

Михаил Ямпольский

ФОРМЫ РЕАЛЬНОСТИ

Очерки теоретической антропологии

МОСКВА
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
2022

УДК 141.319.8

ББК 87.52

Я57

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. ССXXXIII

Ямпольский, М.

Я57 **Формы реальности. Очерки теоретической антропологии / Михаил Ямпольский. — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 328 с.: ил.**

ISBN 978-5-4448-1794-0

Человек не может существовать и действовать в мире, не преобразуя его в мыслимую тотальность, а значит, не придав ему форму. Этот способ взаимодействия с реальностью возможен только тогда, когда мы дистанцируемся от нее и занимаем позицию наблюдателя. В своей новой книге Михаил Ямпольский обращается к проблеме формы не только как способа преобразования материала в искусстве, но и как фундаментальной категории человеческого сознания. Именно поэтому автор предлагает рассматривать этот труд как набросок нового подхода к теоретической антропологии, сквозь призму которого Ямпольский рассматривает варианты возникновения форм внешнего и внутреннего миров, обращает внимание как на их взаимопроникновение, так и распад, особенно актуальный в наши дни. Михаил Ямпольский — историк и теоретик искусства и культуры, философ, киновед и филолог. Профессор Нью-Йоркского университета, доктор искусствоведения. До переезда в Америку работал во ВНИИ киноискусства и Институте философии РАН. Среди книг, изданных в «НЛО»: «Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла» (2004), «Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре» (2007), «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности» (2010), «Пригов» (2016).

УДК 141.319.8

ББК 87.52

В оформлении обложки использованы страницы из трактата *Perspectiva Corporum Regularium* В. Ямницера и Й. Аммана. 1568 г. Фото Саксонской государственной университетской библиотеки Дрездена.

© М. Ямпольский, 2022

© И. Дик, дизайн обложки, 2022

© ООО «Новое литературное обозрение», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. Установление реальности. Сурио, Делёз и Гваттари, Каспар Давид Фридрих	8
--	---

Часть 1. Человек и человек. Дистанция

Глава 1. Философия антропологии. Кант и Фуко	40
Глава 2. От Другого к Чужому	56
Глава 3. Пространство и время дистанцирования	73

Часть 2. Человек и мир. Дистанция

Глава 4. Утопия автономного самодостаточного общества. Дюркгейм, Годелье, Оже	92
Глава 5. Гетерономия и трансцендентность. Гоше	107
Глава 6. Монотеизм	122
Глава 7. Дистанцирование и конструирование природы	136
Глава 8. Двомирие: умозрительная тотальность замещает мир. Декарт, Мерло-Понти, Зиммель	150
Глава 9. Сфера и линейная среда. Икскуль, Гольдштейн	165
Глава 10. Интенциональность сменяется данностью. Марион, Мишель Анри	182
Глава 11. Коллективная субъектность и пассивность. Ницше, Шелер, Эрвин Штраус	198
Глава 12. Аффекты и исчезновение мира	212

*Часть 3. Погружение в себя.
Преодоление дистанции*

Глава 13. Травма и инкорпорирование чужого. Лидия Гинзбург, Лапланш	224
Глава 14. Континуальное и прерывистое. Символическая интеграция сфер и <i>imago</i> . Бурдьё, Дюркгейм	240
Глава 15. <i>Imago</i> и дар — образ и структура. Лакан и Леви-Стросс	254
Глава 16. Лингвистерия. Лакан	275
Глава 17. Символизация и появление поверхности. Леви-Стросс, Делёз	291
Глава 18. Поверхность исчезает в молекулярном потоке. Делёз и Гваттари	305

...утверждать, что мир ни на что не похож и *не имеет формы*, все равно что сказать, что мир — это нечто вроде паука или плевка¹.

Жорж Батай

¹ *Bataille G. Informe // Georges Bataille. Œuvres complètes. V. 1. Paris: Gallimard, 1970. P. 217.*

ПРЕДИСЛОВИЕ.
УСТАНОВЛЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ

СУРИО, ДЕЛЁЗ И ГВАТТАРИ, КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ

Эта книга — попытка создать набросок *теоретической антропологии формы*. К проблеме формы я обращался в своей предыдущей книге «Ловушка для льва. Модернистская форма как способ мышления без понятий и „больших идей“». В этой книге меня интересовал феномен формы в модернистском искусстве, литературе и эстетике конца XIX — начала XX века. Вопрос, который меня волновал, касался «загадочного» (для меня) повсеместного отказа от идеи искусства как адекватного отражения реальности и повсеместного же изобретения множества совершенно разных и далеких от прямой имитации «реальности» художественных форм. Эта книжка является продолжением «Ловушки», хотя связь между ними далеко не очевидна. *Форма* тут понимается не как способ организации материала в произведении искусства, но гораздо шире — как элемент антропологии, то есть самосознания человека в самом широком смысле слова.

Книга называется «Формы реальности», хотя мы знаем, что у реальности нет формы. Мы включены в мир совсем на иных принципах, нежели принцип формы. В качестве эпиграфа я взял слова Жоржа Батая: «...утверждать, что мир ни на что не похож и *не имеет формы* [n'est qu'informe], все равно что сказать, что мир — это нечто вроде паука или плевка». Батай объяснял, что само слово «бесформенный» означает требование разрушить классификации и смысл. Он замечает, что форма — это соответствие академическим

требованиям, в том числе и философским: «Вся философия не имеет иной цели, как натянуть на существующее сюртук, являющийся одновременно математическим сюртуком»¹. Откуда же в мире берется форма?

Ее истоком, по-видимому, можно считать форму тела любого животного, и человека в том числе. Все живое наделено формой, развитие жизни может пониматься в категориях морфогенеза. Швейцарский зоолог Адольф Портман посвятил несколько замечательных книг внешнему виду животных². И показал, что жизнь требует от одного вида обнаруживать внешнее отличие от другого. Это обнаружение отличия и его анонсирование он называл *Selbstdarstellung*. Оно проявляется, прежде всего, в создании формы, обладающей отчетливым эстетическим элементом, например симметрией или яркостью цвета, скажем, у птиц. Симметрия — этот принцип организации формы живого — распространяется только на внешний облик (внутренние органы ему не подчиняются).

Возможность наделения человеческого тела формой создает основания для складывания общества и своего рода стихийной антропологии. Форма тела и лица (а мы обладаем уникальной способностью запоминать и различать лица) позволяет различать своего и чужого, друга и врага. Форма тела играет огромную роль в половом подборе. Образы тела (в том числе и зеркальные) порождают разные типы сексуальности и организуют выбор сексуального объекта и т. д. Антропология в значительной степени укоренена в форму тела. Но само значение такой формы возможно только при наличии зрения и дистанции, которая позволяет сложиться форме как образу, гештальту, целостности. Там, где мы говорим о форме, мы всегда говорим о дистанции, о взгляде «издалека».

¹ Bataille G. Informe // Bataille G. Œuvres complètes. V. 1. Paris, Gallimard, 1970. P. 217.

² См., например: *Portmann A. Animal Forms and Patterns. A Study of the Appearance of Animals.* New York: Schocken Books, 1967. О Портмане подробнее я пишу в книге: *Ямпольский М. Изображение: Курс лекций.* М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 57–60.

