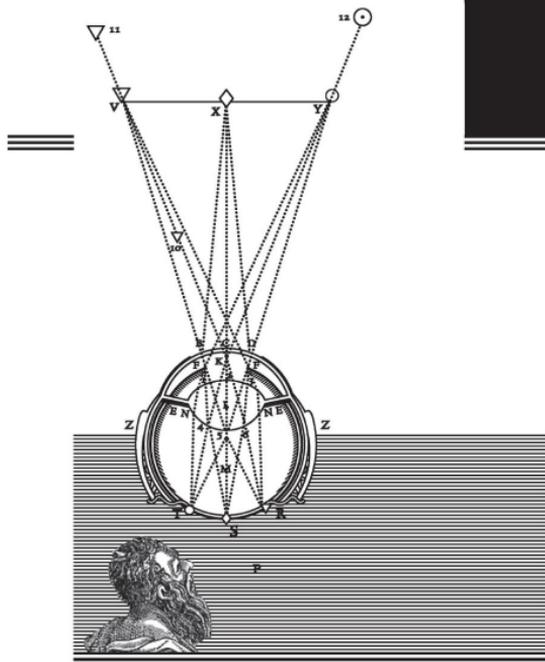


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Михаил Ямпольский



# ИЗО- БРАЖЕНИЕ

Изображение. Курс лекций

# Михаил Бениаминович Ямпольский

## Изображение. Курс лекций

[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=40111748](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=40111748)

*Изображение. Курс лекций: Новое литературное обозрение; Москва; 2019*

*ISBN 978-5-4448-1061-3*

### Аннотация

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

# Содержание

От автора	4
Лекция I	14
Лекция II	61
Лекция III	102
Лекция IV	148
Конец ознакомительного фрагмента.	156

# Михаил Ямпольский

## Изображение. Курс лекций

### От автора

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

мне в голову.

Связано это с особенностями педагогики, которая предполагает сообщение фактов и теорий, полученных из вторых рук, элемент популярной интерпретации и, я бы даже сказал, безответственной свободы, которую каждый лектор позволяет себе в устном жанре. Одним словом, лекции – это не письменные тексты. Решение опубликовать этот университетский курс было обусловлено несколькими причинами. Основная из них – сама структура курса, который рассматривает изображение как основополагающий аспект всего живого, как часть того, что сегодня называется биосемиотикой. Курс начинается с зарождения жизни и рассматривает участие изображений в эволюции жизни на Земле. Затем от биологии он движется к антропологии – то есть к проблемам изображения в древнейших и племенных культурах, а кончается он рассказом о западном изобразительном искусстве. Поскольку таких исторических и теоретических обзоров практически нет, мне показалось, что подобная перспектива может быть полезна студентам, аспирантам и даже сложившимся специалистам.

Одна из основных установок курса – это стремление уйти от замкнутого искусствоведческого дискурса, хотя искусствоведческие проблемы занимают в лекциях большое место. Более того, чем дальше я ухожу от биологии или этнографии, в которых я совсем не являюсь специалистом, тем более решительно я формулирую собственные взгляды на

обсуждаемые проблемы. По мере разворачивания курса, и это легко заметит читатель, становится все более авторским.

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

В тех лекциях, где я описываю взаимодействие живых существ и мира, в который они включены и с которым составляют единство, я упоминаю о понятии *coupling* (сочленении, спаривании). Понятие это выражает совместную адаптацию организма и среды, их синхронную эволюцию. В рамках такого нераздельного единства организма и среды возникает *значение* (*meaning*), которое буквально вырастает из установок организма, из его интересов, перцептивных схем, кото-

рые определяют его существование. Meaning – это то, что сочленяет мир и организм, продукт этого сочленения и его организатор. Именно здесь происходит переход от того, что мы называем «субъективностью», к «объективной реальности», если таковую можно вычленить из этого нерасторжимого сочленения. Нет сомнения, что многие картинки, изображения, видимости лучше всего анализировать именно в перспективе такого *значения*. Оно лучше всего кристаллизует дух современного витализма, когда изображение становится частью самораскрытия жизни в ее тесной связи со средой. Художник, создавая картину, как бы помещает ее между миром и своим сознанием, внешними предметами и внутренними «образами», восприятиями и памятью.

Coupling выводит нас за рамки категорий замысла и платонических прообразов, потому что располагается между восприятием и внешним миром. Но в действительности ситуация гораздо сложнее. И эта сложность легче схватывается через антропологический, чем через искусствоведческий подход. Жиль Делёз, которого я много раз упоминаю в этих лекциях, дополнил понятие значения понятием *смысла* (фр. *sens*). Смысл лежит совершенно вне сферы субъективности и не реализует себя в рамках связи сознания со средой. С точки зрения Делёза, он лучше всего проявляет себя в *событиях*: «Пересмотр платонизма означает, прежде всего и главным образом, замену сущностей на события как

потоки сингулярностей»<sup>1</sup>. События возникают на пересечении множества серий и потоков. Точки этих пересечений, где причинность, существующая внутри серии, ослабевает, Делёз называет «сингулярностями»: «От серии к серии какие-то сингулярные точки либо исчезают, либо разделяются, либо меняют свою природу и функцию. В тот момент, когда две серии резонируют и коммуницируют, мы переходим от одного распределения к другому. То есть в тот момент, когда парадоксальный элемент пробегает серии, сингулярности смещаются, перераспределяются, трансформируются одна в другую и меняют состав. Хотя сингулярности – это настоящие события<sup>2</sup>, они коммуницируют в одном и том же Событии, которое без конца перераспределяет их, тогда как их трансформации формируют *историю*. Пеги ясно понимал, что история и событие неотделимы от сингулярных точек: „У событий есть критические точки, так же как у температуры есть критические точки: точки плавления, замерзания, кипения, конденсации, коагуляции и кристаллизации. Внутри события есть даже состояния перенасыщения, которые осаждаются, кристаллизуются и устанавливаются только посредством введения фрагмента будущего события“»<sup>3</sup>.

---

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

<sup>2</sup> Русский перевод тут неточен и исправлен.

<sup>3</sup> Жиль Делёз. Логика смысла, с. 81. Делёз цитирует тут диалог Шарля Пеги «Клио».

Смысл возникает из распределения серий и трансформаций, протекающих в сингулярностях. Смысл, таким образом, лежит вне субъективности, не задается восприятием. Впрочем, само зрительное восприятие, если рассмотреть его как сложную совокупность систем (серий), таких как периферическое и центральное зрение, аналитика детали и формы, контраста, связь зрения с моторикой и памятью и т. д., может пониматься как такого рода событие смысла. Эти аспекты я систематически подчеркиваю в своих лекциях.

В качестве примера события Делёз называет *битву*: «Битва потому и не является примером события среди других событий, а выступает, скорее, как Событие в его сущности, что она одновременно осуществляется многими способами, а каждый участник выхватывает в ее восприятии какой-то отличный от других аспект осуществления внутри ее изменчивого настоящего. <...> Кроме того, еще и сама битва парит над своим собственным полем, она нейтральна в отношении всех своих актуализаций во времени, нейтральна и бесстрастна к победителям и побежденным, трусам и храбрцам; и оттого она – еще страшнее»<sup>4</sup>.

Сознание участников битвы выхватывает лишь ее отдельные аспекты, но сама она «парит» над индивидуальными сознаниями как некий трансцендентальный план смысла, план, испещренный точками сингулярностей, в которых решается общая судьба битвы и ее смысловая конфигурация. Де-

---

<sup>4</sup> Там же, с. 141.

лѐз специально подчеркивает автономность плана события и смысла по отношению к сознанию: «Сознание – ничто без синтеза объединения, но не существует синтеза объединения сознания без формы Я, без точки зрения Эго. Напротив, то, что не выступает ни как индивидуальное, ни как личное, – это излучения сингулярностей, поскольку они занимают бессознательную поверхность и обладают подвижностью, имманентной способностью само-воссоединения через номадическое распределение, которое радикально отличается от фиксированных и оседлых распределений как условий синтезов сознания. Сингулярности – это подлинные трансцендентальные события»<sup>5</sup>.

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

---

<sup>5</sup> Там же, с. 144. Перевод Я. Я. Свирского исправлен.

сящие в музеях картины.

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

Я полагаю, что искусство возникает на пересечении значений и смыслов, как репрезентирующая мир институция, в которой витальность органической связи с миром то устанавливается, то решительно разрывается. Одна из моих лекций посвящена феномену пейзажа в европейской живописи,

основанного именно на непреодолимом отделении от среды. Пейзаж дается зрителю как нечто увиденное через окно, которое решительно отделяет наблюдателя от созерцаемого им мира и включает его в мир в режиме этого дистанцирования.

Вот, в двух словах, та перспектива, которую я избрал для себя при подготовке этого университетского курса. Когда мне прислали распечатки моих лекций, я легкомысленно полагал, что мне остается только слегка подредактировать текст. В действительности мне пришлось переписать его заново, хотя общая канва здесь полностью сохранена. Памятуя о том, что передо мной лекции, я гораздо менее тщательно снабжал текст сносками и примечаниями, ограничиваясь в основном лишь указаниями на источники цитат и не считая необходимым привлекать большой научный аппарат. Не могу не признаться, что первая в моей жизни работа над книгой – лекционным курсом доставила мне изрядное удовольствие. Такой жанр позволял свободно двигаться между большими тематическими блоками и вообще обеспечивал тот соблазнительный уровень свободы, который редко достигается на бумаге. За доставленное мне удовольствие я хочу поблагодарить трех людей, без которых не было бы ни этих московских лекций, ни этой книги: Ларису Гринберг, куратора Объединения выставочных залов города Москвы, и двух сотрудников Манежа – Андрея Парщикова и Марию Немчину. Особая благодарность моему старому другу и издателю Ирине Прохоровой, в который раз приютившей мое детище

в своем издательстве. И наконец, я должен выразить свою глубочайшую признательность редактору книги и тоже старому другу Сергею Зенкину, участие которого избавит читателей от изрядного количества авторских глупостей. Мне необыкновенно повезло иметь такого издателя и редактора. Ну и, конечно, особая благодарность моим терпеливым московским слушателям.

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

# Лекция I

Мир животного согласно Иксюлю. Информация и метастабильность. Чувства и эмоции у Уайтхеда. Изображение и античный атомизм: теория eidola. Обогащение и обеднение изображения у Бергсона. Изображение, нейтральный монизм и блокировка действия. Эндосимбиоз. «Правда» и «ложь» в биологических обменах информацией. Смысл как действие. «Мона Лиза». «Открытый смысл».

Здравствуйтесь, спасибо, что вы пришли и еще заплатили деньги, что противоречит моим принципам, потому что мне кажется, что каждый человек имеет право учиться, если он этого хочет. Но так сложились обстоятельства. Я хочу выразить свою признательность Манежу и моим друзьям, которые сделали все, чтобы я смог приехать в Москву и оказаться перед вами.

Я буду рассказывать об изображении. Одна из задач этого курса – выйти за рамки моделей, которые сложились в искусствоведении. Мы все говорим об изображении, изображение – это часть нашей жизни. Но что такое изображение, знаем плохо, хотя широко используем это слово. Мне показалось, что было бы интересно посмотреть на изображение, выходя за рамки всяких дисциплин или с точки зрения множества дисциплин одновременно. Мы имеем разные науки, интересующиеся изображением, начиная от психоло-

гии, изучающей зрительное восприятие, кончая media studies и искусствоведческими дисциплинами. Но, как всегда, в таких науках складывается некая эпистемология, *метод изучения*. Метод как будто помогает понять предмет исследования, но одновременно с этим эпистемология ослепляет и делает многие вещи невидимыми, поэтому, как я многократно убеждался на собственном опыте, всегда хорошо выйти за ее пределы.

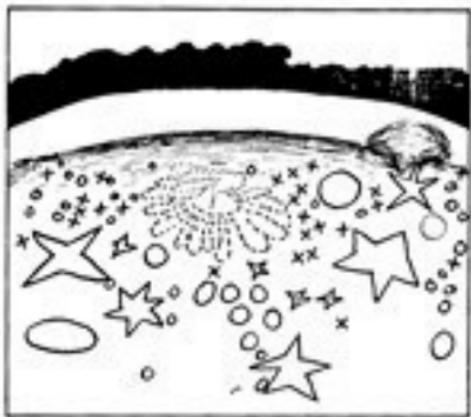
Изображение – это часть коммуникации, которая осуществляется в мире. Люди ничем в этом смысле не отличаются, например, от животных, которые вступают между собой в коммуникацию, а животные являются продолжениями неодушевленных тел, которые тоже находятся в постоянной коммуникации.

Сет Ллойд, один из изобретателей квантового компьютера, пришел к мысли о возможности такой машины, потому что атомы между собой «общаются», реагируют на различные влияния, на энергию, силу, импульсы, звук, электричество, гравитацию и т. д. Он говорит о том, что существует «язык атомов», который в чем-то подобен языку человека. Знаменитый английский философ Уайтхед, создавший влиятельную философскую теорию процесса, утверждал, что весь мир – это процесс обработки информации, которая производит в нем изменения. Всякая «актуальная сущность», как он говорил, «чувствует иные актуальные сущности»<sup>6</sup>. До

---

<sup>6</sup> Alfred North Whitehead. Process and Reality. New York, The Free Press, 1978,

Уайтхеда Анри Бергсон считал, что весь мир, и человека в том числе, можно представить как сферу взаимодействия образов и обмена между ними, то есть как такую глобальную коммуникацию, основанную на чем-то вроде картинок: «Представим себе на минуту, что мы не знаем никаких теорий материи и никаких теорий о духе, никаких споров о реальности или идеальности внешнего мира. Итак, я нахожусь в присутствии образов, – принимая это слово в наиболее широком смысле, – образов воспринимаемых, когда я настораживаю свои пять чувств, и невоспринимаемых, когда мои пять чувств бездействуют. Все эти образы действуют и реагируют друг на друга во всех своих элементарных частях, согласно неизменным законам, которые я называю законами природы, и так как совершенное знание этих законов позволило бы, без сомнения, вычислить и предвидеть, что произойдет в каждом из образов, будущее этих образов должно заключаться в их настоящем и не должно прибавлять к ним ничего нового»<sup>7</sup>.



О. Kriszat. Мир пчелы. Из книги: Jacob von Uexküll. Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen, 1934. S. 46

Но живые существа в этом мире бесконечной коммуникации и обмена информации функционируют несколько иначе, чем неживые. Начну со знаменитого примера, который

привел эстонско-немецкий биолог Икскуль, который начинает свою книгу о животных мирах с примера клеща. Он пишет, что клещ – это такое существо, которое не обладает глазами, ничего не видит, у него нет слуха, он ничего не слышит. Он висит, прицепившись к ветке. И так он может висеть без всякого питания до 18 лет. В какой-то момент он вдруг пробуждается в ответ на сигналы, которые связаны с определенным запахом, который производят теплокровные животные. У него есть сенсор тепла, он реагирует на тепло. Когда его жертва подходит близко, оказывается под клещом, насекомое пробуждается от анабиоза и отцепляется от ветки. Клещ обладает еще и тактильными рецепторами, ощупывает тело животного, на которое он упал, пьет кровь, после этого он кладет яйца, отваливается и умирает. Вся его жизнь – это жизнь в темноте, без звуков, в ожидании одного-единственного сигнала<sup>8</sup>.

Для Икскуля этот пример важен, потому что животные обладают *ограниченными* мирами, но чем более они сложны, тем более разнообразен их мир. Биолог проиллюстрировал свои наблюдения рисунками. Он, например, изобразил мир пчелы. Из этой схемы видно, что пчела видит только определенные конфигурации, например формы цветков, и только на них и на определенный цвет она реагирует.

---

<sup>8</sup> Jakob von Uexküll. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans with A Theory of Meaning*. Minneapolis; London, University of Minnesota Press, 2010, p. 44–46.

Мир пчелы, как его изображает Икскуль, – это очень «узкий» мир, в нем только несколько форм, которые пчела в состоянии воспринять. И Хайдеггер, который, как и Кассирер, испытал сильное влияние Икскуля, писал о том, что по сравнению с человеком животные *бедны миром*: «...скудомирие – это черта, которая возникает при сравнении животного с человеком. Только с точки зрения человека животное бедно миром»<sup>9</sup>. Животные реагируют только на то, что приносит им пользу, что может стать источником питания и облегчает размножение. С точки зрения Хайдеггера, и это прямо декларируется самим Икскулем, люди *богаты миром*. То есть наш мир содержит множество виртуальных возможностей для рецепции и реакции.

В каком-то смысле неодушевленный мир богаче одушевленного. Способность извлекать из мира только определенную картинку и специфические сигналы узкого профиля нехарактерна для неодушевленной природы, где атомы реагируют на разнообразные влияния. Неодушевленный мир – мир бесконечной диффузной коммуникации, обмена информации. Живые существа из огромного количества сигналов выделяют для себя существенное. Еще Бергсон писал, что живое существо, в том числе человек, обедняет мир, чтобы суметь в нем жить. Живое не может реагировать на все, что существует вокруг него.

---

<sup>9</sup> Мартин Хайдеггер. Основные понятия метафизики. СПб., Владимир Даль, 2013, с. 410.

В 1970 году французский философ Жильбер Симондон прочитал курс лекций о коммуникации<sup>10</sup>, где он говорит довольно банальную вещь, что коммуникация нуждается в двух закрытых системах. Всякое живое существо – это закрытая система, но каждая такая закрытая система должна быть *метастабильна*. То есть равновесие этой системы должно быть таким, чтобы его можно было нарушить. Если равновесие системы такое устойчивое, как в кристалле, камне, то она будет нечувствительна к информации и не сможет ее воспринимать. Неустойчивость системы позволяет коммуницировать, а коммуникация, как пишет Симондон, основана на принципе слабой энергии. Что это такое? Речь идет об очень слабом энергетическом импульсе, который каким-то образом воспринимается закрытой системой, затем амплифицируется ею и производит в ней изменения. Но эта система каждый раз реагирует выборочно. Она чувствительна только к узкому спектру стимулов. Симондон говорит о том, что информация – это нечто вызывающее внутреннее изменение, и каждый организм – это островок метастабильности, то есть неустойчивой стабильности определенного порядка. Всякая жизнь – неустойчивый порядок, который чувствителен к определенному набору сигналов. Это в полной мере относится и к низшим уровням жизни, например к уровню протеинов.

---

<sup>10</sup> Gilbert Simondon. *Communication et Information. Cours et Conférences*. Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2010.

Главное для живого существа – это селекция того, на что оно должно реагировать и что игнорировать. Чтобы осуществлять эту селекцию, любое существо должно быть способно «читать», отбирать информацию, что-то извлекать из «информационного шума». Симондон считал, что самый элементарный процесс амплификации информации – это *трансдукция*. Трансдукция – это передача информация как бы по цепочке, от одного элемента к другому. Как если бы в очереди один человек нашептывал что-то другому и сказанное передавалось по цепочке. Он приводил в качестве примера трансдукции передачу сигнала по нерву. Сигнал в такой системе передается от одной нервной клетки к другой; вот это и будет модель такого процесса.

По мере передачи информации что-то изменяется в сети, а затем происходит стабилизация системы. То же самое происходит на уровне химических процессов, протекающих в организмах, и в социальных формациях, в которых передача информации тоже может иметь характер трансдукции, но может быть, конечно, и гораздо более сложной.

В биологии Иксюль выделял разные инстанции в этом процессе. Он говорил, что есть *каптор* – это то, что улавливает сигнал, потом *эффектор*, который трансформирует этот сигнал, есть *модулятор*, который превращает информацию в энергию. Он говорил, что информация в биологических системах в конце концов превращается в энергию. Мы видим еду, реагируем на нее как на сигнал, съедаем и в конце

концов получаем энергию. Картинка, на которую реагирует животное (ягоды, плод, убитое существо), в какой-то момент все равно ведет к энергии. Наиболее универсальный сигнал для живых существ – это свет, даже растения, которые тянутся к свету, подвержены тропизму – движению в сторону его источника. Без света нет картинки, свет – это и есть прообраз картинки. Живые существа, растения, бактерии движутся в сторону света. Свет становится аттрактором, «протокартинкой», которая начинает притягивать к себе живое. Свет – это причина того, что у нас есть глаза и зрение. Мы начинаем видеть только потому, что на самом первичном уровне свет – это источник энергии. Иногда, впрочем, свет имеет негативное значение. Так, глаза кубомедузы *Tripedalia cystophora* благодаря имеющемуся в них минеральному грузу – статолиту – всегда обращены вверх, к поверхности моря. Когда они фиксируют тень, медуза делает вывод, что находится в «мангровом лесе» водорослей, в котором живут поедаемые ею рачки. Глаза медузы фиксируют незатемненный свет только тогда, когда ее выносит в море, где для нее нет никакой еды и ей угрожает голод. Еда в конце информационной цепочки прямо нацелена на симондоновский модулятор, который всегда превращает информацию в энергию. И это связано с тем, что всякое живое существо – это закрытая система, а закрытая система, согласно второму закону термодинамики, всегда стремится к энтропии, то есть стремится к снижению уровня энергии, а потому она всегда должна по-

лучать подпитку энергии извне.

Трансдукция интересна еще и тем процессом, с которым она ассоциируется, а именно с изменением, проходящим по цепочке. Уайтхед говорил о том, что такое изменение – это обмен информацией, который протекает с помощью неких, как он говорил, атомов, «атомов опыта», соединяющих между собой прошлое и настоящее. Есть прошлое состояние, которое трансформируется и передается в другое состояние. Философ считал, что для того, чтобы мыслить процесс, мы должны разбить его на атомы, представить себе время и состояние как корпускулярную нить, которая передает изменения от одного атома к другому. Эти атомные состояния еще содержат в себе часть прошлого, которое передается через настоящее в будущее. И таким образом осуществляется *процесс*. Согласно Уайтхеду, этот процесс универсален, он протекает и в живой и в неживой природе. Уайтхед считал, что в неживой природе такая трансдукция, передача прошлого в будущее, связана с чувствами. Нам странно думать, что неживая материя что-то чувствует, но чувство для философа – это аффект, реакция на то прошлое состояние, которое передается в нынешнее состояние и далее.

Уайтхед утверждал, что не существует субстанций, чего-то устойчивого, а есть нечто, названное им *actual entity* – актуальной сущностью или актуальным событием. То есть существует момент времени, который по своей при-

роде корпускулярен, хотя и содержит в себе длительность, переход от прошлого к будущему. В этом переходе множественность данных соединяется («срачивается») в некое единство, обретающее субъективное измерение: «„Сращение“ – это название процесса, в котором универсум вещей приобретает индивидуальное единство в результате подчинения „многих“ из них конституированию „одной“ новой вещи. Наиболее общий термин „вещь“, или соответственно „сущность“, значим для случаев „сращения“. Каждый подобный случай *сам по себе* есть не что иное, как способность быть одной из тех „многих“ вещей, которые находят нишу для новой отдельной вещи. Нет „сращения“ и „новой вещи“: когда мы анализируем новую вещь, то не находим ничего, кроме самого „сращения“. <...> Некоторый отдельный случай „сращения“ называют „актуальной сущностью“, или соответственно „актуальным событием“»<sup>11</sup>. Вещи возникают, таким образом, в результате взаимодействий внутри множеств, которым Уайтхед придает свойства чувств: «... анализ раскрывает те операции, которые преобразуют индивидуально чужеродные друг другу сущности в компоненты целого, являющегося конкретным единством. Для общего описания подобных операций будет использован термин „чувствование (feeling)“. Поэтому мы говорим, что актуальное событие есть „сращение“, обусловленное процессом чувствования»<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> А. Н. Уайтхед. Избранные работы по философии. М., Прогресс, 1990, с. 297.

<sup>12</sup> Там же, с. 298.

Философ говорит о «чувствах» или «эмоциях», сопровождающих сам процесс actual entity. Эмоция – это субъективное переживание процесса трансдукции. Эмоция сопровождает всякий процесс трансдукции как передачи информации. Вибрации волн для него – это импульсы эмоций. Уайтхед мог говорить, например, о том, что электрон – вибрационная серия опытов, ощущений, переживаний и так далее. Для нас это выглядит довольно причудливо, но для него такой подход оправдан, так как позволял уйти от разделения субъекта и объекта и показать, до какой степени процессы изменения пронизывают живое и неживое, каким образом они могут быть сведены к единству.

Уайтхед пишет об атомах<sup>13</sup>, и эта корпускулярность всплывает не только у него. Она появляется, например, у Ницше. В своих записях 1872 года он пишет о *Zeitatomen*, *атомах времени*, и объясняет, что время должно быть устроено из корпускул, состоять из отдельных частиц. Потому что если оно не состоит из частиц, то произойдет слипание всего со всем. Мы не сможем тогда отделить прошлое от настоящего, все сольется в аморфную массу. Для того чтобы происходила трансдукция, передача по цепочке от прошлого в настоящее, из настоящего в будущее, каждое состояние должно быть представлено в виде атома. Атомы Уайтхеда чем-

---

<sup>13</sup> Дороти Эммет справедливо замечает, что атомы у Уайтхеда больше похожи на монады Лейбница, воспринимающие мир каждая со своей точки зрения (Dorothy Emmet. *Whitehead's Philosophy of Organism*. Melbourne; Toronto; New York, Palgrave; Macmillan, 1966, p. 181).

то напоминают эти *Zeitatomen* Ницше, который, так же как Уайтхед, связывал их с чувствами и ощущениями: «...атомистика времени совпадает, в конечном счете, с учением об ощущениях. Динамический момент времени идентичен моменту ощущения. Ибо не существует никакой одновременности ощущения»<sup>14</sup>.

