

СТАТЬИ / ARTICLES

ГРАНИЦЫ ВИЗУАЛЬНОГО РЕЖИМА МОДЕРНА: СИНКРЕТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ РЯДОМ С ЕДИНООБРАЗИЕМ ВИДЕНИЯ

А. И. Пигалев

Волгоградский государственный университет, Россия
pigalev@volsu.ru

В статье автор прослеживает становление способа видения, присущего модерну, с целью определить его границы и тем самым зоны контакта, в которых он соприкасается с другими способами видения. Такие зоны рассматриваются в качестве социальных пространств. Отправной точкой анализа является констатация тезиса о том, что модерн должен быть охарактеризован посредством указания на центральное положение и даже гегемонию зрения, но только с учётом особенностей человека и общества, преобразованных модернизацией. Переход от непосредственности общественных отношений к преобладанию опосредования в эпоху модерна выявляет тот факт, что зрение представляет собой социокультурный конструкт, который встраивается в сеть опосредующих структур и превращается в визуальность в качестве способа видения, зависящего от них. Исследование ориентируется на концепцию визуальности в качестве репрезентации, которая, хотя она и предполагает дуализм означаемого и означающего, не может быть истолкована как просто отражение, подражание или копирование реальности. Главным в понимании репрезентации является то, что она не является спокойным и ненапряжённым отношением между означаемым и означающим, а представляет собой всеобъемлющее упорядочение репрезентируемой реальности. Именно допущение, что субъект с определённой точки зрения принудительно придаёт реальности некоторую структуру, позволяет, в соответствии с пониманием Мартина Хайдеггера, истолковать модерн как эпоху репрезентации. В результате признание наличия в репрезентации принудительного элемента позволяет определить способ видения модерна как визуальный режим. Такой подход открывает возможность, с одной стороны, обнаружения особенностей способов видения, предшествующих модерну, а с другой стороны, выявления сходств между теорией линейной перспективы и концепцией субъективности. Рассмотрение исходит из положения, согласно которому образы, определяемые способами видения премодерна, отличаются недостаточной структурной упорядоченностью и включают в свой состав синкретическую совокупность разнородных элементов или, как назвал эту произвольную множественность Клод Леви-Строс,

«бриколаж». Переход от способа видения, присущего премодерну, к начальным формам визуального режима модерна сравнивается с возникновением метафизики и логики. Они включили принудительный элемент в неорганизованное мышление и, кроме того, создали возможности для определяющей роли репрезентации. Изобретение линейной перспективы понимается как кульминационный пункт развития концепции репрезентации и в том же ключе как аналог развития субъективности. Указывается также, что линейная перспектива лежит в основе того единственного визуального режима, который, как представляется, без каких-либо оговорок совместим с основополагающими принципами модерна и потому часто называется «картезианским перспективизмом». Тем не менее похоже, что вопрос о возможности других способов видения не закрыт и визуальные режимы Северного Возрождения и барокко чаще всего претендуют на принадлежность к модерну. В статье приводятся доводы в пользу правдоподобия попытки иного осмысления альтернативных визуальных режимов и, следовательно, решения вопроса об обоснованности их отнесения к модерну. В заключение рассматривается возможность использования концепции барокко в широком смысле в качестве исследовательского инструмента, с помощью которого синкретические визуальные режимы могли бы изучаться в качестве границ визуального режима модерна.

Ключевые слова: модерн, визуальность, репрезентация, субъект, визуальный режим, линейная перспектива, картезианский перспективизм, барокко, синкретизм.

THE LIMITS FOR THE VISUAL REGIME OF MODERNITY: THE SYNCRETIC IMAGERY AGAINST THE UNIFORMITY OF SEEING

Alexander Pigalev

Volgograd State University, Russia

pigalev@volsu.ru

The paper retraces the formation of the way of seeing of modernity with a view to identifying its limits and thereby the contact zones as the social spaces where it engages with other ways of seeing. The starting point of the analysis is the statement that modernity in the aspect under consideration should be defined by means of pointing at the centrality and even the hegemony of the sight, but only taking into account the peculiarities of man and society that have been transformed by the modernization. The shift from immediacy of societal relations to prevalence of mediation in modernity discloses the fact of social and cultural construction of vision that becomes entangled in a network of mediating structures and turns into visuality as a way of seeing which

depends on them. The consideration focuses on the concept of *visuality* as a representation that, albeit it presupposes the dualism of the signified and the signifier, cannot be interpreted as barely reflecting, imitating, or copying reality. What is at issue in the construal of representation is not the quiet and relaxed relation between the signified and the signifier, but the pervasive ordering of reality to be represented. Just the assumption that the subject coercively frames reality from a certain point of view makes it possible to construe the modernity in tune with Martin Heidegger's understanding as the age of the dominance of representation. In the issue, the admission of the coercive element of representation makes it possible to specify the way of seeing in modernity as the visual regime. Such approach opens up possibilities, on the one hand, for specifying the ways of seeing which precede modernity and, on the other hand, for the detection of similarities between the theory of the linear perspective and the concept of subjectivity. The consideration proceeds from the point that the imagery of the pre-modern ways of seeing that is characterized by the insufficient structural order contains the syncretic combination of heterogeneous entities or "bricolage" as such random multitude was designated by Claude Levi-Strauss. The transition from the pre-modern way of seeing to the rudiments of the visual regime of modernity is regarded as comparable to the emergence of metaphysics and logic. They had embedded the coercive element in unorganized thinking and besides opened the door for the dominance of representation. The invention of linear perspective is interpreted as the climax of the concept of representation and in the same vein as the counterpart of the formation of subjectivity. It is also pointed out that the linear perspective underlies the only visual regime which seems to be compatible with the philosophy of modernity without reserve and therefore this visual regime is often called "Cartesian perspectivism". Nevertheless, the question of other ways of seeing does not look as if it is closed and the visual regimes of Northern Renaissance and Baroque as often as not also have a claim on belonging to modernity. In the paper it is argued in favor of the plausibility of another trying to find the sense of alternative visual regimes and hence to decide the issue of the relevance of their attribution to modernity. In fine the concept of baroque in the wide sense is supposed to be the research tool through which the syncretic visual regimes could be studied as the limits for the visual regime of modernity.

