

The background is a complex, abstract painting. It features a central, somewhat recognizable face, possibly a classical or religious figure, rendered in a style that blends realism with abstraction. The face is composed of various textures and colors, including blues, greys, and earthy tones. Surrounding the face are vibrant, chaotic patches of color—reds, oranges, yellows, and blues—along with geometric shapes and patterns that suggest a collage or a fragmented visual field. The overall effect is one of intense visual complexity and emotional depth.

“
литературные и визуальные тексты,
описывающие болезнь, образуют сверттекстовое
единство – метатекст morbальности
”

Елена Трубецкова

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

«Новое зрение»:

болезнь как прием
остранения в русской
литературе XX века

Елена Трубецкова
«Новое зрение»: болезнь
как прием остранения в
русской литературе XX века
Серия «Очерки визуальности»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=43623282

*«Новое зрение»: болезнь как прием остранения в русской литературе
XX века: Новое литературное обозрение; Москва; 2019
ISBN 978-5-4448-1310-2*

Аннотация

Одной из существенных особенностей модернистской культуры была попытка раздвинуть границы изобразимого. Этим объясняется ее особый интерес к болезненному, выходящему за границы «нормы», – в частности, к деформациям зрения и сознания. Такой интерес неизбежно провоцирует смену привычной оптики, вызывая к жизни разного рода визуальные эксперименты. Автор исследует «место встречи» искусства и медицины в русской культуре, анализирует произведения М. Алданова, С. Кржижановского, В. Набокова, А. Ремизова, Б. Пастернака и др.

Содержание

Смена визуальных кодов (Вместо предисловия)	5
Глава I	56
Болезнь как точка бифуркации	56
Конец ознакомительного фрагмента.	59

Елена Трубецкова
«Новое зрение»: болезнь
как прием остраниения в
русской литературе XX века

© Е. Трубецкова, 2019,

© Е. Габриелев. Оформление, макет серии, 2019,

© ООО «Новое литературное обозрение», 2019

* * *

Смена визуальных кодов (Вместо предисловия)

В 1922 году Юрий Тынянов в статье о Пастернаке назвал болезнь «самым удобным трамплином, чтобы броситься в вещь и разбудить ее»¹. Болезнь как способ нового видения, как прием *остранения*, описанный Виктором Шкловским, – предмет нашего исследования.

Увидеть мир по-новому, очищенным от автоматизма восприятия взглядом, стало общей целью и одновременно объектом острых споров представителей разных направлений модернизма и авангарда начала XX века. Неотъемлемым признаком подлинного искусства формалисты назовут умение «делать знакомые вещи незнакомыми» (В. Шкловский)².

¹ Тынянов Ю. Промежуток // Тынянов Ю. История литературы. Критика. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 420.

² Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Сост. А.Ю. Галушкин, А.П. Чудаков. М.: Советский писатель, 1990. С. 63. Следует отметить, что, обосновывая понятие *остранения*, Шкловский обратился не к текстам футуристов, а к классике, доказывая, что это – прием, который использует каждый по-настоящему талантливый художник, вне зависимости от принадлежности к направлению и времени создания произведения. Хансен-Леве, описывая историю формализма, убедительно продемонстрировал, что Шкловский «не просто создал новый литературоведческий термин, которому предстояло большое будущее, но и одновременно с этим сформулировал также центральный эстетический и философский принцип современного искусства и его теории» (Хансен-Леве О. Русский форма-

Юрий Тынянов, говоря о значении поэзии Хлебникова, определит его произведения как «новое зрение»³. О необходимости формирования нового видения будут писать как философы рубежа веков (Ч. Хинтон, П. Успенский, П. Флоренский), так и художники (В. Кандинский, М. Дюшан, К. Малевич, М. Матюшин, П. Филонов, Ф. Купка, А. Бретон, А. Родченко).

Само понятие «новое зрение» включает в себя сложный комплекс смыслов, связанных, с одной стороны, с совершенствованием самого физического процесса смотрения, то есть «восприятия органом зрения и зрительным анализатором величины, формы, цвета предметов и их взаимного расположения», а с другой – с изменением системы взглядов на мир – мировоззрения. Не случайно «мировоззрение», образованное как калька с немецкого «Weltanschauung»⁴ («Welt» – «мир», «Anschauung» – «воззрение»), по самой своей форме связано с феноменом визуального восприятия. Эта же двупланность относится и к понятию «видение», употребляемому и как синоним «зрения», и в значении «восприятие» и «система мнений»⁵. Аналогичный пример – сло-

лизм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 12).

³ Тынянов Ю. О Хлебникове // Тынянов Ю. История литературы. Критика. С. 424.

⁴ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т 2. М.: Прогресс, 1986. С. 626.

⁵ Михаил Ямпольский, давая своей монографии «О близком» подзаголовок

во «взгляд» как «направленность зрения» и как «мнение».

Истинность и наибольшая достоверность зрительных впечатлений отражается в языковой картине мира⁶. Об этом свидетельствует внутренняя форма слов, утверждающих достоверность суждения: «очевидно», «наглядный пример». В то же время заблуждения трактуются как «слепота». Само зрение, его деформация или полная его утрата, так же как и орган зрения – глаз – имеют большую область метафорических проекций в области этики и эстетики⁷.

В христианской традиции зрение осмысливается как особый вид духовной деятельности: «Светильник тела есть око; итак, если око твоё будет чисто, то и все тело твоё будет светло; а если оно будет худо, то и тело твоё будет темно» (Лук.11:

«Очерки немиметического зрения», пояснил, что он разводит понятия «зрение» и «видение», так как «Видение включает в себя помимо зрения весь комплекс явлений, связанных с психологией восприятия, и к тому же оно обогащено культурой и социальным опытом. Зрение относится скорее к области физиологии и оптики» (*Ямпольский М.* О близком. Очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 14.). Но предпринятый им анализ, особенно произведений Пруста и Набокова, явно свидетельствует о выходе и к психологии восприятия, и к «обогащенному культурой и социальным опытом» индивидуальному миру авторов, то есть к комплексу значений, связанных с «видением».

⁶ См., например: *Якобсон Р.О.* К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствометрия / Под ред. Ю.М. Лотмана, В.М. Петрова. М.: Мир, 1972; *Брагина Н.М.* Память в языке и культуре. М.: Языки славянских культур, 2007. *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999.

⁷ Об осмыслении феномена зрения и образа глаза в мифах, ритуально-магических практиках и иконографии см.: *Сила взгляда: Глаза в мифологии и иконографии.* М.: РГГУ, 2014.

34)⁸. Глаза и феномен зрения наделяются исключительным значением в иконографии.