Гораздо более проблемным понятие формы становится при его переносе с живого тела на *мир* и *среду*. Мир не является живой тотальностью, всегда отделяющей себя от окружения и противостоящей энтропии неодолеваемо. И тем не менее мы всегда стремимся представить себе мир как целостность, то есть спроецировать на него образы телесности. Этим сомнительным попыткам посвящена вторая часть этой книги. Попытки эти также опираются, на мой взгляд, на принцип дистанции и гештальтирования, хотя между нами и миром нет дистанции, мы погружены в мир. Когда-то Эрнст Блох обратил внимание на то, что, создавая пейзаж как некую форму природы, художник вынужден дистанцировать себя от природы. Живописный пейзаж — это, собственно, и есть природа, отделенная от нас и как бы увиденная через раму окна, ставшую рамой картины:

Где начинается на картинке представленный на ней пейзаж? Художник не включает себя в картину, хотя он тоже непосредственно включен в пейзаж в качестве внутренней границы непосредственного. Между тем второй круг непосредственности, подлинный передний план картины, также может быть объективирован с трудом. Он содержит в себе слишком много близости к месту, где находится художник. И именно неопределенность, создаваемая близостью, является причиной относительного отсутствия развитой формы пространства первого плана, причиной того факта, что он не относится к подлинному ландшафту в полной мере. Изображаемый пейзаж, таким образом, начинается не только, что само собой разумеется, вне художника, его рисующего, но и за размытыми объектами его непосредственного окружения¹.

Блох хорошо показывает, что в живописном пейзаже есть некий первый план, отделяющий собственно пейзаж от художника, маркирующий дистанцию, и в этом неопределенном первом плане обнаруживается «относительное отсутствие

¹ Bloch E. The Principle of Hope. Vol. 1. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1986. P. 296.

развитой формы пространства». Чтобы произвести мир как форму, человек вынужден представить себя вне мира.

Расстояние между наблюдателем и миром соответствует дистанции между субъектом и объектом кантовской *репрезентации*, которая уже два столетия понуждает философов к ее критике и поиску способов ее разрушения. Репрезентация всегда дистанционна, и я убежден, что современный интерес к травмам, аффектам и непосредственности — это выражение желания установить иную форму контакта с миром, нежели репрезентация. Мир, однако, уже по мнению Канта, не может быть нам дан как объект репрезентации. Кант называл само понятие *мира* «регулятивной идеей чисто спекулятивного разума». Мир он отождествлял с природой, которая представлена нам в своей двойственности. Стоит вчитаться в соответствующий пассаж из «Критики чистого разума»:

Вторая регулятивная идея чисто спекулятивного разума есть понятие мира вообще. Действительно, природа, собственно, есть единственный данный объект, в отношении которого разум нуждается в регулятивных принципах. Эта природа двойственна: она есть или мыслящая, или телесная природа. Чтобы мыслить одну лишь телесную природу по ее внутренней возможности, т. е. определять применение к ней категорий, мы не нуждаемся в идее, т. е. в представлении, выходящем за пределы опыта; к тому же в отношении телесной природы и невозможна никакая идея, так как мы руководствуемся в ней только чувственным созерцанием, а не так, как в психологическом основании понятия (Я), которое a priori содержит определенную форму мышления, а именно единство мышления¹.

Иными словами, в той мере, в какой понятие природы относится к живой телесности, мы не нуждаемся для ее схватывания ни в какой идее. Тело дано нам в непосредственном опыте. Но когда мы переходим от тела к неодушевленной природе, необъятной в своей экстенсивности, мы переносим

¹ Кант И. Сочинения: В 8 т. Т. 3. М.: Чоро, 1994. С. 509.

представление, эмпирически работающее в области телесного, на совершенно иной «объект», и тут мы нуждаемся в *идее*:

...для чистого разума нам остается только природа вообще и полнота условий в ней согласно некоторому принципу. Абсолютная полнота рядов этих условий при выведении их членов есть идея, которая в эмпирическом применении разума никогда, правда, не может быть полностью осуществлена, однако все же служит правилом, руководствуясь которым мы должны поступать по отношению к таким рядам, а именно при объяснении данных явлений (в нисхождении или восхождении), так, как если бы ряд сам по себе был бесконечным, т. е. *in indefinitum*; там же, где сам разум рассматривается как определяющая причина (в свободе), следовательно, где речь идет о практических принципах, мы должны поступать так, как если бы перед нами находился не объект чувств, а объект чистого рассудка, где условия могут полагаться не в ряду явлений, а вне его, и ряд состояний может рассматриваться так, как если бы он начинался прямо (посредством интеллигибельной причины)¹.

Единство природы или мира не дано нам эмпирически, как «объект» созерцания. Оно выводится из некой «полноты рядов», из способности этих пронизывающих ее рядов длиться до бесконечности, создавать полноту континуума. А сами эти чисто умозрительные ряды укоренены не в том, что дает нам зрение или опыт, а в деятельность рассудка: «как если бы перед нами находился не объект чувств, а объект чистого рассудка...» Поскольку эти умозрительные ряды порождены рассудком, то все они восходят к некой «интеллигибельной общей причине», которую Кант отождествляет с Богом. Мир — это рассудочный конструкт, форма которого не эмпирическая, но умозрительная. Некоторые пути конструирования этой формы рассмотрены во второй части книги.

Третья часть посвящена попыткам сконструировать внутренний «психологический» мир человека, который еще больше сопротивляется понятию формы, чем мир. Это связано, прежде всего, с тем, что *внутренний* мир отменяет понятие

¹ Кант И. Сочинения. Т. 3. С. 509–510.

дистанции и строится в режиме абсолютной непосредственности. В этой перспективе меня особенно заинтересовал психоанализ, который, например, у Лакана совершенно, на мой взгляд, закономерно приходит к топологии, то есть конструированию таких противоречивых и парадоксальных пространств, которые не поддаются гештальтированию. Любопытно, что Лакан движется в сторону батайевского бесформенного от зеркальных *imagos*, двойников и повышенного интереса к формам телесного. Книга завершается рассмотрением некоторых идей Делёза и Гваттари, предпринявших одну из самых на сегодняшний день радикальных попыток выйти за рамки репрезентации, — отсюда вся проблематика *интенсивности, потоков, молекулярности* и т. д. Эти интереснейшие попытки мыслить вне формы, однако, имеют свои границы, так как толкают нас почти за пределы наших мыслительных способностей.

Я для себя определяю жанр этой книги как «очерки теоретической антропологии». Это связано с тем, что проекция формы на реальность для меня — фундаментальный антропологический феномен, характеризующий современность в самом широком смысле этого слова. Сама по себе антропология как научная дисциплина становится возможной только тогда, когда религиозное сознание освобождает пространство для *человека*. До эпохи монотеизма, удалившего бога из непосредственной близости в сферу трансцендентного, по-видимому, не существовало проблемы отделенности, дистанцированности человека от мира. Как замечает Марсель Гоше, перенесение творения оснований мира в мифологическое прошлое «неизбежно производит эффект включения или погружения человеческого порядка в порядок природы и их итоговой неотделимости»¹.