Бергсон, который в начале своей карьеры был исследователем Лукреция и Эпикура и даже публиковал Лукреция, находился под сильным влиянием античной атомистики и тоже говорил о том, что мир – это обмен картинками, потому что информация, которая производит изменения, не может проникнуть внутрь. Это именно то, что остается на границах закрытой системы, поэтому мы и говорим, что система закрыта. Картинка – страннейшая вещь, воздействующая на нас, но в нас не проникающая. Вы смотрите на картинку, но она не может в вас войти, она производит изменения в вашем сознании, но она в вас не проникает. Античные стоики говорили о том, что сущности не могут друг в друга проникнуть. Они говорили, что формула «зеленое дерево» бессмысленна, потому что дерево – это одна сущность, а зеленый цвет – это другая сущность и сущность в сущность не может войти. Всякие изменения и всякие смыслы лежат только на поверхности; об этом со ссылкой на стоиков много рассуждает Делёз в «Логике смысла»; а вот как говорит об этом Эмиль

---

<sup>14</sup> Фридрих Ницше. Полное собрание сочинений, т. 7. М., Культурная революция, 2007, с. 523.

Брейе: «Атрибут, собственно говоря, не обозначает никакого реального качества; белый и черный, например, не являются атрибутами, как и вообще какой-либо эпитет. Атрибут, напротив, всегда выражен глаголом, что говорит о том, что он не бытие, но способ бытия <...>. Этот способ бытия находится в каком-то смысле на границе, на поверхности вещи, и он не может изменить ее природы»<sup>15</sup>.

Информация существует на границе нашего восприятия, на границе организма, но амплифицируется и производит какие-то изменения в нем. Стоики говорили, что все происходит на поверхностях. С их точки зрения, ничто не может изменить, скажем, природу стула. Стул остается стулом, но на поверхности можно оставить след, можно взять нож и провести след по этому стулу. Информация отложится только на поверхности, а дальше если сущность будет чувствительна к этому следу на поверхности, то внутри она сама инициирует цепочку изменений. Каждая система порождает изменение, реагируя на картинку, исходя из своей способности к изменению.

Я уже цитировал Бергсона, который говорил о мире, окружающем нас, как о мире «образов». Материальные тела в этом мире – тоже образы. И как раз обращение к античному атомизму (Эпикуру и Лукрецию) помогает нам понять эту странную, казалось бы, мысль. Характерно, что в последнее

---

<sup>15</sup> Emile Bréhier. *La Théorie des incorporels dans le stoïcisme*. Paris, Vrin, 1928, p. 12.

время античный атомизм неожиданно вошел в моду. Исследователи вспомнили, что молодой Маркс писал докторскую диссертацию об античном атомизме, большой интерес вызвало и обращение к этому учению Луи Альтюссера. В контексте теории изображений этот интерес мне кажется особенно значимым. У одного из самых влиятельных теоретиков изображения Жиля Делёза есть специальное эссе, посвященное *симулякрам* у Лукреция, а симулякры – это картинки.

Как представлял себе Эпикур (его теория изложена главным образом в «Письме к Геродоту») эти картинки и их природу? Он говорил, что атомы (а мир состоит из атомов) находятся в состоянии постоянного движения, постоянной вибрации. Но те атомы, которые упрятаны глубоко в тело, со всех сторон окружены другими атомами, поэтому они хотя и вибрируют в глубине, но в страшной стесненности. Те же атомы, которые находятся на поверхности тела (здесь опять вводится понятие поверхности), так как ничто им не мешает, свободно отлетают от тела в виде неких пленок – то есть буквально изображений в нашем понимании. Изображение тут – это отделение верхнего слоя от поверхности, поверхностная эманация самого тела: «...существуют очертания [отпечатки, оттиски], подобные по виду плотным телам, но по тонкости далеко отстоящие от предметов, доступных чувственному восприятию. Ибо возможно, что такие истечения могут возникать в воздухе, что могут возникать условия, благоприятные для образования углублений

и тонкостей, и что могут возникать истечения, сохраняющие соответствующее положение и порядок, которые они имели и в плотных телах. Эти очертания мы называем „образами“»<sup>16</sup>. Эпикур называет эти «симулякры» *eidola*. *Eidola* нам напоминает слово «эйдос», идею у Платона. Древние атомисты считали, что эти невидимые отлетающие от тела изображения, эти *eidola* попадают в наш глаз и нами воспринимаются. Эта идея, в сочетании со странными предрассудками, дошла почти до нашего времени. Бальзак, например, боялся фотографироваться, потому что считал, что у него ограниченное количество этих отлетающих от тела симулякров, а тела, как известно, у него было довольно много, так что не знаю, чего он боялся.

Сегодняшнее обращение к идее *eidolon* кажется довольно эксцентричным. Ведь никто не считает, что изображение испускается телами в виде квазиматериальных слепков, каких-то отлетающих атомов. У Эпикура есть одна мысль, которая может, на мой взгляд, пролить свет на эту странность. Греческий философ пишет среди прочего, что *eidola* движутся со скоростью мысли. Это очень важное положение. С точки зрения Эпикура, не существует никакого различия между мыслью и этими *eidola*. Они движутся с равной скоростью и поэтому очень легко синхронизируются. Это объясняет, каким образом *eidola*-образы оказываются в нашем

---

<sup>16</sup> Эпикур приветствует Геродота. – В кн.: Материалисты Древней Греции. Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура. М., Политиздат, 1955, с. 184.

сознании. Они достигают нас, вибрируют с такой же скоростью, как наша мысль, а потому они прямое продолжение этой мысли. Происходит полная синхронизация нашей мысли, нашего сознания и этих eidola. Мысль интегрируется в вещь, потому что eidola обладают квазиматериальностью, это какие-то атомы или что-то отлетающее от атомов, совершенно материальных, и оно прямо переходит в мысль. Древняя проблема, каким образом мысль и изображение связаны с вещью, решается тут таким неожиданным, атомистическим образом. Eidola и невидимы, потому что они летят со скоростью мысли. Но они не воспринимаются нами как что-то отдельное, они буквально несут в себе поверхность вещи, вещь передается в нашу мысль совершенно непосредственно. Они входят в нас, вернее в наш глаз, и отпечатываются на поверхности сетчатки. Так что настоящего глубинного проникновения тут нет, есть как бы смыкание двух поверхностей.

Чтобы невидимое изображение стало видимым, оно нуждается в препятствии, считал Эпикур. Препятствие снижает скорость eidola. При встрече с таким препятствием скорость симулякра падает, eidolon перестает синхронизироваться с мыслью, отделяется от нее и становится чем-то внешним, что мы начинаем видеть как картинку. Вместо вещи мы получаем картинку, как сказали бы сегодня, репрезентацию.

Делёз заимствует эту идею скорости не только у Эпику-

ра, но и у Бергсона. Бергсон отличал несколько видов картинок-изображений. *Образ-материя* – это похоже на эпикурейские *eidola*, вибрации, которые передаются нам, в наше тело, мы вибрируем со всем миром, мы находимся в вибрационном контакте с мирозданием. Образ, неотделимый от материи, Бергсон называл *image-matière*, но когда этот *image-matière* воздействует на наш организм, что-то с ним происходит. Прежде всего отмечается *замедление*, и это совершенно эпикурейская идея. Мы реагируем на мир иначе, чем неодушевленные существа и примитивные животные, потому что мы всегда нуждаемся во времени, отделяющем стимул от реакции. Мы не реагируем мгновенно. Механизм всегда реагирует очень быстро, нажимаешь на кнопку – машина сразу дает реакцию. А здесь пауза. В этой паузе что-то происходит. С одной стороны, происходит редукция: все богатство информации, содержащейся в этих атомах и вибрациях, должно быть редуцировано до относительно простых сигналов, которые приобретают смысл, на который мы можем реагировать. Это то, что происходит в биологическом мире. Огромное богатство стимулов должно быть редуцировано до понятных сигналов, на которые мы можем реагировать. Бергсон, например, считал, что цвет – это то, на что мы можем реагировать, потому что мы не в состоянии воспринимать все богатство электромагнитных колебаний. Если бы мы могли видеть эту частоту электромагнитных вибраций, мы не могли бы на нее реагировать. Происходит ре-

дукция огромной частотности вибраций к чему-то воспринимаемому; цвет – упрощенный главный стимул для нашей реакции. Бергсон даже утверждал, что имей мы возможность снизить скорость колебаний, цвет, как их редуцированный образ, исчез бы: «Не можем ли мы представить себе, например, что несовместимость двух воспринятых цветов зависит в особенности от сжатости дления, в котором сокращаются триллионы вибраций, ими совершаемых, в одно из наших мгновений? Если бы мы могли растянуть это дление, т. е. переживать его более медленным ритмом, не увидели ли бы мы, по мере замедления ритма, что краски бледнеют и расплываются в последовательные впечатления, еще окрашенные, конечно, но все более и более приближающиеся к тому, чтоб слиться с чистыми колебаниями?»<sup>17</sup>

Мир редуцируется. С другой стороны, происходит его обогащение. Мир обедняется и обогащается одновременно. Обогащение происходит двумя способами. Один способ – подсоединение памяти к восприятию, наш прошлый опыт начинает примешиваться к восприятию. То, что Бергсон называет *длительностью* (la durée), – это результат поглощения чистого восприятия, подсоединения к нему памяти, то есть опыта, а вслед за ним может последовать действие. Что такое наше тело? Наше тело – это то, что трансформирует image-matière, вибрации мира, которые к нам поступают,

---

<sup>17</sup> Анри Бергсон. Материя и память. – В кн.: Анри Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память. Минск, Харвест, 1999, с. 620–621.

в то, на что можно реагировать и действовать. Тело – транслятор сигналов в действие, транслятор информации в моторику. Эта трансляция связана с обогащением и обеднением. Такой процесс делает понятным, почему изображение – всегда редукция мира к чему-то плоскому, видимому, скомпонованному и отделенному от материи, от вещей. Это процесс возникновения восприятия, который можно назвать процессом *вычитания*. Мы все время что-то вычитаем, изымаем из богатства мира, упрощаем, чтобы сделать мир настолько простым, чтобы в нем можно было действовать. Точно так же пчела у Иксюля вычитает из луга все ей ненужное, оставляя в нем набор того, на что она может реагировать. Это и есть процесс вычитания и появления любой значащей формы и картинки.

Бергсон описывает мир изображений как мир бесконечного взаимодействия атомов, или мир множества монад. Но изображения эти невидимы, как симулякры у Эпикура и Лукреция. Для того чтобы возникло изображение в том смысле, который мы в это слово вкладываем (а не *image-matière*), должно возникнуть *препятствие*, которое остановит движение или, во всяком случае, его замедлит. Показательно, что философ уподоблял это препятствие черному экрану, который можно сравнить с фотопластинкой. Фотография сама появляется как результат редукции и препятствия – она отделяется от вещей, и мы получаем их изображение. «Составьте вселенную из атомов: в каждом из них

чувствуются количественно и качественно действия, производимые всеми атомами материи и изменяющиеся в зависимости от расстояния. Предположите центры сил: линии сил, испускаемые по всем направлениям всеми центрами, понесут к каждому центру влияния всего материального мира. Предположите монады: каждая монада, как думал Лейбниц, будет зеркалом вселенной. Стало быть, в этом пункте все сходятся. Но если принять во внимание одно какое-нибудь место вселенной, можно сказать, что действие всей материи проходит в нем без сопротивления и без потери и что фотография целого в нем просвечивается: за стеклом не хватает черного экрана, на котором появилось бы изображение. Наши „зоны неопределенности“ играют в некотором роде роль экрана»<sup>18</sup>. И наше сознание очень похоже на эту фотографию, потому что это тоже результат препятствия, которое позволяет видеть что-то извне, видеть что-то как внешнюю для этого сознания картинку.

Делёз, который взял эту идею разных типов образов и изображений у Бергсона, говорит, что есть *образ-перцепция, образ-действие, образ-эмоция* – все эти «образы» возникают благодаря трансформации богатства сигналов в нечто, что может быть действием. Здесь снимается оппозиция между материальным и ментальным, лежащая в основе классических онтологий. Бертран Рассел назвал такой взгляд «нейтральным монизмом», то есть учением, согласно

---

<sup>18</sup> Там же, с. 439.

которому традиционные противоположности вроде субъекта и объекта, природы и духа обнаруживают свою несостоятельность: «Теория нейтрального монизма утверждает, что различие между ментальным и физическим является всецело делом структурирования, что действительно структурированный материал в точности одинаков как в случае ментального, так и в случае физического, но они различаются просто тем фактом, что когда вы рассматриваете вещь в сопринадлежности одному и тому же контексту с другими вещами, она будет относиться к психологии, когда же вы рассматриваете ее в ином определенном контексте с другими вещами, она будет относиться к физике...»<sup>19</sup>

У Уайтхеда, Бергсона, Делёза психика и физика не отделены друг от друга. Уайтхед проводил различие между «прямым», «каузальным воздействием» и возникающим из него *чувственным представлением*, на которое способны только высокоорганизованные существа. На основе чувственного представления возникает и характерная для человека символическая репрезентация мира. Но между символами и сигналами нет пропасти: «Я считаю, что первый тип функционирования стоит назвать „прямое распознавание“, а второй тип – „символическое отношение“. Я также попытаюсь проиллюстрировать доктрину, – писал Уайтхед, – что весь человеческий символизм, сколько бы он ни казался поверх-

---

<sup>19</sup> Бертран Рассел. Философия логического атомизма. Томск, Водолей, 1999, с. 104.

ностным, в конечном счете сводится к цепочкам этого фундаментального символического отношения; цепочкам, которые, в конце концов, связывают восприятия в альтернативные формы прямого распознавания»<sup>20</sup>.

Неореализм, нейтральный монизм, имманентизм, как ни называть этот подход, привлекателен в области изучения изображений, так как позволяет увидеть в них связующее звено между природой и культурой. У Бергсона процессы происходят в теле, а не в сознании, потому что сознание само возникает в результате этих процессов, оно не первично, а процесс восприятия завершается действием. В стимуле без действия в финале нет никакого смысла. Картинка Икскюля с пчелой показывает, что конфигурация цветка имеет смысл только потому, что она вызывает действие: пчела летит к цветку. Люди, в результате какого-то немислимого замедления образа-материи, производят блокировку действия. Картинка возникает в нашей культуре как то, что может отложить действие или вызвать его. Именно поэтому она принадлежит к области виртуального и неопределенности. Картинка в искусстве – это нечто странное, перцептивный трансформированный образ, отделенный от нас и по отношению к которому частично заблокировано действие. Все западное искусство – результат блокировки действий. До тех пор, пока действие не заблокировано, изображение не искусство. До

---

<sup>20</sup> А. Н. Уайтхед. Символизм, его смысл и воздействие. Томск, Водолей, 1999, с. 10.

тех пор, пока изображение является частью религиозного культа, или элементом в политической борьбы, или вовлечено в рыночные отношения, чем обусловлено его «практическое» или метафизическое использование (оно может являться частью культа мертвых, ритуала похорон, орудием пропаганды, политического действия, рекламы и прочее), оно не относится в полной мере к сфере искусства. Такое изображение влечет за собой действие. И только когда это действие блокируется, изображение переносится из прагматической сферы функционирования в специальную сферу, блокирующую действие и называемую искусством. Существуют теории, которые говорят, что действие все-таки до конца не блокировано, оно сублимировано в эмпатию, синестезию, переживается без участия грубой моторики. Даже в балетном театре зритель, который как будто неподвижен, якобы внутренне повторяет движение танцора, синестезически его переживая. Но сама такая синестезия возможна только в режиме принципиальной для искусства блокировки действия.

Вернемся к клещу Иксюля. Это позволит нам лучше понять существо сигналов, частично связанных с изображением. Чтобы сигнал приобрел «смысл», он должен быть *локализован*. Мир разделяется на разные зоны значимости, и для клеща важно, что запах, тепло не поступают отовсюду. Клещ не реагирует на погоду, солнце, луну, холод, на все делёзовские *интенсивности*. Для него значима локализация сигнала.

ла по отношению к тому месту, которое он занимает. Сигнал являет себя как отмеченный определенным направлением и местом. Речь по существу идет о принципиальном для нашей темы измерении *глубины*. Икскуль отмечал, что всякое действие нуждается в том, что он называл «пространством действия», *Wirkraum*, имеющим направления и отмеченным существованием в нем неких «направляющих знаков». Все происходит так, как если бы мы носили в своей голове систему координат в виде нескольких пересекающихся плоскостей: горизонтальной и двух вертикальных, пересекающих друг друга под углом  $90^\circ$ . Эти плоскости, по его мнению, смыкаются где-то в области внутреннего уха. Эта система позволяет живому существу локализовать себя в пространстве, а без такой локализации невозможно действие. Роже Кайуа уже после Икскуля описал человека как носителя такой странной пространственной конструкции: «Это как бы двойной двугранный угол, постоянно меняющий величину и расположение; горизонталь угла действия образуется землей, а вертикаль – идущим человеком, увлекающим за собой этот угол. Горизонталь угла представления подобна горизонтали первого угла (хотя она не воспринимается, а только изображается) и пересекается по вертикали в том месте, где появляется объект»<sup>21</sup>.

Лучше всего в пространство действия, разумеется, интегрируется тактильное пространство. Сложнее дело обстоит

---

<sup>21</sup> Роже Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное. М., ОГИ, 2003, с. 99.

со зрением. Икскуль писал: «В отличие от пространства действия и тактильного пространства, визуальное пространство отгорожено от нас непроницаемой стеной, которую мы будем называть горизонтом или удаленным планом. Солнце, Луна и звезды движутся в плоскости одного и того же удаленного плана, без различия в глубине. Этот план включает в себе все видимое. Но положение удаленного плана, однако, не твердо закреплено»<sup>22</sup>. Именно этим объясняется тот факт, что клещ не реагирует на солнце или луну. Они относятся к области удаленного плана.

Икскуль считал, что объекты, которые попадают в поле внимания живого существа, как бы размечаются двумя типами маркеров, знаков. Первый тип – *перцептивные маркеры*, позволяющие отличать одну вещь от другой. Другой тип – это *эффекторные маркеры*, позволяющие взаимодействовать с этой вещью и связанные с опытом движения и мышечной активности. Всякий объект в такой перспективе – это сложная комбинация перцептивного и эффекторного, которая и отвечает за его финальную конфигурацию. И прежде всего эта комбинация создает ощущение *глубины*, совершенно не присущее тому, что видимо в плане удаленности. Эффекторные маркеры позволяют проводить различие между областью чистого зрения, восприятия и областью прагматики, в которой объект из картинки превраща-

---

<sup>22</sup> Jakob von Uexküll. A Foray into the Worlds of Animals and Humans with A Theory of Meaning. Minneapolis; London, University of Minnesota Press, 2010, p. 63.

ется в манипулируемую вещь.

Мир, как мы его воспринимаем, возникает в результате сложной интеграции локализованных сигналов-эффекторов и перцептивных знаков удаленного плана. Возникающая в результате конфигурация мира существенна, так как сигналы и картинки непосредственно участвуют в эволюции. Включение информации в систему локализованных источников способно запустить определенные эволюционные процессы, о которых я сейчас немножко скажу, потому что иногда полезно думать об изображении, уходя в самые первичные глубины биологии, позволяющие нам понять, с чем мы имеем дело, когда говорим об изображении.

Всякая эволюция, в конечном счете, происходит через обмен и взаимодействие. Раньше считалось, что информация передается через ДНК, и это, конечно, так, ДНК – важный источник информации. Но сейчас становится понятно, что механизмы эволюции и передачи информации сложнее. С одной стороны, информация, которая находится в ДНК (и это «генеалогическая» информация), передается в будущее из прошлого. С другой – следует учитывать включенность всякого организма в экосистему, которая позволяет информации модифицироваться и взаимодействовать с обстоятельствами настоящего момента. Не так давно появилось направление в науке, которое называется *биоэкомиотика*. Направление это очень интересно. Если вы посмотрите тартуские труды по знаковым системам, которые

были когда-то затеяны Лотманом, вы увидите, что откуда почти исчезли филология, стиховедение. Появилось новое поколение специалистов по знакам, развивающее то направление, которое когда-то создал Томас Себеок. Теперь это направление в Тарту развивают Калеви Кульь и Тоомас Тиивель. Но подобные исследования делаются в разных странах – в США, Канаде, Дании, Германии и т. д. В России среди прочих можно назвать Александра Шарова, Александра Левича в Москве, Сергея Чебанова в Петербурге и т. д. Одно из важных направлений биосемиотики – изучение того, что называется эндосимбиозом. Эндосимбиоз позволяет, с точки зрения биосемиотики, понять, как появляются новые виды животных. Позвольте мне буквально в двух словах остановиться на одном из самых важных моментов в эволюции живого. Это превращение примитивных одноклеточных существ – прокариотов в более сложные одноклеточные существа – эукариоты.

Прокариот отличается от более сложных клеток тем, что он не имеет ядра. Генетический материал у него довольно хаотически разбросан внутри клетки, где происходят внутренние процессы обмена информацией. Это чрезвычайно примитивный тип существ. Сложная многоклеточная жизнь возникла благодаря тому, что этот хаотически разбросанный генетический материал был собран в ядро и стал морфологически организован. Эукариот структурно сложнее, он имеет ядро, митохондрию, которая вырабатывает энергию. Одна

из загадок эволюции: каким образом прокариоты стали эукариотами? Каким образом появилось это ядро? Еще в конце XIX века немецкий биолог Андреас Шимпер предположил, что эти сложные клетки, лежащие в основе всех сложных организмов, возникли в результате симбиоза двух клеток, что на самом деле ядро и митохондрия являются клетками синезеленой водоросли (цианобактерии). Эти водоросли сыграли в нашей истории исключительную роль, так как были самыми примитивными организмами, способными вырабатывать энергию и производить фотосинтез. Они каким-то образом проникли внутрь прокариотов. Это взаимодействие ядра, внешней оболочки, протоплазмы, рибосомы нужно понимать как взаимодействие между двумя организмами, которые сосуществуют в эндосимбиозе – теснейшем, сверхтесном симбиозе. Процесс этот основан на обмене информацией. Между частями клетки происходят сложная коммуникация, поскольку изначально это разные существа. В России биолог Б. М. Козо-Полянский в 1924 году сформулировал теорию симбиогенеза и написал посвященную этому книгу «Новый принцип биологии»<sup>23</sup>. Между прочим, эта книжка была недавно переведена на английский и издана в Гарварде.

Другой классический пример из области эндосимбиоза – это термиты. Они питаются древесиной, которую перерабатывают в древесную пыль. Но они не в состоянии рас-

---

<sup>23</sup> Б. М. Козо-Полянский. Новый принцип биологии. Очерк теории симбиогенеза. Л.; М., Пучина, 1924.

щеплять целлюлозу и извлекать из нее энергию, эту работу за них производят микроорганизмы, которые живут у них в пищеварительном тракте. Эти *Mixotricha paradoxa* – немислимые существа, они лишены способности двигаться и облеплены пятьюстами тысячами спирохет, которые служат им моторами и передвигают их. Кроме того, у них нет митохондрии, они не в состоянии вырабатывать энергию, и они вступают в эндосимбиоз с отдельными одноклеточными существами, которые вырабатывают для них энергию. Термит становится странным организмом или, возможно, даже колонией разных организмов. Эта удивительная *Mixotricha* расщепляет целлюлозу, термит получает энергию в обмен на древесную пыль, которой он снабжает сосуществующий с ним микроорганизм. Но такое функционирование возможно только на основе дарения и обмена.

Эндосимбиоз превращает внешний обмен между организмами во внутренний, который протекает совсем по другим законам. И различие между этими двумя обменами позволяет нам уловить различие между «прямым распознаванием» и «символическим отношением», о которых говорил Уайтхед. Внутри нашего организма в каждой клетке происходит немислимое количество обменов информацией. Но мы ничего не знаем про мириады обменов сигналами внутри нас. Зато мы хорошо знаем, что происходит между нами и другими организмами. Внешние обмены проходят через сознание, то есть через символизацию, через редукцию множества

сигналов до сигнала, который отмечен перцептивными и эффекторными маркерами. Внешняя и внутренняя информация располагаются на разных плоскостях.

Биосемиотики говорят, что организм имеет тенденцию к постепенному поглощению внешнего обмена информацией во внутренний обмен. И когда это происходит, обмен становится бессознательным, он исчезает из поля сознания организма. Это происходит со всеми сложными организмами и людьми. В чем разница между внутренним и внешним обменом? Эту разницу можно уловить благодаря понятию «интереса». От кооперации во внутреннем обмене зависит выживание организма. А это значит, что у внутренних частей имеется *общий интерес* обеспечить это выживание. Внутренний обмен не терпит обмана, требует только правдивой информации. Конечно, когда мы обсуждаем жизнь микроорганизмов, странно обращаться к моральным терминам, таким как ложь или обман. Но в действительности это не так уж парадоксально. Когда одна часть клетки взаимодействует с другой, между ними существует «абсолютное доверие». Но когда мы имеем отношение с внешним миром – и для меня это источник всей морали, – информацию нужно подвергать фильтрованию, оценке, а это источник возникновения сознания. Сознание – это бесконечная фильтрация того, что правдиво и истинно, от того, что ложно. И это связано прежде всего с тем, что у различных существ, взаимодействующих во внешнем мире, могут быть не одинаковые,

но даже (как показал Дарвин) противоположные интересы. Внешняя информация поэтому может быть лживой и опасной. Ей может воспользоваться враг. Живые организмы часто вырабатывают ложь, обращенную вовне, в то время как внутри у них господствует «абсолютная правда». Именно поэтому в области внутренних обменов нет сознания, там просто ничего не нужно фильтровать. Лгать, как учит нас опыт, очень просто. Каждое сложное животное способно выдавать себя не за то, чем оно является. Только в экстремальных случаях животные посылают в мир правдивую о себе информацию, которая всегда опасна. Так павлин распушает хвост, чтобы показать потенциальной партнерше, какой он здоровый и прекрасный. Момент, когда он ищет партнершу для совокупления, – это момент правды. И этот момент очень опасен для птицы. Или, например, соловей. Когда он ищет партнершу, он издает в ночи свои невероятные трели. И в этот момент он обнаруживает себя для ночных хищников, например сов, но этот момент истины необходим, потому что в поиске партнерши он должен предъявить правду о себе. Соловьи обучаются пению, идет соревнование между молодыми соловьями и более зрелыми. Более зрелые соловьи имеют больший репертуар песен. Молодой соловей пропел одну песню и все. Но чем больше зрелый предъявляет свой обширный репертуар, тем больше он подвергает себя опасности. Истинные сигналы должны быть отделимы от ложных сигналов, но их очень немного. Животные «знают»,

что какой-то сигнал истинный и ему можно верить, потому что он подается в контексте опасности.