Морис Мерло-Понти рассматривал видение как данную человеку способность «изнутри участвовать в артикуляции Бытия». Анализируя уникальный опыт и произведения П. Сезанна, П. Клее, А. Матисса, Т. Жерико, О. Родена, он пришел к выводу, что видение – «встреча, как бы на перекрестке, всех аспектов Бытия»⁹; и в этом непрерывном и нерасторжимом взаимодействии человека и природы «само безмолвное Бытие» обнаруживает присущий ему смысл.

«Зрением возглавляются наши способности познавать мир»¹⁰, – утверждал Павел Флоренский. Рудольф Арнхейм писал, что визуальные образы в большой степени определяют когнитивные процессы и зрительное восприятие по своей структуре представляет собой «чувственный аналог интеллектуального познания»: «В настоящее время можно утверждать, что на обоих уровнях – перцептивном и интеллекту-

⁸ Излечение глазной болезни в Священном Писании метафорически осмысливается как духовное *прозрение*: «глазную мазью помажь глаза твои, чтобы видеть», – говорит Иисус ослепшим душой и впадающим в грех (Откр. 3:18). Познание высшей Истины представляется как свет, который откроется верующим: «и поведу слепых дорогою, которой они не знают, неизвестными путями буду вести их; мрак сделаю светом пред ними, и кривые пути – прямыми: вот что Я сделаю для них и не оставлю их» (Ис.42:16).

⁹ Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 56.

¹⁰ Флоренский П. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 129.

альном – действуют одни и те же механизмы»¹¹. Неразрывную связь когнитивных процессов с визуальным восприятием подтверждают медицинские данные: так, «опыты над внесетчаточным зрением свидетельствуют о том, что некоторые пороки глаз, например, страбическая амблиопия, вызывают у пациента нарушение сознания: глаз сохраняет свои свойства, в нем создается изображение, но сознание отклоняет его с растущим упрямством, приводящим иногда к полной слепоте»¹².

Зрение неразрывно связано не только с сознанием индивида. Каждая эпоха имеет свою визуальную картину мира, в которой отражаются основные эстетические, религиозные, философские, научные искания¹³. Михаил Матюшин считал: «Художник всегда отмечает то состояние восприятия пространства – мерность, – которое свойственно его эпохе»¹⁴.

¹¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. С. 59.

¹² Romain J. La vision extra-rétinienne et le sens paroptique. Paris: Gallimard, 1964. Цит. по: Верильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. С. 17.

¹³ Изменение восприятия пространства, света, цвета, перспективы, представлений об устройстве и функциях глаза в религиозно-философском контексте и в связи с научными открытиями от античности до современности прослеживает Л. Лиманская (Лиманская Л.Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. М.: РГГУ, 2008); Е. Бобринская представляет подробное описание визуальной картины мира русского авангарда (Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006).

¹⁴ Матюшин М. Опыт художника новой меры // К истории русского авангарда / Сост. Н. Харджиев. Стокгольм: Hylaea prints: Almqvist & Wiksell intern, 1976. С. 159.

Смена визуальных кодов в искусстве рубежа XIX–XX веков была обусловлена как фундаментальными научными открытиями, техническими изобретениями, приведшими к появлению новых медиа, так и осознанием исчерпанности старых форм, не способных отразить катастрофическую социальную атмосферу эпохи и передать религиозный и философский кризис, испытываемый современниками.

Проблема кризиса искусства, причин его возникновения и новых форм, ставших ответом и способом преодоления этого кризиса, волновала умы как в начале XX века, так и на рубеже XX – XXI веков. В различных аспектах и с разными «диагнозами» этот вопрос был рассмотрен в трудах религиозных мыслителей и философов, искусствоведов, писателей, художников, критиков. С одной стороны, высокий уровень проработанности этой проблемы, а с другой – ее принципиальная неисчерпаемость позволяют остановиться только на некоторых моментах изменения культурной и научной парадигмы, которые представляются нам наиболее значимыми для понимания актуальности концепции «нового зрения» для искусства XX века.

«Новое зрение» – емкая метафора искусства, утверждающего новое отношение к миру и к человеку. Например, когда Алексей Крученых говорил: «Мы стали видеть здесь и там <...> Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь»¹⁵, – он декларировал принципы работы со словом,

¹⁵ Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футури-

которые должны были способствовать «постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта».

Но даже фрагментарный обзор показывает, что идея «нового зрения» в научном и философском контексте трактовалась не только метафорически. Иное осмысление пространства в геометрии Лобачевского (1826–1830), предсказание Дж. Максвеллом существования электромагнитных волн (1865) и опытное подтверждение этого факта Г. Герцем (1868) (стремящимся теорию Максвелла опровергнуть), открытие рентгеновского (1895) и гамма-излучения (1900), появление на рубеже веков квантовой физики и обоснование дуализма волна – частица де Бройлем (1924), создание общей и специальной теории относительности Эйнштейном (1905–1916), математическое доказательство четырехмерного пространства – времени А. Пуанкаре (1905) и Г. Минковским (1908), обоснование принципа дополнительности Нильсом Бором (1927) и принципа неопределенности В. Гейзенбергом (1927) стали не только фундаментальными научными открытиями, – они перевернули привычное представление о пространстве и времени, поставили под сомнение вопрос о возможности исчерпывающего знания и описания окружающего мира, показали существование невидимой для обычного глаза энергии.

Увидеть и отобразить сложный многомерный образ реальности по-разному пытались художники и поэты. «После

произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения, – писал Евгений Замятин, – окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачнулась аксонометрия перспективы, треснули оси X-ов, Y-ов, Z-ов – и размножились лучами. В одну секунду – не одна, а сотни секунд; и на портрете Горького – рядом с лицом повисли: секундная, колючая от штыков улица, секундный купол, секундный дремлющий Будда; на картине одновременно – Адам, сапог, поезд. И в сюжетах словесных картин – рядом, в одной плоскости: мамонты и домовые комитеты сегодняшнего Петербурга; Лот – и профессор Летаев. Произошло смещение планов в пространстве и времени»¹⁶.

Долг художника – найти визуальный эквивалент скрытых сил Вселенной, изображать высшую, «истинную действительность» и уникальный мир человека. «Упорно и точно рисуй каждый атом»¹⁷, – призывал Павел Филонов. Обосновывая принципы аналитического искусства, он говорил о стремлении к «абсолютному, наибольшему, полнейшему исчерпывающему видению», для чего необходим не только «зоркий», но «знающий глаз исследователя». Так же, как

¹⁶ Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Избранные произведения. М.: Советская Россия, 1990. С. 415.

¹⁷ Филонов П. «Сегодняшнее собрание по вопросам искусства...» 1923. Доклад // Филонов: художник, исследователь, учитель: В 2 т. Т. 1. М.: Агей Томеш, 2006. С. 93.

