

Научное приложение. Вып. CLXXXV

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



Михаил Ямпольский

# ИЗОБРАЖЕНИЕ

КУРС ЛЕКЦИЙ

МОСКВА

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

2024

УДК 7.017  
ББК 85.100,6  
Я57

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. CLXXXV

**Ямпольский, М.**

Я57 Изображение. Курс лекций / Михаил Ямпольский. — 2-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 424 с.: ил.

**ISBN 978-5-4448-2253-1**

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

На обложке:  
Рене Декарт. Иллюстрация из трактата  
«Диоптрика», 1637

УДК 7.017 + 612.84  
ББК 85.100,6 + 28.707.392.224

© М. Ямпольский, 2019

© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2019

© ООО «Новое литературное обозрение», 2019; 2024

# СОДЕРЖАНИЕ

- От автора . . . . . 5
- Лекция I . . . . . 12
- Мир животного согласно Иксюлю. Информация и метастабильность. Чувства и эмоции у Уайтхеда. Изображение и античный атомизм: теория eidola. Обогащение и обеднение изображения у Бергсона. Изображение, нейтральный монизм и блокировка действия. Эндосимбиоз. «Правда» и «ложь» в биологических обменах информацией. Смысл как действие. «Мона Лиза». «Открытый смысл».*
- Лекция II . . . . . 43
- О форме. От цвета к форме. Тотальность мира и тотальность Я. Внутреннее и внешнее, перцептивные знаки и перцептивные меты. Глаз и взгляд. Ocelli на крыльях бабочек. Фанерология Адольфа Портмана. Кембрийский взрыв. Внешнее отделяется от внутреннего. Разнообразие глаз.*
- Лекция III . . . . . 69
- Реальность как хаос. Эксперименты Кёлера и с резиновой рукой. Отделение изображения от носителя. «Шедевр» Френхофера у Бальзака. Превращение хаоса в смысл. Фотографии Фредерика Соммера. Внутреннее и внешнее. Экран кожи как место интеграции внутреннего и внешнего (Анзё). Амодальное восприятие Стерна. «Я» как синтез систем. Человек — существо без сущности (Пико делла Мирандола и Хайдеггер). Человек как картинка. Изображение и интеграция систем. Устройство глаза. Видение контрастов и цвета. Система «где» и система «что». Улыбка Моны Лизы. Система центр/периферия.*
- Лекция IV . . . . . 100
- О стыде. Макс Шелер: стыд как выражение переходов от индивидуального к всеобщему. Нагота и форма тела. Атлет становится богом. Ксоанон: столб становится антропоморфным. Форма и время. Форма и лицо. Физиогномика. Маска как истина и ложь. Анатомия и écorché. Ласко: неизобразимость человека. Леви-Стросс и Леруа-Гуран: первобытные изображения как язык. Шаманизм и лабиринты транса. «Art and Agency» Альфреда Гелла. Внешнее и внутреннее. Пойесис как обнаружение скрытого. Хайдеггер. Гепатоскопия. Хумбаба — лицо-внутренности. Синди Шерман и травма взгляда.*
- Лекция V . . . . . 136
- Категориальная интуиция и присутствие. Идол и перенасыщенные феномены Мариона. Чрезмерное присутствие у Сартра и Лакана. Фас и профиль, нарратив и театр. Рефлексивная перформативность Виктора Тернера. Расколотая репрезентация. Горгона. Геральдика. Левинас: видимое и бесконечное. Пластическое и графическое. Образ тела Пауля Шильдера: неустойчивость поверхности. Пиктограммы и конструирование монстров как текста. Сборка фрагментов. Ар-брют и Геркулес Сегерс. «Черный квадрат» — расчистка пространства от форм. Одежда, сундуки, татуировки. Поверхность, знаки и археписьмо.*

Лекция VI . . . . . 172

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

Лекция VII . . . . . 197

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

Лекция VIII . . . . . 218

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

Лекция IX . . . . . 257

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

Лекция X . . . . . 288

*Серая точка Пауля Клее. Точка у Флоренского и Кандинского. Мазок у Моне. Мазок, механизация живописи и субъективность. Переход модуляции от света к цвету. Матисс. Краски и красители. Бестелесные эффекты Делёза. Границы и пустота. Стойки и понятие формы. Пейзаж. Понятие природы и пространства у Канта. Курсава и отказ от пейзажности. «Мертвое пространство» пейзажа у Эрнста Блоха. Редуцированные зимние пейзажи: Гронский и Саврасов. Пейзажная схема Клода Лоррена. Зеркало Клода. Микросозерцатели пейзажа у ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. Пейзаж и окно. Карл Густав Карус и интеллектуальное созерцание. «Философия пейзажа» Зиммеля. Пейзаж и алтарная живопись. Метафора окна. Пейзаж и дистанцирование наблюдателя. Внешнее и внутреннее. Сезанн.*