Соответственно, вплоть до Возрождения в значительной мере не существовало и *проблемы человека*, его место в мире было определено догматическими онтологическими иерархиями. Но с момента, когда незыблемость этих иерархий была

¹ *Gauchet M. Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion. Paris: Gallimard, 1985. P. 83.*

подвергнута сомнению, возник вопрос о сущности человека и его месте в мире. Хорошо известны многочисленные и неудавшиеся попытки определить сущность человека. Человек никогда не давался этим определениям.

Хайдеггер в «Письме о гуманизме» точно ухватил ядро этой проблемы, когда писал: «Всякое определение человеческого существа, заранее предполагающее, будь то сознательно или бессознательно, истолкование сущего в обход вопроса об истине бытия, метафизично»¹. Бытие же человека неотделимо от его актуального существования, экзистенции:

Existencia остается термином, означающим действительное существование того, чем нечто является по своей идее. Фраза «человек экзистирует» отвечает не на вопрос, существует ли человек в действительности или нет, она отвечает на вопрос о «существо» человека².

Дело, однако, не просто в *определении человека*, а в том, что сам человек испытывал чувство своей неопределенности в связи с «ущербностью» собственного существования.

Это ощущение хорошо передал Фернандо Пессоа в «Книге непокоя». Поэта не оставляет ощущение неполноты собственного существования и его крайней неопределенности: «У меня нет представления о себе самом, даже такого, которое заключается в отсутствии идеи о себе самом. Я кочую в попытках осознать себя»³. Или: «Я уже давно не я» (фр. 139). Пессоа не только не может постичь собственную идентичность, его преследует ощущение неспособности соприкоснуться с жизнью и почувствовать полноту существования:

Я даже не играл себя. Меня играли. Я был не актером, а его жестами. Все, что я сделал, о чем думал, чем был, есть сумма подчиненный либо ложному существу, которое я считал своим, потому что я действовал вовне, находясь в нем, либо бремени обстоятельств,

¹ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 197.

² Там же. С. 200.

³ Пессоа Ф. Книга непокоя. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. Цитирую по электронному изданию без пагинации. Фрагмент 107.

которые я принял за воздух, коим я дышал. <...> Я знаю, что ошибался и заблуждался, что никогда не жил и существовал лишь потому, что заполнял время сознанием и размышлением (фр. 39).

Эта неполнота существования каким-то образом связана с тем миром ощущений, в которых живет поэт. Эти ощущения дисперсны и смутны. Сама эта неопределенность парадоксально порождается тем самым дистанцированием, которое призвано придать окружающему отчетливость формы. Но дистанция не позволяет форме возникнуть, так как расстояние между глазом и объектом замутнено, и ведет вместо формы к бесформенности: «Между мной и жизнью всегда были матовые стекла: я их не видел и не осязал; я не жил этой жизнью или в этой плоскости, я был блужданием того, чем хотел быть...» (фр. 399). Этот образ стекла между поэтом и жизнью, отсылающий к знаменитому высказыванию апостола Павла о «смутном стекле» или зеркале, возникает не единожды: «Между мной и жизнью — тонкое стекло. Как бы отчетливо я ни видел и ни понимал жизнь, я не могу ее коснуться» (фр. 80).

Пессоа крайне чувствителен, но парадоксальным образом эта чувствительность не влечет за собой переживания полноты существования. «Стекло» возникает не от отсутствия чувствительности. Скорее наоборот. В 78-м фрагменте он пытается уточнить, в чем связь его чувствительности и нехватки существования:

Есть ощущения, которые являются снами и, занимая, словно туман, всю протяженность духа, не дают думать, не дают действовать, не дают отчетливо существовать. Как если бы мы не выспались, в нас остается что-то ото сна и неподвижность дневного солнца раскаляет оцепеневшую поверхность чувств. <...> Смотришь, но не видишь. <...> Теряется возможность придать смысл тому, что видишь, но, разумеется, хорошо видно, что это.

Речь идет об ощущениях, которые не позволяют «отчетливо существовать», хотя «поверхность чувств» и раскалена. И Пессоа ставит ясный диагноз — ощущения позволяют видеть нечто, но это *нечто не обретает смысла*. Только «смысл»

видимого способен обеспечить полноту существования. Это понимание без смысла и делает Пессоа чуждым самому себе: «...я подобен путешественнику, который вдруг оказывается в чужом городе, но не знает, как он туда попал; и мне вспоминаются случаи тех, кто утратил память и надолго стал другим человеком» (фр. 39). Но в какое-то мгновение чувствительность поэта наполняет вспышка полноты существования:

Вдруг, как если бы судьба-хирург, прооперировав мою застарелую слепоту, добилась мгновенных результатов, я поднимаю голову от моей безымянной жизни для ясного понимания того, как я существую. И вижу, что все, что я сделал, все, о чем думал, все, чем был, есть разновидность обмана и безумия. Я изумляюсь тому, что прежде умудрялся этого не видеть. Удивляюсь, каким я был, и вижу, что я на самом деле не такой. Я смотрю, словно на простор, который озаряет прорывающееся сквозь тучи солнце, на свою прошлую жизнь; и отмечаю с метафизическим ошеломлением, что все мои самые уверенные жесты, самые ясные мысли и самые логичные намерения, в конечном счете, были лишь прирожденным опьянением, естественным безумием, великим незнанием (фр. 39).

Эта острота достигается тем, что вся масса отчужденных впечатлений, видимых через тусклое стекло, вдруг складывается в *смысл*, то есть обретает форму. Пессоа подключается к этой преходящей смысловой конфигурации и переживает момент полноты бытия. Французский философ Давид Лапужад заметил, что в случае, описанном Пессоа, следует различать понятия *существования* и *реальности*. Существование не является гарантом реальности:

В каком-то смысле человек действительно существует, он занимает определенное пространство-время, он присутствует среди вещей, он встречается с прохожими на мосту, он собирает впечатления, мысли приходят ему на ум. И между тем, ничто из этого не является до конца реальным. Существа и вещи существуют, но им не хватает реальности¹.

¹ Lapoujade D. Les existences moindres. Paris: Ed. de Minuit, 2017. P. 11.

Проблематика разной интенсивности и степеней реальности еще до Второй мировой войны привлекла внимание эстетика и философа Этьена Сурио. Режимы существования реальности прямо связаны с проблемой ее формы. Ведь форма может пониматься как маркер степени наличия реальности и, соответственно, ее постигаемости. Работы Сурио на эту тему были почти забыты, но интерес к ним возродился в связи с тем влиянием, которое он оказал на Делёза и Гваттари. Его книга 1943 года «Различные модусы существования» была недавно переиздана Брюно Латуром и Изабель Стенгерс, посвятившими философии Сурио большое исследование. С точки зрения Сурио, окружающая нас реальность всегда дается нам в незаконченном виде, никогда не достигая полноты существования. Реальность достигается, завоевывается и в принципе являет себя с разной степенью реализованности. Философ сравнивает реальность с произведением искусства, которое постепенно создается художником. Мы привыкли считать процесс творчества постепенной материализацией некоего видения в соответствии с платоновской моделью перевода идеи в материю. Сурио, однако, предлагает понимать этот процесс как медленное обретение произведением реальности и конкретности существования. Художник в этой перспективе оказывается не столько творцом, сколько акушером, помогающим реальности произведения обнаружить себя. Философ вообще систематически избегает слова «творение», «создание» и т. д., потому что они отсылают к порождению чего-то из идеи или из ничего. Вместо этого он постоянно употребляет термин *l'instauration*, который я склонен переводить как «установление». *Установление* — это некое утверждение реальности, бытия, которое в принципе неподвластно человеку.