при изображении яблони мастера аналитической живописи должны интересоваться не ее ствол, листья, а, в первую очередь, процесс, «как берут и поглощают усики корней соки почвы, как эти соки бегут по клеточкам древесины вверх, <...> перерабатываются и превращаются в атомистическую структуру ствола и ветвей <...>», так и при создании аналитических портретов главным становится «не пиджак или лицо человека», а «явление мышления с его процессами в голове этого человека или то, как бьет кровь в его шее через щитовидную железу, и притом таким порядком, что этот человек неизбежно будет либо вялым, либо бодрым, умным, либо идиотом»¹⁸. «Знающий глаз» преодолевает покров реальности. Филонов отражает утопическую мечту художников и ученых увидеть незримое, проникнуть внутрь материи и сознания.

На смену «радости узнавания» классического мимезиса приходит иное взаимодействие реальности и искусства¹⁹. Художник становится со-творцом и открывателем мира, недоступного профанному взгляду. «<...> между искусством ТВОРИТЬ и искусством ПОВТОРИТЬ большая разница», – утверждал Казимир Малевич²⁰. «Зачем рисовать реальные

¹⁸ Филонов П. Краткое пояснение к выставленным работам // Филонов: художник, исследователь, учитель: В 2 т. Т. 1. М.: Агей Томеш, 2006. С. 190.

¹⁹ См.: Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структуры образа в художественной культуре XX века // Вестник Самар. гос. ун-та. Гуманит. выпуск. 1997. № 3(5). С. 52–60.

²⁰ Малевич К. Supremus. Кубизм и футуризм // Малевич К. Произведения раз-

деревья? – задавал риторический вопрос Франтишек Купка. – Природа все время меняется, ее суть – в метаморфозах». Поэтому беспредметная картина «воспроизводит жизнь точнее, чем самая верная реалистичная живопись»²¹.

Во многом изменили представление о природе визуального восприятия исследования в области оптики и физиологии зрения. Изобретение Г. Гельмгольцем офтальмоскопа, позволяющего обследовать глазное дно, произвело переворот в офтальмологии, многие считают, что это изобретение и стало основной причиной выделения ее в особую отрасль науки. Были описаны и введены новые методы в лечении глазных патологий (в частности, катаракты, глаукомы, отслойки сетчатки) Альберта фон Грефе, Алексея Маклакова, Михаила Авербаха. Активно изучалась роль нервных рецепторов и мозга в процессе зрения. Развитие трехкомпонентной теории Юнга – Гельмгольца и обсуждение оппонентной гипотезы цветового зрения Эвальда Геринга были актуальны не только для ученых и физиологов. Они притягивали внимание художников, поэтов, деятелей театра. Опыты импрессионистов и теория цвета Василия Кандинского, эксперименты Франтишека Купки, лучизм Михаила Ларионова стали сво-

ных лет: Статьи. Тракаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / Сост., публ., подг. текста, комм. и прим. А.С. Шатских. М.: Гилея, 2004. Электронный ресурс. Режим доступа: http://kazimirmalevich.ru/t5_1_1_3_3

²¹ Цит. по: Абрахам Р. Хаос и фракталы Парижа // Арт-фрактал. Сб. статей / Пер. с англ., фр. Е.В. Николаевой. СПб.: Страта, 2015. С. 74.

его рода развитием и уникальными интерпретациями научных идей времени.

Очень интересен пример Михаила Матюшина, создавшего концепцию «расширенного зрения», опирающуюся на труды по оптике и физиологии зрения и оказавшую большое влияние на вторую волну русского авангарда²². Развивая научные идеи теории двойственности зрения (т. е. разделение на центральное и периферическое)²³, Матюшин говорил о необходимости одновременного задействования всех рецепторов сетчатки (и колбочек желтого пятна, и палочек пери-

²² См. об этом: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Современная западная русистика, 1995. С. 40–48, 77–84. *Он же.* «Оптический обман» в русском авангарде: «О расширенном зрении» // *Russian Literature*. 1998. Vol. XLIII. С. 245–258. (переиздание в кн.: *Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011). *Он же.* От физиологии к метафизике: видеть и ведать. «Расширенное зрение», «вне-сетчаточное зрение», ясновидение // *Научные концепции XX века и русское авангардное искусство*. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2011. С. 75–94.

²³ Согласно теории Иоганна фон Криза, колбочки в центре сетчатки могут воспринимать лишь цвет, тогда как палочки по краям сетчатки могут воспринимать свет, темноту и движения, но не цвет. Фон Криз представил общественности свою «Теорию двойственности» в 1923 году, но высказал аналогичные идеи еще в 1905 году. До сих пор эта концепция считается научно приемлемой, за исключением тезиса о том, что периферическое зрение не воспринимает цвет. Более поздние опыты показали, что периферия сетчатки воспринимает цвета, хотя, в основном, синие оттенки. О влиянии идей фон Криза на Матюшина см.: *Тильберг М.* Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / Пер. с англ. Д. Духавиной, М. Ярош. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 192.

ферии²⁴) для того, чтобы достичь «двойного зрения», при котором глаз круглосуточно мог бы видеть не только движение и глубину, но и цвета – вне зависимости от условий освещения.

Говоря о несовершенстве зрения человека, в частности, об очень узком угле обзора центральной части глаза (видении мира «как в тонкую трубочку»), Матюшин был уверен, что тренировками можно добиться расширения угла зрения и обострения его четкости в любое время суток, как у некоторых животных и птиц²⁵.

²⁴ Матюшин разделил «центральное зрение» желтого пятна, активное в течение дня и позволяющее видеть четкие контуры и яркие цвета, и «периферическое зрение» внешних краев сетчатки, позволяющее видеть движение и контрасты света и функционирующее ночью.

²⁵ Обосновывая концепцию «расширенного смотрения», Матюшин предлагает метод, обратный тому, что долгое время был характерен для традиционного искусства. В начале XVIII века немецкий поэт Бартольд Генрих Брокес в одном из стихотворений с примечательным названием «Гарантированное средство для глаз» советовал читателям при наслаждении роскошным пейзажем концентрировать свое зрение, так как «наши глаза <...> не в силах упорядоченным образом видеть количество, торжественность, гармонию красок и роскошь <...> С помощью яркого света мы впускаем в наши зрячие кристаллы сразу слишком много предметов, и притом со всех сторон, вместо того, чтобы наш разум влек их к единству, созерцал один за другим <...>» (Цит. по: *Киттлер Ф.* Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. М.: Логос; Гнозис, 2009. С. 95.) Брокес предлагал зрителю сложить особым образом ладони перед глазами и сквозь маленькое отверстие любоваться отдельными частями общей картины, которые в этом случае предстанут более четкими и завершенными. Фридрих Киттлер, приводя пример из Брокеса в своих лекциях, проводит параллель описанного им метода смотрения с устройством камеры обскуры и волшебного фонаря, оптических медиа, отражавших модель видения

Концепция «расширенного смотрения» показательна для своего времени, когда и философы, и художники, прибегая к данным физиологии, психологии и истории живописи, говорили об условности линейной перспективы, видя в ней изображение статического пространства с неподвижной точки зрения, без учета особенностей бинокулярного зрения и психологической значимости объектов²⁶. При этом, по образному выражению П. Флоренского, наблюдатель «мыслится одноклазым, как циклоп, ибо второй его глаз нарушает единственность, а следовательно, и абсолютность точки зрения, и тем самым изобличает обманность перспективной картины»²⁷.