Keywords: modernity, *visuality*, representation, subject, visual regime, linear perspective, Cartesian perspectivism, baroque, syncretism.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-1-12-30

Постмодерн, обозначив пределы модерна, неожиданно «остранил» модерн, буквально сделал его странным, необычным и прежде

всего поставил под вопрос его притязания на универсализм, которые прежде казались вполне обоснованными. Это объясняется тем, что в свете философских и идеологических установок модерна незыблемость его принципов казалась бесспорной и принималась по умолчанию. Однако модерн в разных зонах контакта соприкасается с существенно отличающимися от него обществами и культурами; поэтому его «остранение» делает его анализ не только интересным в теоретическом плане, но и актуальным именно в связи с необходимостью осмысления практических последствий таких контактов в условиях перехода модерна в постмодерн. При этом особого внимания заслуживает то обстоятельство, что в анализе модерна с самого начала большое внимание исследователей привлекали два его аспекта – генеалогия субъекта и структура власти.

В этой связи не меньшее значение имеет концепция визуальности, понимаемая как обозначение структурных и технических средств видения в качестве особой предметной области. С концепцией визуальности связано также стремление выявить сущность видения в качестве социально-исторического конструкта. В первую очередь это касается понимания приоритета зрения в качестве характерной особенности лишь определённого типа общества и культуры. Таким типом оказывается именно модерн, которому не только присущи «центральное положение глаза» [Jenks 1995, 1] и «гегемония зрения» [Levin 1993, 1–29], но и зависимость этих особенностей от изменения как концепции человека, так и реального положения человека в обществе. Применительно к зрению это привело к тому, что простое видение в качестве непосредственного зрительного восприятия превратилось в визуальность, невозможную без совокупности особых технологий и структур в качестве посредников.

Таким образом, между сетчаткой глаза и видимыми объектами как бы возникает особый экран, состоящий из знаков и включающий в себя всё множество тех дискурсов о зрении, которые существуют в обществе [Bryson 1988, 91–92] и придают зрению новое качество в процессе его социализации. Визуальность, в отличие от непосредственного зрительного восприятия, возможность которого предполагается в качестве отправной точки всей теоретической реконструкции, является именно *опосредованным видением*. Иными словами, имеет место воспроизведение по отношению к зрению общей схемы модернизации как перехода от непосредственности общественных отношений в традиционных обществах к сложной системе опосредований. В этом смысле модерн, в отличие от традиционных

обществ, – это общество и культура, разрушающие любую непосредственность, воплощением которой является традиция [Verman 1988, 15–36, 87–129]. Это указывает на особенности модерна, который, как считает Мартин Хайдеггер, может быть охарактеризован как эпоха господства репрезентации.

Следует подчеркнуть, что «репрезентация» в этом контексте имеет смысл, который связывает её с феноменами субъекта и власти. Хайдеггер подчёркивает, что превращение индивида в субъект означало одновременно превращение мира в объект, стоящий перед этим субъектом, или иначе пред-стоящий субъекту и в этом качестве неразрывно связанный с ним [Хайдеггер 1993 а, 48–51]. Нельзя не заметить, что возникновение различия между субъектом и объектом описывается в терминах пространства. Это предполагает некоторую визуализацию объекта, его пребывание в пространстве именно в качестве пред-ставления или репрезентации. Однако речь идёт не только о создании копии, но и о реальном или мысленном действии, ставящем объект или его мысленный образ *перед* субъектом.

В этой связи возникает вопрос о том, какой тип визуальности характерен для состояния, предшествовавшего тому чёткому разделению субъекта и объекта, которое связывается исключительно с модерном. Хайдеггер даёт ответ на этот вопрос, указывая на то, что древние греки, в отличие от современного человека, не были субъектами, собирающими сущее вокруг себя. Напротив, каждый человек, как он считает, был сущим среди других сущих, тогда как сущее, которое человек модерна называет объектом, было субъектом, т. е. «лежащим внизу», «лежащим в основе».

Хайдеггер пишет: «Сущее становится сущим не оттого, что человек его наблюдает в смысле представления рода субъективной апперцепции. Скорее сущее глядит на человека, раскрывая себя и собирая его для пребывания в себе. Быть под взглядом сущего захваченным и поглощённым его открытостью и тем зависеть от него, быть в вихре его противоречий и носить печать его раскола – вот существо человека в великое греческое время» [Хайдеггер 1993 а, 50]. Поэтому в «великое греческое время» человек, как считает Хайдеггер, был открыт всему тому, что существовало, то есть присутствовало в мире. Иначе говоря, само человеческое «Я» не только принадлежало сущему как присутствующему и непосредственно доступному целому, но и никак не выделялось из него.

