, которые постигаются только в молчании благодати. Речь идет о невидимом, непостижимом, запредельном, одним словом — о Боге. Как говорить об этом, на каком языке? «Oikonomia» обеспечивает возможность такого рода высказывания. Слово «oikonomia», используемое в старых текстах, часто переводят разными словами только потому, что

его семантическое поле необычайно обширно. Переводчики при этом иногда ставят примечания, где не без смущения разъясняют: это та же самая «экономия», но она означает в данном случае совсем другое. Мондзен по сути предлагает перевести удивление переводчиков в продуктивное отношение к «oikonomia» уже как некоему общему концепту. В качестве обобщенного представления он оформляется в значительной степени благодаря усилиям константинопольского патриарха Никифора, активно включенного в спор иконоборцев и иконопочитателей. Вы знаете, наверное, что было две волны этого спора и что во времена Никифора (вторая половина VIII — начало IX в.) между одними и другими шла активная борьба. Ей предшествовал Второй Никейский собор (о нем мы будем говорить в связи с другими вещами), и на фоне этого конфликта Никифор выступает в защиту икон. Опровергая все обвинения иконоборцев, он отстаивает в правах икону, но для того чтобы ее отстоять — свой «Антирретик» Никифор этому и посвящает, — он должен построить концептуальную модель, и фактически это концептуальная модель и экономии, и образа, и собственно иконы. Икона тоже вписана в экономический план, и истоки нашего понимания образа, как утверждает Мондзен, во многом проистекают оттуда. Думаю, что мы затронем кое-что из того, что было сделано Никифором, хотя доступ к самому источнику по разным причинам для нас затруднен. Завершая предварительные замечания, отмечу, что в латинских текстах «экономия» встречается тоже, и там она звучит как «dispensatio», «dispositio», имея дистрибутивное, органическое и функциональное значения. Это показывает, что она претерпевает дальнейшие трансформации. Для иконопочитателей экономия регулирует всю систему отношений между сакральным и профанным, видимым и невидимым, истиной и реальностью, видимым и прочитываемым (это то, что называют омонимией у иконы: очень часто икона имеет конкретное имя; нужно понять, какую функцию выполняет это имя и как прочитываемое связано с тем, что мы видим, — здесь есть своя особая

взаимосвязь). И, наконец, экономия отвечает за комплекс отношений, связанных со строгостью закона и исполнением его на практике. Итак, экономия — это регулятор, или средний термин, «искусство просвещенной гибкости», как выражается Мондзен.

Чтобы вы поняли, насколько это серьезно для иконоической мысли, нужно иметь в виду, что отцы Церкви в свое время утверждали: тот, кто отрицает икону, отрицает экономию. Это означает, что отрицается сам Христос и исторический план воплощения. Этот момент важен потому, что было существенно связывать исторический план с планом внеисторическим, трансцендентным; в самой иконе это помогает сделать фигура Богоматери. Есть у экономии и сугубо политический аспект. Связан он с тем, что без иконы невозможно править. Это признавали все — и иконопочитатели, и иконоборцы. Выражать отношение к ней можно было по-разному — суть спора воспроизводилась по-разному в различных ситуациях, — но править без иконы было невозможно. Не случайно византийские императоры хотели использовать силу образа, поставив его на службу уже самим себе: они запрещали иконы с изображением Христа, Богоматери и святых, но всячески распространяли собственные изображения. Они прекрасно понимали, что образ имеет независимую мощь и что он вписан в конкретную *политическую* экономию, или в экономию политического. На этом предварительном этапе нам важно понять, что доктрина воплощения и икона суть одно и то же. Понятие экономии включает в себя и то и другое. Это способ объединить тело, речь и образ. А если говорить на языке, более близком к старым текстам, то это понятие, которое одновременно охватывает плоть тела, плоть речи и плоть собственно образа. Здесь нет особой мистики, поскольку, как вы понимаете, церковь и была телом Христовым; это тело должно было быть представлено зримо, должно было стать видимым, дабы земное царство могло сотворить себя по образу небесного — земное царство и воплощает провиденциальный смысл такового. Уже здесь, на уровне решения этой задачи,

предполагается система адаптации, к чему подключена экономия. Или, если говорить шире, повторяя то, что нам уже известно, экономия выступает своего рода оператором функционального примирения истины закона, закона божественного, и живой реальности, которая всегда полна всяких неурядиц, отступлений от образца и т. д. Но сама экономия, как и, конечно, реальность, включает в себя естественный порядок живых организмов. В данном случае нужно иметь в виду, что все упомянутые значения слова «экономия» для византийского уха слиты в одном и как бы резонируют друг в друге. Нам они кажутся связанными случайно, плохо сочетающимися между собой, но византиец этих диссонансов не слышит. Наоборот, для него все это сливается в единое гармоничное целое. Хочу еще раз подчеркнуть, что есть разные применения экономии, включая религиозное, политическое, педагогическое, административное и правовое, как и соответствующие им конкретные формы, но все они сходятся вместе в этом едином понятии.

У иконы, по слову Мондзен, есть своя собственная «икономия», т. е. закон, а также присущая ей феноменологическая специфика — здесь вступает в действие ее исследовательский аппарат. Позвольте снова заметить, что она аккуратно проводит свой анализ как светский исследователь, как исследователь-феноменолог. В чем же состоит специфика иконы, если коротко сказать об этом? Хотя я и несколько забегаю вперед, отвечу такими словами: особенность ее в том, что видимое не является воспринимаемым. Разберем этот тезис. Данное различие вводит патриарх Никифор; именно он указывает на несовпадение пространственности иконы и пространственности естественного восприятия. Икона — что мы подробнее рассмотрим дальше — есть место отсутствия, пустоты, вернее — отсутствующего присутствия. Так вот, икономия, глубоко связанная с христианством и фактически выражающая его основное содержание, задействует Туринскую плащаницу. «Рассказ о привидениях» посвящен именно ей. Я намереваюсь перейти сейчас к так называемым

нерукотворным образам, чтобы потом показать, какую роль во всем этом играет фотография. В своем эссе Мондзен обсуждает только один исторический эпизод, а именно как в 1898 г. неким итальянцем, адвокатом, была сделана первая фотография Туринской плащаницы. Сохранились свидетельства о том, что, когда этот фотограф-любитель начал проявлять пластину, он был просто потрясен увиденным: на негативе перед ним проступил божественный лик — впервые за все восемнадцать столетий. Насколько это соответствует действительности — разговор отдельный, и потребовалось не одно десятилетие, чтобы опровергнуть подлинность Туринской плащаницы. Следует признать, однако, что на протяжении всей истории ее существования споры об этом не затихали. Рассмотрим, какие перипетии выпали на долю нерукотворного образа.

Что говорит Мондзен уже в связи с фотографией? Она утверждает, что в фотографии традиция нерукотворных образов находит легитимирующее средство выражения. Можно сказать, что фотография легитимирует чудо, или откровение. Запомним также, что фотография выступает абсолютной парадигмой откровения. И Мондзен будет показывать, что особый статус Туринской плащаницы объясняется тем, что она связана с фотографией, а не наоборот. Получается так, что самим своим действием фотография воплощает христианскую доктрину: она ее предъявляет наглядно. Итак, заглянем бегло в интересующие нас исторические страницы, не перегружая себя деталями и именами. В английском переводе то, что является прообразом Туринской плащаницы, звучит как «Abgar's veil». В дословном переводе — «покров (покрывало) Авгара». Но это неправильно, в русских источниках такого не найти. У нас это называется «едесский убрус». «Убрус» — это «полотенце», «ткань», старое название для ткани. Едесса — место, где происходили все события. Истоки традиции нерукотворных образов восходят к середине VI в. и связаны с именем Евагрия, но это не менее важно, чем то, что у традиции есть своя генеалогия и есть три версии, касающиеся

самого убруса. Мондзен довольно подробно их излагает. Согласно более ранним хроникам (IV в.), когда Авгар, едесский царь, заболел — вполне вероятно проказой, — он отправил послание к Иисусу с просьбой помочь ему излечиться от недуга. Иисус ответил, что пошлет своего ученика Фаддея, который исцелит Авгара. В этой версии, как видите, никакие образы вообще не упоминаются. Нет ни портрета, ни отпечатка — ничего такого мы здесь не находим. Эта история рассказана историком церкви Евсевием в 325 г., т. е. запись достаточно ранняя. Вторая версия тех же событий связана с обнаружением сирийских документов, причем найдены они были существенно позже, уже в XIX в., сначала в библиотеке Британского музея, а потом и в Санкт-Петербурге. Версия немного усложняется. Итак, все тот же царь Авгар отправляет своего посланца по имени Ханнан, который пишет с Иисуса портрет. Причина обращения прежняя: Авгар болен и хочет исцелиться. Портрет, написанный Ханнаном, становится предметом большого поклонения. В этой истории образ, как вы понимаете, не является нерукотворным. Но в изложении этой версии говорится о том, что Христос был терпим к своим изображениям; иконические воплощения ставятся в прямую связь с воплощением божественным. Здесь мы впервые сталкиваемся с нарисованным образом, а именно с портретом. Наконец, третья версия, которая восходит к VI в. — от нее как раз и принято отталкиваться, — рассказана историком церкви Евагрием; она содержит первое упоминание чудесного, не руками сделанного образа. Сначала все как будто повторяется: царь Авгар отправляет в путь своего слугу Ханнана, который все так же обращается к Христу с просьбой от Авгара, но Христос занят проповедничеством и не может отправиться к едесскому царю, покинув паству и учеников. Взамен он прикладывает к своему лицу увлажненную ткань, на которой остается чудотворный отпечаток, — с ним слуга и возвращается к Авгару.

Реликвию сохраняют, замуравывая в стену. Мы помним, что речь идет об удивительной ткани, которая хранит печать

божественного лика. После того как в 545 г. она чудесным образом спасает город от осады, епископу Евлалию открывается во сне, где именно она находится. Когда наконец кусок ткани извлекают из стены (в исторических очерках его иногда называют просто тряпкой; если вы зайдете в Интернет и посмотрите историю убруса, вы найдете всякие, в том числе снижающие наименования этого чудесного покрывала), то наблюдают двойное чудо: лампада, замурованная вместе с убрусом, по-прежнему горит, а на плите, где покоилась ткань, божественный лик оставил новый отпечаток. Отныне, согласно легенде, мы имеем два нерукотворных образа — на ткани и на плите.

Каким дальнейшим испытаниям подвергается образ, который не сделан руками? В 787 г. проходит Второй Никейский собор, и убрус упоминается для обоснования иконописи. Можно сказать, что к нему апеллируют для того, чтобы найти оправдание для подобной практики. Ту же самую ткань в X в. привозят в Константинополь, и каждый год 16 августа в честь убруса служат литургию. Интересно то, что его ежегодно показывают: отпечаток регулярно выставляется на обозрение публики. Это тем более знаменательно, что, как сказано в старых молитвах, ангел не видел лика Христова, а теперь человек может увидеть то, чего не видел даже ангел. Благодаря свету и благодати был создан этот образ Божий, и теперь он оказался явленным взору смертных. С этого момента, и это важно зафиксировать, берет начало иконопись: начинается распространение икон и в первую очередь той, что известна как Спас Нерукотворный, т. е. нерукотворный образ Спасителя. Итак, отныне пишутся иконы, но это изображения нового типа: рукотворная икона пишется по образцу нерукотворной. Согласно преданию, одну из таких икон великий жупан Сербии направляет в Рим. Это происходило в XII в., и на местном диалекте (мы с вами постепенно восстанавливаем всю традицию, в том числе традицию словоупотребления) эту икону называли «vera icona», т. е. «подлинный (настоящий) образ». Называли ее и «вероникой».

Иконе поклонялись вплоть до 1527 г., до момента ее уничтожения солдатами Карла V, и «подлинный образ» — не забывайте, что это XVI в., — заменяется легендой о платке Вероники. Согласно этой легенде, во время шествия Христа на Голгофу благочестивая дева подала ему льняной платок, чтобы он мог отереть кровь и пот со своего лица. Лик Иисуса запечатлелся на платке. Так вот, вероника — или образ — превращается в легенду, рассказ о женщине, которая подала Христу ткань, где и отпечатался лик. С этого момента, как показывает Мондзен, и это для нее очень важно, история нерукотворного образа становится историей *западной*. Может быть, для нас это не так принципиально — мы не делаем особого различия, но ей, по-видимому, стоит больших усилий доказать, что истоком западного воображаемого выступает византийская икона.

Что касается Востока, то оба Нерукотворных Спаса — те самые, что когда-то чудесным образом удвоились, — пропадают во время крестовых походов. И дальше потребовалось еще несколько веков, чтобы обосновать переход от Нерукотворного Спаса к объемной Плащанице, потребовалось несколько столетий, чтобы удостовериться в ее существовании и эффективности. Как стал возможным такой переход? Придумали, что Плащаницу хранили в Едессе, но только особенным образом. Плащаница — это достаточно большое полотно размером примерно четыре метра в длину на один в ширину. (Вспоминаю не без грусти о том, как, оказавшись однажды в Турине, я мечтала увидеть Плащаницу, но в тот момент по неким техническим причинам доступ к ней был закрыт. Стало быть, я не могу передать вам свои впечатления, могу воссоздать ее параметры и общий облик только по чужим описаниям.) Итак, это достаточно большой кусок ткани, и возникает закономерный вопрос: как можно примирить образ тела, запечатленный на этом отрезе, с тем ликом, который хранил царь Авгар и который оказал на него такое чудотворное воздействие? Способ примирения нашли, сказав, что Плащаница хранилась все эти столетия в Едессе, но

только в сложенном виде. Что до сих пор видели зрители? Они видели лик, а на самом деле погребальное покрывало там было все целиком, но его не хотели показывать, и вот наконец запрет этот снят. В XIV в. велась большая полемика по поводу того, выставлять ли Плащаницу напоказ или держать ее под замком, — уже тогда подлинность ее опровергалась. В 1390 г. Папа Климент VII разрешает показ, впрочем, не без весьма существенной оговорки — вы можете проследить подробно за всеми этими перипетиями в статье Мондзен: показывать Плащаницу можно, но при условии, что она провозглашается *картиной*. Так Папа пытается снять напряжение, существующее вокруг этой ложной реликвии. Однако епископ Труа не перестает оспаривать чудесное происхождение изображения. В какой-то момент он даже заявляет: я знаю художника, который написал эту живопись, могу удостоверить это письменным признанием. В конце концов Ватикан требует от епископа Труа «perpetuum silentium», т. е. вечного молчания по этому поводу. На фоне обета молчания, возложенного на епископа, Плащаница снова выставляется для поклонения. Еще позже Плащаницу запирают: она надежно укрыта в специально построенной капелле в местечке Шамбери. Помещенная в Сент-Шапель, Плащаница долгое время остается скрытой от глаз. В XVI в., а именно в 1532 г., в церкви случается пожар. Плащаница обгорает только по краям — ее удается спасти, и в конце концов герцог Савойский перевозит ее в тогдашнюю столицу своего герцогства Турин. Таков путь, который прошла Плащаница, прежде чем попасть в то самое место, где она хранится до сих пор.

Но, как утверждает Мондзен, решающий показ — или выставление — Плащаницы связан именно с ее фотографированием, что возвращает нас в XIX в., в конец мая 1898 г. Вслед за этим событием начинается, по ее словам, нечто вроде научной литургии. Иначе говоря, следует долгосрочная реакция на эти фотографии, на проявленный ими божественный лик. Вероятно, это не эффект проявленного лика — ведь если почитать свидетельства о том, как запечатлелась Плащаница на ее

тогдашних фотографиях, то становится ясно, что на них более четкими оказываются линии, имеющие отношение к контуру и рельефу тела. То, что было пятнами на полотне, преобразуется в набор прежде не видимых глазом деталей, но там нет откровения в том смысле, что вдруг из ниоткуда проступает божественный лик. А четкость тела и лица выявляется благодаря светотени, черно-белому характеру изображения: первое изображение и вправду было значительно более драматичным по сравнению с впечатлением от невооруженного взгляда, устремленного на Плащаницу. Говорят, что на самом полотне практически ничего не видно — настолько все это неубедительно и стерто по прошествии стольких веков. Тем не менее возникает специальная наука под названием «синдонология», а в 1931 г. создается международная комиссия по изучению Святой Плащаницы. В комиссию входит 110 человек, и, конечно, эти ученые называют себя христианами. Но настоящее удивление вызывает научная литургия, в которой участвуют ученые-врачи, — они начинают проводить невероятные эксперименты. Например, распинают трупы в анатомических театрах или ставят опыты на живых людях, включая самих себя. Это делается ради научного постижения чуда. Выясняется, что будет с ампутированной рукой, если в ладонь вбит гвоздь — как она будет выдерживать вес в 40 кг, еще больший вес и т. п. То есть проводится настоящая научная работа по обоснованию чуда, по проверке и обоснованию страстей Христовых. К чему в конце концов это приводит?

Такое распределение нагрузки на отрезанных руках и других частях тела — то, что поражает воображение своей крайней нелепостью, — должно было научно подтвердить, как тело Христа располагалось на кресте, каким образом и под каким углом по нему наносились удары и как следы этих мук отпечатались на самой Плащанице. Изготавливаются импровизированные терновые венцы, которые одевают на голову волонтерам, — появляется толпа волонтеров, желающих испытать на себе крестные муки. Медики доводят себя до физических страданий,

только чтобы описать испытанные ими состояния; у них начинаются мышечные судороги и удушье, потому что они пытаются занять то же положение, в каком был распят Христос. Но, пожалуй, самый поразительный пример таков: когда один из них, а именно доктор Легран, читал лекцию в марте 1948 г., к нему обратился некий слушатель с вопросом о том, не был ли тот узником Дахау. Этому человеку показалось, что описания страданий Христа на кресте идентичны страданиям тех людей, которые, будучи узниками концентрационных лагерей, подвергались там систематическим пыткам. Каким-то жутким образом круг замыкается. Получается, что все без исключения работает на подтверждение чудесных свойств Святой Плащаницы. Более того, эти свойства обратным ходом влияют и на саму науку: чудо обосновывает научное знание, которое не только обслуживает его, но и черпает в нем свое прямое вдохновение. Как такое в принципе возможно? Вернемся немного назад. Фотография оказывается парадигмой откровения *par excellence*: она про-являет. Тут, как говорит Мондзен, мы должны вспомнить об экономии, о которой говорилось в самом начале. Экономия функционирует на разных уровнях, в том числе и чисто риторическом, и фотография — это мы должны понять — по существу присваивает теологический, или духовный, словарь, включая такие его единицы и производные, как темнота, свет, проявитель. Между прочим, «проявитель» по-французски звучит как «*reveleateur*», это слово с тем же корнем, что и «*revelation*», «откровение»; кстати говоря, во французском больше чисто лексических связей между сакральным и профанным. Вокабулярный, заимствованный у доктрины, преобразует саму техническую подоплеку фотографии. Получается так, что, с одной стороны, Бог создал фотографию, дабы раскрыть душу мира, а с другой — наука занята обоснованием случившегося откровения.

Что делает фотография? Давайте немного подумаем о фотографии, особенно в свете всего, что было сказано ранее. Она раскрывает невидимое, или потусторонний мир. Действительно,

если вернуться к Плащанице, там едва можно что-то увидеть. А фотография проявляет детали, сама по себе она как бы еще более чудесна — механизм чуда в концентрированном виде. Фотографическая пластина становится фактически той тканью, или убрисом, на которой отпечатан божественный лик. Фотография уже есть образ нерукотворного изображения как такового. Нерукотворность и фотография оказываются абсолютно синонимичными. Так понятую фотографию сопровождает уникальная риторическая и научная система, о чем я только что говорила. И Плащаница становится столь исключительной не потому, что она — Плащаница, но потому, что связана с фотографией как отпечатком, с филиацией (филиация в данном случае предполагает еще и отношение отцовства / сыновства, что касается основ самой христианской доктрины) и, наконец, с воскресением. То есть иконическая власть сполна проявляется именно у фотографии, этого улавливателя теней. Что, в свою очередь, сводится к двум обстоятельствам: подлинному присутствию и негативному мышлению. Если говорить предельно сжато, в этой небольшой статье Мондзен показывает различие между отношением к нерукотворному образу у иконоборцев и иконопочитателей. Не забудем, что мы имеем дело с Туринской плащаницей. Что сказал бы о ней иконоборец? Он сказал бы, что это непосредственный, священный оттиск тела, что таким способом проявляет себя Богочеловек и никакие другие изображения невозможны — их попросту не может быть. Ведь иконоборец имеет дело с так называемым негативным знаком. Возьмите крест. Это чистейший негативный знак; здесь речь не идет ни о подобии, ни тем более о воспроизведении. «Уподобиться» ему можно только одним способом — через почитание, святость, добродетельную жизнь. Здесь никоим образом не стоит проблема имитации: негативный знак является гетерогенным по отношению к своему образцу, он только и делает, что отсылает к *страстям*. Другого не может быть в принципе.

Позиция иконопочитателя другая. Для него Нерукотворный Спас или Плащаница есть знак божественного восхождения к критериям подобия и искупления этого последнего. Подобие здесь нужно понимать в сутобо христианском смысле; мы имеем дело с системой образов, а именно: с одной стороны, это Бог, с другой — человек, человек создан по образу и подобию Бога (вы понимаете, что Святой Дух и Иисус Христос суть ипостаси, к чему мы вернемся позднее). Однако то, что человек создан по образу и подобию Божьему, — момент принципиальный, и именно это подобие имеется в виду. Так вот, для иконопочитателя нерукотворный образ, как говорит Мондзен, омонимичен и гомогенен по отношению к своей человечности, как и к тому символическому статусу, благодаря которому негативное — смерть — переводится в позитивное, а именно в жизнь. Проще говоря (а это все довольно сжато и требует дальнейших разъяснений), индекс, т. е. прямой знак, указатель, превращается в иконический символ и в этом качестве функционирует. Подобный символ ни к чему не отсылает, и мы должны это про себя отметить. Вписанная в сложную экономию, фотография становится пресуществлением *par excellence*. Это означает, что по природе *мы сами* нерукотворны, и фотография приглашает нас воссоединиться с собственным подобием. Фотография выполняет роль святого дара. Вернее, как утверждает Мондзен, это род евхаристии, причастия, но без святых даров: фотография показывает тело и кровь напрямую, не прибегая к помощи преобразующих слов.

Но здесь нельзя забывать и о другом обстоятельстве. Следует иметь в виду, что обнаружение истины — или откровение — происходит через отрицание, дается как бы в негативе. Что мы могли бы увидеть? Измученное пытками мертвое тело, ведь речь идет о трупе, только труп этот явлен как преображенный. Фотография должна перевернуть собственное содержание: это же не обычный труп, а источник вечной жизни — Тот, Кто воскрес, Кто дарит спасение. Уже Плащаница запечатлевает тело в инвертированном виде. Имеет место то, что на традиционном

философском языке определяется как отрицание; негатив предстает не чем иным, как отрицанием (negation). Здесь мы сталкиваемся с омонимией в действии. Напомню, что омонимия — это свойство двух знаков, которые имеют одинаковую материальную форму, но разные значения. Так вот, омонимичными, по выражению Мондзен, становятся видимый негатив и негативность невидимого. Иначе говоря, фотография демонстрирует свой по-настоящему апофатический характер. Вы знаете, что такое апофатическая теология: она определяет Бога через последовательное снятие всех его чувственно воспринимаемых атрибутов, т. е. речь идет о наборе отрицательных определений, которые в конце концов позволяют указать на невыразимую сущность.

Все это будет непонятно без дополнительного экскурса. Мне хотелось бы коротко остановиться на иконе, опираясь на книгу Мондзен «Образ, икона, экономия», откуда и взято обсуждаемое нами эссе. Если вы хотите изучить этот вопрос, то необходимо обратиться к Павлу Флоренскому. Отсылаю вас также к диссертации Нины Сосны, которая сделала весьма продуктивное сопоставление идей Флоренского об иконе и иконописи и положений, развиваемых Мондзен. При таком почти кинематографическом монтаже — она сравнивала высказывания двух исследователей по конкретному кругу вопросов — оказалось, что встречаются удивительные параллели. Каждый говорит вроде бы на своем языке, но при этом функционирование иконы и ее характер как определенного типа образа вырисовываются предельно рельефно. Иконами занимались также Успенский и ряд других исследователей. Надо сказать, что в приводимом Мондзен списке литературы меня поразило одно упущение: там отсутствует Флоренский. Полагаю, что нет его доступных переводов, а по-русски она не читает. Об этом можно только сожалеть — Мондзен, наверное, было бы любопытно узнать, что есть теоретики, близкие ей.

В «Антирретики» патриарха Никифора, о котором я говорила в самом начале, впервые доктрина иконы становится доктриной философской. Именно поэтому это сочинение заслуживает

пристального внимания. Новая доктрина основана на соотносительной экономии, на экономии, которая касается *образов в целом*. Мы рассуждали об адаптере, об операторе, о том, что экономия удерживает вместе разные планы бытия и не только. В принципе все говорившееся о ней до сих пор можно выразить одним словом «соотносительность» — слово это позаимствовано у Аристотеля. Не секрет, что пишущие в то время сильно полагались на авторитеты — отступать от них было невозможно, — и одним из таких авторитетных авторов является, бесспорно, Аристотель. Так, Никифор обращается к его «Категориям», где Аристотель прямо пишет о соотнесенных предметах, но для нас важен не сам по себе указанный источник, а идея установления постоянной, активной, эффективной системы отношений. Система отношений — это то, что определяет икону, то, что определяет взгляд, вызываемый к жизни иконой и постоянно преображаемый ею. Ведь икона является инструментом эффективным, действенным — это не пассивное изображение, не податливая плоскость, а пространство, полное векторов, которые направляют наш взгляд. В совокупности иконное изображение (*graphe*), т. е. все насечки и отметины, которые оно в себе содержит, есть не что иное, как способ задания направления взгляда, может быть, поначалу профанного, но способного *преобразиться*, если он пройдет путь, предлагаемый иконой. В результате сама наша плоть меняется, становится другой. Взгляд, устремленный на икону, есть операция по преобразению плоти. Получается так, что нет субъекта, смотрящего на икону — в привычном смысле этого слова, — но нет и объекта, которым условно можно было бы ее считать. Есть только динамическая система связей между первым и вторым. Поэтому слово «соотносительность» является здесь, пожалуй, ключевым, и оно имеет отношение как к экономии в целом, так и к функционированию собственно иконы. В этом надо отдавать себе отчет, и Мондзен очень хорошо об этом пишет.

Я не могу пройти мимо естественного образа. Существует принципиальная разница между естественным образом, каковым

является Бог, и образом искусственным, каким является икона. Когда говорят о естественном образе, мы понимаем, о чем идет речь. Но я хочу прокомментировать этот вопрос — попробую оговорить отдельные моменты. Чем отличается естественный образ? Бог единосущен, и у него три ипостаси. Положение это хорошо известно, и хотя у нас было несколько иное мировоззрение на протяжении недавних семидесяти лет, думаю, что это все понимают. Однако возникает следующий вопрос: если Бог единосущен, значит, у него одна и та же сущность независимо от ипостаси? Сущность всегда остается одинаковой? Здесь есть некая тонкость, на которую мне любезно указал Дмитрий Олегович Торшилов: «единосущный», но также и «подобносущный» — возможны разные переводы с греческого, вокруг чего велись дебаты; мы оставляем их в стороне и говорим только о единосущности. Так вот, если Бог един в трех лицах, если у него единая — тождественная — сущность, то какие между ипостасями возможны отношения? Проще говоря, какое в рамках единосущности может быть *отношение*, и если оно существует, то на чем построено? (Замечу, что вопрос о природе божественной сущности Никифор заменяет другим: что в самой природе человека позволяет ему соучаствовать в естественном образе? — и отвечает: подобие, заключенное в Боге. Так, уже Слово есть подобие Божье.) В целом определением идеи естественного образа становится понятие «skhesis». Схесис есть не что иное, как естественное и реальное отношение Отца и Сына. Это весьма интересная категория уже хотя бы потому, что она не является логической, не принадлежит к числу по преимуществу логических понятий. При этом в ней содержится указание на *близость*; присущий ей эмоциональный оттенок не следует, однако, понимать как нечто психологическое и тем более физиологическое. Если здесь и допустимо говорить об эмоциональном компоненте, то касается он отношений любви и благодати. Это то, благодаря чему образ связан с первообразом. Схесис можно понимать как знак живых вещей или самой жизни: быть образом чего-то значит находиться в живом отношении с ним.

Это возвращает нас к филиации, к ситуации отцовства и сыновства. Почему образцом любого отношения является отношение отца и сына, отцовство и сыновство? Речь идет о даре жизни, и этот дар будет наделять эмоциональной силой любое иконическое отношение. Подчеркиваю, речь идет не о логической категории, но о категории экономической; в таком смысле и следует ее понимать. Отец и сын — вот исходная пара, как бы ни писались эти слова — с большой или маленькой буквы. Их отношение отсылает не к сущности терминов — сущность одинакова, — но только к способу связи; на первый план и выходит их обоюдная связь. Само же отношение симметрично, взаимно и одновременно. В каком смысле, однако, можно утверждать, что сын является образом своего отца? Исключительно в божественном: все, что исходит от Отца, есть его форма и голос. Важно понять, что естественный образ целиком и полностью невидим, — образ, который выступает первообразом или архетипом для любых воплощений, включая икону, лишен всякой видимости вообще. Из этого тезиса напрашивается следующий вывод: икона, сделанная по образу и подобию данного образа (вы видите, что мы имеем серию образов, образы множатся, и образ — обязательно образ чего-то), уже не может быть экспрессивной, значащей (т. е. означающей и/или несущей какие-то значения) и референциальной. Все, что связано в нашем представлении с изображением — с тем, что оно имеет выразительность, несет в себе набор видимых знаков, которые мы должны расшифровать, и отсылает к чему-то, — все эти вещи нужно забыть, когда речь заходит об иконе. Она воплощает только одно — то, что Мондзен называет французским словом «retrait» (в английском переводе — «withdrawal»), означающим «уход», «удаление», «отступление», «изъятие» и др. Этот термин использует Жак Деррида. Не хочу навязывать прямую аналогию, но переключку здесь все-таки улавливаю. У Деррида есть работа «Le retrait de la métaphore», буквально «Уход (отступление) метафоры». Тему ухода, отступления политического разрабатывали Лаку-Лабарт

и Нанси, и я думаю, что Мондзен, весьма искушенный исследователь, отнюдь не чужда этому кругу идей. Следовательно, икону как «уход» — или «отсутствующее присутствие» — мы должны понимать уже из сегодняшнего дня. Я имею в виду продуктивность самой объяснительной модели — речь не идет о том, чтобы искусственно подгонять икону под представление, возникшее лет 25 тому назад. Просто есть некий тип философствования, помогающий нам понять способ функционирования в данном случае самой иконы. Итак, мы видим... отсутствие. Все время изымается фигура, любая фигура, возможно даже подобие. Но в результате, как уже говорилось, плоть смотрящего имеет шанс преобразиться. И преображается в тело естественного образа. Тут есть один любопытный момент. Говоря про референциальность, мы заметили, что икона ни к чему не отсылает. Однако, отталкиваясь от естественного образа, можно внести уточнение: естественный образ отсылает к иконе, но только не наоборот — икона не отсылает к естественному образу. Нужно перевернуть еще и это представление. Если угодно, это обратная, инвертированная референциальность: связь идет только в ту сторону или только оттуда, в то время как икона не есть ни иллюстрация, ни картина — ни одно из известных нам изображений, рассчитанных на чтение.

И вот теперь встает проблема искусственного образа, а именно иконы. Более того, приходится признать, что существует экономическое отношение «искусственной» иконы — по определению она всегда искусственна — к естественному образу. Оно касается организации и функционирования видимого в связи с невидимым образом, а невидимый образ есть единственный подлинный образ в рамках этой доктрины. Мы все время помним об общем контексте ведущихся здесь рассуждений. Получается так, что поскольку сущность образа — вовсе не видимость, то все, что мы видим, это его экономию: только она, экономия, и проступает. А что такое экономия? Соотносительность, система отношений и переключений. Одно это и можно увидеть — темпоральный план,

куда мы вписаны, и он представлен нам зримо. Точнее говоря, экономия дает нам шанс увидеть то, что по своей природе *невидимо*: через сложную систему отношений, жестов, векторов она переводит его в план видимости, делая невидимое зрительно доступным. Экономией невидимого образа и является икона. Есть определенный набор терминов, которые Мондзен активно использует в этой связи. Остановимся на одной базовой категории, которая обозначается как «*homoiosis*» и выражает идею формального сходства. Мне хочется сказать об этом еще и потому, что вы слушаете лекции Валерия Подороги, который развивает свою концепцию мимесиса. Существуют разные истолкования мимесиса. Так, в случае иконы речь идет о подражании совершенно особого рода. Я хочу, чтобы вы понимали, что это открытая проблема и что в каждом конкретном случае она принимает свой поворот. У мимесиса вырисовывается особенное содержание, когда мы говорим о нем в связи с иконным образом. В самом деле, что значит подражать, когда икона *mimēitai*? В тексте много греческого, поэтому на нем заговоришь невольно, хотя с неверным, может быть, произношением. (Сделаю небольшое отступление. Когда я была в Страсбурге, то ходила на лекции Лаку-Лабарта, лекции со всех сторон восхитительные — движение аргументации, рафинированная речь и т. д. Он, естественно, употреблял древнегреческие термины, необходимые по ходу изложения, а в аудитории сидела гречанка, которая регулярно повторяла: нет, не так, вы произносите неправильно. И она настолько его запугала, что всякий раз он на нее оглядывался — жесты у него отличались картинностью: он выбрасывал руку вперед, снова ее убирал; в облике, пожалуй, было что-то графическое, — так вот, Лаку-Лабарт записывал слово на доске, тут же оглядывался и спрашивал у своей студентки: я правильно его произношу?) Итак, что означает мимесис в случае иконы? Чему она подражает (*mimēitai*), что имитирует? Икона делает наглядным — наличным и видимым — отношение к Слову: исходным является божественный Логос, и мимесис

здесь связан с самим воплощением. Только это икона и показывает. Обратимся еще раз к понятиям. «Homoiosis» — общее понятие подобия — означает также «формальное сходство». А «homoïoma» — производное от «homoiosis», т. е. «копия», — это изготовленный, произведенный образ в смысле некоего технэ, нечто по необходимости соотнесенное. Мы снова пришли к соотнесенности, или соотносительности. Зачитаю маленький фрагмент из «Категорий» Аристотеля, на который полагается Никифор: «Соотнесенным называется то, о чем говорят, что то, что оно есть, оно есть в связи с другим или находясь в каком-то ином отношении к другому...» Речь идет о соотносительности, а это и есть модель homoiosis'a как посредника между крайними членами — в данном случае между образом естественным и искусственным. Быть образом — это устремляться к первообразу, или, как сказал бы Фома Аквинский, быть к первообразу. (Сравните с позднейшим понятийным образованием «бытие-к-смерти».) Понятно, что устремленность, направленность на что-то, соотносительность заложена здесь с самого начала. Поскольку же homoiosis посредничает между крайними членами, то благодаря ему в изображении «можно созерцать ипостась изображаемого». Это, между прочим, нововведение патриарха Никифора — положение это сформулировал он, истолковав соотносительность таким образом, что в изображении можно узреть ипостась. В этом новая специфика отношения изображения.

Вообще-то, homoïoma — копия, оттиск — есть не что иное, как направленная *пустота*. Икона — место пустоты. Имейте в виду, что для византийцев тождества между образом и оригиналом нет, природа и материя того и другого различны. Тождество есть лишь идеал, и идеал соотносительный. Соотносительность нужно иметь в виду потому, что всякий раз подразумевается система отношений. И образ должен пониматься точно так же. Ведь когда нам что-то так показывают, на самом деле мы ничего не видим, нам предлагают лишь включиться в определенную систему отношений. Это и делает икона: она помогает включиться

в систему отношений, которая преобразует нас, поскольку детерминирована воплощением. Как показывает Мондзен — а такой вывод объясняется тем, что она исследует вопрос феноменологически, — икона является началом живописной абстракции. Это явствует из «Рассказа о привидениях», где упоминаются, в частности, Явленский и Кандинский. Мы уже говорили об идеальной плоскости Кандинского, а теперь попытаемся переинтерпретировать его мысль в несколько ином ключе. Есть картина, которую мы видим. На самом деле, впрочем, мы ничего не видим, так как она отсылает к идеальной плоскости; все должно состояться в идеальной плоскости, которая, как говорит Кандинский, находится *перед* картиной. Фактически он пользуется здесь моделью иконы: для него картина выступает неким механизмом, позволяющим нам по-настоящему увидеть то, что в ней остается сокрытым. Согласно Мондзен, абстракция имеет своим истоком икону, или Плащаницу, и это интересная мысль, учитывая сложный путь, который необходимо пройти, чтобы приблизиться к такому пониманию. Как по-другому можно определить особенность воздействия иконы? Икона стремится представить благодать отсутствия в рамках системы графической записи, а именно изображения. Задача поистине трудная: необходимо представить благодать при помощи изображения. Христа в иконе нет, но икона к нему устремлена. А он, в свою очередь, не перестает удаляться, отступать, ретироваться — здесь снова появляется слово «retrait». Мимесис оказывается не чем иным, как актуализацией воплощения — он вписан в экономию. При этом открывается другая интересная взаимосвязь: видеть — это одновременно быть видимым. Икона нас созерцает; созерцая, она преобразует нас. Этот взгляд Бога на плоть смотрящего, плоть зрителя, как выражается Мондзен, попадает в информационный и трансформационный круговорот *отношений*. Плоть, преображенная иконой, преображает взгляд, который к ней обращен: икона действует. Икону можно понимать как эффективное присутствие невидимого взгляда. Этим объясняется, почему

иконы выставлялись в публичных местах: считалось, что икона гарантирует правомочность всех соглашений и договоров. Однако присутствие взгляда в искусственном образе — это давление отсутствия, обремененного властью. Подписывая контракт под давлением такого авторитета, я не способен лгать. Предполагается, что я нахожусь под взглядом этого отсутствия, которое и есть закон.

Линия и цвет в иконе суть очередные векторы, которые проявляют отношение между Богом и человеком. Даже линия и цвет и те насковзь экономичны. Икона, напомним, наполнена отсутствием Христа, но отсутствие оставляет след — именно отсутствие, а не присутствие, как можно было бы подумать. Ведь это обычный ход мысли: думать, что нечто пребывало, а потом исчезло, оставив за собою след. В данном случае след оставляет отсутствие, и это вкупе с тем, что икона пуста — Христа в ней нет ни реально, ни телесно, образует саму сущность видимого. Скажу мимоходом, что такая трактовка иконы напрямую связана с доктриной *kenosis*'а: «воплощаться» означает «опустошать себя» или «становиться подобным собственному образу». Мы должны преобразиться, и преобразование происходит с помощью света. Ему и открывает путь икона.

Подытожим ряд моментов. Я возвращаюсь к Плащанице, при этом оставляя в стороне подробности, имеющие отношение к иконе. Выходит, что в силу самой своей природы образ не допускает, чтобы был замечен след или отпечаток какого-либо производящего жеста. Жеста быть не должно. Между тем XIX в. — век авторской подписи — занят как раз атрибуцией, установлением подлинности того или иного творения. Причем как это делается? Это делается на основании соответствия индивидуальному жесту в том смысле, что можно опознать мазок или линию художника, одним словом — почерк. Фотография же, в отличие от живописи и отношения, которое демонстрировал к ней XIX в., кажется способной произвести доподлинный эффект в отсутствие всякого жеста. В ней нет отпечатка жеста, а есть как бы образ в его чистоте. Фотография, по слову Мондзен,

аграфична — в ней не найти и тени рисунка, и с этой точки зрения она нерукотворна. Если продолжить эту мысль, то все, что она показывает, с чем может быть соотнесена, — это пятно, а не линия. Такова сама Плащаница. А это связано с делом женщины, а также с темой Богородицы. Женщина собирает в безукоризненно чистые ткани «кровавые и живые следы нашей смертности». И фотография — это та самая ткань, на которой в обход жеста и контура отпечатываются проявления жизни.

