ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ, ЯН ВАНДЕЛААР И ИМПЕРИЯ НАБЛЮДЕНИЯ

С. М. Гавриленко

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия
o-s@proc.ru

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ,
грант № 18-011-00281-а «Историческая эпистемология:
теоретические основания и исследовательские перспективы»

В статье представлен интерпретативный эксперимент, в котором соотносятся два изображения и идея, высказанная историком науки Лоррейн Дастон: в XVII–XVIII вв. научное наблюдение стало предметом теоретического осмысления, а его широкое распространение привело к появлению так называемой «империя наблюдения». Два изображения – это «Послы» Ганса Гольбейна Младшего (1533) и фронтиспис флоры Карла Линнея *Hortus Cliffortianus* (1748), выполненный Яном Ванделааром. Главный вопрос этой работы: что эти два изображения могут сказать об империи наблюдения как исторической политико-эпистемологической сборке (практик, процедур, институтов, техник репрезентации, способов описания, самостей), исходя из допущения, что она представляла и легитимировала себя не только в различных дискурсах, но и в визуальных репрезентациях.

Ключевые слова: ботанический сад, наблюдение, визуальная репрезентация, Ганс Гольбейн Младший, глобус, империя наблюдения, карта, пространство наблюдения, политико-эпистемологический режим, Ян Ванделаар.

HANS HOLBEIN THE YOUNGER, JAN WANDELAAR AND THE EMPIRE OF OBSERVATION

Stanislav Gavrilenko

Lomonosov Moscow State University, Russia

o-s@proc.ru

This paper deals with an interpretative experiment, in which two images compare with an idea formulated by American historian of science Lorraine Daston. According to Daston, in the course of the seventeenth and eighteenth centuries, scientific observation was theorized and its wide dissemination led to the formation of a veritable empire of observation. Two images in question are *The Ambassadors* by Hans Holbein the Younger (1533) and the frontispiece to Carolus Linnaeus's *Hortus Cliffortianus* (1748), designed and executed by Jan Wandelaar. The main issue is what these can tell us about the empire of observation as a politico-epistemological assemblage (practices, procedures, techniques of representation, modes of description, institutions, selves and styles of life), assuming that such an assemblage represented and legitimated itself not only by various types of discourse, but through visual representations.

The Ambassadors by Hans Holbein through its visual order documented (beyond their numerous enigmas) the moment in history of Europe when the political apparatus began to constitute itself as an apparatus of observation. In this context, the ambassador (as a sovereign's representative) is first of all an observer. Particular attention is paid to the terrestrial globe, depicted on Holbein's picture, as a mechanism of synoptic vision and totalizing representation, serving concurrently as an epistemological instrument and as an instrument of political domination.

In contrast to the seemingly realistic manner of Holbein's *The Ambassadors*, Wandelaar's frontispiece exploits mythological motifs and plots, which however refer to real aspects of the empire of observation: to Europe as a geographical zone of appropriation and consumption, organized by nonequivalent exchanges, but also as a privileged territory of epistemological accumulation, and to the space of observation as an ordered space.

In conclusion it is stated that these two images, despite their complex symbolic and allegorical structure, reflect the factual modes of knowledge and epistemological regimes whose formation and consolidation they supported.

Keywords: botanic garden, empire of observation, globe, Hans Holbein the Younger, Jan Wandelaar, map, observation, politico-epistemological regime, space of observation, visual representation.

DOI 10.23951/2312-7899-2018-4-84-102

Дух наблюдения – это универсальный дух искусств и наук.

*Шарль Бонне, письмо 1757 года
Альбрехту Галлеру¹*

... «познание» вовсе не является незаинтересованной когнитивной деятельностью; в наших обществах строгие факты о других культурах производятся точно так же, как производятся факты о баллистике, таксономии или хирургии. Одно место собирает все остальные места и синоптически представляет их инакомыслящим, чтобы изменить исход борьбы.

Бруно Латур. Визуализация и познание²

В данном небольшом историко-эпистемологическом этюде, не определяя его возможную дисциплинарную принадлежность, что при определенных обстоятельствах может служить своеобразным алиби, нам хотелось бы провести некоторый интерпретативный эксперимент, всю рискованность, а возможно, и произвольность, которого мы хорошо осознаем, – соотнести два изображения и идею, высказанную американским историком науки Лоррейн Да-стон: «В течение XVII–XVIII веков научное наблюдение подверглось теоретическому осмыслению. Оно практиковалось, распространялось и прославлялось с подобным миссионерству энтузиазмом по мере того, как его приверженцы создавали подлинную империю наблюдения» [Daston 2011, 83]. *Империя наблюдения, XVII–XVIII века* – время великих научных прорывов, но и время великих политических и экономических преобразований. В этом контексте «империя наблюдения» – термин, сопрягающий политическую категорию и категорию эпистемологическую, – допускает, по меньшей мере, двойное прочтение. Во-первых, империя наблюдения – это констатация, с одной стороны, экстенсивного (в том числе пространственного) расширения практик наблюдения, практик, переводящих невидимое в видимое, ускользающее в постоянное, абстрактное в конкретное (умножение мест наблюдения, его возможных и актуальных объектов, индивидуальных и коллективных агентов, которые проводят его и/или заинтересованы в его результатах), с другой стороны, их радикальной интенсификации и усложнения – появления новых техник и инструментов наблюдения

¹ Цит. по: [Daston 2010, 81].

² [Латур 2017, 121].