В 1920-е годы в Гинхуке Матюшин руководил Отделом Органической культуры и провел ряд интереснейших опытов по изучению восприятия цвета и возможностям расширения угла зрения, приближению его к 360°, для чего необходимым представлялось активное задействование и тренировка не только органов зрения, но и мозговых центров. Матюшин был убежден, что зрение – ключевой источник информации об окружающем мире, и расширение способ-

той эпохи. Концепция «расширенного смотрения» Матюшина отражает взгляд «нового человека».

²⁶ *Флоренский П.* Обратная перспектива // Флоренский П. Сочинения: В 4 т. Т. 3. Кн. 1. М.: Мысль, 2000; *Пановски Э.* Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука-классика, 2004; *Мерло-Понти М.* Око и дух М.: Искусство, 1992.

²⁷ *Флоренский П.* Обратная перспектива. С. 70.

ностей визуального восприятия может позволить человеку сформировать «расширенное сознание». Свое направление он назвал Зорвед («ЗОР-ВЕД (Зрение + Ведание)»).

Но высшую функцию в «расширенном смотреии» выполняет, по убеждению Матюшина, не зрительный орган человека, а мозг. В статье «Не искусство, а жизнь» он подчеркивал: «Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками „Зорведа“, ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга»²⁸. В фундаментальном исследовании Маргареты Тильберг, посвященном анализу теории цвета и концепции зрения Матюшина, приведены не публиковавшиеся ранее отчеты об экспериментах, проводимых художником в руководимой им лаборатории, которые позволяют говорить о том, что его теория была далеко не умозрительной. Матюшин опирался и на труды современных ему физиологов, и сам был талантливым экспериментатором.

Идея формирования «расширенного зрения» вписывалась в контекст жизнестроительства эпохи 1920–1930-х годов. Новый человек должен был обладать новым, совершенным зрением, причем доступно оно должно было быть не немногим избранным, как в теософских практиках, а всем.

²⁸ Матюшин М. Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. Пг., 1923. 22 мая. С. 15.

Не случайно Матюшин делает акцент на связи этой концепции с взрывом, произведенным революцией: «Это пока еще „Сама примитивная жизнь“, идущая вместе с величайшими открытиями, вывороченными на поверхность чудовищным взрывом русской революции, давшей свободу и жизнь всему действительно живому и ищущему»²⁹.

Ж.-Ф. Жаккар³⁰ указал на созвучие концепции Матюшина идеям Жюля Ромена о «внесетчаточном» зрении, изложенным в его работе 1920 года³¹, где автор доказывал возможность видения не только зрительными органами, но и другими участками тела. Ромен провел ряд опытов, подтверждавших его концепцию, которые заинтересовали как французских поэтов-авангардистов круга Рене Домалея, так и Анри Бергсона³². Сопоставляя концепции «расширенного» и «внесетчаточного» зрения, Ж.-Ф. Жаккар подчеркивает, что здесь нет смысла говорить о влиянии – это было осмысление

²⁹ Там же.

³⁰ Жаккар Ж.-Ф. От физиологии к метафизике: видеть и ведать. «Расширенное зрение», «вне-сетчаточное зрение», ясновидение // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2011. С. 75–94.

³¹ *Romains J.* La vision extra-rétinienne et le sens paroptique. Recherches de psychophysiologie expérimentale et de physiologie histologique. Paris: Gallimard, 1920.

³² Ж.-Ф. Жаккар приводит свидетельство Рене Моблана, продолжившего опыты Ромена и оставившего 84 отчета о сеансах «пароптического восприятия»: *Maublanc R.* À propos de la vision extra-rétinienne (notes d'un témoin) // La revue hebdomadaire. 31.03.1923. P. 542.

идей, витавших в воздухе.

Следует также отметить, что большое значение для формирования концепций как Матюшина, так и Ромена оказали философские работы и теософия. Речь, прежде всего, идет об идее «четвертого измерения» Ч. Хинтона³³ и П. Успенского³⁴; об обосновании «психического видения тонких миров» Ч. Ледбитера³⁵ и А. Безант³⁶ и теории «сверхсознания» М. Лодыженского³⁷.

Кроме того, Матюшин, как и многие современники, был увлечен философией иррационализма, получившей большую популярность в связи с кризисом позитивистского мышления. На рубеже веков был по-новому прочитан труд А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (изданный еще в 1818 году), в котором рациональное познание рассмат-

³³ *Hinton C. The Fourth Dimension; The Ney Era of Thought. London; N.-Y.: Swann Sonnenschein & co.; Macmillan, 1904.*

³⁴ *Успенский П.Д. Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. СПб., 1914.*

³⁵ *Leadbeater C.W. Man Visible and Invisible. Adyar, 1902.*

³⁶ *Besant A., Leadbeater C.W. Thought-forms. Adyar, 1901; Besant A., Leadbeater C.W. Occult Chemistry. London, 1908.*

³⁷ *Лодыженский М. Сверхсознание и пути к его достижению. М., 1906.* Лодыженский писал о поверхностном восприятии реальности обыденным сознанием и особое внимание уделял «сверхреальности», способы постижения которой он видел как в теософии, так и в религиозном подвижничестве. Это восприятие мира за гранью обыденного сознания Лодыженский называл «Сверхсознанием» или «Разширенным сознанием». Для формирования «сверхсознания» необходимо было развитие особого зрения, способного воспринимать явления за гранью обычного мира.

ривалось как сон. В рамках нашего исследования важно использование Шопенгауэром термина индуистской философии – Майи – как глобальной иллюзии, «обманчивого покрывала»: «Весь этот воспринимаемый мир есть лишь ткань Майи, которая, как покрывало, брошена на глаза всех смертных и позволяет им видеть лишь такой мир, о котором нельзя сказать ни что он существует, ни что он не существует, ибо он подобен сну»³⁸. Этот образ стал созвучным мироощущению XX века. Цель художника – сорвать «покрывало Майи», чтобы увидеть «истинную действительность», – писал Михаил Матюшин в манифесте «Опыт художника новой меры»³⁹. Алексей Ремизов на обыгрывании образа «покрывала Майи» построит загадочное заглавие своего романа – «Подстриженными глазами»: «„Подстриженные“ определение зрения: таким глазам открыта большая реальность, чем нормальным глазам <...> „Покрывало Майи“ на глазах подстрижено»⁴⁰.

³⁸ Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Терра, 1999. С. 186.