В заключение снова расставляю акценты. Каждый образ — это, по существу, образ образа: от образа до видимого пролегает протяженный путь. С этим мы более или менее разобрались. Я упоминала вам про смерть, про то, что ее фигура не может проявлять себя в негативе, чтобы чудесным образом предстать фигурой жизни. Смерть должна быть отрицанием смерти, т. е. разновидностью анаморфозы (в дословной передаче — безобразы), о чем мы говорили, когда разбирали, как функционирует фотография и как мертвое тело переводится в животворящее тело. И, во-первых, не забывайте о пустоте — или абстрактности — иконного изображения. Пустота и одновременно абстрактность позволяют говорить об истоках абстрактной живописи уже в начале XX в. Второе — это соотносительность. Данный принцип можно зафиксировать по-разному, например в виде пары «первообраз и изображение». Но это и вся христианская экономия в целом, основанная на системе отношений, в том числе и тех, в которых находятся образ и взгляд. И третье, о чем мы также говорили, — это особое истолкование подражания и подобия: в случае иконы не может быть речи о каком-либо удвоении — она не есть ни метафорический, ни индексальный знак. В результате изображение свободно от фигур, т. е. буквально беспредметно. Это так, поскольку подразумевается другое понимание мимесиса. Имейте в виду, что нет универсального мимесиса, данного раз и навсегда. Даже отдельные концепции мимесиса носят, я бы сказала, творчески-адаптивный характер. Вот, пожалуй, все, о чем мне хотелось вам рассказать.

Лекция 5

Жан-Люк Нанси

Мы подошли к творчеству Жан-Люка Нанси, который является очень заметной интеллектуальной фигурой как во Франции, так и за ее пределами. Он — сподвижник Жака Деррида, но нельзя сказать, что Нанси делает то же, что делал Деррида. Наоборот, можно утверждать, что он развил свою, самостоятельную, философию, которую можно определить как философию сообщества. Когда, много лет назад, Нанси спросили, какую из своих книг он хотел бы видеть переведенной на русский язык, он ответил прямо: «*La communauté désœuvrée*» — главное его сочинение, название которого переводится как «Неработающее сообщество», или «Праздное сообщество». Здесь есть откровенный намек на Мориса Бланшо с его идеей «*désœuvrement*» как того, что ставит

под вопрос саму идею работы, творения («творение» передается словом «*oeuvre*»), т. е. некоего производящего жеста, который замкнут в самом себе и служит какой-нибудь цели. Главное, что сообщество, в отличие от общества, не производит коммуниитарную сущность. Книга Нанси, уже довольно давно написанная, состоит из ряда эссе. Она достаточно сложна. Надо сказать, что Нанси пишет очень плотно; в его книгах сравнительно мало воздуха, в отличие от Деррида, который является безусловным писателем. У него был писательский темперамент, проявлявшийся в том, что он каждый день с шести утра и до полудня занимался сочинительством, и это своего рода беллетристическая потребность, которой в целом отличается французский способ философствования. Но Нанси в этом отношении как раз не Деррида — он пишет тексты достаточно компактные, плотные и, как я уже сказала, сложные.

Философия сообщества. Что это значит? В свое время Михаил Рыклин перевел термин «сообщество» словом «со-бытиё», с ударением на последнем слоге. В других случаях употребляются словосочетания «совместное бытие», «бытие вместе». Все эти варианты по-французски звучат как «*etre-en-commun*» (Нанси ставит два дефиса); «*en commun*» имеет для него большое значение, а это буквально означает «вместе». Думаю, что «бытие вместе» — неплохой вариант перевода, можно даже поставить дефис внутри самого наречия «вместе», чтобы акцентировать «*en*». Идея «со-бытия» происходит из не до конца развитого Хайдеггером положения о «*Mit-Sein*», опять же совместного бытия, где Нанси усматривает уникальную логику внутреннего / внешнего. Здесь, по его мысли, нет ни чисто внешнего, ни чисто внутреннего, но скорее есть логика, удерживающая вместе — как Нанси сказал бы: на пределе, на границе — и то и другое (он любит использовать слово «*limite*»). На этой границе возникают так называемые сингулярности, которые решительно отличаются от субъекта хотя бы потому, что субъектом является достаточно устойчивая, замкнутая в себе единица. Субъект — это, конечно, не человек,

но то, что, пожалуй, ближе всего к человеку; если хотите — индивид. А вот сингулярностью может быть целая группа, образование более крупных размеров и даже дискурсы, как полагает Нанси. Сингулярность истолковывается как случайное, подвижное и уникальное образование, пребывающее на указанной границе.

Итак, мы сказали «со-бытие». Это следует понимать таким образом, что всякая мысль о бытии начинается с со-бытия. Мы не можем говорить «есть бытие» (не знаю, можно ли вообще так говорить), ведь мы не постулируем наличие бытия и не утверждаем вслед за этим, что такое бытие кем-то «населено». Нанси считает это невозможным. Всякий разговор о бытии *начинается* с признания совместности: бытие всегда уже совместно. Этот ход вполне радикален, и мы увидим далее, как он влияет на предлагаемую Нанси интерпретацию образа. В своем докладе «О со-бытии», подготовленном для конференции по Хайдеггеру, проходившей в Москве в 1989 г., Нанси приводит достаточно простой пример, касающийся пассажиров поезда. Кстати, это наводит на мысль о том фильме, в котором снимался он сам и режиссером которого выступила Клер Дени. Целому ряду известных кинематографистов было дано задание снять короткие фильмы о времени. Так, Шлёндорф снял 10-минутный фильм, довольно странный, по мотивам «Исповеди» Августина. А Клер Дени свои десять минут уделила самому Жан-Люку Нанси, который едет в купе поезда (пример, им же самим приводимый, только существенно раньше) и отвечает на вопросы. Причем их тема — «l'intrus», т. е. «тот, кто вторгается», как это делает вирус, и в то же время «чужой», или «другой». Фактически обсуждается статус Другого. Это может значить и «втершийся» (по-английски «intruder») — тот, кто навязывает нам свое присутствие. Нанси обсуждает и эти значения, и вытекающие из такого термина следствия: он задается вопросом о статусе иммигрантов в Европе, по сути утверждая, что, подобно пересаженному органу, их нельзя ни полностью принять, ни отвергнуть. Все действие, а вернее весь разговор, происходит в купе. Фильм довольно

любопытный, и в нем кроме двух собеседников есть только один «intrus» — негр, или лучше сказать чернокожий, который вышел покурить. В письме я спрашиваю в шутку: почему он оказался изгнанным из вашего купе? Нанси отвечает: ничего подобного, никто его не выгонял, он сам, добровольно, вышел покурить, продолжая участвовать в нашей беседе. Этот маленький рассказ возвращает нас к примеру с пассажирами поезда, который сам Нанси и приводит в докладе. Он говорит, что пассажиры поезда находятся в *промежутке* между безликой толпой (вспомним Лебона) и группой, а группа — это уже вполне сплоченная и выраженная в социальном плане единица. Иными словами, пассажиры поезда (их даже нельзя назвать коллективом; скорее разновидность протоколлектива) находятся в ситуации приостановленности. Здесь пока еще нет никакого движения ни в сторону толпы, ни в сторону группы, но есть открытая возможность стать тем или другим. Эту приостановленность, эту возможность стать одним или другим Нанси называет отношением без отношения. Между прочим, это очень интересная вещь — отношение без отношения, с такой же формулой мы встречаемся и у Бланшо. Иначе говоря, она имеет определенную историю. Это есть не что иное, как открытость отношения, т. е. открытость самому отношению, но точно так же и его отсутствию: что-то может повернуться так, а может и по-другому.

В то же время такое отношение без отношения связано с тем, что Нанси называет показом. Это хайдеггеровский термин. По-русски он звучит довольно странно, а в докладе фигурирует как «обращенность». Нанси пишет об обращенности друг к другу, но под этим подразумевается и экспозиция. Когда он высказывается о живописи, слово «экспозиция» становится более чем уместным: картина выставлена напоказ, экспонирована, это экспозиция, понимаемая также в узком смысле слова. Итак, речь идет о форме обращенности, и то, что он называет пребыванием на пределе, есть такой способ существования, когда внутреннее и внешнее даны в своей одновременности (мы будем говорить

об этом дальше) или когда то, что кажется самым сокровенным и внутренним, приходит к нам извне. Так Нанси интерпретирует, в частности, боль. Мы можем, конечно, сказать «моя» боль, но при этом придется признать, что эта боль приходит обязательно извне; даже если она у нас внутри, в глубине организма, все равно она нас настигает как упоминавшийся выше «intrus», человек или нечто, некая инстанция, которая в нас вторгается, и это вторжение всегда является внешним. Итак, внутреннее и внешнее даются на пределе одновременно, и это предшествует моменту, когда человек сталкивается с другим лицом к лицу, осуществляя разглядывание, присвоение, захват. Это то, что имеет место до ситуации лицом-к-лицу. Если попытаться подытожить сказанное, то можно утверждать, что нет бытия всеобщего. Нанси отказывает бытию в какой бы то ни было субстанциальности: нет ни общей субстанции, ни единой сущности — таким образом он его и предлагает мыслить. Но, еще раз повторяю, все начинается именно с бытия вместе — бытия в качестве отношения, бытия, которое равно существованию; в последнем случае различим явный хайдеггеровский мотив. Кстати, Нанси считает, что в знаменитой формуле Декарта — «ego sum, ego existo» — есть некая первоочевидность, которую Декарт уже потом возводит в статус всеобщей достоверности, и эта первоочевидность, записанная в приведенной формуле, связана как раз с совместностью обращенного к другим и с ними разделяемого бытия. Мы все, а не я один; то, что нас всех объединяет; я отдаю отчет в своем существовании, но только постольку, поскольку знаю, что эту же базовую очевидность в своем распоряжении имеет и другой. Это достояние каждого, свойство быть, имеющееся у каждого — «мы существуем». У Нанси есть и такой термин, как «подношение», — по-французски «l'offrande». Можно перевести его как «дар», но прямым эквивалентом «дара» является «le don». (Рыклин переводит этот термин немного иначе; в самом конце доклада читаем, что нечто «предложено». На самом деле речь идет о подношении. Вспомните, например, «Музыкальное

приношение» И. С. Баха.) Фигура дара (подношения) совершенно необходима, чтобы показать, что ничто не присваивается. Дар можно принять и отвергнуть — само подношение открыто, — еще ничто не состоялось, но уже есть *возможность* события и одновременно неопределенность, или свобода, даруемого.

Все эти мотивы имеют самое непосредственное отношение к тому пониманию образа, какое предлагает Нанси. Это все довольно сложно, но попробуем все же прикоснуться к данному сюжету. Прежде всего остановимся на тексте, посвященном Анри Картье-Брессону. Вы знаете, что был такой знаменитый французский фотограф, живший в прошлом веке. Он делал портреты и снимал множество документальных фотографий. В статье о Картье-Брессоне Нанси исходит из того, что Картье-Брессон дарит взгляд своим героям, т. е. тем, кого он фотографирует, и даже тем вещам, которые снимает. Взгляд дарится и этим проявляет видимость. Иначе говоря, видимость является если не результатом, эффектом дара, то напрямую с ним сопряжена: она проступает именно благодаря тому, что взгляд себя дарит. И это обмен взглядами, взаимообмен между взглядом и миром. В силу этого некто, согласно Нанси, «принимает во внимание»: в данном случае это лицо или тело, изображенное на фотографиях Картье-Брессона. Нанси употребляет выражение «prendre en vue». Чтобы сохранить слово «принимать», я бы передала это по-русски как «принимать во внимание», буквально — «принимать во взгляд». Хотя правильнее, наверное, было бы сказать «вбирать взглядом», или «включать в поле зрения», «принимать во взгляд» (что звучит довольно неловко) — в любом случае с глаголом «prendre» приходится считаться. Стало быть, тот, кто раскрывается видимостью, создаваемой художником, сам «принимает во взгляд». По сути дела это означает, что сокровенное, наиболее сокровенное во мне приходит обязательно извне, и Нанси не устает об этом повторять. Оно приходит от *другого*, дарится другим. Художник дарит взгляд другим, и они, другие, одаренные этим взглядом, становятся множественно видимым, или множественным видимым.

Это, в свою очередь, создает отношение тела/лица к миру и к себе самому. Ниже Нанси пишет об этом, используя выражение «le sien donné» — обратите на это внимание. Это «свое», но оно более не является собственным: оно дано тебе и отдано тобой одновременно. Это дар — то, что ты принимаешь от другого и что другому отдаешь. Подчеркиваю самое главное: это то свое, что больше не является своим. С разных сторон и на разных примерах Нанси стремится показать взаимообмен между сингулярностями, между множественными позициями самого мира, между теми множественностями, которые и являются бытием вместе. Из этих множественностей, собственно, и складывается понимание совместного бытия.

Нанси не строит специальную теорию образа, хотя надо сказать, что в последние годы он стал много писать о живописи, фотографии, и у него есть тексты, которые так или иначе затрагивают проблему образа в том смысле, в каком это может быть интересно для нас. Обозначим несколько подступов к образу. Первый подступ мы сможем сделать через сны. Речь идет о примере, даваемом самим Нанси, и он мне кажется вполне продуктивным. Второй подступ постараемся осуществить через возвышенное, но сложность в том, что в этом случае активно задействован Кант с обширным комплексом его идей. Впрочем, тема эта совершенно захватывающая: Нанси интерпретирует кантовское понятие схематизма, о котором сам Кант пишет как о скрытом в глубине человеческой души искусстве, или, если хотите, технэ. В самом деле, что такое схематизм? Говоря коротко, это подведение многообразия чувственного под понятие: применение чистых рассудочных понятий к эмпирическому опыту. Канта не перестает удивлять, как подобное многообразие может подводиться под понятие, — в этом мыслительном синтезе есть нечто для него непостижимое. Эту загадочную операцию невозможно объяснить ни деятельностью понятий (рассудком), ни образами (чувственностью), но только продуктивной силой воображения, которое и обеспечивает синтез на основе правила единства. И тем

не менее схематизм кажется Канту до конца необъяснимым. Так вот, подведение под понятие, схема, схематизм - то, что фигурирует в первой «Критике» и будет развиваться дальше в третьей, - это те самые сюжеты, которые исследует Нанси. Они сложны сами по себе, и Нанси размышляет о том, какую трансформацию претерпевает схематизм в «Критике способности суждения».

Начнем с простого, а именно со снов. У Нанси есть небольшой текст, который называется «Мимесис и метексис». Этимологически «метексис» - соучастие в образе, его тонусе, его онтологическом напряжении. В этом тексте Нанси напрямую высказывается об образе. Первое и главное - образ он противопоставляет фигуре. То, что относится к фигуре и фигурации, находится для него на стороне познавательной деятельности: фигура - это то, что связано с формированием представления или изображения как его разновидности. Вы знаете, что «представление» и «изображение» являются русскими эквивалентами одного и того же термина; во французском (и английском) имеется также специфическое различие между «*présentation*» и «*représentation*»: там играет роль приставка «*re-*», указывающая на повтор; в русском она не сохраняется. Итак, фигура - это то, что относится к познавательной практике и связано с созданием и описанием ее объектов посредством представления. Между тем образ для Нанси никогда не выходит на уровень представления — обратите внимание на этот момент. Фактически он сохраняет за ним открытый статус, что передается с помощью термина «фон». Нанси часто говорит об образе именно как о фоне. Иногда он обращается за помощью к Фрейдю, рассуждая, например, об удовольствии, заставляющем фон подниматься к поверхности. В своем исследовании остроумия - речь идет о весьма занятой работе «Остроумие и его отношение к бессознательному» — Фрейд вводит понятие предварительного удовольствия. Общая идея такова: есть предварительное удовольствие, обнаруживаемое шуткой, как правило скабрезной и тенденциозной

(Фрейд подробно это разбирает, приводя многочисленные занимательные примеры), и такое удовольствие ни во что не разрешается, кроме как в еще большее удовольствие, что связано с освобождением подавленной тенденции, т. е. с разблокировкой подавления. Можно сказать, что это чистое в своей основе удовольствие. Фрейд показывает неутилитарность, внеэкономичность удовольствия, не находящего для себя иной формы реализации, кроме преодоления задержки на пути удовольствия еще более сильного. Так функционируют шутки, и Фрейд обстоятельно описывает их механизм. Имейте в виду: это удовольствие нельзя присвоить — чистая трата, чистый избыток. Так вот, фон, где появляется образ, в то же время есть своеобразный шум — мы подмечаем одну лишь *пульсацию* образа. Точно так же форма, по Нанси, возникает на неопределенном фоне и находится в состоянии пульсации. Но главное в отношении формы, образа и фона это то, что ничто из этого не принадлежит субъекту — в отличие от только что упоминавшегося представления. В представлении субъект равен самому себе; есть и тождество самого представления. Однако в данном случае мы пытаемся очертить такую территорию, где ни одна из названных фигур субъекту не принадлежит, включая никем не потребляемое удовольствие.

Чтобы немного пояснить сказанное, стоит обратиться к снам. Фрейд — автор очень продуктивный, как бы вы к нему ни относились. Уже в «Толковании сновидений» говорится о множественности образа и, в частности, о фоне так называемых сновидных образов. Когда сознание спит, когда оно отключено, оно целиком образует поверхность. К его поверхности поднимаются образы — будем называть их сновидными, — которые соединяются по правилам весьма специфической логики. Здесь нет ни логических, ни перцептивных связей, какие мы легко отслеживаем в состоянии бодрствования. Зато есть отношения смежности, когда образы соединяются случайно, как если бы это происходило с помощью соединительного союза «и». Мы можем сказать: это есть *также* вот это, *и еще* вон то. Но в том-то

и дело, что «и» стягивает вместе элементы, движение которых не реконструируется посредством обычных логических связей и даже таковым противоречит. О сновидных образах можно также сказать, что они отличаются незавершенностью; задевая нас своей вибрацией, они не вступают в объектное отношение к самим себе. Подвешены они и с точки зрения тех значений, которые несут. Вы знаете, что Фрейд пишет об их движении в первую очередь в категориях сгущения, — совершенно другие механизмы управляют этими образами и их взаимоотношениями. Но самое интересное (то, что мы находим у Нанси и чего нет в русском переводе) — это, пожалуй, то, что Фрейд пользуется метафорой грибницы. Она подсказывает нам, как возникают образы. Во французском тексте использовано слово латинского происхождения «*mucellum*», в русском переводе Фрейда оно опущено, а стоящее с ним рядом и, видимо, его покрывающее — «сетовидное сплетение», или «сеть», что в принципе довольно близко, но все же это не «грибница». «Грибница» хороша тем, что подразумевает процесс зарождения гриба. По той же логике, считает Нанси, возникает и образ. В своей основе образ есть паразитарное образование. Речь не идет об автономном органическом процессе: непонятно, в какой момент и в каком конкретном месте появится гриб. Скорее, добавлю от себя, имеется сходство с ризоматической структурой. Данная логика характерна для эпидемии — так происходит заражение. И так же передается эхо. В способе зарождения и распространения образов и наблюдается «паразитический» эффект.

У Фрейда есть еще одно наблюдение, которое указывает на особенность рассматриваемых образов. Фрейд пишет о галлюцинациях, называя их гипнагогическими образами; это те образы, которые сопровождают наш отход ко сну и какое-то время сохраняются уже по пробуждении. У этих образов имеются две базовые характеристики. Первая состоит в том, что основой их возникновения является психическая пассивность. К чему весь этот разговор? Дело в том, что при указанных обстоятельствах

устраняется инстанция субъективности. На своем языке — языке анализа сновидений — Фрейд показывает, как с авансцены уходит субъективность и на ее место заступает образ и как образ становится в конечном счете конститутивным в отношении самой субъективности. Вот что в моем понимании имеет первостепенную важность. Итак, первая черта гипнагогических образов — это психическая пассивность как основа их возникновения. (Между прочим, английский перевод Фрейда, как-то оказавшийся у меня под рукой, был явно ревизован; его откорректировали в соответствии с сегодняшними представлениями, и там так и значилось — «absent state of mind». «Absentmindedness»

— это «забывчивость», «рассеянность», «несфокусированность». Фактически речь идет о том, что теряется фокус внимания; утрата внимания, утрата фокусировки — так можно передать значение этого слова. Подчеркиваю: пассивность, неспособность к «произвольному руководству представлениями», как скажет Фрейд, составляет основу возникновения образов.) И второе: гипнагогические образы отличаются тем, что у них есть только контур, внешний контур, по сравнению с теми фигурами, которые появляются во время сна. Они, эти галлюцинаторные образы, очень похожи на образы сновидные, но это не сновидные образы в собственном смысле. Тем не менее, они находятся в близких отношениях со сновидными образами, поскольку, как и последние, намечают контур вещи только в самом общем виде и не исчерпывают воспроизводимые ими объекты. Ссылаясь на Фрейда, Нанси говорит о так называемом воображении сна. К сожалению, в старом русском переводе эти термины звучат немного по-другому; нельзя не признать продуктивность того, что сделали американцы, введя понятие «dream-imagination» и объединив эти два слова дефисом. Итак, сновидное воображение, взятое в целом, намечает только контуры объектов. Я хочу, чтобы вы имели в виду этот уровень рассмотрения проблемы потому, что здесь хорошо видно, как субъект уступает место движению самих образов. «Движение» — неслучайное слово. Его значения

Нанси обсуждает уже в связи с проблематикой возвышенного. Итак, субъект отступает, ретируется, тогда как образ выдвигается на первый план.

Перейдем теперь к возвышенному. Если характеризовать его в самых общих чертах, это то, что приостанавливает как традиционную эстетику, так и искусство. Что такое возвышенное? Каковы его образы? Рассуждая о возвышенном, Кант приводит в пример пирамиды. Вообще, есть искусственное возвышенное и есть возвышенное естественное - в обоих случаях это объекты, испытывающие пределы нашего воображения. По мысли Канта, в момент такого испытания душа не может не радоваться, потому что это способ выявить наше человеческое назначение: да, мы не можем схватить какой-то объект, не можем реконструировать его в масштабе представления, но вместе с тем это и указание на превосходство идей разума над самой чувственной способностью. Поэтому возвышенное - подтверждение величия нашего духа. Одновременно возвышенное - и это самое главное - есть способ испытать пределы самого воображения, а воображение, по Канту, - это способность представлять. Не фантазии, проносящиеся в нашем сознании, а в самом точном смысле способность представлять. В том виде, в каком возвышенное появляется исторически, оно приостанавливает как традиционную эстетику, так и искусство, указывая на *пределы* того и другого. Задача Нанси состоит в том, чтобы попытаться сохранить и утвердить именно такую роль возвышенного. Как это возможно? В возвышенном, как он считает, открывается другая мыслительная логика по сравнению с традиционной эстетикой и ее рассуждениями о прекрасном. На философском языке возвышенное противоположно гегелевскому снятию, процедуре «Aufhebung», взятой в целом и применявшейся отнюдь не только Гегелем. По выражению Нанси, это способ «прикончить» искусство, поскольку снятие сохраняет искусство только внутри философии или в качестве философии, еще точнее - в качестве истины в ней. Иначе говоря, при процедуре снятия искусство утрачивается, сохраняясь только как

чистое представление. А это уже остаток чисто философский. Именно поэтому процедура снятия, применявшаяся к искусству в рассуждениях классических авторов, фактически его убивает. Но у Канта, как это демонстрирует Нанси, возвышенное, наоборот, становится вопросом о свободе. Впрочем, путь к свободе долгий: в конце концов Нанси покажет, что она есть условие самого схематизма, но этот путь нам предстоит еще пройти.

Выскажу еще несколько предварительных, но ключевых соображений. В возвышенном, как и в случае с прекрасным, воображение предоставлено своей свободной игре. Мы только что отметили, что речь идет об объекте, с которым воображение (изображение, представление) не справляется. В результате воображение опрокидывается само на себя, предоставляется свободной игре, не имея при этом объекта. Подчеркиваю: объекта в данном случае нет. Как нет и общей логики представления — представления субъектом и ради субъекта. Здесь вступают в действие совсем другие механизмы, и воображение имеет дело со свободной связью между многообразием чувственного и единством как правилом синтеза. Это важно помнить, поскольку это возвращает нас к схематизму. Единство при этом не равнозначно понятию. Собственно, это и есть процедура подведения. Решая задачу установления связи между многообразием чувственного и тем единством, под которое это чувственное может в конце концов подводиться, воображение не столько создает образ, не столько представляет, сколько указывает на то, что такое представление возможно, что оно может вообще существовать. Здесь мы сталкиваемся с *формой, которая себя формует*. Говоря по-другому, воображение опустошено, у него больше нет содержания, и оно имеет дело только со своей формообразующей функцией, или формообразующей способностью. Поэтому в эссе «Возвышенное подношение» на каком-то этапе Нанси говорит, что такое воображение (если, читая Канта, идти до конца) — это не субъект, но «l'image s'immagineant», т. е. образ, себя образящий — если можно так сказать по-русски. Это образ, занятый самим собой, своим

собственным становлением. (Позволю себе сделать небольшое отступление. Когда я была в Страсбурге и ходила на лекции Нанси, а он как раз читал курс по «Критике способности суждения», он, помнится, полемизировал с расхожим представлением о Канте как о скучном человеке. Как вы знаете, Кант вставал рано, гулял по одному и тому же маршруту, всякий раз проходил мимо башенных часов, и горожане по нему проверяли часы, так как он никогда не изменял своим привычкам. Нанси говорил: почему вы думаете, что Кант был занудой? Гуляя, он все время решал вопрос о том, как можно многообразие чувственного подвести под понятие. Он не переставал спрашивать себя, где в человеческом разуме исток того единства, который и позволяет осуществить этот синтез. Это же захватывающая проблема, настаивал Нанси, Кант был веселым человеком, но никак не занудой! Я хочу сказать, что все это и в самом деле захватывает. Вернемся, однако, к единству.) Нанси пытается показать, что единство *случается* с многообразием. Это выявляется тогда, когда Кант размышляет о воображении. Почему схематизм характеризуется им как скрытое в человеческой душе искусство? Кант пишет: у нас нет способа в точности узнать, как действует это искусство. Получается, что единство и впрямь случается с многообразием, проистекая из него самого. И когда это случается, то здесь нет ни объекта, ни субъекта — это есть свободное эстетическое представление, свободный образ, который как раз и является схемой.

Итак, схема, схематизм — это то, что должно предшествовать всем образам, представлениям и фигурациям. В самом деле, должна быть какая-то логика, позволяющая синтезировать, равно как и вообще иметь представление о некоем единстве — логика движения к единству. Эстетическое суждение — это рефлексивная игра воображения, когда оно схематизирует в отсутствие понятий. Следует заметить, что предикат такого суждения вообще не является понятием об объекте, т. е. познанием. Эту формулировку вы можете обнаружить у Канта. В данном случае формирующийся мир выступает всего лишь схемой (слово «схема» в переводе

с греческого означает «форма», «образ», «вид»), т. е. это всего лишь образ, Bild, строящий свой собственный мир, поскольку этот образ формует — формирует — себя до того, как происходит встреча с универсумом объектов. Это есть процедура становления образа в отношении себя самого. Воображение ничего при этом не оформляет в фигуру. Не мир принимает вид фигуры, но сама фигура, до встречи с миром, образует самодостаточный мир. Другими словами, это то, что предшествует возникновению сцены представления со всеми вытекающими следствиями: фикцией, или вымыслом, работой самого представления и т. д. Прежде чем все это произойдет, должно быть биение (Нанси называет это пульсацией, биением) контура, очерка, формы, которая сообщает — придает — себе единство, но единство свободное и, наделяя себя фигурой, оформляет в фигуру себя самое. К сказанному нужно добавить, что воображение в отсутствие понятий — это единство, которое себе предшествует, себя предвосхищает и одновременно проявляет. Свободная фигура до каких-либо последующих детерминаций, как об этом говорит Нанси. Вы понимаете, что подразумевается предельно высокий уровень абстракции, когда теряется всякая предметность и мы имеем дело с процедурами конструирования рассматриваемого единства самого по себе. Мы уже не говорим о том, что является предметом интереса со стороны воображения, потому что предмета очевидным образом здесь нет; взамен есть некая *процедура*, позволяющая нащупать собственно единство, с тем чтобы осуществить операцию подведения, о чем упоминалось не раз.

Рассмотрим возвышенное в его соотношении с прекрасным. Прекрасное у Канта находится в состоянии конститутивной подвижности. Так, с одной стороны, оно легко может соскользнуть в сторону приятного. Эта возможность описана на страницах третьей «Критики». В этом случае, отмечает Нанси, разум получает удовольствие, причем почти физическое, от предвосхищения единства. Работа разума соединяется здесь с удовольствием (Кант недаром вспоминает Эпикура). С другой стороны, прекрасное

может оказаться увлеченным в сторону возвышенного. Стало быть, прекрасное может как соскользнуть в одну сторону, т. е. ассоциироваться с приятностью, но тогда разум замыкается в самом себе, себя исчерпывает, и никакой особой интриги тут вроде бы нет, так и качнуться в сторону возвышенного, а там дело обстоит уже совсем по-другому. Возвышенное, как считает Нанси, — это решающий момент в размышлениях о прекрасном и об искусстве, поскольку именно возвышенное преобразует весь мотив представления, всю мыслительную логику, связанную с ним. Что позволяет Нанси прийти к такому заключению? В случае прекрасного любая фигура — помните, мы говорили о фигуре применительно к познанию — находится в согласии с собою: она тождественна самой себе, и контур этой фигуры — форма — служит ее ограничением. Замкнутая в себе, эта фигура целиком и полностью находится на стороне представления и, в частности, изображения. Но возвышенное имеет дело с совершенно другими объектами: оно соприкасается либо с безграничным (это слово вы найдете в русском переводе Канта), либо с беспредельным, и Нанси употребляет этот термин неслучайно. Мы говорили в самом начале, что его интересует предел; в данном случае возвышенное будет отсылать к беспредельному.

Итак, с одной стороны, мы имеем прекрасное с его замкнутой фигурой, фигурой, самой себе тождественной и в своей основе совпадающей с познавательной установкой, при которой субъект и объект очевидным образом равны самим себе. А с другой — мы имеем возвышенное, целиком и полностью разрушающее данную логику, потому что единственное, на что оно указывает и с чем имеет дело, — это беспредельное. И это не есть ни изображение бесконечного (последнее фигурирует у Канта как пример), ни способ его представить как-то по-другому, но само движение беспредельного (безграничного), та беспредельность, которая, по выражению Нанси, случается на границе предела, на границе самого представления. Здесь что-то происходит с представлением, подчеркиваю — на самой его границе;

как уточнит впоследствии Нанси, не по ту сторону представления, а именно «а тете», т. е. буквально на нем самом, на его поверхности, если хотите. Иначе говоря, чувство возвышенного, вызываемое видом океанов и пирамид, когда мы сознаем себе в ограниченности наших познавательных способностей, дает возможность как-то охватить, постичь эту беспредельность, а в такие моменты мы сами охвачены ею. (Не забывайте, что Кант все время пишет о чувстве; это действительно чувственная эстетика, или эстетика чувственного.) В результате чувство возвышенного подводит нас к тому, что мы начинаем иметь дело с *рас-пределивающим* контуром: это контур, который как бы прочерчивается вдоль самой фигуры и в то же время ее постоянно рас-пределивает, отменяет предел.

Чтобы представить себе тот *limite*, или предел, о котором мы здесь говорим, обратимся к другому пояснению Нанси. Согласно его интерпретации, есть внутреннее и внешнее самого предела. Внутреннее предела — это то, что устремлено к фигурации: мы все время стремимся представлять, наши познавательные способности устроены так, чтобы «фигурировать», т. е. оформлять в фигуры. А вот на внешней стороне предела находится то самое безграничное — или беспредельное, — которое отменяет любые фигурации. Но не надо понимать сказанное так, что это некие последовательные действия. Действия эти совершенно одновременны, прочерчивание контура и его отмена — две стороны одной и той же процедуры. Все это относится к началу движения безграничного, или беспредельного. Движение беспредельного, есть не что иное, как начало формы, когда форма отменяется в самом своем истоке и вместе с тем у нее сохраняется возможность состояться. Это довольно сложная конструкция, трудная для понимания. И она напрямую связана с переживанием возвышенного.

Итак, беспредельное, оно же — безграничное, пирамиды и океаны, чтобы у нас все-таки оставался некий представимый образ, скорее даже способ отнесения. Согласно Нанси,

беспредельное возвращает фону саму операцию *Ein-bildung*, т. е. образостроения, или дословно во-ображения. Речь, повторяю, идет о беспредельном начале ограничения формы — и это *жест* бесконечного, а не его число. Кант в основном пишет о числе бесконечного, но есть у него и представление о жесте, жесте самой фигурации. Мы сказали «фигурация», но фигурация постольку, поскольку бесформенное также все время проступает вдоль этой формы, той, которая себя очерчивает, когда она соединяется с собою и себя, изображая, представляет. Кажется, что это параллельные процессы, но на самом деле одно совпадает с другим. Поскольку в содержательном отношении одно с другим все-таки не совпадает: очерчивать форму и изымать ее — вовсе не одно и то же, — то Нанси описывает действие воображения в качестве пульсации. Он находит еще один способ передать свою мысль, а именно с помощью биения (так бьется сердце), или синкопы, синкопического ритма. Таким способом форма себя полагает через приостановку, т. е. подвешивание, изымание, формы. В возвышенном, повторяет Нанси, речь вообще не идет о представлении. Говоря об объектах, поражающих своей величиной, мы по-прежнему находимся в границах представления, но в возвышенном все доводится до крайнего предела — здесь господствует чистый масштаб, утверждается величина как таковая. В результате в нем фиксируется нечто принципиально иное — то, что случается с самим представлением и *через* представление, таковым, однако, не являясь. Нанси употребляет простое слово «*motion*». Если переводить это слово буквально, то оно означает «движение», «развертывание». (В одном месте Нанси напишет «*emotion*», но мы еще вернемся к этой «эмоции», так как у нее весьма специфический статус.) Итак, это развертывание контура или границы самого изображения, но при этом мы должны иметь в виду, что граница постоянно растворяется — там же, в том же самом месте, в тот же самый момент. Эту сложную для объяснения модель Нанси и называет подношением, даром, что мы уже затрагивали.

Постараемся немного прояснить то, что было только что сказано. Речь идет о постоянном размыкании контура внешнему. Контур, фигурация, представление при всех условиях стремятся состояться, но при этом размыкаются навстречу внешнему, которое не то что подрывает них — вспомним встречу с пирамидами и океаном, — но неизменно сопутствует нашим познавательным способностям. Познавательные способности человека, преломленные в возвышенном, словно удивляются самому факту, что форма или фигурация возможны. Вот что такое возвышенное — удивление перед тем, что мы можем придавать чему-то форму, можем что-то наделять единством, ибо по другую сторону этого единства, но там же, на той же самой границе, находится безграничное, бесформенное, которое постоянно эту форму изымает. Это, конечно, непросто, но тем не менее эту область приходится как-то осваивать — она мне представляется необычайно продуктивной.

Попытаемся сделать еще один шаг. В случае прекрасного мы имеем дело со схемой как с *единством* представления. (Мы помним, что речь идет о процедуре подведения под понятие.) А в случае возвышенного та же схема оборачивается *пульсацией* единства. В первом случае единство отмечено непрерывностью, и мы имеем дело с целостным единством, с завершенной формой такового. А во втором случае сама схема, сама операция подведения оказывается поставленной под вопрос, в результате чего мы сталкиваемся с пульсацией единства, с его синкопическим движением. Синкопа оказывается внутри самой схемы, т. е. синкопа и есть скрытое в глубине души искусство. Располагаясь внутри схемы, она указывает на то, что представление (что представлено или изображено) одновременно воссоединяется и бесконечно растягивается вдоль своего же предела. И это еще один способ говорить о безграничном, или беспредельном. Воссоединение — то, что явным образом на стороне фигуры; растяжение вдоль предела — то, что примыкает к безграничному. Можно об этом сказать и такими словами. Но синкопа

находится также и в самой одновременности; два эти действия, две процедуры сами по себе одновременны, однако синкопа охватывает и поражает самое одновременность. Что же происходит в этом случае с воображением? Воображение терпит неудачу, но, столкнувшись со своей ограниченностью — неспособностью включить предмет в единство созерцания, — оно тем не менее косвенно постигает свое же величие. Это имеет отношение к характеру способностей души: хотя мы и познаем предел своих чувственных возможностей, это никоим образом не умаляет нашего сверхчувственного назначения, а именно стремления к идеям разума, которое для нас есть закон. Достигнув собственных границ, заключает Нанси, воображение предназначено *потустороннему образу*. По-французски это передается словами «l'au-dela de l'image» — буквально «то, что по другую сторону образа», «потустороннее образа». Все правильно: это океан и пирамиды — только их уже больше нет. Мы столкнулись с чем-то, на что нам океан и пирамиды указали. Это «по ту сторону» находится на границе, на пределе, оно состоит в образовании (Bildung) самого образа (Bild), а значит, пребывает у самого края последнего.

Как уже отмечалось, это биение схемы. Но можно сказать и несколько проще: это то, что имеет место, случается, происходит, при этом не имея места. У явления, которое мы сейчас обсуждаем, нет отведенного места. Перебрасывая мост к Деррида (думается, это вполне правомерно), вспомним *espacement*, интервал. Что это такое? На интервал невозможно прямо указать. В самом общем виде это такая операция, которая позволяет нам иметь дело с нетождественностью самим себе высказывания или фигуры. Это как бы мельчайший разрыв внутри всякого тождества. В дальнейшем я намереваюсь обратиться к Деррида, чтобы мы смогли связать то, что делают оба философа. Когда Нанси говорит о возвышенном на языке синкопического развертывания самого схематизма — фигурации или представления, которые душа, в данном случае разум, безуспешно пытается выстроить, —

он показывает, не только где прекращается действие самих познавательных способностей, подведенных к своему же пределу, но и где эти способности соприкасаются с *внешним*. У Деррида это будет переключаться с письмом, движением письма, «восполнением», когда своим вторжением внешнее настолько сильно воздействует на привычные познавательные навыки и процедуры, что заставляет изменить всю систему отсчета, — она основана уже не на субъекте, а на том, что имеет отношение к формированию возможной субъективности. Возвращаясь к тому, о чем мы рассуждаем, можно скорее говорить о том, что субъективность рождается из образа, и происходит это потому, что образ находится в открытых отношениях с миром, но только не наоборот — вовсе не субъект распорядился образом или представлением с помощью рассудочных понятий или процедур, наработанных познавательной практикой в целом. Необходимо перевернуть точку отсчета, увидеть всё с обратной стороны — так мы сможем встать на бессубъектную позицию.

Итак, мы говорим о своеобразном становлении образа образом. Чтобы подвести черту, скажу несколько слов о той э-моции (через дефис), которая не является эмоцией в привычном нам понимании. Что такое эмоция возвышенного? Повторю, что Кант говорит о чувстве возвышенного, которое подводит нас к границе нашего воображения. А это есть не что иное, как чувственность *угасания чувственного*. В самом деле, что за чувство охватывает субъекта в такие моменты? Апатия, определенно отвечает Кант. Вообще-то, апатия — это отсутствие какого-либо чувства, полное выпадение из регистра чувственных переживаний. Но одновременно это знак того, что оборачиваются как сами чувства, так и субъективность, поскольку больше нет *самоощущения*, и в этом смысле чувства тоже больше нет. Чувство по-прежнему ощущает — как свидетель собственного угасания, оно продолжает его ощущать, — но уже не способно установить отношение с тем, что само же чувствует, — эта связь поглощена утратой. Таково

чувство утраты всякого чувства. Чувство, подчеркиваю, еще может зафиксировать саму утрату, но не в силах с ней соотнестись. Отношение более не устанавливается, ибо чувство не принадлежит субъекту; в отличие от самоощущения, это чувство уже иного рода. А это означает — подытоживает свои размышления Нанси — быть обращенным, т. е. быть показанным (*être expose*). В этот момент субъект терпит полное фиаско — настоящий коллапс субъективности и всех удовольствий, которые она с собой несет. Зато тем самым он переходит к нечувственной или нечувствующей границе своего Я, а это и есть то, что является экспозицией внешнему. Именно там нас захватывает мир, и именно там мы выходим на линию связи с другими сингулярностями, или просто-напросто с другими. Там мы и появляемся впервые, но только как принадлежащие сообществу. Иначе говоря, там нам открывается та самая совместность, с которой и начинался наш разговор.

И самое последнее. Как все это связано с нашими рассуждениями об образе? Вы видите, что в такой интерпретации форма выступает скорее *обещанием* — или, иначе, возможностью — формы. А образ — это определенный ритм взаимодействия с миром, когда затронутые им субъективности предстают как сингулярности. Поэтому я хочу предложить вам думать об образе как переходном или же об образе самого перехода. В работе «Мимесис и метексис» у Нанси встречается такая фраза: «Все еще не слово, стало быть все еще не собственно "другой", и в то же время не я наедине с самим собою». Понимать это можно как такой промежуточный пункт, где образ выступает условием сообщения или каналом сообщаемости с миром. Образ-переход, образ-предел — прошу вас зафиксировать это представление об образе. И, конечно, в данном случае можно говорить об образе как о преломлении специфической логики внутреннего / внешнего. В самом начале мы говорили о том, что бытие вместе и есть неповторимая логика внутреннего / внешнего: это стоит запомнить.