*Неистинность* – одно из главных онтологических качеств изображения. Изображение часто врет и всегда способно лгать. Любое изображение, любые картинки вызывают сомнения. Во время их обработки мы нуждаемся в аппарате оценки «ложь – не ложь». Понимание того, что истинно, а что неистинно, очень существенно. Дистанцирование изображения, его принадлежность плану удаленности делает его объектом критического рассмотрения *par excellence*. Символизация видимого вводит его в зону суждения, оценки, герменевтики. Изображение практически невысказуемо без такой герменевтической перспективы. Внутренний обмен относится к области прямого каузального воздействия. Выход из этой зоны вовне отмечен сложными конфигурациями перцептивного и эффекторного, действия и его блокировки. И такого рода конфигурации размечают видимое в горизонте истинности. В человеческой культуре такие конфигурации и нюансы истинности могут быть очень сложными. Как замечает Дэниэл Клауд, «большинство животных не обладают такой сложностью, обобщенной способностью обнаруживать обман или когнитивным аппаратом, который может быть легко приспособлен к этой задаче. Они имеют только две возможности, которые мы бы назвали экстремальной доверчивостью или же полным нежеланием слушать»<sup>24</sup>. В этом

---

<sup>24</sup> Daniel Cloud. *The Domestication of Language: Cultural Evolution and the*

контексте человеческое отношение к изображению выглядит уникальным.

Что такое истинность в плане изображения и сигнала? Оценка истинности может пониматься как *смысл*. Как я уже заметил, некоторые этологи и биосемиотики считают, что сознание не имело бы смысла, если бы мир посылал правдивые сигналы. Американско-португальский нейрофизиолог Антонио Дамасио утверждает, что нелады внутри нашего организма (например, болезнь) получают отражение в аффектах. Плохое самочувствие и настроение – это сигнал, что с нами что-то не так, но это нечто протекающее вне сознания. Сигналы о внутренних расстройствах принимают диффузный аффективный характер. А сознание способно *локализовать* противоречия и их обнаружить. Чем больше возможности лгать, тем более сложное сознание вырабатывается в ответ на лживость информации, которую мы можем получать.

Витгенштейн в книге «Философские исследования» ввел понятие языковой игры. В числе прочего он рассматривает проблему смысла, значения и предлагает представить себе язык, который «должен обеспечить взаимопонимание между строителем А и его помощником В. А возводит здание из строительных камней – блоков, колонн, плит и балок. В должен подавать камни в том порядке, в каком они нужны А. Для этого они пользуются языком, состоящим из слов:

„блок“, „колонна“, „плита“, „балка“. А выкрикивает эти слова, В доставляет тот камень, который его научили подавать при соответствующей команде. – Рассматривай это как законченный примитивный язык»<sup>25</sup>. Почему ассистент точно знает, что имеет в виду строитель? А должен был бы сказать: «Дай мне молоток». Но здесь все редуцировано, смысл заключается в действии. То, что В дает молоток, – это смысл фразы строителя А. Речь идет о смысле как о чем-то связанном с моторикой, деятельностью. Язык амбивалентен, информация двусмысленна, а действие указывает, какой имеется в виду однозначный смысл.

Еще до Витгенштейна в начале 1920-х годов Бертран Рассел говорил о том, что человек понимает значение слова двумя способами. Один способ – он знает адекватный контекст, вырабатывает прагматическую оценку ситуации, позволяющей употребить слово. И другой способ – смысл в действии, которое это слово вызывает. Рассел пишет, что нет никаких оснований считать, что человек, который правильно употребляет или понимает слова, знает лучше, как это происходит, чем планета, вращающаяся по своей орбите, знает законы Кеплера<sup>26</sup>. Позже Уиллард Куайн разовьет и формализу-

---

<sup>25</sup> Людвиг Витгенштейн. Философские работы (Часть 1). М., Гнозис, 1994, с. 81.

<sup>26</sup> Bertrand Russell. *The Analysis of Mind*. Seaside, Oregon, Watchmaker, 2010, p. 144.

ет интуиции Рассела<sup>27</sup>. Но для того, чтобы смысл мог располагаться в плоскости действия, сигнал должен быть маркирован эффекторами и для этого редуцирован к интуитивно схватываемому образу.

Французский исследователь Ален Бертоз совсем недавно предложил новый термин *simplexité*, который неотделим от идеи сложности – *complexité*<sup>28</sup>. *Всякая сложность должна выражаться в упрощении. А упрощение дается только через взаимодействие компонентов сложных систем; там, где происходит взаимодействие, смысл упрощается. И это упрощение непосредственно связано с действием. Я говорил о свете как о протоизображении, на которое реагирует любое животное и даже растение. И в этой реакции заключено зерно первичного смысла, задаваемого через определенную форму действия.*

Мир сложен, но, как отмечает датский биосемиотик Йеспер Хоффмайер, мир насыщен огромным количеством нейтральных сигналов<sup>29</sup>. Всякая картинка состоит из нейтральных сигналов, до тех пор пока определенный организм не начинает их интерпретировать и на них реагировать. А интерпретация имеет целью действие. Только искусство не пред-

---

<sup>27</sup> W. V. Quine. Truth by Convention. – In: Readings in Philosophical Analysis. Ed. by Herbert Feigl and Wilfrid Sellars. New York, Appleton-Century-Crofts, 1949, p. 250–273.

<sup>28</sup> Alain Berthoz. La Simplexité. Paris, Odile Jacob, 2009.

<sup>29</sup> Jesper Hoffmeyer. Signs of Meaning in the Universe. Bloomington; Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

полагает действия, но оно производит гигантские интерпретационные машины, аппарат критики и институции, которые замещают собой упрощающий механизм действия. И эти стимулирующие действие смыслы детерминируют наше поведение и эволюцию совсем иначе, чем ДНК и наследственность. Но они не менее важны для выживания и эволюции.

Немецкие философы XIX века ввели различие между *объяснением* и *пониманием*, *интерпретацией*. Первым среди них как будто был Иоганн Густав Дройзен, который предложил различать *Erklären* и *Verstehen*. За ним последовали Вильгельм Дильтей, Георг Зиммель и другие. Георг Хенрик фон Вригт назвал связанные с этим разделением традиции «аристотелевской» и «галилеевской»: «...контраст между двумя традициями обычно характеризуется как причинное vs телеологическое объяснение. Первый тип объяснения также называется механистическим, а второй – финалистским»<sup>30</sup>. Объяснение относится к области точных наук и связано с выявлением причинности за видимыми феноменами. Мы смотрим на каналы на Марсе и знаем, что никто эти каналы не нарисовал, но мы хотим понять, что они значат. А интерпретация предполагает наличие намерения. Человек вложил в созданные им тексты намерение, интенциональность, смысл которой надо постичь. В естественных науках мы имеем дело с объяснением, а в гуманитарных нау-

---

<sup>30</sup> Georg Henrik von Wright. *Explanation and Understanding*. London, Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 2.

ках – с интерпретацией. Я думаю, что это условное различие не абсолютно. Мы выделяем множество сигналов, упрощаем их и организовываем в смыслы. В одном случае мы получаем сигналы на Марсе, а в другом – письма. Всякое изображение – это некая тотальность, складывающаяся из каких-то элементов, которые организм в состоянии интерпретировать и превратить в сигнал к действию или к дальнейшей интерпретации, осмыслению, являющимся, по сути дела, тоже действием. И хотя фон Вригт прав: в одном случае мы имеем дело с каузальным объяснением, а в другом случае – с телеологической интерпретацией, – способ, которым мы складываем сигналы в значащие целостности, в обоих случаях имеет много общего.

Теперь я перейду от одноклеточных прямо к «Моне Лизе». Здесь нет той загадки, которую представляют каналы Марса. Мы знаем, что ее нарисовал художник, и хотим понять, какая интенция скрывается за этим полотном. Ведь мы всегда приписываем интенцию любому произведению искусства. «Мона Лиза» окружена немислимым облаком интерпретаций. Вопрос о ее улыбке я отложу на потом, мы еще к ней вернемся. Но в картине есть немало и иных загадочных черт. Например, она сидит в кресле, рука ее опирается на подлокотник, но у кресла нет спинки. Что это за странная мебель? Или посмотрим на пейзаж за ее спиной. Пейзаж этот странный, там нет ни одного дерева, только скалы, притом скалы тоже необычные. Справа на самом верху этих скал мы

видим озеро. Здесь нет людей, зато есть мост и дорога, которая ведет куда-то.

Муж Моны Лизы, Франческо дель Джокондо, отказался брать этот портрет и оплачивать работу Леонардо да Винчи. Возможно, он был возмущен этим портретом, и Леонардо оставил его у себя дома и так никому его и не продал. Некоторые считают, что заказчик отказался от портрета, потому что у его жены на нем нет бровей, значит, они выщипаны. А выщипанные брови были характерны для проституток. Матроны не выщипывали брови. С другой стороны, есть основания считать, что он был скандализирован пейзажем. Красавицу жену естественнее видеть на фоне райских кущ, цветов, а не на фоне мрачных скал. Французский искусствовед Даниель Арасс указал на то, что незадолго до написания этого портрета художник изучал геологию Тосканы. В подтексте картины могут лежать геологические наброски, сделанные Леонардо, например зарисовки реальных скал<sup>31</sup>. И все же, несмотря на некоторые ключи, картина остается загадочной. Эта загадочность, мобилизующая герменевтические стратегии, связана с тем, что мы выделяем в этой картине знаки, взывающие к пониманию, которое в полной мере не достигается. Перед нами своего рода смысловая патология. Мы выделяем определенные типы странностей, останавливающих наше внимание. Французский социолог Пьер

---

<sup>31</sup> Daniel Arasse. Leonardo da Vinci. Old Saybrook, Konecky & Konecky, 1998, p. 386–412.

Бурдье говорил о том, что в работе художника существует некий габитус (*habitus*), согласно которому он работает, определенные стереотипы поведения. Но смысл складывается именно вокруг нарушения этих стереотипов. Именно они вызывают наш интерес.

Из всего богатства информации, которое несет этот пейзаж, выделяются только места, которые вызывают наши подозрения, что здесь что-то не так. Именно нечто выступающее как *потенциально ложное* становится знаком. Именно ему мы приписываем особую интенциональность, богатство намерения. С нашей точки зрения, художник не может случайно нарисовать такого рода непонятные скалы. А потому они должны читаться как значимый, требующий интерпретации феномен. Мы приписываем особую интенциональность непонятному. Вот и Араасс считает, что пейзаж Моны Лизы выбран для создания контраста между быстротечностью жизни и красоты и вечностью, связанной со смертью.

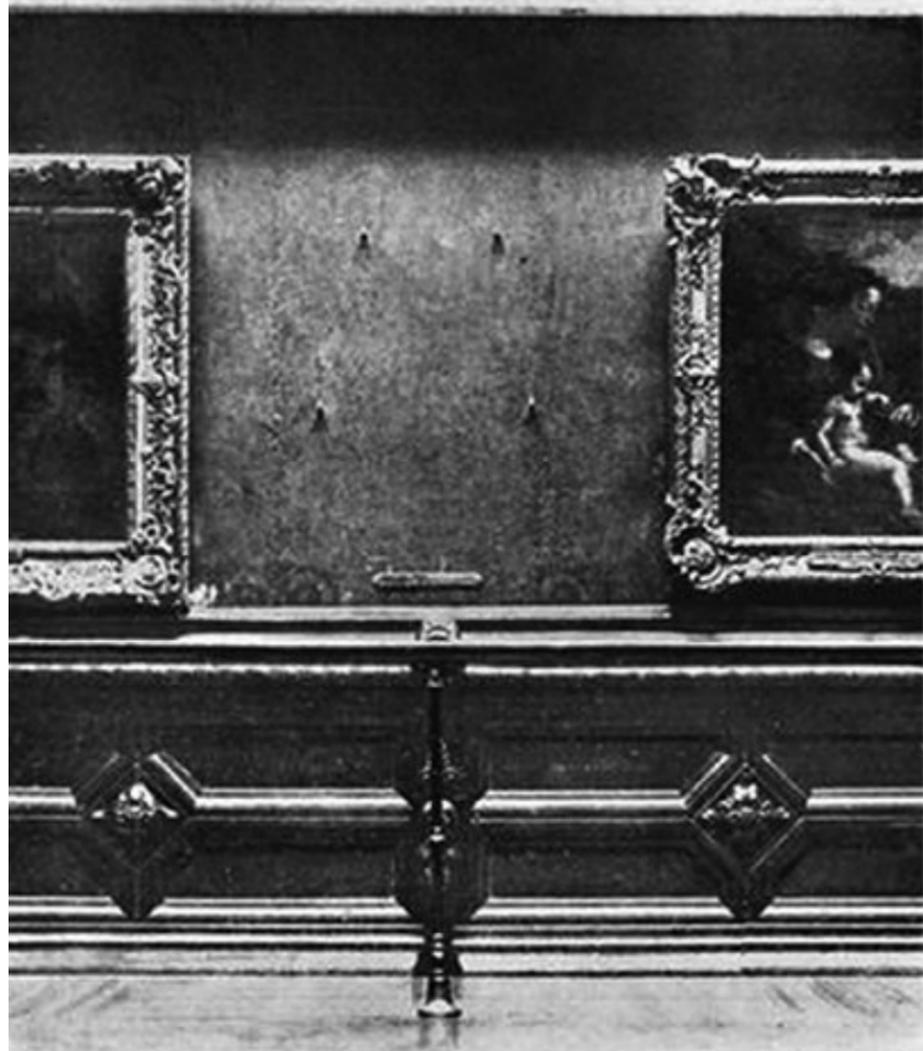
Если бы мы столкнулись с подобными несогласованностями в области, предполагающей действия, мы бы, скорее всего, из осторожности обошли эту загадочную зону стороной. Но в области искусства, где физическое действие заблокировано, мы имеем эффект максимального нарастания смыслов, который хорошо иллюстрирует знаменитая кража «Моны Лизы» из Лувра в августе 1911 года. Сам импульс к краже был, конечно, прямо связан с этим богатством и противоречивостью смыслов. После кражи на стене Лувра обозначи-

лась пустота, место ее недавней экспозиции, которое превратилось в объект фетишизма и поклонения. Народ толпами устремлялся к оставленной картиной пустоте на стене, которая как будто сосредоточила в себе еще больше смыслов, чем сама картина. «Оплакивающие ее оставляли цветы и записки, рыдали и ставили новые рекорды посещаемости. Никогда раньше не приходилось ждать, чтобы войти в Лувр. Теперь очереди вытянулись на кварталы»<sup>32</sup>, – пишет историк этой знаменитой кражи. Изображение теперь переместилось в область чистой ментальности, воображения или трансцендентальности, где оно присоединилось к сонму платоновских идей и видений. Из области материального оно метафорически перенеслось в заоблачную сферу смыслов.

---

<sup>32</sup> R. A. Scotti. Vanished Smile. The Mysterious Theft of Mona Lisa. New York, Alfred A. Knopf, 2009, p. 70.

L'ACCADEMIA FALSA RIFORMA  
di *Luigi Galvani* e *Antonio*



Стена Лувра с пустым местом после похищения Моны Лизы. 1911. Unknown. «The Two Mona Lisas» by Walter Littlefield, article from *Century Magazine*, Vol. 87, No. 4 (Feb. 1914). Published by The Century Company

Ролан Барт в статье «Третий смысл» указывает на существование разных уровней интерпретации: информационного, символического, а также и некоего третьего смысла, который он называет «тупым» (*obtus*), или неопределенным, или открытым смыслом и который, по его мнению, изначально не интенционален. Барт приводит в пример фотографии. На одной фотографии человек, у которого нет зуба, на другой Геринг стреляет из лука и на толстом его пальце – гротескный перстень. Наше внимание приковывается к этому перстню или дырке между зубами, хотя очевидно, что ни у фотографа, ни у модели не было интенции превратить дырку или перстень во что-то значимое. Это дремлющий смысл. Барт писал: «Открытый смысл – это означающее без означаемого. Вот почему так трудно определить его. Мое чтение останавливается между изображением и описанием, между определением и приближением. Открытый смысл не может быть описан, потому что в противоположность естественному смыслу он ничего не копирует: как описать то, что ничего не представляет? Сделать его зримым при помощи слов не представляется возможным. Последствием этого окажется тот факт, что, если вы и я, желая описать какое-либо

изображение, останемся на уровне артикулированного языка, то есть именно моего текста, открытый смысл не обретет никогда существования, не войдет в метаязык критики»<sup>33</sup>.

Это *пассивный*, нейтральный смысл, но способный в какой-то момент преобразаться в *активный*. Нужен пустяк, чтобы мы обнаружили патологию какой-нибудь детали. Все может быть превращено, как у Шерлока Холмса, в улику, за которой скрывается непонятный смысл, – грязь на ботинке, особенность походки, рост, все что угодно можно начать интерпретировать. Наличие этого «открытого смысла» делает различие между объяснением и интерпретацией нерелевантным. Мы трактуем неинтенциональную деталь изображения не как сознательное сообщение, но, конечно, и не так, как каналы Марса. Мир может быть редуцирован по-разному. И картинка – это виртуальность, из которой смыслы извлекаются с помощью набора интерпретационных моделей. Любое изображение, которое мы толкуем, – это, конечно, гигантское упрощение. Большая часть информации для нас остается невидимой. Цифровая фотография фиксирует примерно миллиард битов видимой информации, средняя фотография (если взять цветную фотографию 8 на 6 дюймов, с разрешением 1000 пикселей на дюйм) будет содержать 48 миллионов пикселей, каждый пиксель имеет цвет, мы различа-

---

<sup>33</sup> Ролан Барт. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. – В сб.: Кино и время, вып. 2. М., Искусство, 1979, с. 182–183.

ем примерно 16 миллионов оттенков цвета, которые фиксируются на этих фотографиях. 24 бита информации нужно для того, чтобы закодировать цвет каждого пикселя. То есть цветная фотография 8 на 6 дюймов будет в сумме содержать 1 152 000 000 битов информации. И конечно, мы бессильны проинтерпретировать такое богатство. А это только мизерная доля того количества информации, которое содержится в фотографии как материальном предмете. Говоря об информации, я, как вы понимаете, абстрагируюсь от того, как она вписана в материальный носитель фотоэмульсии или слоя краски. На самом деле мы имеем бесконечное море этой информации, которая постепенно должна свестись к тому, что вызывает наше сомнение. Это и есть процесс немыслимой редукции, зачатки которой мы обнаружили у икскюлевского клеща.

Икскюль говорит, что каждое существо имеет мир (Umwelt), мир этот не безграничен. Наш мир ограничен нашей способностью воспринимать цвет, звук, формы. Наш мир антропоморфен, он определяется физиологическими способностями к восприятию, которые присущи человеку. Наш мир связан не только со всем, что распылено вокруг в виде информации, он связан с тем, что имеет для нас смысл. То, в чем нет смысла, в наш мир не входит. Мелкая рыбка не входит в мир сытой акулы, а в мире голодной акулы она вдруг возникает, приобретает смысл. Существует бесконечное поле бартовских дремлющих нейтраль-

ностей. Наше сознание, наше эго возникают через взаимодействие со смысловыми компонентами. Лакан говорил о том, что младенец фрагментирован; чтобы стать субъектом, он должен увидеть себя как некую целостность в зеркале. Но это единство тела и Я относится к миру *воображаемого*. Без Другого, являющегося нам в зеркале, мы не ощущаем целостности собственного Я. Но эта целостность возникает в результате расщепления *на себя и себя* в зеркале. Мы не просто существуем в иксюлевском мире, мы возникаем в мире, который дается нам в виде образов, способных приобретать смысл. Мы возникаем в нашем мире в результате нашей способности организовать элементы видимого в смысловые целостности. Чем сложнее организм, тем более развиты его чувства, тем более он способен организовывать из хаотического набора элементов значимые фигуры своего мира. В море хаотических пикселей лучше всего читается то, что имеет упорядоченность. Упорядоченность является знаком информации. И в ней закодированы сходства с предметами физической реальности. Информация связана с определенным уровнем порядка. Энтропия – это максимальный объем информации, но для нас она бесполезна. Мы не можем извлечь из ее богатства смысла. Для того чтобы что-то приобрело смысл, оно должно быть организовано. Симметрия – это лучший способ создания упорядоченности. Животный мир симметризирован. Мы сами симметричные существа. Симметрия наших тел выделяет нас из хаоса

и предъявляет другим существам, которые могут нас «прочитать». В этом коренится источник появления внешнего вида животных, которые обладают красотой, симметрией. Мы хотим стать картинкой, чтобы стать объектом «чтения» и интерпретации, потому что мы живем в мире обмена и обмана. А этот мир обмена и обмана – это то, в чем укоренено изображение.

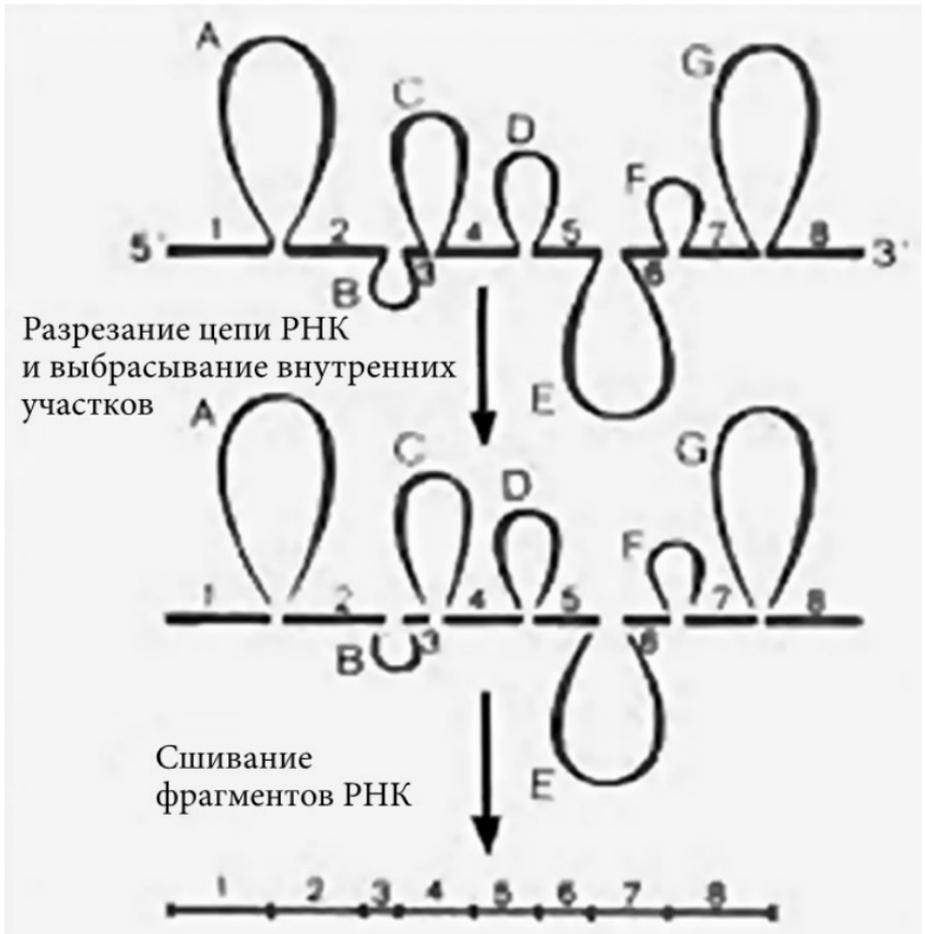
## Лекция II

О форме. От цвета к форме. Тотальность мира и тотальность Я. Внутреннее и внешнее, перцептивные знаки и перцептивные меты. Глаз и взгляд. Ocelli на крыльях бабочек. Фанерология Адольфа Портмана. Кембрийский взрыв. Внешнее отделяется от внутреннего. Разнообразие глаз.

В прошлый раз мы говорили о том, что жизнь вся состоит из обмена сигналами, из коммуникации. Сигналы приобретают смысл, только если в них есть упорядоченность. Полный хаос линий, точек, звуков не будет прочитываться как сигнал. Всякая передача информации нуждается в форме. Когда-то Кант акцентировал это понятие формы в эстетике, но эстетика является прямым продолжением тех процессов, о которых я говорил. Без формы ничто невозможно использовать в качестве знака. Я приведу пример далекий от эстетики, но он хорошо показывает, каким образом сигнал связан с формой.