(телескопа, микроскопа, барометра, термометра, записных книжек, журналов наблюдения, таблиц данных и прочее) и новых текстуальных и визуальных форматов репрезентации (ботанической и анатомической иллюстрации, синоптических карт, отчетов о наблюдении, опросников и т. д.), синтезирующих рассеянные данные наблюдений в языке, понятиях и образах, координирующих распределённых в пространстве и времени наблюдателей, поддерживающие многочисленные формы коллективного эмпиризма, обеспечивая его рабочими исследовательскими объектами. XVII–XVIII века – это период лавинообразного накопления данных самых разных типов: ботанических, зоологических, анатомических, астрономических, минералогических, географических, этнографических, метеорологических (известно, например, что Джон Локк вел дневник наблюдения за погодой) – накопления, подхлестываемого указанной радикальной реорганизацией самого поля практик наблюдения и европейской торгово-колониальной экспансией. Во-вторых, империя наблюдения – это утверждение о том, что практики наблюдения оказываются встроены в политико-экономические режимы и, находясь с ними в сложных отношениях взаимной координации и взаимного подкрепления, становятся их конститутивным элементом³. (Дастон говорит, например, об «амбициозных программах наблюдения имперских властей и трансконтинентальных торговых компаний» [Daston 2011, 88].) Именно с точки зрения этих двух значений (строго говоря, различающихся лишь своими акцентами) мы постараемся проанализировать два изображения как определенным образом репрезентирующих империю наблюдения, исходя из допущения, что представление, закрепление и легитимация эпистемологических режимов, которые одновременно оказываются и режимами политическими, происходят не только в различных текстовых формах, то есть в оформляющих и позиционирующих их дискурсах, но и в визуальных *репрезентациях*. Речь идет о «Послах» Ганса

³ Именно на этом положении Джеймс Скотт построит свою историческую концепцию современного государства: генезис государства – это не только консолидация инструментов физического принуждения и экономического изъятия, но формирование сложно организованных аппаратов наблюдения и эпистемологической капитализации. Ср.: «Чем больше проектов по закреплению оседлости я исследовал, тем больше видел в них попытку государства сделать общество более понятным, организовать население так, чтобы упростить государству исполнение его классических функций – сбора налогов, обеспечение воинской повинности и предотвращение волнений. ...я увидел в «прозрачности» общества для взгляда государства центральную проблему государственного управления» [Скотт 2010, 18]. Государство как взгляд, государство как оптика, государство как инстанция наблюдения, наконец, государство как эпистемологический порядок.

Гольбейна Младшего (1533) и фронтисписе флоры Карла Линнея *Hortus Cliffortianus* («Сада Клиффорда», 1738)⁴, выполненном известным голландским художником и гравером Яном Ванделааром. Эти изображения по ту сторону возможного нормативного порядка и своего символического или аллегорического строя утверждают что-то о фактических модальностях знания (именно они интересуют нас здесь в первую очередь) и представляют ту историческую политико-эпистемологическую сборку (практик, процедур, институтов, техник репрезентации, способов описания, самостей и стилей жизни), которую Дастон назвала «империей наблюдения». И если на картине Гольбейна империя наблюдения делает свои первые шаги (мы несколько сдвигаем заданные Дастон хронологические рамки⁵) и еще достаточно сдержанно, но уже почти не таясь заявляет о своих притязаниях, то через двести лет на фронтисписе «Сада Клиффорда» она уже открыто празднует свои первые триумфы.

* * *

«Послы» Гольбейна – одна из самых известных и загадочных картин европейского Северного Возрождения, картина, стимулировавшая многочисленные исследовательские усилия и породившая не менее многочисленные истолкования стремившихся обнаружить за обманчивым реализмом изображения множество «потаенных схем» [North 2008, 297]. В галерее написанных Гольбейном портретов (преимущественно поясных, ср., например, портреты Эразма Роттердамского, Томаса Мора, Генриха VIII, Анны Болейн, Джейн Сеймур, Томаса Кромвеля или Шарля де Солье) «Послы», действительно, занимают особое место. На ней в полный рост изображены

⁴ Здесь: флора – это жанр обзорного труда по естественной истории, посвященный растительному разнообразию той или иной территории. В данном случае такой территорией стали обширный сад, оранжерея и богатейшие ботанические коллекции поместья Хартекамп, располагавшегося в окрестностях голландского города Хемстеде и принадлежавшего амстердамскому банкиру, одному из директоров голландской Ост-Индской компании и ботанику-любителю Джорджу Клиффорду. В 1735 году молодой Линней становится суперинтендантом сада в поместье Хартекамп, получив возможность вести работу по ботанической классификации и изучению экзотических растений и современных («голландских») методов садоводства [Harnesk 2007, 31–33].

⁵ У данного временного смещения есть дополнительное фактическое основание. Уже в XVI веке наблюдение оформляется (сначала в астрономии и медицине, затем захватывая все новые дисциплинарные режимы: филологию, юриспруденцию, естественную историю) как выделенный эпистемический жанр, основанный на личном, а не на авторитетном текстуальном, свидетельстве (*autopsia*), то есть как стандартизированный текстовый формат, регулируемый признаваемыми конвенциями, касающимися стиля и содержания, которое гарантируется теперь в том числе «личной подписью» (о наблюдении как эпистемологическом жанре см. [Pomata 2011]).