Сурио так пишет о процессе, который мы обычно называем творчеством:

Раскрывающееся бытие требует собственного существования. Во всем этом агент должен склониться перед волей, присущей произведению, угадать эту волю, отказаться от себя ради того автономного бытия, которое он стремится продвинуть в соответствии

с тем правом, которым его наделяет существование. Нет ничего более важного среди всевозможных форм творчества, нежели это смирение творящего субъекта перед будущим произведением¹.

Что же устанавливается в этом самоутверждении реальности произведения? *Форма*. Сурио обозначает ее режущим сегодн слух определением «духовная форма» (*forme spirituelle*). Слово «духовная» тут надо понимать прежде всего как *нематериальная*. Форма вообще нематериальна. Сурио даже пишет об «ангеле произведения», используя эту метафору, чтобы передать самопроявление новой реальности: «идею чего-то, как будто приходящего из иного мира»².

Сама идея формы как основания для установления реальности, конечно, делает Сурио яростным оппонентом Бергсона, с его идеей длительности и критикой перевода времени в пространственные формы. Но форма у Сурио не является чем-то замершим, она относится к разряду становящегося, усиливающего или ослабляющего *реальность* вещей. Она возникает на пересечении человеческой субъективности и независимой бытийственности произведения. И именно эта встреча человека с формой и есть событие утверждения реальности мира, но одновременно и реальности человека, которому форма произведения придает отчетливость, ясность, ускользавшие от Пессоа. Форма со времен Канта относится к области эстетики. Ее значение для философии Сурио обыкновенно объясняют постепенным дрейфованием философа в сторону эстетики. Но эстетика у него оказывается лишь моделью обретения вещами реальности в форме, а человеком — тени субстанциальности. Именно поэтому философия Сурио может быть полезной для преодоления пропасти между художественной формой (которую я обсуждаю в «Ловушке») и *формой реальности*, которая интересует меня в этой книжке.

Форма, как я уже говорил, не должна пониматься как некая вневременная платоновская идея. Она возникает и кри-

¹ Souriau E. Les différents modes d'existence suivi de Du mode d'existence de l'oeuvre à faire. Paris: PUF, 2009. P. 208.

² Ibid. P. 206.

сталлизуется в процессе творчества (почти как в биологическом морфогенезе), который Сурио описывает в терминах *дистанции* и *близости*, важных для меня. Художник позволяет произведению реализоваться, постоянно *приближаясь* к состоянию завершенности. Этот процесс описывается философом как сближение двух экзистенциальных составляющих — *делания* и *сделанности*. Делание движется в сторону сделанности, хотя ни один художник не знает точно, когда это состояние сделанности, завершенности окончательно достигнуто. Сурио говорит о постоянном риске остановиться в делании слишком рано или зайти слишком далеко. Ведь существуют художники, чьи эскизы и наброски гораздо сложнее и совершеннее, чем законченные произведения. Примером такого творца может послужить Александр Иванов, чьи эскизы значительно сильнее его «Явления Христа народу» в завершенной форме.

Расхождение между деланием и сделанным Сурио описывает как *дистанцию*, которая может возрастать или сокращаться. Пока дистанция значительна, мысль активно соотносит делание с тем, что уже сделано, и оценивает его. Дистанция всегда поддерживает *активность субъекта* и всегда определяет отношение человека с формой. Однако в какой-то момент расстояние между наброском и завершенностью исчезает:

Постоянно уменьшающаяся дистанция, это движение произведения являются постепенным сближением двух экзистенциальных аспектов произведения: требующего делания и сделанного. В момент последнего движения шпателя дистанция отменяется. Сформованная глина подобна точному зеркалу задуманного произведения [l'oeuvre à faire], а задуманное произведение как будто воплощается в глине. Они теперь составляют единое и неразличимое бытие [un seul et même être]¹.

Сурио говорит о моменте отчуждения произведения от сознания художника. Конечно, в реальности этот момент

¹ Ibid. P. 212.

тотальной гегелевской адекватности недостижим. Это мгновение исчезновения художника, его исключения из произведения и одновременно утверждения реальности последнего, которая тоже, конечно, в полной мере недостижима. Происходит *установление реальности*, полностью поглощающей «духовную форму», которая ее производит.

Сурио говорит о разных *степенях и модусах существования*, которые устанавливаются в этом процессе. В качестве первого модуса он рассматривает *феномены*. Они отмечены непосредственным и «реальным» присутствием. Они даны нам в ощущениях, хотя целиком и не могут быть к ним сведены. Сурио называет главным свойством феноменов, которые обнаруживают себя для нас в «сиянии присутствия» — *patuité* (от слова *pathos*, то есть чувство), — способность эмпатически достигаться в интуиции. Феномен не отсылает ни к чему другому, кроме себя, он самодостаточен в том смысле, что не является феноменом чего-то иного:

Он осознается в своем собственно экзистенциальном статусе в той мере, в какой мы чувствуем, что он сам себя держит, и являет в самом себе то, что может его обосновывать и уплотняться в нем и с его помощью. Именно в этом смысле он является моделью и эталоном существования¹.

Вторым модусом существования философ называет *l'existence réique*, то есть *вещное существование* (от латинского *res* — вещь). *Вещь* отличается от феномена. И главное их отличие в том, что вещь «численно *единична*» и обладает *идентичностью*. Сурио также говорит о ее независимости от ситуации. Феномен зависит от ситуации в том смысле, что он дается нам в определенный момент, в определенном освещении, в видимости фактуры и цвета, которыми он отмечен. Вещь независима от такого рода ситуаций. В качестве примера он приводит ленту, многократно сложенную и проткнутую иглой. Если эту ленту потом развернуть, мы увидим на ней многократно повторенное отверстие, которое

¹ Souriau E. Les différents modes d'existence. P. 119.

в плоскости феномена будет множеством дыр, отсылающим к множеству игл. В *вещном существовании* речь будет, однако, идти об *одном* отверстии и *одной* игле. Единичность вещи тут преодолевает множественность феноменальных аспектов. Когда появляется единичная в своей идентичности вещь, она утрачивает локализацию во времени и пространстве. Как пишут Латур и Стенгерс, «она никогда не находится где-то»¹. Странность вещи заключается в том, что она, приобретая интенсивность «подлинного существования», утрачивает место и время и начинает целиком зависеть от способности человека устанавливать некие повторяемые, воспроизводимые единства. Сурио говорит о том, что вещи обретают *монументальность* идентичности, но при этом укоренены в непротиворечивости и связях. Вещь не укоренена в саму себя подобно феномену. Это совершенно иной модус действительности.