Достаточно вспомнить о том, как происходит передача информации, записанной в ДНК. ДНК всегда скручена в узлы, обладающие сложной топологией. Эта конфигурация ДНК – значимая форма. Эта форма в зависимости от среды, в которой находится ДНК (состава в ней солей, щелочей и т. д.), меняется, ДНК сворачивается иным образом в иные узлы. С этой самой ДНК значимые для передачи информа-

ции участки переносятся на рибонуклеиновую кислоту. Из-за того что ДНК так свернута, в ней есть участки, которые можно считать и скопировать, а есть такие, которые спрятаны в глубине узлов и недоступны для переноса на РНК. Эти скрытые участки называются *интронами*, в них заключена спящая информация. А доступные для копирования участки называются *экзонами*, и с них происходит печать. РНК несет на себе копии экзонов и пустые участки, соответствующие интронам. Возникает странный рисунок, состоящий из зон: тех, что смыслом обладают, и тех, которые им не обладают. А затем происходит усечение, вырезание пустых мест, так называемый «сплайсинг». Пустые места вырезаются, и возникает дубль, который называется «матричная РНК». Это то, что имеет смысл, это РНК, из которой вырезаны пустоты. И уже эта матричная РНК несет команду рибосомам, в которых печатаются протеины и так далее.



## Сплайсинг РНК

Интересно тут то, что ДНК все время меняет конфигурацию. Она все время сворачивается в разные узлы, и поэтому разные зоны могут стать активными и передавать информацию. А это значит, что даже на уровне такого фундаменталь-

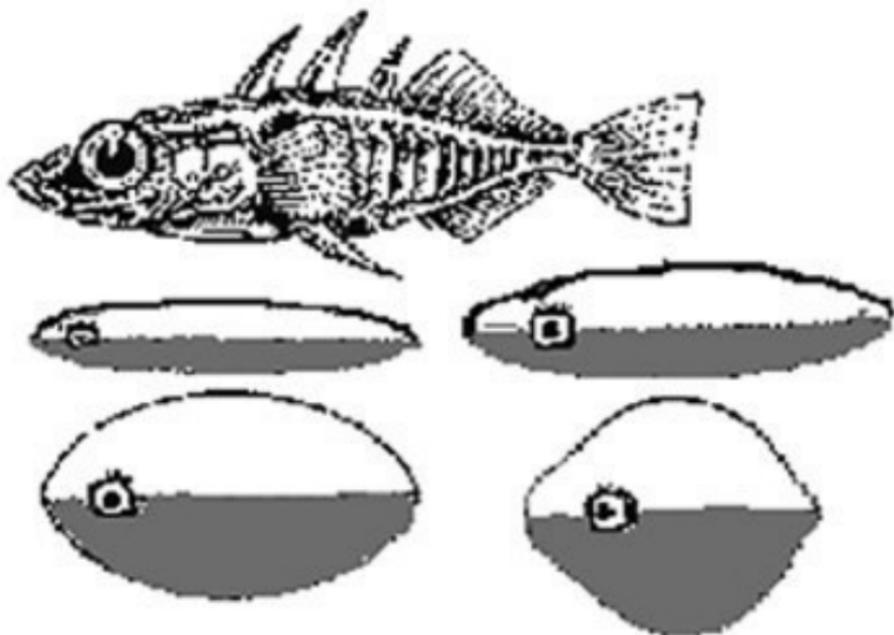
ного биохимического процесса информация строго связана с формой. То, в какую форму сворачивается ДНК, определяет, какие протеины сейчас нужны организму, как происходит то, что называют транскрипцией, трансляцией и т. д.

Я говорю об этом потому, что издавна существует загадка формы, например, в искусстве. Идут бесконечные дискуссии по поводу самого понятия формы. Форма стала очень немодным понятием. Я помню, я как-то делал доклад на конференции в Европе и говорил о форме. После этого ко мне подошла известная искусствовед и удивленно спросила: а что, теперь снова можно говорить о форме? Еще недавно это слово было как бы запрещено и ассоциировалось с опасным формализмом. И целый ряд влиятельных теоретиков искусства, таких как Розалинда Краусс и Ив-Ален Буа, ратовали за понятие «бесформенного» и атаковали Клемента Гринберга, учителя Розалинды Краусс, как формалиста и кантианца. Искусство не должно пониматься в категории формы, считали они. Все это сделало на какое-то время актуальным живописный сюрреализм, пренебрегавший формой. Я думаю, что попытки покончить с формой в искусстве непродуктивны, потому что форма является главным носителем информации.

Перейдем к животным. Последние, возможно, воспринимают только те формы, которые имеют для них смысл. Существует идея о том, что сначала воспринимается все богатство ощущений, а затем из восприятия с помощью редукции

извлекается схематическая абстракция. Такая модель внешне похожа на то, о чем говорил Бергсон. Но на самом деле она противоречит Бергсону, который вовсе не считал, что мы способны воспринять все богатство информации, содержащейся в *image-matière*. По Бергсону, редукция происходит в нашем теле и информация достигает нашего сознания уже в усеченном, упрощенном виде. На самом деле восприятие эволюционирует от абсолютно абстрактных схем в сторону постепенного развития богатого чувственного мира, дифференциации и индивидуации. Искюль с его клещом, конечно, прав. Самым первым образцом восприятия является простая реакция на свет – тропизм. Затем приобретает способность воспринимать цвет. Цвет после света – это первое, на что реагирует животное. Он предшествует форме. Есть животные, которые не в состоянии воспринимать форму даже себе подобных, принадлежащих к своему виду, но чувствительны к цвету. Этологи любят в качестве примера приводить маленькую рыбку колюшку. Зоологи установили, что эта рыба не способна отличить созданий своего вида по форме тела, более того, она не может отличить живую рыбу от условного изображения – искусственной приманки. Зато она реагирует на цвет. Во время брачного периода у самца краснеет брюхо. И рыбы реагируют исключительно на красную цветовую полосу, вне зависимости от той формы, на которую она нанесена. Эта красная полоса изменяет поведение рыбы, главным образом вызывая агрессию. Самец ата-

кует эту красную полосу, принимая ее за другого самца. Ко всем остальным сигналам колюшка нечувствительна.



Колюшка во время брачного периода и приманка. Из книги: N. Tinbergen. *Social Behaviour in Animals. With Special Reference to Vertebrates*. London; New York, Chapman and Hall, 1953, p. 66

В животном мире происходит постепенное усложнение восприятия. Икскуль в этой связи делил животных на три типа. Есть *Trieb Tiere* – животные, которые руководствуются чистым импульсом, видят красную полосу и атакуют.

Instinct Tiere – эти звери руководствуются инстинктом, который не предполагает механической реакции, к инстинкту подключается память, то, чему животное научилось, опыт. «Инстинктивные животные» менее реактивные. А наиболее сложных животных он называл *Intelligenz Tiere*, то есть разумные. У последних есть способность к оценке.

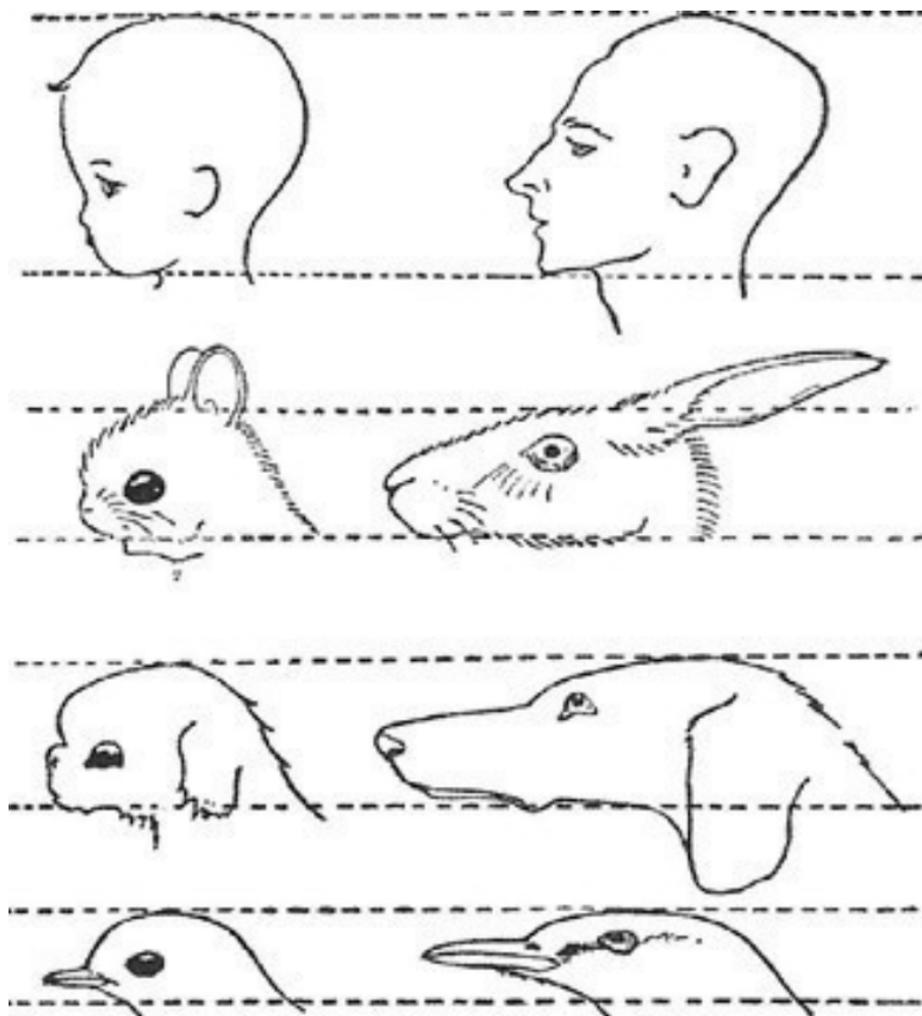
Итак, самое первое, на что реагируют животные, – это цвет. Форма приходит гораздо позже. Красный почти у всех животных вызывает самую сильную реакцию, в меньшей степени черный, синий, белый еще меньше.

На втором месте после цвета – размер. Форма приходит позже. Сороки, например, не могут отличить настоящее яйцо от искусственного, но всегда выбирают яйцо большего размера. Сигнал цвета, а потом размера имеет принципиальное значение, потому что он самый простой. Только постепенно складывается чтение форм. Например, внутренняя форма крыла позволяет уткам отличать своего от чужого. Предпочтение определенных форм и цветов очень глубоко в нас сидит. Знаменитый этолог Конрад Лоренц, лауреат Нобелевской премии, показал, что любовь к кошке связана с тем, что форма головы кошки очень похожа на форму головы младенца. Ученый показал, что чем форма головы животного больше напоминает форму головы ребенка, тем большую симпатию и умиление они вызывают<sup>362</sup>. Лоренц на-

---

<sup>362</sup> Konrad Lorenz. *Studies in Animal and Human Behavior*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1971.

звал это явление «схемой младенца» (Kindchenschema).



Конрад Лоренц. Схема младенца из книги: Konrad Z. Lorenz. The Foundations of Ethology. New York, Springer

Это чисто инстинктивное чтение конфигураций, с ним связаны инстинкты. Бездетные пары чаще всего заводят кошку, говорил Лоренц, потому, что именно кошка – хороший заменитель детского лица. Лоренц писал о родительском инстинкте, вызываемом головками, по конфигурации напоминающими младенца, и подавлении такого инстинкта по отношению к вытянутой форме головы<sup>363</sup>. Знаменитый эволюционный биолог Стивен Джей Гулд показал, что эволюция формы лица Микки-Мауса подчинена тем же законам формы<sup>364</sup>.

Лицо, об этом писали Делёз и Гваттари, – одна из тех форм, которые способны стягивать разрозненные элементы к центру и тем самым создавать единый образ, некое общее смысловое поле. Лицо – один из главных стабилизирующих факторов видимого, мы всюду в каком-то смысле видим лицо. Лицо – это то, с чего мы всегда начинаем чтение. А часто им и завершаем. То, что пейзаж за спиной Моны Лизы так плохо видим, связано как раз с тем, что он заслонен ее лицом. Такое выделение лица как особо значимой формы сильно отличает наши реакции от механических реак-

---

<sup>363</sup> Konrad Lorenz. *The Foundations of Ethology*. New York, Springer, 1981, p. 164–165.

<sup>364</sup> Stephen Jay Gould. *A Biological Homage to Mickey Mouse*. – In: *The Panda's Thumb*. London, W. W. Norton & Company, 1980, p. 95–107.

ций, которые называются *гетерономными*. Механизм состоит из многих частей, и каждая часть может реагировать отдельно от другой. В машине вы нажимаете на кнопку, чтобы открыть окно, – открывается окно; вы нажимаете на газ, машина ускоряет движение. Иными словами, каждый сигнал, который мы подаем машине, направлен к определенному агрегату, который на него реагирует. Каждая часть обладает автономной реакцией на сигнал, который она получает.

Живое существо ведет себя иначе. Знаменитый немецкий психолог Иоганнес Мюллер, один из создателей научной психологии, говорил о существовании специальной нелокализованной энергии, на которую мы всегда реагируем всем организмом. Когда нам невропатолог ударяет по коленной чашечке и нога движется независимо от всего организма – это похоже на гетерономную реакцию. Реакция от нас не зависит, мы просто автоматически реагируем, ударили по коленке – нога дергается, и это движение осуществляется по короткой дуге, без серьезного подключения головного мозга. Тут мы похожи на машину. Но обычно мы реагируем всем телом, всеми мышцами и, как правило, не можем действовать гетерономно, потому что в нас все соединено. Мы реагируем как некое органическое целое. Это важный момент, характерный в основном только для живого мира. Мы не обладаем гетерономностью. Мы реагируем как целое, и в этом проявляется мое Я, моя личность – как некая психическая целостность.

Но это значит, что сигнал, который мы получаем, не является в прямом смысле слова сигналом, а является *знаком*, который направлен на наше Я. Не на руку, не на ногу, ухо, нос, а на нас как тотальную совокупную личность. В коммуникации такого рода, когда мы получаем совокупность сигналов, мы прочитываем их как *знак*. А знак обладает единством смысла. В коммуникацию всегда вступают две тотальности. Одна – вне нас, мы говорим о мире, мир – тотальность, без которой мы не можем существовать, и этот мир – вместилще нас самих. Благодаря целостности этого мира мы всегда реагируем на смысл, а не просто на механическое причинное воздействие, то есть смысл тоже приобретает тотальность. Если мы посмотрим на эту колюшку и как она реагирует на красное брюхо, мы увидим, что даже она реагирует на знак. Красное брюхо означает для нее самца, живое существо, с которым она вступает в отношения или единоборство. Это всегда знаковые отношения. Даже когда на нас падает кирпич, мы склонны видеть в этом какой-то знак, хотя речь идет о чисто физическом воздействии, на которое мы реагируем, если успеваем, отскакивая в сторону. Мы живем в мире, который с начала и до конца – знаковый. Поэтому мы всегда имеем дело с формами. Только форма создает эту совокупность, которую психологи называют *геиштальтом* – образом. Элементы складываются в форму, которая приобретает смысл. И в этом коренится один из истоков субъективности. Субъект возникает и развивается из необходимости

целостной реакции. А целостная реакция предполагает наличие Я, Эго, субъекта.

Когда-то Кант, который ввел понятие субъекта в современном смысле этого слова, осторожно называл его *трансцендентальным эго*. Почему трансцендентальным? Мы его не можем пощупать, увидеть – это логическая инстанция, данная нам вне опыта. В нашей психике происходит много процессов. Восприятие связано с воображением, воображение связано с понятийным мышлением, и все эти операции должны быть чем-то объединены. И вот эта логическая необходимость в объединении всех операций заставляет нас постулировать наличие некоей трансцендентальной инстанции. Наличие единства феноменального мира, в том числе пространства и времени как форм такого единства, по мнению Канта, «предполагает трансцендентальный принцип, согласно которому в многообразном [содержании] возможного опыта необходимо предполагается однородность (хотя степень ее мы не можем определить a priori), так как без нее не было бы возможно никакое эмпирическое понятие и, стало быть, никакой опыт»<sup>365</sup>. Трансцендентальность – условие опыта, которое мы должны предположить до всякого опыта. Без него этот опыт вообще не может состояться. Мы должны предположить наличие чего-то, что объединяет. Субъект в этом смысле – объединитель. Поэтому я говорю о том, что

---

<sup>365</sup> Иммануил Кант. Критика чистого разума. – Собрание сочинений в 8 томах, т. 3. М., Чоро, 1994, с. 489.

субъект возникает в отношениях с объектом как с множеством, которое он объединяет, как с формой, которая обладает единым смыслом. Субъект как некое трансцендентальное единство возникает в виде зеркального отражения единства объекта. Мы даже не представляем, до какой степени мы существуем в режиме этого зеркального отражения. Я попытаюсь вам это показать.

Сигналы, на которые мы реагируем, выделяются из моря нейтральных сигналов как значащие. Но они могут совершенно по-разному включаться в некие тотальности. В одном контексте видимое нами может быть абсолютно незначимым, в другом контексте это еда. В третьем контексте это будет враг. Такая гамма возможностей зависит от того, в каком состоянии находится субъект. Голоден ли он, чувствует ли себя в безопасности и т. д. Соответственно каждый раз меняется конфигурация мира, и каждый раз «смысл» может сильно меняться вместе с ней. Одна из загадок кантовской философии – это загадка категорий. Откуда они берутся? Категории – это самые общие классификаторы нашего знания. Мы говорим, что мы мыслим мир в категориях качества, количества, существования-несуществования и т. д., то есть самых общих категориальных представлений. Но откуда они берутся, почему у Канта 12 категорий, а не 150? По-видимому, эти категории могут быть объяснены через экзистенциальные характеристики миров, которые позволяют нам классифицировать вещи в соответствии с теми аспектами, кото-

рые в данном случае соответствуют состоянию субъекта. То, что мы видим, и состояние субъекта находятся в прямом взаимодействии. Это неразрывная связь, единая система.

То, что знаки и субъективность тесно между собой связаны, позволило тому же Иксклюю провести различие между тем, что он называет *перцептивным знаком* (Merkzeichen) и *перцептивной метой* (Merkmal). Перцептивный знак по своему связан с тем, что он называет «организующими знаками», то есть со знаками, группирующими элементы в образы идентичности. Это некая мозаика элементов, придающая объектам характеристики Эго. Такого рода знаки для Иксклюю – это части нашего субъективного мира, который мы способны проецировать вовне и обнаруживать их во внешнем мире в виде перцептивных мет. Перцептивные меты – это значимые элементы нашего Umwelt. Они сообщают нам, что нечто для нас значимое вовне находится в постоянном взаимодействии с нашей субъективностью. Merkmal возникает в результате проекции нашего субъективного поля вовне.

Внутреннее и внешнее находятся в постоянном взаимодействии, вплоть до их неразличимости. Мир поделен на сферы, которые являются классификаторами и отражают в себе нашу субъективность. Сфера сексуальных отношений окрашивает попадающие в нее существа, приписывая им некоторые смыслы: кто-то является потенциальным партнером, а кто-то – конкурентом. Сфера добычи пищи тоже производит селекцию и маркировку мира. Сфера без-

опасности окрашивает эту зону нашего мира, но, естественно, иначе. То, что в нее проникает, получает маркеры опасность–неопасность, враг–свой, и эта маркировка постоянно меняется.

Я хочу остановиться на вещи, которая мне кажется важной, загадочной, но совершенно принципиальной для понимания мира, в котором мы живем: на внешнем облике живых существ. Наличие различного внешнего облика нам кажется совершенно естественным. Но это не так уж самоочевидно. Внешность всегда является отражением внутреннего состояния субъекта. Эволюция придала нам внешний облик, в котором *Merkzeichen*, внутреннее, соединен с внешним – *Merkmal*. Внешний вид некоторых животных неизменно поражает нас. Взять хотя бы павлина или бабочку. Биологи говорят, что производство такого сложного внешнего облика требует невероятных энергетических затрат. Это неэкономно, зачем нужна эта роскошная внешность? Мы привыкли объяснять это расточительством необходимостью привлечь сексуального партнера или, наоборот, отпугнуть врага, то есть простыми функциональными установками. Но привлечь партнера можно более простым способом, как колюшка, например, окрашивающая брюхо самца в красный цвет и этим ограничивающаяся. Структура перьев павлина или чешуек на крыльях бабочки невероятно сложна. Она требует очень замысловатого эволюционного процесса. Понять оправданность таких «трат и усилий» непросто. Может быть,

излишества внешнего облика можно осмыслить в категориях, которые сформулировал Лакан, предложивший различать *глаз* и *взгляд*. Глаз – это простая вещь, оптическое устройство, обращенное к миру и способное его воспринимать. А взгляд – это нечто обращенное извне на меня. В искусстве можно говорить о конкуренции взгляда и глаза. Есть такие, например, фотографические изображения, что построены по законам линейной перспективы, которая соответствует определенной структуре видения, соотносящей видимый мир с геометрической точкой зрения. Можно сказать вслед за Бартом, который прямо об этом говорит, что в этих изображениях доминирует глаз. А взгляд возникает вместе со странным чувством, что *мир смотрит на меня*. Лакан связал это, с одной стороны, с идеей пятна, которое кажется нам глазом, например пятна на крыльях бабочки, и с другой стороны, с идеей зеркальной обратимости мира, который смотрит на нас в той же степени, в какой мы смотрим на него: «Я имею в виду – и Мерло-Понти специально на это наше внимание обращает, – что в мировом спектакле мы являем собою зрелище. То самое, что делает нас сознанием, соделывает нас в то же самое время зеркалом мира, *speculum mundi*. Не находим ли мы своего рода удовлетворение в том, чтобы оставаться под взглядом, о котором я только что, вслед за Морисом Мерло-Понти, здесь говорил, – взглядом, который, охватывая нас целиком, делает нас зрелищем, хотя самого взгляда нам никто не показывает?»

Спектакль мира является нам, в этом смысле, как нечто все-видящее»<sup>366</sup>.

Мы все время находимся в поле зрения настоящего или метафорического взгляда, притом не только человеческого. Жак Деррида написал странную книжку о том, что он чувствует, когда его кот на него смотрит, а он голый стоит перед ним, и что ощущает при этом кот. Книжка называется «Животное, которым я являюсь» – «L'animal que donc je suis». Когда изображение построено по законам глаза, когда глаз доминирует, оно аполлоническое, успокаивающее, оно контролирует мир. Мы испытываем состояние тревоги, когда мир смотрит на нас, потому что мы не в состоянии контролировать взгляд извне. Сартр в своей книге «Бытие и ничто» попытался вообразить человека, который подглядывает сквозь замочную скважину и видит то, что происходит по ту сторону двери. Он говорит, что «Я» этого человека целиком превращается в глаз, его тело исчезает, он контролирует то, что видит, он видит, а его не видят. Я в данном случае – чистый субъект, нерелексивное сознание. «Но вдруг, – пишет философ, – я услышал шаги в коридоре, кто-то посмотрел на меня. Что это значит? Это значит, что я внезапно затронут в своем бытии и что существенные изменения появляются в моей структуре, изменения, которые я могу постиг-

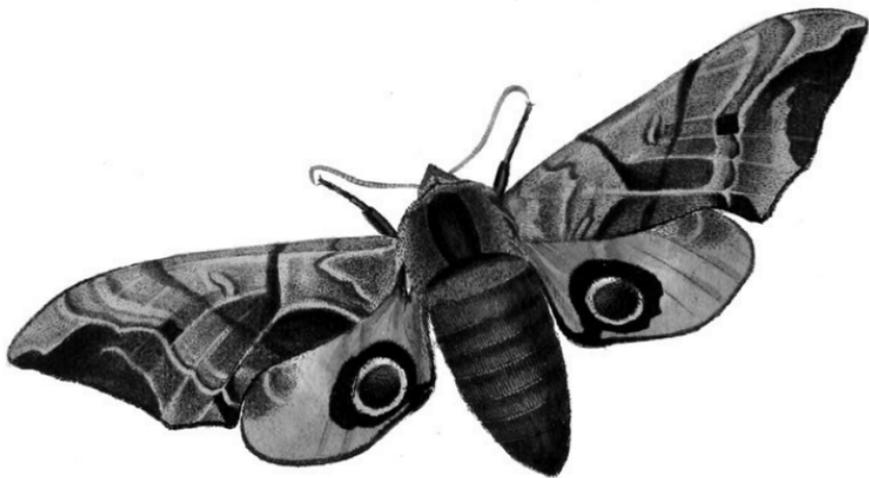
---

<sup>366</sup> Жак Лакан. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М., Гнозис-Логос, 2004, с. 83–84.

нуть и концептуально фиксировать рефлексивным cogito»<sup>367</sup>. Я слышу шаги за своей спиной и сразу превращаюсь в объект зрения, я теряю свою доминирующую позицию. Эта глубокая внутренняя трансформация тревожна. В ситуациях доминирования глаза взгляд отложен, вытеснен, подавлен. И этот отложенный взгляд мира связан с пятнами, дырами, зияниями, которые смотрят на нас. Нечто сходное говорят Делёз и Гваттари, по мнению которых мир все время является нам схематическое лицо. Это «лицо» – первый гештальт, который у нас складывается, две точки вместо глаз, дырка вместо рта – лицо. И это лицо обращено к нам и обращает к нам свой взгляд.

---

<sup>367</sup> Жан-Поль Сартр. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., Республика, 2004, с. 283.



Бабочка бражник *Smerinthus ocellata*. Иллюстрация из книги: John Curtis. *British Entomology*. 1840-е годы

Лакан, обсуждая взгляд, говорит о мимикрии у бабочек, как она описана у Роже Кайуа. Часто на крыльях бабочек, когда она раскрываются, видны круги. Они называются оcelli и воспроизводят структуру глаза. Этологи считают, что это способ защиты от птиц, хищников. В момент, когда последние устремляются на бабочку, она раскрывает свои крылья. И вдруг на хищника устремляется взгляд двух больших глаз. Происходит невероятное превращение смотрящего в видимого, трансформация, о которой пишет Сартр. Вот как описывал происходящее Кайуа:

...бражник *Smerinthus ocellata*, в состоянии покоя

обычно прячущий внутренние крылья, вдруг резко выпростывает их, ошарашивая нападающего двумя огромными синими «глазами» на красном фоне.