два молодых человека, непринужденно опирающихся на стол, на двух ярусах которого располагается множество тщательно выписанных предметов⁶. Нам известны имена изображенных на картине людей, их социальное положение и даже возраст. Картина была написана для двадцатидевятилетнего французского посла при дворе английского короля Генриха VIII Жана де Дентевилля. На ней он изображен (слева) со своим другом, епископом Лавора Жоржем де Сельвом (ему на момент написания картины двадцать пять лет⁷), также выполнявшим посольские поручения, в том числе при папском дворе и в Венецианской Республике. Одной из главных особенностей этого полотна Гольбейна является искаженное изображение черепа на его переднем плане, вносящее динамический оптический и смысловой диссонанс в целом в статичный визуальный порядок картины. Нас интересуют в нем не столько зашифрованные в ней тайные и не очень значения, поддерживающие ренессансный символизм или отсылающие к актуальным политическим реалиям эпохи (порванная струна лютни как знак раскола христианского мира) и не множество астрономических и даже астрологических намеков, рассеянных по ее визуальному пространству (тень гномона, указывающая на дату Страстной Пятницы 1533 года), сколько более приземлённый, но от этого не менее озадачивающий аспект данного изображения – соседство или, вернее, объединение в рамках одной сцены наделенных определенным статусом и функцией людей (*послов*) с весьма специфическими вещами. Что это за вещи и каково их назначение? В своем «Космосе» Джон Норт перечисляет все представленные на картине предметы по порядку слева направо: «В ее центре изображен двухъярусный стол, на котором размещены разнообразные астрономические, географические, арифметические и музыкальные предметы. На верхнем ярусе мы видим небесный глобус, *chilindrum* (солнечные часы с гномоном), солнечный

⁶ Картина Гольбейна почти нарочито демонстрирует не только характерное для северных художников мастерство в передаче тонких текстур и в работе с тенями, но и способность выстраивать «правильное» перспективное изображение самых сложных для этого предметов, например, лютни. Не случайно именно этот музыкальный инструмент выступал одним из главных модельных примеров в учении о перспективе Альбрехта Дюрера.

⁷ Выложенная на Google Art & Culture цифровая репродукция «Послов» (<https://artsandculture.google.com/asset/the-ambassadors/bQEWbLB26MG1LA?hl=ru> – дата обращения: 10.10.2018) позволяет рассмотреть гольбейновскую картину в мельчайших деталях вплоть до надписей на поверхностях небесного и земного глобусов, нюансов орнамента ковровой накидки, нот Псалтыри, отделки меха на одежде послов, медаллона (на котором изображен Святой Георгий, побеждающий змея), свисающей с золотой цепи, укрощающей Жана де Дентевилля, или полускрытого за драпировкой распятия в верхнем левом углу картины. Возраст де Дентевилля является частью инкрустации ножен кинжала, который он держит в правой руке (цифра 29), возраст де Сельва указан на корешке книги под его рукой.

инструмент редкого типа, скорее всего, изобретенный Кратцером, и наполовину скрытый за ним деревянный квадрант. Там же имеются полиэдрические солнечные часы (с различными шкалами на разных гранях), а также торкветум⁸. На нижнем ярусе расположены ручной земной глобус, арифметика с чертежным треугольником и компасами, люгня, несколько флейт и псалтырь. Эти экспонаты иллюстрируют четыре из семи свободных искусств, изучаемых на факультетах искусств во всех европейских университетах того времени. Картина может служить напоминанием о том, что учебная программа в области университетских искусств была крайне важна для поддержания астрономии во времена, когда она постепенно теряла свое влияние в других местах» [North 2008, 297–298]⁹.

Ил. 1. Ганс Гольбейн Младший, «Послы», 1533, Лондонская национальная галерея

⁸ Торкветум – арабское наследие в европейской астрономии (изобретен в XII веке Джабиром ибн Афлахом) – это инструмент, позволявший проводить измерения в трех системах небесных координат (эклиптической, экваториальной и горизонтальной) и осуществлять переход между ними.

⁹ Цитата приведена в переводе Константина Иванова, редактора серии «История науки» издательства «Новое литературное обозрение». В настоящее время перевод книги Норта готовится к изданию в этой серии. Мы выражаем Константину Иванову искреннюю благодарность не только за то, что он обратил наше внимание на этот текст, но и за предоставленную возможность воспользоваться фрагментом из еще неопубликованного перевода «Космоса» Норта.

Не отрицая толкования Норта, отводящего изображенным на картине Гольбейна астрономическим, географическим, арифметическим и музыкальным предметам роль «экспонатов», призванных иллюстрировать четыре свободных искусства европейского университетского порядка, и не отрицая того, что они призваны подчеркнуть университетскую (и универсальную, в смысле Ренессанса) образованность показанных на ней персонажей (тем самым одновременно как бы определяя идеального зрителя этой картины, который смог бы прочитать заключенный в ней сложный символизм), мы тем не менее осмелимся предположить, что представленная в «Послах» Гольбейна сцена свидетельствует о некотором дополнительном смысловом и фактическом измерении. За исключением лютни, флейты и Псалтыри все тщательно описанные Нортом предметы, сопровождающие послы, имеют непосредственное отношение к практикам наблюдения и способам фиксации, организации и представления их результатов (в европейской истории астрономия всегда выступала образцовой наукой наблюдения). Но зачем они послам? Являются ли все эти глобусы, компасы, квадрант, *chilindrum*, торкветум, полиэдрические часы, «Арифметика» Петера Апиана¹⁰ всего лишь предметами, обеспечивающими ученый досуг образованных классов эпохи позднего Ренессанса (казалось бы, присутствие музыкальных инструментов указывает именно на это)? Однако нам представляется, что нет. Послы – представители своего суверена, но что значит *представлять* суверена? Картина Гольбейна предлагает весьма специфический и, возможно, революционный для своего времени ответ. Представлять суверена – это не только (а применительно ко времени написания картины, вероятно, уже не столько) участвовать в сложных ритуалах монархической власти, символически обозначая присутствие суверена в ситуациях его фактического отсутствия, это не только поддерживать трудную, требующую отточенного мастерства, но при этом находящуюся под постоянной угрозой распада игру взаимного признания суверенов или служить необходимым посредником в их матримониальных обменах. Представлять суверена – это прежде всего быть наблюдателем социальных и природных миров, то есть участвовать