³⁹ Матюшин М. Опыт художника новой меры // К истории русского авангарда / Сост. Н. Харджиев. Стокгольм: Hylaea prints: Almqvist & Wiksell intern, 1976. С. 169. М. Тильберг видит здесь отражение идей Свами Вивекананды, пользовавшегося большой популярностью в начале XX века (Тильберг М. Цветная вселенная. С. 223). Труды Вивекананды были переведены с 1906 по 1914 годы на русский. На наш взгляд, образ «покрывала Майи» для современников стал актуальным и из труда Шопенгауэра.

⁴⁰ Ремизов А. Лицо писателя. Материалы к книге // Грачева А.М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910 – 1950–е годы). СПб.: Пушкинский Дом, 2010. С. 331–332.

Сочетание интереса к науке с увлечением теософией и философией иррационализма, на первый взгляд парадоксальное, было характерно для рубежа веков. И, как ни странно, не так уж они противоречили друг другу. Физические открытия показали ограниченность принципов детерминизма и узость существующего научного знания, открыли путь исследования новых, не видимых невооруженным глазом явлений. Развитие естественных наук демонстрировало узость философии позитивизма⁴¹.

Синтез идей теософии, философии иррационализма и интереса к естественно-научным открытиям можно было наблюдать, конечно, не только в творчестве Матюшина или Романа. Он нашел отражение в декларациях и художественной практике Василия Кандинского, Казимира Малевича, Андрея Белого и многих других. Свое визуальное представление о «четвертом измерении» стремились создать кубисты и футуристы. Так, Умберто Боччони считал средством отражения высшей реальности «динамическую форму», являющуюся «суммой разверток трех известных размерностей». При

⁴¹ Следует отметить, что Ж.-Ф. Жаккар, приводя обзор исследований, посвященных влиянию теософских идей на формирование концепции Матюшина, подчеркивал, что оно во многом преувеличено. С его точки зрения, нужно «искать преемственность, скорее всего, у ученых, таких как Николай Лобачевский, Альберт Эйнштейн и, конечно, Герман Минковский» (*Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. С. 79.) Жаккар здесь делает акцент на тезисе Матюшина «Почти одновременно с Сезанном Лобачевский и Риман потянули и перекосили все параллели Эвклида» (*Матюшин М.* Опыт художника новой меры. С. 173).

этом он был уверен, что «одухотворение будет определяться математическими значениями и геометрическими размерами»⁴².

Истинное искусство, по убеждению художников, должно было преодолеть «материалистическое искушение» (В. Кандинский), отказаться от изображения вещей и объектов, доступных глазу. Казимир Малевич считал, что «картина живет тогда, когда краска не служит чернилами для выражения мыслей и начертания букв <...> Живописная картина должна говорить только о живописи; всякое же лицо, пейзаж вызывает у вас ассоциацию совершенно другого порядка и заменяет то, что хотел сказать художник»⁴³. В оставшейся неза-

⁴² Цит. по: *Ибаньес Р.* Четвертое измерение. Является ли наш мир тенью другой Вселенной. М.: Де Агостини, 2014. С. 67. Здесь надо отметить, что один из апологетов «четвертого измерения», Петр Успенский, считая искусство в целом лучшим способом «проникновения в тайны природы» и «мир многих измерений», называл ранний футуризм «фальсификацией» истинного искусства, так как футуристы, изображая объект с разных точек зрения, были уверены, что они уже владеют тайной четвертого измерения, в то время как, по мнению Успенского, понимали они его «чересчур плоско»: «В четырехмерном пространстве предмет должен быть виден „не только со всех сторон“ и „до и после“ <...> в мире высших измерений нет и не может быть ничего *отдельного*» (*Успенский П.Д.* Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. СПб., 2014. С. 96). Футуристы, считал Успенский, обесценивали уникальность физиологии зрения, так как глаз не может видеть сразу несколько ракурсов одного объекта, и были слишком рациональны для понимания вечно меняющейся и развивающейся Вселенной.

⁴³ *Малевич К.* Supremus. Кубизм и футуризм // Малевич К. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. / Сост., публ., подг. текста, комм. и прим. А.С. Шатских.

вершенной «Записке о расширении сознания, о цвете, о молодых поэтах» (1916) мы видим интерпретацию Малевичем идей Петра Успенского.

Кардинальное воздействие на смену визуальных кодов оказали оптические медиа – фотография и кинематограф. Развитие и усовершенствование изобретения Дагера – Ньепса изменило отношение к феномену уникальности изображения, сделав его тиражируемым, доступным объективу камеры, стремящемуся заменить глаз художника. При этом техническое усовершенствование изобретения и переход от экспозиции, длящейся несколько минут, к «моментальной» фотографии создавал возможность «запечатлеть мгновение»: «Наша жизнь кружит роями секунд, вся из мельков и бликов, и пока художник, разложив свои кисти, ищет по тюбикам и краскам свою модель, модели уже нет, или ее сменили, или она изменилась сама», – писал Сигизмунд Кржижановский об органическом соответствии фотоискусства темпу новой жизни, называя фотографов «ловцами секунд»⁴⁴.

Художники, с одной стороны, противопоставляют фотографическому копированию реальности акцентирование возможностей живописи, отказываясь от сюжетности изображения и перенося внимание на «язык» искусства – соче-

М.: Гилея, 2004. Электронный ресурс. Режим доступа: http://kazimirmalevich.ru/t5_1_1_3_3

⁴⁴ Кржижановский С. Штемпель: Москва // Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 560.

тание и интенсивность цветов, их форму и взаимное расположение, что можно наблюдать в нефигуративном искусстве Кандинского, Малевича, Мондриана.

С другой стороны, фотография активно используется в живописи, давая возможность художникам на основе моментальных снимков, а не непосредственного наблюдения делать пейзажи и портреты. ««...» фото как новая основа живописи заменяет воображаемое, следовательно, фиксация традиционной живописи на распознавании форм заменилась реальным абсолютно моментального случайного рассеяния и абсолютно асимметричного ракурса изображения»⁴⁵, – пишет Ф. Киттлер о специфике фотореализма, историю которого он прослеживает от работ Энгра до Герхарда Рихтера. Сама фрагментарность фотоизображения переносится на полотна профессионально интересующегося фотографией Эдгара Дега, композиция картин которого, как замечает Поль Верильо, «напоминает кадрирование, расположение в границах видоискателя: человеческие фигуры оказываются сдвинутыми, обрезанными, подсмотренными сверху или снизу в искусственном освещении, иногда резком, похожем на свет софитов <...>»⁴⁶

Верильо показывает, как постепенно фото- и киноглаз формируют «случайность» взгляда, поработанного «прицельным аппаратом»: «Видны лишь моментальные фрагмен-

⁴⁵ Киттлер Ф. Оптические медиа. С. 150.

