

art&cult

арт&культ

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№3 (3-2011)

А.В. Марков

ВОЗВРАЩЕНИЕ СУБЪЕКТИВНОСТИ В ТЕОРИЮ: АРТЕФАКТ КАК ПРОБЛЕМА

В статье рассматривается влияние классической философской концепции субъекта на визуальную установку новоевропейской культуры. Противоречия в новоевропейской концепции визуального как одновременно «плана видения» и «установки видения» объясняются сложностями в формулировании самого понятия «субъект».

Ключевые слова: философия искусства, визуальность, рационализм, Декарт, феноменология, Деррида.

The article investigates how modern theory of subjectivity, founded by Descartes, exercised strong influence on visual engagement of the modern culture. Some controversies in modern conception of visual (plain of view vs. mood of vision) could be explained by the complexity of terms of the notion of subjectivity.

Keywords: art philosophy, visual phenomena, rationalism, Descartes, phenomenology, Derida.

Марков А.В. - ведущий научный сотрудник Института мировой культуры МГУ, доцент УНЦ «Кино и современное искусство» РГГУ. E-mail: markovius@gmail.com.

Одним из общих мест современных теорий искусства становится отождествление учения Декарта о познании с прямой перспективой в искусстве: тот коридор очевидности, который выстраивал Декарт, чтобы увидеть все вещи такими, какие они есть, оказывается теперь распахнутым окном, причем кажется, что чем более оно распахнуто, тем рельефнее и четче мы будем видеть вещи. Например, Джен Дой в книге «Рисуя себя: изменение взгляда на субъект в визуальной культуре» характерно отмечает:

Декарт сравнивает свой метод с методом художника, который не может воспроизвести ничего в трех измерениях, поэтому он допускает, что свет падает на одну грань и освещает ее (12)

[Doy G. Picturing the Self: Changing Views on the Subject in Visual Culture. L.: Tauris, 2005]

В такой передаче мысли Декарта мы видим известное смещение: как мы помним, в «Рассуждении о методе» мыслитель настаивал не на том, что художник не может воссоздать натурально выглядящий объект, и потому прибегает к условностям, а напротив, на том, что условности изображаемого

объекта только и могут заставить человека вынести окончательное суждение о вещах:

Но мне очень хотелось бы показать в этом рассуждении, какими путями я следовал, и изобразить свою жизнь, как на картине, чтобы каждый мог составить свое суждение и чтобы я, узнав из молвы мнения о ней, обрел бы новое средство самообучения и присоединил бы его к тем, которыми обычно я пользуюсь. (Введение)

Как мы видим, Декарт напрямую противопоставляет те мнения, которые распространяются в молве, и достоверность которых никогда нельзя проверить, рассуждению, которое можно схематизировать. Если мы что и видим из распахнутого окна очевидности, то вовсе не вещи как они есть, вопреки мнению Дой, но лишь некоторые мнения, которые мы вольны принимать или нет.

Декарт считает себя деятельным живописцем, который если на что и направляет свое внимание, так это не на отдельные черты вещей, а на возможность их представить на своем холсте. Вещи постоянно ускользают от нашего внимания, тогда как плоскость живописного холста позволяет нам выносить суждения об этих вещах, не впадая в противоречия. Тогда как мы видим, что для Дэй, как и для многих теоретиков, ни одна репрезентация не может быть полной, и единственное, что может собрать воедино разрозненные впечатления – это общая композиционная организация, луч света, освещающий все вещи с нужной стороны, и придающий им особую рельефность. Существует параллель между светом разума и светом, репрезентированным на картине, и этот репрезентированный свет – лучший символ для того, чтобы направлять свет нашего разума.