¹⁰ Изображенная на картине Гольбейна полуоткрытая «Арифметика» Петера Апиана, выдающегося математика и космографа XVI века, позволяет разглядеть используемый в ней табличный формат представления чисел. Таблица – давнишний (еще с античности) формат представления данных наблюдения в астрономии. Но еще в первой половине XVIII века натуралист Шарль Бонне учится использованию таблиц у математика Габриэля Крамера. (На это в своей «Объективности» указывают Дастон и Галисон, приводя таблицу наблюдения Бонне за тлей. См. [Дастон, Галисон 2018, 348].)

в том эпистемологическом накоплении, которое будет обеспечивать властные режимы территориями и объектами их приложения и интенсификации, обеспечивая тем самым их перформативную эффективность. Если наша точка зрения верна (а она, безусловно, требует структурно сложного эмпирического обоснования¹¹), то «Послы» Гольбейна документируют тот момент истории Европы, когда виденье (уже не визионерское или духовное, а эмпирическое и практическое, то есть как наблюдение), его техники и способы его репрезентационного закрепления начинают плотно вписываться не только в крупномасштабные политические стратегии, но и рутинные процедуры государственного управления. В картине Гольбейна поражает определенная будничность изображенной на ней сцены, во многом создаваемая строгими, но при этом лишенными всякого напряжения позами послов, находящихся в привычной обстановке и среди хорошо знакомых им вещей, и выдвинутый на передний план череп только усиливает это ощущение своей странной неуместностью (находясь на одной картине с послами и их вещами, череп не принадлежит с ними общему визуальному порядку) среди этого обычного порядка вещей. Вполне возможно (и обосновано) искать в «Послах» серии потаенных смыслов и устанавливать между ними неочевидные соответствия, но при этом картина вычерчивает план рутинных, не всегда достигающих порога дискурсивности механизмов власти, план, в котором кинжал де Дентевилля уже кажется определенным рудиментом, ибо физическое насилие перестает быть последней опорой и последней истиной порядка власти. Картина Гольбейна среди множества смысловых и визуальных напластований демонстрирует перенос инструментов наблюдения и техник визуальной репрезентации в пространство повсед-

¹¹ Тем не менее ср. с замечанием Дастон: «Начиная с середины XVI века (а в случае венецианских послов гораздо раньше) государства и торговые предприятия тренировали своих представителей за рубежом наблюдать и писать отчеты в соответствии со стандартизированными схемами: вопросники, синоптические таблицы и прочее. Сетки наблюдения варьировались от кратких инструкций в неопубликованных опросных листах сэра Уильяма Петти («Получить лучшую карту страны», «Стоимость фруктов летом и зимой») до огромного количества вопросов, как в случае опубликованного швейцарским дипломатом и гуманистом Генрихом Ранцау списка из двухсот вопросов, охватывающих все: от времени захода солнца до музыкальных инструментов и жалования местного духовенства» [Daston 2011, 83]. Отсюда видно, например, что проект «Новой Атлантиды» Френсиса Бэкона является утопическим лишь отчасти и в некоторых своих элементах вполне соответствует историческим реалиям. Ср.: «Запретив своим подданным плавание во все края, не подвластные его короне, государь, однако ж, постановил, чтобы каждые двенадцать лет из королевства нашего отплывало в разных направлениях два корабля; чтобы на каждом из них отправлялось по три члена Соломонова дома для ознакомления с делами тех стран, куда они направляются, в особенности с науками, искусствами, производствами и изобретениями всего мира, и для доставки нам всевозможных книг, инструментов и образцов...» [Бэкон 1978, 500].

невных механизмов господства, одной из главных ставок и функций которого становится производство видимостей (но не в смысле иллюзий, а в смысле того, что видимо) – первые этапы сложной исторической генеалогии конституирования политических аппаратов как аппаратов оптических, «машин зрения» (Поль Вирильо). Частью этих аппаратов становятся глобусы или шире – картографическое представление.

Глобусы на картине Гольбейна требуют особого внимания. Прежде всего, их два – глобус небесной сферы (представляющий по сути конечный космос Аристотеля) и глобус Земли. «Послы» – одно из первых в произведениях европейской живописи, на котором представлен именно земной глобус. Ни один из глобусов такой модели (с ручкой для держания в руке, входящей в поверхность глобуса в точке Северного полюса) до нас не дошел [Nurminen 2015, 189]¹². Но Слотердаик напомним нам, что примерно с 1500 года (время начала распространения именно земных глобусов) и вплоть до 1830-х годов глобус небесной сферы и глобус Земли изготавливались и устанавливались вместе в качестве своеобразных «сфер-двойников», выполнявших функцию по репрезентативной консолидации эпистемологического режима и режима политического: «Лишь вместе два этих шара выполняли свою космографическую миссию, и лишь вместе они, установленные на крышах монарших дворцов, в холлах и читальных залах крупнейших европейских библиотек от Мадрида до Москвы, символизировали универсум знания и знание универсума. Где бы ни находились шары-близнецы, они везде совместно указывали представителям образованных сословий на привилегированную обязанность сильных мира сего смотреть во все стороны» [Слотердаик 2007, 67]. Именно эта двойная конфигурация представлена у Гольбейна, где глобус Земли, будучи меньшего размера и располагаясь на нижнем ярусе стола, еще сохраняет свое подчиненное положение (соответствующее подчинению географии космографии), но при этом уже заявляет претензии на автономию – не в последнюю очередь встроенными в него репрезентационными схематизмами. Что удивляет в глобусе Земли на картине Гольбейна, так это его очевидный визуальный прагматизм и эмпиризм. Нам не требуется больших усилий, чтобы проинтерпретировать его визуальный язык и его визуальные риторические

¹² То, что мы имеем здесь дело с инновационным для эпохи Гольбейна объектом (новшеством в порядке визуальной репрезентации), подтверждается тем фактом, что самый ранний из сохранившихся глобусов Земли – «Земное яблоко» немецкого мастера на службе португальской короны Мартина Бехайма – был создан в 1492 году по заказу городского совета Нюрнберга.