⁴⁶ Верильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. С. 34.

ты, выхватываемые циклоповым глазом объектива, и в результате взгляд, *утрачивая субстанциональность, становится акцидентальным, случайным*»⁴⁷. Дзига Вертов стремится своим «киноглазом» поймать «Жизнь врасплох», как будет назван первый и единственный выпуск планировавшейся шестисерийной хроники «Человека с киноаппаратом».

Новые медиа создавали богатство ракурсов, открывали новые возможности для «выведения вещи из автоматизма восприятия». Ю. Тынянов, пересмотрев свое негативное отношение к кинематографу, в статье «Об искусстве кино» писал: «Ракурс стилистически преобразует видимый мир. Горизонтальная, чуть наклонная труба фабрики, переход по мосту, заснятый снизу, – ведь это такое же преобразование вещи в искусстве кино, как целый ассортимент стилистических средств, делающих вещь новой в искусстве слова»⁴⁸.

Исходные фотокадры могли изменяться в произведении художника до неузнаваемости, как это происходит, например, в работе Марселя Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», «источником» которой послужила серия фотографий английского фотографа Эдварда Мейбриджа, объединившая 24 кадра движения по лестнице обнаженной женщины. Дюшан совместил задачу кубистов изобразить объект в разных планах с попыткой запечатлеть движение – по-

⁴⁷ Верильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. С. 30.

⁴⁸ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 330.

казать перетекание фигуры при изменении ее положения в пространстве⁴⁹, что должно было отразить видение объекта из «четвертого измерения».

Оптические медиа позволяли наблюдать за объектом постоянно, с разной дистанции и с различных ракурсов, они создавали модель зрения, не нуждавшегося в субъекте, – зрения, оторванного от человека. Поль Верильо называет фото- и кинокамеру «оптическими протезами», влияющими на распад перцептивной веры современной цивилизации⁵⁰.

Абсолютизация зрения и одновременно его механистичность разрушают границы реальности. Екатерина Бобринская, характеризуя визуальную картину мира русского авангарда, писала, что «новое зрение» балансирует между двумя полюсами, которые условно можно обозначить как «реальность» галлюцинаций, внутренних видений и «стремление к полной замене живого глаза „машинами зрения“»⁵¹.

Обе эти тенденции отражаются в ставшем достаточно частотным в визуальном и словесном искусствах рубежа веков образе глаза, «оторванного» от субъекта, органа зрения, наделенного сверх-видением. Гигантское око, заполняющее все пространство картины, представляет зрителям Рене Ма-

⁴⁹ Продолжением этого сюжета служит знаменитая серия фотографий «Дюшан, спускающийся по лестнице» (1952).

⁵⁰ *Верильо П. Машина зрения. С. 37.*

⁵¹ *Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 247.*

гритт. С одной стороны, этот образ отсылает к символике каббалы, трактующей глаз как аналог Вселенной⁵², с другой стороны, свою картину Магритт называет «Кривое зеркало» («The False Mirror»), делая акцент на неизбежном искажении исходного изображения, на возникновении иллюзии, «покрывала Майи». Различные вариации изображения глаза, лишённого субъекта зрения, будут представлены в работах Одилона Редона, Мориса Эшера, станут значимым образом в поэзии – от «исполинского ока», к которому «наконец-то сведен человек» в стихотворении Владимира Набокова до определения Елены Шварц: «Поэт есть глаз <...> // Глаз выдранный – на ниточке кровавой, // на миг вместивший мира боль и славу».

В работе Ман Рея «Object to Be Destroyed» («Объект для уничтожения») к стрелке метронома было прикреплено вырезанное из фотографии изображение левого глаза возлюбленной художника Ли Миллер. При запуске стрелка метронома начинала колебаться, отсчитывая выставленный ритм, вместе с ней механически двигался глаз. Раскачивание ока, отделенного от субъекта, создавало гипнотическое воздействие. Это было наблюдение без наблюдателя, странное

⁵² «Глаз человека являл собой образ мира, и все цвета распределены в нем в кругах. Белый цвет глаза соответствует океану, который окружает Вселенную со всех сторон; второй цвет – материк, который окружен океаном или который находится между водами; третий цвет окрашивает центральную часть: Иерусалим, центр мира» Roob A. *Alchemy and Misticism*. Taschen, 1997. P. 117. Цит. по: Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. С. 228–229.

сверх-реальное зрение. Здесь делался акцент на власти художника над своей моделью, на возможности творца «разрушить» исходный «объект», но одновременно демонстрировалась и завораживающая сила «автоматического взгляда».

Устрашающий образ глаза, самостоятельно сохраняющего изображение, зрения без субъекта, возникает в новелле С. Кржижановского, где рассказчик получает от странного попутчика в подарок четки, при ближайшем рассмотрении оказавшиеся нанизанными на нить («прорезями узких зрачков») глазами умерших метафизиков – людей, «заболевших миром»⁵³. Рассказчик подробно описывает свое исследование с помощью офтальмоскопа глазного дна омертвевших зрачков и сетчатки, надеясь получить изображение того, что видели эти глаза при жизни. Здесь можно видеть интерпретацию известного представления о том, что глаз умершего фиксирует последнее изображение. Эта идея в конце XIX века стала предметом научных дискуссий и экспериментов. Офтальмологами и физиологами был проведен ряд опытов на глазах лягушки и кролика, доказывающих возможность фиксации на сетчатке глаза, находящегося в темноте, изображения святающегося объекта, что возможно при изменении под действием света зрительных пигментов. Сам метод был назван оптографией, а полученное изображение – оптограммой. В 1882 году немецкий физиолог Вильгельм Фридрих

⁵³ Кржижановский С. Четки // Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 169.

Кюне сделал фотографию оптограммы казненного преступника, но вместо изображения палача там было запечатлено светлое пятно, интерпретированное Кюне как изображение солнца, на которое упал последний взгляд казненного. Хотя строгого научного подтверждения так и не было получено, метод оптографии на рубеже веков стал активно использоваться в раскрытии преступлений, на основе фотографий оптограмм убитых было разоблачено несколько преступников, но при детальном расследовании все случаи оказались фальсификациями – выяснилось, что фотографии были ретушированными. Тем не менее описанный метод был очень популярен и нашел отражение в написанном в 1898 и изданном в 1902 году романе Жюль Верна «Братья Кип» (в 1902 году роман был опубликован и на русском языке в журнале «Вокруг света»), где фотография глаз убитого капитана помогает изобличить настоящих убийц.

У Кржижановского герой, прибегая к офтальмоскопии, получает изображение (оптограмму) только при одновременном отражении в исследуемом глазе другого глаза умершего («второй глаз, отразившись на сетчатке, наложил свое видение поверх видения первого»⁵⁴), то есть автор делает акцент на важности бинокулярного зрения.