При этом движении насекомое впадает в некое подобие транса. <...> Опыты Штандфуса доказали действенность такого поведения, отпугивающего синицу, малиновку и обычного (но не серого) соловья. С развернутыми крыльями бабочка кажется головой огромной хищной птицы. Самый яркий пример подобного приспособления дает Виньон, описывая бабочку *Caligo*, обитающую в бразильских лесах: «Сверкающий зрачок, сверху и снизу прикрытый веками, вокруг – расходящиеся круги, похожие на накладывающиеся друг на друга наподобие чешуи узорчатые перья, как две капли воды сходные с оперением совы, а туловище бабочки – с ее клювом». Сходство настолько явное, что в Бразилии местные жители прикрепляют бабочку к двери сарая вместо птицы, которую она должна изображать<sup>368</sup>.

---

<sup>368</sup> Роже Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное. М., ОГИ, 2003, с. 88.



Бабочка Caligo. Иллюстрация из книги: *De uitlandsche kapellen: voorkomende in de drie waereld-deelen Asia, Africa en America = Papillons exotiques des trois parties du monde, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique*, 1779

Таким образом, мир легко играет трансформацией глаза во взгляд, зеркальной обратимостью зрения. И как видно из приведенного примера, животные своим внешним видом принимают участие в этих метаморфозах. Лакан видел подобие животной мимикрии в живописи, которая, по его мнению, была прямым продолжением этой странной игры. Он считал, что живопись – это искусство, в котором художник превращает свой глаз, глаз субъекта, во взгляд мира: «В кар-

тине, – говорят нам иные, – художник хочет быть именно субъектом, а искусство живописи как раз и отличается от всех других тем, что в живописном произведении художник сознательно навязывает себя зрителю в качестве субъекта, в качестве взгляда. Другие возражают на это, выдвигая в произведении на первый план его вещную, объектную сторону. И хотя оба подхода в той или иной степени справедливы, суть дела ими, конечно же, не исчерпывается. Я, со своей стороны, полагаю следующее – конечно же, в картине всегда заявляет о себе нечто такое, что имеет отношение к взгляду. И художник это прекрасно знает – не случайно все его исследования, искания, старания, сама мораль его состоят лишь в выборе – делается ли он раз и навсегда или каждый раз заново – определенного взгляда. Даже разглядывая картины, начисто лишенные того, что взглядом обыкновенно принято называть, картины, где не то что пары глаз, а и фигуры человеческой не найти – пейзаж, скажем, написанный мастером голландской или фламандской школы, – вы заметите в них в конце концов некий признак настолько тонкий, нечто настолько для каждого из художников специфичное, что не сможете отделаться от впечатления, будто взгляд в них все же присутствует»<sup>369</sup>.

Я думаю, что фотография, например, во многом интересна тем, что она вводит в обиход непредсказуемую конфигурацию, которая начинает на нас смотреть. Есть много фо-

---

<sup>369</sup> Жак Лакан. Четыре основные понятия психоанализа, с. 111–112.

тографий, которые производят впечатление мира, который открывается и смотрит на нас. Этот смотрящий на нас элемент мира Барт в своей книге «Камера люцида» называет *пунктумом*. Пунктум – это, казалось бы, незначимая деталь, точка, что-то нейтральное, вдруг обретающее смысл и организующее вокруг себя размытое поле значений – студийное. Выбитый зуб, перстень на пальце начинают отвечать тебе взглядом, потому что это и есть зияние, дырка, пятно, что-то такое, что вдруг приобретает свойства самого взгляда. Это точка, распространяющая свое воздействие на весь фотоснимок, обращая его к зрителю. Барт говорит о своего рода «взрыве»: «...нужно говорить об интенсивной неподвижности: связанный с деталью как с детонатором, взрыв порождает звездообразную отметину на стеклянной поверхности хокку или фотоснимка...»<sup>370</sup> Изображение вдруг начинает выворачиваться и смотреть на тебя. Эта диалектика глаза и взгляда, о которой говорит Лакан, как мне кажется, пронизывает наши отношения с изображением, она всегда реверсивна, поэтому я всегда думаю о том, что необходимо, когда мы говорим о картинках как стабильном поле значений, принимать во внимание постоянную их способность трансформировать глаз во взгляд и тем самым нарушить всякую статику смыслов.

Сказанное относится не только к фотографии или живо-

---

<sup>370</sup> Ролан Барт. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., Ад Маргинем Пресс, 2011, с. 92.

писи, но и к загадке внешнего облика животных, с которой мы начинали. Одним из наиболее интересных биологов, который занимался вопросом о внешнем облике живых существ, был швейцарский зоолог Адольф Портман. Он активно участвовал в знаменитых семинарах Epanos в Асконе. Портман долго считался странным зоологом, потому что в то время как все интересовались генетикой и этологией, его интересовал внешний вид животных. Он создал особое подразделение зоологии, которое сейчас называется фанерологией, от греческого *phaneros*: это органы обращенности животного вовне, которые сигнализируют о том, чем животное является. Портман говорил о том, что внешний вид животных экспрессивен, он всегда что-то выражает. То, что человек что-то выражает своим внешним видом, что он всегда является экспрессивной картинкой, я думаю, сомнений не вызывает. Портман говорил, что экспрессия – это не простая функция, приложение, привесок к метаболизмам, а что-то более важное. Экспрессия тут попадает в контекст феноменологии *дарения*, когда что-то дарит, дает себя, являя миру. В видимости живого всегда чувствуется обращенность вовне, попытка жизни представить себя и явить себя в виде лакановского взгляда. Только этим в конце концов оправдывается невероятная затрата энергии на создание всей этой поразительной эстетики. Недаром Кант говорил о том, что искусство и биология таких форм, как цветы, находятся в одной и той же плоскости.

Портман считал, что одна из главных задач внешнего облика – создать отличие. И это стремление укоренено в самом принципе жизни. Создание отличия он называл автопрезентацией, *Selbstdarstellung*, и полагал его витальной функцией организма. Он называл это утверждение отличия *естественной геральдикой*, декларацией своей личности, афишированием фанеров, органов, которые заявляют о своей личности: «Семантические образчики, созданные для сигнализации, демонстрируют одну особо значимую черту: их элементы располагаются таким образом, чтобы производить непредсказуемый тип дизайна, который трудно спутать с другими образчиками. В этом смысле они напоминают боевые стандарты старых времен или геральдические гербы прошлого»<sup>371</sup>. Жизнь – это во многом видимость, обнаружение себя как чего-то видимого и уникального. Живое существо, согласно Портману, – стихийный ницшеанец, презирающий борьбу за существование, схватку за еду. Принципиальными оказываются богатство и эксцесс. Жизнь любит предьявлять напоказ знаки силы в самом широком смысле. Существование в этом видимом режиме чрезмерности – демонстрация силы. Жизнь противостоит энтропии. Энтропия – это снятие всех различий, превращение всего в пыль. Смерть – это и есть энтропия. Жизнь противостоит энтропии. Всякий живой организм противостоит среде. Уже неоднократно упо-

---

<sup>371</sup> Adolf Portmann. *Animal Forms and Patterns. A Study of the Appearance of Animals*. New York, Schocken Books, 1967, p. 117.

мянутый мной Роже Кайуа утверждал, что у живых существ может наступить усталость от необходимости отличаться от остальных, потому что такое отличие требует больших сил. Именно такая усталость, по мнению Кайуа, приводит к мимикрии. Мимикрия – результат психастении, нервного истощения. Если посмотреть на общество, то видно, что массовая мимикрия, которая его время от времени охватывает, тесно связана с определенным типом усталости: нет сил противостоять. И, что важно, мимикрия чаще всего идет по линии деградации на более низкую ступень. Животные мимикрируют под растения, под камни. Мимикрия часто – это ослабление отличия, ведущее «вниз», от живого к менее живому или неживому. Сова или ящерица мимикрируют под кору дерева. Белый голубь мимикрирует под снег. Лягушки мимикрируют под листья. Гусеница мимикрирует под лист. Морской конек мимикрирует под коралл. Камбала – под камни. Жизнь проявляет себя как различие, и именно поэтому мимикрия – это сокрытие жизни в форме стирания различия между живым существом и окружающей его средой.

Благодаря Портману и его работам биологи научились изучать связь внешнего вида и внутреннего устройства животных. Раньше, когда речь шла о биологических типах (их всего 38), обычно не проводили различие между внешним и внутренним. И все же в основе типов лежит внутренняя организация организма, а внешний вид относительно автономен по отношению к ней. Известны многочисленные слу-

чаи конвергенции, когда два разных типа животных приобретают сходную форму. Например, дельфин, млекопитающее, становится похожим на рыбу. Существенно то, что генетически внутреннее и внешнее строение закодированы совершенно по-разному. Внутренние органы имеют шесть уровней кодирования, которые защищают от мутаций и изменений. Это очень важно, потому что связано с витальными функциями организма. Если что-то произойдет с сердцем, то животное просто погибнет, поэтому столько защитных уровней кодировки. Внешний вид кодирован обычно всего дважды, его защита гораздо слабее, поэтому мутации легко протекают в области внешнего облика, который легко меняется. Внешний облик трансформируется по отношению к среде, в которой существует животное. Оно становится зеркалом среды, потому-то и могут возникать конвергенции. И именно поэтому мы имеем всего 38 биологических типов и мириады разных животных, которые их составляют. Бесконечное разнообразие животного мира лежит прежде всего в области внешнего облика (что, конечно, не значит, что внешний облик никак не сказывается на внутренней организации тела). Конечно, видимое отражает внутреннее. Художники изучают анатомию. Они должны знать строение мышц и костей, чтобы правильно изобразить обнаженное тело в движении. И все же внутреннее и внешнее гораздо более независимы, чем нам кажется. Внешнее гораздо больше связано с внешней средой. Если вскрыть тела тигра и льва и пригласить зоо-

лога определить, кто есть тигр, а кто – лев, то задача эта окажется трудновыполнимой. Внутреннее строение, анатомия, размеры их почти не отличаются. Существует странная автономия внешнего по отношению к внутреннему.

В биологии есть свой Big bang – огромный эволюционный взрыв, который произошел в кембрийский период<sup>372</sup>. Это период между 543 и 490 миллионами лет назад. Его длительность – примерно 60 миллионов лет. В масштабах истории нашей планеты это не такой уж длительный период. Он интересен тем, что в него жизнь вступает с тремя типами животных, а выходит из него со всеми 38 биологическими типами. Что-то невероятное произошло в этот период, с тех пор эволюция продолжалась, но больше новых типов не появилось. Вот как это выглядит в масштабах истории Земли. Земля возникла 4 миллиарда 600 миллионов лет назад. Жизнь зародилась 3 миллиарда 900 миллионов лет назад. Некоторые считают, что это случилось в результате метеоритной бомбардировки Земли. Совершенно отрицать этого нельзя. В 1969 году в Австралии был найден так называемый метеорит Мерчисон, на котором были найдены семьдесят четыре аминокислоты, в том числе восемь аминокислот, способных производить протеины. Как бы там ни было, в течение первых 3 миллиардов лет существования жизни на Земле бы-

---

<sup>372</sup> Классическая книга о кембрийском взрыве принадлежит Стивену Джею Гулду: Stephen Jay Gould. Wonderful Life: The Burgess Shale and the Nature of History. New York; London, W. W. Norton & Company, 1989.

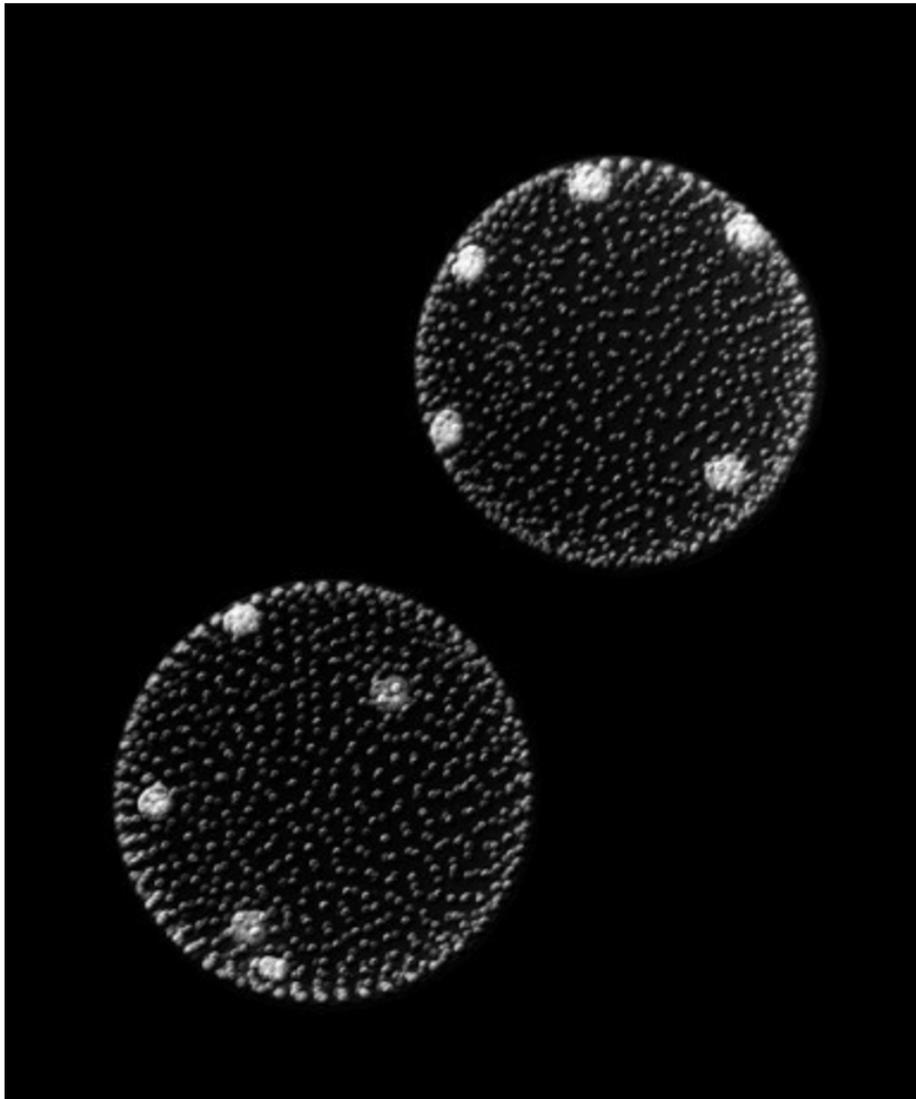
ло всего три биологических типа, и при этом не самых веселых: бактерии, одноклеточные водоросли и одноклеточные животные, например амебы. 3 миллиарда лет – больше ничего.

Встает вопрос: что случилось в кембрийский период? Никто, конечно, достоверно на этот вопрос ответить не может, но есть гипотезы<sup>373</sup>. Одна из них заключается в том, что жизнь зародилась в так называемых *black smokers* – это вулканические извержения в океане. Они могли снабжать живые организмы энергией, альтернативной солнечной. Они, например, поддерживали необходимую для ускорения синтеза аминокислот высокую температуру. В этих извержениях было вещество – сернистое железо, которое живые организмы могли использовать в качестве источника энергии. Но самое существенное, что жизнь в *black smokers* протекала в полной темноте, потому что состав этих извержений похож на копоть. Сернистое железо в больших количествах находят в дымоходах. Потом происходит нечто принципиально важное: эти *black smokers* практически перестают функционировать, вода становится все более прозрачной и появляется свет. Как только появляется свет, ситуация начинает меняться. Возникает возможность зрения. Загадка его появления часто обсуждается. Глаз – это типичный пример, который приводят креационисты, когда пытаются доказать, что бог

---

<sup>373</sup> Приводимая ниже гипотеза подробно аргументирована в книге: Andrew Parker. *In the Blink of an Eye*. Cambridge, MA, Perseus, 2003.

сотворил мир. Потому что, говорят они, глаз не может возникнуть эволюционно, это слишком сложно: все эти хрусталики, сетчатки, как их собрать воедино? Как если бы автомобиль вдруг эволюционно возник из бактерий, это слишком сложно. В действительности это не так загадочно: глаз возникает эволюционно, но фантастика заключается в том, что глаза появляются у огромного количества животных независимо друг от друга. Это не то что они возникли у какого-то вида, а затем стали передаваться от вида к виду. Первое существо с глазами в кембрийский период – это трилобит. И он сразу становится хищником, ведь слепое существо не может быть хищником. Как только появляются хищники, возникает необходимость защищаться от них, то есть нужда в глазах распространяется. Глаза начинают развиваться у самых разных животных. И как только это происходит, начинается стремительно развиваться и дифференцироваться жизнь. Появляется *внешний облик*.



Вольвоксы. Фото: Picturepest

Самое главное событие кембрийского периода – возник-

новение кожи и панциря. Появляется внешний «экран», поверхность, на которой может расположиться видимое: фанеры. До этого таких поверхностей не было. Вот, например, чрезвычайно древние создания, так называемые *вольвоксы* – крошечные полупрозрачные шарики, диаметром в миллиметр. Они обладают круглой формой, в них нет морфологической дифференциации, нервной системы, это преобразованная в единый организм колония микроорганизмов. Тут нет различия между внешним и внутренним, нет никакой поверхности, прячущей внутренние органы.

Или, например, *comb jelly* – гребневик, полупрозрачный мешок с ротовым отверстием, медузообразный по текстуре, классическое животное, не имеющее кожи. Он плавает и переваривает то, что попадает в этот мешок чисто механически. Его функционирование не зависит от зрения, и он не имеет поверхностного слоя. И у него тоже нет различия между внутренним и внешним, это такая пустая бутылка.

Согласно Портману, очень важным эволюционным моментом является исчезновение прозрачности. И это появление непроницаемой для зрения поверхности влечет за собой один существенный процесс. Первоначально все эти прозрачные создания тяготеют к симметрии. Когда возникает кожа, симметрия внутренних органов исчезает. У человека ассиметричны внутренние органы, в структуре нашего тела доминирует максимально эффективное использование ограниченного объема внутренних полостей: «...всюду, где

метаболический процесс ведет к жертвованию симметрией в пользу увеличения поверхностей, расширившиеся органы убираются в непрозрачные покровы. Усиливающийся уровень организации идет рука об руку с появлением все более очевидных непрозрачных поверхностей, обладающих специальной окраской, текстурой и иными кожными структурами»<sup>374</sup>.

Появление кожи любопытно тем, что внешний вид продолжает быть симметричным, а внутренний утрачивает симметрию. Происходит расхождение между внешним и внутренним, и внутреннее как бы освобождается от эстетического давления и начинает стремительно усложняться. Портман изучал прозрачных лягушек, которые кое-где существуют, японцы даже вывели для экспериментов искусственных прозрачных лягушек. Это любопытные существа. Их внутренние органы вытягиваются, обретают былую симметрию, как бы силятся приобрести эстетические качества. Портман показал, что у прозрачных животных внутренние органы обыкновенно стремятся к симметрии: «Ясное различие между „внешним“ и „внутренним“ обликом на более высоком уровне отражает и структурное различие. Симметричная внешность становится местом расположения многих структур, предназначенных для глаза вероятного наблюдателя, то есть органа чувств, способного отличать „хорошие“

---

<sup>374</sup> Adolf Portmann. *New Paths in Biology*. New York; Evanston; London, Harper & Row, 1964, p. 68.

формы от „плохих“, в то время как „внутренности“ становятся местом значительного увеличения метаболических поверхностей, которые не могут ассоциироваться с визуальными эффектами даже тогда, когда в них появляется пигментная окраска»<sup>375</sup>. В этом различии отражается и специализация на правде и обмане, о которой я уже говорил. Большие внутренние метаболические поверхности не несут в себе, в отличие от внешних, сомнительной или ложной информации. Каждое создание стремится к тому, чтобы обрести симметричный упорядоченный облик. Только такой облик мгновенно прочитывается глазом как знак, обладающий смыслом. И между прочим, как замечал тот же Портман, усложнение внешнего облика требует более сложной нервной системы для его восприятия. В каком-то смысле дифференциация мозга объясняется не только практическими навыками выживания, но и практикой чтения внешности, а ее можно, я надеюсь, без чрезмерной натяжки соотнести с человеческим навыком чтения письменных текстов, которому она предшествовала.

Внешнее, автономизируясь от внутреннего, перестает его непосредственно отражать и все больше становится отражением внешнего мира. Оно все больше вписывается в систему глаз/взгляд, о которой я говорил раньше. То, что мир смотрит на живое, а живое эволюционирует по отношению к этому взгляду (даже если в реальности никто и не смотрит),

---

<sup>375</sup> Ibid., p. 69.

принципиально важно. На основании системы глаз/взгляд живое существо осваивает мир, вступает с ним в отношения, которые, вероятно, были бы невозможны, если бы мир не отвечал нашему глазу взглядом. Морис Мерло-Понти, тонко чувствовавший сложность этого обмена между миром и человеком, писал: «Появившийся в среде видимого благодаря своему телу, которое само принадлежит этому видимому, видящий не присваивает себе то, что он видит: он только приближает его к себе взглядом, он выходит в мир»<sup>376</sup>. Для Мерло-Понти принципиально то, что видящее тело одновременно видимо, предстает взгляду мира. Он пояснял: «Можно говорить о появлении человеческого тела, когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется своего рода скрещивание и пересечение, когда пробегает искра между осязающим и осязаемым и занимается огонь, который будет гореть до тех пор, пока та или иная телесная случайность не разрушит то, что ни одна случайность не в состоянии была бы произвести...»<sup>377</sup>

В результате то, что мы видим вовне, становится отражением нас самих. А это оказывается основанием для нашей деятельности в мире. Благодаря этому «скрещиванию и пересечению» мы способны проецировать иксюлевские «перцептивные знаки» *Merkzeichen* вовне и превращать их

---

<sup>376</sup> Морис Мерло-Понти. Око и дух. М., Искусство, 1992, с. 14.

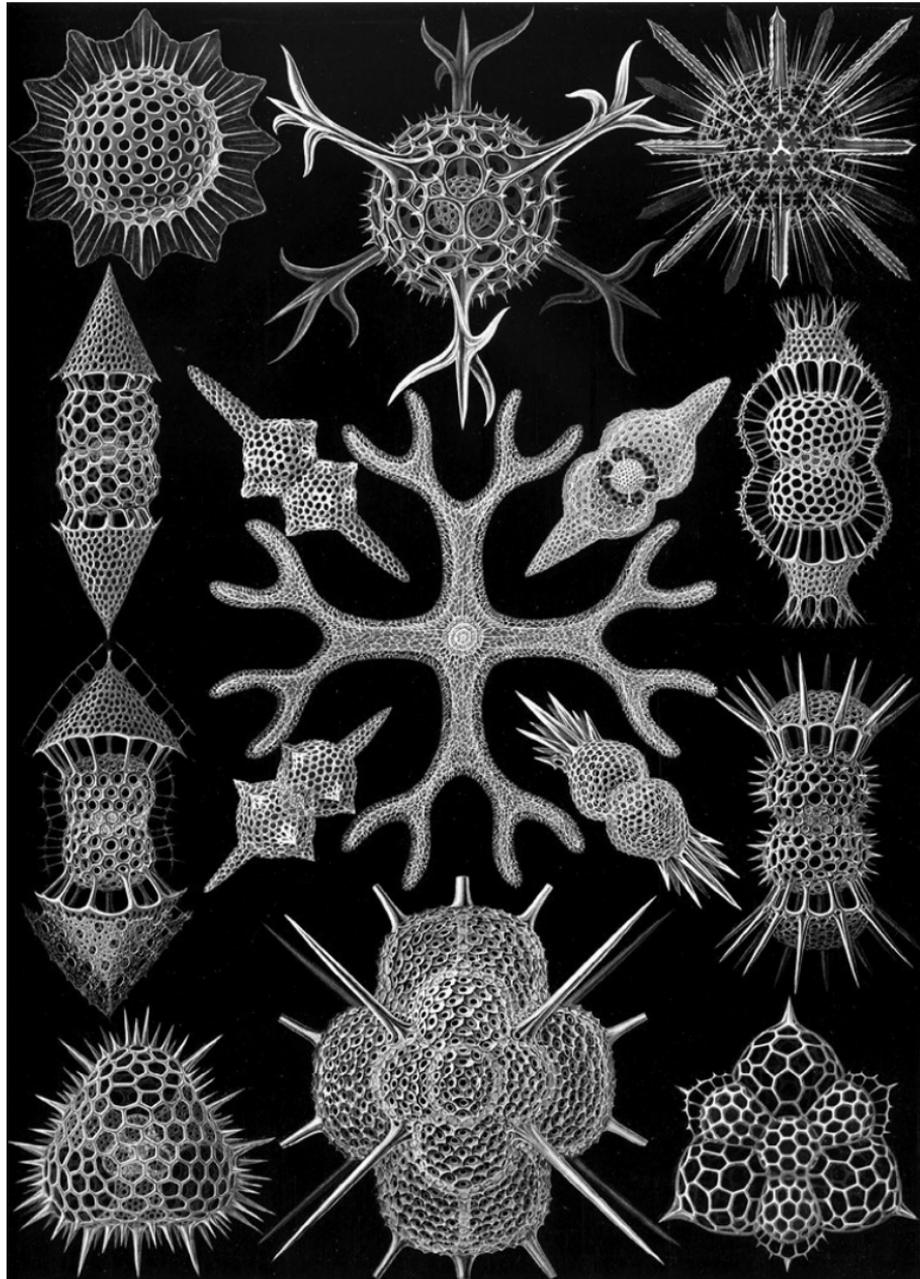
<sup>377</sup> Там же, с. 16.