фигуры и понять предлагаемую им визуальную классификацию мира. В отличие небесного глобуса он не содержит и следа античного или средневекового символизма. И если география XVI века, по замечанию Дениса Гостроува, «была гибридом текстуального авторитета и эмпирического наблюдения, открывая обширное пространство для воображения и изобретения в представлении земной поверхности» [Gosgrove 2001, 133], то гольбейновский глобус Земли – явное исключение из этого обобщения. Земной глобус как картографическое представление не является здесь поверхностью, на которую желание, страх, воображение или память проецировали бы свои фигуры, образы, наваждения и упования, разыгрывая свои сложные и загадочные визуальные и дискурсивные игры. Здесь нет долго сохранявшегося в европейской интеллектуальной истории напряжения между теологизированной и/или мифологизированной картографией и эмпиризмом навигационных практик. Глобус Земли как бы подчинен принципу репрезентационного минимализма и политико-эпистемологической функциональности: пространство мира сведено к мере и порядку, оно размечено и организовано координатной сеткой математических линий, но это и пространство, артикулирующее одновременно актуальный мировой политический порядок. Так, помимо уже вполне узнаваемых в своих очертаниях территорий (Европа в целом, Италия, Скандинавия, Балтийское, Черное, Средиземное моря, части южноамериканского и африканского континентов, Ближний Восток и т. д.), а также плотного множества политических и географических названий и делений (например, NORBEGIA, MOSCOVIA, FRANCIA, ANGLI, AFRICA, BRASILICI, TROPICA CANCERI и пр.) гольбейновский глобус содержит «Папский меридиан» – LINEA DIVISIONIS CASTELLANORV ET PORTVGALLEN. В 4 мая 1493 года папа Александр VI Борджиа выпускает буллу *Inter Caetera*, которая передавала кастильской короне в вечное владение «все острова и материи, найденные и те, которые будут найдены, открытые и те, которые будут открыты, к западу и югу от линии, проведенной и установленной от арктического полюса, т. е. севера, до антарктического полюса, т. е. юга, <...> названная линия должна отстоять на расстоянии ста лиг к западу и югу от любого из островов, обычно называемых Азорскими и Зеленого мыса» (цит. по: [Алиев 2018, 11]). Эта булла входила в определенное противоречие с амбициозными планами португальской морской экспансии, что потребовало специального урегулирования. Оно было достигнуто Тордесильским мирным договором между Испанией и Португалией в 1494 году, дополни-

тельно санкционированным папской буллой Юлием II в 1506 году. Земной глобус Гольбейна представляет линию раздела мира между Португалией и Испанией по Тордесильяскому договору.

Тщательно выписанный Гольбейном земной глобус – это сложный объект. Будучи воплощением эмпирически невозможной точки зрения, то есть сложным гибридом теоретического конструирования и наглядности, он является одной из тех репрезентационных поверхностей (наряду, например, с картой или таблицей), или мест, где «собираются другие, удаленные в пространстве и времени места и оказываются синоптически представлены взгляду» [Латур 2017, 112], одним из тех тотализирующих представлений, которые сводят многое (в пределе – всё) перед одним взором¹³. «Послы» Гольбейна утверждают глобус и реализованную в нем универсалистскую оптику¹⁴ как модельный объект политических и эпистемологических притязаний и одновременно императив, что «господствовать – это видеть», в том числе то, «что происходит далеко в других местах» [Alpers 1984, 201]. Земной глобус – эта визуальная форма универсального синопсиса – как бы намекает на то, что теперь становится пространством наблюдения и пространством политических манифестаций и какова та предельная референциальная рамка, где теперь должны быть размещены они сами и их результаты. Синоптический взгляд и тотализирующие репрезентации превратятся в один из главных политических фантазмов (но и инструментов) империи наблюдения и предметом непрекращающихся

¹³ Несмотря на то, что глобусы лишены тех проекционных искажений, которые характерны для любой карты, последние по сугубо практическим причинам гораздо лучше поддерживают механику синоптического взгляды и его иллюзии. Именно поэтому в «империи наблюдения» они выполняют почти исключительно символическую функцию, в отличие от карт – этих поливалентных инструментов политического господства и научного исследования («Карты – это машины, преобразующие социальную энергию в социальное пространство, социальный порядок и знание» [Wood 2010, 6]). На картине Гольбейна карт нет, но они во множестве представлены в голландской живописи XVII века (например, карта Нидерландов образует едва ли не композиционный и смысловой центр легендарного «Искусства живописи» Вермеера).