Интересен и описанный Кржижановским опыт рассматривания глаза, поднесенного к ночному окну и таким образом оказавшегося между «коротких желтых лучей лампы»

⁵⁴ Там же. С. 171.

и «длинных лучей звезд». «...понемногу привыкая к слепящему удару света, протискиваясь взглядом сквозь плетение лучей, я стал различать: где-то издалека полз навстречу моему глазу слабый желтый луч; луч был вдет в крохотный квадрат; на квадрате – маленькое, в точку ростом, тельце. Все еще пробуя всмотреться, я поднял руку, защищая глаз от боковых тусклящих видение лучей; и из тельца тоже выдернулось коротенькое щупальце, пытаюсь прикрыть его»⁵⁵. Герой видит мир обратной перспективы, «мир, в котором мнящееся малым и дальним – огромно и близко, а близкое и большое съеживается, малеет и уползает вдаль. И раньше, в снах, предчувствиях я знал об этом мире. Теперь я его видел; опрокинутая перспектива звала меня». Здесь, на наш взгляд, отражается художественное осмысление Кржижановским идей Павла Флоренского, сформулированных им в статье 1919 года «Обратная перспектива», а через год озвученных на заседании Византийской секции Московского Института Историко-Художественных Изысканий и Музееведения. Статья на момент написания рассказа (1921 год) оставалась неопубликованной, но идеи Флоренского вызвали широкий резонанс в философских и творческих кругах и, скорее всего, были известны Кржижановскому, интересовавшемуся новыми научными и философскими концепциями пространства⁵⁶.

⁵⁵ Кржижановский С. Четки. С. 172.

⁵⁶ В собрании сочинений писателя о знакомстве Кржижановского с концепци-

Технические изобретения и новые медиа, создавая возможности для детального исследования и изображения реальных объектов, делали доступным и невидимое – то, что осталось вне пределов обзора обычного наблюдателя и невооруженного глаза. Они изменяли представления о реальности, формировали «новое зрение».

Благодаря современным технологиям, использующим фото- и видеофиксацию, взгляд проникал и «внутрь» человека. Открытие рентгеновских лучей сделало материю «прозрачной», изобретение Вильгельма Конрада Рентгена позволило увидеть скелет человека и его внутренние органы.

В «Элегии на рентгеновский снимок моего черепа» (1972) Елена Шварц фиксирует парадоксальность возможности видения собственного черепа при жизни, возможности, ставшей заурядной для современного человека:

Этот череп был мой,
Но меня он не знал,
Он подробной отделкой
Похож на турецкий кинжал –

ей обратной перспективы Флоренского и близости к интеллектуальным кругам, в которые входил философ, говорит В. Перельмутер в связи со статьей «Забывтый Шекспир» (1937) (*Перельмутер В.* Комментарии // Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. Т.4. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 769–770). Правда, исследователь ошибочно указывает, что идея статьи «Обратная перспектива» «выросла из лекций, читанных Флоренским во ВХУТЕМАСЕ», в то время как порядок здесь «обратный»: лекции в Высших художественных мастерских были прочитаны Флоренским в 1921–1922 годах, статья была написана в 1919 году.

Он хорошей работы,
И чист он и тверд,
Но оскаленный этот
Живой еще рот...

Автор подчеркивает связь полученного на рентгеновском снимке изображения с темой смерти: вводится упоминание аллегорической функции черепа как детали натюрмортов в жанре «vanitas», звучит и отсылка к знаменитому эпизоду «Гамлета». Себя лирическая героиня представляет современным кефалофором (главоносцем), вводя широкий круг отсылок к образам христианских святых мучеников: «Вот стою перед Богом в тоске// И свой череп держу я в дрожащей руке».

Необходимо отметить, что достаточно быстро выяснилась небезопасность X-лучей для организма и, если прибегнуть к метафоре, стали очевидными непоправимые последствия взгляда «внутрь человека». Вероятно, рентгеновские лучи придали второе дыхание образу «лучей смерти», который постоянно возникает в фантастической литературе, начиная с «Войны миров» Герберта Уэллса. Интересно, что роман написан в 1898 году, через 3 года после открытия Рентгена.

Особенность рентгеновского метода состоит в том, что он делал трехмерное двухмерным, суммировал изображение на плоскости. Дальнейшее развитие медицинской техники привело к появлению ультразвукового метода, который позволил проводить произвольные «разрезы» человеческо-

го тела в реальном режиме времени. Здесь уместно вспомнить метод изучения анатомии, предложенный великим хирургом Н.И. Пироговым, а именно распил замороженных трупов. Распил проводился в трех направлениях – продольном, поперечном и сагиттальном специальным инструментом. Далее делались оттиски на бумагу или стекло. Топографические атласы Пирогова имели огромную популярность и неоднократно переиздавались. В значительной степени пироговские распилы повторяются с помощью современных компьютерных технологий в компьютерной и магнитнорезонансной томографии (от греческого «сечение»).

Постепенно доступной взгляду становится деятельность внутренних органов человека. Появление волоконной оптики сделало это реальным. Оптические волокна в некоторой степени сопоставимы с нервными волокнами человека и являются их «продолжением» (если использовать терминологию Маклюэна). Их применение позволило врачу в реальном режиме времени через пищевод, кишечник, надрез тканей «войти» «внутрь» пациента, оказаться в нем, «осмотреться», поделиться изображением с коллегой, даже забрать необходимым материал (биопсия) с тем, чтобы в дальнейшем изучить под микроскопом. Прижизненная микроскопия – это тоже отдельный и удивительный образ. Часть пациента находится в непосредственном удалении от него и тщательно изучается незнакомым ему специалистом. Понятно, что анализы крови, мочи и других жидкостей проводились и ра-

нее, но данная ситуация требует совершенно иного образного осмысления. Визуальный осмотр внутренних органов, перенесение их в другое пространство и заочный диалог врача с пациентом через микроскопию и прочие анализы полученного препарата выглядят совершенно фантазмагорично.

Задача ученых сегодня – увидеть мозговые процессы, разгадать устройство самого сложного природного «компьютера» – человеческого мозга. Благодаря развитию технологий человечество пытается приблизиться к осуществлению столь притягательной, но представлявшей утопической идее – наблюдению за феноменом сознания и рождения мысли⁵⁷.

Но наблюдение неизбежно связано и с контролем – надзором, о чем писал Мишель Фуко в «Рождении клиники»: с конца XVIII века «пространство опыта стало идентифицироваться с областью внимательного взгляда, с эмпирической бдительностью, открытой с очевидностью лишь для видимого содержания. Глаз стал хранителем и источником ясности, располагая властью заставить выйти на свет истину <...>»⁵⁸

⁵⁷ См., например, работы по изучению мозговых процессов с позиции нелинейной динамики: *Principles of Brain Dynamics: Global State Interactions* / Ed. by M. Rabinovich, K. Friston, P. Varona. Cambridge: The MIT Press, 2012. 346 p.