В заключение хочу еще раз остановить ваше внимание на нескольких существенных моментах. Во-первых, это философия сообщества, бытие вместе, с чего и начинается любое размышление. Во-вторых, схематизм как предел представления, что Нанси разбирает детально. Это не только предел в том смысле, каким он его наделяет в рамках своей оригинальной философии, но и исследование границы представления с помощью философии Иммануила Канта. Нанси показывает, где кончается представление и что происходит, когда оно иссякает: где и чему оно становится открытым. В эту схему встраивается образ. Но об образе он пишет, и намного более предметно, когда обсуждает, например, фотографии Картье-Брессона или высказывается о живописи тех или иных художников. Впрочем, и там все его базовые понятия и категории по-прежнему работают.

Лекция 6

Жак Деррида

Феноменология представляет время как некоторую последовательность и как проекцию настоящего. Идея ретенции и протенции идет, как известно, из феноменологии. Но и ретенция, и протенция, какую бы глубинную схему времени Гуссерль ни выстраивал, есть, в сущности, проекция настоящего. В этом смысле это достаточно традиционная — классическая — схема времени. У Жака Деррида совсем другой образ времени, что напрямую связано с вводимой им операцией *differance*. Очень трудно говорить о Деррида по той причине, что вклад, сделанный им в философию, не является ни системой, ни разработкой неких новых понятий, ни даже процедурой, которую можно было бы универсально применять к анализу текстов. Взамен этого —

определенный способ вопрошания самой метафизики, изучения тех границ, которые эта метафизика полагает изнутри самой себя. В то же время речь не идет о таком вторжении извне, которое разрушало бы ее, как удар молота. Скорее, налицо попытка двигаться внутри метафизических текстов, обнаруживая в них *следы*, следы работы вытеснения — того, что метафизика внутри себя подавила, дабы очертить собственное поле.

Что имеет в виду Деррида, когда критикует в «Призракографиях» Маркса? («Призракографии» — одна из глав его книги, посвященной телевидению и сделанной вместе с Бернаром Стиглером.) Он критикует Маркса, в частности, за то, что Маркс, фактически тематизируя призрак, отказывается разбирать его всерьез. Вы помните: «Призрак бродит по Европе...»

— но не только. Находясь в рамках научной парадигмы своего времени, т. е. придерживаясь принципа научности, Маркс заявляет: мы должны разделаться с призраками, призраков быть не должно. И это почти императив. Он не может поступить иначе — и отказывает призракам в существовании, как и пододает любому рационалисту. Но, говорит Деррида, отказывая призракам в существовании, он наносит себе же ущерб. Ведь идея призрачности, правда в несколько модифицированном виде — в форме воззвания к справедливости, — сопровождает все революционное движение. Деррида называет это не мессианством, а мессианистичностью, различая одно и другое. Он хочет сказать, что революционное движение одухотворено тем, чем не располагает в данный конкретный момент. Призрак — это то, что не имеет отношения ни к моменту настоящего, ни к эффективности наличного присутствия. В западных языках, по крайней мере во французском и английском, эти два понятия сливаются в одном слове «present» («present»); к нему примыкает еще одно слово, а именно «(re)presentation» («(re)presentation») — «представление», или «изображение». Все это — объект полемики со стороны Деррида, по отношению к которому он выступает с последовательной критикой: повторыю, речь идет о наличном,

в его терминологии — живом присутствии. Итак, дело не в призраках как таковых. Действительно, во многих случаях они упоминаются, т. е. могут стать предметом рассмотрения, как это происходит, например, у Хайдеггера. Напомню, что он сосредоточивает свое внимание на *Unheimlichkeit* — на том, что связано с представлением о жутком. В рамках разработанной им *Dasein*-аналитики есть знаки предельных состояний — так называемые экзистенциалы, и жуткое вписывается в названный контекст. И это еще один способ говорить о призраках. Иными словами, и Маркс, и Хайдеггер, каждый по-своему, затрагивают призраки. Однако, как замечает Деррида, ни один из них не доводит до конца начатое им рассмотрение, оставляя призрак на полдороге и даже — в известном смысле — разделяваясь с ним. Но по-другому быть не может. А *differance* как некое движение внутри самого текста — как след, на чем настаивает Деррида, — восстанавливает то, что так или иначе вытесняется. Это даже не сама фигура умолчания, а то, что становится условием для существования философской системы, но при этом в нее не интегрируется. Об этом система *забывает* — воспользуемся и такой продуктивной подсказкой, — и задача *differance* не столько в том, чтобы напомнить системе о ее вытесненных основаниях, сколько произвести работу деконструкции, выявляя те предпосылки, часто гетерогенные в отношении самой системы, которые и позволили ей состояться. Хочу связать сказанное с Юрием Тыняновым.

Тынянов — известный представитель русской формальной школы. В 1924 г. он выпустил книгу под названием «К проблеме стихотворного языка», произведение совершенно замечательное. (К слову говоря, могу лишь сожалеть о том, что такие прекрасные работы не попадают в поле зрения наших западных коллег только потому, что нет их переводов. А те переводы, которые имеются, оказываются неадекватными, избыточными самыми элементарными ошибками. Так, когда тот же Тынянов пишет, к примеру, об энергии — о напряжении стиха, — которая «не решается», переводчики думают, что она «запрещена». И такие

ошибки громоздятся одна поверх другой. Помню, когда с американскими студентами мы разбирали этот текст, я предупредила их о том, что должна начать с расшифровки целого ряда ошибок, встречающихся в переводе. Некоторым авторам из числа формалистов повезло больше — как известно, таким теоретиком является прежде всего Роман Якобсон. Он жил и преподавал на Западе, и его щедро издавали по-английски. Если спросить любого западного интеллектуала: «Кого из формалистов вы знаете?», он не задумываясь скажет: «Романа Якобсона». Это имя приходит на ум в первую очередь. Однако все остальные, кто входил в это течение, будь то Эйхенбаум, Шкловский или Тынянов, отнюдь не менее продуктивны, а Тынянов — фигура исключительная, и я призываю вас для себя его заново — или впервые — открыть. Он, кстати, писал и о кино, но знаменит, конечно, своими превосходными анализами русской литературы. Итак, я предлагаю вам обратить внимание на Тынянова, хотя сегодняшний экскурс и может показаться кому-то немного техничным. Самое главное для нас — выделить ряд основополагающих идей.)

В работе, посвященной проблеме стихотворного языка, Тынянов решает сразу несколько задач. Он пытается выделить элементы конструкции, которые являются специфическими для стиха. Как и все формалисты, Тынянов начинает с *формы*, только форма, в интерпретации формальной школы, должна быть не статической, а динамической, и это отправное положение. Формалисты с самого начала полагают форму как то, что находится в состоянии открытости, движения, как то, что позволяет саму историю литературы мыслить в качестве такого же открытого и постоянно мерцающего поля. Поэтому необходимо понимать, что когда начинается разговор об элементах формы или о том, что Тынянов называет элементами конструкции, то уже подразумевается незаданность или, точнее, открытость этих элементов их возможным трансформациям при взаимодействии с другими. Это не блоки и не кирпичи, которые кладутся в здание конструкции, а система взаимных замещений — того, что

Тынянов будет прямо называть *эквивалентами*. Он формулирует принцип эквивалентных замещений. Если говорить о конструктивном принципе литературной формы вообще, то всегда можно выделить какой-нибудь один преобладающий фактор конструкции, но это значит, что есть и другие, играющие подчиненную роль. Нетрудно догадаться, что в стихе таким преобладающим фактором становится ритм, в отличие от прозы, где им является семантика, т. е. значения слов и все, что с ними связано. Оказывается, достаточно выделить некоторый конструктивный фактор, чтобы понять, что форма уже состоялась, поскольку форма — как она дана в своих конкретных воплощениях — полна замещающих эквивалентов. К числу эквивалентов Тынянов относит, в частности, молчание строфы у Пушкина. Пример немых строф звукового эквивалента — один из наиболее удачных: речь идет о частичной замене стиха пропусками и графическими элементами — иногда это отдельные строки, а иногда и целые строфы. Внимательно изучая роль эквивалента, Тынянов прямо пишет о том, что эквивалент, в данном случае поэтических строк и даже целых строф, является *гетерогенным* элементом, внедренным в гомогенную конструкцию. Это и в самом деле удивляет; все-таки не будем забывать, что он работал над своим трудом в 20-е годы прошлого века. И однако Тынянов использует именно этот язык. Когда Валерий Подорога привел упомянутый пример в беседе с Жаком Деррида, я, возможно, не оценила в полной мере, насколько это близко к *différance*. Фактически Подорога утверждал, что тыняновская идея эквивалента служит своеобразной русской версией *différance*. Правда, он не дождался реакции со стороны Деррида — скорее всего потому, что Деррида не был знаком с этим сочинением. И все же я должна сказать, что если мы пытаемся разобраться с *différance*, то это один из способов составить хоть какое-то представление об этой весьма непростой процедуре.

Итак, имеются разнообразные эквиваленты — причем динамизирующие форму. Возьмите, например, верлибр. Современники Тынянова мучительно бились над определением стиха,

имеющего свободную ритмическую организацию. А Тынянов говорит: это есть эквивалент *par excellence*. Здесь в качестве полагаемого принципа выступает уже сам метр. Как такового метра нет, но он мыслится как принцип, который стоит за внешним отказом от этого самого принципа. Метр дан как установка, но при этом отсутствует; он лишь полагается присутствующим. Повторяю, его нет, мы с ним не имеем дела на уровне самого выражения, но им размыкается форма. Ведь то, что Тынянов связывает с динамизацией формы, можно также назвать ее *размыканием*: она размыкается навстречу тому, чем эта форма не является, что остается для нее чужеродным (мы говорили о ее гетерогенных элементах и об эквиваленте как гетерогенном). О поэзии в целом можно сказать, что она размыкается навстречу миру и образам, от него исходящим. Вспомните то, что говорилось о Нанси: поэзия не набрасывает сетку образов на мир, чтобы внедрить его в свое пространство и тем самым присвоить, а напрямую эти образы вбирает — это те самые образы, которые посылает нам мир. (Для того чтобы убедиться в возможностях такого анализа, рекомендую вам посмотреть статью Олега Аронсона, опубликованную в пятом номере «Синего дивана», где он анализирует творчество поэта Шамшада Абдуллаева, представителя Ферганской школы. Отталкиваясь от Тынянова, он вводит понятие «образ-эквивалент». Это может послужить продолжением начатого здесь разговора.)

Перед тем как перейти к Деррида — а я хочу, чтобы мы восстановили его собственную логику, поскольку он сам не раз писал о *differance*, — позвольте все-таки вернуться к Нанси, чтобы акцентировать ряд положений. То, как Нанси анализирует схематизм у Канта, т. е. исследует границу представления, это и есть *differance*. Нанси, правда, не употребляет этого слова, хотя один раз и упоминает интервал. Но и Деррида часто пишет именно об *espacement*. А это такой способ анализа, который подразумевает *differance*. Нанси подходит к границе собственно формы. Что происходит на этой границе? Когда он говорит о том, что нет безграничного самого по себе, что оно располагается

на границе *этой же* формы, — это не значит, что по одну ее сторону находится одна реальность, выражаемая желанием ограничить форму, создать цельный, законченный образ (то, что самому себе тождественно), т. е. желанием фигурации, а также самой фигурацией, тогда как по другую сторону обретается беспредельное, безграничное и т. п. Нет, это в сущности одно и то же. Фигурация имеет место лишь постольку, поскольку всякий раз отменяет границу — в каждое мгновение, в каждый расщепленный момент настоящего; таково то самое безграничное, которое располагается вдоль края формы; это одно и то же, одно совпадает с другим. В контексте бесформенного Нанси пишет о жесте фигурации как о том, что *случается* с представлением. Необходимо понять следующее. Речь не идет о том, что кто-то наделяет формой, но о том, что форма случается, если угодно, сама по себе. Как говорит Нанси, это то, что имеет место — случается, происходит, — но при этом не имеет места, т. е. нельзя указать на какой-то конкретный участок, где происходил бы данный процесс. С одной стороны, это сложная для понимания проблема, а с другой — она имеет непосредственное отношение к тому, что Деррида связывает с критикой присутствия. Вся наша система представлений основана на идее наличия, присутствия и т. п. Радикальный жест Деррида, Нанси и других близких им по духу философов состоит в том, чтобы не столько инвертировать, сколько подорвать вышеназванную схему. Все, что может считаться отложенным, отсроченным или откладывающим наличное присутствие, становится исходной посылкой их философской работы. В результате целиком подрывается вся классическая схема представления: присутствие больше не кладется в основу размышлений — а с ним связаны и субъект, и субстанция, и вся система категорий традиционной метафизики, — но вместо этого начинается работа с системой эффектов — не производных от присутствия, но эффектов самих по себе.

Это требует пояснений. Если мы еще раз обратимся к суждениям Нанси, то увидим, что целокупность или единство

(это различие присутствует у Канта) *преподносится* чувству возвышенного, или в возвышенном преподносится чувству. В этом смысле форма выступает подношением. Хотя это и звучит красиво, важно понимать, что подношение есть то, что не имеет отношения к присутствию, к установлению в нем и при нем, или, как сказал бы Хайдеггер, к поставу. Буквально подношение не устанавливается. А что такое «устанавливать»? Это и есть «ставить», «поставлять». Словом, оно не приводит к установлению в присутствии (что звучит, конечно, не совсем по-русски). Подношение — это то, что располагает *перед* нами, но присутствием не наделяет. Это свобода принять и отвергнуть дар, чем оно и будет отличаться. Но таков и тот, кому адресован этот дар: он может равным образом принять его или отвергнуть. С той и другой стороны наблюдается принципиальная свобода и открытость. Подношение и становится для Нанси способом указать на отношение свободы; то, что так поднесено, поднесено возможности *будущего*, т. е. еще не состоявшегося, представления. Отданное этому грядущему, оно в то же время не детерминирует его. Подношение, повторяю, исключает возможность установления наличного. Хочу еще раз подчеркнуть: то, что делает Нанси, анализируя границы представления, по типу проводимой работы очень близко к Деррида.

Посмотрим теперь на деконструкцию в самом общем виде. У Деррида есть текст, который называется «Differance» (с буквой «а» вместо нормативной «е»). В чем специфика данного термина? Стандартное французское слово пишется через «е» и означает «различие». Что же делает Деррида? Он записывает это слово с буквой «а». Графически разница совершенно очевидна, и любой специалист по орфографии скажет, что слово написано неправильно. Деррида и играет на этой неправильности. Однако на слух невозможно установить никакой разницы между «differance» с буквой «а» и «difference» с привычной «е». (На этот счет существует апокрифическая история, рассказанная Авитал Ронелл, известной исследовательницей творчества Деррида,

работающей в Нью-Йорке. Находясь в Америке, мне довелось посмотреть фильм «Деррида», превосходную ленту, снятую о французском философе еще при жизни. Таких попыток было несколько, но, по-видимому, это самая удачная. Фильм вышел в 2002 г., его сделали американские режиссеры Эйми Кофман и Кирби Дик. Там есть эпизод, где Авитал Ронелл вспоминает, как близкие друзья собрались в гостях у мамы Жака Деррида. Мама, естественно, с любовью относилась к сыну, но, по правде говоря, не следила за его философскими занятиями, которые было сложно объяснять родным, принадлежавшим совсем другому кругу. И хотя в семье не обсуждалось то, над чем работал Жак, мать Деррида знала, что на академическом поприще он добился успеха. Кто-то из гостей — а там были и коллеги Деррида — обратился к присутствующим со словами: «Знаете ли вы, что в слове "Роббер" появилось "differance" с буквой "a", как записал его Жак?» Мама внимательно посмотрела на сына и сказала: «Жаки, ты написал "difference" с буквой "a"? Как ты мог такое сделать?!» Если б мама только знала, какой скандал разгорелся вокруг этой буквы! Однако Деррида обосновывает необходимость измененного правописания.

Мы все время останавливаемся, и это мне напоминает движение самого Деррида — у него множество предварительных замечаний и оговорок. Бывает так, что проявляешь нетерпение, желая подойти вплотную к содержанию, что-то наконец ухватить, и эти бесконечные прелиминарии начинают даже немного раздражать, но, видимо, без них не обойтись, поскольку differance и есть подступ — это всегда подступ с какой-то стороны. Деррида нередко говорит о том, что это проблема начала, ведь начала — в привычном нам понимании — нет. Differance ставит под сомнение не только присутствие, но и начало, или исток.)

Почему, изучая образы, важно начать именно с differance? Вся «призракография», как и понимание телевизиальных образов в целом, невозможны без деконструкции образов в качестве *текстов* — в самом широком смысле этого слова. Деррида

говорит о *différance* применительно к некоторой лингвистической или, в более широком плане, текстовой реальности. Но текст — это не просто какое-то количество исписанных страниц, а обширная концепция, которая активно разрабатывалась в те же годы целым рядом авторов начиная с семиолога Ролана Барта. Бартоведов (или бартолюбов) я отсылаю в первую очередь к его небольшой по объему, но насыщенной статье «От произведения к тексту», которая была опубликована в сборнике избранных работ под редакцией Г. К. Косикова, а также к книге «S/Z», где подробно, через описание движения письма и кодов, которые использует литература, он демонстрирует, из чего складывается чтение литературных текстов. Упоминания заслуживает и Юлия Кристева, поначалу ученица Барта, а позднее — автор оригинальной концепции текста. Именно в 1970-е эти теоретики заняты проблемой чтения и, уже, текста, который понимается как открытое поле значений. Это приводит к переопределению всей прежней системы литературной критики. Так, под вопрос ставится инстанция авторства. Пресловутая смерть автора, бывшая часто предметом насмешек, — это попытка переосмыслить прежде всего само понятие авторства. Всякое понятие на каком-то этапе оказывается исчерпанным. Когда говорят: смерть автора, смерть искусства, смерть истории и т. д., то прекрасно понимают, что эмпирически многие практики или явления упорствуют в своем существовании. Это означает лишь, что исчерпанным оказывается само концептуальное *обоснование* авторства, истории и тому подобного. Стало быть, понятие нужно сформулировать заново в изменившемся контексте.

Итак, речь идет об исчерпанности понятия авторства, что связано с новой — бессубъектной — интерпретацией текста. С другой стороны, есть авторство как институт. Это второй аспект той же самой проблемы. Здесь на ум приходит, конечно, Фуко; он исследует смерть автора в контексте существования литературы как института, определенных типов высказываний и их исторических границ. На этом общем фоне формулируется понятие

текста в противовес понятию произведения. Произведение есть завершённое, равное себе целое, где все значения разложены по полкам, их можно оприходовать и прочесть, а текст является таким «произведением», которое разомкнуто во множество других, когда между ними начинают устанавливаться самые неожиданные отношения и резонансы. Вдруг, повторяю, перед читателем открываются возможности совсем иной интерпретации. Например, как в свое время показывал Валерий Подорога, это можно понимать как способ соотнесения фигур, которые в истории философии не принято соотносить между собой. Кьеркегор и Гегель: встреча малой — или маргинальной — философии и философии большой, официальной, того, что было веками разнесено по разным департаментам и что благодаря концепции текста вдруг попадает в одно и то же поле. Это размыкание смыслов навстречу друг другу, а не работа с конструкциями, будь то произведения или системы.

Итак, *differance*. В 1968 г. Деррида читает свой одноименный доклад членам Французского философского общества, которое ежегодно собирается в Сорбонне. Это одно из первых выступлений, где им предпринимается попытка систематически изложить перед Академией новый подход. (Почти всю жизнь Деррида был маргиналом по отношению к французской Академии, что его, конечно, удручало. Может быть, в самые последние годы ситуация и изменилась, но он всегда воспринимался членами академического сообщества во Франции как *enfant terrible*, и хотя он был невероятно знаменит, в первую очередь в Америке — там возникла целая школа деконструкции, причем в области литературной критики, а не на философских факультетах, — тем не менее Академия относилась к нему довольно враждебно. Это и было причиной его внутренних переживаний; в конце ситуация смягчилась, но только в самом конце.) Давайте обратимся к глаголу «*différer*». Во французском языке этот глагол имеет одновременно два значения, восходящие к однокоренному латинскому слову. С одной стороны,

речь идет о различии в собственном смысле, т. е. о некоторой проводимой нами дистинкции. Когда она проведена, говорить об одном и том же уже никак невозможно; это «различное» в наиболее прямом и точном смысле. Но есть и другое значение «différer» — «откладывать», «отсрочивать». Отсрочка и откладывание предполагают, напротив, что имеешь дело с тем же самым. Повторю еще раз: в первом случае мы сталкиваемся с нетождественным, различным, а во втором — в случае отсрочки — имеем дело с тем же самым. Например, с желанием или волей, которая оказывается отложенной в своей реализации: она делегируется какому-то другому времени или же неким посредникам. Но и то и другое совмещено в одном глаголе «différer». Когда Деррида намечает подходы к *différance*, он упоминает также средний залог. Примером может послужить местоимение «on». Во французском языке есть предложения, начинающиеся безличным местоимением «on». У нас это передается безличными фразами, например «дойдет», «вечереет». Здесь нет агента действия, хотя в самом общем виде он подразумевается — действие происходит, казалось бы, само собой. Французское «on» с долей условности можно передать местоимением «оно»; хотя мы и не говорим «оно вечерееет», грамматически имеется в виду подобное неявное подлежащее. Это и есть средний залог. Деррида говорит: попытайтесь представить себе *différance* и, шире, философию в категориях среднего залога — как то, что в собственное основание, забывая об этом, кладет средний залог, или же как то, что предшествует разделению на активное и пассивное начала. Мы знаем, что существуют только два агента, в том числе и в рамках философии, — агент активный, действующий, и агент страдательный, претерпевающий. Это и два основных залога, и мы всегда опираемся на эту устойчивую оппозицию. Но в ее основе лежит неразличимость, само условие активности и пассивности. Оно и вытесняется, и то, с чем мы привычным образом имеем дело, есть разделение на двух агентов действия.

На классическом языке о *differance* можно говорить как об истоке. Потом Деррида все это отменит, но ему нужно с чего-то начать, что будет в дальнейшем последовательно подвергнуто ревизии. Хотя довольно скоро мы и узнаем о том, что «*differance*» — это не слово и не понятие, в самом начале своего рассмотрения Деррида исходит именно из этого — из признания, что оно одновременно слово и понятие. От этого предстоит освободиться, но так удобно строить рассуждение; мы должны с чего-то начать, чтобы приблизиться к движению *differance*. Итак, на классическом языке это исток или пространство различия, т. е. исток самой *игры* различий. Но исток — весьма проблематичное слово, и Деррида будет постепенно освобождаться от классической лексики и навязываемых ею посылок. Вскоре он скажет: не слово и не понятие, *differance* есть указание на замыкание присутствия. Это, может быть, звучит несколько туманно, но данное положение следует понимать в связи с тем, о чем я уже говорила, — вся проблематика наличия ставится здесь под вопрос. А это, опять же, «*presence*»: то, что является «наличным, присутствующим» и что одновременно связано с «настоящим временем», «*present*», но точно так же с «представлением» того и другого, как и с представлением вообще, с «*presentation*» и «*representation*», — во всех случаях корень один и тот же. (В латинских языках все это замечательным образом связано, смешано, спутано, а нам нужно разбираться со всем по отдельности.) Так вот, демонтажу подвергается вся эта цельная конструкция. Я сказала: замыкание — или приостановка — присутствия. Этим Деррида сообщает, что *differance* есть в некотором роде симптом и знак нашей эпохи. Он называет родственных ему авторов, которые своими размышлениями очерчивают поле *differance*. Все они — каждый на своем языке и своим неповторимым усилием — приближают нас к пониманию позиции самого Деррида. Таким автором является, конечно, Ницше с его экономией сил. Силу можно толковать как производную от имеющихся между силами различий; сознание и есть эффект действия таких неподконтрольных сил. Еще одним

источником для Деррида служит Фрейд с его концепцией бессознательного, но не только. Деррида ссылается на почти физиологическое объяснение психической жизни, когда-то предложенное Фрейдом, в котором есть понятие пролагания пути. Согласно раннему Фрейду, возбуждение пролагает себе путь через разные нейроны и со временем должно встречать все меньше и меньше сопротивления по ходу своего движения. Но главное — оно для себя выбирает проторенный путь; не желая сталкиваться с сопротивлением, оно себе движение *облегчает*, что и передается словом «*facilitation*» (в оригинале и в английском переводе; «*Bahnung*» по-немецки). Деррида и ссылается на эту идею прокладывания пути (как передает ее Наталья Автономова) или различения, как возможности продвижения нейронов (перевод Елены Гурко). Думаю, что при этом имеется в виду энергетический, или энергийный, перепад, то, как снижаются, а главное, меняются пороги. В качестве истоков всякого запоминания это и представляет для Деррида первостепенный интерес. Итак, Деррида называет Ницше, Фрейда и Левинаса. У Левинаса есть понятие следа: это то, что стирается и что относится к фигуре абсолютной дружности. Деррида, повторяю, отмечает этих теоретиков, а также Хайдеггера с его онтико-онтологическим различием, т. е. различием между бытием и сущим. Как показывает сам Хайдеггер, а вслед за ним и Деррида, стирается различие между Бытием и его формами — первое благополучно забывается. Это значит, что мы забываем о дифференцирующей функции как таковой и видим один лишь *результат* различения. Иными словами, то, что выходит на поверхность, суть разведенные явления (присутствие и настоящее), тогда как процедуру различения уже никто не помнит. Эту хайдеггеровскую проблематику забвения Бытия Деррида тоже активно использует. Хочу подчеркнуть, что есть контексты, причем весьма серьезные, создающие и подерживающие концептуальное поле *differance*.

Теперь по поводу буквы «а». Еще в начале выступления Деррида анализирует роль буквы «а» в слове «*differance*».

(Должна сказать, что было замечательно слушать этого человека и за ним наблюдать. С болью в сердце думаю о том, что его уже никогда не доведется услышать. Деррида говорил высоким голосом, обстоятельно и виртуозно разворачивал свою аргументацию. Это было представление, во всех отношениях восхитительное, на которое работали и его седая шевелюра, и необычайная живость манеры. Глаза у Деррида горели, и он прекрасно говорил. У него всегда с собою были бумаги, причем на разных языках, но он легко от них отвлекался, импровизировал и при этом проверял реакцию слушателей, бросая в зал быстрые испытующие взгляды. Нельзя не признать: имея постоянный feedback, Деррида был занят тем, что его контролировал. Что говорить: живая философия — это то, что мы теряем. Об этом можно только сожалеть.) Как мы выяснили, разница между «а» и «е» в слове «differance» чисто графическая: мы ее видим, но не слышим. При этом имеется в виду вполне конкретный контекст, а именно письмо, причем в том смысле, в каком понимает его Деррида. Он начинает с утверждения о том, что такое молчаливое различие, которое не воспринимается на слух, возможно только в системе так называемого фонетического письма, когда графема привязана к определенному звучанию. Однако важно понимать, что само фонетическое письмо функционирует, только инкорпорируя нефонетические знаки (мы подходим к элементу гетерогенного в данной системе), а именно пробелы, пунктуацию и прочее. Это своеобразный способ запустить систему в ход. Вместе с тем понятие знака, как оно используется в классической семиологии, плохо описывает такого рода нефонетические составляющие. Полагаясь на Соссюра, Деррида будет пересматривать ряд принятых классической семиологией понятий, в чем через некоторое время мы сможем убедиться сами. Следует добавить, что различие, которое позволяет выявить и услышать фонемы, само по себе остается неслышным. Вы видите, какое место без места отводится данному различию. Деррида говорит, что здесь мы сталкиваемся с таким порядком, который больше не соответствует

традиционному философскому разделению на чувственный и умопостигаемый порядок, — здесь больше нет ни того, ни другого. Этот порядок не принадлежит ни одному из них, поскольку сам же их и поддерживает; его функция — *обеспечивать* тот и другой. И определяется он как движение, или развертывание, *differance* между двумя различиями — в нашем случае буквами

— на каком-то ничтожно малом участке. В более широком смысле *differance* не принадлежит ни голосу, ни письму в привычном смысле, но имеет место в промежутке между речью и письмом. Можно сказать и так: это то, что делает представление наличия возможным, но само никогда себя не предъявляет. Повторю еще раз: делая возможной репрезентацию — представление, изображение, — все то, что передается словом «*representation*», делая возможным представление живого присутствия, само оно при этом никак себя не обнаруживает; *differance* не только не дано в настоящем времени, но и вообще никому не дано. При определении *differance*, признается Деррида, приходится обращаться к языку негативной теологии, так как главной его особенностью является то, что оно не принадлежит ни одной из категорий бытия — *differance* попросту не существует. Это радикальное в своей основе положение. Итак, *differance* не принадлежит ни наличному бытию, ни бытию, которое отсутствует. Мы не можем не почувствовать масштабности этой заявки: *differance* охватывает и одновременно превосходит как теологию, в том числе так называемую онтотеологию, так и самое философию. Охватывает потому, что именно в поле метафизики разворачивается движение *differance* и именно в метафизических текстах мы обнаруживаем отголоски такового. С другой стороны, это то, что метафизическими текстами постоянно вытесняется и забывается, что в них присутствует только в виде следа. Отсюда и проистекает названная двойственность. Здесь же следует подчеркнуть, что под вопрос ставится сама проблема *arche*, или истока. В области письма, не обеспеченного трансцендентной истиной, истока — т. е. принципа начала — нет.

Перехожу сейчас к Соссюру в надежде с его помощью прояснить ряд ключевых для нас моментов. Деррида говорит о *differance* как о порядке, и о нем трудно говорить по-другому; не менее часто, впрочем, он говорит о разворачивании *differance*, употребляя слово «*mouvement*» («движение»). Иногда он называет *differance* стратегией (правда, это не столько названия, сколько указатели), но при этом такой, у которой отсутствует цель, — это стратегия без телоса, без конечной цели; он также говорит о *differance* как о риске и — наиболее часто — игре; игра различий здесь уже упоминалась, в данном случае это «игра» в том же самом понимании. К Соссюру необходимо обратиться для того, чтобы приблизиться к двум другим категориям: речь идет о *differance* в качестве элемента, связанного со временем и пространством, но весьма специфическим образом. Деррида предлагает посмотреть на знаки в традиционном смысле, в согласии с классической семиологией. Что такое знак, любой знак? Знак представляет наличное в отсутствие последнего. Знак — это заместитель. Скажем, мы не располагаем в данный момент какой-то вещью, и на место этой вещи приходит знак, представляющий ее в ее отсутствие. Под вещь можно понимать как смысл, так и собственно материальный референт, т. е. понимать ее можно предельно широко, и знак, ее заместитель, является репрезентацией — представлением — отсутствующей вещи. В этом смысле можно утверждать, что знак есть некоторое отсроченное присутствие. Говоря о знаке как об отсроченном присутствии, Деррида показывает, что здесь вступает в силу проблема временения (*temporalisation*), если пользоваться несколько необычным — хайдеггеровским — языком. Можно, конечно, сказать и «темпорализация», но «временение» лучше хотя бы потому, что «темпорализация» звучит как некий результат, а Деррида интересуется процессом. Временение связано с отсрочкой в самом процессе означения. Что еще важно понять в контексте классической семиологии? Знак-субститут является вторичным и условным по отношению к обозначаемому им присутствию. Он вторичен потому,

что основное — все же присутствие, на которое он и указывает, а условен он потому, что рано или поздно само присутствие должно занять его место. Таким образом, знак абсолютно вспомогателен по отношению к тому самому присутствию, которое он одновременно отсрочивает и предполагает. Но главное то, что такое присутствие является предельным горизонтом знака. Деррида, однако, предлагает перевернуть указанное отношение. Он говорит: остановимся на вторичных и временных аспектах знака, на том, что классическая семиология так определила, утверждая, что знак замещает, что функция обозначения вспомогательна по отношению к обозначаемой вещи и т. п. Все, что в знаке считалось вторичным, незначительным, сделаем объектом своего анализа — сосредоточимся именно на так называемых вторичных характеристиках знака. Это, однако, влечет за собой серьезные следствия. Во-первых, *differance* нельзя трактовать исходя из понятия знака как представления наличного. Иными словами, *differance* не может интерпретироваться на основе традиционного понимания знака: описывая *differance*, мы должны от него отказаться. Во-вторых — существенно более важный момент, — если мы фокусируемся на вторичных элементах знака, под вопрос ставится сам авторитет присутствия — а оно всегда сдерживает, ограничивает нас. Вся классическая метафизика словно говорит: стойте, это ваш последний предел. Ведь смысл бытия в классической метафизике должен быть сформулирован в целом как присутствие или отсутствие, т. е. как усия. А Деррида намеревается подорвать это незыблемое основание, в частности пересматривая знаки и их роль.

Соссюр — очень важная для Деррида фигура, и если продолжить выявление истоков *differance*, то идеи Соссюра, безусловно, относятся к ним. В свое время он сформулировал неординарное представление о знаковых системах, языке и речи, выдвинув два взаимосвязанных принципа, которые Деррида использует как отправную точку для своих размышлений. Это произвольность знаков и их дифференциальный характер. Соссюр

фактически предлагает иначе подойти к определению знака: все знаки связаны друг с другом, смещаются друг относительно друга и вписаны в систему дифференциальных отношений. Язык и есть подобная система дифференциальных отношений. Новый образ лингвистики приводит к тому, что знак неизбежно смещается — он перестает быть замкнутой в себе целостностью и оказывается значимым постольку, поскольку сосуществует с другими знаками в их постоянном движении. Это тот решающий момент, который Деррида будет использовать в своих дальнейших разработках. Соссюр хочет сказать, что все различия, в частности между означающим и означаемым, проистекают из системы языка. Он утверждает, что означающее и означаемое знака (в его терминологии «понятие» и «звуковой материал») «имеют меньше значения, нежели то, что есть вокруг него в других знаках». Иначе говоря, важны знаки, которые знак окружают; означающее и означаемое знака сами по себе менее значимы, чем знаки, его окружающие. Стало быть, каждое означаемое — понятие, как его называет Соссюр, — включено в цепочку, или систему. Оно отсылает к другим посредством систематической игры различий. Таким образом, *differance* допустимо интерпретировать как возможность понятийной (в соссюровском смысле), т. е. означающей, системы и процессуальности в целом. Это сама *возможность* такого рода движения, такого рода развертывания. Или, если хотите, это развертывание самой игры, производящей различия. В результате *differance* определяется как неполный (и в этом отношении неполноценный) и бесосновный «исток» указанных выше различий. «Исток», подчеркиваю, — огромная проблема, и это слово все время берется в кавычки. На самом деле никакого истока здесь нет, а скорее есть система, определенным образом функционирующая.

Что еще важно в этой связи понимать? Деррида дальше будет прямо говорить о субъекте. Следует понять, что субъект — не только говорящий, но и субъект вообще — является функцией языка. Это Деррида и показывает. Нет никакого субъекта,

пока он не вступит в зону действия такового. Сначала (опять же в кавычках) имеется система языка, языковых знаков, смещений этих знаков, куда и попадает будущий субъект, который формируется ею. И не надо понимать дело так, что мы апроприруем язык, распоряжаясь им по своему усмотрению. Из всего этого, бесспорно, вытекает идея бессубъектности, или, точнее, идея производности субъекта — в нашем случае от лингвистических различий. Данный тезис коррелирует с подходами других философов, работавших в это же самое время. Различия в рамках лингвистической системы, о которых мы говорили, Деррида толкует в качестве следов (в отличие от причины и следствия). Это означает, что нет никакого присутствия до семиологического различия или за его пределами. И это главный итог. Мы привыкли отталкиваться от присутствия, но изначального присутствия не существует. До семиологического различия и помимо него нет того, что, собственно, и составляло предмет всей прежней метафизики.

Остановимся на самом тонком и, может быть, сложном моменте. В своем выступлении Деррида суммирует сказанное, выдвигая некую формулу. Воспроизведу ее не целиком, а с небольшими купюрами. Он не то что дает определение *differance*, но по крайней мере подытоживает свои размышления. Давайте с этим разбираться. В его формуле (и это то, с чего мы начинали) задействовано особое понимание времени. Должна сказать, что Деррида пользуется феноменологическими понятиями, в том числе понятиями ретенции и протенции, т. е. удержания ближайшего момента прошлого и предвосхищения момента будущего, удержания времени как бы с разных временных сторон. Чтобы облегчить восприятие и подвести слушателя к тому, что делает он сам, Деррида пользуется этими понятиями, но потом благополучно с ними расстается. Почему? Для него нет равного себе настоящего, которое является истокм прошлого и будущего. Такого настоящего нет. Оно, говорит Деррида — если хотите, это и есть определение *differance*, —

в самом себе разделяется. Следовательно, отныне мы имеем дело с *другим образом времени*. Приводя разнообразные объяснения этого времени, Деррида довольно часто говорит, что это прошлое, у которого никогда не было настоящего. Хотя и непростой, тезис этот очень интересен. Ведь «настоящее» — это еще и «присутствие». Мы мыслим настоящее как инстанцию очевидную и далее неразложимую, а тут нам предлагают совершенно другое представление о времени, при котором по улице может пройти динозавр, а может с равной вероятностью и не пройти — если вспомнить пример из Делёза. И это не шутка, но реальность, потому что, повторяю, утверждается другой образ времени. Что об этом говорит сам Деррида? *Differance* — это то, что делает возможным движение означивания единственно при том условии, что каждый элемент, полагаемый наличным, соотнесен с чем-то другим — тем, чем он сам не является. Такой элемент несет на себе печать элемента прошлого и в то же время уже опустошен печатью отношения к будущему элементу. Фактически это система *следов*, а след конституирует так называемое настоящее только через отношение к тому, чем он не является, — он не является ни проекцией настоящего в прошлое, ни его проекцией в будущее. След — это интервал. Вернее, интервал выступает условием следа как ускользания. Стало быть, необходимо понимать интервал в его непосредственной связи со следом и наоборот. Итак, здесь есть еще и совершенно неразличимый интервал, который должен отделять след от того, чем тот не является. Повторяю, след не является проекцией настоящего ни в прошлое, ни в будущее. И вот этот интервал, отделяющий след от того, чем он не является, одновременно разделяет само настоящее — настоящее не перестает внутри себя делиться. В результате все, что производно от настоящего, от «present» в самом широком смысле этого слова — особенно субстанция и субъект, — оказывается подвешенным и более несамостоятельным. Мы теряем полноту самих метафизических устоев. Такой интервал образует так называемое опространствование. У Деррида есть

два взаимосвязанных понятия, с которыми сталкиваешься, особенно когда он объясняет *differance*. Если *differance*, по сути, есть другое время, то мы должны понимать, как оно возможно: через становление времени пространством и становление пространства временем. Раньше, при определенной схеме времени, в том числе и той, которой пользуется трансцендентальная феноменология с ее ретенцией и протенцией (а здесь в известной степени заметна непрерывность), такое нельзя было помыслить. У Деррида же утверждается активная дискретность, постоянное *differance*, которое раслаивает время, отнимает момент настоящего у него самого и превращается в синтез следов. Мы можем фиксировать только эти следы. Но, с другой стороны, зафиксировать их невозможно. Сравните этот образ времени с временем у Августина. В своей «Исповеди» Августин фактически обосновывает время субъективности; он говорит о тройственном настоящем: настоящем настоящего, настоящим прошлого и настоящим будущего. Это тоже вариант ретенции и протенции, т. е. удержания, но только при условии стягивания времени в точку живого присутствия, иными словами, создания непрерывности внутреннего времени. А у Деррида никакой непрерывности времени нет. Оно дискретно, в него вторгается пространство, и время претерпевает становление пространством. Перед нами гетерогенная структура, точнее говоря — структура событийная. *Differance* можно интерпретировать и в качестве события. Если вы поймете, что нам предлагается другой образ времени, будет легче с этим разобраться; мы настолько решительно отказываемся от привилегированной инстанции настоящего, наличного, что более не кладем его в само основание нашего мышления.