Лекция XI . . . . . 330

*Рама и неподвижность точки зрения. Планоцентризм. Миф о происхождении живописи из тени у Плиния. Поверхность и объем в американском минимализме. Эбботт и Успенский. Идея четвертого измерения. Кант о *parerga*. Клод Файетт Брэгдон. «Искусство и объектность» Майкла Фрида. Контррельефы. Линия и идея. *Species intelligibilis*. Венера и аллегория Истины у Боттичелли как переход от чувственного к умозрительному. Заумь и язык в его связи с образами. «Глоссолалия» Андрея Белого. Звук, жест и пространство. Эвритмия. Рудольф Лабан и «кинесфера». Превращение акустического экспрессивного жеста в изобразительный по Вундту и Зеллинскому. Собираение пространства и язык: Тынянов и Хайдеггер. Икона пространственного генезиса у Белого. Кубизм и четвертое измерение. Теория иконописного пространства Льва Жегина. Динамика и обнаружение виртуального пространства. Пространство как генетическая машина. Динамические трансформации западноевропейской живописи. *Relat* Алексуа Мейнонга. Ритм. Интенсивность у Делёза. Глубина.*

Лекция XII . . . . . 378

*Эстетическая форма как единство и тотальность. Монтаж как синтез у Эйзенштейна. Музей и не-место. Музей как коллекция шедевров и архив истории искусств. Антропология *supermodernity* Марка Оже против антропологии тотального человека. Хайдеггер и пространство как порождение места. Места памяти. Коллективная память. «Культ монументов» Алоиза Ригля. Батай: архитектура и власть. Не-место и *Sosein*. Вокзал у Хайдеггера и неопределенность. Номады Делёза и Гваттари. Скука и пустота. Исчезновение интереса: Кант. Эротика. «Олимпия» Мане. «Авиньонские девицы» Пикассо. Ассамбляжи искусственных тотальностей. Делёз о Прусте. Мане и трудности с лицом портретируемых. Эпоха аффективности. Аффект у Спинозы и Дамасио. Барт: два режима знаков. *Ripstint*. Провалы и забывания. Куратор как организатор аффектов.*

Указатель имен . . . . . 413

## ОТ АВТОРА

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

Связано это с особенностями педагогики, которая предполагает сообщение фактов и теорий, полученных из вторых рук, элемент популярной интерпретации и, я бы даже сказал, безответственной свободы, которую каждый лектор позволяет себе в устном жанре. Одним словом, лекции — это не письменные тексты. Решение опубликовать этот университетский курс было обусловлено несколькими причинами. Основная из них — сама структура курса, который

рассматривает изображение как основополагающий аспект всего живого, как часть того, что сегодня называется биосемиотикой. Курс начинается с зарождения жизни и рассматривает участие изображений в эволюции жизни на Земле. Затем от биологии он движется к антропологии — то есть к проблемам изображения в древнейших и племенных культурах, а кончается он рассказом о западном изобразительном искусстве. Поскольку таких исторических и теоретических обзоров практически нет, мне показалось, что подобная перспектива может быть полезна студентам, аспирантам и даже сложившимся специалистам.

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

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

В тех лекциях, где я описываю взаимодействие живых существ и мира, в который они включены и с которым составляют единство, я упоминаю о понятии coupling (сочленении,

спаривании). Понятие это выражает совместную адаптацию организма и среды, их синхронную эволюцию. В рамках такого нераздельного единства организма и среды возникает *значение* (meaning), которое буквально вырастает из установок организма, из его интересов, перцептивных схем, которые определяют его существование. Meaning — это то, что сочленяет мир и организм, продукт этого сочленения и его организатор. Именно здесь происходит переход от того, что мы называем «субъективностью», к «объективной реальности», если таковую можно вычленил из этого нерасторжимого сочленения. Нет сомнения, что многие картинки, изображения, видимости лучше всего анализировать именно в перспективе такого значения. Оно лучше всего кристаллизует дух современного витализма, когда изображение становится частью самораскрытия жизни в ее тесной связи со средой. Художник, создавая картину, как бы помещает ее между миром и своим сознанием, внешними предметами и внутренними «образами», восприятиями и памятью.

Coupling выводит нас за рамки категорий замысла и платонических прообразов, потому что располагается между восприятием и внешним миром. Но в действительности ситуация гораздо сложнее. И эта сложность легче схватывается через антропологический, чем через искусствоведческий подход. Жиль Делёз, которого я много раз упоминаю в этих лекциях, дополнил понятие значения понятием *смысла* (фр. sens). Смысл лежит совершенно вне сферы субъективности и не реализует себя в рамках связи сознания со средой. С точки зрения Делёза, он лучше всего проявляет себя в *событиях*: «Пересмотр платонизма означает, прежде всего и главным образом, замену сущностей на события как потоки сингулярностей»<sup>1</sup>. События возникают на пересечении множества серий и потоков. Точки этих пересечений, где причинность, существующая внутри серии, ослабевает, Делёз называет «сингулярностями»: «От серии к серии какие-то сингулярные точки либо исчезают, либо разделяются, либо

---

<sup>1</sup> Жиль Делёз. Логика смысла. *Theatrum philosophicum*. М., Раритет; Екатеринбург, Деловая книга, 1998, с. 82.