Третий модус — *l'existence sollicitudinaire*, в приблизительном переводе — *существование озабоченности*. Эта «реальность» населена призраками, фантомами, персонажами художественных произведений — всевозможными химерами нашего воображения. Вещь зависит от нашего сознания в той мере, в какой она возникает как результат непротиворечивой связности. Но это странное, безличное сознание. В *вещном существовании* не задействована субъективность. Это сознание как бы вне субъекта. Зато *существование озабоченности* связано с субъективной точкой зрения, которую Сурио обозначает термином Августа Шмарсова *Ichpunkt*. При этом не следует считать эти призраки чистыми конструктами мысли, несмотря на то что их реальность и укоренена в «позитивность» психологии. И хотя они не соотносятся с вещами и телами, они заимствуют в мире феноменов феноменальные черты. Воображаемая собака, как говорит Сурио, «участвует в онтическом собаки». Эти воображаемые реалии могут иметь различную степень интенсивности, определяемую тем

¹ Stengers I., Latour B. Le sphinx de l'œuvre // Souriau E. Les différents modes d'existence suivi de Du mode d'existence de l'oeuvre à faire. Paris: PUF, 2009. P. 40.

эмоциональным качеством, той *озабоченностью*, которая их порождает. Их подобие феноменам ограничено тем, что они не детерминированы ситуацией и никак не связаны с материальной актуальностью. Этот отрыв и есть основополагающая черта их особого модуса существования.

Затем следуют реалии, чье существование *виртуально*. Эти вещи существуют, хотя их нет. Сурио приводит в пример обрушившуюся архитектурную арку, которая легко материализуется из своего небытия, может быть нарисована и/или восстановлена на основании той руины, которая осталась после катастрофы. Философ пишет об этом модусе, что он «особенно богат множественностью присутствий, которые отсутствуют»¹. Этот модус существования особенно экономичен. По когтю он позволяет восстановить целую фигуру льва. Этот модус всегда требует основания в *вещи*.

И последний описываемый модус — *синаптический*. Этот странный *переходный* модус позволяет переходить от одного космоса существования к другому. Так, когда скульптор лепит из глины, он переходит от модуса неоформленной глины к модусу фигуры, к которому подключен модус воображаемых реалий, и т. д. Каждый модус отделен от другого разной аксиоматикой и составляет свой автономный космос, но эти типы существования могут входить в сложные мультимодусные конфигурации. Примером такого модуса он называет Бога, который, хотя и принадлежит трансценденции и не имеет материального самообнаружения, постоянно манифестируется в мире и может проникать во все модусы существования.

Я достаточно подробно остановился на философии Сурио не потому, что моя книга пронизана его парадигмами и соотносится с его мирами. Я пытаюсь описать разные формы, которые социальная, психологическая и материальная сферы принимают в работах мыслителей, постоянно сосредоточенных на описании общих конфигураций разных человеческих миров. И Сурио дает хороший подход к пониманию статуса этих миров. Я не рискую соотнести их ни с одним модусом

¹ Souriau E. Les différents modes d'existence. P. 137.

существования по Сурио. Для меня в его размышлениях важно не столько описание этих модусов, сколько представление о реальности как результате конституирования некими формами, чей статус крайне трудно определить. И хотя их описывают антропологи, социологи или психологи, они ни в коей мере не являются их субъективными конструктами и даже не генерируются их методологиями.

Леонард Лоулор заметил прямую связь *установления* модусов существования у Сурио с описанным Делёзом и Гваттари процессом конструирования философии¹. В книге «Что такое философия?» Делёз и Гваттари (скупо ссылающиеся на Сурио в одной из сносок) начинают с *концепта* как главного компонента философского поля. Концепт неоднороден, он состоит из нескольких компонентов, которые составляют его модус существования: «Всякий концепт является как минимум двойственным, тройственным и т. д. <...> Он представляет собой целое, так как тотализирует свои составляющие, однако это фрагментарное целое»². Эта разнородность важна, так как она позволяет концепту выделяться из некоего однородного поля, вносить в него турбулентность, которая ведет к обновлению. Философы объясняют изобретение концепта на примере понятия *Другого*. Для меня это особенно важно, так как именно становлению этого концепта посвящена первая часть моей книги. Авторы задают вопрос: «Например, обязательно ли Другой вторичен по отношению к „я“?»³ Другой не может быть неким автономным целым, но всегда в качестве концепта должен содержать в себе собственную полярность, которая не дает ему замкнуться в инертной беспроблемности. Он не может быть лишен второй составляющей, иначе Другой «оказывается всего лишь другим субъектом, который предстает мне; если же отождествить его с другим субъектом, то тогда я сам есть Другой, который

¹ Lawlor L. A Note on the Relation between Étienne Souriau's *L'Instauration philosophique* and Deleuze and Guattari's *What is Philosophy?* // *Deleuze Studies*. Vol. 5. № 3. 2011. P. 400–406.

² Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический Проект, 2009. С. 21.

³ Там же. С. 22.

предстоит ему»¹. В первой части книги я описываю, каким образом идентичное самоотражение в Другом постепенно уступает место Чужому, с которым эта зеркальная идентичность оказывается невозможной. Я описываю эту подмену в категориях дистанцирования от Другого. Но это дистанцирование и есть, в контексте рассуждений Делёза — Гваттари, разрушение однородного поля опыта концептом, внутреннее противоречие которого (между Я и не-Я) не может быть снято и преодолено.

Зеркальное сходство двух субъектов делает концепт Другого «беспроблемным» и лишает его статуса концепта. Это вечная судьба всякого рода удвоений, которые не в состоянии предложить никакого решения проблем. Я возвращаюсь к этому в конце книги, там, где речь идет о *воображаемом* Лакана и удвоении себя в *imago*. Делёз и Гваттари так мотивируют необходимость противоречивой двойственности и проблемности концепта:

Грубо говоря, мы рассматриваем некоторое поле опыта, взятое как реальный мир, не по отношению к некоторому Я, а по отношению к простому «наличеству». В некоторый момент наличествует тихо и спокойно пребывающий мир. И вдруг возникает испуганное лицо, которое смотрит куда-то наружу, за пределы этого поля. Здесь Другой предстает не как субъект или объект, а совсем иначе — как возможный мир, как возможность некоего пугающего мира. Этот возможный мир не реален или еще не реален, однако же он существует — это то выражаемое, что существует лишь в своем выражении, в чьем-то лице или эквиваленте лица. Другой — это и есть прежде всего такое существование возможного мира².

«Поле» (о понятии *поля* в книге подробнее говорится в связи с использованием этого термина Бурдьё) тут похоже на установленный модус существования у Сурио. Противоречивость концепта взрывает однородную самодостаточность

¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 22.

² Там же. С. 23.

этого «поля» и являет лицо Другого, которое отсылает к еще не существующему, но возможному миру. Концепт тут открывает перспективу коммуникации между разными реальностями, он берет на себя функции синаптических реалий Сурио. Но он же способен содействовать установлению новой формы существования. *Другой* — это обещание возможного мира. И это хорошо видно в контексте антропологии, где *Чужой* позволяет надеяться на открытие радикально иной культуры (то есть иного «поля»). Концепты возникают в однородном поле, размечая его на зоны, которые начинают обнаруживать признаки разнородности:

...каждый концепт осуществляет новое членение, принимает новые очертания, должен быть заново активирован или заново выкроен. <...> Действительно, любой концепт с конечным числом составляющих разветвляется на другие концепты, иначе составленные, но образующие разные зоны одного и того же плана, отвечающие на взаимно совместимые проблемы, участвующие в сотворчестве¹.