Из всего этого довольно сложного контекста и выводится так называемая призракография. Почему Деррида нравится слово «призрак» («*spectre*»)? «Призрак» связан со зрением; у него тот же самый корень, что и в слове «зрелище». Призрачное выступает тем, в чем деконструкция и *differance* находят для себя самое удобное пристанище. О *differance* говорить очень

трудно — трудно находить подходящие способы объяснения; необходимо все время проходить путь отрицания, вводить новые фигуры, ссылаться на разных авторов, Фрейда например, оговариваясь, что у бессознательного не может быть собственного места, пояснять, что речь идет о прошлом, у которого нет настоящего, и т. д. и т. п. Но когда говоришь о призраках, то получаешь возможность — сначала метафорически, а потом концептуально — объединить все эти мотивы. Призрак — это то, что не наличествует, не присутствует, но что при этом постоянно возвращается. Это замечательный образ, который дает выражение невидимому видимому и самой идее возвращения. Деррида любит говорить о «revenant» — о том, кто не устает приходить, наведываться, наносить визиты. Призрак является — и совершает это регулярно. Но, главное, каково его время? Принадлежит ли он всецело прошлому? Ясно одно: призрак не населяет настоящее. Его «визиты» суть воспоминания о том, что не имеет формы настоящего, наличного, что в настоящем не переживается. Это то, что заранее помечает настоящее своим отсутствием. Словом, призрак — удачный способ выразить сжато подобные соображения. Как говорит Деррида (и это вызывает в памяти Нанси), здесь мы сталкиваемся с учащенным биением — сердцебиением — философского. (У Нанси было схожее определение. Мы рассматривали пульсацию, биение кантовского схематизма.) Почему в книге Деррида о телевидении я выделяю главу «Призракографии»? Там в какой-то степени присутствует Барт, хотя, надо признать, периферийно. Кроме того, в этот фрагмент включены симпатичные кадры, и в нем приводится рассказ о давнем фильме, в котором Деррида снялся с актрисой по имени Паскаль Ожье. Вскоре после съемок она умерла, и Деррида вспоминает, как он видел этот фильм, когда Паскаль уже не было в живых. По сценарию она должна была произнести одну фразу, после пространного рассуждения Деррида о призраках: «Да-да, теперь я в них верю», — единственную реплику, которая досталась ей в этом эпизоде. И он рассказывает, как его поразила

ситуация, когда, два или три года спустя, находясь в Америке, он пересматривал этот фильм в Техасе со студентами, и с экрана, глядя ему в глаза, Паскаль повторила: «Да-да, теперь я верю в призраков». Деррида задается вопросом, к какому времени относится «теперь». Он хочет сказать, что мы становимся призраками вне и помимо неумолимого хода событий, а именно: спектрализация — превращение в призрак — сопровождает всякий момент настоящего, как и саму нашу жизнь. Траур начинается не после, а прежде всякой смерти; имеется в виду такая структура (времени и опыта), где нет приоритета того, что мы считаем наличествующим, а значит достоверным. Это постоянное вторжение гетерогенного в самотождественное — или кажущееся таким — настоящее.

В «Призракографиях» есть и этический мотив, то, что Деррида связывает с эффектом забрала. Деррида вспоминает пьесу «Гамлет», где в одном из эпизодов, после того как пришла тень отца, Гамлет с волнением спрашивает свидетелей происшествия, было ли у тени поднято забрало. Он получает утвердительный ответ. Однако Деррида на это замечает: не имеет значения, было ли забрало поднято или опущено; главное в том, что сами мы видимы, но при этом не видим взгляда, который на нас устремлен. Призрак — это обозначение для взгляда Другого, а взгляд Другого является не чем иным, как нравственным императивом (здесь мы подходим вплотную к Левинасу, хотя прямых аллюзий на него и нет). Повторяю, взгляд Другого играет роль императива, требования, к нам обращенного. У Деррида есть понятие права инспекции, или права надзора (*droit de regards*). Взгляд Другого как раз и воплощает надзор в качестве абсолютного императива, к нам обращенного, ответственности, какую мы берем на себя перед взглядом, который на нас устремлен, но который мы не в состоянии увидеть. Это, безусловно, этический мотив, и надо сказать, что поздний Деррида был увлечен этическими размышлениями. Между прочим, когда Деррида комментирует Барта (Бернар Стиглер, его собеседник, спрашивает о том,

что такое эффект реальности у Барта), он отвечает просто и даже неожиданно откровенно — ведь Деррида долгое время избегал открытых политических или этических суждений. Он говорит о том, что эффект реальности у Барта (Барт, как вы знаете, исследует фотографию и наше восприятие отдельных снимков) связан с существованием другого мира, мира несводимого в своей инаковости. Неважно, говорит Деррида, жив человек или мертв, это всегда бесконечность другого мира, который открывается тебе навстречу и который, неся в себе эту бесконечность, не перестает к тебе взывать — даже если человека нет в живых. Здесь необходимо подчеркнуть следующее. Деррида говорит о призрачности в контексте уважения к тому, что он называет не-живым. Не мертвым, а не-живым. Это возвращает нас к теме наличия, или присутствия. Речь идет о верности и обещании, даваемом тому, что не является попросту наличным, настоящим, о постоянном размывании момента жизни теми токами, которые и образуют, собственно говоря, движение *differance*. Возьмите, скажем, память как условие того, что нечто может вообще происходить в настоящем. Деррида иногда говорит об этом в категориях условия возможности, а это уже откровенно кантовская формула. Или, допустим, он обсуждает эффект реального времени. Мы исходим из того, что телевидение показывает нам события в реальном времени. Но реальное время, утверждает Деррида, — это лишь до предела редуцированное *differance*; реальное время *всегда уже* чем-то опосредовано, в данном случае самим наличием технических приспособлений. Деррида замечает, что говорим мы о реальном времени только тогда, когда подразумевается наличие технических средств. В самом деле, когда еще мы говорим об *эффекте реального времени*? Произнося «реальное время», мы уже исходим из того, что существуют и функционируют некие приборы. Так вот, реальное время никогда не дается в чистом виде, включенное в систему следов, оно всегда уже отсрочено. В данном случае призракография (или спектрография во французском варианте) — это все то, что позволяет

говорить о *differance* применительно к техническим средствам, к тиражируемости образов. Вы видите, что и здесь — в контексте телевидения — предпринимаются постоянные усилия по деконструкции. Полагаю, не будет преувеличением сказать, что образы, фигурирующие в текстах Деррида, в том числе и телевизиальные, располагаются в горизонте преимущественно текстовой реальности. Может быть, следует снова обратиться к Барту, чтобы прояснить, что именно вкладывается в понятие текста, или связать это с письмом у Деррида.

Вот то, что мне хотелось вам сказать. С какими-то вещами ещё можно и нужно разбираться. Напоследок в качестве резюме позвольте еще раз обратиться к фильму «Деррида»: он прекрасно смотрится и привлекает своим кинематографическим решением. Безусловно то, что режиссеры относятся к Деррида бережно и уважительно, но это не освобождает их от добродушной иронии в адрес знаменитого философа. Сделаю небольшое отступление. У Деррида в жизни было два периода. На первом этапе он фактически не позволял себя снимать и очень жестко контролировал появление каких-либо фотографий в средствах массовой коммуникации. Он не хотел, чтобы они распространялись без его ведома, и их практически не было. Однако слава его росла, и наступил момент, когда с его участием стали снимать кинофильмы. Так, в 1983 г. был снят «Ghost Dance», один из первых фильмов, на который он же и ссылается. Поздний Деррида контролирует свой образ, увлечен этим, и это становится уже отдельным предприятием, что отчасти видно по иллюстрациям к «Эхографиям телевидения». Он принимает выразительные позы, демонстрирует свой острый, пронизывающий взгляд. В фильме «Деррида» режиссеры это показали. Они показали, как Деррида пытается себя представлять, но сделали это очень аккуратно и с удивительным к нему расположением. Одновременно они показали и саму границу перехода; есть моменты не то чтобы приватные, но такие, когда Деррида, к примеру, ворчит. Поражает то, что Деррида подписал этот фильм, тем самым разрешив

его к показу. Режиссеры вспоминали об этом с улыбкой: видите, насколько трепетно он относится к такого рода вещам. После показа Кофман рассказывала, как они снимали этот фильм. Он делался в течение десяти лет, это было бесконечно долго. Но когда монтировался материал, кинематографисты решили изменить порядок времени: они не стали показывать эпизоды в линейной последовательности. Так, монтаж объединяет пожилого Деррида (в начале) и Деррида более молодого — движение получается предельно живое и, так сказать, абсолютно правильное в смысле биографии, если понимать ее как открытую жизнь, как то, что не замыкается в произведение, пребывая в постоянном становлении. Так вот, возвращаясь к Деррида, должна сказать, что в фильме есть моменты, когда он откровенно раздражен. Как рассказывали режиссеры, он был уверен, что эти кадры будут вырезаны из окончательной версии фильма. Например, он заявляет недовольно: «Я не надену этот пиджак, он не подходит к брюкам». Деррида ходит мрачный как туча около шкафа — все это оставлено. Это даже трогает. Другой пример: Эйми за кадром, ее не видно, слышен только голос режиссера. Она спрашивает на медленном, правильном, немного натужном французском: «Как вы относитесь к любви в философии?» Деррида смотрит на нее (мы видим только этот затравленный взгляд) и выпаливает: «Эйми, я не буду отвечать на этот вопрос. Зачем вы задаете мне такие вопросы?!» Он не скрывает досады. Какое-то время Деррида сидит молча. «Давайте, — произносит он наконец, настраиваясь на съемку, — постараемся переформулировать этот вопрос. Ведь вопрос о любви — это вопрос о qui et quoi, о том, "кого" или "что" мы любим, "за что" мы любим "кого-то"». Постепенно он преобразается. Подступаясь к основам самой философии, он попадает уже в другой мыслительный и визуальный режим. Это тот Деррида — увлеченный, немного торжественный, — который нам так хорошо известен.

Наконец, самое последнее. Этот фильм проблематизирует самое биографию. Фильм начинается с эпизода, в котором

Деррида, выступая на юридическом факультете Нью-Йоркского университета, задается вопросом о том, что такое биография философа. Его, конечно, надо было видеть — посмотрите записи, ведь есть такая возможность... Итак, он начинает выступление словами: «Что такое биография философа? Философ рождается, мыслит и умирает. Больше о философе мы ничего не знаем. Но если мы захотим реконструировать его биографию, то какими средствами это можно сделать?» Фактически это концептуальная рамка, с задания которой начинается фильм. И достижение режиссеров состоит в том, что им удалось показать, в центральном эпизоде фильма, что никто так легко не отдает свою биографию другим, что биография есть то, что не замыкается ни при каких условиях, — этого не может сделать никакой отдельный фильм, никакая серия вопросов и ответов. Биография — это проживаемая жизнь. В фильме есть эпизод, где Деррида, приодетый, сидит на диване (он любил велюровые пиджаки и широкие галстуки, одевался, прямо скажем, прихотливо), так вот, на диване сидит Деррида — вместе с женой Маргаритой. Маргарита — замечательная женщина, профессиональный психоаналитик и, между прочим, переводчица русской классической литературы. Насколько я знаю, она чешского происхождения, поэтому ближе всех к славянской культуре в этой семье. К тому же она провела какое-то время в послевоенной Москве, где ее отец был корреспондентом. Надо сказать, что Маргарита наотрез отказалась участвовать в фильме. Правда, иногда она попадает в кадр, например когда утром покидает дом со словами: «Жаки, я оставила ключи, развлекайтесь». Но в фильме ее практически нет. Она — человек большого внутреннего достоинства, и вот как они оба ведут себя в интересующем нас эпизоде. Они сидят вдвоем на светлом диване, и Маргарита, тоже одетая к случаю, перебирает край своего газового шарфа. В ней чувствуется некая покорность: она понимает, что, если ее посадили на этот диван, она должна говорить — и это будет сделано для Жака. Эпизод захватывающий.

Тягучим голосом с невидимой нам стороны Эйми оглашает свой

заготовленный вопрос: «Как вы познакомились?» Деррида на это с вызовом бросает: «Я могу называть только даты. Мы встретились тогда-то, поженились в Америке в таком-то году. Больше вы от меня ничего не услышите». Реакция несколько неожиданная, учитывая миролюбивый тон интервьюера. Тогда Эйми, повторяя свой вопрос, обращается к Маргарите: «Маргарита, как вы познакомились с Жаком?» Маргарита по-прежнему сидит, не поднимая глаз. Наконец она произносит: «Я впервые увидела Жака на фоне снегов» — и, улыбаясь, замолкает. Это очень красивый момент. Причем она говорит «dans la neige»; это можно понимать и так, что падал снег, что Жак был припорошен снегом. Или просто: «на фоне снегов». Больше ни слова. Поражает то, что Деррида решительно не хочет ничего говорить. Эйми как режиссер выделяет эту сцену, делая ее *punctum*'ом всей картины, если говорить на языке Ролана Барта. Сначала она показывает снятого со спины Деррида, который смотрит эту сцену, а во второй раз мы видим, как Деррида смотрит себя смотрящим все тот же ранее отснятый эпизод — как бы вторая ступень отстранения. Кофман тем самым хочет подчеркнуть, что это ключевой эпизод ее документального повествования. А эпизод о том, что мы все равно ничего не узнаем, что сколько бы ни говорил Деррида и сколько бы ни стремился себя представлять, в том числе и в амплуа философа, биография — это открытость, то, что не подлежит завершению и что вообще *нельзя показать*. Это то, что находится на стороне невидимого, — аффект, аффективная жизнь. В лучшем случае можно зафиксировать отдельные ее знаки или следы, но она не попадает в поле зрения камер. Мы сталкиваемся с отказом, нежеланием, словом — с неодолимой преградой. И поэтому приходится лишь повторить: философ рождается, мыслит и умирает.

Лекция 7

Ролан Барт

Книгу Ролана Барта «Camera lucida» («Светлая комната») можно перечитывать по многу раз. Вызываемые ею чувства не ослабевают. Это действительно удивительное произведение, и не нужно воспринимать его как научный трактат. Поражает тот факт, что хотя книга была написана в 1979 г., с тех пор в США она выдержала более двадцати переизданий. На нее есть спрос — по ней преподают, ее читают. Считается, что это каноническая книга по фотографии, но дело не только в этом, конечно. Сейчас пытаются организовать широкую полемику с изложенными в ней идеями, одна из задач которой состоит в том, чтобы вступить с Бартом в диалог, сблизив его интерпретацию фото с нашим временем. Следует иметь в виду, что это устоявшийся образ теории

фотографии, теоретизирования по поводу фотографии. В нем нет никакой вычурности, и он не приносит себя в жертву какому-то одному научному дискурсу. «Camera lucida» — это еще и просто открытая книга, увлекательное чтение. Барт оговаривает в самом начале, что он не хочет придерживаться какого-то одного критического языка, что все критические языки кажутся ему недостаточными, и именно поэтому он прибегает к весьма обильным метафорам и, может быть, соскальзывает даже в поэтизмы. Но странным образом все это кажется удивительно уместным. Во всяком случае мне как читателю это видится так. В этой книге есть и полемика с кинематографом, которая, правда, носит достаточно частный характер. Естественно, Барт тем самым выражает свое отношение к фотографии, точнее говоря, обосновывает свою позицию в пользу изображения статического.

У Барта не так много статей, посвященных фотографии, но есть работа, которая называется «Le message photographique» («Фотографическое сообщение») — она вошла в русское издание «Системы моды», подготовленное С.Н. Зенкиным. У него есть и другая работа, помещенная в сборнике по семиотике кино. Сборник объединяет целый ряд ключевых текстов, в том числе базеновскую статью «Онтология фотографического образа». В этот компендиум вошла и оригинальная статья Барта, которая фактически повествует о *punctum*'e, не употребляя этого слова. В переводе Ямпольского статья называется «Третий смысл», а в оригинале звучит как «Le sens obtus». Дословный перевод «obtus» — «тупой», в смысле развернутый, открытый. В этой статье Барт рассматривает серию эйзенштейновских фотограмм. Надо сказать, что если фотограммы он еще готов рассматривать, то к кино относится настороженно, считая, что кино предполагает совсем другую феноменологию. Я бы добавила к этому, что феноменологи вообще достаточно подозрительны в отношении движущихся изображений, а это — судя по тому, что мы наблюдали до сих пор, — наводит на мысль о том, что они предпочитают статичное изображение, будь то живопись, фотография

или фотограмма как застывший кинокадр. Разбором такого рода занят в том числе и Барт. Рекомендую эту статью тем, кто интересуется кино. Хотя слова там употребляются специальные, тем не менее основная линия прослеживается, и я думаю, что эта статья будет необходимым дополнением к «Camera lucida» на этапе комментирования книги. Таковы некоторые из текстов, которые существуют вокруг основного сочинения о фотографии и которые так или иначе Барт также посвящает этой разновидности изображения.

«Фотографическое сообщение» (так оно прижилось на русской почве) — это работа, где на своем характерном языке Барт говорит, что фотография является сообщением без кода, или незакодированным в своей основе сообщением. Вы знаете, что Барт был семиологом и изучал функционирование кодов, в первую очередь литературных. Фотографию на этом специфическом языке он не раз называет денотатом и настаивает на том, что она есть жест указания. Когда мы начинаем рассматривать фотографии, когда начинаем их читать, мы так или иначе включаемся в работу по их дешифровке; волей-неволей мы видим в них определенный набор *коннотаций*, т. е. привносимых дополнительных значений и смыслов, связанных прежде всего с функционированием той культуры, к которой мы принадлежим. Но по своей сути фотография — это незакодированный оттиск. Как пишет Барт в статье «Фотографическое сообщение», это есть совершенный аналог реальности — он даже употребляет греческое слово «analogon». По отношению к реальности может, конечно, измениться формат самого изображения: оно может быть большим или меньшим по сравнению с оригиналом. Может быть изменена его цветовая насыщенность: в большей или меньшей степени проявятся контрасты. И тем не менее это совершенный аналог реальности. К тому же, как явствует из «Camera lucida», Барт причисляет себя к разряду реалистов. По-другому и не объяснишь настойчивое повторение того, что фотография несет с собой свой референт, что она неотделима от своего

референта. Что Барт пытается понять? Он хочет понять, в чем особенность фотографии в отличие от других видов изображения. Отвечая на этот вопрос, Барт пользуется феноменологическим языком; он часто говорит: я буду искать поэму фотографии, ее природу — фактически здесь открывается некий синонимический ряд, — буду искать ее сущность (такое слово тоже звучит). Но как бы он ни говорил об этом, какие бы ни употреблял слова — из лексикона ли традиционной метафизики или более близкого ему феноменологического словаря, — ему важно ответить на вопрос, чем фотография как изображение отличается от всех других известных нам изображений.

Барт настаивает на присутствии референта: нет фотографии без референта. В конце концов из этого выводится поэма фотографии, которая оказывается связанной со временем. Речь идет об особом присутствии референта. Возникает удивительная пространственно-временная фигура. «Оно там было», пишет Барт, — «да а ете» в оригинальном тексте по-французски. В статье «Риторика образа» написано, что фотография создает новую пространственно-временную категорию. Да, налицо референт, его безусловное присутствие, но референт *всегда уже отсроченный*. Мы смотрим на фотографию, полагая присутствие человека или объекта, но только полагая: интенция такого рода определяет наше восприятие; мы видим референт запечатленным — и в то же время он всегда отсутствует. Это абсолютное присутствие, которое уже отсрочено, как Барт напишет в «Camera lucida». В самом деле, это очень странное время — Барт часто к нему возвращается, пытаясь прокомментировать его с разных сторон, например представляя его как наложение реальности и прошлого. Способом говорить об этом времени, помимо прочих указаний, является, в частности, глагольная форма «аорист» — прошедшее время, неопределенное в отношении вида. Аорист может выражать и совершенный и несовершенный вид. Противопоставленный как имперфекту, так и перфекту, аорист обозначает ситуацию, которая относится

к прошлому, ограничена во времени (или попросту завершена) и при этом совсем не связана с планом настоящего. Словом, Барт прибегает к разным ухищрениям, в том числе и грамматическим, для того чтобы определить специфическое время фотографии. Мы к этому вернемся чуть позже в связи со *studium*'ом и *punctum*'ом, двумя базовыми понятиями, которые вводит Барт.

Как семиолог Барт говорит о том, что фотографии читаются. Он утверждает, что *studium* и *punctum* суть два режима чтения фотографий. Мимоходом замечу, что интерпретация Барта, сделанная Валерием Подорогой, такова, что она решительно уводит нас из области зримого в область дискурсивного или, точнее говоря, телесно-дискурсивного анализа. Я имею в виду работу, опубликованную в сборнике «Авто-био-графия», под названием «Непредъявленная фотография». Это размышления Подороги по поводу книги «Светлая комната».

Как бы то ни было, Барт говорит именно о чтении, и поэтому складывается впечатление, что восприятие фотографий может легко переводиться на любой другой язык; во всяком случае это выглядит подсказкой или способом переключения, позволяющим анализировать фотографию в терминах текста. Причем текста, понятого не в широком смысле этого слова, а в узком — как разновидность дискурса, или высказывания. Мне хотелось бы обратить ваше внимание на проблему восприятия, потому что было бы полезно видеть в *studium*'е и *punctum*'е два режима восприятия, которые характеризуют фотографию — ведь речь идет именно о ней — и которые существуют не то чтобы попеременно, но сосуществуют — на уровне разглядывания отдельных фотоснимков. При этом они совершенно различны как по своим параметрам, так и по внутреннему времени, если можно так сказать. *Studium* — это поле общекультурных значений. Широта охвата, прилежание — так его определяет Барт. Он специально употребляет это латинское слово, чтобы включить в него как можно больше значений. По его словам, это тот «вежливый интерес», который вызывает у нас большинство фотографий.

Вместе с тем это не какое-то особое усердие, которое мы прилагаем к их созерцанию; может быть, это даже и некоторый род усердия, только он всецело зависит от наших познаний как культурных существ, как носителей определенной культуры. Все те фотографии, которые мы опознаём как фотографии *studium*'а, пропущены через рациональное реле этической и политической культуры. Все они адаптированы к сегодняшнему дню и считаются в кодах, какие преобладают сегодня.

Но есть другой режим чтения и восприятия фотографий, а именно пунктирный. Во всяком случае в русском языке слово «*punctum*» ближе всего примыкает к слову «пунктир». Это скоростной, взрывной режим фотографий — укол, какой они нам наносят. Как говорит Барт в «*Camera lucida*», это ощущение того, что фотография на нас нисходит. Происходит переворачивание отношений в том плане, что мы оказываемся объектом атаки, нападения или выпада со стороны фотографии. «*Punctum*» — еще одно многозначное слово, и обращение Барта к нему неслучайно. Это и «укол», и «рана», и «перфорация», и «точка», «чувствительная точка», и, в одном из более далеких значений, «бросок игральные костей». Когда Барт пишет о броске костей, он хочет сказать, что фотография — это случай, что сама по себе она есть воплощенный случай. И точно так же проявление чувствительных точек по отношению к нам есть случай, возведенный в энную степень: неизвестно, когда и каким образом это с нами произойдет и произойдет ли вообще. Иными словами, это совершенно другой режим восприятия фотографических снимков. Но самое главное состоит в том, что, когда мы начинаем видеть фотографию, рассеченную *punctum*'ом, когда *punctum* рассекает нас самих, для нас *распадается изображение*. Можно и так сформулировать это. Вы знаете, что основная фотография, вокруг которой строится повествование, или, как сказал Деррида, основной *punctum* книги Барта, а именно Фотография Зимнего Сада, в книгу не помещена в качестве одной из иллюстраций. И она не может там присутствовать.

В одном месте Барт даже объясняет почему. Он говорит: я не буду вам ее показывать, потому что мой punctum неизбежно станет studium'ом для вас. В лучшем случае эта фотография удовлетворит любопытство читателя относительно одежды, эпохи, фотогении, но для него она будет лишь еще одной фотографией среди многих других.

В этой связи стоит обратить внимание на то, что punctum — явление в своей основе множественное. Мой studium может стать для вас punctum'ом; ваш punctum — возможно, но не обязательно — переводится в мой studium. Но дело даже не в этом. Скорее, дело в том, что punctum множествен и у него нет закрепленного места. Все мы так или иначе охвачены действием punctum'a, и если мы будем думать о punctum'e так, как это предлагает Барт, то это вернет нас к тому бытию вместе, единичному множественному бытию, которое, как мы помним, составляет ядро размышлений Нанси. Хочу подчеркнуть, что punctum образует поле *множественных* взаимодействий, охватывающее сразу всех. На языке Нанси это есть не что иное, как мир, — мир множится, полнится punctum'ами. Studium, напротив, есть зона всеобщности. Мы все время пребываем в нем, но там нет ни идиосинкразического, ни частного, ни личного. Немного позже я попытаюсь отойти от понимания punctum'a в подобном частном плане. Ведь для Барта punctum — это история *его* жизни, *его* любовь, которую он хочет сохранить, противопоставив течению большого времени, каким с необходимостью выступает для него история. Как заявляет Барт, это *моя* история. Фактически фотография есть способ поведать о «моей» истории, о которой большая история ничего не знает и не желает знать. Как сохранить эту малую историю, этот punctum индивидуальной жизни? Фотография и становится таким способом представления частного, незначимого — того, что всегда отвергается полномасштабным историческим повествованием.

Вернусь к интерпретации Барта Валерием Подорогой. Мне кажется, что это телесно-дискурсивный анализ, вполне

Теория образа

отвечающий тому общему проекту, которому Подорога дал название аналитической антропологии. Говоря коротко, речь идет о воссоздании такого Барта, который не знает о себе как переживающем *punctum*. Подорога предпринимает специфическую реконструкцию обсуждаемого нами текста. Исследуя текстовую реальность, он создает образ идеального читателя, а может быть, и идеального персонажа этого текста, которым становится сам Барт. Ведь Барт еще и читатель — он разглядывает фотографии, поэтому заранее оказывается в позиции читателя, можно сказать, это двойная фигура читателя. Подорога создает образ Барта в соответствии с теми представлениями о теле, которые изнутри порождает текст, в данном случае «*Camera lucida*». И Подорога находит в нем то, что он называет материнским дискурсом, или телом-покровом, а все те *punctum*'ы, о которых пишет Барт в своей книге, переводятся Подорогой в частичные объекты, имеющие отношение к материнскому телу, со всех сторон охватывающему, покрывающему и оберегающему тело сына. Отцовский дискурс, который он называет слепым пятном и который имеет отношение к символическому строю и закону, выступает в роли *studium*'а. Так Подорога переинтерпретирует оба вводимые Бартом понятия. Отец — это закон, установление, это порядок самого языка, словом — символический порядок *par excellence*. Однако, как пытается показать Подорога, в книге Барта нет места отцу. Любопытно то, как он по-своему использует иллюстрации, приведенные в этой книге, а в ней очень хорошие фотографии, например сделанная Аведоном фотография раба, которую Барт остроумно комментирует. Человек на фото — бывший раб, его освободили, и для Барта это есть выражение рабства как непосредственно данного свидетельства, установление исторического факта без применения исторического метода. Эту и многие другие фотографии Подорога переводит в категорию *масок отцовства*. Для него это то периферийное присутствие отца — отцовского дискурса, — которое и обнаруживается в «*Camera lucida*».

Будем откровенны: это достаточно прихотливая интерпретация, но она уводит нас в сторону от проблемы восприятия изображения. Читателю предлагается изысканный и трудный ход; мы узнаём о теле самого Барта, о способах разворачивания написанных им текстов, но при этом уходим в сторону от проблем, связанных с самим изображением. Конечно, я не могу не согласиться с Подорогой, что, как он сказал однажды, всякая книга о фотографии повествует *не* о фотографии. И книга Барта — скорее о работе скорби. Это показывали разные исследователи, включая Михаила Рыклина, автора послесловия к русскому изданию «Camera lucida». Во многом книга посвящена работе скорби и нежеланию переводить подобную работу в траур. Ведь незавершенная работа скорби — это попытка удержать утраченный объект на обозримом расстоянии, в пределах досягаемости. Как только она завершится, как только состоится траур, чего требует общество, чему мы так или иначе научаемся и через что проходим все без исключения, мы *расстанемся* с навсегда утраченным объектом нашей любви. Но мы должны пройти этот путь, чтобы продолжать функционировать как дееспособные социальные существа и т. п. Почти невозможная задача Барта в том и состоит, чтобы удержать утраченный объект в клинически небезопасном виде, чтобы ни при каких условиях не расставаться с ним. Ведь это, по Фрейдю, порождает меланхолию: если мы держимся за объект, его не отпускаем, мы становимся меланхоликами, а это не что иное, как определенный тип отношения к собственной утрате — вовсе не обязательно выражение сумрачного темперамента. Существуют разные интерпретации «Camera lucida», и их довольно много. Интерпретация Подороги — это сильная интерпретация, она рядоположена книге. Вы можете ее принимать, а можете не соглашаться с нею, по крайней мере будете иметь в виду, что путь интерпретации может уводить далеко в сторону от ключевых для Барта проблем и в первую очередь от разбираемой им сути фотографии.

Теперь я хотела бы — скорей всего в пунктирном виде — обозначить несколько моментов, которые позволят нам, задержавшись на этой территории, увидеть, куда еще может привести читателя понятый и истолкованный другими средствами *punctum*. Книга Барта — очень ясная, притом что она поэтическая. Аргументация в ней достаточно прозрачная, и вы сами сможете проследить за ее развитием. В порядке дополнительного комментария вернусь к тому, о чем уже упомянула в самом начале. Я хочу, чтобы вы имели в виду «Третий смысл» как контрапункт к обсуждаемому нами сочинению. В этой работе Барт любопытным образом перебрасывает мост к кино — но к кино *статическому*. Барт, не называя это *punctum*'ом, фактически открывает в кинематографе пространство этих уколов, этих своеобразных перфораций. В статье слово «*punctum*» отсутствует, вместо него фигурирует «открытый смысл», и Барт объясняет, почему он употребляет именно определение «открытый», дословно, как вы помните, — «тупой». Ему нравится, что в слове «тупой» подразумевается такая тупость, которая присутствует в смехотворном, буффонадном, клоунаде, т. е. тупость с элементом легкого гротеска. И Барт удерживает эти и другие смыслы. Но они подчинены главному, а именно: ему хочется найти способ приостановить процесс означивания, процесс, являющийся абсолютно непрерывным. Вы можете сопоставить это с фигурой отца, как его трактует Подорога; у него речь идет о законе означивания (или означения). Так вот, Барт стремится разомкнуть упомянутый процесс. Непрерывность процесса производства значений выражается для него в диегесисе (диегезе, в передаче Ямпольского), т. е. в самом разворачивании кинематографического повествования, носящем линейный характер. Открытый смысл и все, что связано с открытым смыслом (не забывайте про *punctum* из книги, посвященной фотографии), — это то, что поперечно по отношению к такой диегезе. В бартовском понимании это есть не что иное, как текст, выстраиваемый поперечным образом по отношению к законченной наррации.

Барт иллюстрирует все эти моменты, хотя показывать их — дело почти невозможное. Он воспроизводит несколько фотограмм эйзенштейновских фильмов, и в частности кадры с изображением Ивана Грозного, например придворных, когда они осыпают Ивана золотыми монетами во время коронации. В каждом кадре Барт подмечает определенную деталь, которая оказывается совершенно незначительной по отношению к развертыванию киноповествовательной формы. Он говорит, что в одной из этих фотограмм обращает на себя внимание плохо приклеенная борода Ивана. Я вижу этот шов, заявляет Барт, и уже не могу отвлечься от этой детали. Барт анализирует другие фильмы — в статье упоминается «Броненосец "Потемкин"» — и обнаруживает в них такого же рода детали: так, женщина, выступающая на пролетарском митинге, поражает его своим пышным, слегка растрепанным пучком волос. Она подняла маленький, неагрессивный, совсем не митинговый кулачок, и вот эти две детали: ее чувственная прическа и неагрессивная рука со сжатыми в кулак пальцами — своим столкновением создают новую разновидность punctum'a. Эту избыточность по отношению к символическому смыслу и означиванию в целом Барт записывает за открытым смыслом.

Вы скажете, что такое можно увидеть, только если кадр остановлен и если перед нами находится его изображение. Но Барт утверждает, что даже если мы смотрим фильм в движении, есть этот план, может быть, нами не увиденный и прямо не схваченный, план соединения punctum'ов, который выстраивается параллельно развитию кинематографической диегезы. Он встроен в нее. Это то, что называется пермутационной, т. е. перестановочной, игрой означающего. Это тот самый текст, который все время размывает и разрушает цельность кинематографического повествования. Он практически невидим. Но одновременно он является местом, к которому прикрепляется наша эмоция. Обсуждая статус открытого смысла, Барт отмечает, что это то, что вызывает в нас какую-то эмоцию (он ссылается на

собственный опыт походов в кино). Характеризуя выделенные им детали — плохо приклеенную бороду Ивана Грозного или облик женщины, участвующей в митинге, — он заключает, что подобная деталь обязательно связана с каким-то нашим отношением: эмоция, заключенная в открытом смысле, в самом общем виде обозначает то, что мы любим или готовы защищать. Словом, план разворачивания этих микроскопических, невидимых глазу деталей является способом нашего эмоционального встраивания в тот или иной кинофильм. Здесь уже не действуют символы. Ведь в картине есть разные уровни. Барт различает коммуникативный и символический уровни смысла, а этот план им определяется как область бессмысленного, но только такого, что нас к себе необычайным образом притягивает, заставляя смотреть картину помимо привычного желания разобраться со всеми значениями — начиная с поступков героев, прочесть некое скрытое послание, заложенное в фильме, и т. д. и т. п. Все это относится к сфере *studium*'а, если воспользоваться языком «*Camera lucida*», в то время как Барт не перестает обращать внимание на акультурную деталь.

Сложность разговора о *punctum*'е заключается в том, что у самого Барта мы видим постоянное колебание между двумя уровнями рассмотрения проблемы. В «*Camera lucida*» он начинает с фиксации детали (разбирая фотограммы Эйзенштейна, он тоже говорит о какой-нибудь детали, будто бы указав на плохо приклеенную бороду, можно объявить: вот это и есть открытый смысл), но чуть позже Барт отступает от такого буквализма и провозглашает, что *punctum*'ом фотографии является сама ее нозма, а именно время. Теперь уже не нужно указывать на какую-то отдельную деталь. И однако есть что-то в самой фотографии, в характере ее свидетельствования, что нас постоянно зацепляет. Или, в другом месте, еще до того как он выскажется о времени с позиций интенсивности, Барт напишет о том, что *punctum* обладает метонимической силой расширения. В числе прочих он приводит и такой пример: когда смотришь

на фотографию слепого цыгана-скрипача, сделанную Кёртешем, то видишь запечатленную на ней дорогу. Подключив умственный взор, можно мгновенно почувствовать фактуру тех дорог, по которым когда-то доводилось проходить тебе самому (а Барт путешествовал по странам Центральной Европы). Punctum, который мы как будто видим, выталкивает нас за пределы фотографии, выталкивает за пределы ее нарратива. В случае фотографии о нарративе, правда, можно говорить лишь с очень большой оговоркой, однако и для фотографии, и для кино очевидным является следующее: punctum — всегда то, что дополнительно. Вы прекрасно помните формулу Барта: это *дополнение*. Однако ее не следует понимать буквально: дескать, фотограф вдруг заметил деталь и сумел снять ее так, что она предстала и перед нашими глазами, что он выделил что-то особенное, чего другие не видели и что теперь, благодаря ему, все созерцают с удовольствием. Нет, это то, что уже там есть, и в то же время это некоторое дополнение. Как оно приводится в действие, как активизирует нашу восприимчивую способность — вот то, что занимает Барта. Но как только включается этот другой — интенсивный — режим восприятия, в каком-то смысле мы перестаем видеть собственно изображение. Тому немало примеров в «Camera lucida». Например, когда Барт рассуждает об эротике в ее отличии от порнографии, разбирая фотографию Мэплторпа (на ней по некоторым сведениям запечатлен сам фотограф). Рамка фотографии как бы разрезает тело — в откинутаом положении изображена фактически только рука. Барт, по сути, говорит: да, это очень привлекательный снимок — он хорошо выстроен, формально хорошо скомпонован, — но в самом этом человеке есть редкая благожелательность, и я хотел бы познакомиться с ним. Открываемая этой фотографией закадровая область уже не имеет прямого отношения к изображению. Punctum выталкивает нас за его пределы в область *невидимого* в фотографии.

Говоря о punctum'е у Барта (Подорога, наверное, настаивал бы на том, что это область воспоминания; я, однако, считаю, что

воспоминание в его интерпретации носит достаточно личный и в целом контролируемый характер), мне хотелось бы представить вам то, что на первый взгляд может показаться фантастичным. Этим я хочу сказать, что возможен другой ход, связанный с теми воспоминаниями, авторами которых мы не являемся, а именно с воспоминаниями коллективными: мы соучаствуем в них, но при этом ничего о них не знаем. У нас остается уже совсем немного времени, и к следующему разу — поскольку я намереваюсь продолжить разговор о фотографии — предлагаю вам посмотреть одну переводную работу (тем более что сделать это достаточно легко). Речь идет о книге Розалинды Краусс «Холостяки». В ней есть глава, посвященная Синди Шерман. Это замечательный и по-настоящему крупный фотограф, ее работы вошли в коллекции ряда прославленных музеев. У нас, к сожалению, Шерман знают очень плохо, хотя попытки выставлять отдельные работы были. Причем не столько ее собственные, сколько фотографии с ее участием, что имело место во время одной из первых московских фотобиеннале. Хотя книга Краусс «Холостяки» посвящена женщинам-художницам, феминистической она не является. Здесь нет никакого педалирования этих тем, как принято сейчас выражаться. Будем откровенны: на самом деле Краусс — формалист. При этом она использует богатый арсенал французской теоретической мысли. Так, в главе о Шерман у нее много Барта, правда отсылки не к упоминавшейся здесь книге, а к другим его работам, и в первую очередь к «Мифологиям», которые активно ею задействуются. В каком-то виде там же присутствует Лакан. Не забывайте, что Краусс в свое время первой представила эти и другие имена американской арт-критике, и арт-критика прошла большой путь по освоению постструктуралистских текстов. Разные критики погружались в них, конечно, с разной степенью серьезности, но в целом критика вполне освоилась с такой материей. Если кому-то интересна история американского искусства, то Краусс знаменита тем, что своими работами она поставила под сомнение авторитет своего учителя Клементя Гринберга.

Его никто не может обойти вниманием, даже в нашей стране; если вы будете беседовать с искусствоведами, поверьте, что упоминаний Гринберга вам не избежать. Так вот, Краусс — это второй Клемент Гринберг. А если говорить точнее, она заняла его место. В самое последнее время образовалась новая волна искусствоведов, и кто-то, в свою очередь, будет оспаривать уже ее авторитет, но то, что для Америки Краусс — очень значительная фигура, представляется фактом бесспорным. В самых общих словах она предложила новый подход к анализу произведений искусства на основе знания постструктуралистской проблематики.

Эти несколько слов о Розалинде Краусс были сказаны с намерением продолжить разговор о фотографии. В следующий раз мне хотелось бы подробнее рассказать уже о своих изысканиях, дабы встроить их в общий разговор, предложив вашему вниманию одно рабочее понятие. Барт спровоцировал меня на формулирование странного понятия, понятия условного (я не претендую на его непререкаемый статус), и все же именно он помог мне полемически сформулировать понятие *подразумеваемого референта*. Попытаюсь разъяснить его применительно к Синди Шерман или Борису Михайлову, выдающемуся советскому фотографу, живущему сейчас в Берлине и делающему «незначительные» фотографии, в том смысле, что их эстетическая ценность, понимаемая на старый манер, весьма и весьма относительна. Шерман, со своей стороны, прошла необычный творческий путь. У нее были разные серии, включая так называемую булимическую, а также серию по мотивам сказок братьев Гримм. Это был долгий путь, начавшийся с того, что она представляла саму себя в своих фотографиях. Только Шерман не разыгрывала никаких ролей, когда готовила фотографические серии. Вместо этого она создавала типажи с помощью таких формальных элементов, как свет, постановка кадра, фактура самого изображения, и т. д. и т. п. В конце 1970-х годов она сняла теперь уже классическую серию, которая стала частью постоянной экспозиции Музея современного искусства в Нью-Йорке.

Называется серия «Untitled Film Stills», т. е. «Кадры из фильмов без названия». Это почти буквально бартовские фотограммы — застывшие, остановленные кадры. Созданные Шерман кадры из фильмов относятся к определенной эпохе в истории США, и она вполне опознается.