в «перцептивные меты» – Merkmal. Мы тяготеем к определенной организации знаков, предпочтительно в русле симметрии, которую мы связываем с красотой. Но эта способность укоренена в чувствительности животного к красоте и симметрии и в его способности выражать себя удивительным образом в своей внешности.

Все начинается, как я говорил, со света, от света животный мир переходит к появлению цвета, затем к появлению формы. Немецкий последователь Дарвина Эрнст Геккель когда-то создал очень влиятельную книгу «Красота форм в природе» (1904), где он, в упоении от этих симметрий, воспроизвел огромный каталог органических форм. Эта книга оказала большое влияние на ар-деко, многие художники заимствовали из нее формы для своих произведений. История труда Геккеля показывает, до какой степени наша эстетическая чувствительность соответствует облику животных и укоренена в нашей биологической эволюции.

В заключение сегодняшней лекции я хочу коротко остановиться на истории глаза. Помните, я только что говорил о том, что сложное строение глаза – это традиционный аргумент креационистов против теории эволюции. И тогда же я сказал, что это слабый аргумент. Существует немало фактов постепенной и медленной эволюции глаза. Глаза начинаются с фоточувствительного пигментного образования, которое, так же как и цветные круги на крыльях бабочек, называется ocelli. Это сначала просто пигментное пятнышко,

на котором кожа превращается в выпуклость, она становится подобием линзы. Благодаря тому, что возникает такая выпуклость, свет фокусируется и дает больший эффект. Возрастает фоточувствительность. Эти светочувствительные пигментные пятна являются самыми примитивными глазами. Из них возникают фасеточные глаза, как, например, у мух, других насекомых. Такие глаза – это, собственно, колония ocelli, собравшихся вместе и создавших фасеточный глаз. Первые глаза трилобитов были фасеточными, собранными в формы цилиндров.



Гравюра из книги Эрнста Геккеля «Красота форм в природе» (1904). Ernst Haeckel. Kunstformen der Natur (1904), plate 91: Spumellaria

После кембрийского взрыва глаза появляются практически у всех животных. Прimitивные глаза имеются даже у медуз. У червей уже есть зрение. Но настоящий глаз, как мы его понимаем, возникает, когда появляется сетчатка: тонкий слой, покрытый светочувствительными клетками-рецепторами. Раковина наутилус имеет глаз, устроенный по принципу реерhole, камеры-обскуры. В нем есть маленькая дырочка, которая сужается и расширяется в зависимости от силы света.

Вообще, одна из центральных проблем, связанных со зрением, – это вопрос о том, как фокусировать луч света, чтобы сделать изображение более отчетливым. Этой цели служит выпуклая роговица, которая, как линза, фокусирует свет, корректируя от 20 до 65 процентов лучей. Но этого недостаточно. Поэтому мы имеем хрусталик, который корректирует то, что недофокусирует наша роговица. А у морского гребешка, например, внутри глаза имеется вогнутое зеркало. Оно покрыто отражающими свет кальцитами и меняет свою форму. Попадая на это зеркало, луч отражается от него и поворачивает обратно на прозрачную сетчатку. Он дважды проходит эту сетчатку, сначала – когда попадает в глаз, а затем – когда отражается назад зеркалом.

У улитки глаз находится в рожках, но это уже более-менее нормальный глаз, с нашей точки зрения, глаз, у которого есть сферические линзы, позволяющие видеть гораздо лучше, чем глаза моллюсков или медуз.

У рыб глаза невероятно выпуклые. Взять хотя бы глаз сома, очень выпуклый, но без хрусталика, от этого он производит сильные сферические аберрации.

Мы давно не используем такие объективы в фотоаппаратах, а употребляем набор более плоских линз. У рыбы зрение искаженное, но вода сильно преломляет лучи, и выпуклость их глаз, как ни странно, производит коррекцию этого преломления. Но, как показывают исследования, морские животные гораздо меньше полагаются на зрение и гораздо больше – на слух. Выпуклость на лбу дельфинов – это большой уловитель и резонатор звуков. Этому же служит и их нижняя челюсть. В воздухе звук почти никогда не распространяется дальше, чем на десяток километров. В то время как под водой, где обыкновенно плохо видно на расстоянии, звук распространяется быстро и далеко. Кит-горбач в Мексиканском заливе слышит пение своих сородичей у берегов Аляски<sup>378</sup>.

Уже из сказанного ясно, что эволюционно все глаза разные. Чем более сложный глаз, тем более сложный мозг.

---

<sup>378</sup> О сравнении медиума воздуха и воды в связи с распространением информации у животных см. чрезвычайно интересные наблюдения в книге: John Durham Peters. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago, The University of Chicago Press, 2015, p. 53–114.

Изображение дается нам сначала в очень схематическом виде, мы сразу различаем контрасты. В нашем мозге существуют две автономные формы восприятия. Одна специализирована на восприятии контрастов, а другая сосредоточена только на деталях. Мы все время синтезируем контрасты и детали. Развитие нашего мозга связано с оптикой нашего глаза, и эта оптика задает нам многие параметры нашего сознания.

## Лекция III

Реальность как хаос. Эксперименты Кёлера и с резиновой рукой. Отделение изображения от носителя. «Шедевр» Френхофера у Бальзака. Превращение хаоса в смысл. Фотографии Фредерика Соммера. Внутреннее и внешнее. Экран кожи как место интеграции внутреннего и внешнего (Анзё). Амодальное восприятие Стерна. «Я» как синтез систем. Человек – существо без сущности (Пико делла Мирандола и Хайдеггер). Человек как картинка. Изображение и интеграция систем. Устройство глаза. Видение контрастов и цвета. Система «где» и система «что». Улыбка Моны Лизы. Система центр/периферия.

Изображение как таковое – это чистая абстракция, продукт синтеза многих систем, которые входят в механизм восприятия и памяти. Оливер Сакс в книге «Антрополог на Марсе» рассказывает, что пациент, у которого после 45 лет слепоты удалили катаракту, увидел мир как полный набор хаотических пятен. Согласно Саксу, пациент этот увидел реальность мира, потому что она состоит из огромного количества хаотических пятен, которые не интегрированы в образы, смысловые совокупности. Сакс приводит свидетельство пациента, донесенное до нас офтальмологом Альберто Вальво. Больному было возвращено зрение, но он испытал непредвиденные трудности: «Мои первые попытки чи-

тать приносили мне одни огорчения. Я видел буквы, каждую по отдельности, но сложить из них слово не удавалось. Дело пошло на лад лишь через несколько недель, после ежедневных изнурительных тренировок. Возникали и другие трудности. Я не мог сосчитать пальцы на собственной руке, хотя и знал, что их пять. Переход от одного пальца к другому не получался»<sup>337</sup>. Те же трудности испытывал и пациент Сакса Верджил после аналогичной операции, о чем говорил сам больной и рассказывала его жена Эми: «Ему было трудно воспринять весь объект в целом. Даже взяв кошку на руки, он не различал ее всю, а видел лишь, переводя взгляд с одного на другой, ее отдельные члены: ухо, нос, лапу, хвост. Эми нам привела и другой пример из того же ряда. Верджила удивлял вид деревьев. Только через месяц после операции он сумел осознать, что ствол и крона дерева составляют единое целое»<sup>338</sup>. И еще долгое время, чтобы отличить кошку от собаки, Верджил должен был брать животное на руки и ощупывать. Целостный образ не складывался в режиме визуального восприятия.

Нечто сходное замечал Ницше, когда говорил о дионисийском хаосе как о подлинном лице мира: «Общий характер мира <...> извечно хаотичен, не в смысле недостающей необходимости, а в смысле недостающего порядка, членения, формы, красоты, мудрости и как бы там еще ни называ-

---

<sup>337</sup> Оливер Сакс. Антрополог на Марсе. М., Астрель, 2012, с. 238.

<sup>338</sup> Там же.

лись все наши эстетические антропоморфизмы»<sup>339</sup>. Мир действительно хаотичен, и мы придаем ему смысл и организацию, структурно интегрируя эти пятна, организуя их в изображение. Изображение не есть прямая копия того, что находится перед нами.

Хорошо известны классические эксперименты, показывающие механизмы работы зрения. Один из известнейших был осуществлен Вольфгангом Кёлером, одним из основателей гештальтпсихологии. Он стал использовать очки, которые переворачивали видимую картинку, меняли в ней правую сторону на левую или верх на низ. Предсказуемо, надев такие очки, человек терялся. Специалист по интегративным системам зрения Альва Ноэ, интерпретируя эксперимент Кёлера, заметил: «Неспособность нормально видеть связана не с характером стимуляции, но скорее с перцептивным пониманием (или, вернее, непониманием) стимула»<sup>340</sup>. Очки разрушают устойчивую связь между видением и моторикой, видением и слухом. Так, при зеркальном переворачивании картинки звук, например, идет слева, а источник звука оказывается справа. Происходит дезинтеграция двух соотнесенных систем, и человек совершенно утрачивает способность ориентироваться. Он как бы полностью парализуется.

Любопытно, что если носить эти очки длительное время,

---

<sup>339</sup> Фридрих Ницше. Веселая наука. – Сочинения в 2 томах, т. 1. М., Мысль, 1990. с. 582.

<sup>340</sup> Alva Noë. Action in Perception. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004, p. 8.

то все становится на свои места, человек начинает свободно ориентироваться в этом перевернутом мире, потому что мозг начинает интегрировать то, что он видит, иным образом. То, что перевернуто, начинает соединяться с соответствующей моторикой, слухом и т. д. Но если снять эти очки с человека, то он снова какое-то время не сможет ходить. Не существует простого оптического отражения мира в нашем глазу. Изображение интегрируется через взаимодействие различных когнитивных, перцептивных и моторных систем. И результатом этой интеграции становится окружающий нас мир.

Другой часто цитируемый впечатляющий эксперимент – это эксперимент с резиновой рукой. Руку человека прячут, а в поле его зрения помещают резиновый муляж руки. Его настоящую руку колот, до нее дотрагиваются кисточкой, одним словом, стимулируют, и через довольно короткое время человек ощущает эти уколы в лежащей перед ним резиновой руке. Резиновая рука становится чувствительной. Происходит перенос осязательных ощущений на резиновую руку. Происходит интеграция тактильных ощущений с тем, что он видит. Зрение всегда доминирует, оно всегда служит основой для интеграции разных ощущений. Это хорошо видно на примере локализации источника звука, который мы всегда обнаруживаем в том, что видим. В кино мы переносим звук из динамика за экраном на губы героя или видимый в кадре музыкальный инструмент. Это эффект чревовеща-

теля, который говорит горлом, не двигая губами, а мы слышим речь из уст куклы, которая рядом шевелит губами. Речь мы привязываем к движущимся губам, музыку мы привязываем к видимому музыкальному инструменту или радиоприемнику. Французский теоретик Кристиан Мец заметил, что вся система звуков в нашей культуре определяется через их источники. Мы говорим: это шум самолета, это шум автомобиля, это шум пилы. Мы характеризуем звук через то, что мы можем видеть.

Вот это *coupling*, сочленение, спаривание происходит у любого живого существа. Биологи говорят, что у примитивных животных оно происходит в режиме непосредственного контакта, но чем более сложно организовано существо, тем меньше оно зависит в этом сочленении от непосредственного контакта и тем более предполагает дистанцию. Зрение знаменует переход от тактильности к восприятию на расстоянии. И это дистанцирование имеет большое значение. С развитием психики животных, и позже человека, расстояние увеличивается и радиус зрения удлиняется. Горизонт тяготеет к постоянному расширению. По мере его расширения происходит появление того, что мы можем назвать *образом, изображением*. Расширение горизонта, однако, сопровождается выделением в нем более узких зон и их упрощением. Есть закон, который знают специалисты по рекламе: чем дальше реклама от человека, тем проще она должна быть. Французский философ Жильбер Симондон считал,

что в греческом театре использование масок, упрощающих формы лиц, связано с этим расширением спектра зрения и с круглой формой греческой орхестры, где не предполагалось прямого луча зрения, структурно организующего ново-европейский театр, в котором сцена имеет вид коробки без одной стены. Современная сцена резко сужает горизонт зрения и делает излишней маску. Нарастающее дистанцирование прямо связано с автономизацией изображения, картинка, постепенно превращающейся в отдельный объект восприятия. Одновременно происходит превращение этой картинка в некую символическую конфигурацию, отделяющуюся от материальных носителей и способную превратиться в знак. Как заметил немецкий историк искусства Ханс Бельтинг, «„изображение“ – нечто большее, чем результат восприятия. Оно являет себя как результат личной или коллективной символизации»<sup>341</sup>.

Самое удивительное в живописи – это то, что мы смотрим на холст, на мазки, на краски и видим картинку, которая отделяется от этих рам, холста и красок. Мы можем смещать внимание от мазка и холста к изображению, которое как бы приобретает автономию и становится независимым от своего носителя. Я в этой связи хочу опять вспомнить оппозицию взгляда и глаза. Взгляд – это то, что всегда обращено к нам, то, что нас касается. Сартр говорит о том, что взгляд лежит у нас на лице. Глаз находится в лице человека, кото-

---

<sup>341</sup> Hans Belting. *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard, 2004, p. 18.

рого ты видишь, а взгляд – прямо на тебе. Мы можем видеть либо взгляд, либо глаз: «... мое восприятие взгляда, обращенного ко мне, появляется на фоне устранения глаз, которые „рассматривают меня“: если я воспринимаю взгляд, я перестаю воспринимать глаза; они находятся там, они остаются в поле моего восприятия, как чистые представления, но я не использую их, они нейтрализованы, находятся вне игры; они не являются больше предметом тезиса; они пребывают в состоянии „выключенности“ („mise hors circuit“), в котором находится мир для сознания, подвергшийся феноменологической редукции, предписанной Гуссерлем. Что касается глаз, которые вас рассматривают, то вы не сможете увидеть их прекрасными или безобразными, различить их цвет. Взгляд другого скрывает его глаза; кажется, что он шествует перед ними. Эта иллюзия проистекает оттого, что глаза как объекты моего восприятия остаются на точном расстоянии, которое разворачивается от меня к ним (одним словом, я присутствую в глазах без расстояния, но они находятся на расстоянии от места, где я „нахожусь“), тогда как взгляд сразу находится во мне без расстояния и в то же время держит меня на расстоянии, то есть его непосредственное присутствие по отношению ко мне разворачивает расстояние, которое удаляет меня от него. Я не могу, стало быть, направить свое внимание на взгляд без того, чтобы тут же мое восприятие исчезло и перешло на задний план»<sup>342</sup>.

---

<sup>342</sup> Жан-Поль Сартр. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.,

Речь идет именно об этой магии отделения и приближения, характерной для оппозиции глаз/взгляд и для изображения, способного к автономизации. И эта способность к автономизации – продукт системной интеграции. Ведь то, что мы видим, не есть прямой отпечаток мира напротив нас. Это интеграция когнитивных операций и феноменов, не только звуков, моторных схем тела, но и смыслов, памяти. Всякая картинка включает структуры памяти. Мы еще поговорим о том, как движется зрительный сигнал в мозгу, но он обязательно проходит те зоны, где локализуется память и знание понятий, речь. Интегрируется, в конце концов, не просто совокупность ощущений, а ощущения, опыт и смыслы. И эти смыслы и опыт участвуют в автономизации изображения от носителя, в приобретении им тотальности.

В «Неведомом шедевре» Бальзака художник Френхофер стремится создать такой шедевр, в котором отделение изображения от носителя достигло бы абсолюта. Он говорит о своем творении, обращаясь к первым его зрителям: «Вы не ожидали такого совершенства? Перед вами женщина, а вы ищете картину. Так много глубины в этом полотне, воздух так верно передан, что вы не можете его отличить от воздуха, которым вы дышите. Где искусство? Оно пропало, исчезло. Вот тело девушки. Разве не верно схвачены колорит, живые очертания, где воздух соприкасается с телом и как бы обле-

кает его?»<sup>343</sup> Картина (то есть краски, холст) в глазах Френхофера исчезает, живописный воздух становится реальным. «Искусство пропадает». Но в глазах зрителей происходит прямо противоположный процесс. Репрезентация оказывается полностью исчезнувшей в ее носителе. Изображенная женщина исчезает за хаосом мазков: «Подойдя ближе, они заметили в углу картины кончик голой ноги, выделявшийся из хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную туманность, – кончик прелестной ноги, живой ноги. Они остолбенели от изумления перед этим обломком, уцелевшим от невероятного, медленного, постепенного разрушения»<sup>344</sup>. У Бальзака иллюзия автономии изображения от носителя достигает такой интенсивности, что обрушивается, хороня себя под слоем краски. Мнимая реальность изображаемого не выдерживает и скрывается под подлинной материальностью и реальностью краски. «– Под этим скрыта женщина! – воскликнул Порбус, указывая Пуссену на слои красок, наложенные старым художником один на другой в целях завершения картины»<sup>345</sup>. Бальзак рассматривает пределы отделения мотива от медиума, автономизации картинки, одновременно указывая на подлинное напряжение, существующее между ними.

---

<sup>343</sup> Оноре Бальзак. Неведомый шедевр. – Собрание сочинений в 24 томах, т. 19. М., Правда, 1960, с. 99–100.

<sup>344</sup> Там же, с. 100.

<sup>345</sup> Там же, с. 101.

Между 10 и 13 месяцами у ребенка происходит очень важная трансформация жеста. До этого возраста один из главных жестов, с помощью которых ребенок соотнесен с миром, – это жест хватания. Он видит предмет, тянется к нему, хочет его схватить и овладеть им. В этот же период появляется жест указания<sup>346</sup>. Ребенок показывает пальцем на то, что от него удалено. Этот жест уже предполагает знаковую. В языке есть такие словечки – шифтеры; это слова, которые указывают: «этот стакан»; в данном случае «этот» – это шифтер, эквивалент указующего пальца. У ребенка возникновение жеста указания – это важный семиотический момент, который, по-видимому, связан с возникновением образа, изображения, которое может заменить собой предмет. Этот жест приходит вместо хватания. Предметность становится вторичной, символическое и смысловое выдвигается на первый план. Жест указания, возникающий в раннем детстве, важен еще и потому, что он чисто человеческий. В этом смысле он прямо связан с языком. Даже самых развитых обезьян невозможно научить указывать, и они не понимают жеста указания. Обезьяна хватает, а указать она не может.

Когда появляется отделенная от материального носителя картинка – и это абсолютно невероятная способность чело-

---

<sup>346</sup> Этот жест в последнее время привлекает большое внимание исследователей. См.: Pointing: Where Language, Culture, and Cognition Meet. Ed. by Sotaro Kita. Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2003; Teresa Bejarano. Becoming Human: from Pointing Gestures to Syntax. Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.

века, – мы начинаем овладевать умением трансформировать симультанность в последовательность. Это тоже очень важная антропологическая черта. Что такое симультанность: мы имеем картинку, и там много разных пятен и черт, но информацию передать в такой форме очень сложно. Человек устроен так, что он лучше всего может передавать информацию, превращая сигналы в линейную цепочку, в последовательность. То, что мы видим, должно быть превращено в серию, которая может быть записана и передана. Эта особая форма трансформации видимого невозможна без отделения картинки от вещей. Вещи сами по себе невозможно нарративизировать, выложить в цепочки и так далее. А вот картинки могут быть подвергнуты такой трансформации, знаки могут вытягиваться в ряды, которые позволяют передавать информацию.

В 1940-е годы фотограф, которого я очень люблю, Фредерик Соммер снимал в Аризонской пустыне. Пустыня эта предстает на фотографиях как невероятное нагромождение мелких камней, поле серого гравия. Поверхность фото тут покрыта невероятным количеством мелких деталей, которые невозможно ни рассмотреть, ни тем более запомнить. Фотография, однако, их фиксирует без всякой дискриминации.

Когда-то Зигфрид Кракауэр заметил, что фотография противоположна памяти. Мы считаем, что фотография – это подспорье памяти, ее механический эквивалент. Но мы запоминаем только то, что имеет для нас смысл, выделяем то,

что для нас значимо, и это помним. Вот что писал Кракауэр: «Фотография способна объять реальность в качестве пространственного (или временного) континуума, образы памяти же сохраняют ее только в той мере, в какой она имеет значение. Поскольку то, что имеет значение, не сводится лишь к пространственным или временным характеристикам, эти пласты вступают в конфликт с фотографическим способом передачи изображения. Если же они предстают, согласно этому способу, в виде фрагментов – поскольку фотография не содержит в себе смысла, к которому отсылают воспоминания и которым обусловлено их фрагментарное существование, – то фотография в пространственно-временном континууме предстает некой смесью, отчасти состоящей из отбракованных деталей»<sup>347</sup>. Именно потому, что фотография запоминает все, она противоположна человеческой памяти. Она накапливает огромное количество каких-то следов, из которых мы не можем выделить главное. Она уничтожает способность памяти фиксировать существенное. И именно на этом эффекте строятся некоторые фотографии Соммера, сделанные им в Аризоне.

Такого рода изображения обнаруживал Клемент Гринберг в послевоенной американской живописи, например у Джексона Поллока: «Эта тенденция проявляется в полностью „децентрализованном“, „полифоническом“ изображении, опирающемся на поверхность, сотканную воедино из одинако-

---

<sup>347</sup> Зигфрид Кракауэр. Орнамент массы. М., Ад Маргинем, 2014, с. 12.

вых и очень сходных элементов, повторяющихся без очевидной вариации от одного края изображения до другого. Такое изображение, по видимости, не нуждается ни в начале, ни в середине, ни в конце»<sup>348</sup>. Этот текст был написан Гринбергом в 1948 году, то есть примерно тогда же, когда Соммер работал в пустыне. Когда в картине нет ни верха, ни низа и она вся заполнена мелкими монотонными элементами, наше восприятие лишается значимого центра, вокруг которого память может сплести цепочку ассоциаций, произвести гештальты. Очевидно, что невозможно запомнить картины Джексона Поллока. Сущность соммеровских фотографий в том, что они сопротивляются нашей потребности что-то выделять в картинку, которую мы можем изъять из френхоферовского хаоса, трансцендируя уровень неорганизованных следов.

В аризонской серии фотографий Соммера выделяется одна под названием «Медальон» (1948). Здесь из дощатого пола, покрытого наростами многолетней грязи и каких-то минеральных отложений, выступает голова куклы, когда-то брошенной тут и забытой.

И эта голова абсолютно трансформирует картинку. Из хаоса проступают очертания головы, но главное – *глаза* куклы. Я уже говорил о функции лица, глаз, которые сразу все центрируют, объединяют, по выражению Делёза и Гваттари – «территориализируют», организуют вокруг «господ-

---

<sup>348</sup> Clement Greenberg. *Art and Culture*. Boston, Beacon Press, 1961, p. 155.

ствующего означающего». Но главное, тут происходит обретение картинкой взгляда, она начинает смотреть на нас. В фотографию теперь вписан взгляд как что-то к нам приближающееся, касающееся нас. К нам приближается взгляд, и одновременно происходит его отделение от носителя, он приближается вместе с изображением в антропологическом смысле слова. Тут в полной мере происходит синтез разных систем, их интеграция. И в результате перед нами возникает *образ*. Этот образ с большим основанием можно назвать *ментальным образом*, потому что ментальный образ немислим без способности картинке отделяться от своего медиума.

Человеческое тело отличается от тела животного тем, что у него нет ни перьев, ни шерсти, этих впечатляющих покровов, но лишь чистая поверхность кожи, призывающая к проекции на нее разнообразных знаков. Это тело, лишенное фанеров, органов внешней экспрессии, которыми обладают животные. Экспрессивность тут в основном перенесена с тела на лицо, на котором она концентрируется. Лицо становится специальным органом экспрессии. Кожа, как экран проекции, играет в мире человека совершенно особую роль. В 1919 году психоаналитик Виктор Тауск высказал предположение о наличии нескольких этапов в становлении Я. Сначала наступает «безобъектный период», когда все стимулы, получаемые организмом, приписываются внутренним источникам. За ним следует второй период, когда

все стимулы приписывают исключительно предметам внешнего мира. Тауск пишет о постепенно формирующейся «способности отличать объективность от субъективности, о формировании понимания реальности, позволяющем индивиду видеть во внутреннем опыте нечто отличное от внешних стимулов...»<sup>349</sup> Оба периода откладываются в человеческой психике в виде двух Я – психического и телесного, которые по-разному относятся к взаимодействию человека и мира. Психическое Я признает желания частью себя, а телесное – нет, и ему как внешней инстанции начинают приписываться влечения, которые как будто приходят не изнутри, а из внешнего мира, где и располагается тело, например сексуальные влечения, которыми шизоидный субъект якобы наделяется извне. Влечения приписываются некоей существующей вне человека и опасной *машине влияния*, чье функционирование подробно описал Тауск. Для нас тут интересна история отделения внутреннего от внешнего, которой мы так или иначе уже касались, когда говорили о глазе, взгляде и своеобразном статусе изображения, способного отделяться от материального носителя.

Идеи Тауска повлияли на французского психоаналитика Дидье Анзьё, опубликовавшего в 1985 году влиятельную книгу «Я-кожа» (*Le Moi-peau*). Анзьё пришел к выво-

---

<sup>349</sup> Victor Tausk. On the Origin of the «Influential Machine» in Schizophrenia. – In: V. Tausk. Sexuality, War, and Schizophrenia. Collected Psychoanalytic Papers. New Brunswick; London, Transaction Publishers, 1991, p. 201.