Это зонирование «поля» создает напряжение и динамику. Концепт — это именно тот модус существования, который динамизирует поле. Делёз и Гваттари любили в связи с этим говорить о территориализации и детерриториализации и разметке поверхностей значением.

То, что Делёз и Гваттари обозначили как относительно однородное «поле опыта», получило у них и специальную разработку, которая для меня особенно важна, так как именно в области таких полей прежде всего и реализуют себя *формы реальности*. Они писали:

Философские концепты — это фрагментарные единства, не пригнанные друг к другу, так как их края не сходятся. Они скорее возникают из бросаемых костей, чем складываются в мозаику. Тем не менее они перекликаются, и творящая их философия всегда представляет собой могучее Единство — нефрагментированное, хотя и открытое; это беспредельная Всецелость [Un-Tout illimité],

¹ Там же. С. 24.

Omnitudo, вбирающая их все в одном и том же плане. Это как бы стол, поднос, чаша. Это и есть план консистенции или, точнее, план имманенции концептов, планомен [le planomène]¹.

Концепты разрушают «всецелость» этого «планомена», но без него они бы не могли сложиться в систему, так и оставшись «фрагментарными единствами». Концепт и план имманенции взаимозависимы.

Почему Делёз и Гваттари называют это поле планом имманенции? Что собой представляет этот план? Речь идет о некоем сознании, которое носит дорефлективный характер, то есть сознании, которое парадоксально лежит вне субъекта. Делёз, используя терминологию Канта, называет его трансцендентальным полем, то есть неким полем, предшествующим сознанию и делающим последнее возможным:

Оно [трансцендентальное поле] может быть отличным от опыта в том, что оно не отсылает к объекту и не принадлежит субъекту (эмпирической репрезентации). Таким образом, оно являет себя как чистый не-субъективный поток сознания, качественная длительность сознания, лишенного себя. Может показаться странным, что трансцендентальное определяется таким непосредственно данным: по контрасту со всем тем, что составляет мир субъекта и объекта, мы будем говорить о трансцендентальном эмпиризме².

Это то поле, внутри которого и происходит различие, позволяющее ощущать, воспринимать и мыслить. Само наличие этого дорефлективного сознания становится различимым только тогда, когда в нем образуется различие субъекта и объекта.

Говоря об институции философии, Делёз и Гваттари описывают ее как необходимую комбинацию концептов, которые изобретаются, придумываются, и плана имманенции,

¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 43.

² Deleuze G. Pure Immanence. Essays on A Life. New York: Zone Books, 2001. P. 25.

который *устанавливается* (création de concept et instauration du plan). Философы тут заимствуют любимый термин Сурио:

Философия — это одновременно творчество концепта и установление плана. Концепт есть начало философии, план же — ее учреждение. Разумеется, план состоит не в какой-либо программе, чертеже, цели или средстве; это план имманенции, образующий абсолютную почву философии, ее Землю или же детерриториализацию, ее фундамент, на которых она творит свои концепты. Требуется и то и другое — создать концепты и учредить план, так же как птице нужны два крыла, а рыбе два плавника¹.

Поскольку план имманенции предшествует становлению субъекта, он не может быть изобретен, он может быть только дан без всякого участия Я, то есть без всякой точки зрения.

Но если он не может быть придуман, он не может и иметь начала, *он всегда предшествует*. Сурио подчеркивал, что установление (instauration) происходит от латинского restoration — обновление, восстановление. План имманенции невозможен «первый раз», он всегда требует предшествования. Он возникает как повторение того, что мы не можем помыслить. Латур и Стенгерс говорят об установлении как «движении *анафорического опыта*»². Делёз и Гваттари так формулируют саму суть связанной с этим опытом проблемы:

Можно сказать, что «настоящий» План имманенции — это нечто такое, что должно быть мыслимо и не может быть мыслимо. Очевидно, это и есть немислимое в мысли. Это основа всех планов, имманентная каждому мыслимому плану, которому не дано самому ее помыслить. Это самое сокровенное в мысли, и в то же время абсолютно внешнее. Будучи внешним, он отдаленнее любого внешнего мира, потому что он еще и внутреннее, которое глубже

¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 50.

² Stengers I., Latour B. Le sphinx de l'oeuvre. P. 10. Анафора — риторическая фигура, опирающаяся на повторение как способ усиления интенсивности и овладения читателем или слушателем. Латур и Стенгерс считают, что анафорический характер этого опыта был осознан Сурио под влиянием Шарля Пегги.

любого внутреннего мира; такова имманентность, «сокровенность как Внешнее, внешнее, ставшее удушающим вторжением внутрь, и взаимопревращение одного и другого»¹.

Сама идея трансцендентально-имманентного отсылает к этой немыслимости одновременно внешнего и внутреннего. Но она же отражает и двойственность реальности, о которой идет речь, — сотворенной и одновременно предшествующей творению, придуманной и наличной без участия творца.

План имманенции может быть сравнен с фоном, необходимым для образования из него фигуры. Но при этом этот план может парадоксально пониматься и как *форма*, потому что он задает горизонт определенного модуса существования, внутри которого возможны зонирование, сближение и разделение фрагментов, хотя и разнородных, но сопоставимых именно как элементы единой формы. Это формальное единство и задается самим процессом установления, который делает поле «консистентным».

В книге, которую держит в руках читатель, обсуждаются такие планы консистентности и установление форм, позволяющих сопрягать человека и Другого или Чужого, человека и окружающую среду и описывать морфологию «внутреннего мира» как результат проекции мира внешнего. Герои этой книги пытаются очертить эти формы, которые в моем представлении не имеют исключительно философского характера (как у Делёза и Гваттари), но относятся к сфере *антропологии*, то есть самосознания человека и сообщества. Конечно, антропология не может быть отделена от философии. Но ее отличие от философского подхода связано с постоянным интересом к эмпирическому, которое уже у Канта призвано дополнять в антропологии трансцендентальное.

Рассмотрение форм реальности, лежащих в основе антропологии (но часто и социологии, и психологии), обнаруживает неожиданную их способность переходить из внешнего во внутреннее. Показательно, например, до какой степени психоанализ Лакана, обращенный к внутреннему устройству

¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 70.

психики, заимствует элементы формы реальности из антропологии Леви-Стросса или структурной лингвистики. Происходит постоянное синаптическое (по Сурио) движение из одного модуса существования в другой и постоянные метаморфозы внешнего во внутреннее, и наоборот, совершенно в соответствии с описанием плана имманенции, данным в «Что такое философия?» Форма внешнего мира погружается внутрь, поверхность, покрытая знаками — сфера письма, — вдруг обнаруживает себя «внутри», но поверхность эта всегда готова провалиться в бездонную глубину.

* * *

Противоречивая связь внутреннего и внешнего издавна связана с образом зеркала — *speculum*. Зеркало, с одной стороны, всегда понималось как прибор, позволяющий увидеть *себя*, а с другой — как метафора мира и Бога, которого, по выражению апостола Павла из Первого послания к Коринфянам, «теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (13: 12). Николай Кузанский подробно развил эту метафору. Сияние, в котором является Бог, он называет «прямым, бесконечным, совершеннейшим зеркалом истины», а все творения — «разнообразно искривленными зеркалами»¹. Среди разнообразных «природ» — искривляющих зеркал — наиболее близки к первоначальной ясности божественной геометрии «интеллектуальные природы». Однако, как пишет Кузанец, несмотря на расхождение между искажающими зеркалами, искривленными природой нашей субъективности, и зеркалом истины, может возникнуть схождение и адекватность взаимного отражения:

Если теперь какое-то разумное живое зеркало перенесется к первому зеркалу истины, в котором все без ущерба светится истинно как есть, то зеркало истины вместе со всеми принятыми им в себя зеркалами перельется в разумное живое зеркало и такое разумное

¹ Николай Кузанский. О богосыновстве // Николай Кузанский. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1979. С. 310.