Начну с небольшой оговорки. Сегодня существует чудовищный разрыв между искусством и жизнью, вернее — между искусством и неподготовленным зрителем. Смотреть высокое искусство приходят пять-десять человек; они понимают что-то, пишут эзотерические материалы. Простой зритель на эти выставки не ходит. Шерман — тот редкий художник, который с самого начала сумел преодолеть подобного рода разрыв. К ней простые зрители ходили толпами. Они пришли и на ее выставку «Кадры из фильмов». Надо сказать, что сами по себе это маленькие, черно-белые фото, — я их видела в основном в альбомах, но и в натуральную величину они поражают более чем скромным форматом. Кадры из фильмов 1950-х годов демонстрируют целый набор типажей: блондинку, одетую на выход, которая растянулась поперек гостиничной кровати; плачущую женщину в кофточке с леопардовым воротником: по ее лицу стекает тушь, перед ней одинокий коктейль; жгучую брюнетку, энергичным жестом зажигающую сигарету; студентку, достающую альбом с библиотечной полки и как будто застигнутую за этим занятием врасплох. Словом, на фотографиях явлено полнейшее разнообразие женских образов, какие легко вообразить себе по снимавшимся в ту эпоху кинолентам. И вот, повторяю, на выставку пришли простые зрители — отнюдь не критики, — посмотрели на эти изображения и вынесли вердикт: да, мы знаем эти фильмы. Мы не можем сказать в точности, что это за фильмы — каково имя режиссера, снявшего ту или иную мизансцену, — но в том, что мы их видели, сомнений нет. Таково было общественное мнение, и об этом вспоминает Краусс. Сразу стали придумывать всякие истории — апокрифы наслаивались один на другой. Согласно одному из них, Шерман проводила занятия, где она показывала свои «Film Stills» параллельно

с кадрами из реальных фильмов, на основе которых и была создана ее воображаемая серия. Дальнейшей интерпретацией даже устанавливалась система отношений между «копией» и «оригиналом». А на деле у этих кадров не было никаких оригиналов. Все это было придумано художницей. Но грандиозность проекта, его попадание в цель состояли в том, что люди *узнали*. Что же они узнали? Это и есть самый главный вопрос. Узнал целый коллектив. Удоверив подлинность снимков, зрители тем самым заявили о своем признании. Это самый захватывающий и тонкий момент во всем начинании: ведь они признали не что иное, как свои фантазии. Однако это те фантазии, в которых мы, зрители, всегда уже участвуем. Фантазии по поводу истории, которая, как вы прекрасно понимаете, сегодня как никогда опосредована образами самого кинематографа. Иначе говоря, они, как общность, узнали себя в фантазиях, которые им не принадлежат — не принадлежат каждому в отдельности, зато принадлежат всем вместе уже как коллективу, и зрители становятся субъектами или соучастниками этого коллектива лишь постольку, поскольку узнают сообща.

Попробуем связать сказанное с понятием «*punctum*» у Барта. Для этого посмотрим еще раз на саму фотографию. С одной стороны, это материальный оттиск, или отпечаток. Можно сказать, что физически и химически фотография сохраняет световой след запечатленного на ней объекта. С другой стороны, она предполагает некую интенциональную структуру, определяющую чтение всякого снимка (то, что в «*Camera lucida*» приравнивается к позе — представлению о том, что реальная вещь, пусть и мельчайшую долю секунды, находилась перед объективом). Но этого мало. Фотография остается недопроявленной, пока, по слову Беньямина, в нее не будет «вчитано» исторически детерминированное содержание. Иными словами, пока некая общность не узнает себя в фотографии и тем самым не проявит ее и себя. (Подчеркну, что речь идет об общности не институционального, но аффективного типа. Это те коллективы -

переживающие, проживающие время, — которые не успевают стать субъектами.) Узнавание и есть та точка, где встречаются взгляд и чувство и где изображение впервые проявляется.

Конечно, не каждый оттиск поддается подобному истолкованию. Однако определение *punctum*'а можно распространить как раз на фотографии узкие — попавшие в поле видимости, сделавшиеся значимыми для некоей общности и, со своей стороны, позволившие ей обнаружить себя. Мы помним, что *punctum*, по Барту, обладает метонимически-расширительной силой: выталкивая зрителя за пределы изображения, он заставляет его вступать в игру соотношений (устанавливать возрастные соответствия между зрителем и изображенными на фотографии людьми, переживать заново свой прошлый опыт, эмоцию или утрату). Иными словами, *punctum* фиксирует двойственность самой фотографии, ее укорененность в двух режимах бытования — вещественном и познавательном.

Исходя из всего сказанного подразумеваемый референт можно определить как присутствие в изображении того, что и делает его изображением: еще неизвестно, что это такое и как оно будет прочитано, но видимый образ уже состоялся. Он состоялся, более того, как образ *коллективный*, потому что, выходя на поверхность, прорываясь в поле видимости, он заведомо объединяет многих. Говоря конкретнее, он отсылает к разделяемому коллективному опыту, который не имеет для себя готовых социологических определений. Если еще раз вспомнить общую рамку размышлений Барта в «*Camera lucida*», то подразумеваемый референт будет отличаться от *punctum*'а тем, что он намного шире индивидуального опыта, в том числе рассматривания фотографий. В этом смысле он ближе к тому рассеянному восприятию, о котором в терминах радикальной — политизированной — эстетики размышлял когда-то Вальтер Беньямин. Если говорить совсем просто, то это *условие* проявления всякого изображения.

Боюсь, что такое определение нуждается в коротком комментарии. Для того чтобы пояснить момент «проявления»,

а заодно и различие между образом и изображением, которое лежит в основе всех наших разборов, позвольте привести один любопытный факт, имеющий отношение к истории нашей страны. В свое время на месте Храма Христа Спасителя предполагалось возвести Дворец Советов, символизовавший новую власть. Как известно, этому плану не было дано осуществиться. Однако в начале 1930-х годов был объявлен конкурс, и в 1932 г. победил проект Б. Иофана (позднее состав проектировщиков был несколько расширен). В те годы было принято публиковать проекты в прессе, чтобы в их обсуждении могла участвовать широкая аудитория. Так получилось и в случае с Дворцом Советов. Я не буду останавливаться на недоумении, который проект Иофана и его коллег вызвал у Ле Корбюзье. То ли сам Корбюзье, то ли переводчик его письма не могут подобрать точного слова для выражения всей нелепости (несуразности, несообразности и т. п.) планируемого здания. В своей книге «Культура Два» Владимир Паперный приводит эти документы как доказательство перехода к эпохе соцреализма, включая те реакции, которые этот переход вызывал как сверху, так и снизу. Нас как раз и будет интересовать одна из низовых, т. е. спонтанных, реакций. Следует иметь в виду, что Дворец Советов в версии Иофана — это многоэтажное здание, увенчанное огромным памятником Ленину. Здание настолько грандиозно, что высказывались опасения, что в облачные дни статуи вообще не будет видно. Так вот, когда этот проект был утвержден, на него отреагировал и некий железнодорожный диспетчер. В своем письме в газету «Правда» он подробно описал свой собственный проект — здание с пятиконечной звездой в основании, самый верх которого оформлен группой людей, держащих на своих плечах глобус, увенчанный фигурой Ленина. Вы понимаете, что сходства между этими двумя проектами мало, если вообще допустимо о нем говорить. Однако письмо заканчивалось следующими словами: «Когда я взглянул на этот рисунок [версию Иофана]... то подумал, что осуществлен мой проект».

О чем это говорит? Между двумя проектами пролегла пропасть. Но рабочий узнает свою мечту. Он узнает ее в том, что на уровне изобразительном не имеет никакого отношения к его фантазиям. Это значит, что есть разделяемое поле ожиданий и что в него уже включены участники этой истории — архитектор и рабочий. Понятно, что в данном случае речь идет об образе нового общества, как мы сказали бы сегодня — о воплощенной утопии. Очевидно и то, что аффективно окрашенные фантазии вообще не могут быть запечатлены — никакое отдельное изображение не говорит о них, и в то же время именно изображение служит способом их проявления, фиксации. Важно подчеркнуть, что они узнаются только в горизонте совместности. Вы можете думать об указанном несовпадении, противопоставляя изображению образ. При этом образ, как и фотография, укоренен в материальных вещах и в то же время отсылает к невидимому.

Мне хотелось немного заинтриговать вас этими примерами. Надеюсь, что в следующий раз — с помощью Барта, Краусс и других исследователей современной культуры — мы с вами подробнее разберем следствия, которые отсюда вытекают.

Лекция 8

Розалинда Краусс

Сегодня мы будем говорить о Розалинде Краусс, которая является весьма влиятельным современным арт-критиком. Она много лет занималась сюрреализмом, и в частности сюрреалистской фотографией, однако чем бы Краусс ни занималась, она всегда это делала по-своему. Так, она интегрировала в свой анализ французский постструктурализм, что было совершенно не типично для тогдашней арт-критики, особенно американской. С конца 1960 — начала 70-х годов Краусс проделала большой исследовательский путь. Рекомендую вам ее статью, одну из последних (эта работа вполне отвечает пониманию сегодняшних проблем), а именно «Переизобретение средства», которая была опубликована в третьем номере «Синего дивана» в переводе Алексея Гараджи.

В ней речь идет об исчерпанности возможностей фотографии, но это оценивается позитивно в том смысле, в каком устаревание понимает Вальтер Беньямин. Я исхожу из того, что, может быть, кому-то удалось прочитать текст Краусс, посвященный Шерман. Я принесла альбом ее работ, причем это тот самый альбом, где впервые, в 1993 г., данный текст и был напечатан совместно с маленьким, но очень неплохим эссе Нормана Брайсона, другого известного американского арт-критика. Мне вообще кажется, что это самые интересные тексты о Шерман. Библиография работ о Шерман поистине огромна. Хотя о ней писали практически все наиболее признанные теоретики, текст Краусс представляется мне одним из самых удачных, если не самым удачным. Синди Шерман — это такой автор, который открывает широкое поле для интерпретаций, и очень многие с удовольствием вступали на эту тропу. Например, Артур Данто. Вы знаете, наверное, имя этого крупного американского философа-аналитика. Он писал о современном искусстве, об истории, о философии Гегеля — и это только скромный перечень сюжетов, — словом, он очень продуктивен. В частности, Данто комментировал серию Шерман «Кадры из фильмов», и Краусс откровенным образом иронизирует над ним. Следует заметить, что комментировал он ее в плане некоего скрытого содержания или сущности сквозного — архетипического — персонажа. Персонаж этот он называет Девушкой, и в каком-то смысле, как показывает Краусс, Данто попадает на удочку мифа в бартовской интерпретации последнего, т. е. не задумываясь создает определенное означаемое, покупаясь на так называемую оболочку — на то, что он видит и воспринимает в фотографиях как нечто натуральное, не пытаясь проанализировать специфическую структуру самого изображения.

Прежде чем обратиться к версии самой Розалинды Краусс, я хотела бы немного сказать о ее понимании фотографии, чтобы связать это с тем, что мы уже знаем о Барте. Хотя ее подход и связан с бартовской интерпретацией, она использует другие средства анализа. Попытаемся с ними разобраться. Когда

Краусс пишет о фотографии, она обращается к понятию «шифтер». Исследование Романом Якобсоном шифтеров, которое Краусс имеет в виду, вообще очень продуктивно для анализа различных художественных форм. Например, оно использовалось при анализе литературных текстов Гертруды Стайн, которой мне довелось заниматься. Со своей стороны, Краусс использует его применительно к искусству — не только к фотографии, но и к абстрактному искусству. Казалось бы, это более далекая область, но тем не менее ей удастся задействовать эту объяснительную схему и здесь. Что такое шифтер, согласно Якобсону? Это английское слово имеет свой русский эквивалент: шифтерами называются «соотносящие» части речи. В первую очередь на ум приходят указательные местоимения, которые, по Якобсону, являются пустыми знаками, поскольку наполняются значением только в конкретной ситуации коммуникации. Такую же роль играют личные местоимения «я» и «ты». Когда мы участвуем в диалоге, то каждый из нас попеременно называет себя «я». Однако в отсутствие такого названия «я» остается пустым, т. е. незначащим, знаком. Смысл подобных «пустых» частей речи определяется контекстуально. В данном случае я ссылаюсь на первую и вторую части работы Краусс под названием «Заметки об индексе». В этих «Заметках» она дает понятие индекса. Индекс, или индексальный знак, — это определенный тип знака, который указывает на *физическую* связь с референтом. Вот тут уже ощущается возможная связь с фотографией, наметившийся к ней переход. Вспомните, что для Барта одной из характеристик фотографии является неизбывное, или, как он выражается, неуступчивое, присутствие референта. Это такой тип изображения, который без референта невозможен — в отличие от живописных, графических и иных изображений, где референт является необязательным. Когда речь идет об индексе, его физическая связь с референтом и есть то, что Барт — говоря об этом феноменологически, — по существу, и имеет в виду.

Как считает Краусс, первым, кто установил связь между индексом и фотографией, был не кто иной, как Дюшан, замечательный художник начала XX в., отчасти сюрреалист (хотя трудно, конечно, определить его принадлежность к тому или иному направлению в искусстве). Он — художник необыкновенно продуктивный. И в нем, как в капле воды, соединились все те течения, которые позднее вышли на поверхность. Мне нравятся примеры, которые приводит Краусс, останавливаясь на некоторых из работ Дюшана. Все они по-прежнему связаны с шифтером и индексом. Вы можете ознакомиться с иллюстрациями, помещенными в русскоязычном издании книги «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы». Для начала мне хотелось бы остановиться на дюшановской работе «Оптическая машина». Она может и не поразить вас чисто визуальными достоинствами. Сбоку стоит знаменитая подпись «Rose Selavy». (Дюшан называл себя этим женским именем, не переставая исследовать собственную автобиографию.) А в центре помещен вращающийся диск, на котором красуется надпись. Начинается она словами «Rose Selavy», затем идет непонятная, но благозвучная фраза, срывающаяся в бессмыслицу: «Estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis». Вы видите, что здесь повторяются одни и те же звуки — фактически это звуковая оболочка фразы. Если перевести ее на русский, то она достаточно бессмысленна и означает примерно следующее: «Давайте оценим раны (кровоподтеки) эскимосов с помощью изысканных слов». Под вопрос ставится содержательная сторона подобного высказывания — мы имеем дело с простым набором звуков. Дюшана это и интересовало. Краусс отмечает, что в самом его имени, Rose Selavy, происходит сбой функции шифтера внутри «Оптической машины». Почему? Первая часть имени — Rose — написана через две буквы «r». По французским правилам мы должны прочитать это как «Eros». Но тогда имя собственное становится фразой «Eros c'est la vie», что значит «Эрос — это жизнь». Таким образом, в качестве омофона «Rose Selavy» несет в себе два совершенно разных

значения, и функция шифтера в этом случае сбивается. Иначе говоря, Дюшан не может самого себя назвать, он как будто сознается в том, что никакое название себя, никакое «я» — тем более отношение «я — ты» — не может состояться. Наблюдается расщепление личности на уровне простого жеста автоуказания.

Это же имеет место и в основной его работе, о которой не упомянуть нельзя при всей ее очевидной многозначности. Работа называется «Большое стекло». Строго говоря, за нею закрепились разные названия, и наиболее известное из них — «Новобрачная, раздетая своими холостяками». Отсюда и название книги Краусс «Холостяки» — оно отсылает к этому произведению. Как утверждает Краусс, Дюшан здесь снова исследует автобиографический мотив и снова выделяет расщепленность. Вообще, когда он выступает в роли трансвестита, одеваясь в женское платье, он как будто намекает на социально-половую расщепленность. Когда же он обращается к языку, то демонстрирует языковую расщепленность. То же самое повторится в работе «Большое стекло», поскольку уже в ее названии, «La mariée mise a nu par ses célibataires, même», а именно в первой и во второй частях, присутствуют элементы имени Marcel: «mariée» — «mar» и «célibataires» — «cel». То есть в двух частях этого высказывания записано имя самого Дюшана, но оно разнесено по разным лингвистическим ячейкам, и поэтому идентичность субъекта, в данном случае языкового, опять-таки не может состояться. Эта проблема волнует Дюшана, и он ее своими средствами исследует. Но самое главное (и это вызывает у Краусс особый интерес) — в описаниях к «Большому стеклу» присутствует аллюзия на фотографию. В своих записях Дюшан упоминает о скоростной экспозиции, а такой способ фиксации напрямую связан с фотографией.

Стоит также отметить, что Дюшан сотрудничал с замечательным фотографом Ман Реем. Они оба принадлежат к тому поколению художников, которые занимались энергичными экспериментами в области фотографирования. Кстати говоря, Ман Рей изобрел такую форму, которая называется по-русски

фотограммой. (Сам Ман Рей говорил о «rayographs», похоже, играя собственным именем.) Принцип фотограммы достаточно прост: берется светочувствительная бумага, на нее ставится какой-нибудь предмет, и она подвергается воздействию света без каких-либо манипуляций. На бумаге запечатлевается контур предмета, и это не что иное, как его фотография. Вернее, это принцип фотографии, только наиболее явственно представленный: фотография улавливает отпечаток, который является отражением световых лучей, исходящих от предмета. Так вот, Дюшан был человеком весьма изобретательным; мало того, что он привлек Ман Рея к участию в своей работе, — в «Большом стекле» он еще придумал сита. На репродукции их видно крайне плохо. Вообще, это прозрачная работа со множеством не поддающихся определению деталей: какие-то спицы от колеса, еще что-то, столь же непонятное... Внизу расположены сита; сами по себе они не видны, оставаясь прозрачными, и проступают только тогда, когда в ячейках начинает скапливаться пыль. Дюшан, как видите, работал с пылью. По убеждению Краусс, это есть, в сущности, работа с индексом. В данном случае само течение времени обнаруживает себя посредством пыли, которая и выступает индексальным знаком. На этой фотографии показано, как Дюшан ее культивирует: он делает из нее всякие рельефы и горки, создавая особый пылевой ландшафт. Для него пыль и есть способ регистрировать течение проходящего времени; в случае индекса такой же физичностью отмечен любой остающийся след. Отпечаток ноги будет подобным следом, и даже медицинский симптом будет следом. Но это след совсем не в том смысле, в каком его толкует Деррида. Этот след мы видим, он обладает визуальной достоверностью, и этот след себя не стирает.

Вернемся к фотографии. Необходимо иметь в виду, что фотография — это иконический знак или просто икон, обладающий индексальным отношением к своему предмету. Вот это Краусс и стремится показать. В переводе фигурирует слово «икона»;

конечно, речь о ней не идет; это неверно выбранный эквивалент, вносящий путаницу в понимание. Икон же есть иконический знак, значение которого построено по принципу визуального сходства. Особенность фотографии заключается в том, что помимо визуального сходства здесь есть также и необычайно плотная привязка к изображаемым на ней предметам, к тому самому следу, о котором мы только что говорили. Соединяя все это вместе, можно утверждать, что фотография интересует Краусс в качестве *до-символического* способа изображения. И в этом она безусловно сходится с Бартом. Хочу это акцентировать. Сегодня данный тезис может быть воспринят полемически, но по сути дела Краусс отстаивает доязыковой модус существования фотографии. Если мы обратимся к статье Барта «Риторика образа», то там мы обнаружим похожие мысли. Именно там Барт пишет о фотографии как о новой пространственно-временной категории, соединяющей в себе два момента — сейчас и бытие-в-прошлом (речь идет о новом понятии времени), и характеризует ее как небывалое соединение «здесь» и «тогда». Обратите внимание на эту переключку.

Фотография для Краусс означает точно так же и конец автономии знака. Когда мы будем говорить о Шерман, мы увидим, насколько важно для исследовательницы очертить границы символического, т. е. языка и культуры, с тем чтобы, приоткрыв завесу, показать, что находится по другую сторону от них. Для нее важно не столько даже выстроить такую оппозицию — собственно, она ее и не выстраивает, — сколько начать говорить о бесформенном как об условии формы или же о способе ее существования. Бесформенное — одна из базовых категорий в лексиконе Краусс, но к этому мы еще вернемся.

Итак, фотография знаменует конец автономии знака. Отсюда, считает Краусс, необходим добавленный текст. Вы знаете, что еще начиная с XIX в. в иллюстрированных газетах фотографию всегда сопровождала подпись. Подпись действует наподобие императива (вспомним Беньямина). По подписи начинаешь

понимать, каким образом следует выразить свое отношение к знаку, как читать ту или иную фотографию. Но самое удивительное в том, что такой же логикой обладает реди-мейд, — вот что Краусс пытается показывать. Для нее фотография становится объяснительной схемой для других художественных произведений на основе связки «шифтер-индекс». В самом деле, реди-мейд — любой предмет или объект, бытовой или промышленный, который оказывается помещенным в экспозиционное пространство, — фактически наделяется статусом произведения посредством изоляции и выбора. Как только мы такой предмет изъяли из его привычного окружения и поместили в новую среду, включается функция шифтера, т. е. отныне предмет наделяется конкретным и неожиданным значением. Получается, что физическое — но и экзистенциальное — присутствие одного-единственного предмета гарантирует в данном случае его означивание. Таким образом, принцип индексального знака будет действовать и здесь.

В связи с этим следует упомянуть, хотя бы бегло, Чарльза Пирса. Как вы знаете, этот американский философ разработал сложную классификацию знаков. Отмечу интересную особенность: в его классификации фотография должна была противостоять иконическому знаку, хотя и то и другое основано на сходстве. Тонкость состоит здесь в том, что индекс указывает на физический тип взаимосвязи, и Пирс приписывает фотографии индексальный статус, так как ему необходимо подчеркнуть, что это слепок, отпечаток, результат некоторого физического взаимодействия. А фотография по всем внешним признакам — это иконический знак, основанный на сходстве, с помощью которого указывается на то, что в нем самом воспроизводится без изменений. В своих исследованиях Краусс показывает, что абстрактная живопись 1970-х годов является *переводом* изобразительных кодов живописи и скульптуры в изобразительный код фотографии, и это очень любопытная интерпретация. Она рассматривает абстрактную живопись, анализируя одну

из выставок в Центре современного искусства P.S. 1, и убедительно дает понять, что то, как функционирует живопись в здании бывшей школы, которая и стала Центром современного искусства, превращает ее в полноправный индексальный знак. Иначе говоря, значение этой живописи определяется контекстуально — тем, что она является своеобразным продолжением стен: она ограничивает их, почти буквально воспроизводя соотношения цветов, которые встречаются на стенах, но одновременно выступает слепком, прямым комментарием к тому, что находится за ее пределами, т. е. следом самих этих стен. Допустим, на стене различимы два участка краски и их соединение в качестве границы между ними. Живописная картина повторяет эту комбинацию без всяких искажений, только определенным образом ее рамируя. Это один из примеров. Краусс приводит и другие. Хочу подчеркнуть, что значение абстрактного искусства может зависеть от того, в какие условия экспонирования оно попадает. Нужно лишь найти возможность этот контекстуальный смысл разгадать.

Категория, на которую я хочу обратить ваше внимание сейчас, — это категория бесформенного, того, что Краусс в высшей степени интересуется и что она берет у Жоржа Батая. (Что касается Батая, это еще один крупный персонаж XX в., теоретик и писатель; у нас переведены многие его работы. На самом деле его профессиональная принадлежность остается принципиально открытой. В любом случае он сильно повлиял на сюрреалистов, основав, в частности, журнал «Документы», который выходил в конце 1920-х годов. Для своего «Критического словаря», напечатанного на страницах этого журнала, он тогда и написал заметку о бесформенном.) Краусс обращается к этому понятию Батая и активным образом его задействует, используя в своей дальнейшей критике, причем на самом разном материале. Батай утверждает, что слова должны определяться их функцией. И в этом плане назначение слова «бесформенное» («l'informe») заключается в том, чтобы «деклассировать» — по-французски «déclasser»,

в двух смыслах этого слова. Первый — это экономический, почти марксистский контекст слова «деклассировать», когда речь идет о социальном принижении, о насильственном лишении социального статуса и т. п. Действительно, у Батая речь идет о принижении объекта, вернее о его *снижении*, т. е. об устранении исходящих от объекта притязаний — на полноту смысла, если речь идет о слове, например. Но в слове «*déclasser*» есть и другое значение, а именно «деклассификация», что понимается как изменение самих условий появления смысла. Имеется в виду подрыв бинарных пар, которыми традиционно схватываются смысл или форма. Назвав эти значения, Краусс переходит к анализу скульптуры Джакометти, показывая, что бинаризм здесь не работает вообще. Одной из устойчивых бинарных пар в нашей культуре, к которым мы привыкли, является пара «мужское — женское». У Джакометти есть формы, которые можно воспринимать как квазиэротические и даже квазисексуальные. Так, не без влияния сюрреалистов он делает мобильные скульптуры: скажем, по поверхности, напоминающей серп (сегмент опрокинутой сферы), туда и обратно катается шар, постоянно меняя положение; были и более сложные конструкции, чем просто сфера и шар. Поскольку его работы подвижны, то оказывалось совершенно невозможно определить эти объекты в принятых гендерных терминах. Это было мужское, переходящее в женское, и женское, переходящее в мужское. Иными словами, невозможно было наделить объект какой-то одной идентичностью. Этот пример позволяет Краусс заключить, что бесформенное — отказ от мышления логическими категориями, которые жестко противопоставлены друг другу.

Чтобы продолжить эту мысль, обратимся к понятию Батая «*alteration*», которое переводится, в частности, как «искажение». В этом слове также объединены два значения, имеющие отношение к высокому и низкому. С одной стороны, «*alteration*» связано с физическим распадом, как в случае органического разложения и порчи. С другой — то же самое слово обозначает радикальную инаковость — абсолютное отличие — сакрального.

Таким образом, оно действует сразу как бы в двух регистрах. Почему мы сейчас об этом говорим и почему это важно? В отличие от всех, кто анализировал примитивизм в то время (вы знаете, что был большой интерес к так называемому примитивному искусству и его влиянию на европейцев), Батай говорит: нет, это неинтересно, выявление творческого импульса, транслируемого от примитивов в сторону кубистов и иже с ними, интереса представлять не может, а вот что действительно интересно, так это *внутренняя логика* самого примитивного искусства. Логика эта предстает по-настоящему брутальной; он видит в примитивном искусстве искажение, а именно распад и обесценивание узнаваемой человеческой формы. Самоистязание — то, что характерно для отдельных первобытных культур, — заодно с калечением выступает для него первичным актом клеймения, а это и есть *уничтожение формы*. По мысли Батая, это жест сакральный и копрологический одновременно. Понимать это следует так, что примитивная форма не создается, но, напротив, подвергается уничтожению. Таков тот общий контекст, на который опирается Краусс и в который вписан ее первоначальный интерес к бесформенному. Бесформенное воспринимает и на более позднем этапе, когда Краусс будет рассматривать творчество Шерман.

Однако есть еще один термин, который Краусс использует не менее активно и который, безусловно, связан с упомянутым бесформенным. Это понятие *десублимации*. В данном случае оно используется применительно к творчеству Шерман. Первое, что приходит в голову и что заслуживает специального упоминания, это содержащаяся в нем полемика с фрейдовской идеей сублимации. Согласно Фрейду, сублимация имеет место тогда, когда сексуальное влечение, связанное с либидо, канализируется по-иному, нежели того требует его прямой ход или же прямое назначение. Мы говорим, например, что художник сублимировал себя в творчестве. А это значит, что свою эротическую энергию он перевел в креативную. Ярким примером такого рода сублимации является Леонардо да Винчи. Леонардо считается

асексуальным и в то же время принято считать, что он достиг высшей формы творческой сублимации, о чем свидетельствует очень многое, в частности его выдающиеся научные исследования. Побывав на выставке Леонардо да Винчи в Нью-Йорке, я была поражена тем, о чем прежде знала только понаслышке; он действительно делал свои записи в зеркальной проекции — прочитать их нельзя, но если поднести зеркало, то все окажется на месте. Не уставая он рисовал свою выразительную голову, со страстью проектировал разного рода машины, в том числе и инженерные устройства по эффективному метанию снарядов, короче, фантазия у него была воистину неисчерпаемая. Существует версия, почему способности Леонардо развились именно таким образом; этому, собственно, и посвящена знаменитая биография Фрейда, или, по-другому, патобиография, анализирующая истоки творчества художника. В ней Фрейд находит психоаналитические объяснения его интеллектуализму. (Приведу один пример, поскольку Леонардо — очень интересная фигура, пример из статьи Мерло-Понти о Сезанне, которую мы разбирали в самом начале наших занятий. Леонардо обзавелся необычной ящерицей, смастерил ей крылья, которые наполнил ртутью, и при каждом движении животного они колыхались и дрожали; точно так же он сделал ей глаза, бороду и рожки, приручил ее, посадил в специальный ящик, и этим маленьким чудовищем пугал своих друзей. То есть он вел себя как настоящий ребенок, о чем Мерло-Понти пишет с нескрываемым расположением. Вы видите, что диапазон художника был предельно широким: от проявлений чисто игровых до создания инновационных инженерных проектов. Так вот, Леонардо да Винчи — это хрестоматийный случай сублимации.)

Розалинду Краусс, хотя она и имеет в виду эту концепцию Фрейда, интересуется десублимация, которая, как нетрудно догадаться, находится на стороне бесформенного. В своем исследовании — и это довольно убедительно показано — Краусс связывает десублимацию с тем, что она называет вертикалью.

Речь идет о культурной вертикали, или о вертикали культуры. Краусс использует этот термин, имея в виду по крайней мере два значения данного слова. С одной стороны, вертикаль связана с гештальт-психологией и, согласно таковой, означает ось формы. Мы строим форму как существа вертикальные, и сама форма расположена по вертикальной оси; в конечном счете она есть фронтально-параллельная проекция выпрямленного тела наблюдателя. Вертикальное положение тела, прямохождение — все это участвует в создании формы. Значит, у такого процесса, как формообразование, есть своя антропологическая подоснова, а главное — сама проектируемая форма отличается связностью, единством. С другой стороны, у вертикали имеется и чисто культурное истолкование: вертикаль является осью прекрасного. Возьмите деление на высокое и низкое — фактически это и есть вертикаль. В культуре мы всегда имеем дело с вертикалью, и, как показывает Краусс, вертикаль эта охватывает не только произведения высокого искусства, но и те фетиши, по ее выражению, которые функционируют в массмедиа. Иными словами, даже в массмедиа мы сталкиваемся с традиционной схемой организации культурных артефактов.

Переходя к творчеству Шерман, начну не с самого начала, а покажу вам то, что она сделала в 1980-е и что не было опознано в качестве работы с вертикалью. Мы уже говорили о том, что художница заявила о себе «Кадрами из фильмов», и к ним, возможно, мы еще вернемся. В 1981 г. Синди Шерман получила заказ от журнала «Артфорум»: ее просили сделать цветные развороты для журнала. У «Артфорума» ее новые фотографии особого успеха не имели: они все *горизонтальные*, что передается не просто форматом, но и точкой зрения, направленной сверху вниз. Вроде бы совершенно очевидный факт, на который никто не обратил тогда внимания, — никто из критиков вообще не прочитал их как горизонталы. Краусс же горизонталь приравнивает к означаемому этих фотографий. Но чтобы таковое выделить, она встраивает их в определенный исторический контекст;

это не произвольная интерпретация, а такая, которая исходит из художественных и дискурсивных практик данного периода. А в то время появился целый ряд работ, которые дали возможность интерпретировать серию Шерман именно в качестве горизонтали как базового означающего. Одну из фотографий, а именно «Без названия № 92», Краусс отмечает особо. Здесь в героине Шерман, по ее словам, проглядывает линия животного начала. Этот снимок, изображающий испуганную женщину, не позволяет примыслить женскую податливость и уязвимость, т. е. весь тот набор стереотипов, которым и воспользовалась критика. Даже феминистически настроенные критики не избежали этой ловушки: они стали приписывать изображенным женщинам психологические состояния — романтические грезы, воспоминания о былой любви, предчувствия любви грядущей. Все это придумывали люди весьма искушенные, поднаторевшие в Лакане. Однако Краусс не спешит с заключениями. Она стремится внимательнее рассмотреть контекст.

А контекст таков. В эти годы работал знаменитый абстрактный экспрессионист Джексон Поллок. Свои картины он делал в технике так называемого дриппинга — у нас даже не переводят этот термин, как будто признавая невозможность в одном слове передать присущую художнику манеру. Впрочем, есть вариант — «каплеметание». Именно этим методом Поллок создает огромные холсты, исполосованные следами разбрызганной краски, холсты и в самом деле полные экспрессии. Надо заметить, что абстрактный экспрессионизм воспринимался как высокое искусство; до этого времени исторический экспрессионизм, а также абстрактное искусство полностью вписывались в традиционный способ восприятия живописной картины. Однако в этот же период появляются другие художники и в их числе небезызвестный Энди Уорхол, который к названным полотнам делает свой комментарий. Создавая серию «Окисление», он фактически показывает, что они — вовсе не то, что мы думаем. Работа Уорхола — это следы человека, который предается акту

мочеиспускания. Таким образом, его картины переписывают Поллока в терминах горизонтали. Создается совершенно другой образ того, что делает Поллок, и этому способствует хулиганская выходка Уорхола. Но есть и другие художники. Роберт Моррис, например, тоже определенным образом комментирует творчество Поллока, только делает это с помощью войлока и сыпучих тел. Своими работами он как будто вводит в игру элемент гравитации, демонстрируя, как земная тяжесть увлекает вниз все без исключения предметы — вопреки нашим попыткам оторваться от земли, стать прямоходящими, т. е. настоящими людьми культуры. Между прочим, у Фрейда есть несколько прямолинейный миф о том, как человек вначале ходил на четвереньках, упиравшись носом в собственные гениталии. Потом же, когда он воспрянул — и в прямом и в переносном смысле, — ему открылся горизонт, который и является условием созерцания, проецирования образов, словом, самим зрительным полем, включая культурно обусловленное восприятие. Этот переход к вертикали и есть, по Фрейду, сублимация. Можно назвать и других, которые по-своему перетолковали творчество Поллока, — это сделал и Эд Руша, к примеру. Все вместе эти эксперименты словно возвращают нас в докультурное состояние. Так выглядит тот контекст, в который Краусс и пытается вписать работы Шерман. Важно подчеркнуть, что она выделяет в них горизонталь — десублимирующую точку зрения — не как значение, а именно как означающее. Означающее, напомню, — это материальный аспект знака, его чувственно воспринимаемая оболочка. На языке формалистов это можно понимать как содержание формы. С содержанием формы и имеет дело Краусс, только обоснование своего метода она заимствует у Барта.

Потом у Шерман появились работы, которые Краусс выделяет в серию под условным наименованием «Отблески и отражения». Здесь речь идет о продуманной игре со светом. В целом ряде фотографий, где заметна такая игра, используется эффект, который Краусс называет диким светом. Это свет отраженный, свет, который многократно дробится и преломляется, как,

например, свет, отражаемый поверхностями драгоценных камней; не имея единого источника, он оказывается множественным. В фотографиях 1980-х Шерман в полной мере задействует данный эффект. Есть и более выразительный пример, когда ее лицо полностью погружено в тень и уже непонятно, что, собственно, мы видим, какую визуальную информацию получаем из конкретного изображения. Под вопрос ставится сама его связность. Для того чтобы объяснить эти работы, Краусс обращается к Лакану (американские критики потом подхватят это знамя): одна из наиболее известных его метафор связана с интерпретацией пространства как некоего светового состояния. Кстати, сам Лакан полемизирует с тем, что в переводе фигурирует как «геометральная» модель пространства. Под этим подразумевается Декартова модель пространства, когда пространство контролируется из единой точки наблюдения, в том числе и перспективно задаваемой. В противовес пространству, названному им геометральным, Лакан пытается обосновать состояние видимого — пространство как состояние света. В этой связи он полагается на труды своего друга и коллеги Роже Кайуа. У Кайуа есть классическая работа, посвященная проблемам мимикрии. Она называется «Мимикрия и легендарная психастения». Там приводится много подробностей из жизни насекомых, богомолов в первую очередь. В статье немало интересных наблюдений. Так, согласно Кайуа, мимикрия оказывается настолько избыточной, что на каком-то этапе перестает играть функциональную роль. Мы привыкли думать, что животное мимикрирует под пространство, чтобы выжить, — но Кайуа приводит удивительные примеры, показывающие, что мимикрия доводит животное до такого состояния, что оно, напротив, начинает подвергать себя опасности: скажем, попадает в поле видимости, и хищнику в этом случае легче расправиться с ним. Это связано с тем, что мимикрия имеет под собой другое основание. Мимикрия — не столько функциональный или защитный механизм, сколько полное растворение в пространстве.

Возвращаясь к Кайуа, скажу: имеется в виду такая маскировка, которая превращает ее объекты в нечто принципиально *бесформенное*. Поддавшись зову пространства, объект маскировки стремится раствориться в нем без остатка. Все эти вещи захватывают также и Лакана. Его интересует, как светящийся взгляд (говоря его языком — сияние самого пространства) превращает субъекты в зеркало мира. При таком понимании мимикрии не остается субъекта — взамен появляется пятно, и Лакан хватается за это положение. В его интерпретации субъект становится частью общей картины пространства. У него есть фраза, которую полюбили американские критики: картина, которую я вижу, находится в моем глазу, но и я, я сам, — в этой картине. Лакану важно дать понять, что субъект становится частью пространства. Впрочем, это уже не субъект — о субъективности здесь можно говорить лишь с величайшей натяжкой: при мимикрии больше нет того, что имеет отношение к «самому себе» или к проекции за пределы собственного «я», поскольку в этой ситуации больше нет самости, нет «самого себя». В какой-то степени это перекликается с Мерло-Понти — подразумевается «Феноменология восприятия», где говорится о том, что восприятие укоренено в толще и плотности тела, которое лишь преграждает путь к свету. Это разные, но близкие способы определять видение в терминах света. Поскольку на пути света стоит наше тело — а свет охватывает нас и спереди и сзади, — то восприятие не является прозрачным, как не является прозрачной собственно концептуализация пространства. Подытоживая эти рассуждения, можно сказать, что картина, как ее понимает Лакан, не связана ни с целостностью, ни тем более с формой. Речь идет о бесформенном, о зрительных условиях бесформенного — или об активно действующей десублимации. Когда мы смотрим на работы Шерман этого периода, мы не видим их привычным взглядом культурного зрителя, т. е. из единой точки наблюдения, при которой мы могли бы охватывать всю картину целиком, соединяя ее в некое

завершенное целое. Краусс приходит к выводу о том, что происходит разрушение целостности самого гештальта — оснований, на каких покоится наш взгляд.

Вот фотография, которую разбирает Краусс («Без названия № 167»). Что мы здесь видим? Вернее, как мы видим? Мы видим какую-то зыбучую поверхность. Первая реакция, которую провоцируют работы Шерман, — это легкая брезгливость. Чем дальше, тем сильнее ее фотографии вызывают смешанное с неудовольствием удовольствие — или удовольствие через неудовольствие, по определению психоаналитика Теодора Рейка. Мы хотим их рассматривать, и в этом смысле они вызывают у нас определенный интерес и даже удовольствие, но вместе с тем они нас отталкивают. Итак, на этом фото виден ряд фрагментов: кончик носа, ухо, обнаженные зубы, палец с накрашенным ногтем, которые почему-то отделены друг от друга и разбросаны по всему изобразительному полю. Все это разрозненные фрагменты какого-то тела. Мы видим также пудреницу, в которой схвачен взгляд, не имеющий никакого отношения к взаимному расположению указанных объектов. Он абсолютно не соотнесен ни с одним из тех фрагментов, которые видны на фотографии. Фотография не собирается в единое целое — она будоражит, тревожит, в конечном счете разрушает зрительский гештальт. Вот чего добивается Шерман. И не только тем, что разбивает тело на фрагменты, распределяя их повсюду. Здесь нет и намек на единство формы: у нас, зрителей, не остается возможности управлять изображением как неким законченным образом. Я бы даже сказала, что здесь наступает семиотический сбой. Шерман последовательно добивается такого сбоя семиозиса. И это происходит постоянно.

Рассмотрим изображения, которые решительно отличаются от всего увиденного и обозначаются как «Портреты старых мастеров». Как сообщает один из комментаторов, Шерман получила стипендию и поехала в Рим, где должна была ходить по музеям и работать над своим проектом. Вместо этого она отправилась на блошинный рынок покупать бусы, ткани, кружева

и прочую недорогую бутафорию. В конце концов за два месяца она создала серию крупноформатных фотографий, которая вошла в обиход как «Исторические портреты». Краусс переименовала ее в «Портреты старых мастеров». Прежде всего, все эти портреты имеют свой прообраз, а в некоторых случаях и не один. Так, портрет по мотивам Энгра имеет три прообраза — три картины соединяются вместе в едином перетолковании, — и каждый раз позирует сама художница, даже если ей приходится изображать мужчину. Все это, конечно, аллюзии на знаменитые картины. Взять хотя бы портрет, возникший на основе живописи Рафаэля и изображающий его возлюбленную Форнарину. Но что это за портреты? Почему они создаются и с какой стороны можно подступить к их интерпретации? В отличие от того, что мы только что обсуждали — от изображения разрозненных фрагментов тела и связанного с этим разрушения гештальта, — Шерман исследует теперь высокое искусство. Это исследование не лишено внутреннего драматизма; в его основу, по мнению Краусс, положены рамы. Рамы могут быть самыми разнообразными. В первую очередь это то, что ограничивает традиционную живописную картину, наделяя ее определенным внутренним смыслом. Рама не только отграничивает картину от внешнего мира, но и придает ей целостность. Она тем самым связана с формой. Но есть и внутренние рамы. Например, черный фон, охватывающий со всех сторон фигуру, — это тоже разновидность рамы. Есть рамы, которые повторяются на уровне жестов, скажем, когда определенным образом сложены руки: само положение рук в форме латинской буквы «U» дублирует и подчеркивает раму. Итак, в этой серии Шерман все время обыгрывает совершенно классический момент, связанный с рамированием. Одновременно вы видите еще один навязчивый мотив — присутствие бутафорских, накладных частей тела. Иногда это принимает почти отталкивающий характер.