Согласно Хайдеггеру тогдашнее «Я» не занимало никакого привилегированного, центрального места в этом целом и не ставило

мир перед собой в качестве объекта. Именно в этом смысле не человек смотрел на сущее, а на него самого, благодаря его открытости могло глядеть сущее как целое. На человека в «великое греческое время» как бы смотрели извне, потому что он был полностью открыт для других сущих. Поэтому по сравнению с центральным положением и непрерывной активностью новоевропейского субъекта, который становится тем единственным сущим, которое смотрит, он должен был бы считаться пассивным. Наградой за эту пассивность и было присутствие сущего именно в качестве открытости, т. е. непосредственности в смысле отсутствия затемняющих и искажающих опосредований.

Такое непосредственное и полностью открытое сущее – это истина в качестве «алетейи» (*ἀλήθεια*), то есть несокрытости, о которой так много писал Хайдеггер, противопоставляя её пониманию истины как соответствия понятия реальности, как подобия представления субъекта представляемому объекту. Это означает, что в то время, которое он описывает и называет великим, противопоставляя модерну, присутствующее ещё не превратилось в нечто просто пассивно наличествующее, предстоящее активному человеку как субъекту. Так Хайдеггер реконструирует способ видения, который соответствует концепции первобытного менталитета, формально восходящей к работам Люсьена Леви-Брюля и развитой Клодом Леви-Стросом, но имеющей более широкий контекст. Эта концепция в общем смысле противостоит убеждению, согласно которой устройство человеческого ума, или менталитет, является исторической константой и с течением времени не претерпевает качественных изменений.

Именно конкретизируя тезис о различных типах устройства ума, Леви-Брюль ввёл понятие первобытного менталитета [Леви-Брюль 2002, 11–21], который он понимал как прелогический (фр. *prélogique*), т. е. не подчиняющийся законам логики по той простой причине, что он сформировался ещё до подчинения мышления этим законам и вообще до их открытия в качестве законов. Поэтому для такого менталитета, как считал Леви-Брюль, вещь никогда не равна самой себе. Она всегда отличается от себя, и, как результат, противоречия не могут быть постигнуты в единстве. Они остаются для первобытного менталитета невидимыми, и совокупность вещей не может быть упорядочена ввиду невозможности различения и отождествления входящих в неё вещей. Соответственно, для первобытного менталитета любая совокупность вещей представляет собой то, что Леви-Строс позже очень точно обозначил словом «бриколаж»

(фр. *bricolage*), которое означает «самодельщину», «любительскую работу» [Леви-Строс 1994, 128–140]. Это такой тип бесструктурной совокупности объектов и, соответственно, образов, которая создана как бы из конечного набора подручных материалов, причём таких, которые представляют собой «обломки» предыдущего единства. Кроме того, эта совокупность, как и любой продукт любительской работы, возникла благодаря использованию лишь имеющихся в данный момент инструментов. Поэтому бриколаж принципиально эклектичен, представляя собой неупорядоченное, алогическое сочетание того, что не может быть объединено на основе законов логики, хотя сам первобытный менталитет, как предполагается, этого не может заметить. Отсюда следует, что совокупность объектов или образов, построенная как бриколаж, представляет собой спонтанное, свободное, ничем не поддерживаемое и потому подвижное сочетание несоединимого. Это некое неупорядоченное множество, те самые «вихрь противоречий» и состояние «раскола», о которых говорится в приведённой выше цитате из Хайдеггера.

В описанном неупорядоченном множестве не могут возникнуть такие устойчивые отношения между входящими в него объектами, чтобы один из них выступал бы в качестве означающего, а другой – в качестве означаемого. Следовательно, в таком множестве объектов нет и условий для возникновения репрезентации по той простой причине, что в нём отсутствуют опосредования. В соответствии с такой теоретической реконструкцией прошлого в качестве революционного события рассматривается, в частности, и переход от мифа к логосу, который, будучи превращением бесструктурного сочетания несоединимого в структурированное единство, является также отправной точкой истории репрезентации. Соответственно, бриколаж с его неупорядоченностью и хаотичностью – это то, как мир видится мифологическому сознанию, в котором означаемое и означающее ещё почти неразличимы.

У Платона эйдосы, или идеи, первоначально обозначавшие в разговорном языке отнюдь не «мысль», а всего лишь «внешний вид» и визуальные характеристики, уже ставятся в соответствие материальным вещам так, как означаемое соотносится с означающим. Принудительность единства становится тем отличительным признаком, который маркирует переход от мифологического менталитета к современному. В процессе этого перехода на первый план выходит не непосредственность, не открытость присутствия, а его репрезентация, то есть его образ. Как описывает это изменение Хайдеггер, истина в качестве несокрытости идёт в упряжку или,

точнее, под иго (ζυγόν) идеи, становясь с тех пор *правильностью* взгляда. Теперь, чтобы видеть истину, умо-зрение должно быть направлено на идею [Хайдеггер 1993 б, 357], выступающую в качестве посредника¹.

Это объясняет, почему репрезентация в рассматриваемом контексте означает не создание материальной или идеальной модели, не мимесис, а особый нормативный способ видения. Отныне способ видения связывается с нормативностью той устойчивой принудительности, которая, в отличие от необязательности, хаотичности и мимолётности непосредственных контактов в бриколаже, упорядочивает и скрепляет множество объектов, делая его прочным единством. При этом причиной изменений считается именно переход от мифа к логосу, трактуемому как «собранность» [Хайдеггер 2011, 293–422]. Эта «собранность», в отличие от хаотичности «неприрученного мышления» и бриколажа как его продукта, уже является принудительной, а не спонтанной и изменчивой. Привилегированным воплощением этого упорядочивающего принуждения в сфере мышления становится логика, опирающаяся на метафизику в качестве иерархической системы идеальных объектов.