зеркало примет в себя зеркальный луч зеркала истины, несущего в себе истину всех зеркал, — конечно, примет в своей мере, но в тот момент вечности это живое зеркало, как бы живой глаз, вместе с принятием лучей сияния от первого зеркала в нем же, зеркале истины, увидит само себя, как оно есть, и в себе — опять-таки по-своему — увидит все другие зеркала¹.

Этот момент как раз и есть момент совпадения трансцендентального (и трансцендентного) и имманентного, внешнего и внутреннего, снимающий различие между «вовне» и «внутри».

Наука оптика, восходящая еще к античности, изучала распространение световых лучей, их преломление в разных средах и, в частности, отражение в зеркалах. В средневековой Европе, однако, оптика стала приспособливаться к теологической проблеме прямого и неискаженного видения божественной истины. Так, например, доминиканский теолог из Флоренции Антонино Пьероцци (1389–1459) в своей «Сумме теологии» рассуждал о возможности достижения правильного геометрического «истинного» (с точки зрения средневекового платонизма) зрения при переносе геометрии оптики в живопись. По мнению Сэмюэля Эджертона, такого рода теологические спекуляции лежат в основе изобретения во Флоренции линейной перспективы, которая была открыта Филиппо Брунеллески с помощью изображения, соединенного с зеркалом. Тот же Эджертон утверждает, что переход от зеркальной перспективы (*perspectiva naturalis*, или *communis*) к живописной перспективе, известной как *perspectiva artificialis*, был переходом от теологического понимания адекватности зрения истине к живописному реализму². Этот переход, который он относит примерно к 1480 году, был кодифицирован Альберти, как известно, заменившим метафору зеркала на метафору окна. Эйлин Ривс показала,

¹ Николай Кузанский. О богосыновстве. С. 310.

² Edgerton S. Y. *The Mirror, the Window, and the Telescope: how Renaissance Linear Perspective Changed our Vision of the Universe*. Ithaca: Cornell University Press, 2009.

что даже изобретение телескопа Галилеем прошло через метафору зеркала, восходившую к истории «звездного зеркала» (*speculum constellatum*), придуманную исповедником Генриха IV Пьером Котоном¹. Речь и тут, вероятно, шла о переходе от теологической метафоры к оптике в современном ее понимании. Джеймс Елкинс идет еще дальше и утверждает, что Вазари и даже Дюрер понимали альбертиевскую «фигуру окна» в контексте средневековой традиции оптических приборов *perspectiva naturalis*, а не геометрии перспективных конструкций на холсте².

Между зеркалом и «оптическим прибором» вроде окна, однако, есть существенная разница. Окно не отражает смотрящего, оно открывается вовне и предполагает продолжение внешнего пространства в той комнате, в которой находится наблюдатель или художник. При этом внешнее и внутреннее тут разнородны. Как замечает Ханс Белтинг, в голландской живописи эпохи Возрождения «в окне известное нам пространство эмпирического мира отделяется от неизвестного пространства, в которое мы можем заглянуть, но которое мы не в состоянии постигнуть. Это другое *пространство* позволяло символизировать другой *мир*»³. Действительно, окно (в отличие от двери) отделено от внешнего мира непроходимой стеной, что позволяет символизировать внешнее как онтологически другое. Неслучайно на классических обманках речь идет о создании иллюзии выбухания детали из границы, отделяющей внешний мир (окно, рама), в пространство, где находится зритель. Тем самым подчеркивается однородность, но и онтологическая разнородность внешнего и внутреннего одновременно. Кроме того, живопись, понимаемая как окно, всегда репрезентирует невидимое, в данный момент отсутствующее. Эта живопись поэтому может быть отнесена

¹ Reeves E. Complete Inventions: The Mirror and the Telescope // The Origins of the Telescope / Ed. by A. Van Helden, S. Dupré, R. van Gent, H. Zuidervaat. Amsterdam: KNAW Press, 2010. P. 167–182.

² Elkins J. The Poetics of Perspective. Ithaca: Cornell University Press, 1994. P. 40–50.

³ Belting H. Miroir du monde. L'invention du tableau dans les Pays-Bas. Paris: Hazan, 2014. P. 140.

к категории *знаков*. Зеркало же повторяет то, что перед ним, и не имеет продолжения в чужеродном для него пространстве. Живописная иллюзия позволяет создать эффект продолжения внешнего во внутреннем, проекции извне внутрь. В зеркале мы отражаем (глаз как зеркало) и отражаемся вместе с миром, проецируем себя вовне и вбираем внешнее в себя.

В одной из своих рабочих тетрадей Эдгар Дега оставил важную запись:

Изучать фигуру или какой-нибудь предмет со всех точек зрения. Для этого можно воспользоваться зеркалом; тогда сам не будешь менять место, а будешь опускать, наклонять или передвигать зеркало. <...> Построить в зале ступени амфитеатром, чтобы приучиться изображать предметы и сверху и снизу; писать только отражение предметов в зеркале, чтобы возненавидеть иллюзорность¹.

Слово «иллюзорность» не очень точно передает смысл сказанного художником. В оригинале употреблено *trompe l'œil*, то есть именно «обманка», создающая эффект разрыва с репрезентацией и одновременно продолжения репрезентированного пространства в том пространстве, где размещается художник или зритель.

Эти записи интересны желанием художника вернуться к модели зеркала и отказаться от модели окна. Прежде всего, в зеркале исчезает точка зрения. Оно движется, опускается и поднимается. Художник стремится утратить точку зрения, которая позволяет создать внутри репрезентации иллюзию реальности, обещанную *perspectiva artificialis*. Дега хочет вернуться к размытой адекватности зеркального зрения *истине*, которая проявляется в некоем интеллектуальном синтезе, создающем возможность постепенного прояснения. Неслучайно он записывает: «...научиться запоминать формы и выражение и никогда не рисовать и не писать непосредственно с натуры»². Фигура должна стать результатом интеллектуального синтеза, в котором сквозь множественность

¹ Мастера искусств об искусстве: В 7 т. Т. 5, кн. 1. М.: Искусство, 1969. С. 41.

² Там же.

аспектов проступает ее истинность. Нечто сходное говорил и Николай Кузанский: «Чем оно [внутреннее зеркало] само будет проще, свободнее, яснее, чище, прямее, правильнее и истиннее, тем чище, радостнее и истиннее оно будет созерцать в себе божественную славу и всю Вселенную»¹. Происходит расширение горизонта, в котором художник распластывается на необъятности видимого. Именно в таком распластывании точка зрения, идентифицируемая с Я, исчезает в проекции на внешнее. Тут в каком-то смысле восстанавливается неотличимость внутреннего от внешнего, о которой говорил Кузанец.