¹⁴ Картографическое представление, воплощенное в форме плоскостных карт или трехмерных модельных объектах (глобусах), воспроизводит логику визуальной репрезентации городских пространств, описанную Мишелем Серто: «Желание видеть город предшествует средствам его удовлетворения. Средневековая и ренессансная живопись, изображала город в перспективе такого взгляда, который еще не существовал. Она изобретала одновременно взгляд на город с высоты птичьего полета и панораму, становящуюся возможной благодаря этому взгляду. Эта фикция уже позволяла средневековому зрителю отождествляться с глазом, который смотрит с небес. Она создавала богов. Изменилось ли что-нибудь с тех пор, как технические процедуры обеспечили эту «всевидающую власть»? Придающий целостность взгляд, воображаемый художниками прежних времен, живет в наших технических достижениях» [Серто 2013, 186–187]. Об общих принципах создания топографических видов городов и картографирования в Голландии XVII века см. в исследовании Светланы Альперс [Alpers 1984, ch. 5].

политико-эпистемологических проектов XVII–XVIII¹⁵. Но не выполняет ли нарисованный Гольбейном на переднем плане череп не только функцию выражения моральной сентенции «Memento mori», но и функцию визуальной (оптической) критики синоптического взгляда (с его проективными и перспективными техниками¹⁶) и тотализирующих репрезентаций, которые несмотря на силу, которой их наделяет порядок доминирования, всегда находятся под угрозой подрыва со стороны тех сил, которые они стремятся упорядочить и которые продолжают свое существование по ту сторону порядка господства и поддерживающих его систем репрезентации?

* * *

Если на «Послах» Гольбейна, несмотря на весь их загадочный символизм, неустранимо присутствует «реалистичный» план, который в режиме сдержанности и даже будничности демонстрирует властные механизмы в действии, то созданный Яном Ванделааром¹⁷ для *Hortus Cliffortianus* Карла Линнея фронтиспис активно задействует мифологические мотивы и сюжеты. Общая тональность этого изображения – это праздник и триумф. Нас будет интересовать сам факт появления подобного изображения на книге по ботанике, ставшей в XVIII веке одной из главных наук наблюдения. Как мы увидим, это изображение не лишено двусмысленности, которая порождает некоторые интерпретативные сложности. Но своим визуальным порядком оно что-то (и вполне определенно) говорит нам об империи наблюдения, одновременно прославляя ее.

¹⁵ Дастон [Daston 2011, 91] упоминает об одной неопубликованной записке Лейбница, адресованной предположительно одному из европейских правителей, в которой он предлагает проект «Государственной таблицы», в которой были бы систематизированы все устные и письменные отчеты хорошо информированных путешественников и представлены в компактной обобщенной форме, позволяющей государю «охватить сразу одним взглядом связь вещей». Показательно, что Лейбниц сравнивает свою таблицу с «картами земли и океанов», приводя в качестве примера «карту ветров» Эдмонда Галлея 1686 года, ставшую, по словам Дастон, «подлинным триумфом коллективного эмпиризма».

¹⁶ Такую точку зрения высказывает Том Маккарти в своем предисловии к коллективному проекту с характерным названием «Альтернативный атлас современных картографий» [McCarthy 2014]: череп на картине Гольбейна оптически не согласован с остальным изображением – введение его в оптический фокус, что требует занятия строго определенной дистанции по отношению к картине, ведет к визуальному распаду остального изображения – людей и их политико-эпистемологических инструментов.

¹⁷ Ян Ванделаар (1690–1759) – один из самых востребованных научных иллюстраторов и граверов XVIII века. В частности, именно с его помощью анатом Бернард Зигфрид Альбинус создает один из самых влиятельных анатомических атласов XVIII века *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* («Таблицы скелета и мышц человеческого тела», 1747) [Дастон, Галисон 2018, 127–128].

Ил. 2. Ян Ванделаар, Фронтиспис, Карл Линней, *Hortus Cliffortianus*, 1738

В начале второй главы своей «Объективности» Лоррейн Дастон и Питер Галисон следующим образом опишут этот фронтиспис: «Задуманная и осуществленная Яном Ванделааром, написавшим также сопроводительное пояснение в стихах, эта аллегорическая гравюра – изображение подношения Европе «самых благородных растений, плодов и цветов, которыми могут гордиться Азия, Африка и Америка». (Гладиолус на ил. 2.1¹⁸ был, например, из Африки.) На переднем плане путти показывают инструменты научного садоводства: лопаты и жаровню, но также термометр и геометрический

¹⁸ См. изображение на странице 106 русского перевода «Объективности»: Дастон Л., Галисон П. Объективность. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

план грядок, что символизирует грандиозные амбиции книги» [Дастон, Галисон 2018, 108]. Итак, перед нами сцена подношения, однако Дастон и Галисон одной страницей ранее опишут ее несколько по-другому: «Фронтиспис был украшен аллегорическим изображением континентов, подносящих растительные дары Аполлону, нарисованному с чертами Линнея» [Дастон, Галисон 2018, 107]. Эти два описания создают неопределенность: кому, собственно, делается подношение и какова функция Европы в этом подношении? Ответ на первый вопрос обычно не вызывает сомнений. Подношение делается центральной фигуре, сидящей на льве и держащей в руках ключи. Но это, очевидно, не Аполлон, стоящий от нее справа и факелом разума рассеивающий тьму невежества. Центральная фигура на гравюре Ванделаара – это Мать-Земля, принимающая подношения от континентов, символизируемых фигурами, располагающимися от нее слева. Этих фигур четыре по числу континентов, но только три из них держат в руках растительные подношения Матери-Земле – Азия, Африка и Америка. Европа, помещенная Ванделааром ближе всего к Матери-Земле, ничего не подносит. О чем говорит подобная асимметрия, которая подтверждается стихотворным сопровождением гравюры?