Далеко не случайно, что слово для обозначения логики, являясь однокоренным с логосом, обозначает конец вольницы «неприрученного мышления» и принудительное введение ограничений, входящих к метафизике. Иными словами, принудительность законов логики является выражением появления объективного «принудительного элемента» в мышлении вообще, последствия упорядочивающего воздействия которого долгое время не замечались на уровне теории, поскольку, скорее всего, считались чем-то лежащим за её пределами. Между тем их можно обнаружить – и они были обнаружены – уже в философии Парменида [Иегер 2001, 219–224]. Именно Парменид впервые зафиксировал ситуацию, когда мышление, то есть нечто «внутреннее», получает обязательную форму под действием принуждения, приходящего словно «извне». Это проясняет смысл суждения Хайдеггера, указывавшего, что после возникновения

¹ Между тем на то, что хаотичность «бриколажа» в качестве отличительного признака способа видения в изобразительных искусствах могла сохраняться довольно долго, косвенно и, разумеется, не употребляя термин Леви-Строса, указывает известный историк искусства Арнольд Хаузер. Он пишет, что даже в позднем Средневековье – т. е. подчеркнём, намного позже появления платоновской теории идей – изображение характеризуется сочетанием, совмещением, но в то же время рассредоточением его слабо связанных между собой фрагментов. Имеет место координация, а не субординация, и образы представляют собой открытую последовательность, а не замкнутую геометрическую форму. Это свидетельствует об отсутствии единой «точки зрения» и невозможности сосредоточиться, сделать внимание «пристальным» [Hauser, 1999, 7–9].

картины мира сам мир, сущее в целом, «является определяющим и обязывающим для нас» [Хайдеггер 1993 а, 49]. Однако само сущее в целом во время картины мира, т. е. в эпоху модерна, уже упорядочено в соответствии с принципами построения структуры метафизики, которым соответствуют законы логики. Поскольку после перехода от премодерна к модерну «принудительный элемент», считающийся исходящим из метафизики и воплощённый в логике, выступает как общий системный эффект процессов опосредования, он должен присутствовать и в сфере визуальности. Наиболее последовательно он воплощается в принципах линейной перспективы, которым начинает следовать живопись.

Итак, модерн как эпоха репрезентации характеризуется не просто выражением одного через средство другого в визуальном поле, а определённым типом принудительности такого выражения, задающим конфигурацию нормативного способа видения, т. е. визуальный режим в качестве семиотической системы правил. Визуальный режим, в свою очередь, определяет структуру и границы визуального поля модерна, которое, как и следовало ожидать, оказывается одной из главных сред власти и социального контроля. Он предоставляет им возможность опираться на визуальные средства и превращает визуальный режим в визуальную семиотику власти. В итоге в визуальном поле модерна сопричастность художника изображаемому объекту («партиципация», как сказал бы Леви-Брюль) является невозможной и его взгляд становится объективирующим и равнодушным.

Живое, подвижное разглядывание с возможностью свободно изменять «точку зрения» превращается в неподвижный, пристальный, всевидящий и потому дисциплинирующий взгляд, который придаёт всему, на что он обращается, неизменные формы, предотвращая любое просачивание хаоса и устраняя размытость очертаний, словно заставляя окаменеть [Jay 1988, 8]. Как следствие, к традиционному декартовскому утверждению «Мыслью, следовательно, существую» добавляется «мантра» визуальной субъективности «Меня видят, и я вижу, что меня видят», в которой констатируется осознанность не знающего перерывов состояния поднадзорности. При этом «быть видимым» уже отнюдь не означает просто «быть в поле зрения». Это означает находиться в точке пересечения поля зрения с властью [Mirzoeff 2002, 10]. Таким образом, субъективизм модерна, обретший теоретическую форму в картезианстве, и концепция линейной перспективы должны опираться на одни и те же основания. В результате использование термина «картезианский

перспективизм» оказывается вполне оправданным в контексте и философии, и визуальной культуры [Jay 1988, 4].

Считается, что практически линейную перспективу впервые применил в XV веке знаменитый флорентийский ювелир, художник и архитектор Филиппо Брунеллески. Однако создателем её теоретических принципов является его младший современник – гуманист, архитектор, художник, математик, лингвист и криптолог Леон Баттиста Альберти [Damisch 1994, 51–72; Kubovy 1996, 27–30]. Для доказательства существования жёстких правил линейной перспективы Альберти использовал ставший впоследствии знаменитым образ окна. Его границы являются и рамками изображения [Альберти 1937, 36–38], и в этом смысле художник предшествует изображению, заранее решая, какая часть реальности будет изображена. В общем смысле концепция Альберти позволяла создать иллюзию видения трёхмерного объекта с помощью его изображения на плоскости, то есть в условиях двухмерного пространства. Успешность такого переноса объекта из трёхмерного пространства в двухмерное в тогдaшнем теологическом контексте должна была свидетельствовать о гармоничности отношений между законами бурно развивавшейся геометрической оптики и Божьей волей. На основе этих принципов сакральное пространство можно было изобразить или репрезентировать, следуя правилам такой светской науки, как геометрия [Edgerton 2009, 6–8]. В то же время перспективное изображение в понимании Альберти не является зеркальным отражением мира объектов, они воспроизводятся в нём немного искажённо.