ду, что интеграция внутреннего и внешнего осуществляется с помощью кожи, органа тела, обладающего, по выражению Мерло-Понти, способностью к «двойственному ощущению»: «Когда я сдавливаю руки, речь идет не о двух ощущениях, которые я мог бы испытывать, одновременно воспринимая два смежных объекта, но о некоей двойкой организации, в рамках которой руки могут чередоваться в функции „трогающей“ и „затронутой“. Говоря о „двойственных ощущениях“, я имел в виду, что при переходе от одной функции к другой я мог бы осознавать затронутую руку как ту, что вот-вот будет трогаящей...<...> Тело застигает само себя извне в тот момент, когда готово начать познание, пытается коснуться себя в тот момент, когда само чего-то касается, намечает „своего рода рефлексия“...»<sup>350</sup>

С точки зрения Анзье, «двойственные ощущения», сосредоточенные в коже, позволяют создать модель интеграции психического и телесного Я, внешнего и внутреннего. Эта важная интеграционная система названа Анзье *Я-кожей*. Психолог писал о трех функциях кожи, создающих структуру кожного Я: первая – «это мешок, который содержит в себе все блага, связанные с питанием, заботой, окутывающими словами». Вторая функция – служить интерфейсом между внутренним и внешним мирами, и наконец третья – быть местом инскрипций и следов, устанавливающим

---

<sup>350</sup> Морис Мерло-Понти. Феноменология восприятия. СПб., Ювента-Наука, 1999, с. 131–132.

значимую коммуникацию с другими<sup>351</sup>.

Иной подход к проблеме интеграции и становления Я предложил американский психолог Дэниэл Стерн. Он утверждал, что младенцы обладают врожденной способностью, которую он назвал «амодальным восприятием» (amodal perception), а именно способностью «переводить» ощущения одной модальности в другую: «...он берет информацию, полученную в одной модальности ощущений, и каким-то образом переводит ее в другую модальность ощущений. Мы не знаем, каким образом он это делает. Информация, по-видимому, испытывается как не принадлежащая ни одной специфической модальности ощущений. Скорее всего, она трансцендирует способ и канал передачи и существует в некоем неизвестном супрамодалном виде»<sup>352</sup>. И эта перекодировка в амодальное состояние (то есть не принадлежащее ни звуку, ни тактильности, ни зрению) принципиальна для возникновения Я ребенка. Идеи Стерна недавно приложил к кино известный кинотеоретик Раймон Беллур, который пытался показать, что кино не есть искусство изображения и звука, но основано на сложном амодальном синтезе, в основе которого лежит «видеотактильный перенос». Амодальность перцепции кино прямо связывается им со специ-

---

<sup>351</sup> Didier Anzieu. *Le Moi-peau*. Paris, Dunod, 1985, p. 39.

<sup>352</sup> Daniel N. Stern. *The Interpersonal World of the Infant*. London, Karnac Books, 1998, p. 51.

фической аффективностью<sup>353</sup>.

Я сделал это длинное отступление, чтобы показать, что, по мнению многих исследователей, изображение – это всегда синтез разных модальностей и разных элементов Я (психического, телесного). Понимание этого может помочь в определении природы некоторых искусств (например, кино), но может способствовать и лучшему пониманию антропологии, а именно способности человека синтезировать собственное Я из множества перцептивных систем и сложной топологии их взаимодействия (внутреннего и внешнего). Но, пожалуй, самое интересное тут – это возможность лучше понять связь изображения с местом человека в мире. Антропология, в отличие от зоологии, имеет дело не с фанерами, а с гладкой поверхностью кожи как местом проекции и синтеза систем. Без кожи не было бы человека, но кожа – это поверхность для изображений. И эти изображения могут проецироваться на нее изнутри и извне.

Человек – сложное существо, постоянно испытывающее дефицит самоопределения. Он, в отличие от животных, обретает идентичность через множественный синтез систем. Поэтому всему человечеству свойственно использование второго покрова, лежащего на коже, – одежды. Одежда – это способ создать видимость там, где эта видимость не проявлена. Заявить о своей принадлежности человеческому роду

---

<sup>353</sup> Raymond Bellour. *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. Paris, P. O. L., 2009.

значит, в сущности, не сказать ничего определенного. Еще в эпоху Ренессанса Пико делла Мирандола в знаменитой «Речи о достоинстве человека» писал, что главное свойство человека – быть неопределенным, то есть быть актером, способным играть любую роль. Ведь актер – человек, лишенный сущности: «Тогда согласился бог с тем, что человек – творение неопределенного образа, и, поставив его в центре мира, сказал: „Не даем мы тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю“»<sup>354</sup>.

Нечто сходное будет повторено уже в XX веке Хайдеггером, утверждавшим, что понятие о сущности человека метафизично, а всякая сущность заменяется в случае с человеком экзистенцией, которая сопротивляется любому определению в рамках видов, родов и внешних отличий: «... в экзистенции никогда нельзя мыслить некий специфический род среди других родов живых существ, если, конечно, человеку надо все-таки задумываться о сути своего бытия, а не просто громоздить естественнонаучную и историографическую информацию о своих свойствах и своих интригах. Так что

---

<sup>354</sup> Эстетика Ренессанса, т. 1. М., Искусство, 1981, с. 249.

даже animalitas, которую мы приписываем человеку на почве сравнения его с „животным“, сама коренится в существе экзистенции. Тело человека есть нечто принципиально другое, чем животный организм»<sup>355</sup>.

Человек никогда до конца не может смириться со своей неопределенностью и отсутствием сущности. Он испытывает дефицит фанеров и поэтому все время одевает себя и украшает. Он все время превращает себя в изображение, в то время как животное от природы им является. Это разукрашивание человека – антропологическая черта, которая, например, позволяет индивидам вписаться в сообщество. Немецкий теоретик искусства Карл Эйнштейн написал книжку «Негритянская культура», где утверждал, что человек, не будучи даже родовым существом, вынужден прибегать к татуировкам, чтобы вписаться в племя или род<sup>356</sup>. Речь идет о непрекращающейся компенсации отсутствия фанеров – органов внешней выразительности.

Некоторые племена в этом смысле особенно поразительны. Например, племя омо, обитающее в долине реки Омо на юге Эфиопии. Они разрисовывают свои лица и тела, как современные абстрактные живописцы, и ходят буквально как картинки. В отличие от обычной ритуальной практики, они очень индивидуальны в своих росписях. У омо живопись по

---

<sup>355</sup> Мартин Хайдеггер. Письмо о гуманизме. – В кн.: Мартин Хайдеггер. Время и бытие. Статьи и выступления. М., Республика, 1993, с. 198.

<sup>356</sup> Carl Einstein. Negerplastik. Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915.

телу совершенно заслоняет их лица.

Нечто подобное описывал Леви-Стросс в «Печальных тропиках» применительно к «индейскому населению мбайя-гуайкуру, последними представителями которого являются ныне в Бразилии кадиувеу, а в Парагвае – тоба и пила-га. Их культура, – писал он, – как нельзя более напоминает ту, которую наше общество воображало в одной из своих традиционных игр и образец которой так удачно представил Льюис Кэрролл. Эти индейцы-рыцари походили на изображения игральных карт. Такую особенность подчеркивал уже их костюм: широкие в плечах и падающие жесткими складками туники и кожаные плащи, украшенные черными и красными узорами (ранние авторы сравнивали их с турецкими коврами), которые воспроизводили карточные орнаменты пик, червей, бубен и трэф»<sup>357</sup>. Я еще вернусь к культуре кадиувеу.

Человек стремится превратить себя в образ, который фиксируется на коже как на экране, интерфейсе, на котором встречаются внешнее и внутреннее. Я думаю, что способность превращаться в Другого как раз связана с тем, что картинка способна отделяться от материального носителя, на который она нанесена, от этого медиума, кожи, которая практически превращена в холст. Австрийский психолог Пауль Шильдер написал книжку «Образ тела», в которой объяснял, как любой человек несет в себе картинку, образ самого себя. Тело – такое странное образование, которое отчасти

---

<sup>357</sup> Клод Леви-Стросс. Печальные тропики. М., Мысль, 1984, с. 78.

принадлежит материальному миру, а отчасти – нашему субъекту, нашему сознанию. Это промежуточная зона между материальным миром и сознанием. С одной стороны, его можно пощупать, с другой стороны, наш субъект, наше сознание находится в нем и оно является прямым продолжением нашей субъективности. Поэтому на материальное тело всегда наложена схема, которая определяет наше собственное восприятие нас самих. Всем известны истории о призрачных частях тела, когда ампутировали руку, ногу, а человек продолжает ощущать, что у него есть рука или нога. Нога, которой нет, может испытывать боли. Шильдер пишет, что мы живем в схеме, внутри которой рука продолжает существовать. Изменения в теле не отражаются на этой схеме. Образ тела связан с габитусом, с моторной схемой и с тем, как мы себя видим в зеркале. Все это складывается в образ, который мы носим с собой, образ, отражающий скорее феноменологию изображения.

Шильдер рассказывает об экспериментах с образом лица. Если мы закроем глаза и повернем голову вбок, через какое-то время у нас вновь возникнет ощущение, что голова повернута вперед, и при этом лицо становится каким-то уплощенным. Это связано с тем, что схема нашего тела обычно предполагает лицо, смотрящее вперед. «Однако, – замечает Шильдер, – индивид не может полностью игнорировать изменения в ощущениях; отсюда чувство, что

лицо стало более плоским»<sup>358</sup>. Привычная схема, однако, доминирует в нашем самоощущении. Расхождение ощущения тела и его физики существенно, и оно лежит в области отделения образа от носителя.

Каким образом хаос реальности интегрируется в некую наделенную смыслом целостность? В начале Нового времени одну из самых влиятельных моделей зрения предложил Декарт. Для объяснения механизмов зрения он придумал умственный эксперимент, который может быть повторен на практике. Вот как описывал Декарт этот эксперимент в «Диоптрике»: «...взяв глаз только что умершего человека или, в крайнем случае, быка или другого крупного животного, аккуратно отрежете около дна глаза три оболочки, его оболочка, так, чтобы большая часть среды M, находящейся там, осталась бы открытой и целой; затем, прикрыв ее каким-нибудь белым телом, настолько тонким, чтобы через него насквозь проходил свет, как, например, куском бумаги или скорлупой яйца RST, вы поставите глаз в отверстие окна, нарочно сделанное для него (как Z), таким образом, чтобы передняя часть BCD была повернута к нескольким предметам, как VXY, освещенным солнцем, а задняя часть с белым телом RST направлена внутрь комнаты P, где вы находитесь и куда не должен проникать никакой свет, кроме попадающего в глаз, о котором вы знаете, что все его части

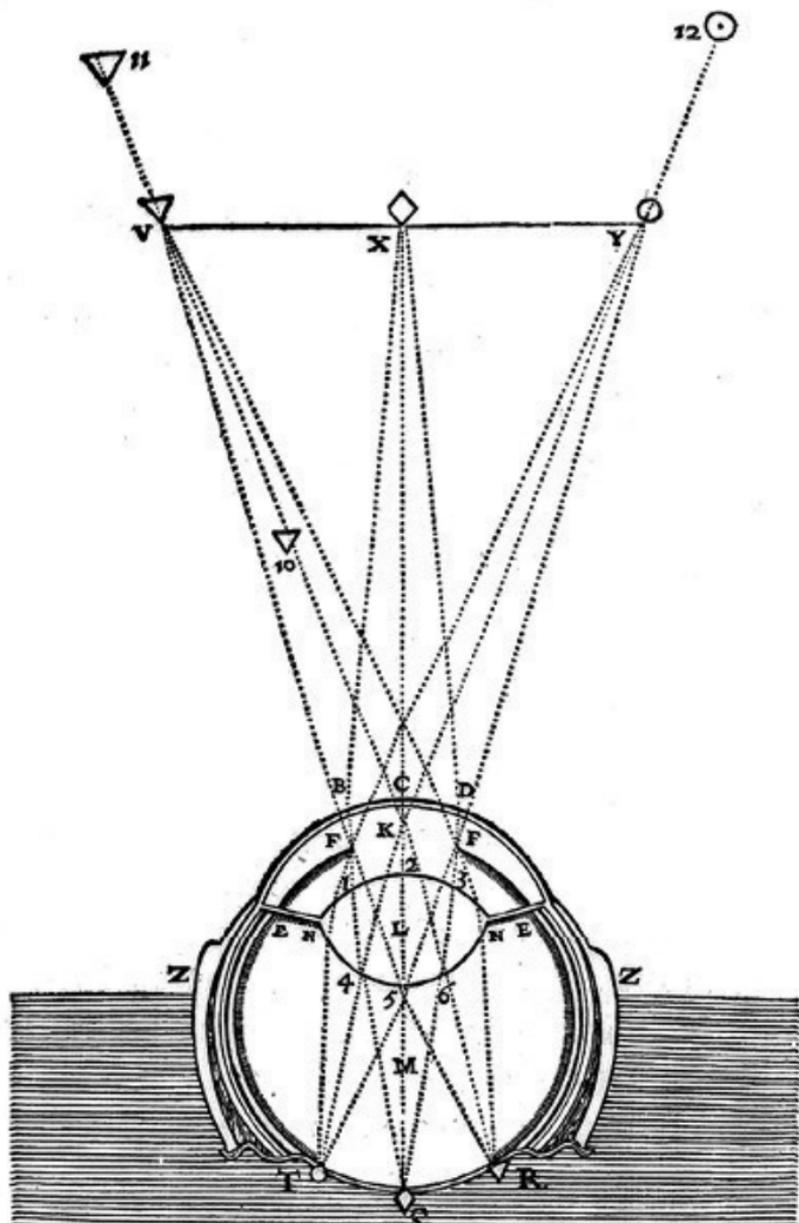
---

<sup>358</sup> Paul Schilder. *The Image and Appearance of the Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche.* Milton Park, Routledge, 1999, p. 83.

от С до S прозрачны. Когда спустя некоторое время вы посмотрите на белое тело RST, то увидите, может быть не без удивления и удовольствия, картину, которая непосредственно представит в перспективе все наружные предметы около VXY при условии, если вы позаботитесь о том, чтобы глаз сохранял свою естественную форму, соответствующую расстоянию до предметов: ибо если вы будете на него давить сильнее или слабее, чем нужно, картина станет менее резкой...»<sup>359</sup> Декарт проиллюстрировал этот пассаж известной гравюрой.

---

<sup>359</sup> Ренэ Декарт. Рассуждение о Методе с приложениями: Диоптрика, Метеоры, Геометрия. М., Издательство Академии наук СССР, 1953, с. 97.



Декарт предлагает превратить глаз в камеру-обскуру и заменить сетчатку экраном, на котором должно возникнуть изображение, точно такое, какое предположительно мы имеем в глазу. Эта модель оказалась очень влиятельной. Согласно Декарту, в глазу возникает копия реальности, подобная фотографической картинке. Отсюда и устойчивая идея о существовании некоего сетчаточного изображения. Многие и до сих пор считают, что глаз – это фотоаппарат и что существует это пресловутое сетчаточное изображение. Тогда можно заглянуть в глаз и увидеть на дне глаза картинку, как внутри камеры-обскуры или фотоаппарата. Французский писатель Вилье де Лиль-Адан (хотя и не он один) использовал эту мифологию. В повести «Клер Лемуар», например, он рассказывает о том, как на сетчатке мертвеца удалось увидеть сохранившийся там отпечатанный портрет убийцы. Если достаточно быстро вскрыть глаз, то можно еще увидеть то, что жертва видела перед смертью. Это Декарт, окончательно наложенный на фотографию.

Но миметическая модель зрения Декарта имела один недостаток. Для того чтобы увидеть изображение на сетчатке, прямо за ней необходимо расположить фигуру наблюдателя. Современник Декарта Гассенди говорил о том, что модель Декарта ошибочна, потому что, чтобы увидеть изображение на сетчатке, нужен еще один человек – зритель. Зна-

чит, говорил он, внутри этого маленького человечка внизу должен быть еще один маленький человечек, который будет видеть то, что в глазу у первого. И так до бесконечности. Конечно, никакого сетчаточного изображения не существует, все это плоды эпохи, которая сначала открыла для себя камеру-обскуру, а затем фотографию.

На самом деле все гораздо сложнее и происходит совершенно иначе. В глаз попадает луч света, он стимулирует клетки на сетчатке, от которой импульс передается по оптическому нерву к небольшим образованиям в глубине мозга под названием боковые коленчатые ядра. Здесь активируются нейроны, реагирующие на сигналы то от одного, то от другого глаза, но никогда от двух глаз одновременно. Эти нейроны реагируют на яркость света или цвета. Отсюда сигнал направляется в зрительную затылочную зону. Часть сигналов идет в затылочную, а часть – в теменную долю. Сигналы идут сложным путем, возвращаясь из зрительной зоны назад, в сторону фронтальной зоны мозга. Этот процесс постоянно задействует разнообразные мозговые структуры. В боковых коленчатых ядрах сигналы начинают расслаиваться и попадают в зоны, где клетки восприимчивы к определенным типам различных сигналов. Разные формы движения воспринимаются разными типами клеток, расположенными в затылочной части. Но всего этого недостаточно для зрения. Чтобы в нашем сознании возник узнаваемый объект, вся эта множественность, возникающая в процессе диффе-

ренциации, должна снова быть интегрирована в некое целое. Сначала мы должны разделить сигналы: разные формы активируют нейроны в разных зонах, разные типы движения идут в разные зоны – и только потом они начинают интегрироваться, по мере того как сигналы, проходя через разные разделы коры, возвращаются в средний мозг. Наконец, сигналы достигают района гиппокампа, где завершается зрительное восприятие. А гиппокамп расположен в центральном районе в медиальной височной доле, которая может считаться высшим отделом зрения. Тут происходит классификация сигналов по смыслам, по концептам. Именно тут происходит узнавание.

Еще Виктор Шкловский говорил, что наше зрение завершается узнаванием. Если мы не узнали объект, значит, мы его не увидели. Зрение всегда завершается нахождением смысла. Кант полагал, что мы всегда движемся от ощущения к концепту, что концепт завершает восприятие. Эта вкратце обрисованная мной картина показывает, что вместо декартовской картинки мы имеем сложный процесс сепарации сигналов и их последующей интеграции в разных отделах мозга. То, что в итоге является нам как оптическая копия реальности, внутренняя фотография, – это результат сложного синтеза. Возникают образы, которые, в конечном счете, продукт интеграции со всеми структурами, участвующими в восприятии: слуховыми, моторными, памятью, концептами и так далее. Всякое изображение, которое имеет для нас

смысл, – это результат сложных интеграций.

Структура нашего зрения предполагает несколько «типов восприятия». В самом глазу закодированы разные системы. Мы знаем, что человек и животное видят по-разному. Животные воспринимают контрасты и формы, скорость движения, но обыкновенно не видят деталей. В Америке популярна книга, написанная женщиной, страдающей аутизмом, Темпл Грандин, которая прославилась тем, что изменила архитектуру боен, минимизировав стресс идущих на заклание животных. Она считает, что восприятие аутиста похоже на восприятие мира животными. С ее точки зрения, животные панически реагируют на контраст, например, света и тени<sup>360</sup>. Они начинают метаться. Она переделала бойни таким образом, чтобы животные резко не выходили из света в тень. Их восприимчивость к контрасту обострена гораздо больше, чем у нас, потому что мы читаем не только контрасты, но и детали.

Человеческое зрение устроено более сложно, чем зрение животных. Одна из удивительных вещей – световой спектр, который мы воспринимаем. Световые лучи – часть электромагнитного спектра. Этот спектр включает радиоволны, микроволновые, инфракрасные, ультрафиолетовые, гамма-излучения, рентгеновские лучи, и только крошечную часть этого спектра занимает видимый свет. Крохотная

---

<sup>360</sup> Temple Grandin. *Animals in Translation. Using the Mysteries of Autism to Decode Animal Behavior*. New York, Scribner, 2005.

часть – это все, что мы видим. Мы в состоянии видеть только диапазон примерно в 400 нанометров, от 370 до 730 нанометров. Все остальное для нас невидимо. Каждый цвет соответствует определенной волне: 540 нанометров – зеленый, 640 – красный. Цветовое зрение связано с тем, что разные молекулы по-разному абсорбируют цвет, реагируют на разную длину волны. Мы видим отраженный свет, который до нас доходит. Свет, который поступает к нам в глаз, попадает на сетчатку, где расположены светочувствительные клетки. Чтобы их достигнуть, свет должен пройти сквозь странные образования, которые называются «ганглиозные клетки», дальше идут «биполярные клетки», потом «горизонтальные» – и все они нечувствительны к свету. После большого слоя этих клеток, мешающих свету достигнуть светочувствительных рецепторов, луч наконец достигает этого слоя. Светочувствительные клетки состоят из двух типов – палочки и колбочки.

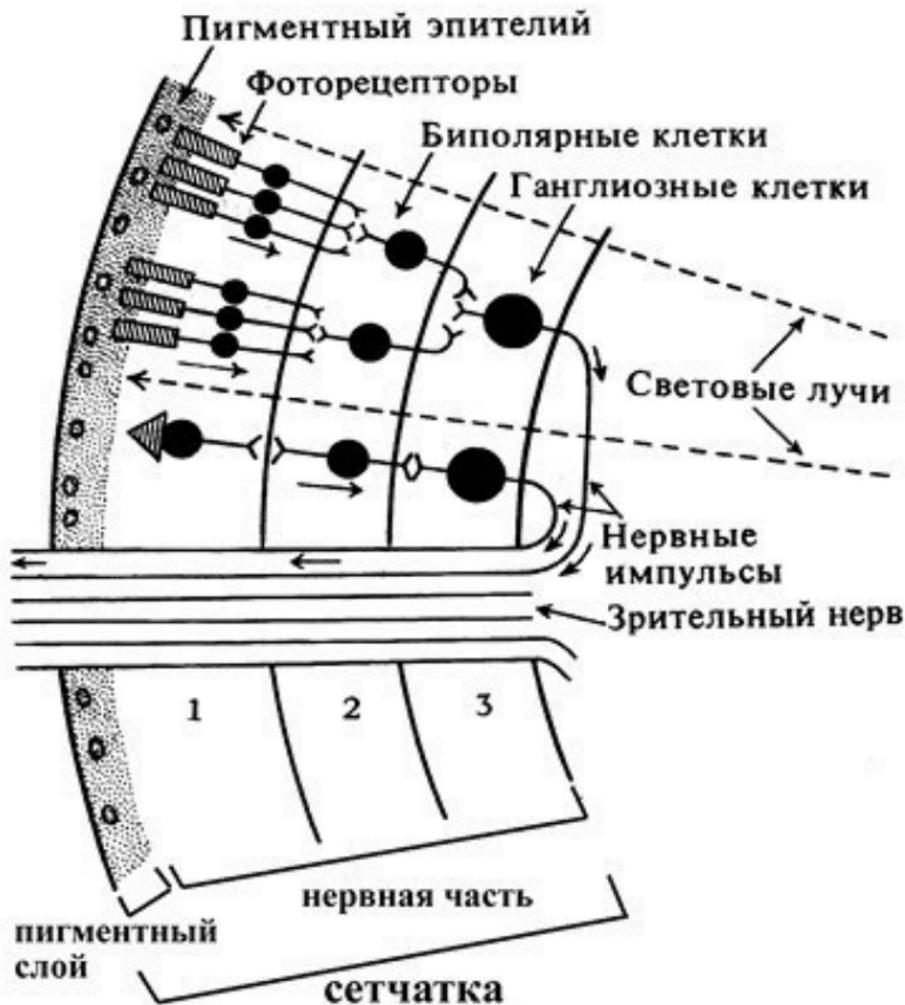


Схема структуры сетчатки человеческого глаза

В глазу доминируют палочки, которые не воспринимают цвет, но зато реагируют на освещенность, контраст света

и тьмы. Эти «древние» клетки преобладают также у животных. Они хорошо реагируют на движение. А колбочки движения почти не видят, но видят цвет и детали. В отличие от большого количества животных, мы дневные существа. Многие животные существуют в основном ночью, для них восприятие контраста света и тени принципиально важно, а мы ночью, когда задействованы палочки, практически слепы. Цвет, как я уже говорил, – функция колбочек, поэтому ночью мы не видим цвета.

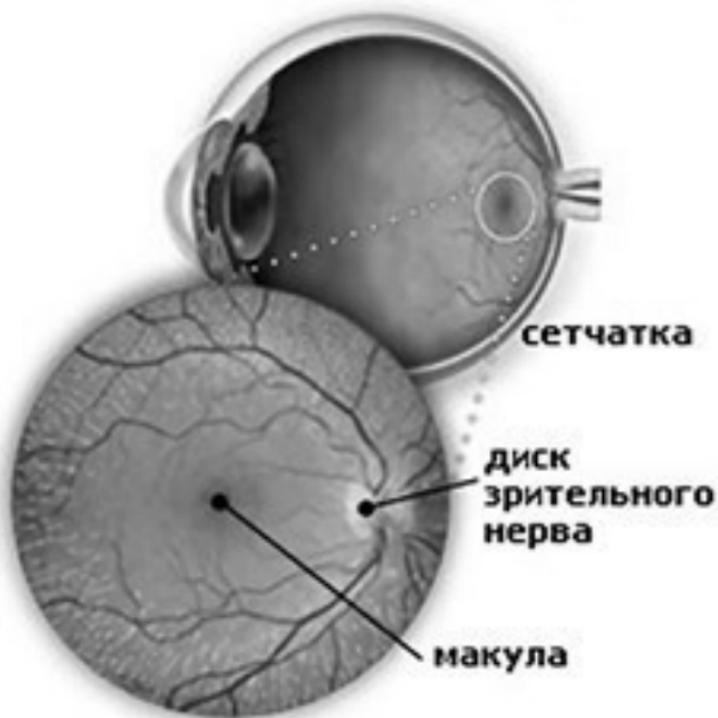
Кроме того, к сетчатке подходит зрительный нерв, по которому сигналы из глаза идут в мозг. К нему тянутся от клеток нервные волокна. В том месте, где зрительный нерв подсоединяется к сетчатке, – это место называется зрительным диском – вообще нет светочувствительных клеток, это слепое место. Здесь мы ничего не видим. А немного в стороне от него расположена так называемая *макула*, пятнышко диаметром примерно 5 мм. Внутри нее есть ямка, она называется центральной ямка. В этой крохотной центральной ямке сосредоточено наше дневное зрение, колбочки, способность различать детали, видеть цвет.