Так что Европа может тут кругу года
Противостоять фесто́нами, сплетенными дру́т с дру́гом
Из благороднейших растений, фруктов и цветов,
Которыми славятся Азия, Африка и Америка.
Особенно это доказывает банан, растение,
Впервые освященное на этом месте в Нидерландах...
(Пер. с нидерландского Веретенцевой Л.)¹⁹

Не является ли фронтиспис *Hortus Cliffortianus* визуальным выражением политики природы и политики знания? Европа, превращающаяся в фестоны, растительные дары других континентов, может быть или напрямую отождествлена с Матерью-Землей (и тогда оправдано одно из приведенных описаний Дастон и Галисона), или понята как место ее обитания, или, наконец, как посредник (визуаль-

¹⁹ Мы выражаем благодарность Любви Веретенцевой и Дане Сергеевой (филологический факультет МГУ) за помощь в разборе стихотворения Ванделаара, написанном на нидерландском. С его оригиналом можно ознакомиться по адресу: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Linnaeus_Hortus_Cliffortianus_poem.jpg (дата обращения: 25.10.2018). Банан в этом стихотворении упомянут не случайно – он и как растение, и как плод изображен в правом верхнем углу гравюры. Клиффорд, директор Ост-Индской компании, первым в Европе в своем саду смог вырастить это растение, завезенное из торговой фактории острова Амбон Молукского архипелага – долгое время центра Ост-Индской компании. Линней посвящает банану одну из своих первых работ *Musa Cliffortiana* («Банан Клиффорда», 1736), а в Нидерландах до сих пор производят банановый ликёр Pisang Ambon.

ный динамизм гравюры позволяет сделать и такой вывод), но все три этих толкования только усиливают отмеченную асимметрию между Европой и остальными континентами. Отождествление Матери-земли с Европой делает уже Герхард Меркатор в предисловии к своему «Атласу» (1595), отмеченному той же, что и гравюра Ванделаара риторикой триумфа и превосходства – эпистемологического и одновременно политического: «Здесь [в Европе] мы имеем право на законы, испытываем гордость за христианскую религию и обладаем силой оружия. Более того, Европа управляет всеми искусствами и науками с такой ловкостью, что по причине изобретения множества вещей может по праву называться Матерью, ... она имеет все разновидности учёности, в то время как все остальные страны погружены в варварство» (цит. по: [Gosgrove 2001, 133]). Еще ранее на фронтисписе *Teatrum orbis terrarum* («Зрелища круга земного», 1570) Абрахама Ортелиуса Европа появляется, держа скипетр и державу – символы универсального правления²⁰. Явная асимметрия, которая размечает ванделааровский фронтиспис, показывает, что он, расположенный в промежуточной стилиевой зоне между барокко и классицизмом и, по видимости, лишенный очевидных политических коннотаций (в отличие от «Послов» Гольбейна), тем не менее выражает своим иконографическим строем вполне определенный политико-эпистемологический порядок: Европа – это не только противостоящая «кругу года» географическая зона присвоения и потребления, организованных вокруг неравных обменов, но и привилегированная территория эпистемологического накопления (или, говоря словами Бруно Латура, «центр калькуляции»), которое генерируется в том числе практиками наблюдения.

Гравюра Ванделаара – это не только восхваление экономической и политической мощи Европы, подчиняющей себе другие континенты в ходе своей колониальной экспансии, это еще и прославление хозяина сада, ботаническому богатству которого и посвящена флора Линнея (бюст Джорджу Клиффорду, банкиру и ботанику-любителю, также изображен на фронтисписе) и самого сада как места. Но что такое ботанический сад как не выделенное пространство наблюдения, еще одно из мест, в которые собираются другие места перед пытливым взором наблюдателя²¹. Империя наблюдения

²⁰ См. описание этого фронтисписа у Госгроува [Gosgrove 2001, 131–133].

²¹ Очевидно, что торговые сети Ост-Индской компании служили одновременно логистическими сетями пополнения европейских ботанических садов и ботанических коллекций, по которым растительное (и не только) разнообразие мира попадало в Европу, в том числе в сад самого Клиффорда. Много важных замечаний о логистике собирания биологических коллекций высказано Бруно Штрассер в [Strasser 2012].

инфраструктурно зависит от подобных мест. В XVIII веке ботанические сады начинают выполнять в естественной истории функцию обсерваторий, а ботанические коллекции – материальных систем репрезентации. Характерно, что динамическое барочное буйство гравюры Ванделаара, в котором оказываются задействованы олицетворения континентов, растения, мифологические персонажи и которое должно показывать жизненное богатство и изобилие сада, оказывается уравновешенным (сверху и снизу) классическим бюстом и геометрическим планом грядок в саду. Геометрия конституирует пространство наблюдения как пространство порядка. Фронтиспис Ванделаара не явным образом (так как изображенный на нем геометрический план вполне может остаться незамеченным) утверждает, что пространство наблюдения – это поле организованной видимости и что не любое пространство поддерживает функцию научного наблюдения²². Пространство наблюдения – это не кантовская априорная форма чистого созерцания, но это и не ньютоновское субстантивированное пространство, которое в силу своей принципиальной гомогенности и нейтральности предоставляет себя вещам и позволяет им вступать взаимодействия, исходя из их собственной логики. Пространство наблюдения – это пространство, образованное материальными распределениями, которые и поддерживают функцию наблюдения и связанные с ним эпистемологические операции. Это пространство аналитическое сразу в двух смыслах: во-первых, оно функционально сегментировано и навязывает размещенным в нем объектам режим регулярности и контролируемого появления перед наблюдающим взглядом; во-вторых,