Это означает, что на картине изображается уже отнюдь не сакральное пространство. Более того, перспективное изображение, следуя законам геометрии, воспроизводит изображаемые объекты так, как будто человек в качестве субъекта всего лишь смотрит на них в окно, и то, что он видит, определяется его конечностью. В итоге пространство перестаёт считаться сакральным и начинает пониматься как трёхмерное, однородное, изотропное и точно соответствующее принципам евклидовой геометрии. Кроме того, теория линейной перспективы исходит из того допущения, что человек смотрит сквозь окно лишь одним глазом, что позволяет точно зафиксировать место, откуда исходит взгляд, в качестве точки. Соответственно, основным геометрическим образом линейной перспективы являются две воображаемые «зрительные пирамиды». Их основания находятся на поверхности изображения, которая, будучи «окном», должна быть прозрачной, а их вершины представляют собой точки, в которых сходятся «зрительные лучи».

При этом плоскость изображения является общим сечением обеих пирамид, которое является одновременно их общим основанием.

Одна из «зрительных пирамид» находится позади картины на линии горизонта, и её вершина, поскольку в ней сходятся «зрительные лучи», называется точкой схода. И горизонт, и точка схода, равно как и всё то, что видится сквозь картину в качестве окна, включая предметное пространство, объемлющее всё изображаемое позади неё, отображается на плоскости окна, то есть на поверхности картины. Другая точка – точка зрения – находится перед картиной, в глазу художника или зрителя, и в ней тоже сходятся «зрительные лучи». Прямая, проведённая из точки зрения до плоскости картины перпендикулярно к ней, является главным «зрительным лучом», а точка его пересечения с картиной – это главная точка картины или оптический центр. Именно он задаёт композицию изображения и, таким образом, участвует в упорядочении визуальной репрезентации предметного пространства.

В результате изображение, организованное в соответствии с геометрическими принципами линейной перспективы, принудительно структурировано, и такое структурирование понимается как его рационализация. Универсальность рационализации и, соответственно, визуального режима основывается на том, что законы линейной перспективы лежат и в основе образования изображения с помощью хорошо известной камеры-обскуры – тёмного помещения, в которое свет проникает сквозь маленькое отверстие. Оно ограничивает распространение света и позволяет рассматривать его как совокупность «проектирующих лучей» в качестве прямых линий. Эти линии устанавливают однозначное соответствие точек предмета точкам, которые создаются лучами на плоской белой поверхности. В результате на белой стене напротив отверстия возникает изображение, построенное в соответствии с законами линейной перспективы, правда, с обращением верха и низа, левой и правой сторон.

Рациональными становятся и взгляд художника, и взгляд зрителя, и именно их рациональность является основой порядка на поверхности картины. Такую визуальную рационализацию можно описать, поставив по аналогии с принудительностью логики мышления столь же принудительную логику взгляда. В то же время картезианская концепция *cogito* как теоретическая модель новоевропейского субъекта не могла не отражать радикальных изменений иерархической структуры метафизики. Появление новоевропейского субъекта привело к тому, что именно он, а не Бог в качестве высшего сущего оказывается в вершине метафизической иерархии.

Поэтому возникновение концепции линейной перспективы должно было означать установление такого визуального режима, в котором присутствовал бы некий аналог картезианского *cogito*.

В визуальном режиме линейной перспективы главный «зрительный луч», соединяющий точку схода и точку, в которой находится глаз зрителя, имеет принципиальное значение. Он объединяет художника и зрителя, поскольку для того, чтобы иллюзия, основанная на действии линейной перспективы, возникла, глаз зрителя должен занять то место, где некогда находился глаз художника. Главный «зрительный луч», репрезентируя взгляд зрителя, возвращает его к самому себе уже в качестве объекта. Таким образом, зритель становится видимым для самого себя в качестве собственной репрезентации. В результате на взгляд зрителя как бы направлен некий другой взгляд, но его нельзя считать чем-то реальным. Он некоторым образом исходит из точки схода в качестве воображаемой исчезающей точки на горизонте, и она определяет объективный порядок визуального режима модерна [Bryson 1983, 106].

Визуальному режиму модерна соответствует и вполне определённый визуальный субъект, т. е. человек, который видит определённым образом, причём способ его видения сформирован и поддерживается соответствующим визуальным режимом. Он действительно структурно идентичен картезианскому субъекту и так же, как картезианский субъект, кроме сознания, наделён ещё самосознанием, соотносящим мысли и действия с идентичностью «Я». Подобно тому, как картезианский субъект мыслит себя мыслящим, визуальный субъект, поместив свой глаз в точку, где прежде находился глаз художника, оказывается в его точке зрения и под маской художника видит смотрящим самого себя. В сущности, само существование точки схода обуславливается наличием смотрящего художника, и потому она, репрезентируя присутствие глаза зрителя в точке зрения художника, выполняет функцию зеркала. Она возвращает зрителю его взгляд и, таким образом, направляет его взгляд на него самого [Rotman 1983, 20].

Положение визуального субъекта в вершине «зрительной пирамиды» и его репрезентация самому себе, смотрящему себя же в качестве смотрящего, осуществляемая посредством точки схода, позволяют превратить его в аналог трансцендентального субъекта. Точка схода обозначает бесконечность и поэтому занимает особое положение. Она одновременно и принадлежит пространству холста, и не принадлежит ему, поскольку служит средством организации этого пространства в качестве структурированного единства

и в этом смысле находится за его пределами. Точно так же трансцендентальный субъект одновременно принадлежит и не принадлежит совокупности эмпирических субъектов, выступая для них в качестве трансцендентной модели их структуры и организации.