Такая позиция, различающая сознательную волю художника, передающего предметы «как можно более похоже» и формообразующего принципа, который высвечивает предметы с одной стороны, передает глубину изображения, а не только впечатление от вещей, воспроизводится во многих современных пособиях по эстетике и теории культуры:

Когда мы смотрим на фотографию, мы имеем некую уже заданную точку зрения. Нечто похожее можно сказать и о живописи; живописец *определяет*, как мы видим предметы на картине. Это самым наглядным образом верно для основного уровня перспективы: передний план и задний план – существенные элементы нашего зрительного (visual) опыта; и на картине только живописец, а не зритель, определяет, что должно стоять на переднем плане, а что на заднем плане. (53, курсив автора)

[Gordon Graham. *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. L.—N.Y.: Routledge, 2001.]

Перспектива, которая считалась долгое время «символической формой», реорганизуемой как действительное пространство вещей, так и об-

ласть наших впечатлений, оказывается разделена на две части: на субъективную перспективу художника, который заинтересован в подражании предметам, и полностью инвестирует (говоря экономическим языком) себя в это подражание, и на объективную перспективу мироздания, которая и расставляет предметы в нужном порядке. Если до известной степени эти перспективы совпадают в фотографии, то только потому, что фотография пассивно воспринимает предметы, давая воображению развернуться из точки этого пассивного восприятия. Характерно, например, как Дой интерпретирует Лакана:

Хотя обе модели рисования, и Альберти, и Лакана, подразумевают проекцию на центральную плоскость или экран, модель Альберти имеет в виду репрезентацию реальности для конкретного (specific) и поэтому универсализованного смотрящего субъекта, который относительно беспроблемно относится к собственному зрению (with a relatively unproblematic relationship to looking), тогда как позднейшая модель Лакана стремится к тому, чтобы субъективность и объективность бесконечно осциллировали. В теории Лакана объект смотрит назад, то есть не может быть вполне объектом, и то же самое происходит и с субъектом, который тоже становится объектом, если он увиден с другой позиции взгляда. Для Лакана смотрящий субъект не может быть хозяином своего взгляда и всегда сражается против объективации. (15)

Мы не можем не отметить, что такая интерпретация Лакана строится на допущении о постоянной перемене аспекта, поиска до бесконечности все новых точек взгляда. Именно при таком суетливом бегстве от очевидности и возможно «сражение против объективации». Если «объект смотрит назад», то есть он заинтересован в выстраивании перспективы, то эта самая точка, из которой на предметы падает луч света, или на которой установлен фотоаппарат, отсутствует. Есть только притязания объекта на то, чтобы определять перспективу, и постоянный подрыв его позиции за счет введения все новых субъектов. Организовывать видение может только человек, а не физические условия пространственного восприятия, и Дой исходит из того, что Лакан – предельно антропоцентрический мыслитель. Тогда как система Альберти строится на том, что каждый отдельный смотрящий является метафорой «взгляда вообще», и таким образом, все множество возможных аспектов создается этой метафорой.

Но у самого Лакана точка взгляда – это знак отсутствия: если мы глядим из какой-то точки, то в этой точке находимся уже не мы, а эффекты нашего зрения. Лакан как раз ничего не говорил о том, что зрение – это попытка избежать объективации, напротив, он говорил о том, что созерцание вещей – это открытие собственного зрения как объекта. Никакого начала субъектив-

ности, которое приписывает Дой Лакану, у самого Лакана нет – и его взгляд на перспективу как размещение вещей относительно какой-то точки, далеко не всегда совпадающей с нашей точкой зрения, вполне вписывается в рассуждения современных американских теоретиков, указывающих на различие «конструкции» и «воображения». Только разница в том, что у Лакана это был не свет и не объектив фотоаппарата, а сама вещь, в том числе и явление языка (буква, слово), полностью подрывающая оформление нашего сознательно-го.