Что все это означает? Фотографии можно прочитать так, что поверхность кадра выступает некоей маской, или завесой.

Накладной орган указывает на то, что есть нечто скрываемое этим органом, нечто, спрятанное под искусственной частью лица или тела. А это, если разобраться, не что иное, как указание на герменевтическое измерение произведения искусства. Это значит, что в произведении искусства есть некая истина, которую нам предстоит постичь, углубившись в интерпретацию этого произведения. В данном случае мы можем говорить о противостоянии идеального и материального, или разума и тела, ведь Шерман имеет дело с объектами, представленными в своей грубой материальности. В то же время прекрасно видно, что изображаются *протезы, которые утягивают вниз*, — факт, вовсе не остающийся скрытым от внимания зрителя. Это можно понимать по-разному, например таким образом, что в любой момент протезы готовы сползти или сорваться, потому что прикреплены грубо и как будто на скорую руку. То, что это протезы, настойчиво бросается в глаза. Повторяю, это подчеркнуто тем, с какой небрежностью они приделаны к модели. Но точно так же протезы указывают (еще одно возможное прочтение) на материальность органов, заместителями которых они же и являются, и эти органы тоже обладают плотностью, тяжестью и тоже подвластны гравитации. В результате — если следовать герменевтической логике — вместо истины сокрытой, которую картина приглашает нас узреть, мы сталкиваемся с непроницаемостью самой телесной материи: новые работы отсылают не к культурной вертикали, а опять-таки к горизонтали, они отсылают к бесформенности материального.

Сделаем еще один шаг. Есть серия фотографий, название которой у нас перевели как «Рвотные картины». Они, мягко говоря, неприятны. Хотя найденная мною серия называется «Гражданская война», думаю, что и в ней можно разглядеть искомую особенность: уже здесь присутствуют элементы распада. Но это не совсем то, о чем ведется речь у Краусс. У нее подразумеваются отходы, отбросы. Феминистки интерпретируют их в основном как рану: женщина — воплощенная рана,

и весь маскарад, т. е. набор образов, которыми женщина скрыта и одновременно представлена, — это то, что заслоняет от зрителя истину раны. А видеть этого никто не хочет: понятно, что рана является результатом фантазматической кастрации. Но если все сводится к истине раны и она нам так или иначе явлена, это снова смысл, заключает Краусс, еще одно означаемое, обнаруженное феминистками, и вопрос оказывается закрытым. Однако Краусс отстаивает за Шерман открытость и незавершенность поиска. Она не замыкает серию означающих, которые находит у художницы, несмотря на то что в самом анализе присутствуют инструментальные понятия. Краусс утверждает, что цепочка движется, что перед нами серия *открытых* означающих.

Для того чтобы суммировать некоторые вещи, я хочу напомнить вам о книге, которую я уже называла. Речь идет о книге Барта «S/Z». Это поистине захватывающее исследование. В нем анализируется рассказ Бальзака «Сарразин», и пара S/Z имеет отношение к содержащемуся в заголовке имени. В этой книге Барт убедительно показывает, что реализм в прозе является эффектом действия литературных кодов. Каждый персонаж предстает соединением самостоятельных кодов, которые без труда выявляются в рамках литературного произведения. К ним относятся так называемые операторы различия — социальное положение, возраст, пол и т. п. К ним же относятся операторы отсылки к общей эрудиции, как, например, реплики в сторону, оговорки типа «как известно» и т. д., через которые вводится общая истина. Наконец, это операторы, имеющие отношение к неясности, которая, собственно, повествованием и движет; что-то ведь должно вести читателя к ответу на вопросы «кто» и «что», должно помочь разобраться в повествовании по мере продвижения к исходу. В реалистическом повествовании имя как будто наполнено определенной референциальной плотностью. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что имя — это тоже результат разногласия кодов. Иначе говоря, даже имя не подкреплено референтом, хотя читатель реалистической

прозы полагает, что оно есть единица реальности и что за ним стоит некая эмпирическая данность. Тот факт, что имя пусто, от читателя реалистической литературы остается, безусловно, скрытым. Говоря языком Барта, показать пустоту имени в реалистической литературе или имя как эффект движения литературных кодов есть акт демистификации литературного произведения, т. е. обнажение того, каким образом произведение устроено. Шерман и занята такого рода демистификацией. Ее интересует движение того, что Краусс называет означающим и что в известном смысле становится содержательно определяющим. В данном случае я возвращаюсь к «Кадрам из фильмов» конца 1970-х годов. Это то произведение Шерман, которое, напоминая, будет позже канонизировано. Как показывает Краусс (она приводит разные примеры, разбирая, в частности, и эти фотографии), зачастую формальные вещи, едва заметные и порой индифферентные для глаза, такие как зернистость самого изображения, глубина резкости, освещенность и пр., оказываются более значимыми для восприятия работы, чем чисто нарративные моменты. Зернистость, дверной косяк и прочие аналогичные детали отграничивают пространство наблюдателя от пространства наблюдения, и эти формальные аспекты (то, что относится к самой фотографической текстуре) в содержательном плане более насыщены, чем элементы виртуального повествования. Последние, безусловно, присутствуют, и, конечно, Шерман использует их. Постараюсь это объяснить. Кинематограф создает образы в своей основе нарративные, а в обсуждаемой серии Шерман имеет дело именно с кино. Для нас кажется естественным, что движущиеся образы кинематографа встроены в определенный нарратив, и даже если мы рассматриваем кадры из фильмов по отдельности, фактически мы подразумеваем движение повествования как некий общий для них горизонт. Ведь это уже стереотип самого кинообраза, то, что подспудно присутствует даже в застывшей фотографии.

Я хочу показать вам те три «Кадра без названия», на которых останавливается Краусс (№ 21, 22, 23). Все они одинаковы в том смысле, что на них Шерман появляется в одной и той же одежде. (Обычно ее героини совсем не похожи одна на другую: брюнетка, зажигающая сигарету на фоне непроницаемой ночи; озабоченная или напуганная домохозяйка у себя на кухне; девушка с чемоданом на повороте загородного шоссе и др.) Анализируя эти кадры, Краусс показывает, что сам характер съемки, а именно план, способ кадрирования, угол объектива и т. д., — все это из фигурирующей на снимках женщины делает определенный типаж. Не она играет или изображает какой-то типаж, а сама фотография своими формальными характеристиками делает из нее то хичкоковскую героиню, то просто растерянную женщину, запечатленную стоящей на ступеньках. Все это разные кинотипажи — их можно связывать с именами конкретных режиссеров, каждый раз они кого-то нам напоминают. Однако объект изображения всякий раз один и тот же, и его значения создаются сугубо формальными средствами. Этот момент стоит принять во внимание. Именно таким способом формируется образ женщины в кинематографе.

Вопрос. Как Шерман технически сама себя снимала?

Ответ. Насколько я себе представляю, это совсем несложно: есть то, что в просторечье называют грушей, на которую и нужно нажимать. Удивительно другое. Когда Шерман делала свои первые фотографии, она не скрывала того обстоятельства, что снимает саму себя. От тех, кто разбирается в фотографии, умеет ее читать и любит этим заниматься, она вовсе не пыталась скрыть провод, который оставался в кадре и вел к фотографу, в данном случае к ней самой. Снимал Шерман также и муж. Интересно то, что на раннем этапе, находя подходящую одежду, Шерман одевалась в нее без особого тщания. Несмотря на это арт-критики восклицали: ах, как это достоверно; если взять кадр из фильма

такого-то режиссера и присмотреться к пуговицам на платье героини, то они полностью перекликаются с пуговицами на костюме, подобранном Шерман! Иначе говоря, они усматривали достоверность на уровне самого реквизита. Она же подбирала костюмы случайно, не скрывая условности всех своих переодеваний. Как я об этом уже говорила, Шерман талантливо создала типажи, запустившие в ход коллективные фантазии. Это был удивительный прорыв из области прямой референциальности в область референциальности подразумеваемой.

Вопрос. Сама Шерман никогда не предлагала версий интерпретации своих работ. Так ли это?

Ответ. У Шерман есть своеобразная личина — образ неговорящего художника. Она действительно всегда воздерживалась от интерпретаций. Первое и главное, что бросается в глаза: все ее фотографии не имеют названий — они все до единой «Untitled». Феминистки очень этим возмущались. Дескать, Шерман воздерживается от критического высказывания в свой адрес, а должна была бы это сделать. Краусс не без иронии замечает, что делать это она отнюдь не должна: с каких пор художник должен себя объяснять, напрямую комментируя свои работы? Он объясняется на другом языке, вписываясь в дискурсивный контекст, создаваемый как работами других художников, так и их интерпретацией. Краусс делает один интересный и довольно тонкий ход — хочу немного о нем рассказать. Она выделяет одну фотографию Шерман, которая, по ее мнению, hors série, т. е. выпадает из серии все тех же «Кадров из фильмов». Хотя увидеть что-то трудно: в альбоме воспроизведен темный силуэт на светящемся фоне, а внизу две уже совершенно неразличимые фотографии Эдгара Дега, которые были опубликованы примерно в это же время. Комментарий к ним сделал известный искусствовед Дуглас Кримп, с которым мне довелось познакомиться как-то в Нью-Йорке. У него дома висит фотография Шерман. Похоже,

эту работу она подарила ему еще в тот период, когда Кримп впервые представлял художницу американской публике — за год до открытия ее первой персональной экспозиции. Так вот, Краусс считает, что фотография Шерман, выпадающая из указанной серии, является реакцией на публикацию Кримпом двух фотографий Дега и его комментариев к этим работам. Между прочим, фотографии эти очень любопытны. Дега, как вы знаете, любил рисовать и снимать балерин. Здесь фотография дана сразу в двух вариантах — позитивном и негативном. Если присмотреться к обоим, то видно, что в одном случае все то, что в нашем восприятии должно быть тенью, светом или толщиной, абсолютным образом переиначено: там, где тень, — свет, где толщина — там что-то полупрозрачное и неуловимое. Посмотрите, как у балерины светится лопатка. Словом, один из этих снимков напоминает рентгеновский. А вместе, в паре, они создают подвижную ось запечатленной формы за счет инверсии позитива и негатива, устанавливая между собой особенные световые отношения. В результате, как отмечает Кримп, о них можно говорить только на языке, присущем самой фотографии. Такого языка в нашем распоряжении нет. Возникает вопрос о его характере или природе. Дальнейшее — дело осмысленной интерпретации. Оригинальность интерпретации самой Краусс состоит в моем понимании в том, что она видит неочевидные связи, которые, однако, не воспринимаются искусственно или нарочито. Зная время и общий художественный и теоретический контекст, Краусс создает трио из изображений, рассматривая фотографию Шерман как визуальный комментарий к обеим фотографиям Дега. В результате возникает совершенно новый блок, новая констелляция образов, из которой — при наличии желания и необходимого азарта — можно извлечь дополнительный смысл.

Точно так же Краусс работает и с изображениями кукол. У Шерман есть и кукольная серия, которая на первый взгляд может даже показаться неприличной. (У меня был печальный опыт

демонстрации альбома Шерман перед собранием художников. Помнится, я дошла до одной фотографии из упомянутой серии, и вдруг одна дама, закрыв лицо руками, воскликнула: боже, как это ужасно! Я ощутила себя порнографом, который развращает молодежь.) Вы видите, что все это куклы. Когда Краусс берется их интерпретировать, она обращается к куклам Бельмера — одно время этот немецкий художник фотографировал кукол или их отдельные части. Так, он соединил две пары ног в виде свастики, чем вызвал даже у позднейших критиков недоумение: как он мог такое сделать, говорили они, это же насилие над женщиной! А Краусс на это возражает: не торопитесь, давайте припомним контекст — когда это делалось и с какими целями. Сделана работа была в нацистской Германии. Краусс предлагает достаточно изощренный ход, связанный с психоаналитической интерпретацией нацистского субъекта: пытаясь оградить себя от разнообразных форм вторжения, он защищается броней своего совершенного тела. Куклы выражают как этот страх, так и попытку преодолеть его насилием над женщиной в роли деструктивного Другого. Сюда же подвёрстываются сложные отношения Бельмера с отцом, который был членом нацистской партии Германии. Но самое главное — это высказывание самого Бельмера о нацизме, по форме весьма необычное, которое нужно уметь именно так прочесть. Под конец Краусс устанавливает неочевидную, но продуктивную связь между Бельмером и использованием кукол у Шерман. Хочу обратить ваше внимание на связи подобного рода. С одной стороны, Краусс работает как традиционный историк искусства, изучая морфологию и генетическую преемственность систем изображений, однако, с другой — это не просто внешнее сходство. Внешними подсказками пользоваться можно, но тут есть и определенный дискурсивный пласт, горизонт высказывания, как говорит она сама, ссылаясь на идеи Бахтина. Этот горизонт для нее становится определяющим. А это и есть горизонт в собственном смысле критический.

Лекция 9

Вилем Флюссер

Хочу завершить наши лекции представлением Вилема Флюссера прежде всего потому, что у нас он почти неизвестен несмотря на появившийся недавно перевод его книги «Философия фотографии». В то же время за рубежом он становится все более популярным. Его часто представляют как медиатеоретика, и я попытаюсь объяснить почему. Однако имейте в виду, что тип письма, который Флюссер демонстрирует в своих творениях, в частности в книге «Философия фотографии», может кого-то разочаровать. Если вам хоть немного импонирует Маршалл Маклюэн, то знайте: эта книга — по крайней мере по духу — ближе к тому, что пишет Маклюэн, чем к тем французским феноменологам, которыми мы довольно долго занимались. Это совершенно другая

манера высказывания, и книга Флюссера больше похоже если не на манифест, то во всяком случае на программное заявление, отталкивающееся от реальности постиндустриального общества. Само это словосочетание вызывает целый ряд ассоциаций и заведомо располагает нас в зоне социальной критики, к которой относится нашумевшая книга Хардта и Негри «Империя». Здесь нет прямых соответствий, но есть отдельные пересечения — фокус, выделение тем и т. п., — которые позволяют установить связь между Флюссером, с одной стороны, и Хардтом и Негри, с другой.

Давайте постараемся ответить на вопрос: почему Вилем Флюссер является теоретиком медиа, почему он стал восприниматься сегодняшней читающей аудиторией именно в подобном качестве? Сначала несколько слов о его биографии. Флюссер родился в Праге в 1920 г. Очень трудно зафиксировать его культурную или национальную принадлежность: он ее постоянно менял, делая это сознательно. Став зрелым человеком, Флюссер последовательно жил в таких странах, как Англия, Бразилия, Италия и Франция. Он переезжал по собственному желанию, хотя надо признать, что жизненные обстоятельства были у него тяжелые. Во время Второй мировой войны его родители и родная сестра погибли в концентрационном лагере. Как видим, исток его скитаний весьма драматичен. Флюссер сам себя мыслил как кочевника — этот мотив пронизывает в первую очередь его автобиографию, но и в других трудах присутствует эта тема, притом что он был добровольным мигрантом. Как утверждают некоторые критики, демонстрируемое им письмо является по типу номадическим. В самом деле, этому письму далеко до линейного, и движется оно особым способом. Например, в «Философии фотографии» в завершающей главе Флюссер возвращается к тому, о чем говорилось раньше; он делает заметный шаг назад, чтобы затем двинуться в новом направлении. У Флюссера особая ритмика в построении высказывания, в том числе и в названной книге. Словом, его частный — биографический — опыт отразился в самой манере представления

материала. Можно также определить ее и как письмо-перевод, причем перевод в широком смысле этого слова. Сам Флюссер писал на разных языках, и его ранний труд «История дьявола» вышел в Сан-Паулу в 1965 г. на бразильском португальском. Поскольку Флюссер владел языками совершенно свободно, о чем свидетельствует корпус его сочинений, то, помимо всего прочего, он непрестанно мигрировал и между языками. Умер он в 1991 г., попав в авткатастрофу. Психологическая проблема Флюссера состояла в том, что всю жизнь он пытался вписаться в академическую среду и не мог. Он хотел быть членом академии, но академия его не принимала; она считала его писания странными, жанрово неопределенными, да и вообще неподобающими, по меркам того времени, а также по тогдашним представлениям. Он умер, так и не получив признания, но через какое-то время его стали всячески превозносить. Особенно это заметно сегодня, на волне зарождающейся медиатеории, которая себя еще в полной мере не определила, но пытается очертить свои дисциплинарные границы. В целом можно сказать, что Флюссер писал в основном эссеистику, хотя у него есть и отдельное сочинение о языке. Три темы, которые проходят сквозной нитью в его творчестве, — это язык, дизайн и коммуникация. К слову, в «Живом журнале» недавно разгорелась бурная полемика по поводу идеи малого искусства, которую высказал Олег Аронсон в связи с работами Даниэль Обер, графического дизайнера из США. Этой отсылкой я хочу связать Флюссера с вещами более близкими нам и подчеркнуть, что дизайн — новое поле для продуктивных размышлений.

Как я уже сказала, Флюссера представляют теоретиком медиа, располагая в одном ряду с такими философами, как Жан Бодрийяр и Поль Вирильо. Тематически Флюссер примыкает именно к этим фигурам, образуя с ними своеобразное созвездие. Чем это объясняется? Даже на основании отдельных фрагментов из книги Флюссера можно заключить, что **фотография** выступает для него парадигмальным **технообразом**. С самого

начала Флюссер вводит принципиальное различие между образом и технообразом (он называет его техническим образом, но думаю, что для компактности мы можем просто сказать «технообраз»), при этом трактуя образ весьма специфически: как поверхность, где кодируются понятия. Образ у Флюссера — это форма абстрагирования, можно даже сказать — форма высокого абстрагирования. К этому необходимо добавить следующий момент. То, что уже ближе к концу своей книги он называет фотографической вселенной, является знаком нового пост-исторического состояния; по Флюссеру, история себя исчерпала тогда, когда человечество вошло в фазу постиндустриального общества. Технообраз есть знак этого нового состояния. Важно понять, что само по себе такое состояние отмечено, по словам Флюссера, жестким, непреднамеренным, функциональным автоматизмом. Здесь мы выходим на проблематику аппаратов в самом широком понимании. Для Флюссера аппараты располагаются на всех уровнях функционирования общества: от малых аппаратов, каким является собственно фотоаппарат, до бюрократических аппаратов-гигантов, — тогда как само общество мыслится им как программы, заложенные в большие и малые аппараты. Такие аппараты, как нетрудно догадаться, лишают человека интенциональности. Впрочем, «интенцию» здесь надо понимать не в феноменологическом смысле, а скорее в смысле возможного воздействия на технику. Точнее, ее следует понимать как разрыв между намерением человека использовать технику и тем способом существования техники, который исключает, особенно на выходе, всякое человеческое участие.

Все эти шаги выводят нас на более общую проблему того, что Флюссер называет дистрибуцией, или распространением, фотографий. Впрочем, дело не в фотографиях как таковых. Фотография — это технообраз *par excellence*, поэтому, говоря о фотографии, мы можем подразумевать любую разновидность технообразов. Именно в процессе распространения технообразов всякое намерение выносится за скобки. Этот процесс, повторяю,

выходит из-под контроля человека. Здесь можно обнаружить дальние отголоски подхода Мишеля Фуко. Согласно Флюссеру, сегодня даже само человеческое моделируется по образу и подобию машин. Если раньше, в эпоху промышленных революций, машины создавались по образу и подобию человека и были продолжением его тела, то теперь они настолько оторваны от человека, что человек становится настоящим придатком машины. Флюссер заимствует некоторые категории из области естественных наук. Он начинает с констатации того, что нынешнее общество отмечено таким принципиальным фактором, как информация. Казалось бы, это достаточно общее утверждение: очень многие писали о том, что мы вступили в эпоху информационного общества. Однако для него информация является качественной характеристикой нынешнего состояния, тем, что ведет, по его словам, к переоценке ценностей. Достигнутое информационное общество противостоит естественной энтропии, т. е. такому природному состоянию, когда происходит лишь наращивание хаоса через накопление деструктивных тенденций. В этой связи Флюссер ссылается на второй закон термодинамики, имея в виду распад информации в рамках природной системы. Он упоминает этот закон не только в книге о фотографии, но и в других сочинениях.

Итак, мы с вами находимся в пределах информационного общества, где природу побеждает «дух». Для Флюссера коммуникация, коммуникационные потоки являются формой манипулирования информацией, этого продукта духа. В манипулировании информацией или, шире, в самой коммуникации Флюссер выделяет две фазы. Первую фазу он называет диалогической, хотя речь идет о синтезировании информации и под диалогом имеется в виду диалог внутренний, иначе говоря, локализация информации в рамках единой памяти. Вторая фаза тоже обозначена довольно неожиданно — она называется «дискурс». Назовем ее «дискурсивная фаза». Эта фаза уже связана с сохранением информации или с тем, что называется распределением, дистрибуцией,

информации в собственном смысле. Флюссер называет четыре метода дистрибуции, приводя конкретные примеры. Примеры эти являются одновременно образами — или моделями — методов распространения информации. Перечислим их — они того заслуживают. Флюссер говорит: представьте себе ситуацию, когда получатель информации образует полукруг вокруг ее отправителя. Такова одна из форм распространения информации. Она моделируется театральной коммуникацией, т. е. самой организацией театрального действия. Другая модель дистрибуции — это армия, где существует система релейной передачи и где информация передается уже совсем по-другому. Третья модель, не вызывающая сложностей, — это научный дискурс, то, что связано с ширящимся профессиональным диалогом. А вот четвертая (признаюсь, что это немного напоминает борхесовскую классификацию, поскольку в качестве протомodelей выделяются достаточно разнородные явления) — это радио, т. е., как указывает Флюссер, распространение информации в пространстве. Этот четвертый способ отмечен, по его слову, массивностью информации, и именно к четвертому дистрибутивному каналу относится распространение фотографий. При этом театр, как он считает, предполагает ответственность, армия напрямую коррелирует с властью, научный дискурс подразумевает прогресс, а радио, как я уже сказала, соответствует массивности или (что более привычно) представлению о массовом обществе. Все эти разнообразные характеристики синонимичны культурным ситуациям.

Говоря о распространении фотографий, важно понять, какую роль играет сама фотография. Для Флюссера фотография является переходным объектом, стоящим на границе между двумя эпохами — или информационными моделями, — а именно между промышленным периодом и тем, что он обозначает как время чистой информации. Фотография — если угодно, род складки, вбирающей в себя элементы того и другого. Флюссер метафорически называет фотографию флайером — даже не знаю,

как лучше перевести это слово. Ближе всего, пожалуй, будет «листочка». Откуда берется подобное определение? Дело в том, что фотография сохраняет, но достаточно случайно, материальную, бумажную, основу. В этом ее классичность и, возможно, даже архаичность. Однако способом дистрибуции является не эта материальная основа, а заложенное в ней репродуцирование. Понять это несложно: фотография воспроизводится вне зависимости от того, наличествует ли бумажный носитель или нет. При всех условиях материальный носитель случаен. Ведь фотография аккумулируется не за счет того, что напечатана на бумаге, а за счет того, что в число ее особенностей входит сама способность быть репродуцированной. Приравнивая фотографию к листочке, Флюссер хочет подчеркнуть, что у фотографии как материального объекта, или вещи, самостоятельной ценности нет. Именно поэтому она и становится первым из постиндустриальных объектов. Постиндустриальный объект пересматривает отношение к вещи. Однако если говорить о том, чем фотография в своем новом качестве располагает, то это информация, которую несет ее поверхность. Вы видите, что здесь выстраивается оппозиция, связанная для Флюссера с характерной переоценкой ценностей — информация в противоположность вещи. Он приводит довольно забавные примеры индустриальных, т. е. промышленно изготовленных, объектов упоминая пару ботинок и шкаф, сделанный из дерева и металла. Эти объекты потребляются, информация, в них встроенная, снашивается. В то же время фотография в качестве постиндустриального объекта знаменует упадок материальных вещей: мы застаем момент исхода бумаги, с которой она все еще случайным образом соединяется. Итак, это конец материальной вещи, а вместе с концом материальности это и закат права собственности — того, что регулирует существование таких вещей.

Несмотря на остаточную материальность фотографии, мы являемся свидетелями гигантских аппаратов дистрибуции, т. е. распространения, информации, которые пущены в ход. Напомню,

что фотокамера есть разновидность такого рода аппаратов. Для Флюссера эти аппараты функционируют в соответствии с определенными программами. Когда он пишет о программах, о запрограммированности фотографа и фотоаппарата, здесь, как мне кажется, проявляются элементы кибернетического мышления или, по крайней мере, мышления математического. Отсылки к программированию в книге встречаются часто. Программа аппарата состоит, по Флюссеру, в том, что обеспечивает обратную связь. Аппарат запрограммирован таким образом, чтобы общество реагировало на него, способствуя его дальнейшему усовершенствованию. Обратная связь со стороны общества, его feedback — это то, что аппарат уже несет в своей программе. Когда обратная связь поступает, аппарат еще более совершенствуется. Это верно в отношении камеры, но то же происходит с другими разновидностями аппаратов. Поставляемая обществом обратная связь, как и сама информация, распределяется через систему каналов. Все вроде бы просто. Хочу, однако, обратить ваше внимание на то, что мы вплотную подошли к тому самому моменту, когда в игру вступают «медиа». Дистрибутивные каналы Флюссер и назовет потом «медиа», т. е. средствами распространения информации. (Раньше «медиа» у нас фигурировали в качестве «средств массовой информации» или «средств коммуникации».) Во всей книге он употребляет это слово всего два или три раза, но тут медийная подоплека обнаруживает себя сполна. Каналы определяют содержание тех же самых фотографий, т. е. определение фотографий ставится в зависимость от каналов их распространения.

Флюссер выделяет три базовых типа фотографий. Первый — это так называемые указывающие, или, если воспользоваться калькой, индикативные, фотографии. Не знаю, как лучше назвать их по-русски — может быть, «фотографии индекса». Речь идет о фотографиях, которые используются в научных публикациях. Попадая в соответствующий канал распространения, изображение обретает смысл индикативной — научной или репортажной — фотографии.

Вторая разновидность фотографий в предлагаемой Флюссером классификации — это предписывающие, императивные снимки. Предписывающие фотографии связаны с такими сферами общественной жизни, как политика и рекламная деятельность. Они требуют — требуют от нас чего-то, и мы попадаем в зону действия императивов, сформулированных на этом языке. И, наконец, последний тип, который всем нам хорошо известен, — это художественные фотографии. Дистрибутивным каналом для этой разновидности изображений становятся галереи и художественные журналы, функционирующие как самостоятельные институты. Повторю, что деление на три описанных типа фотографий зависит от каналов их распространения. Легко себе представить, что в этой схеме возможны совмещения: одна и та же фотография может попасть в разные каналы или переместиться из одного в другой. От этого изменится само ее значение. Флюссер приводит пример фотографии, изображающей высадку американцев на Луну. Помещенная в астрономическом журнале, это фотография научная. Но она может быть выставлена в американском консульстве, и это другой способ ее использования — на сей раз политический. Превратившись в постер, та же фотография может послужить рекламой сигарет. Это коммерческое ее использование. И, наконец, побывав рекламой сигарет, она может попасть в художественную галерею, и это уже использование художественное. Все эти разнообразные каналы определяют те значения, которые несет в себе фотография, что, безусловно, влияет на само ее восприятие. На этом этапе как раз и происходит то, что Флюссер называет кодированием. Если Барт трактует фотографию как принципиально закодированное сообщение, то у Флюссера мы сталкиваемся с обратной ситуацией — ситуацией тотального кодирования, причем такого, которое происходит усилиями дистрибутивных каналов. Изображение становится функцией названных каналов.

Однако важно учитывать следующее. Флюссер считает, что между каналом и фотографом идет постоянная борьба.

В данном случае фотографа не надо понимать узко в качестве художника-творца, имеющего некоторые притязания. Его следует понимать как интеллектуала в более широком смысле слова. Что имеется в виду под борьбой между фотографом и каналом? Допустим, работая в газете, фотограф исходит из того, что с помощью газеты он достигает максимально большого числа адресатов, рассматривая газету как подчиненное своим задачам средство. Однако у газеты есть своя собственная программа, связанная с тем, что она вписана в систему более крупных аппаратов, где действуют медиамагнаты и распространение информации происходит в зависимости от политических и иных требований на более высоком уровне. Тем не менее фотограф стремится делать фотографии в своей эстетике — так, чтобы они отличались от программы, реализуемой периодическим изданием. Поэтому фотограф входит в конфликт с газетой, и это конфликт двух независимых программ. На деле ситуация сложнее хотя бы потому, что программа фотографа состоит из двух элементов — программы камеры и собственно фотографа. Так вот, фотограф входит в столкновение с газетой, с ее особым типом запрограммированности, пытаясь тайно протащить элементы политической, эстетической и гносеологической информации в создаваемые им изображения. (Кстати, информация для Флюссера — понятие положительное. Информация есть определенная комбинация элементов и даже, как записано в глоссарии, комбинация невероятная — то, что приводит к смещению программ, к отклонению от их автоматического исполнения. Что создает, я бы добавила, зоны свободы. А свобода становится для Флюссера самостоятельной проблемой.) Газета реагирует на эти подрывные действия фотографа, пытаясь приспособить их уже к своей собственной программе. Поэтому, как считает Флюссер, фотография является драматическим изображением — борьба разыгрывается прямо на ее поверхности. И задача критики, в том числе арт-критики, состоит в том, чтобы увидеть борьбу, происходящую на арене самого изображения. Все, однако, устроено

так, чтобы каналы распространения — и, следовательно, значение фотографий — оставались абсолютно *невидимыми*. Мы не задумываемся о каналах распространения, поскольку получаем фотографические значения готовыми.

Итак, каналы напрочь выпадают из поля зрения, к чему они и стремятся, а критики, принимая ситуацию на веру, становятся лишь функцией распределительных каналов. Это позволяет Флюссеру говорить о предательстве критики, о *trahison des clergs* (в тексте употреблена французская фраза). Он считает, что критика предаёт освободительные намерения фотографа, например если задается вопросом о том, является ли фотография искусством. Этот вопрос можно расценивать как род предательства как раз потому, что ответ на него заранее дает канал распространения. А каналы эти, повторяю, суть не что иное, как *медиа*. Здесь и разыгрывается борьба между распределительным аппаратом и фотографом. Должна вам сказать, что у Флюссера наблюдается известная повторяемость: одни и те же мысли встречаются в разных контекстах и выражены иногда одними и теми же словами. Есть, впрочем, определенная логика развития аргументации. Флюссер считает, что некритическое восприятие фотографии сродни поведению в зачарованном состоянии, и это поведение — в виде обратной связи — подпитывает программы аппарата. Иначе говоря, зритель реагирует только на программы, заложенные в этом аппарате, и больше ничего. Вы видите, что инстанция индивидуальности, активного воздействия на каналы при этом полностью отсутствует.

Теперь я хочу задать вопрос, почему Флюссер все же выбирает фотографию. Наверное, можно было бы остановиться и на каком-нибудь другом техническом образе. Кстати говоря, он один из немногих, кто берется размышлять о фотографии на этапе ее перехода к цифровой. Правда, он предпочитает говорить о некотором электромагнитном состоянии. Так, когда исследователь пишет об отказе от бумажных и иных носителей, он, конечно, имеет в виду, что фотография будет существовать

преимущественно в электронном виде, без поддержки со стороны традиционных носителей вообще. Но почему именно фотография? Как я уже говорила в начале, технический образ — это то, что означает *понятия*, что дает им знаковое выражение. Нам это может показаться странным, но для Флюссера, похоже, это непреложная посылка. И это притом, что технический образ — по-прежнему также и символ. Может сложиться впечатление, что технический образ перестает быть символом и становится симптомом мира: мы проникаем в мир как будто напрямую — распознавая его симптоматику, дотрагиваемся до него самого. Но нет, технический образ — это по-прежнему символ. Мало того, репрезентируя более абстрактные символические комплексы, он становится еще и метакодом текстов. Здесь Флюссер намекает весьма необычный генезис. Однако прежде чем упомянуть эти базовые периоды в развитии человеческой культуры — а он с «высоты птичьего полета» прочерчивает вехи в истории человечества, считая, что фотография есть такая крупнейшая веха, — до этого необходимо уяснить, что образы являются не чем иным, как поверхностями, переводящими всё в так называемые положения вещей. В английском переводе это фигурирует как «states of things», необычный и, по правде говоря, не слишком проясненный термин. Впрочем, из глоссария мы узнаем, что это «сценарий», акцентирующий не сами вещи, но «отношения между вещами». Итак, имейте в виду, что образы в понимании Флюссера суть поверхности, переводящие понятия — именно понятия — в некоторые положения вещей. Флюссер выделяет две исторические вехи. Одна из них — это изобретение письменности во втором тысячелетии до новой эры, что знаменует начало истории. До этого, по его мысли, существуют магические образы — примерами служат наскальные рисунки, гробницы этрусков. И как только появляется письменность, разворачивающая себя в линейном режиме, она отнимает магию у этих образов. Традиционные образы онтологически характеризуются первым порядком абстракции — они отделены от

конкретного мира. Второй крупный этап (вы видите, что Флюссер мыслит категориями тысячелетий) — это появление технического образа, т. е. фотографии, что, как известно, восходит к XIX в. Такой образ отмечен третьим порядком абстракции: он абстрагирован от текста, абстрагированного от традиционного образа, который, в свою очередь, является абстракцией по отношению к окружающему миру. Для Флюссера это уже начало постистории, когда магия снова возвращается текстам. Ясно, что изобретатели фотографии не отдают себе отчета в этом побочном эффекте. Тотальная магия самого технического образа сводится к ритуализации упоминавшихся ранее программ.

Идея появления технического образа, его *raison d'être* — это, как считает Флюссер, попытка найти или создать код, который объединил бы разрозненные слои общества. К этому моменту происходит дифференциация в пользовании образами. Так, есть департамент изящных искусств и традиционные образы, которые сохраняются в музеях; есть область науки и техники, питаемая герметичными текстами; наконец, есть то, что он называет дешевыми текстами. К этому моменту в связи с появлением книгопечатания (что произошло существенно раньше) общество наводняется невероятным количеством дешевых текстов вроде газетных, т. е. текстов одноразового употребления. Чтобы преодолеть дальнейшую культурную стратификацию общества, а возможно и взрыв, изобретают технический образ. Он возникает как «наименьший общий знаменатель» — то, что могло бы объединить все эти стратифицированные образы. Однако, как нетрудно понять, объединения не происходит. Флюссер показывает, что технический образ действует как дамба. Это еще одна метафора, она может передаваться и словом «запруда». Речь идет о том, что этот образ поглощает в себя прочие образы. Какие же образы попадают в него? Как они в него «вливаются»? Во-первых, это традиционные образы, которые, становясь бесконечно воспроизводимыми, начинают циркулировать внутри собственно технических. Флюссер приводит простой,

но показательный пример: именно так в рамках технического образа циркулирует плакат. Во-вторых, научные тексты. Научные тексты тоже попадают в эту запруду, улавливаются этой дамбой, перекодируясь из линейных в упомянутые выше положения вещей. (Всякая дискурсия, в том числе научная, и вообще всякий текст рисуются Флюссеру набором линий.) Это можно пояснить примером, когда уравнение Эйнштейна пытаются наглядно представить в виде модели. Таков один из способов перевода — или адаптации — научного текста, попадающего в сферу действия технического образа. И, наконец, так называемые дешевые тексты также попадают в это поле, уступая свою идеологию магии технического образа. В числе прочего они становятся фотороманами. Кстати, этот же пример приводит Барт в своей статье «Открытый смысл», правда в несколько иной связи. Думаю, можно было бы упомянуть и комиксы. Эти примеры ясно показывают, как технический образ улавливает и абсорбирует все прочие разновидности образов, что, по Флюссеру, приводит к образованию коллективной памяти, которая не перестает ходить кругами. Для него описанное пост-историческое, постиндустриальное состояние исключает какое бы то ни было развитие: мы приходим к некоему стазису — так, наверное, можно это передать, — о чем теоретик говорит неоднократно, разными словами, отмечая, что история опять уступает место магическому ритуалу, что опять воцаряется магия.

О фотографии в своей книге Флюссер говорит немало, делая заходы с неожиданных сторон. Так, фотография обладает для него квантовой природой. Он говорит о квантовом характере принимаемых фотографом решений, имея в виду их атомизированный, дробный, микроскопический вид. В то же время это серия прыжков. Чтобы понять эту мысль, надо помнить о его специфической манере изложения. Флюссер предлагает думать о фотографировании как о том, что он называет феноменологическим сомнением. Этот новый тип сомнения относится к тем микрорешениям, о которых мы только

что говорили: речь идет не о выборе оптимальной точки зрения на предмет изображения, но о реализации как можно большего числа таковых. Сомнение — это мгновенная остановка перед тем импульсивным преследованием, каким является акт фотографирования. Итак, это микроскопические, дискретные решения, выливающиеся в серию снимков. При этом налицо все эти бесперебойно функционирующие программы, все эти аппараты, которые своим действием лишь укрепляют друг друга. Между ними нет зазоров, и все, что субъекту остается, это квантовое в своей основе решение, мельчайшая возможность на что-то повлиять. Я бы привела такую аналогию — *clnamen*, мельчайшее отклонение атома от траектории его падения, что обеспечивает свободу в соответствии с атомистической теорией. И вот это отклонение — сама возможность отклонения — дарит свободу и нам. О *clnamen*'е Флюссер ничего не пишет, хотя в конце книги он и возвращается снова к проблеме свободы. У него дискретные моменты выпадения из программ по существу тождественны возможности быть свободным в постиндустриальную эпоху.

Повторю еще раз, что фотография выступает образом понятий. Флюссер интересно развивает эту мысль, и для него она является родом аксиомы. Вслед за Бартом и Розалиндой Краусс, мы привыкли воспринимать эти вещи совсем по-другому. Однако в пояснение к сказанному он приводит простой пример, связанный с черно-белой фотографией. Что же здесь кодируется? — спрашивает Флюссер, — что переводится в образ? Всякий раз в образ переводится некая теория; именно ее понятия перекодируются, переводятся в положения вещей, которыми и являются образы. В случае черно-белой фотографии это понятия оптики, а именно «черное» и «белое». Флюссер утверждает, что черно-белая фотография проще для восприятия ее происхождения, если считать, что фотографией изображаются понятия, — здесь абстрагирование предельно наглядно. В его понимании серый — это цвет самой теории (если вообще можно представить себе ее цвет). Итак, это первый шаг абстракции,

первый уровень абстрагирования от мира, но он и заявляет о себе открыто. Куда сложнее обстоит дело с цветной фотографией, поскольку в данном случае перекодируется уже понятие химии, и зеленый цвет, изображаемый на снимке, существенно дальше от зеленого цвета луга, к которому он отсылает, чем если бы эта зелень по-прежнему передавалась серым. Это так потому, что здесь мы сталкиваемся с еще более высоким уровнем абстракции, с дальнейшим удалением от реальной жизненной основы. При этом цвет маскирует теоретический источник фотографии. В целом можно утверждать, что человеческое намерение все больше направляется в русло функций фотоаппарата. Это означает, что на общем фоне засилья аппаратов преобразующая роль человека практически сводится на нет, не считая фотографа, который все-таки стремится перевести свои намерения в образ, т. е. создать информационную в своей основе фотографию. Все, что фотограф может в принципе сделать, — это реализовать свою программу, но ему каждый раз противостоит программа аппарата. Следовательно, программа фотографа еще каким-то образом связана с его намерениями, тогда как программа аппарата абсолютно бессубъектна — следов субъективности в ней уже не отыскать.