меняют свою природу и функцию. В тот момент, когда две серии резонируют и коммуницируют, мы переходим от одного распределения к другому. То есть в тот момент, когда парадоксальный элемент пробегает серии, сингулярности смещаются, перераспределяются, трансформируются одна в другую и меняют состав. Хотя сингулярности — это настоящие события<sup>1</sup>, они коммуницируют в одном и том же Событии, которое без конца перераспределяет их, тогда как их трансформации формируют *историю*. Пеги ясно понимал, что история и событие неотделимы от сингулярных точек: „У событий есть критические точки, так же как у температуры есть критические точки: точки плавления, замерзания, кипения, конденсации, коагуляции и кристаллизации. Внутри события есть даже состояния перенасыщения, которые осаждаются, кристаллизуются и устанавливаются только посредством введения фрагмента будущего события“<sup>2</sup>. Смысл возникает из распределения серий и трансформаций, протекающих в сингулярностях. Смысл, таким образом, лежит вне субъективности, не задается восприятием. Впрочем, само зрительное восприятие, если рассмотреть его как сложную совокупность систем (серий), таких как периферическое и центральное зрение, аналитика детали и формы, контраста, связь зрения с моторикой и памятью и т. д., может пониматься как такого рода событие смысла. Эти аспекты я систематически подчеркиваю в своих лекциях.

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

---

<sup>1</sup> Русский перевод тут неточен и исправлен.

<sup>2</sup> Жиль Делёз. Логика смысла, с. 81. Делёз цитирует тут диалог Шарля Пеги «Клио».

и бесстрашна к победителям и побежденным, трусам и храбрцам; и оттого она — еще страшнее»<sup>1</sup>.

Сознание участников битвы выхватывает лишь ее отдельные аспекты, но сама она «парит» над индивидуальными сознаниями как некий трансцендентальный план смысла, план, испещренный точками сингулярностей, в которых решается общая судьба битвы и ее смысловая конфигурация. Делёз специально подчеркивает автономность плана события и смысла по отношению к сознанию: «Сознание — ничто без синтеза объединения, но не существует синтеза объединения сознания без формы Я, без точки зрения Эго. Напротив, то, что не выступает ни как индивидуальное, ни как личное, — это излучения сингулярностей, поскольку они занимают бессознательную поверхность и обладают подвижностью, имманентной способностью само-воссоединения через номадическое распределение, которое радикально отличается от фиксированных и оседлых распределений как условий синтезов сознания. Сингулярности — это подлинные трансцендентальные события»<sup>2</sup>.

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

Этот подход позволяет совершенно иначе взглянуть и на практику относительно развитого западного искусства.

---

<sup>1</sup> Там же, с. 141.

<sup>2</sup> Там же, с. 144. Перевод Я. Я. Свирского исправлен.

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

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

Вот, в двух словах, та перспектива, которую я избрал для себя при подготовке этого университетского курса. Когда мне прислали распечатки моих лекций, я легкомысленно полагал, что мне остается только слегка подредактировать текст. В действительности мне пришлось переписать его заново, хотя общая канва здесь полностью сохранена. Памятуя о том, что передо мной лекции, я гораздо менее тщательно снабжал текст сносками и примечаниями, ограничиваясь в основном лишь указаниями на источники цитат и не считая необходимым привлекать большой научный аппарат. Не могу не признаться, что первая в моей жизни работа над

книгой — лекционным курсом доставила мне изрядное удовольствие. Такой жанр позволял свободно двигаться между большими тематическими блоками и вообще обеспечивал тот соблазнительный уровень свободы, который редко достигается на бумаге. За доставленное мне удовольствие я хочу поблагодарить трех людей, без которых не было бы ни этих московских лекций, ни этой книги: Ларису Гринберг, куратора Объединения выставочных залов города Москвы, и двух сотрудников Манежа — Андрея Парщикова и Марию Немчину. Особая благодарность моему старому другу и издателю Ирине Прохоровой, в который раз приютившей мое детище в своем издательстве. И наконец, я должен выразить свою глубочайшую признательность редактору книги и тоже старому другу Сергею Зенкину, участие которого избавит читателей от изрядного количества авторских глупостей. Мне необыкновенно повезло иметь такого издателя и редактора. Ну и, конечно, особая благодарность моим терпеливым московским слушателям.

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