Существенные изменения рассматриваемой теоретической модели происходят тогда, когда связь точки схода с точкой зрения, где раньше находился глаз художника, а теперь находится или, по крайней мере, может находиться глаз зрителя, разорвана. Разрыв связи становится возможным при условии, что изображение самого художника появляется в пространстве той картины, за рисованием которой он на ней изображён (примером могут служить «Менины» Диего Веласкеса и «Мастерская художника», известная как «Аллегория живописи» или «Искусство живописи» Яна Вермеера Дельфтского). Однако при этом тот, кто нарисовал картину с рисующим именно её художником в её же предметном пространстве, остается скрытым. Этот неизвестный не может быть идентифицирован путём его соотнесения с точкой схода, поскольку композиция, как правило, строится так, что эту точку невозможно определить однозначно². С сохранением иллюзии пространственной глубины на такую картину можно смотреть с разных точек зрения. Однако если даже предположить, что на картине изображён тот самый художник, точка зрения которого, равно как и соответствующая точка схода, не определяются однозначно, то предметное пространство с пребывающим в нём художником должно быть воображаемым.

Действительно, художник, как и любой человек, конечен и не может одновременно находиться в двух местах. В этом случае первенство означаемого перед означающим, т. е. их простейшая иерархическая упорядоченность, исчезает, и потому, очевидно, картина не может быть репрезентацией реального предметного пространства [Rotman 1983, 33–46]. Следовательно, означаемое и означающее оказываются равнозначными, а точка зрения невидимого и всего лишь

² В этой связи примечательно, что Мишель Фуко мог ошибаться в определении точки схода в анализе картины Веласкеса «Менины», с описания которой начинается его книга «Слова и вещи». По мнению Фуко, точка схода находится в зеркале, находящемся на заднем плане; но есть и другое мнение, согласно которому она находится правее него, рядом с локтем человека в дверном проёме; см.: Snyder 1985, 567. Если Фуко неправ, то ряд его выводов лишается оснований, однако это не отменяет его основных констатаций. Введение художника в предметное пространство превращает его в «лист Мёбиуса» [Snyder 1985, 543], а сама анализируемая картина должна считаться «репрезентацией классической репрезентации» (в русском переводе – «изображением классического изображения»), т. е. репрезентацией визуального режима модерна, причём её субъект характерным образом скрыт [Фуко 1977, 60]. Но из этого визуального режима возникает и то «око власти», та «всеподнадзорность», которая, стремясь моделировать общество как абсолютно прозрачное, делает визуальный социальный контроль тотальным [Фуко 2002, 228–229].

воображаемого художника не локализована. В результате, поскольку именно в ней должен оказаться глаз зрителя, сама возможность позиции внешнего наблюдателя ставится под вопрос [Searle 1980, 483–486]. Тем самым обозначаются и границы визуального режима модерна, основанного на том типе субъективности, которая структурирована в соответствии с теми же законами, что и законы линейной перспективы. Это границы репрезентации, которая, замыкаясь на саму себя, тяготеет к самореференциальности и приобретает характер симулякра. В соответствии с этой логикой визуальный режим модерна, обеспечивающий единообразие видения, не может существовать рядом с чем-то отличным от него, вблизи чего-то иного и претендует на универсализм. Упорядочение пространства посредством превращения его в единообразное и потому не могущее быть чуждым и даже просто иным – характерное проявление именно универсалистских притязаний.

Между тем, наряду с главным визуальным режимом модерна, выделяются визуальные режимы, отличные от него, но по времени своего существования близкие к модерну. Чаще всего в качестве таковых называют визуальный режим, во-первых, Северного Возрождения, а во-вторых, эпохи барокко [Jay 1988, 12–18]. Видимо, именно из-за относительной хронологической близости они были отнесены к модерну, несмотря на то, что в обществах модерна, строго говоря, не может быть несколько равноправных визуальных режимов. Те из них, которые противостоят главному визуальному режиму, если и могут быть допущены, то только в качестве маргинальных. Следовательно, если их принадлежность к модерну признаётся, то главной проблемой является природа их маргинальности, которая, как можно предположить, обусловлена не только внутренними напряжениями самого модерна, но и неравномерностью его развития.

Известно, что с момента своего возникновения и расширения сферы своего влияния модерн постоянно соприкасается с обществами и культурами, которые существенно отличаются от него и им самим относятся к так называемым традиционным обществам и тем самым к премодерну. Такое соприкосновение возможно и внутри самого модернизируемого общества, если его отдельные сегменты отстают от общего процесса модернизации и, сохраняя черты традиционности, противодействуют этому процессу. Поэтому было бы сильным упрощением полагать, что результатом этого соприкосновения всегда является безоговорочная победа модерна и продолжение его свободного распространения в неизменном виде посредством беспрепятственной модернизации

традиционных обществ. Иными словами, неверно было бы исходить из предположения, что сам модерн при своём соприкосновении с другими культурами не испытывает никаких влияний и не претерпевает никаких изменений.

В этой связи особый интерес представляют те «зоны контакта», в которых должно происходить отнюдь не одностороннее влияние, а взаимодействие культур или транскультурация [Pratt 1992, 6–7], приводящая в итоге к появлению некоторых синкретических форм. При таком подходе к проблеме первоочередной задачей является выяснение обоснованности понимания маргинальности визуальных режимов модерна, отличных от главного, как результата того, что они сформировались именно в зоне контакта как продукт сопротивления или противодействия модерну. Отправной точкой такого обоснования является выявление типологических особенностей получившихся визуальных режимов, в которых соприкосновение культур и результаты транскультурации должны быть обязательно некоторым образом запечатлены.