В самом начале я упоминала о том, что в книге присутствуют элементы социальной критики, отчасти пересекающиеся с рассуждениями Хардта и Негри. Должна сказать, что информация — в том смысле, в каком использует это понятие Флюссер, — заменяет у него работу, связанную с приложением усилий, с затратой энергии и физических сил. Информация приходит ей на смену. Флюссер пишет именно о работе, но думаю, что ее можно понимать и более широко — как индустриальный труд. Когда он говорит о преобладающей роли информации, не стоит забывать о том, что она связана с деятельностью тех аппаратов, которые программируют и контролируют работу. Мы привыкли отнести это к сектору услуг, а также интеллектуальному труду. Так вот, понятие информации покрывает данную область. Пользуясь языком Флюссера и выстраивая подходящие оппозиции, можно

утверждать, что если индустриальная эпоха ознаменована появлением машин — на авансцене прогресса оказываются именно они, то сейчас, когда прогресс себя исчерпал, на авансцену выходит аппарат во всех его многообразных проявлениях. И этот процесс, повторяю, увязан с представлением об информации. Если вспомнить выступление Майкла Хардта в Институте философии — я апеллирую в данном случае именно к его выступлению, даже не к книге «Империя», — то в нем не раз использовалось понятие нематериального труда. Хардт упомянул производство аффектов, имея в виду все ту же сферу услуг. Он говорил о том, что сейчас продаются не только материальные продукты, эти традиционные товары; товаром, как считают авторы «Империи», становится дружба и человеческие отношения, например отношение врача к пациенту. Но разве можно продавать аффект? Ведь продается некоторый образ — допустим, дружбы или доверительного отношения. Невозможно продать саму дружбу. Дружба — это отношение, а у Хардта речь идет скорее о продаже образов, уж если переводить это в политэкономический контекст. В этом вопросе остается некоторая неясность. Однако я хочу подчеркнуть, что сфера нематериального труда, которую оговаривают Хардт и Негри — как и представляемые Вирно итальянские марксисты, — эта сфера пересекается с представлением об информации у многих теоретиков постиндустриального общества, и Флюссер в этом отношении не исключение.

По всей видимости, информация у Флюссера отмечена некоторой двойственностью. С одной стороны, мы попадаем в ситуацию ее тотального господства, а с другой — именно информация есть комбинация невероятных элементов, т. е. здесь может появиться что-то новое. Некий *clinamen* содержится в самом ее теле. Думаю, что и каналы распространения можно представить как коммуникационную зону или поле, которое открывается в обход многочисленных программ — при полном, казалось бы, нашем порабощении, пассивности и неучастии в описанных процессах. Не случайно в конце книги Флюссер говорит о возможности

свободы. Как исчислить эту свободу? В чем она будет выражаться? Какие примет формы? Конечно, речь идет не только о признании несвободы, всеобщего порабощения программами, но и о тех возможностях, которые обнаруживаются в сфере действия самих коммуникационных каналов. Полагаю, что о них можно говорить как об общем поле аффектов — может быть, микроскопических, ослабленных. Чтобы перебросить мост к тому, о чем мы говорили раньше, напомним: когда-то я намекала на то, что есть способ обосновать подразумеваемую референциальность применительно к фотографии. В своих исследованиях я и попыталась это сделать. Отсылаю вас к своей небольшой книге «Антифотография». Не имея возможности воспроизводить в деталях изложенную там аргументацию, остановлюсь вкратце на самых общих проблемах, попытавшись связать это с нашей сегодняшней темой. Если искать точки соприкосновения Флюссера и Барта, то в обоих случаях мы сталкиваемся с недоверием к истории. И у того и другого оно проявляется очень четко, хотя по-разному и в разных теоретических контекстах. Вы помните, что, когда Барт пишет о своем проекте эффективной феноменологии фотографий, он противопоставляет малую историю — «мою», как он ее определяет, — истории большой. Фотография фактически останавливает время. Она всегда находится в поперечном срезе к разворачиванию исторических метанарративов, вклинивается в большое время и останавливает его. А у Флюссера, как вы понимаете, такого движения просто нет, поскольку история достигла своего конца. Мы оказываемся в ситуации постисторической, и выхода из нее для нас не существует. Мы уже там и должны смириться с этим — в соответствии с предъявленной нам логикой.

Я лично думаю, что возможность искупить историческое все же имеется. По крайней мере, можно не только предположить его существование, но и найти способ распознать его в изображении — впрочем, не на уровне показанных в нем знаков. Когда мы рассматриваем фотографии, причем неважно какие, то определенным образом, с помощью развитых аналитических

процедур, в состоянии установить, какое время отразилось в том или ином изображении. Моя гипотеза фактически сводится к тому, что помимо знаков есть вещи, которые не фиксируются фотографией прямо, но составляют условие ее исторического проявления. Это я и называю подразумеваемым референтом. Поскольку мне довелось анализировать творчество двух фотографов, а именно Михайлова и Шерман, то могу пояснить это более предметно. У Михайлова я выделяю *такую* плохо вычлениваемую и даже непонятную субстанцию, как серое. Серое — это то, что упоминает сам Михайлов и что имеет отношение к советскому. Есть очень много исследований советского, разнообразных и захватывающих. Однако я сознательно отказываюсь рассматривать советское в идеологическом — или идеологизированном — ключе. Если же исходить из того, что у советского есть его *другое* — оно невидимо, но при этом позволяет конституировать советское, его увидеть (или хотя бы на него указать), — то это другое, подчеркиваю, будет не тем, что мы видим, но условием проступания всех знаков советского, притом что с этими знаками само оно не совпадает. Серое у Михайлова не надо понимать как серый фон, серые предметы и даже серую жизнь, хотя все это там тоже присутствует. Скорее это то, что является некоей зоной совместности, аффектом, спровоцированным временем, но также и определенной общностью — тем, что нас как зрителей опережает. И вместе с тем объединяет, позволяя видеть эти фотографии так, как мы их видим.

То же верно в отношении Шерман, но с нею ситуация сложнее. В любом случае мы имеем дело с очень непростой материей. Я считаю, что у Шерман мы сталкиваемся с динамическим фетишем. Можно, конечно, сказать, что, смотря на ее фотографии, мы обнаруживаем фетиш снова и снова. Кстати, Лора Малви, проделав основательный анализ фотографий Шерман именно с этих позиций, утверждает, что у нее можно найти разные виды фетишистских объектов. Действительно, есть основания так думать. Фетиш — это такой предмет, на котором фетишист останавливает выбор, хотя, как тонко замечает Фрейд, он совершенно

незаметен для других. Фетишем может быть бытовой, непримечательный объект, который в этом качестве другими не опознается. Как таковой фетиш есть объект замещающий — он позволяет не думать о кастрации. Эти мотивы подробно расписаны Фрейдом. Фетиш действует так, что помогает остановить взгляд на пути к обнаружению вызывающей ужас нехватки — нехватки пениса, согласно теории Фрейда. В этом случае взгляд не идет дальше кончиков ног, задерживаясь, например, на ажурном чулке, и тогда ажурный чулок превращается в фетиш. Но так или иначе все это конкретные объекты, и каждый раз мы имеем дело с семиотизацией замены или же самой нехватки. Мне представляется, что фотографии Шерман делают из нас фетишистов до того, как мы успеваем себя каким-то образом определить или назвать. Мы уже говорили о том, что у нее полностью нарушен и выведен из строя семиозис. Поэтому применительно к изображениям Шерман можно говорить лишь о *динамическом* фетише, т. е. о фетише летучем, скользящем, подвижном, не успевающем оформиться в объект. В этом смысле фетиш — это структура взгляда, которую создают и демонстрируют фотографии Шерман. Данная структура, как я попыталась показать в своей книге, связана с подвешиванием. Подвешивание подробно разбирали психоаналитики, о нем же размышлял и Жиль Делёз — это отдельная большая тема. Хочу лишь подчеркнуть, что всеми указанными способами, при помощи этих и других описаний мы пытаемся распознать особенности того типа взгляда, который открывают в нас эти фотографии — причем не в отдельном человеке, а в общности зрителей, объединенных принадлежностью к конкретному времени и месту. Этот анализ сложно объяснять, да и показывать его непросто, — каждый раз его объект требует детальнейшего рассмотрения. Подытожу сказанное заключением, что фотография в самом деле позволяет видеть невидимое — только не надо понимать его в обобщающем или мистическом смысле. И каждый раз оно вызывает к особенному языку описания.

Лекция 10

Прощание с фотографией*

Название моей лекции — «Прощание с фотографией» — довольно условное, и мне хотелось в какой-то степени вас им спровоцировать. Хотелось с самого начала не просто заинтриговать, но по возможности настроить на определенный лад. Конечно, необходимо объяснить, почему на ум пришло именно такое слово и почему мы будем говорить о фотографии ретроспективно, во времени прошедшем. Прежде всего, позвольте оговорить статус самого конца. Вы слышали многократно из разных источников, что мы переживаем конец истории, конец философии,

* Лекция, прочитанная в московском Институте проблем современного искусства (ИПСА).

конец постмодернизма (некоторые говорят о постпостмодернизме), конец, или смерть, автора и т. д. и т. п. Все время констатируются различные концы, и мне хотелось бы объяснить, что зачастую понимается под концом того или иного явления, когда о нем начинают размышлять. Готова даже привести конкретные примеры, имея в виду интересующую нас область фотографии. О конце истории писал в свое время Деррида. Когда он говорил о конце истории (об этом можно прочесть в книге «Призраки Маркса» — она недавно вышла в русском переводе), то исходил из того, что конец есть такая форма завершенности, которая предполагает возможность нового или имплицитно содержит в себе какое-то начало. Сам по себе мотив не нов — это вы найдете еще у Гегеля. Тем не менее не забывайте, что конец — это не обязательно точка, исход, последняя сцена, но это то, что может содержать в себе зародыш нового начала. И для Деррида ситуация «после» синонимична понятию «событие». Он пишет: да, мы говорим о конце истории, о том, что история себя исчерпала — но исчерпала как *понятие*. Как, собственно говоря, себя исчерпали и все остальные понятия, которые мы употребляем или которые употребляются в связи с концом: искусства, автора и даже философии, выступающей в данном случае в том же ряду. Поэтому, говоря об истории, имейте в виду, что ее конец — это исчерпанность определенного понятия. Но в этой постисторической ситуации, согласно Деррида, можно тем не менее мыслить событие. Событие как раз и открывает новый горизонт: оно есть знак того, что все только начинается. Что именно?

Схожее представление о конце встречается у В. Беньямина. Еще в 1930-е годы Беньямин высказал мысль о том, что когда некоторая техническая форма (вы знаете, что он писал о фотографии, но я думаю, что его размышления носят и более общий характер) подходит к своему завершению, т. е. исчерпывает себя или оказывается *устаревшей*, тогда на какой-то короткий миг она обнаруживает тот утопический потенциал, который содержался в ней в момент ее возникновения. Это своего рода

внезапная вспышка: в момент ухода обнаруживается то, что было в ней уже в зародыше, то, что эта форма обещала. В момент ухода она обнаруживает себя как обещание. Таково второе представление о конце — об устаревании, — которое следует иметь в виду. Это будет связано с тем, о чем я собираюсь сказать вам сегодня, а именно с устареванием, уходом фотографии.

Фотография очевидным образом уходит, и это можно констатировать на двух уровнях, прежде всего эмпирически. Чуть позже я более подробно рассмотрю исследование Розалинды Краусс — ее статью «Переизобретение средства». Мне хотелось бы задержаться на тезисах, которые она в ней высказывает и попытаться включить их в более широкий контекст. А пока ограничусь заявлением, что именно там Краусс выделяет главные фотографические вехи. Если в 1960-е годы происходит небывалое сращивание фотографии и искусства, когда фотография достигает своего пика как разновидность искусства, то уже в 1980-е ситуация решительно меняется. Происходит это потому, что фотографы-любители получают в свое пользование профессиональную фототехнику: аппараты «Никон», ручные видеокамеры и другие устройства, т. е. бывший непрофессионал неожиданно оказывается вооруженным до зубов, и это влияет на любительство как социальную практику в целом. Такова эмпирическая констатация. Очевидно, что сейчас цифровые камеры и видео окончательно заполнили наш быт, и это уже не прежняя фотография, если судить о ней по меркам прошлого века. Но допустимо говорить и о том, что уход фотографии можно проследить теоретически, о чем я собираюсь говорить. Изменения происходят с самим теоретизированием, осмыслением фотографии, и к этому мы постепенно подойдем.

Вернемся еще раз к тому, что Деррида говорит о конце, — попробую предложить свою интерпретацию. Как уже отмечалось, событие связано с горизонтом нового. Мне думается, что один из способов истолковать событие, как его понимает Деррида (мы помним, что событие случается после конца истории), — это ввести

в рассмотрении беньяминовское понятие образа. У Беньямина понятие образа довольно сложное; по-немецки это будет «Bild». «...Образ, — указывает Беньямин, — это... то, где прошлое сходится с настоящим и образует созвездие». Термин «созвездие», используемый Беньямином, — отдельное понятие в его системе размышлений, но об этом позже. Вот как он объясняет это: «Если отношение "тогда" к "сейчас" есть отношение чисто темпоральное (непрерывное), то отношение прошлого к настоящему — отношение диалектическое, скачкообразное». Здесь проявляется его особенное понимание истории, а также необычное истолкование марксизма. Под вопрос поставлен линейный образ времени. С одной стороны, Беньямин упоминает линейный образ времени, говоря об отношении «тогда» к «сейчас», — он утверждает, что это чисто темпоральное, непрерывное отношение. Но есть другое отношение, или *другое время*, которое провозглашается здесь же, и называется оно отношением прошлого к настоящему. Важно понять, что диалектика для Беньямина — это особый способ анализа явлений, она является так называемой бездействующей диалектикой, диалектикой в бездействии. Для него такая диалектика совпадает с цезурой — или остановкой — в развертывании самого мышления. Это значит, что образ можно прочесть тогда, когда мы выпадаем из исторического времени. Остановка и есть момент выпадения. Когда мы выпадаем из этого времени, мы можем прочесть образ, т. е. таким способом постигнуть прошлое в настоящем, когда настоящее угадывает себя в прошлом, распознает себя в нем. Это совершенно особые отношения прошлого и настоящего, которые и образуют то, что Беньямин называет созвездием, т. е. должны сойтись два момента — момент прошлого и момент настоящего. Но условием их схождения — а значит, проявления, проступания образа — как раз и оказывается остановка времени, сопровождаемая остановкой в мысли, словом — выпадение.

Далее следует важный момент. Образ у самого Беньямина — понятие многозначное. Позволю себе коротко объяснить, как

этот образ понимается Джорджо Агамбеном. Это должно нам помочь — мы подступаемся к чему-то, но не вполне определили параметры нашего объекта. В интерпретации Агамбена образ — это «любая вещь (предмет, произведение искусства, текст, воспоминание или документ)» — диапазон явлений, подпадающих под данное понятие, довольно широк, — в которой «момент прошлого и момент настоящего соединяются в некое созвездие». Давайте выделим двойственный статус образа, с самого начала как будто заложенный в этом понятии. С одной стороны, это вещественная данность: это вещь, предмет, произведение или воспоминание — ведь даже воспоминание материально. Иными словами, это некая материальная основа. А с другой стороны, образ — это и особая *познавательная ситуация*, которая себя обнаруживает благодаря обозначенной вещи. При этом вещь становится условием для возможного искупления (еще один термин Бенямина), или спасения, прошлого. Через эту вещь мы и можем спасти прошлое, поняв его в моменте настоящего. Но для этого должна образоваться констелляция, или созвездие, что возможно при выпадении из линейного времени, каким обычно и представляется история. Не секрет, что именно таким образом представляет историю наука история — или так она ее представляла до самых недавних времен.

Хотелось бы обратить ваше внимание на то, что такой же двойственностью отмечена и фотография. С одной стороны, мы можем сказать, что фотография — это некоторое изображение, репрезентация, что это и *есть* образ в материальном смысле слова, говоря проще — то, что мы видим. Но различные теории фотографии, например Бенямин или Барт, указывают, что это не просто конкретное изображение, но также темпоральная структура, в которой, по выражению Барта, отпечаталась новая пространственно-временная категория. Говоря их языком, присутствие всегда уже отсрочено, а мгновение постигается лишь в качестве посмертного шока. Из этого следует, что фотография, по структуре похожая на беняминовский образ, позволяет

фиксировать событие, если понимать под ним разрыв, объединяющий настоящее и прошлое.

Итак, мы удерживаем вместе два плана — план репрезентации и план, где фотография выступает в роли познавательного механизма. Когда речь идет о репрезентации (изображении), имеется в виду то, что нам представлено, что явлено нашему взгляду. Но когда мы говорим о том, что фотография подражает и что не относится к порядку представимого, т. е. к самому изображению, то это уже то, что *вчитывается* нами в фотографию, но только не произвольностью интерпретации, а благодаря тому, что так называемый критический момент как раз и открывает «час прочитываемости», или «познаваемости». С точки зрения Беньямина, это и будет момент остановки. Если немного упростить эту схему, то Беньямин фактически мог бы сказать, что прочитываемость фотографии, открывающаяся в определенный момент, — это не то, что мы привносим от себя в ее интерпретацию. Напротив, это есть *необходимость*, обусловленная исторически. Но это следует понимать и таким образом, что фотография все время существует как бы в двух планах: мы имеем дело с ее материальной данностью — фотография как объект, и в то же время фотография помогает ухватывать какие-то вещи, которые не сводятся к изображению. Я думаю, что Беньямин напрямую выводит нас в контекст истории, пускай и истолкованной по-своему, и это счастливый поворот, потому что далеко не все теоретики фотографии столь восприимчивы к ее историческому измерению, — я имею в виду фотографию не как набор знаков, а скорее тот ее пласт, который можно было бы связать с невидимым. Этот момент мне и хотелось с самого начала вам представить. Необходимо было дать понять, что все не так банально, как нам порою кажется, что фотография — это не просто набор карточек, которые мы рассматриваем на досуге. Разговор о фотографии всегда предполагает какую-то заднюю мысль. Вопрос в том, какая задняя мысль скрыта в голове у того или иного теоретика.

Теперь вернемся к концу фотографии и посмотрим, что под этим понимает Розалинда Краусс. Для нее конец фотографии — это превращение фотографии в *теоретический объект*. В этом нет ничего неожиданного, особенно учитывая то, о чем мы с вами говорили раньше. А что значит начало фотографии или ее существование? Фотография довольно долго существовала как художественный и исторический объект; по утверждению Краусс, в этом облике она сохранялась по крайней мере до 1960-х. Что же происходит в 60-е годы? В это время не просто распространены размышления о фотографии, но фотография начинает использоваться самими художниками, чтобы теоретизировать ее конец — чтобы дать понять, что она теряет свою специфику выразительного средства. Так, она используется концептуальными художниками, но не как фотография в старом, традиционном смысле слова — она используется для того, чтобы поставить под вопрос само понятие искусства. По мысли Краусс, это понятие *подвешивается* ею. Иначе говоря, как только с помощью фотографии задаются вопросами о том, что такое искусство, каковы его границы, что является его объектом в настоящее время, она мгновенно утрачивает свою специфику именно как фотография. Но парадокс заключается в том, что в эти же самые годы фотография является и максимально признанной в качестве художественного объекта музеями, художественными институтами, арт-критикой и т. п. Момент по-настоящему парадоксальный. При этом следует иметь в виду, что она действительно утрачивает свою специфику *средства*. В английском языке для этого используется слово «medium». В последнее время у нас повсюду стали использовать однокоренное слово «медиа»: «mass media» — «средства массовой информации (коммуникации)». Если грамотно переводить с английского, то «medium» — это «средство выражения», или «язык», того или иного искусства. То есть термин «средство» — самый правильный способ передать слово «medium», потому что медиум, как вам известно, — это тот посредник, через которого вещает потусторонний голос,

и в данном случае мы никак не обыгрываем такое положение вещей. Хотя был момент в истории самой фотографии (во второй половине XIX в. она только начиналась, и большой популярностью пользовался Сведенборг), когда посредническая — или медиумическая — функция фотографии была очевидна и находилась на переднем плане. Но мы уже давно не вспоминаем об этом. Тогда же, между прочим, регулярно фотографировали мертвых, и вообще идея корреспонденции миров, видимого и невидимого, была весьма в ходу. Конечно, фотография в целом воспринималась иначе; тогда-то она и была медиумом, но были и другие медиумы, вписанные в совершенно отличный от нашего общекультурный контекст. А сейчас мы говорим о фотографии именно как о средстве. Впрочем, и о нем уже перестаем говорить: в какой-то момент фотография, повторяю, исчерпывает себя как выразительное средство.

Здесь я хочу снова обратиться к Беньямину. Есть несколько классиков теории фотографии, к числу которых относятся в первую очередь Ролан Барт и Вальтер Беньямин. В последнее время все чаще звучит имя Вилема Флюссера, но это отдельная история — причислять его к такого рода теоретикам следует с известной осторожностью, хотя им и написана специальная книга под названием «Философия фотографии». У Беньямина есть две работы, в которых так или иначе рассматривается фотография. Первая — «Краткая история фотографии» 1931 г., а вторая — его знаменитое эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», написанное в 1936 г., т. е. чуть позже. В данном случае зазор в пять лет очень важен, потому что в этих сочинениях Беньямин дает совершенно разный образ фотографии, а временная дистанция между ними ничтожна. В «Краткой истории фотографии» Беньямин описывает начало фотографии — те самые дагерротипы, которые делались в первое десятилетие существования нового технического средства. Здесь же он оплакивает то, что связывает в фотографии с упадком ауры. Вы знаете, что понятие ауры

идет от Бенямина, и в «Краткой истории фотографии» можно найти одну из нескольких ее характеристик. Если сказать, что это такое, то определение звучит примерно так: уникальное ощущение дали или одномоментное явление наиболее удаленного в предельной близости. Фактически здесь речь идет о некотором преобразовании дистанции. Бенямин приводит пример дымки и гор, которые вырисовываются на фоне этой дымки; представьте полуденный пейзаж, когда наблюдатель прилег под деревом, разморенный зноем, и вдруг горная гряда предстает ему во всей своей физичности и непреложности: мгновенное явление того, что не может быть близким. В других местах он говорит о сакральном, о ритуале и его трансформации применительно к произведению искусства. В любом случае это момент невозможной близости, взгляд, возвращаемый нам самими вещами. Не буду сейчас погружаться в обсуждение этого, но Бенямин заявляет открыто, что в фотографии наблюдается упадок ауры. Он оплакивает этот момент, отмечая, что фотография начальная, т. е. первых десяти лет своего существования, еще сохраняла в себе таковую. По его мнению, именно в этой фотографии каким-то образом хранится и передается человеческая сущность — если понимать под этим своеобразный средовой эффект, — только человеческая сущность совпадает в данном случае с сущностью восходящего класса. Вы понимаете, что восходящим классом в те времена была новейшая буржуазия, и эти два определения объединяются здесь. Первые дагерротипы по-прежнему ауратичны, потому что фотографы, которые их делали, — это все еще не имевшие специализации любители, и аура создается самой их безыскусностью, вернее — взаимным наложением всех этих разноплановых моментов. Иными словами, Бенямин утверждает, что у ранней фотографии наличествует собственное средство, или что она явственно располагает своим особым языком выражения.

Но пять лет спустя в «Произведении искусства» Бенямин как будто полностью меняет перспективу. Он говорит о том, что

фотографическое — причина исчезновения ауры уже *во всей культуре*. Не фотография в узком смысле слова, а все техники воспроизведения (не случайно эссе называется «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»), техники, маркируемые фотографией, приводят к упадку ауры в пространстве всей культуры. Это существенный поворот — мы видим, как фотография используется для объяснения чего-то другого. Беньямин не только не отстаивает специфики фотографии как разновидности искусства (фотография больше не имеет некогда присущего ей языка выражения), но и лишает ее всяких эстетических претензий вообще. Если вы обратитесь к эссе, то сможете в этом убедиться. Это можно объяснить и по-другому. С одной стороны, меняется объект. Что становится объектом изображения в изменившихся условиях? Серийные, постоянно тиражируемые единицы — все, что попадает в поле действия технической воспроизводимости. Этим, как указывает Беньямин, обеспечивается их небывалая доступность, причем доступность в двояком понимании. Мона Лиза входит к нам в квартиру (через некоторое время мы увидим ее уже на пепельницах и т. п.) — она бесконечно доступна с точки зрения присутствия в нашем быту. С другой стороны, обретая большую доступность, становясь по-настоящему подручными, объекты тем самым становятся и более понятными.

Но точно так же трансформация затрагивает и субъекта. Это значит, что меняются правила и практики самого восприятия. На языке Беньямина это звучит так: установление «всеобщего равенства вещей», причем имеется в виду такое равенство, когда даже произведение искусства утрачивает свою уникальность. А это и есть то, что ассоциируют с утратой ауры. Объекты в восприятии наделены всеобщим равенством. Или, как говорит Беньямин по-другому, доступность приводит к тому, что вещи «выковыриваются из их скорлуп». Фактически этим перебрасывается мост к пониманию Дюшаном реди-мейда. Вы знаете, что в качестве объекта искусства Дюшан берет предмет ширпотреба.

(Считаю, что известный переводчик А. Гараджа блестяще передал слово, которое давно мучает русский язык: «реди-мейд» — и вправду «ширпотреб», «предмет ширпотреба».) Так вот, Дюшан первым показал, что можно взять любой объект из окружающей нас жизни, например промышленно изготовленную вещь, и, поместив его в специфический контекст, убедиться в том, что именно контекст определяет его содержание. Более того, за этой вещью стоит не авторское усилие, и опознаем мы ее не потому, что ее сделал некий творец; поставленная на поток, она уже принадлежит порядку воспроизводимости, мы просто наугад извлекаем ее из общего потока. Если где и остается волевой художественный жест, то на уровне такого извлечения. Мы отбираем такую же вещь, как и миллионы других, помещаем ее в художественный контекст — и она становится произведением искусства. Подчеркну: то, что пишет Беньямин об извлечении ощущения всеобщего равенства вещей даже из уникального объекта, перекликается с тем, как реди-мейд интерпретируется Дюшаном. И это очень интересно, потому что прежде всего решительным образом меняется представление о том, что же такое произведение искусства. Но самое главное, это есть род фотографирования без съемки. Вы как будто рамируете объект, т. е. производите все действия, какие производили бы при помощи фотоаппарата: ловите объект в кадр и т. д., но при этом самим аппаратом не пользуетесь. Вы нацеливаетесь на поток репродуцируемых, бесконечно повторяемых вещей с помощью невидимого объектива, и из него выхватываете какую-то одну неуникальную вещь. Таким образом, фотография отныне трактуется Беньямином уже в совсем ином ключе. Имейте в виду этот радикальный сдвиг в его интерпретации. А для Краусс это примечательно еще и тем, что «теоретической» фотография становится уже тогда, — уже в 1930-е годы она начинает служить объяснительной схемой.

А вот в те самые 1960-е, с которых мы и начинали разговор, вместо своей специфики выразительного средства фотография,

по мнению Краусс, указывает на ситуацию искусства в целом. Речь идет о некотором общем поле, где фотографию используют концептуальные художники, в частности для документирования акций. Как об этом говорилось выше, меняется само представление о том, что такое искусство и, соответственно, что является его предметом. В эти годы фотография становится средством деконструкции самой художественной практики, как говорит об этом Краусс. А именно: фотография показывает, от чего ушла художественная практика, как она реорганизовала себя изнутри, что поставлено сейчас на карту и что вообще может быть подведено под понятие произведения искусства, если таковое сохраняется. Примеры, ею приводимые, связаны с именами Марты Рослер, Алана Секулы и других художников, которые, с одной стороны, обращались к эффекту документальности, заключенному в фотографии, а с другой — использовали ее любительские возможности. Ведь фотография может сводиться, по выражению Краусс, к нулевой ступени стиля: любительская фотография и есть открытый взгляд на мир, который как будто ничем не опосредован, во всяком случае какой-либо эстетикой. (Кстати говоря, группа «Коллективные действия» — Монастырский и его товарищи — активно пользовалась фотографической документацией.) Задайтесь на досуге вопросом о том, какую роль играет фотография в концептуальном искусстве. Действительно, что она там делает? Понятно, что документирует акции, но никакой художественной ценности самой по себе фотография здесь не обнаруживает, выступая элементарным регистратором событий. На нее не обращаешь ни малейшего внимания — просто хочешь увидеть то, что происходило во время перформанса.

Этап, переживаемый нами сегодня, — это, по словам Краусс, этап переизобретения средства. А происходит это тогда, когда фотография устаревает (мы не забыли этот тезис Бенямина). Но именно благодаря тому, что фотография уходит, и открывается то, что она несла в себе как обещание. Что это такое? Чуть позже

я приведу пример, поясняющий сказанное, а сейчас предлагаю взвешиваться в то, что Краусс понимает под средством. Средство есть набор конвенций, производных от материальных условий некоторой технической основы — или суппорта — и позволяющих выстроить особую форму экспрессивности. Итак, это набор конвенций, из которых выстраивается определенная форма художественного выражения. Сегодня речь идет о том, чтобы обновить конвенцию, создать новую конвенцию, т. е. сохранить саму идею выразительного средства. Что это за конвенции и каким путем они возникают? Я буду следовать тому, что излагает Краусс, ссылаясь на ирландца Джеймса Коулмена. Не думаю, что у нас он хорошо известен; не знаю даже, в какой степени он популярен на Западе. Обычно своими текстами Краусс поднимала репутацию друзьям-художникам. Похоже, что этот художник представляет большой интерес — Краусс полагает, что Коулмену удастся обнажить скрытый в фотографии потенциал.

У него можно найти разные серии работ. Например, он делает фотографии, которые затем проецирует с помощью слайд-проектора. Это пограничное использование изображения в том смысле, что хотя сама фотография отличается застывшей формой и неподвижностью, здесь нащупывается грань между статичностью изображения и последующим движением картинок в проекторе. Это, конечно, не фильм, а именно показ отдельных слайдов. А Коулмен использует шумные проекторы, автоматически переключающие слайды, и этот шум в его проекте тоже по-своему задействован. Обычно на стену проецируются двойные ряды кадров. Так и работает этот художник. В связи с этим не могу не упомянуть об одном своем зрительском опыте. В свое время был восстановлен «Бежин луг» Эйзенштейна (от фильма почти ничего не осталось, пленку смыли по цензурным соображениям, но сохранились отдельные кадры. Кто-то из почитателей Эйзенштейна их и склеил впоследствии). Когда смотришь «Бежин луг», фактически наблюдаешь то, что описано у Краусс, и надо сказать, что это производит сильное

впечатление. Так же делает свое кино и Крис Маркер — вспомним «La jetee». По общему мнению, фильм совершенно блистательный, а выстроен он как набор остановленных кадров, точнее говоря — как серия отдельных фотографий. У Маркера, однако, прослеживается сложный нарратив, подводящий к кульминационному моменту, а именно моменту смерти, которым, как выясняется, и структурирован этот рассказ. Умиравший переживает вспышки памяти, и они, образуя фрагментарный ряд, дополняемый закадровым повествованием, в конце концов кульминируют в остановленный момент смерти главного героя, что невозможно передать иначе как с помощью застывшей фотограммы. Все эти ассоциации помогают понять, в каком ключе работает Коулмен.

Это не так наивно, как может кому-то показаться. В свое время Ролан Барт попытался ответить на вопрос, в чем состоит сущность фильмического. Люди часто признаются в том, что заморожены кинематографом. Но какова природа фильма? Понятно, что всех интересует этот вопрос. И Барт отвечает на него самым неожиданным, парадоксальным образом. Он говорит: сущность кино — не в движении. Сущность кино — в остановленном кадре. Чтобы это прояснить, обратимся к самому первоисточнику. У Барта есть превосходная статья под названием «Открытый смысл». Статья очень известная — у него не так много работ, специально посвященных фотографии или же кино. В ней он анализирует фотограммы фильмов Эйзенштейна. Это возвращает нас к «Бежину лугу», но только отчасти, потому что в основном там фигурируют цитаты из «Ивана Грозного». Я хочу подчеркнуть, что в этой статье Барт высказывает весьма радикальное предположение: сущность кино, заявляет он, надлежит искать в остановленном кадре. Он задерживает свое внимание на отдельных кадрах из фильмов «Броненосец "Потемкин"» и «Иван Грозный» — собственно, он и разбирает одного Эйзенштейна. Это очень необычно — мало кто говорит о кино в категориях остановленных кадров. Но Барт не просто призывает там искать фильмическое. Мы сталкиваемся

с довольно сложной конструкцией, немного напоминающей диалектический образ — или просто образ — Беньямина. Барт отмечает, что в фильме всегда есть некоторый план развертывания самого повествования: это то, что именуется диегезой, или кинематографическим повествованием. Повествование разворачивается *линейно*, в определенном направлении (как гомогенная история, согласно Беньямину): в нем есть уровни смысла, есть рассказываемая история, сюжет и т. д. Это то, что мы, как зрители, воспринимаем в первую очередь — горизонтально движущийся текст. Но есть текст, который на него постоянно накладывается. Еще Эйзенштейн писал о так называемом вертикальном монтаже. Вторя ему, Барт призывает к вертикальному — поперечному — восприятию фильма: отдельный кадр как раз и будет рассекать текстуру фильма, обнажая его поперечный срез.

Что ловит Барт в таких отдельно взятых кадрах? Он видит детали, которые в фильме остаются почти неразличимыми для глаза. Самый знаменитый пример — это плохо приклеенная бородка Ивана Грозного. Барт говорит: в кадре с изображением царского гнева я вижу только одно — шов, этот элемент плохо подогнанного грима. Но вряд ли мы сумеем его увидеть при просмотре фильма. Это видение требует совершенно особой оптики. И тем не менее именно благодаря тому, что существует палимпсест — по Барту, это наложение или сосуществование двух текстов — горизонтального и вертикального, вертикальный текст и обретает смысл в горизонте кинематографической диегезы. Он подрывает нарратив изнутри, подрывает фильм как единое целое, он и является областью фильмического. А для Барта это область избыточности, того, что он называет «тупым, открытым» смыслом. Барту нравится диапазон значений слова «*obtus*», и он намеревается все их использовать. Например, «тупой», как тупой угол в геометрии, — смысл, раскрытый знаковому становлению. Но также и «тупой» в смысле «комик», «клоун» — все то буффонадное, карнавальное, что разрушает непрерывность символического поля знаков, что подтачивает повествование, создавая

в нем зоны несовпадений и несоответствий. Это то, что Деррида, наверное, назвал бы «differance». Ведь что такое «differance»? В самом общем виде это гигиена восприятия, мышления, попытка, отойдя от очевидности, понять, что микроскопические зазоры имеются и в ней самой: в самом наличном есть то, что ускользает от наличия. Как говорит Деррида — логика не-живого, не мертвого, а не-живого, того, что не объясняется и не исчерпывается представлением или живым присутствием, наличием, некий зов грядущего, то самое событие, которое нельзя предугадать. Для Деррида существует разница между «l'avenir» и «le futur», «грядущим» и «будущим». То, о чем мы говорим и что принадлежит порядку событийности, — это грядущее, и оно подспудно здесь, сегодня, с нами. Грядущее размывает целостность того, что мы привыкли считать состоявшимся, законченным, что кажется нам данным раз и навсегда. Оно подтачивает символическое единство, как и единство самой очевидности — то, в чем мы давно уже не сомневаемся.

Коулмен работает с изображениями, как будто принимаемая в расчет размышления Барта или, по крайней мере, его подход к кинематографу. Что здесь важно и что подводит нас к средству все ближе и ближе (мы по-прежнему рассматриваем средство)? И еще один, связанный с этим вопрос: что в работах Коулмена Розалинда Краусс считает для них специфичным? На фотографиях Коулмен изображает, в частности, людей, которые, выйдя на театральные подмостки, стоят на фоне занавеса в каких-то нарочито-неподвижных позах, — выглядит это так, как будто их вызвали на бис. Так люди и стоят, в этих странных позах, и никакого действия не происходит. Мы имеем дело с фотографиями — кино здесь нет. Что же есть? Когда Краусс задается вопросом, что же такое делает Коулмен, чего не делают другие и что и позволяет задуматься о новой конвенции или о новом средстве выражения, она дает следующий ответ: здесь есть то, что можно обозначить как «double face-out». Для этого выражения трудно найти подходящий

русский эквивалент. А. Гараджа перевел его словосочетанием «двойная стойка». Позвольте дать небольшой комментарий.

Что позволяет себе кино и чего не может себе позволить ни фотография, ни комикс? Между прочим, самые близкие по жанру к Коулмену формы — это комикс и фотороман, т. е. *низкие* виды искусства. Так же определяет их и Барт в своей статье «Открытый смысл»; он пишет об «искусствах» (в кавычках), возникших в нижних глубинах высокой культуры. Но именно в такого рода искусствах, замечает он, содержится неисчерпаемый потенциал для теоретизирования. Итак, что наблюдается в кино? Если мы видим в кино диалог, то камера последовательно занимает положение то одного героя, то другого. При этом мы покидаем свою внешнюю позицию по отношению к происходящему и становимся на точку зрения камеры: под определенным углом зрения мы попеременно выхватываем то одного героя, то другого. Тем самым мы вовлекаемся в очень энергичное движение, чему способствует разворачивание самого киноповествования. Однако в случае комикса (или фоторомана) камеры нет. Невозможно все время последовательно показывать, как посмотрел один, как на его взгляд ответил взглядом другой, — это бесконечно замедляло бы раскрытие сюжета в пространстве неподвижных образов. Что делает комикс (фотороман)? Он объединяет эти две позиции в одном изображении. Тот, кто провоцирует реакцию, и тот, кто ее проявляет, оказываются совмещенными — они показаны находящимися в плоскости единого изображения, но показаны очень интересным способом. Как читатель комикса ты понимаешь, что там что-то происходит и что герои взаимодействуют между собой, но при этом они смотрят в разные стороны, у них всегда не совпадает взгляд. Это экономия самого выразительного средства, которое не может позволить себе показывать, как герои встречаются глазами. В противном случае потребовался бы разрушительно долгий монтаж. Иными словами, все время видишь героев расположенными таким образом, что они имеют отношение друг

к другу, и это безусловно считывается, но никогда не видишь, чтобы взгляды их пересекались. Это и есть то, что Краусс определяет термином «двойная стойка».

Все это, считает Краусс, подводит нас к осознанию того, что Коулмен использует фотографию отнюдь не традиционным образом. В экспериментах Коулмена фотография окончательно теряет специфику своего изобразительного языка, хотя это произошло, как мы помним, значительно раньше. Теперь же фотография не просто расстается со своей спецификой, но слугит изобретению *другого средства*, по сути дела это средство порождая. Такое выразительное средство является, по мысли Краусс, синтетическим. Слово это мое — она его не использует. Зато использует более точное слово, заимствованное у Беньямина: средство, говорит она, становится *множественным*. В самом деле, вспомните о музах. Музы суть разные лики искусства. Искусство сегодня множественно как никогда. Оно уже не воплощает единую концепцию искусства, а представляет собой новое в своей основе средство, которое дробится, распадаясь на множество самых разных «суппортов». Это как бы внутри себя множественное средство выражения, причем такое, которое *неспецифично* с точки зрения традиционного искусства — оно возникает на основе массовых или коммерциализированных форм. И именно эту изменившуюся ситуацию, по мысли Краусс, обнаруживает сегодня фотография — та, что потеряла свой специфический язык, но инкорпорировала другие элементы: комикс, фотороман, коммерческий слайд-показ и т. п. Фотография перестает быть фотографией, но, уходя, заново дарит идею средства, только сразу опосредованного медиапродукцией. О множественности искусств размышляет и Жан-Люк Нанси. У него есть увлекательная книга «Музы», к которой вас и отсылаю.

В развитие одного из прозвучавших тезисов могу сказать, что как объект теории фотография функционирует давно и успешно. Я уже говорила о том, что есть разные теоретики фотографии, в их числе и Барт. Он написал книгу под названием

«Camera lucida». Она вышла в свет в 1980 г. и с тех пор регулярно переиздается: в Америке, например, она выдержала 24 издания, а это о чем-то говорит. Это, конечно, базовая книга по теории фотографии; с ней постоянно себя соотносят — полемизируют и проч., — но она остается в каком-то смысле непревзойденным шедевром. В отличие от только что упоминавшегося Деррида, Барт выстраивает отдельную теорию фотографии. Но уже Барт (не будем забывать, что это конец 1970-х) пишет о фотографии в терминах *невозможности*. С одной стороны, он говорит о том, что это «невозможная наука уникального», — есть у него подобная формулировка. Если свести все к одной фразе, то для него это проблема сингулярного. Чем удержать сингулярное? Какими средствами оно передается? Ведь о нем нельзя сказать, и философия бьется над тем, чтобы найти какой-то способ сообщить о сингулярном. Для Барта фотография фактически становится такого рода сообщением. (Согласно определению Барта, это «незакодированное» в своей основе сообщение.) Мы скажем, что это сообщение сингулярности, или сообщение о сингулярном.