Откуда же появилась такая интерпретация? Дой заинтересована в том, чтобы понять Альберти как идеолога именно двойственной перспективы: субъективной, усиливающей и конкретизирующей опыт субъекта, перспективы «воображения», и объективной перспективы «беспроblemного отношения к собственному зрению». То есть мы, вполне по законам нейрофизиологии, постигаем вещи такими, как они есть, они впечатываются в наше воображение, а наше зрение работает как некоторый объективный аппарат, помогающий каким-то образом выстроить вещи и сделать их видимыми. А настоящий объем и глубину вещей, а не их проекцию на плоскости, мы понимаем благодаря силе нашего воображения: мы видим тогда не бока вещи, а сами предметы. Лакан, согласно Дой, просто отказался от понятия воображения в пользу проекции, и в системе Лакана она, как и многие англо-американские теоретики, видит проективный перенос, а не создание новых инстанций воображаемого.

Откуда же происходит такое подчеркивание субъективного воображения как условия восприятия предметов? Во французской мысли мы видим прямо противоположный ход: вещам приписывается та функция воображаемого, которая вселяет в глядящего на них чувство потерянности и смерти, мир выглядит как один большой тест Роршаха, ужасающий зрителя. Вот характерное описание Диди-Юбермана:

Это центральный момент неподвижности, временной или окончательной, -- момент, где одно всегда преподносится как память о другом, где мы пребываем *под взглядом* потери, то есть *под угрозой* потерять все, в том числе самих себя. Быть может, такова и доля смерти, содержащаяся в повторении: Стивен Дедал смотрит на море, неподвижное и движущееся на фоне мертвой матери, которая смотрит на него и повергает его в страх... Разве ребенок, играя в *бросание* предметов, не проводит опыт отречения, в котором вырисовывается не только отсутствие, -- которого он боится и предметом которого он, согласно симметрии, может оказаться сам, «брошенный» теми, кто его окружает... (с. 67, курсив автора)

[Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. / пер. с фр. А.Шестакова. СПб.: Наука, 2001]

На наш взгляд причины эти две: различие между пониманием живописности как установления границ предметов во французской и англо-амери-

канской традиции, и особая рецепция живописной и фотографической терминологии в англоязычной традиции, вызванная особенностями научно-гуманитарных традиций. Там, где французские мыслители говорили о созерцании предмета как активном участии в жизни предмета, англо-американские теоретики усматривают мгновенное восприятие, схватывание предмета.

Во французской традиции было принято отождествлять поверхность вещей и их предел, считая, что познание останавливается как только достигает поверхности, и воображение – это считывание поверхности, вычитывание определенных смыслов не только из изображенной ситуации, но и из самой вещи. Так, Юбер Дамиш, пересказывая Леонардо, пишет:

Поверхность – это *предел*: она является не частью тел, но их общей границей... Соотносьсь со стихией, в которой действует видение, поверхность обладает именем, а не субстанцией. (213, курсив автора)

[Дамиш Ю. Теория «облака»: набросок истории живописи / пер. с фр. А.Шестакова. СПб.: Наука, 2003]

Заметим, что такая интерпретация Леонардо имеет мало общего с тем, что писал сам Леонардо. Леонардо ничего не говорил о «стихии видения», он говорил о том, что поверхность, точка и линия тождественны, а значит, становятся основанием видения. То есть поверхность – видит предмет, причем видит его со всех сторон, и нет никакой нужды в том, чтобы воображение делало из плоских фигур на фреске или холсте объемные – фигуры сами могут сделать это без вмешательства человека. Но современный интерпретатор во французской традиции исходит из того, что всякое зрение деформирует предметы, подобно тому, как фотоаппарат не передает всей глубины, и нужно чтобы активное видение как-то восстановило их.