Так, при анализе живописи Северного Возрождения, и особенно голландской живописи, исследователи указывают на присущий ей реализм, способность создавать характерную иллюзию реальности жизни, изображённой на холсте. Если при этом итальянская перспективная живопись отождествляется с рациональностью нарратива или, точнее, метанарратива с его всеобъемлющей принудительностью, то голландской живописи присущи фрагментарность и тщательная детализация, что делает невозможным соотнесение её с метанарративом. Голландская живопись, как считается, имеет склонность не объяснять, а просто описывать некоторые изолированные области реальности, которые даны эмпирически [Alpers 1983b, 26–71] и которые, добавим, в силу своей фрагментарности не могут находиться в едином для них всех визуальном пространстве. В то же время сохраняются элементы концепции линейной перспективы вплоть до помещения самого художника в предметное пространство. Однако это совсем не мешает отвергать императив единообразия видения и противопоставлять перспективному изображению картографические проекции, которые не предполагают фиксированного места наблюдателя и изначально работают с поверхностями, а не объёмными объектами – с преобразованием поверхности сферы в плоскость [Alpers 1983b, 119–168]. Синкретизм такого визуального режима, совмещающего предшествовавшие модерну способы видения с дисциплинирующей «логикой взгляда», лежит на поверхности.

Этот синкретизм свидетельствует о том, что «картезианский перспективизм» натолкнулся на препятствие, которое не смог преодолеть, но и не потерпел поражение. В результате возник синкретический визуальный режим, который, однако, не является отличительной чертой одного только Северного Возрождения. Так, примечательно, что точно такой же синкретизм обнаруживается и в уже упоминавшейся картине Веласкеса «Менины», которую Фуко использовал, как уже отмечалось, в качестве образца «репрезентации классической репрезентации». При ближайшем рассмотрении выясняется, что этой картине в действительности соответствует динамичное противостояние двух различных способов видения [Alpers 1983 a, 36–39]. Таким образом, и она принципиально синкретична, одновременно и принадлежа к модерну, и выходя за его пределы. Однако синкретизм визуального режима барокко намного сложнее и масштабнее.

В предложенном контексте барокко представляет собой впечатляющий результат противодействия различных культур, ещё не прошедших через модернизацию, стремление модерна унифицировать пространство на основе математических принципов линейной перспективы и обеспечить условия для единообразия видения. Стоит напомнить, что само название эпохи происходит, как считается, от португальского слова «baroco», означающего жемчужину причудливо искажённой формы со множеством беспорядочных вкраплений, что делает её «бракованной». Идеал визуального режима барокко, особенностями которого являются странность и вычурность, – не принудительное единство, а множественность визуальных пространств. Поэтому для стиля барокко характерны не прямые, а кривые линии и складки, не пространственная глубина, а имитирующая глубину поверхность, не чёткие очертания, а их размытость, не свет, а игра света и тени, тогда как сам мир в целом уподобляется запутанному лабиринту [Вельфлин 2004, 74–80, 116–132; Maravall 1986, 149–204]. Даже плоскому зеркалу культура барокко предпочитает деформированное – чаще всего выпуклое. Оно делает возможным такую странную репрезентацию, искажённость которой очевидна и потому подчёркивает её зависимость от природы отражающей поверхности. Это указывает на изменения, которые – поскольку имеет место транскультурация – происходят не только с модернизируемыми культурами, но и с самим модерном, испытывающим противодействие. Прежде всего устанавливаются существенные ограничения универсалистских притязаний визуального режима модерна, опирающегося на принципы «картезианского

перспективизма»³. Но в действительности изменения оказываются ещё более глубокими. Под сомнение ставится даже сам приоритет видения перед всеми остальными способами восприятия окружающего мира, и появляется тенденция переноса акцента на тактильные ощущения [Jay 1988, 16–17].

В целом в истории барокко обнаруживаются следы стремления к децентрализации «центрированной» социокультурной системы модерна, представленной, в частности, линейной перспективой. Однако противодействие «центризму» математически организованного пространства, который в постмодернистском контексте мог бы быть истолкован как визуальный «империализм», своей цели так и не достигло, равно как и модерн не смог полностью преодолеть сопротивление, оказанное его распространению. Поэтому результатом транскультурации становится достаточно устойчивая и структурно однотипная синкретическая форма культуры. Как и визуальный режим Северного Возрождения, визуальный режим барокко одновременно и принадлежит, и не принадлежит к тенденции рационализма, реализованной в модерне, существуя рядом с его моделью единообразия видения. Более того, допустимо говорить о визуальном режиме Северного Возрождения как о таком способе видения, который присущ барокко.