Но он также говорит о том, что той фотографии, которую он описывает в этой книге, уже не существует. Барт понимает, что категории, вводимые им применительно к фотографии, и главным образом *punctum* (одна из этих двух категорий), в каком-то смысле устарели. Фотографии как *punctum*'а уже не существует — это некоторое архаическое образование. Подчеркну: Барт это сознавал уже тогда. Вы не найдете такой фотографии в обществе, утверждает он, потому что общество делает все, чтобы этот самый *punctum* преобразовать в набор закрепившихся кодов, — а для него это именно коды, т. е. языки, которые плодятся в культуре и на которые мы постоянно переводим все наши восприятия и впечатления. Мы не перестаем осуществлять символическую деятельность *перевода* (культура устроена так, чтобы переводить), и никакая боль или рана — ведь что такое *punctum*? это рана, боль, чувствительный

укол — не сохраняется в своей чистоте или, скорее, интенсивности. Все устроено так, чтобы эту боль вытеснить, забыть, на то же направлена и собственно работа траура. Однако Барт, которому все это прекрасно известно, выстраивает свою книгу *против* работы траура, против функционирования системы культуры или, уже, символической системы. Он хочет во что бы то ни стало искупить *punctum*, а *punctum* и есть сингулярность.

Об этом по-своему — очень тонко — рассуждает Деррида, который, как я уже отмечала, о фотографии специально почти не писал, но у него есть статья под названием «Смерти Ролана Барта». Это непростое сочинение, по существу некролог; он вспоминает Барта, делая это с типичным для него изяществом. Деррида располагает Барта в удивительном диапазоне от его первого сочинения, «Нулевая степень письма», до самого последнего, а последним сочинением Барта как раз и была его книга о фотографии. Деррида вспоминает — вспоминает свои образы Барта. Когда он пишет о книге «*Camera lucida*», он заостряет или ставит заново проблему метонимии. У Барта слово «метонимия» не раз проглядывает в книге — с разных сторон он исследует и оговаривает *punctum*, пытаясь ответить на вопрос, как мы можем говорить о *punctum*'е, об этой самой сингулярности. Он совершает сложную аналитическую процедуру, начиная с детали, заметной в изображении, и постепенно переходя на уровень того, что вообще неизобразимо: Барт пишет о *punctum*'е как о времени, ибо *punctum* это и есть время фотографии. «*Qua a ete*», так это звучит по-французски («оно там было» в переводе М. Рыклина). Это время того, что мы видим, но видим всегда уже в прошлом. Формулировка как будто простая. Но именно это и интересует Деррида — момент настоящего, в котором всегда отпечатано некое отсутствие. Настоящее, схватываемое через отсутствие, отсутствие в самом настоящем или, если угодно, нехватка. Это и есть специфическое время фотографии, которое, по мысли Барта, и отделяет ее от всех других известных нам изображений, — создаваемая ею особая пространственно-временная категория. На пути к определению

punctum'a Барт и вводит в игру понятие метонимии. Вы знаете, что это часть вместо целого, согласно распространенному определению. Барт же перетолковывает метонимию в том смысле, что punctum (деталь, чувствительный укол, то, что нас с вами зацепляет в фотографии) имеет некоторую силу *расширения*. Например, вы увидели что-то, а потом забыли об этом — занимаетесь чем-то посторонним, но мысленно к нему все время возвращаетесь: это то, что вас преследует. Призраки, если вспомнить Деррида, — то, что постоянно к вам наведывается. Барт, однако, не употребляет слово «призрак». Он пишет о «спектральном» характере фотографии, т. е. о ее призрачности, но не в том смысле, в котором эту тему развивает Деррида. А Деррида как раз и останавливает свое внимание на метонимии, она становится центром его интереса. Не забывайте: мы все время обсуждаем сингулярное — вопрос в том, как можно передать боль или любовь.

Книга Барта — это книга о его матери. Барт рассматривает фотографии своей матери, которую незадолго до этого он потерял, и ни на одной из них не может найти свою мать такой, какой он ее знал, как он говорит — «душу» своей мамы. И вот в один осенний вечер, разглядывая карточки, он обнаруживает старый дагерротип, выцветший, пожелтевший от времени, где его мать изображена пятилетним ребенком. Она стоит, держась за руку своего брата, в так называемом зимнем саду — тогда были в моде оранжереи, — стоит у кадки с пальмой, и смотрит прямо перед собой своим лучистым беззащитным взглядом. В этой фотографии, изображающей его маму пятилетней девочкой, Барт наконец ее обретает. Книга эта очень поэтична, и я вам рекомендую ее прочитать. С разных точек зрения она напоминает Пруста. Барт и писал ее под впечатлением от Пруста: он намеревался сочинить роман, и фактически это его укороченная версия романа. Речь здесь идет как раз о сингулярности. Хотя он иллюстрирует книгу самыми разными фотографиями, он в нее не помещает Фотографию Зимнего Сада. (Если вы внимательно

присмотритесь к иллюстрациям, то есть одна фотография, на которой, по моему мнению, его мама запечатлена ребенком, хотя там в основном фигурирует дед; Барт показывает, как в фотографии проявляется порода и т. п., но это не Фотография Зимнего Сада.) Он говорит: я не могу вам ее показать. В самом деле, нельзя показать сингулярное. Должна сказать, что проблемой этой озабочены буквально все. Что делать с сингулярным? Как говорить о нем, на каком языке? Его нельзя показать, сказать о нем тоже нельзя — мы все время ходим кругами.

На этом же, обращаясь к метонимии, фокусирует свое внимание и Деррида. Это слово звучит как заклинание — часть вместо целого. Однако Деррида заявляет: мы не можем читать книгу, подставляя на место матери Барта свою собственную мать. Это было бы ошибкой. Подмена не работает — здесь не задействован подобный механизм. Метонимия устроена таким образом, чтобы сохранить и искупить сингулярное. Его место не займет никто другой (а мы подошли к проблеме вплотную), и о сингулярном мы узнаём через боль: в данном случае через боль самого Ролана Барта. Это не следует понимать так, что мы можем подключиться к ней в качестве сочувствующих, сопереживающих и т. п. Вопрос в том, как такое передать. Каков механизм передачи того, что не становится всеобщим? Мать не есть всеобщее, указывает Барт, неоднократно давая понять, что речь не идет об обобщении. Сингулярность не есть всеобщее. Сингулярность — это *событие*, то, что находится на стороне события и что передать, казалось бы, просто невозможно. И тем не менее мы всегда решаем эту невозможную задачу, в той или иной степени, понимая это или нет. Я направляю вас к Деррида, чтобы вы могли проследить, как он пытается исследовать механизм передачи сингулярного — не опираясь на подмену или обобщение. В его интерпретации метонимия и осуществляет искомое действие. И еще один момент. Деррида не так часто пользуется словом «*differance*», как принято думать — лишь иногда он говорит об этом прямо, — это те невидимые, неощутимые вещи, о которых

говорить и в самом деле трудно. По его словам, это момент прикосновения к фотографии. Мы все время желаем прикоснуться к фотографии и не можем этого сделать: отсутствующее в наличном. Это не значит, что наше желание вообще не может реализоваться, но каждый наш взгляд на фотографию несет в себе это желание и в то же время невозможность реализовать его.

Я уже упоминала, что был и такой теоретик фотографии, как Флюссер. Он принадлежит другому культурному контексту, но его размышления о коммуникации вполне продуктивны. Флюссера интересовали различные каналы информационного распространения. В данном случае мне хотелось подчеркнуть одну вещь: каждый раз, когда начинается разговор о фотографии, когда фотография становится объектом теоретизирования, она мгновенно *ускользает* — как равное себе изображение — и уступает место разнообразным спекуляциям. Это признавали все. Для Деррида, например, открывается область того, что он называет призракографией. Чтобы продолжить серию примеров, расскажу о весьма примечательном фильме. Была одна актриса, рано умершая, по имени Паскаль Ожье. Она снялась у Ромера и после выхода фильма начала обретать популярность. После этого, в 1983 г., Ожье снялась вместе с Деррида, тогда еще тоже довольно молодым, в картине «Ghost Dance» («Танец духов»). К сожалению, я видела оттуда только те кадры, которые воспроизведены в одной из книг Деррида. По сценарию Деррида рассуждает о призраках (вы можете прочитать «Призраки Маркса», дабы как-то прояснить затронутую тему), а Паскаль должна была в конце сказать единственную фразу: «Да-да, теперь я верю в призраков». Так оно и получилось. Сцена снималась в каком-то кафе, Деррида довольно долго говорил, и Паскаль его слушала, красивая молодая женщина с тонкими чертами лица. А потом, рассказывает Деррида, спустя года два или три, он уехал в Америку и уже там смотрел этот фильм со своими студентами. Паскаль к тому времени не было в живых. Теперь нет в живых и самого Деррида... Он пытался

объяснить студентам тот самый момент, когда Паскаль произносит фразу «Теперь я верю в призраков». Деррида обсуждает статус этого «теперь» — к какому времени относится «теперь». Он хочет сказать: мы смотрим фильм затаив дыхание не потому, что Паскаль умерла, — призраки населяют наше настоящее. И «теперь» никогда себе не равно, в нем всегда есть разрыв или некий расщеп, оно всегда уже населено выходцами из другого мира. Или, как он объясняет там же: траур начинается не после смерти, а намного раньше, до нее. Это извечное неравенство «теперь» самому себе. На самом деле можно говорить об особом образе времени, который вырисовывается у Деррида.

Однако будем откровенны: Деррида не так интересуется фотографией, как можно было бы предположить. И это несмотря на то, что в беседе, где он вспоминает фильм с участием французской актрисы, он вспоминает также Ролана Барта и его книгу «Camera lucida». И хотя он не так часто напрямую говорит о сингулярности, для него она становится этической проблемой, проблемой абсолютной инаковости другого, который несет с собой собственный неповторимый мир. Причем не имеет значения, жив человек или мертв, — его мир никуда не пропадает. И для Деррида фотография, вернее эффект реальности, ею создаваемый, — это способ говорить о мире, который и несет с собой другой. В этом смысле другой оказывается своего рода этическим императивом: ты должен принять, узнать этого другого, хотя не можешь встретиться с ним взглядом. Деррида рассуждает об этом, обращаясь к шекспировскому «Гамлету», откуда он выбирает один эпизод, называя его эффектом забрала. Вы помните, что в начале пьесы приходит тень отца Гамлета. Гамлет взволнован ее появлением. Обращаясь к свидетелям, он спрашивает, было ли у призрака поднято забрало. А Деррида говорит: неважно, было поднято забрало или нет. Самое главное, что мы никогда не видим взгляда другого. Для него это просто знак того, что другой становится императивом, что взывает к нам именно он, — в данном случае это выражено тенью.

Вспомним также грядущее или событие: то, что на нас смотрит, но мы никогда этого не видим. Это как заповедь — определенная этика, которую несет с собой Другой с большой буквы. Или *другое*. А оно для Деррида и есть то самое не-живое, о котором я упоминала, — то, что не относится к порядку наличия, живого присутствия и проч.

Фотография подвела нас к очень интересным заключениям. Множественность «суппорта», или множественность средства выражения, — вот первое и главное, к чему мы пришли, рассмотрев различные примеры. Можно также говорить о том, что сегодня в фотографию вчитывается — если использовать беньяминовский термин — не только множественность искусств, но и множественность самого фотографического сообщения. Оно множественно потому, что есть способ, по моему убеждению, спасти историю для фотографии. Барт дает замечательную интерпретацию фотографии, но в ней нет места историческому времени, поскольку он спасает свою, т. е. личную, историю. Понятно, что он отстаивает индивидуальный аффект перед лицом истории, которая стирает всякий след любви вообще, поэтому история и становится для него враждебной стихией. А он хочет сохранить индивидуальную любовь, переживание, аффект, сингулярность того, кто это переживание в нас вызывает, — сингулярность Другого. В результате история ретируется. Мне же представляется — оставляю это как повод для дальнейших размышлений, — что сегодня есть возможность говорить об истории применительно к фотографии, об аффекте во множественном числе. Имеется в виду, что не я созерцаю фотографию — исходный принцип прежнего анализа, — но существует целая общность, которая узнает себя в ней именно в качестве общности. Думаю, что зритель сегодняшней фотографии — это не индивидуальный зритель, а некое сообщество, переживающее остаточный или, вернее, ослабленный аффект перед лицом подобной фотографии. Иными словами, говоря о фотографии сегодня, есть способ теоретизировать историческое время и коллективную

в своей основе аффективность. Но рассмотрение этих вопросов требует самостоятельного разговора.

Вопрос. Гарантирована ли связь между встречами с сингулярностью, которую можно найти в фотографии, и встречами со взглядом Другого — или это случай?

Ответ. Гарантирована ли связь? Конечно нет, если понимать ваши слова таким образом, что вы имеете в виду *studium*, т. е. что фотографию заполняют вещи, мешающие видеть сингулярное. Нам все его мешает видеть, пробиться к нему очень трудно, особенно учитывая наслоения наших повседневных привычек и автоматизмов. Но дело даже не в них. Может быть, меняется само понятие сингулярного; хотя Краусс подспудно оплакивает то, что аура уходит, не исключено, что сингулярность заключена в самой ситуации воспроизводимости и между ними нет никакого конфликта, хотя кому-то он может казаться наличным. К этой теме следует искать подходы. Но если уж говорить о гарантиях, то их и в самом деле нет. Чтобы что-то понимать, даже на самом простом уровне, нужно предпринимать постоянные усилия. Чтобы видеть, тоже нужно предпринимать усилия. Все, кто так или иначе анализирует фотографию — а таких исследователей много, — уходят от некоторой очевидности. Барту неинтересны знаки, которые запечатлены в изображении. Можно, допустим, остановить взгляд на какой-нибудь кепке. Рассматривая советскую групповую фотографию, сделанную Кляйном, Барт говорит, что его волнует кепка на голове подростка, что он такую никогда не видел. Но как его волнует эта кепка? Так, как нас всех что-то волнует и в то же время не волнует совсем. Это, по его словам, тот самый «учтивый интерес», который в нас вызывает большинство фотографий. И вообще мы проходим мимо массы явлений, не обращая на них особого внимания. Тогда как момент обостренного восприятия (ведь *punctum* еще и режим

восприятия, хотя говорить о нем как о сингулярности можно и нужно) не скажу, что не гарантирован, но этому очень многое противоречит. Это событие. Полагаю, что о нем нужно думать как о событии, которое может случиться, а может пройти стороной.

Вопрос. Мне кажется, один из главных конфликтов фотографии состоит в том, что исчезает статус единственной реальности, ее документальность — подтверждение того, что фотография фотографирует то, что есть или было, — и при этом одновременно наличествует огромное количество разных фотографов. Если какое-то одно виртуальное событие будет сфотографировано виртуальным количеством разных фотографов, получатся совершенно разные фото. Соответственно исчезает статус одного события, его документальности, потому что, сфотографированное разными фотографами, оно обретает совершенно разные образы. Получаются столь же разные события. При таком движении восприятия, когда мы воспринимаем разные образы одного и того же события, мы сталкиваемся с разными типами сингулярности. Так мы получаем опыт взгляда Другого либо знание о той единственной сингулярности, которая была в этом уникальном событии, но сфотографированном разными фотографами.

Ответ. Мне кажется, что, когда вы говорите о многих фотографах, это смена точек зрения в прямом и переносном смысле: фактически вы говорите, что они подходят к событию с разных сторон, т. е. меняют точки зрения. Потом не забывайте, что фотографии по-разному относятся к тому, что сами же фотографируют. Здесь можно выделить два плана. Первый план — это, условно говоря, план намерения фотографа, то, что в самом широком смысле относится к уже упоминавшемуся *studium*'у — набору неких культурных представлений, кодировок, символов

и т. п., с чем чаще всего мы и сталкиваемся. Но есть второй план, который применительно к фотографии Барт постоянно выделяет. Он говорит, что единственность события — «оно там было», — когда мы считаем, что предмет позировал перед камерой пусть в течение мельчайшей доли секунды, есть определенная интенциональная установка; мы воспринимаем фотографию, располагая такой установкой. И это относится к тому, как мы в принципе видим фотографическое изображение, независимо от того, какие коленца выделяет тот или иной фотограф. Кто-то, например, снимает, как разбивается капля воды, используя специальные техники замедления, но это уже относится к фотографическим кунштюкам, трюкам и т. п. Барт считает, что наша оптика имеет определенную настройку, и эта настройка как раз и связана с тем, чтобы улавливать момент неповторимости того, что когда-то промелькнуло — именно когда-то. Это никак не момент настоящего. Это всегда то, что представлено в настоящем и к этому настоящему не имеет отношения. Вроде бы простая констатация, но она не так проста с точки зрения понимания *времени* фотографии. Один раз в книге Барт указывает, что время фотографии — это интенсивность. В самом деле, как еще сказать об этом времени? Это же очень странное время, когда присутствие всегда уже отсрочено: присутствие наличествует, но вместе с тем его нет. Так с чем же мы имеем дело? И как об этом времени можно вообще говорить? Если мы констатируем, что это новая пространственно-временная категория, все равно понять это трудно — ведь схватывается то, что всегда ускользает. Действительно, нечто схватывается *в самом своем ускользании*. Это нельзя увидеть — и это показано. Вот самое главное: ты никогда этого не видишь, и ты всегда только это и видишь. Это и есть то, что Барт выделяет как определенную интенциональную установку, связанную с чтением — или рассматриванием — фотографий. А то, что показывают отдельные люди, относится к области их достижений и на саму установку никак не влияет. Эти два плана необходимо различать.

Вопрос. Как вы думаете: punctum есть во всех фотографиях?

Ответ. Если верить Барту, не во всех. Не все фотографии одинаково задевают. С этим трудно спорить. Может быть, сейчас вообще ничто не задевает. Как говорится, это зависит...

Вопрос. Можно ли считать punctum'ом постановочность, экранизацию, напряжение, как, например, в работах Джеффа Уолла?

Ответ. Мечтаю увидеть полномасштабного Уолла. Кое-что, конечно, видела. Недавно столкнулась со ссылками на его работу «Dead Troops Talk» («Разговор мертвых солдат») по крайней мере у двух авторитетных авторов. Завораживающее описание этой фотографии содержится в последней книге Сонтаг о боли. Ее полное название — «Regarding the Pain of Others». Игра слов здесь немного напоминает Деррида: «regard» означает «рассматривать, смотреть» и одновременно «касаться», «иметь отношение». Сонтаг строит свое изложение, имея в виду эти разные значения. Она приводит пример фотографии Уолла, описывая ее в деталях. Это большой светящийся короб. Его интересно увидеть, учитывая, что о нем отзываются такие разные авторы, как Краусс (она ссылается на работу в статье про выразительное средство) и Сюзан Сонтаг. Сонтаг, кстати, писала о фотографии еще в 1970-е годы. Случилось так, что я недавно перечитала ее раннюю книгу вместе с самой последней, и должна сказать, что, несмотря на то что многие вещи стали более очевидными для нас сегодня, книга «О фотографии» все равно отлично читается. Правда, Сонтаг несправедлива в ней по отношению к Арбус — по-моему, весьма несправедлива. Но она, бесспорно, новатор. И в «Camera lucida» в числе немногих авторов Барт ссылается на Сонтаг.

Возвращаясь к Уоллу, должна признаться, что меня интригует этот фотограф. Не надо думать, что постановочная фотография —

это всего лишь театр. Не случайно Краусс останавливается на более чем постановочных сериях Коулмена, а Сонтаг приводит работу Уолла как пример фотографии абсолютно ирреальной, но необычайно мощной по своему воздействию на зрителя. Сегодня постановочность — это, по-видимому, тот род необходимого смещения, благодаря которому и дает о себе знать новое выразительное — а именно мультимедийное — средство. А вот на каком языке говорить о коррелирующем с ним восприятии, это нам предстоит изобрести.

Библиография

- Августин Аврелий.* Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. Издание подготовил А. А. Столяров. М.: Ренессанс, 1991.
- Агамбен Дж.* Скрытый подтекст тезисов Бенямина «О понятии истории» (из книги «Оставшееся время: Комментарий к "Посланию к Римлянам"»; пер. с итал. С. Козлова) // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 91-96.
- Аристотель.* Категории // Аристотель. Соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. с. 51-90.
- Аронсон О.* Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Аронсон О.* Small Art, Excel, and Danielle // http://community.livejournal.com/sinij_divan/9367.html
- Бак-Морс С.* Глобальная контркультура? / Пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. 2003. № 3. С. 74-85.
- Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.
- Барт Р..* От произведения к тексту / Пер. С. Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 413-423.
- Барт Р.* Риторика образа / Пер. Г. К. Косикова // Там же. С. 297-318.
- Барт Р.* Третий смысл // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. статей / Сост. К. Разлогов. М.: Радуга, 1985. С. 176-188.
- Барт Р.* Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 378-392.
- Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.
- Барт Р.* S/Z / Пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат. Общ. ред. и ст. Г. К. Косикова. М.: Ad Marginem, 1994-

- Блانشо М.* Неопишемое сообщество / Пер. с фр. Ю. Стефанова. М.: Московский философский фонд, 1998.
- Блانشо М.* Краткая история фотографии // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Предисл., сост., пер. и прим. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 66-91.
- Блانشо М.* О некоторых мотивах у Бодлера // Беньямин В. Озарения / Пер. Н. М. Берновской, ЮЛ. Данилова и С. С. Ромашко. М.: Мартис, 2002. С. 168-210.
- Блانشо М.* О понятии истории / Пер. с нем. и коммент. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81-90.
- Блانشо М.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 15-65.
- Бернар Э.* Поль Сезанн, его неизданный письма и воспоминания о нем / Пер. с фр. П. П. Кончаловского. Сь автопортр. Сезанна и семью воспроизведениями его картинъ въ тексте. М.: Тип. Н. И. Гросманъ и Г.А. Вендельштейнъ, 1912.
- Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН, 2005.
- Гуссерль Э.* Картезианские размышления / Пер. с нем. Д. В. Складнева. СПб.: Наука; Ювента, 1998.
- Делёз Ж.* Представление Захер-Мазоха (Холодное и Жестокое) // Захер-Мазох Л. Венера в мехах; Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха; Фрейд З. Работы о мазохизме / Пер. с нем. и фр. Сост., пер. и коммент. А.В. Гараджи. М.: РИК «Культура», 1992. С. 189-313.
- Деррида Ж.* Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Пер. с фр. Б. Скуратова. Под общ. ред. Д. Новикова. М.: Logos-altera; ЕссеНомо, 2006.
- Духи музыки. Презентация книги Пьера Булеза «Ориентиры» в клубе «Билингва» 11.01.2005 // Синий диван. 2005. № 7. С. 137-160.
- Кайуа Р.* Мимикрия и легендарная психастения // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2003. С. 83-104.

- Кандинский В.* О духовном в искусстве (живопись). Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1990.
- Кант И.* Критика способности суждения / Пер. с нем. СПб.: Наука, **1995**.
- Краусс Р.* Переизобретение средства / Пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. 2003. № 3. С. 105-127.
- Краусс Р.* Заметки об индексе. Ч. 1, 2 // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. А. Матвеевой и др. Науч. ред. В. Мизиано. М.: Художественный журнал, 2003. С. 201-224.
- Краусс Р.* Холостяки / Пер. с англ. С. Б. Дубина. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)) / Пер. с фр. А Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2004.
- Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу / Пер. с фр. Н. С. Автономовой. М.: Высшая школа, 1996.
- Левинас Э.* Избранное. Тотальность и Бесконечное. М.; СПб.: Университетская книга, 2000.
- Мамардашвили М.* Лекции о Прусте / Под общ. ред. Ю. П. Сенокосова. М.: Ad Marginem, 1995.
- Мастерская визуальной антропологии. **1993-1994**- Документация проекта / Проект документации. М.: Художественный журнал, **2000**.
- Мерло-Понти М.* Видимое и невидимое / Пер. с фр. О. Н. Шпараги. Под ред. Т. В. Щитцовой. Минск: И. Логвинов, 2006.
- Мерло-Понти М.* Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992.
- Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. с фр. Под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
- Нанси Ж.-Л.* Бытие единичное множественное / Пер. с фр. В. В. Фуре. Под ред. Т. В. Щитцовой. Минск: И. Логвинов, 2004.
- Нанси Ж.-Л.* О со-бытии / Пер. с фр. М. К. Рыклина // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М.: Наука, 1991. С. 91-102.
- Образ и изображение по учению патриарха Никифора // Бытие образа и образбытия // <http://eikon.org.ru/31.html>

- Паперный В.* Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Паскаль Б.* Мысли / Пер. с фр. Ю.А. Гинзбург. М.: Изд-во им. Сабашиных, 1995.
- Петровская Е.* Антифотография. М.: Три квадрата, 2003.
- Петровская Е.* Метафизическое апостериори: Мамардашвили, Вермеер и Пруст // Произведенное и названное. Философские чтения, посвященные М. К. Мамардашвили. 1995 г. М.: Ad Marginem, 1998. С. 179-186.
- Петровская* Показывать не изображая // Критическая масса. 2005. № 2. С. 90-93.
- Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006.
- Подорога В.* Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии № 1 / Под ред. В.А. Подороги. М.: Логос, 2001. С. 195-240.
- Подорога В.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995.
- Пруст М.* Пленница / Пер. с фр. Н. М. Любимова. М.: Республика, 1993.
- Рильке Р.М.* Письма о Сезанне // Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1994. С. 175-195.
- Рыклин М.* Де(кон)струкция (в) живописи // Рыклин М. Террорологии. Тарту; М.: Эйдос, 1992. С. 73-82.
- Рыклин М.* Роман с фотографией // Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклиной. М.: Ad Marginem, 1997. С. 181-214.
- Сосна Н.Н.* Фотография и образ: философский анализ концепций Р. Краусс, М.-Ж. Мондзэн и В. Флюссера. Дис. ... канд. филос. наук. М.: Институт философии РАН, 2005.
- Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики / Ред. Ш. Балли и А. Сеше. Пер. с фр. А. Сухотина. Де Мауро Т. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре. Примечания / Пер. с фр. С. В. Чистяковой. Под общ. ред. М. Э. Рут. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999.

- Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Советский писатель, 1965. С. 21-194.
- Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида (Москва, февраль 1990) / Пер. с англ. Е. Петровской // Жак Деррида в Москве. Деконструкция путешествия / Сост., предисл., пер. и коммент. М. Рыклина. Ред. Е. В. Петровская, А.Т. Иванов. М.: РИК «Культура», 1993. С. 151-186.
- Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 1-174.
- Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминание детства / Вступ. ст. А.В. Соколова. Прим. (пер.) Т.Н. Григорьевой. М.: Рудомино, 1991.
- Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет / Пер. с нем. Кн. 2. Тбилиси: Мерани, 1991. С. 175-406.
- Фрейд З. Печаль и меланхолия / Пер. М. В. Вульфа // Фрейд З. Влечения и их судьба. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 151-176.
- Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произв. / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. М.: Просвещение, 1989. С. 382-424.
- Фрейд З. Толкование сновидений. Ереван: Камар, 1991 (Репринтное воспроизведение издания 1913 г.).
- Фрейд З. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Сост., пер. с фр., коммент. и послесл. С. Табачниковой. Общ. ред. А. Пузыря. М.: Касталь, 1996. С. 7-46.
- Фрейд З. Это не трубка / Пер. с фр. И. Кулик. Науч. ред. В. Подорога. М.: Художественный журнал, 1999.
- Хайдеггер М. Что такое метафизика? / Пер. Бибихина В.В. // Новая технократическая волна на Западе / Сост. и вступ. ст. П.С. Гуревича. М.: Прогресс, 1986. С. 31-44.
- Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914-1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 58-72.

- Якобсон Р.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя / Под ред. Б. А. Успенского. М.: Наука, 1972. С. 95-113.
- Arasse D.* L'Ambition de Vermeer. P.: Adam Biro, 1993.
- Bryson N.* House of Wax // Cindy Sherman 1975-1993. Text by Rosalind Krauss with an Essay by Norman Bryson. N. Y.: Rizzoli, 1993. P. 216-223.
- Derrida J.* La Différance. Conference prononcee a la Societe franchise de philosophie, le 27 janvier 1968 // <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/differance.htm>
- Derrida J.* Lecture de Droit de regards, de Marie-Francoise Plissart. P.: Editions de Minuit, 1985.
- Derrida J.* Echographies — de la television. Entretiens filmes avec Bernard Steigler. P.: Editions Galilee, 1996.
- Derrida J.* Les morts de Roland Barthes // Derrida J. Psyche. Inventions de l'autre. P.: Editions Galilee, 1987. P. 273-304.
- Derrida J.* Le retrait de la metaphore // Poesie. 1978. № 7. P. 103-126.
- Flusser V.* Towards a Philosophy of Photography / Trans. Anthony Mathews. L.: Reaktion Books, 2000.
- Flusser V.* Writings / Ed. and Intro. Andreas Strohl, trans. Erik Eisel. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 2004.
- Horner R.* Translator's Introduction // Marion J.-L. In Excess. Studies of Saturated Phenomena / Trans. Robyn Horner and Vincent Berraud. N. Y.: Fordham UP, 2002. P. IX-XX.
- Jameson F.* Nostalgia for the Present // Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. L.; N. Y.: Verso, 1991. P. 279-296.
- Lacoue-Labarthe Ph.* La poesie comme experience. P.: Christian Bourgois, 1986.
- Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L.* Retreating the Political / Ed. Simon Sparks. L.; N. Y.: Routledge, 1997.
- Marion J.-L.* De surcroit. Etudes sur les phénomènes satures. P.: Presses Universitaires de France, 2001.

- Merleau-Ponty M.* Le doute de Cezanne // Merleau-Ponty M. Sens et non-sens. P.: Editions Gallimard, 1996. P. 13-33.
- Mondzain M.-J.* Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain. P.: Editions du Seuil, 1996.
- Mulvey L.* Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman, 1977-87 // Mulvey L. Fetishism and Curiosity. Bloomington; Indianapolis: Indiana UP; L.: British Film Institute, 1996. P. 65-76.
- Nancy J.-L.* La communauté désœuvrée. P.: Christian Bourgois, 1990.
- Nancy J.-L.* L'image: mimesis & methexis // Il Particolare, Marseille, 2005. N° 12-14. P. 15-32.
- Nancy J.-L.* L'Offrande sublime // Courtine J.-F. et al. Du Sublime. P.: Editions Belin, 1988. P. 37-75.
- Nancy J.-L.* Regard donne // Le Silence interieur d'une victime consentante. Portraits par Henri Cartier-Bresson, par Agnes Sire, preface de Jean-Luc Nancy. P.: Thames & Hudson/Fondation Henri Cartier-Bresson, 2006. P. 13-21.
- Sontag S.* On Photography. N. Y.: Doubleday (Anchor Books), 1977.
- Sontag S.* Regarding the Pain of Others. N. Y.: Farrar, Straus and Giroux (Picador), 2003.
- Visual Culture Questionnaire // October 77. Summer 1996. P. 25-70.

Указатель имен

- Абдуллаев Шамшад* 150
Авгар 104, 106
Августин Аврелий 124, 166, 271
Аведон Ричард 181
Автономова Н. С. 158, 273
Агамбен Джордже 244, 271
Арбус Диана 268
Аристотель 23, 27, 78, 113, 118, 271
Аронсон О. В. 19, 70, 150, 222, 271
- Бак-Морс Сюзан* 12, 271
Бакиштейн И.М. 19
Бальзак Оноре де 214
Барт Ролан 8, 9, 154, 167-170, 173-191, 193, 195, 196, 200, 208, 214, 215, 228, 233, 234, 237, 244, 247, 253-261, 263-265, 267-269, 271, 274
Батай Жорж 202-204
Бах Иоганн Себастьян 127
Бахтин М. М. 219
Башляр Гастон 46
Бельмер Ганс 219
Беньямин Вальтер 8, 19, 190, 191, 241, 243-245, 247-251, 257
Бернар Эмиль 53, 272
Бетховен Людвиг ван 40
Бланишо Морис 122, 125, 272
Бодрийяр Жан 14, 222
Брайсон Норман 195, 276
- Братков С.А.* 40
Бредихина Л.М. 13
Бэкон Фрэнсис 34
- Валери Поль* 58
Вермеер Йоханнес (Ян) 71, 72, 74-77, 274
Вероника, св. 106
Вирильо ПОЛЬ 222
Вирно Паоло 236
- Гараджа А. В.* 194, 250, 256, 271-273
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 133, 155, 195, 241
Герцог Савойский 107
Гинзбург Ю.А. 87, 273
Гринберг Клемент 188
Гурко Е. Н. 158
Гуссерль Эдмунд 21, 54, 69, 70, 79-82, 86, 95, 145, 272
Густырь А. В. 42, 43, 273
- Данто Артур* 195
Дебор Ги 13
Дега Эдгар 217, 218
Декарт Рене 43, 44, 50, 61, 62, 78, 89, 126
Делёз Жиль 165, 239, 272
Дени Клер 124

- Деррида Жак* 8, 9, 69, 78, 81-83, 85, 86, 115, 122, 123, 141, 142, 145-147, 149-173, 179, 199, 241-243, 255, 258, 259, 261-264, 268, 272, 275, 276
- Деррида Маргарита* 172, 173
- Джакометти Альберто* 203
- Джеймисон Фредрик* 28, 276
- Дик Кирби* 153
- Дипуэлл Кети* 13
- Дюшан Марсель* 67, 197-199, 250
- Евагрий* 104
- Евлалий* 105
- Елизавета, принцесса пфальцская* 43, 44
- Жёгин Л. Ф.* 23
- Зенкин С. Н.* 175, 271, 272
- Иван Грозный* 184, 185, 254
- Иванов А. Т.* 91
- Иисус Христос* 101, 104-106, 108, 109, 111, 119
- Иофан Б. М.* 192, 193
- Кабаков И. И.* 41
- Кабакова Эмилия* 41
- Кайуа Роже* 209, 210, 272
- Кандинский В. В.* 35, 36, 38, 65, 119, 273
- Кант Иммануил* 8, 128, 129, 133-139, 142, 144, 152, 273
- Карл V* 106
- Картье-Брессон Анри* 127, 144
- Кёртеш Андре* 186
- Кирико Джорджо де* 66
- Клее Пауль* 48, 51, 91, 92
- Климент VII Папа Римский* 107
- Кляйн Ив.* 265
- Косиков Г. К.* 154
- Коулмен Джеймс* 252, 253, 255-257, 269
- Кофман Эйми* 153, 171-173
- Краусс Розалинда* 8, 12, 51, 187-189, 193-209, 211-219, 234, 242, 246, 250-253, 255, 257, 265, 268, 269, 272, 274
- Кримп Дуглас* 217, 218
- Кристева Юлия* 154
- Кругликов В. А.* 71
- Крэри Джонатан* 15, 16
- Кьеркегор Сёрен* 155
- Лакан Жак* 51, 187, 209, 210, 273
- Лаку-Лабарт Филипп* 56, 115, 117, 276
- Ле Корбюзье* 192
- Лебон Гюстав* 125
- Левинас Эмманюэль* 85, 86, 94, 95, 158, 168, 273
- Легран, доктор* 109
- Ленин В. И.* 192
- Леонардо да Винчи* 51, 53, 204, 205, 275
- Магритт Рене* 67
- Маклюэн Маршалл* 220

- Малви Лора* 238, 276
Малевич КС. 67
Мальро Андре 47
Мамардашвили М. К. 59, 70-74, 77, 78, 273, 274
Ман Рей 198, 199
Маркер Крис 253
Маркс Карл 146, 147, 241, 272
Мартынов В. И. 40
Марьон Жан-Люк 8, 18, 20-22, 37, 68-70, 78-94, 276
Мерло-Понти Морис 8, 42-60, 62-64, 85, 92, 205, 210, 273, 277
Мизиано В. А. 17
Михайлов Б. А. 27-29, 32, 40, 188, 238
Монастырский А. В. 251
Мондзен Мари-Жозе 8, 22, 23, 25-27, 35, 96, 97, 99-104, 106, 107, 109-113, 115-117, 119, 121, 274, 277
Моне Клод 30
Моррис Роберт 208
Мэпторн Роберт 186

Нанси Жан-Люк 8, 77, 116, 122-129, 131-136, 138, 139, 41, 143, 144, 150-152, 167, 180, 57, 273, 276
Негри Антонио 221, 235, 236
Никифор, патриарх 22, 23, 26, 96, 99, 100, 102, 112-114, 118, 273
Ницше Фридрих 158

Обер Даниэль 222

Ожье Паскаль 167, 262
Осмоловский А. Ф. 37, 38

Павел, апостол 99
Паперный В. З. 192, 273
Паскаль Блез 87, 88, 168, 262, 263, 274
Пикассо Пабло 66
Пирс Чарльз 201
Подорога В. А. 17, 46, 63, 117, 149, 155, 178, 181, 183, 187, 274, 275
Поллок Джексон 38, 207, 208
Пруст Марсель 58, 59, 70, 72, 74, 76, 260, 274
Пуссен Никола 88
Пушкин А. С. 149
Пятигорский А. М. 71

Рафаэль 212
Рейк Теодор 211
Рильке Райнер Мария 53, 274
Ромер Эрик 262
Ронелл Авитал 152, 153
Рослер Марта 251
Ротко Марк 91, 93-95
Руссо Жан-Жак 56, 57
Руша Эд 208
Рыклин М. К. 123, 126, 182, 257, 271, 273-275

Сведенборг Эммануил 247
Сезанн Поль 48, 52-56, 65, 66, 205, 272, 274
Секула Алан 251

- Сонтаг Сюзан* 268, 269, 276
Сосна Н. Н. 112, 274
Соссюр Фердинанд де 159, 161-163, 274
Спилберг Стивен 34
Стайн Гертруда 196
Стиглер Бернар 146, 168
- Торшилов Д. О.* 114
Тынянов Ю. Н. 147-150, 275
Тэлбот Уильям Генри Фокс 30
- Уолл Джефф* 268, 269
Уорхол Энди 207, 208
Успенский Л.А. 23
- Флоренский П.А.* 23, 112, 275
Флюссер Вилем 8, 220-237, 247, 262
274, 276
Фома Аквинский 118
Форнарина 212
Фрейд Зигмунд 17, 24, 25, 53, 129-132, 158, 167, 182, 204, 205, 208, 238, 239, 272, 275
- Фуко Мишель* 15, 16, 66, 67, 154, 224, 275
Хайдеггер Мартин 82, 92, 123, 124, 147, 152, 158, 273, 275
Ханнан 104
Харауэй Донна 13
Хардт Майкл 221, 235, 236
- Шерман Синди* 33-35, 40, 187-190, 194, 195, 200, 204, 206-219, 238, 239
Шкловский В. Б. 55, 148, 275
Шлендорф Фолькер 124
- Эйзенштейн С. М.* 185, 252-254
Эйнштейн А. 233
Эйхенбаум Б. М. 148
Энгр Жан Огюст Доминик 212
Эпикур 136
- Явленский А. Г.* 119
Якобсон Р. О. 148, 196, 276
Ямпольский М. Б. 175

Petrovsky H. Theory of the Image

The book is an examination of the main approaches to the problem of the visible and the invisible in the works of leading contemporary philosophers and cultural studies experts, such as M. Merleau-Ponty, J. -L. Marion, M. -J. Mondzain, J. -L. Nancy, J. Derrida, R. Barthes, R. Krauss and V. Flusser. The author aims not only to present the views of these theoreticians in an innovative perspective (that of the insufficiency of "reading" the visual as a set of signs), but also to map out the object of a new discipline, namely visual studies.

The publication is addressed to graduate and post-graduate students, university professors, as well as to a broader audience interested in the problems of contemporary visual culture.

Петровская Е.В.

Теория образа. М.: РГГУ, 2010. 281 с.

ISBN 978-5-7281-1173-3

Рассматриваются основные подходы к проблеме видимого и невидимого в работах ведущих современных философов и культурологов, таких как М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марьон, М.-Ж. Мондзен, Ж.-Л. Нанси, Ж. Деррида, Р. Барт, Р. Краусс и В. Флюссер. Автор стремится не только представить взгляды этих теоретиков в избранной ими оригинальной перспективе (недостаточность «чтения» визуального в качестве набора знаков), но и наметить предметное поле новой дисциплины — исследование визуального.

Для студентов, аспирантов, преподавателей вузов.

УДК 82
ББК60.5

Научное издание

Петровская Елена Владимировна
ТЕОРИЯ ОБРАЗА

Редактор *Л. П. Бурцева*
Художественный редактор *М. К. Гуров*
Технический редактор *Г. П. Каренина*
Корректор *Я. Я. Гаврикова*
Компьютерная верстка *М. К. Гуров*

Подписано в печать 11. 10. 2010.

Формат

Усл. печ. л. 16, 2. Уч. -изд. л. 16, 5

Тираж 300 экз. Заказ № 271

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл. 6