Поэтому мы должны все время сканировать мир. Глаз все время движется, чтобы в поле зрения макулы попало как можно большее пространство. Устойчивость картинки мира обеспечивается специальными «стабилизаторами зрения», позволяющими нам не замечать эти движения глаза. Когда мы двигаем головой, благодаря этой системе стабили-

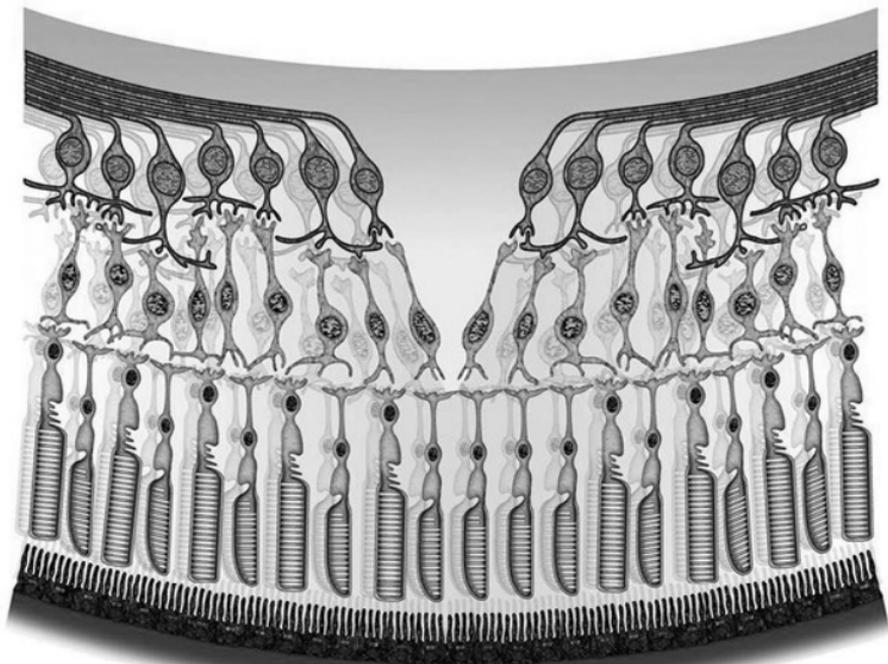
зации мы не имеем скачка изображения. Давайте посмотрим, что происходит в этой ямке. В ней нет этих горизонтальных или ганглиозных клеток, все расчищено, свет подходит непосредственно к светочувствительным клеткам, туда, где находятся сплошные колбочки.

На сетчатке колбочки доминируют на узком пространстве этой ямки. В самой сетчатке очень много сосудов, через которые должен проходить свет и которые мешают видеть. В центре же ямочки сосудов нет, тут все вычищено, чтобы в нее свет мог проникнуть без помех.

Макула, окружающая ямку, – это небольшое пятно желтого цвета, оно является фильтром и поглощает избыток синего и ультрафиолета, тем самым защищая неприкрытые колбочки в ямке. Этот фильтр защищает глаз от солнечного излучения. Фоторецепторы содержат пигмент, обычно темный, и он поглощает свет. А основная масса ночных животных: кошачьи, еноты – не имеют такого пигмента. Зато у них в глазах есть тапетум, зеркальный выстилающий слой. Свет у них работает иначе, чем у человека. Он доходит до этого отражающего слоя и как от зеркала отражается обратно, подобно тому как это происходит в глазу морского гребешка. Таким образом, свет проходит сквозь сетчатку один раз, а потом сзади снова поступает на сетчатку. На этом основано такое всем известное явление, как яркое свечение глаз некоторых животных в темноте. Мы и наши коты видим мир совершенно по-разному.



Макула и центральная ямка в глазу человека



## Структура центральной ямки глаза

Существует три вида колбочек, которые воспринимают цвет. Они чувствительны к разной цветовой частоте и отвечают за три цвета: красный, зеленый и синий. Тут кроется ответ на загадку трех основных цветов спектра, которые так существенны для нашей живописи, для смешения пигментов. Это связано с тем, что мы видим три цвета. При этом рецепторы красного эволюционно возникли позже других. У животных, которые видят цвет, есть только два вида кол-

бочек, а у нас – три. Только редкие виды обезьян – обладатели трех видов колбочек, которые позволяют видеть красный цвет. У дальтоников, которые составляют 10 процентов мужского населения и 1 процент женского, расстройство цветового зрения связано с дефектом в X-хромосомах, из-за которого наиболее поздно развившаяся структура красных колбочек оказывается пораженной. Поэтому дальтоники не видят красный. Эта структура вообще наименее эффективна и чувствительна, поэтому ночью мы воспринимаем синий, зеленый, но красного цвета ночью не видим, он дается нам как черный. Эти позднее других образовавшиеся колбочки менее стабильны.

Итак, в нашем глазу мы имеем две системы. Одна воспринимает контрасты – это палочки. Она занимает большую часть сетчатки – это доминирующая и наиболее эволюционно древняя система. Она воспринимает контрасты, движения и освещенность. Она чувствительна к *количеству* фотонов, которые отражаются и попадают к нам в глаз. Эта система улавливает интенсивность света, но не воспринимает цвет. И это чувствительные к цвету колбочки, сосредоточенные на крошечном пространстве центральной ямки. Мы имеем две разные системы зрения, как будто два типа глаз совмещены в одном, и они все время должны интегрироваться, но могут и дезинтегрироваться. Свет и цвет воспринимаются двумя разными системами, и, строго говоря, поразительно, что нам удается их совмещать. Например, синий

нам дается всегда как менее освещенный. А желтый, отражающий такое же количество фотонов, нам будет казаться более ярким. Такого рода эффекты проявляют себя в живописи. Взять хотя бы известный пейзаж Клода Моне «Восход солнца, впечатление» (1872), от которого пошло название *импрессионизм*. Здесь изображено солнце и его отражение в воде. Моне, который был невероятно чувствителен к свету, придал солнцу и дымке, сквозь которую оно светит, абсолютно одинаковый уровень освещенности. Это хорошо видно на черно-белой фотографии картины, ведь черно-белая фотография фиксирует как раз то, что видит система палочек. Она фиксирует освещенность, контрасты, но не цвет. И на этой черно-белой фотографии нет солнца, оно исчезло, потому что имеет такой же уровень освещенности, как и фон, между ними нет контраста. Моне создает контраст, противопоставляя синий и красный. Благодаря свойствам нашего зрения синий нам кажется более тусклым, а красный – более ярким. Это и создает эффект восхода солнца. Мы видим этот пейзаж двумя разными системами (фиксирующей степень освещенности и фиксирующей цвета), которые потом интегрируются, и в результате мы получаем эффект этого живописного полотна.

Различия между освещенностью и цветом в значительной мере зависят от упомянутых мной ганглиозных клеток. Они существуют в большом количестве и служат первичными интеграторами зрения, они собирают сигналы воедино. Ближе

к периферии сетчатки они имеют очень разветвленные отростки, ближе к макуле – маленькие отростки и с их помощью могут создавать сеть из двух-трех клеток, а в районе самой центральной ямки одна ганглиозная клетка соединяется всего с одной колбочкой. Если клеток в этой сети будет больше, пропадет детальность нашего видения. Это первые интеграторы, поэтому там есть горизонтальные клетки, которые создают дополнительный уровень интеграции по отношению к ганглиозным клеткам. Ганглиозные клетки, интегрируя группы рецепторов, позволяют нам прочитывать контрасты, отличать светлое от темного. А организация контрастов лежит в основе организации форм. Та информация, которая делает нас людьми, тесно связана с нашим умением видеть детали. А движение воспринимается там, где сильнее интеграция, позволяющая воспринимать движение как образ, единую картинку.

Сказанное существенно для понимания живописи. Взять хотя бы картину Пуссена «Похищение сабинянок».

В ней движение и неподвижность находятся в очевидном контрасте. Каждое тело тут движется, каждое невероятно энергично, но в целом картина кажется нам на удивление статичной. Здесь нет динамики. Эта живопись ориентирована на колбочки, на детальное рассмотрение. Картина построена так, что она нарушает нашу способность видеть ее зонами контрастов, которая и позволяет воспринимать движение как единый динамический образ. Любопытно сравнить эту

картину с полотном на тот же сюжет Рубенса. По сравнению с Пуссенom оно кажется очень динамичным.



Никола Пуссен. Похищение сабинянок, 1634–1635. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Питер Франциск Мартениси. Гравюра по картине Петра Пауля Рубенса «Похищение сабинянок», 1763–1769. Рейкс-музеум, Амстердам

Чтобы достичь этого эффекта, художнику пришлось собрать тела в массы, противопоставить одну массу другой, оставить в середине пустоту и одновременно подавить установку зрителя на чтение деталей. В результате полотно Рубенса мобилизует другой тип восприятия, который позволяет читать динамику. Рубенс понимает, что достижение динамики возможно лишь там, где блокировано чтение отдельных деталей, иначе общее динамическое целое будет раз-

рушено. Неудивительно, конечно, что живопись тесно связана с особенностями нашего зрения. Один тип живописи в большой мере мобилизует периферическое видение, а другой – центральное.

Психологи различают наличие двух систем – where system и what system: систему «где» и систему «что». Система «где» определяет общую локализацию, топографию места, фиксирует движение, она связана с палочками. А восприятие деталей, понимание вот этого «что» осуществляют колбочки. Эволюционно две системы возникают в разные периоды. Система «где» более старая. Различие между этими системами никогда не исчезает, сигналы идут по-разному, интеграция их происходит только на уровне сложных психических процессов. Те сигналы, что посылают в мозг колбочки, первоначально не синтезируются с теми, что посылают палочки. Интеграция происходит позже, и это важно. Первоначальная сепарация позволяет осуществить не просто смешение сигналов от разных систем в общую массу, а относительно структурную интеграцию. Все искусство замешено на этой двойственной системе, поэтому она так существенна.

Под конец я хочу остановиться на загадке улыбки Моны Лизы. Одни, как известно, видят эту улыбку, другие нет. Считается, что это первый улыбающийся портрет в истории живописи. У советского поэта Павла Антокольского есть стихотворение «Встань, Прометей!», в котором есть странное четверостишие об этой улыбке:

Встань, Леонардо, свет зажги в ночи,  
Оконце зарешеченное вытри  
И в облаках, как на своей палитре,  
Улыбку Моны-Лизы различи.



Улыбка Моны Лизы. Из книги: Margaret Livingstone. Vision and Art. The Biology of Seeing. Los Angeles; Berkeley, University of California Press, 2004

Станным мне оно кажется потому, что поэт считает, что улыбка Джоконды являет себя в ночи, то есть именно тогда, как отключена система зрения «что». И эта неожиданная интуиция как будто получает подтверждение в науке.

Психолог, занимающаяся искусством, Маргарет Ливингстон утверждает, что улыбка Моны Лизы связана с восприятием этой картины двумя системами. Одна система позволяет увидеть улыбку, а вторая ее стирает. Улыбка возникает

в системе «где», доминирующей в ночном видении и усиливающей контрасты. Когда же мы переходим к системе «что» и сосредотачиваемся на деталях, улыбка становится менее заметной.

Чем выше четкость изображения, тем менее улыбчива Мона Лиза. Динамизм улыбки связан с системой контрастов и исчезает вместе с ними. Ливингстон утверждает даже, что чтение мимики оказывается эффективней в рамках более архаичных систем восприятия: «Когнитивные процессы высокого уровня, – пишет она, – такие как речь, могут заглушать процессы более низкого уровня, такие как интерпретация эмоциональных состояний. Я подозреваю, что люди могут лучше оценивать правдивость, если лица тех, кто лжет или говорит правду, немного выведены из фокуса»<sup>361</sup>. С ее точки зрения, улыбка в полной мере проявляет себя в результате определенного зрительского поведения. Для того чтобы хорошо ее увидеть, мы должны сначала смотреть на уши или прическу Моны Лизы, отвлечься от губ и увидеть периферическим зрением улыбку как систему контрастов, а затем перевести глаза на ее губы. Тогда произойдет перенос контраста, воспринимаемого нашим боковым зрением, на центр, и Джоконда начнет улыбаться. Все тут связано с переносом взгляда от периферии к центру.

---

<sup>361</sup> Margaret Livingstone. *Vision and Art. The Biology of Seeing*. Los Angeles; Berkeley, University of California Press, 2004, p. 73. Пример с картиной Моне я тоже позаимствовал у Ливингстон.

В сущности, речь тут идет о том, что всякая живопись должна пониматься как динамическая интеграция по меньшей мере двух систем. Зритель все время переходит от одного типа восприятия к другому. Но в некоторых направлениях живописи несомненна преобладающая ориентация на одну из этих систем. Так, некоторые картины импрессионистов построены в основном на контрасте цветов, которые сливаются воедино и приносят деталь в жертву динамизму. Несмотря на значимость цвета, импрессионизм во многом ориентирован на периферийную систему восприятия, а академическая живопись – на центральную систему восприятия.

Мы все время занимаемся интеграцией разных систем. Речь идет о сложном процессе, описываемом отношением центр/периферия, которое еще в 1953 году было досконально исследовано психологом Стивеном Каффлером. Одна из важных проблем восприятия – это экономия его организации. Мы не можем воспринять оттенки цвета и освещенности каждого пикселя в отдельности. На принципе сходной экономии построена запись и передача изображений, известная как система JPEG. Фотографии, кодирующие характеристики каждого пикселя, потребуют огромного объема памяти. JPEG фиксирует однородные зоны и кодирует зону как многократное повторение одного пикселя. Точно так же работает наш мозг. Каффлер заметил, что маленькие пятнышки света лучше активируют рецепторы, чем большие пятна.

Одновременно активируются и ингибируются ганглиозные клетки. При этом ингибируются рецепторы, непосредственно примыкающие к зоне активного восприятия. Возникает отношение центр/периферия, сопровождающееся подчеркиванием границ между разными зонами, то есть, в конечном счете, усилением контраста. Все, что находится внутри границы, воспринимается как один оттенок цвета и уровень световой интенсивности, а все, что расположено на внешней стороне границы, – как другой. Таким образом, происходит упрощение организации видимого поля. При этом мы все время занимаемся перераспределением отношения центр/периферия, что позволяет нам более экономно и эффективно обрабатывать информацию об изображении. Не будь этой упрощающей системы, мы бы тратили на визуальное восприятие гораздо больше времени и энергии. Ганглиозные клетки тут активно задействованы, ведь именно через них происходит первичное объединение этих зон.

Этот упрощенный экскурс в анатомию и физиологию нашего зрения нужен мне, чтобы уйти от понимания изображения как статичной картинки и еще раз подчеркнуть, что изображение – это результат многоуровневого динамического процесса, обладающего сложной интегративной функцией. Разные системы интегрируются, но каждый раз могут интегрироваться по-разному, как показывает Ливингстон на примере с улыбкой Моны Лизы. Мы переходим от одного момента к другому, все время меняется распределение зон

центра и периферии и, соответственно, меняется то, что мы видим. Мы по-разному соединяем контрасты, освещенность, цвет. Это мерцающая система, которая синтезируется, дифференцируется, меняется. Изображение – это не предмет, но процесс в нашем сознании. Самые замечательные живописцы принимали это в расчет.

## Лекция IV

О стыде. Макс Шелер: стыд как выражение переходов от индивидуального к всеобщему. Нагота и форма тела. Атлет становится богом. Ксоанон: столб становится антропоморфным. Форма и время. Форма и лицо. Физиогномика. Маска как истина и ложь. Анатомия и *écorché*. Ласко: неизобразимость человека. Леви-Стросс и Леруа-Гуран: первобытные изображения как язык. Шаманизм и лабиринты транса. «Art and Agency» Альфреда Гелла. Внешнее и внутреннее. Пойесис как обнаружение скрытого. Хайдеггер. Гепатоскопия. Хумбаба – лицо-внутренности. Синди Шерман и травма взгляда.

В прошлый раз я говорил об особенностях зрения и коротко о том, как анатомия и физиология нашего зрения отражаются в искусстве. Сегодня я попытаюсь выйти на другой уровень антропологии. Моя задача – постепенно двигаться от биологии к культуре и искусству. Мне еще предстоит более подробно остановиться на примитивном племенном искусстве. А сегодня я хочу поговорить о возникновении формы, о связи формы и человеческого тела, о том, как человеческое тело начинает оформляться как некая форма. В прошлой лекции я говорил о том, что человек отличается от животного мира своей наготой и «безвидностью». Американский антрополог Десмонд Моррис написал влиятельную

книгу о человеке – «Голая обезьяна». Нагота этой обезьяны должна быть принята в расчет, когда мы говорим о ней. Мы уже обсуждали свойство человека покрывать себя изображениями, которые придают ему определенность, проецируют на него идентичность, но при этом речь идет об определенности социального типа, например принадлежности к племени или клану. Индивидуальная идентичность, конечно, тоже может создаваться одеждой и гримом. В упомянутом мной племени омо из южной Эфиопии живопись на теле и лице одновременно и уничтожает индивидуальность, и создает ее. Речь идет о некоем мерцании индивидуального и родового, характерном, например, для феномена моды.

Сказанное отсылает к одному качеству, которое, как мне кажется, напрямую связано с появлением формы человека в изображениях, – это *стыд*. Стыд неизвестен животным. Именно человек испытывает стыд наготы. Это характерное явление в той или иной степени присутствует во всех культурах, за исключением самых примитивных племен, которые еще недавно можно было найти среди, например, австралийских аборигенов. Почти всюду люди прикрывают свои гениталии, некая загадочная сила заставляет их украшать себя, одеваться и скрывать части своего тела.

Фрейд говорил, что человеческие гениталии бесформенны и в силу этого вызывают отвращение. За исключением состояния эротического возбуждения, вид половых органов неприятен человеку. В этой ситуации сложно проявляется

неустойчивая оппозиция форма/бесформенное. Стыд интересен тем, что он в иной перспективе возвращает нас к вопросу о глазе и взгляде. Стыд невозможен без взгляда, обращенного на испытывающего его человека. Выражаясь философски, стыд прямо связан с «бытием-для-другого». Жан-Поль Сартр так писал о стыде: «... личность представлена сознанию, поскольку она есть объект для другого. <...> стыд <...> является стыдом перед собой, он является признанием того, что я есть тот объект, на который смотрит другой и судит его»<sup>299</sup>. Иными словами, стыд возникает под воздействием инверсии глаза во взгляд.

Но в своем рассказе я обращусь не к Сартру, а к немецкому феноменологу Максу Шелеру, автору специального эссе о стыде. Стыд обладает свойством исчезать и появляться. Приходит женщина к незнакомому мужчине-гинекологу и во время медицинского осмотра не испытывает стыда. Или мать, когда бежит на помощь своему ребенку, не испытывает стыда, даже если она почти не одета. Согласно Шелеру, стыд – это чувство обращенности к самому себе, чувство себя, и в этом смысле он солидарен с Сартром, у которого это тоже чувство себя, испытываемое через взгляд другого. Если человек полностью поглощен чем-то вне себя, он не испытывает стыда. Но стыд не появляется и тогда, когда человек воспринимается другими не как неповторимый

---

<sup>299</sup> Жан-Поль Сартр. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., Республика, 2004, с. 283–284.

индивид, а как некая безличная роль, функция, например роль пациентки в кабинете гинеколога и роль натурщицы перед художниками. Но, замечает Шелер, ощущение себя индивидом не всегда вызывает стыд. Вот что пишет философ: «„Обращение“ к самому себе, укорененное в этой динамике стыда, не происходит, когда человек „дан“ самому себе как нечто общее или индивидуальное. Оно возникает тогда, когда ощущаемая интенция другого колеблется между индивидуализирующей и генерализирующей установкой и когда моя собственная интенция и ощущаемая мной противоположная интенция имеют не общее, но противоположные направления»<sup>300</sup>. Иными словами, стыд возникает тогда, когда установки человека, который его испытывает, и того, кто на него смотрит, имеют противоположные направления. Женщина у врача хочет быть безликой пациенткой, а врач, вместо того чтобы следовать ее желаниям, начинает видеть в ней предмет особого интереса, индивида.

Стыд появляется при переходе от всеобщего, от усредненности к индивидуальному или наоборот. Этот переход любопытен. Человек существует в качестве родового существа и индивида одновременно. Животное – тоже родовое существо, но оно не достигает той степени индивидуации, которая доступна человеку. Не припомню, кто именно говорил, что кошмар – это животное с индивидуированным челове-

---

<sup>300</sup> Max Scheler. Shame and Feelings of Modesty. – In: Max Scheler. Person and Self-Value. Three Essays. Dordrecht, Martinus Nijhoff, 1987, p. 16.

ческим лицом или же человек с мордой животного. Одежды, украшения, татуировки прежде всего выражают родовое, связанное с тотемом. Члены племен, которые в рисунках на теле используют изображения животных, уподобляют себя животным. Есть исследования, например Леви-Брюля, который говорит, что в такого рода племенной культуре человек не отличает себя от животного, который является его тотемом. Согласно его интерпретации, некоторые индейцы бороро не признают отличий между собой и попугаями араара: «„Бороро <...> хвастают, что они – красные араара (попугай)“». Это вовсе не значит, что только после смерти бороро превращаются в араара или что араара являются превращенными в бороро и поэтому достойны соответствующего обращения. Нет, дело обстоит совершенно иначе. Это не имя, которое они себе дают, это также не провозглашение своего родства с араара, нет. Бороро настаивают, что между ними и араара присутствует тождество по существу. Фон ден Штейнен полагает непостижимым, как они могут считать себя одновременно человеческими существами и птицами с красным оперением. Однако для мышления, подчиненного закону партиципации, в этом нет никакой трудности»<sup>301</sup>.

С другой стороны, человек – это крайне индивидуализированное существо, вся его биография связана с индивидуацией, как говорят философы. Человеческая мода всегда ко-

---

<sup>301</sup> Люсьен Леви-Брюль. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. М., Педагогика-пресс, 1994, с. 63.

леблется между снятием индивидуальности и ее подчеркиванием. Мода диктует тип, создает единообразие и одновременно является способом индивидуировать себя в рамках этого единообразия. То же и с татуировками. Девочка, любящая татуировки, пытается выделить себя из массы и одновременно становится частью массы татуированных девочек и исчезает в ней.

В интимных отношениях стыд, по мнению Шелера, исчезает, отчасти потому, что в них исчезает индивидуальность. Мы регрессируем на уровень животных. Индивидуальность партнера, которая важна перед этим и после этого, растворяется в физиологическом акте, который ее снимает. Лакан говорил, что романтическое чувство любви призвано восстановить индивидуальность отношений после полового акта. Личность возникает в любви в противовес ее исчезновению в телесных отношениях.

Тело – это такая поверхность, на которой индивидуальность в принципе поглощается всеобщим. Человеческое восприятие превращает мир в знаки, значимые тотальности. Тело идеально значит. Западная культура традиционно отделяет тело от лица. Лицо специализируется в индивидуальном, тело снимает ту индивидуальность, которая есть в лице. Лицо этому сопротивляется. В Древней Греции, придумавшей эстетику наготы, нет лиц. Тело подчеркивает всеобщность, принадлежность к человечеству как виду. И тут существенно смешение всеобщего, видового с идеей красоты,

которая как бы поглощает индивидуальность. Красота по-гречески – κάλλος (kállos), это нечто чувственно данное, но у Платона чрезвычайно приближающееся к невидимой высшей идее блага. У греков всеобщее и прекрасное характеризуют тело, потому что оно приобретает форму. Казалось бы, ничего не надо придумывать, у нас у всех есть тело, имеющее какую-то форму. Но это далеко не так.

Джорджо Агамбен, например, остроумно заметил, что нагота в принципе недостижима и не может быть представлена в виде некоей конечной формы. Он говорит о стриптизе как об акте, который никогда не может быть завершен явлением наготы: «Как событие, которое никогда не достигает завершенной формы как форма, не позволяющая вполне схватить себя, когда она случается, нагота, – пишет он, – в прямом смысле слова бесконечна: она никогда не прекращает случаться»<sup>302</sup>. Агамбен даже говорит о поражении взгляда, устремленного на обнаженное тело, так как нагота всегда остается недостижимой, даже если на человеке не осталось ни клочка одежды. Агамбен ссылается на теологическое толкование невинной наготы Адама и Евы в раю, согласно которому они были одеты в благодать. Философ пишет: «То, что благодать подобна одежде (Августин называет ее *indumentum gratiae*), означает, что как и любая одежда, она – добавка, которая может быть удалена. Но именно поэтому прибавка благодати изначально создала человеческую

---

<sup>302</sup> Giorgio Agamben. *Nudities*. Stanford, Stanford University Press, 2011, p. 65.

телесность как „обнаженную“, а ее изъятие вновь возвращает к предъявлению наготы как таковой»<sup>303</sup>.

Агамбен считает, что западное отношение к телу насквозь пронизано христианским богословием. Но я думаю, что важнее тут не Августин, а греки, у которых нагота действительно постепенно превратилась в невидимую одежду, которую христиане позже связали с благодатью. Гай Давенпорт в одном из своих рассказов пишет: «...быть нагим и голым – разные вещи. Давид Микеланджело был наг, стройные скауты в „Náš Skautik“ были нагими, в шортах хаки или без, а вон тот старый пердун с пучками волос, торчащими из ушей, беременный волейбольным мячом, с тощими ногами и морщинистыми коленями, – ГОЛЫЙ»<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> Ibid., p. 62.

<sup>304</sup> Гай Давенпорт. Погребальный поезд Хайле Селассие. Тверь, Kolonna Publications и Митин Журнал, 2003, с. 7.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.