Следует отметить, что в современных исследованиях термин «барокко» нередко используется в качестве обобщающего обозначения синкретических форм культуры и соответствующего им синкретического визуального режима (см. рассмотрение тезиса о разнообразии форм барокко в: Lambert 2006, 1–27). В свете проведённого анализа достаточно убедительным выглядит предположение о том, что они, сочетая традицию и модерн, возникают в «зоне контакта» модерна с другими культурами. Синкретизм может быть обнаружен также в культуре постмодерна, что позволяет отнести и её к барокко в широком смысле с его пониманием реальности в качестве множественной. В свете такого понимания синкретических способов видения они не могут рассматриваться как некие самостоятельные визуальные режимы. Поэтому культура барокко в широком смысле, обозначая границы модерна вместе с его убеждением в единстве

³ В этом отношении показательна ригористическая критика концепции линейной перспективы П. А. Флоренским, за которой достаточно отчётливо просматривается противостояние модерну в целом. Однако хотя эта критика строится как показ того, что концепция линейной перспективы отнюдь не является единственным допустимым вариантом, возможности принять какой-либо из них ограничиваются не проблемами, касающимися техники живописи, а философскими соображениями [Флоренский 1990, 92–93]. В то же время очевидно, что сама критика, апеллирующая к науке модерна с целью его отрицания, т. е. сочетание модерна и традиции, несёт на себе следы барочного синкретизма.

реальности, выявляет и границы его единственного визуального режима, который, однако, изначально основывался на вере в отсутствии у него каких-либо границ.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Альберти 1937 – *Альберти Л. Б.* Три книги о живописи / Пер. с итал. // Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. В 2 томах. Том 2. Москва, 1937. С. 25–63.
- Вёльфлин 2004 – *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко: Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Пер. с нем. Е. Г. Лундберга. Санкт-Петербург, 2004.
- Йегер 2001 – *Йегер В.* Пайдейя: Воспитание античного грека. Том 1 / Пер. с нем. А. И. Любжина. Москва, 2001.
- Леви-Брюль 2002 – *Леви-Брюль Л.* Первобытный менталитет / Пер. с фр. Е. Кальщикова. Санкт-Петербург, 2002.
- Леви-Строс 1994 – *Леви-Строс К.* Неприрученная мысль // Леви-Строс К. Первобытная мысль / Пер. с фр. А. Б. Островского. Москва, 1994. С. 111–336.
- Флоренский 1990 – *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. Москва, 1990. С. 41–106.
- Фуко 1977 – *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Москва, 1977.
- Фуко 2002 – *Фуко М.* Око власти // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Часть 1 / Пер. с фр. С. Ч. Офертаса под общ. ред. В. П. Визгина и Б. М. Скуратова. Москва, 2002. С. 220–248.
- Хайдеггер 1993 а – *Хайдеггер М.* Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. В. В. Бибихина. Москва, 1993. С. 41–62.
- Хайдеггер 1993 б – *Хайдеггер М.* Учение Платона об истине // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. В. В. Бибихина. Москва, 1993. С. 345–361.
- Хайдеггер 2011 – *Хайдеггер М.* Гераклит: 1. Начало западного мышления. 2. Логика. Учение Гераклита о Логосе / Пер. с нем. А. П. Шурбелева. Санкт-Петербург, 2011.
- Alpers 1983 a – *Alpers S.* Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas* // *Representations*. 1983. № 1. P. 30–42.
- Alpers 1983 b – *Alpers S.* The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago, IL, 1983.

- Berman 1988 – *Berman M.* All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. New York, 1988.
- Bryson 1983 – *Bryson N.* Vision and Painting: The Logic of the Gaze. New Haven, CT and London, 1983.
- Bryson 1988 – *Bryson N.* The Gaze in the Expanded Field // Vision and Visuality / Ed. by H. Foster. Seattle, WA, 1988. P. 87–108.
- Damisch 1994 – *Damisch H.* The Origin of Perspective. Transl. from the French by J. Goodman. Cambridge, MA and London, 1994.
- Edgerton 2009 – *Edgerton S. Y.* The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Perspective Changed Our Vision of the Universe. Ithaca, NY and London, 2009.
- Hauser 1999 – *Hauser A.* Social History of Art. Vol. 2: Renaissance, Mannerism, Baroque. London and New York, 1999.
- Jay 1988 – *Jay M.* Scopic Regimes of Modernity // Vision and Visuality / Ed. by H. Foster. Seattle, WA, 1988. P. 3–23.
- Jenks 1995 – *Jenks C.* The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction // Visual Culture / Ed. by C. Jenks. London and New York, 1995. P. 1–25.
- Kubovy 1986 – *Kubovy M.* The Psychology of Perspective and Renaissance Art. Cambridge, UK and New York, 1986.
- Lambert 2006 – *Lambert G.* The Return of the Baroque in Modern Culture. London and New York, 2006.
- Levin 1993 – *Modernity and the Hegemony of Vision / Ed. by D. M. Levin.* Berkeley, CA, Los Angeles, CA and London, 1993.
- Maravall 1986 – *Maravall J. A.* Culture of the Baroque: Analysis of the Historical Structure. Transl. from the Spanish by T. Cochran. Minneapolis, MN, 1986.
- Mirzoeff 2002 – *Mirzoeff N.* The Subject of Visual Culture // The Visual Culture Reader / Ed. by N. Mirzoeff. London and New York, 2002. P. 3–23.
- Pratt 1992 – *Pratt M. L.* Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. London and New York, 1992.
- Rotman 1993 – *Rotman B.* Signifying Nothing: The Semiotics of Zero. Stanford, CA, 1993.
- Searle 1980 – *Searle J. R.* *Las Meninas* and the Paradoxes of Pictorial Representation // *Critical Inquiry*. 1980. Vol. 6. № 3. P. 477–488.
- Snyder 1985 – *Snyder J.* *Las Meninas* and the Mirror of the Prince // *Critical Inquiry*. 1985. Vol. 11. № 4. P. 539–572.

Ματєριαλ ποστυπυλ в редакцию 19.05.2019