Отражение в зеркале не может пониматься как знак, отсылающий к чему-то отсутствующему, знак, заменяющий невидимый референт. Как заметил Умберто Эко, отражение не может пониматься и как картинка, так как не имеет никакой материальности: «...оно не заменяет чего-то, наоборот, оно располагается *перед* чем-то, оно существует не вместо, но благодаря присутствию чего-то; когда это что-то исчезает, псевдоизображение в зеркале исчезает тоже»². Зеркало есть продолжение наличной материальности в нематериальном мире без того разрыва, который предполагает окно.

Хорошей аллегорией такого странного раскачивающегося зеркала, превращающего видимое в живопись, можно найти в картине Каспара Давида Фридриха, известной в российской литературе как «Большое болото под Дрезденом» (*Das Große Gehege bei Dresden*, 1832). Я бы назвал его иначе (и, на мой взгляд, точнее) — «Большой *предел*».

В высказываниях самого Фридриха часто повторяется тот же, что и у Дега, мотив неприязни к живописному иллюзионизму:

Как ни старайся человек передать действительность как можно натуральнее (чего при больших усилиях и исключительном прилежании можно и достичь), все равно результат никогда не оправдает

¹ Николай Кузанский. О богосыновстве. С. 310.

² Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1976. P. 202.



Каспар Давид Фридрих. Большое болото под Дрезденом. 1832.
Государственные художественные собрания Дрездена / Staatliche Kunstsammlungen Dresden

надежд, более того, конечное впечатление будет не только не радостное, а, скорее, отталкивающее. Всякий обман производит такое же мерзкое впечатление, как и мошенничество¹.

Вместо обманок и иллюзий художник должен искать *истину*, которая дается ему только при подавлении раздутой субъективности, когда он превращает себя в чистое и незамутненное зеркало:

Непосредственное впечатление никогда не противоречит природе, оно всегда находится с ней в соответствии. <...> Но подобно тому, как только чистое, ничем не запятнанное зеркало может отразить невинно-чистый образ, так подлинное произведение искусства может зародиться в одной только чистой душе².

И хотя Фридрих как будто стоит на антиинтеллектуальных позициях, в сущности он близок Дега, так как и у него чистота и ясность впечатления всегда укоренена в память и синтез.

Открытость истине предполагает размывание точки зрения и предельное расширение горизонта. В картине Фридриха отмели Эльбы представлены как зеркальное отражение облаков. Облака в небе над Эльбой как бы слегка выгнуты дугой, а отмели Эльбы также прорисовывают явный сферобразный изгиб. Картина напоминает два полусферических зеркала, обращенных друг к другу подобно двум глазам, отражающим мир и друг друга. Но это взаимное отражение вовсе не отсылает к зрению³.

¹ Мастера искусств об искусстве. Т. 4. М.: Искусство, 1967. С. 415.

² Там же. С. 411.

³ Карла Готтлиб показала, что сферическое зеркало обыкновенно в североевропейской живописной традиции может отсылать к сфере в руке Христа в иконографии *Salvator Mundi*. Любопытно, что она проследила мотив, отраженный в зеркале этих сфер, в которых часто отражается окно — символ света, идущего от Христа, притом что крестообразный переплет окна — символ креста и спасения (*Gottlieb C. The Window in the Soap Bubble as Illustration of Psalm 26 // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. 1982. Vol. 43. P. 123–126; Gottlieb C. The Window in the Eye and Globe // The Art Bulletin. Vol. 57. № 4. December 1975. P. 559–560*). Окно тут совершенно не маркирует внешнее и никак, конечно, не соотносится с окном Альберти.

Вспоминается «Слепой» Ходасевича:

А на бельмах у слепого
Целый мир отображен:
Дом, лужок, забор, корова,
Ключья неба голубого —
Всё, чего не видит он.

Ричард Вольхайм, отмечая, что точка зрения картины оторвана от земли и помещена в неопределенном пространстве, пишет, что Фридрих «заходит так далеко, что умудряется феноменально представить закругление Земли»¹. Речь тут действительно идет о погружении мира — предельно внешней сферы существования — внутрь неопределенного поля зрения. И это погружение обеспечивается взаимным отражением небесного и земного «зеркал». Различие между внутренним и внешним тут почти стирается. Неопределенность локализации точки зрения, отмеченная Вольхаймом, связана с тем, что точка схода перспективы «Большого предела» находится там, где горизонт заслонен деревьями. А геометрия представленного пространства не позволяет точно определить место этой точки, так как прямолинейные сходящиеся воедино линии тут уступают место кривым, на основе которых *perspectiva artificialis* плохо прорисовывается. К тому же все представлено так, как если бы точка зрения художника была расположена не против деревьев на горизонте, но поднята в небо, обеспечивая обзор с большой высоты. Полуприкрытая линия горизонта, отделяющая реку от неба, также лишена геометрической определенности.

То, как Фридрих неохватное *внешнее* помещает *внутрь*, связано с характерной для него техникой *замыкания* (отсюда мотив *предела*). Джозеф Кернер в своем исследовании творчества Фридриха подчеркивает, что видимая передача тотальностей всегда связана у него с такими замыканиями и пределами, которые могут иногда принимать обличие рамок. Такая замкнутость создается, например, взаимным отражением двух сферических зеркал. По мнению Кернера,

¹ Wollheim R. *Painting as an Art*. London: Thames and Hudson, 1992. P. 136.

в своем позднем творчестве «Фридрих открывает, что лежащее на пределе его системы, в разрыве пейзажного пространства, — это не трансцендентность, находящаяся по ту сторону мира, но лишь возвращение и повторное присвоение взаимного бытия в этом мире»¹. Речь, собственно, идет о мистической двойственности линии горизонта, которая одновременно отсылает к *бесконечности* и к *конечности* нашего зрения.

Дидье Малёвр в книге о горизонте справедливо замечает, что горизонт, ограничивая наше зрение, помещает наблюдателя внутрь, исключая позицию божественного наблюдателя где-то в небе (которую предполагает картина Фридриха). И хотя точка зрения на «Большой предел» как будто воспаряет в небо, она не выходит за рамки этой поэтики погружения бесконечного внутрь. Малёвр пишет о Фридрихе, что у него передается ощущение «погружения человека в пейзаж [the immersive experience of man in the landscape]»². А отсюда следует и радикальный вывод: «...художник не должен искать наилучшего вида пейзажа [to cast the best view of the landscape], потому что такого не существует. Пейзаж, это не то, что некто видит, это то, в чем находятся»³.

Форма «Большого предела» — это форма, в которой два глобальных зеркала (неба и земли), к которым сводится мир, не просто отражают друга, но стыкуются (в том числе линией горизонта) в такую *замкнутую развернутость*, которая позволяет внешнему переходить во внутреннее, и наоборот. Картина Фридриха позволяет ощутить эту метаморфозу лучше, чем любое словесное описание. Но сама проблематика замкнутых необъятных тотальностей, которую мы находим в искусстве, есть всего лишь отражение тех «синаптических» форм реальности, о которых говорил Сурио и без которых невообразимо наше существование в мире.

¹ Koerner J. L. Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape. London: Reaktion Books, 1990. P. 145.

² Maleuvre D. The Horizon. A History of Our Infinite Longing. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2011. P. 241.

³ Ibid. P. 242.