Если во французской традиции активное видение и воображение сближаются (сюда же можно отнести многочисленные поиски французской неофеноменологии, трактующей живописный феномен как «активный» или «возвышенный» -- речь о таких авторах, как Ж.-Л. Марион, М. Анри и М. Ришир) то в американской традиции активное видение – это деятельность мозга. Мозг восстанавливает вещи до их объема, через целесообразные реакции, тогда как превратить эти реакции в осмысленное познание внешнего мира может только наша субъективность. Как характерно замечается в одном из образцовых «Введений в философию искусства»:

Визуальная репрезентация как насыщенное и относительно полное обозначение <вещей> -- один из способов достижения и сообщения сконструированности (construal) вещей. (33)
[Eldridge R. Introduction to the Philosophy of Art. Cambridge: CUP, 2003]

Мы понимаем, что визуальная репрезентация – это не представление вещи, а представление нашей способности эту вещь сконструировать, восстановить, правильно рассмотреть. Ни о какой «активности» речи не идет, гово-

рится только о «насыщенности», в чем можно видеть некоторое влияние Мерло-Понти, но отнюдь не позднейшей эстетической традиции. В этом определении нет никаких указаний на различие между функцией художника и функцией зрителя, кроме того, что художник «сообщает», а зрителю «сообщается».

Одним из ключей к такому смещению мы считаем определенную переводческую трудность, связанную с тем, что французская терминология завязана на риторику, а англо-американская – на ремесленную практику живописи или фотографии (достаточно указать на употребление слова «клише»: во французской традиции это риторический штамп, то есть общее место, тогда как в англоамериканской говорят о стилистических клише, приводя часто в пример фотографию). Вот, например, как переводится фраза из книжки Деррида о фотографиях Афин. Говоря о фотографиях греческого кладбища, Деррида пишет.

Мое чувство усиливалось, как только фокусировка становилась сильнее.

My feeling was to be confirmed as it came to sharper focus (3)

[Derrida Jacques. Athens, Still Remains. / trans. P.-R. Brault; M. Naas. N.-Y.: Fordham UP, 2010]

В оригинале сочинения Деррида «Demeure: Athènes» говорится вовсе не о том, что чем острее фокус, тем сильнее чувство, то есть что вещи, их черты постигнуты, и остается действовать только нашему чувству, подхваченному воображением. Логическая связь там совсем другая: мое чувство становится сильнее, по мере того, как фотография становится острее: то есть «я» участвую в создании фотографического аспекта, я являюсь соавтором. Никакой обособленной субъективности в словах Деррида нет, есть только идея соавторства того, кто воспринимает фотографию, в изготовлении фотографии. Также точно когда Деррида говорит о серийности фотографий, его переводчик воспринимает тезис как взаимозаменяемость всех «имен» на могилах, «каждая фотография шепчет свое имя, но она становится и названием всех остальных». То есть как и мысль Леонардо, мысль Деррида трансформируется: если для Деррида имя на могиле было просто пределом зрения, гранью, которая делает могилу видимой (совсем как по Леонардо тождественны точка и плоскость – потому что они видят предмет, так и по Деррида тождественны имена на могилах), то для его переводчиков, и интерпретаторов, «имя собственное называет другие имена», то есть одного имени недостаточно, чтобы вообразить все кладбище. Как мы видим, если французский интерпретатор Леонардо вводил активность воображения, то группа американских исследователей вводит активность речи: именно она поощряет воображение. Мысль о том, что на кладбище приходят мечтать, для носителей английской традиции оказывается более естественной, чем мысль Деррида о смерти.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Дамиш Ю. Теория «облака»: набросок истории живописи / пер. с фр. А.Шестакова. СПб.: Наука, 2003.

Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. / пер. с фр. А.Шестакова. СПб.: Наука, 2001.

Derrida Jacques. Athens, Still Remains. / trans. P.-R. Brault; M. Naas. N.-Y.: Fordham UP, 2010.

Doy G. Picturing the Self: Changing Views on the Subject in Visual Culture. L.: Tauris, 2005.

Eldridge R. Introduction to the Philosophy of Art. Cambridge: CUP, 2003.

Gordon Graham. Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics. L.—N.Y.: Routledge, 2001.