²² В данной связи интересно было бы сравнить анализируемые Мишелем Фуко паноптические модели, включая получившие конкретное архитектурное воплощение в тюремных зданиях, казармах, школьных классах, фабричных цехах, клиниках [Фуко 1999] (а это реальные пространства наблюдения) с циклом гравюр *Carceri d'Invenzione* («Тюрьмы», ок. 1745 г.) Джованни Баттиста Пиранези. В отличие от паноптически упорядоченного дисциплинарного пространства «Тюрьмы» Пиранези представляет пространство, в котором невозможно наблюдение как систематическая и непрерывная функция. Эта серия гравюр, представляющих децентрированное барочное пространство мегаломании, способное к бесконечному саморасширению и принадлежащее, скорее, порядку ониризма и радикального воображения, чем порядку функциональности или порядку экстремального физического насилия, уже давно стала интерпретативной загадкой, не в последнюю очередь из-за отсутствия явных эмпирических референтов: «... „Carceri“ поражают прежде всего своим несходством с традиционным образом тюрьмы. Во все времена кошмар тюрьмы заключался прежде всего в *тесноте*, в том, что человека заточали в камеру, размером сравнимую с могилой... Кроме того, подразумевались и физическое страдание, грязь, паразиты, крысы, кишащие во тьме, – омерзительный декор монастырских одиночек и подземных карцеров, преследовавший воображение романтиков. К этому унылому набору постоянных характеристик наш век добавил холодную функциональность нынешних образцовых тюрем, зловещую обыденность лагерных бараков... «Тюрьмы» Пиранези с их мегаломанией далеки от этого смрадного ужаса и гнусного лицемерия» [Юрсенар 2004, 103–104].

это пространство делает возможным аналитические операции (сравнения, классификации, категоризации, построения статистических распределений, установления средних величин и значимых отклонений, задания нормативности – операции, объективирующий эффект которых всегда удваивается письмом (запись) и архивацией. Иными словами, пространства наблюдения – это и дисциплинарные пространства. XVII–XVIII века – это и великая эпоха установления дисциплинарных режимов с конституирующими их политиками наблюдения, историю которых написал Мишель Фуко. История этих политик – собственная часть истории империи наблюдения.

* * *

Мы не уверены в том, удалось ли нам до конца реализовать свой замысел. Представленные соображения могут показаться фрагментарными, и они, конечно, требуют дополнительных согласований и обоснований. Но вопрос о том, что визуальные репрезентации по ту сторону своей возможной символической или аллегорической структуры говорят нам о фактических модальностях знания и различных политико-эпистемологических режимах, оформлению и консолидации которых они способствуют (а именно с этой точки зрения мы стремились проанализировать «Послов» Ганса Гольбейна и фронτισпис *Hortus Cliffortianus*), нам представляется достаточно интригующим и стимулирующим, чтобы пытаться на него ответить.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алиев 2018 – Алиев Р. Изнанка белого. Арктика от викингов до папанинцев. Москва: Паульсен, 2018.
- Бэкон 1978 – Бэкон Ф. Новая Атлантида. // Бэкон Ф. Сочинения в двух томах. 2-е, испр. и доп. изд. Т. 2. Сост., общ. ред. и вступит. статья А. Л. Субботина. Москва, «Мысль», 1978. С. 483–518.
- Дастон, Галисон 2018 – Дастон Л., Галисон П. Объективность. Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
- Латур 2017 – Латур Б. Визуализация и познание: изображая вещи вместе // Логос. 2017. Т. 27. № 2. С. 95–156.
- Скотт 2010 – Скотт Д. Благими намерениями государства. Почему и как проваливались проекты улучшения человеческой жизни. Москва: Университетская книга, 2010.

- Серто 2013 – *Серто М.* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
- Слотердаик 2007 – *Слотердаик П.* Сферы: Макросферология. Т. II. Глобусы. Санкт-Петербург: Наука, 2007.
- Фуко 1999 – *Фуко М.* Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. Москва: Ad marginem, 1999.
- Юрсенар 2004 – *Юрсенар М.* Мрачный ум Пиранези // Юрсенар М. Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. С. 86–121.
- Alpers 1984 – *Alpers S.* The Art of Describing: Dutch Art in the 17th century. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Daston 2011 – *Daston L.* The Empire of Observation, 1600–1800 // *Histories of Scientific Observation*. Ed. by L. Daston and E. Lunbeck. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011. P. 81–113.
- Gosgrove 2001 – *Gosgrove D.* Apolo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Harnesk 2007 – *Harnesk H.* Linnaeus – Genius of Uppsala. Stockholm: Hallgren&Fallgren, 2007.
- North 2008 – *North J. D.* Cosmos: an illustrated history of astronomy and cosmology. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- McCarthy 2014 – *McCarthy T.* Introduction. // *Mapping it out: An alternative Atlas of Contemporary Cartographies*. Thames&Hadson, 2014. P. 6–9.
- Nurminen 2015 – *Nurminen M. T.* The Mapmaker's World: A Cultural History of European World Map. London: The Pool of London Press, 2015.
- Pomata 2011 – *Pomata G.* Observation rising: birth of an epistemic genre, 1500–1650. // *Histories of Scientific Observation*. Ed. by Daston L. and Lunbeck E. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011. P. 45–80.
- Strasser 2012 – *Strasser B.* Collecting Nature: Practices, Styles and Narratives // *Osiris*, 2012. Vol. 27, № 1. P. 303–340.
- Wood 2010 – *Wood D.* Rethinking the Power of Map. London and New York: The Guilford Press, 2010.

Материал поступил в редакцию 11.10.2018