⁵⁸ Фуко М. Рождение клиники. М.: Смысл, 1998. С. 15. Ирина Стаф пишет о рецепции идей Фуко: «В самой природе „клинического взгляда“, отделяющего норму от патологии, заложена возможность социального насилия над человеком – как больным, так и здоровым. <...> Не удивительно, что она получила продолжение и развитие не только в деятельности научных центров в области социальной истории медицины – например, лондонского Wellcome Trust Institute, – но и в та-

Поль Верильо показал роль новых медиа, в частности фотографии, в полицейских расследованиях, когда случайный снимок с места преступления становился непреложным свидетельством доказательства вины. А Фридрих Киттлер остроумно заметил, что фотографирование преступника закономерно пришло на смену его клеймению⁵⁹. Еще активнее фото- и кинодокументы стали использоваться с появлением камер слежения. Фотофиксация и видеонаблюдение, которые все расширяют и расширяют область распространения, теперь фиксируют буквально каждое движение человека, документируют и делают публичной его личную жизнь. Здесь значим приводимый Верильо символ тайной полиции Франции времен революции – «глаз»⁶⁰.

Аналогию Верильо можно продолжить. «Оптические протезы», расширяя границы физического зрения, создавая воз-

ком сугубо политическом феномене, как правозащитное движение. Особое внимание привлекают к себе психические расстройства: наиболее, если не целиком социальная группа заболеваний, для которой понятие нормы оказывается предельно расплывчатым. Проведенный в 1998 году в Берлине по инициативе психиатра Томаса Саса и его единомышленников „Трибунал Фуко о состоянии психиатрии“ (характерно, что при этом соблюдались нормы общепринятой судебной процедуры) выдвинул требование предельно ограничить круг „отклонений“, подлежащих врачебному вмешательству». (*Стаф И.* Медицина между взглядом и дискурсом: Диагноз Мишеля Фуко // Отечественные записки. 2006. № 1 (28). <http://www.strana-oz.ru/2006/1/medicina-mezhdu-vzglyadom-i-diskursom-diagnoz-mishelya-fuko>).

⁵⁹ Киттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О.Никифорова и Б. Скуратова. М.: Логос; Гнозис, 2009. С. 136.

⁶⁰ Верильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. С. 64.

возможности проникновения взгляда «внутрь человека» и делая доступным невидимое, вели к созданию новых форм контроля.

Связь «прозрачности» мышления и тотальной слежки провидчески изображали писатели. У Евгения Замятина в романе «Мы» (1920) граждане Единого государства живут в домах со стеклянными стенами, «всегда на виду, вечно омываемые светом»⁶¹, ибо скрывать им нечего, у Джорджа Оруэлла в «1984» (1949) показан всевидящий глаз Большого брата, наблюдающий за каждым лондонцем: «It was one of those pictures which are so contrived that the eyes follow you about when you move». Этот образ всевидящего глаза встретится позднее в романе русского эмигранта В.И. Юрасова (Жабинского) «Параллакс», во второй части которого – «Страх» – в снах героя будет преследовать пара «беспощадных, наблюдающих глаз. «Снилась площадь, улицы, развалины – и куда бы он ни шел, повсюду за ним следовала и следила эта пара глаз»⁶². У Оруэлла слежка осуществляется с помощью оптических медиа: в любой квартире присутствует телеэкран⁶³, фиксирующий каждое слово и движение чело-

⁶¹ Замятин Е. Мы // Замятин Е. Избранные произведения. М.: Советская Россия, 1990. С. 26. В описании «божественных параллелепипедов прозрачных жилищ» Единого Государства явная отсылка к мечте о хрустальном дворце из четвертого сна Веры Павловны Н.Г. Чернышевского.

⁶² Юрасов В. Параллакс. Нью-Йорк: Новое русское слово, 1972. С. 316.

⁶³ Почему-то в переводе В. Голышева (Оруэлл Дж. 1984; Далош Д. 1985. М.:Текст; Культура, 1992. С. 11, 12) он назван «телекраном» (sic!), без «э», по-

века на предмет возможного мыслепреступления, он работает по принципу радио⁶⁴, на прием и на передачу, отключить его полностью нельзя.

В «Приглашении на казнь» Владимира Набокова, написанном на 15 лет раньше романа Оруэлла, герой осужден на смерть за «гносеологическую гнусность». Подробно сущность его преступления не раскрывается, но сказано, что, в отличие от окружавших его «сквозистых» людей, Цинциннат был «непроницаем»: «Чужих лучей не пропуская», он производил «диговинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ»⁶⁵. Но герой научился все-таки «притворяться сквози-

вторяемость такого написания на протяжении текста исключает опечатку.

⁶⁴ Роман был написан в 1948 году. Уже с конца 1920-х на основе созданного в 1884 году диска Нипкова, позволявшего сканировать изображение объекта, появились первые механические телевизоры, работающие как приставка к радиоприемнику, но их экраны были очень маленькими, а качество изображения – нечетким; в 1920–1930-х годах, на основе идей Розинга и Кэмпбелла – Суинтона о передаче информации с помощью безынерционного электронного луча (1907–1908), в Европе, Америке и Японии активно шли разработки электромеханических телевизоров (здесь надо вспомнить имена Т. Кэндзио, Ф. Тэйлора, В. Зворыкина, С. Катаева). В середине 1930-х в Германии, а затем во Франции, Англии и США было запущено их массовое производство. К концу 40-х годов телевизоры уже становились нормой обычной жизни, тем не менее, у Оруэлла трансляция сигнала в квартиры описана ближе к радио: ««...» a fruity voice was reading out a list of figures which had something to do with the production of pig-iro. The voice came from *an oblong metal plaque like a dulled mirror* (курсив мой – Е.Т.) which formed part of the surface of the right-hand wall» (*Orwell G. Nineteen Eighty-four*. London: Secker & Warburg, 1949. P. 5).

⁶⁵ Набоков В. Приглашение на казнь // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.:

стым» с помощью «сложной системы как бы оптических обманов», к которой он прибегает, пока всецело контролирует себя, «но стоило на мгновение забыться, не совсем так внимательно следить за собой, за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога»⁶⁶. Инаковость героя показана в этом романе Набокова буквально: он не такой, как все, его душа «непроницаема», скрыта от всеобщего обозрения: «... темный для них, как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической поспешностью стараясь так стать, чтобы казаться светопроводным»⁶⁷. Цинцинната за его «непрозрачность» казнят, героев Замятина и Оруэлла подвергают «лечению»: «Мы» заканчивается общей обязательной операцией по удалению фантазии, в «1984» мыслепреступление Уинстона «излечивается» в Министерстве любви.

Сверх-зрению, вооруженному научными открытиями и техническими изобретениями, «абсолютному видению», контролирующему и контролируемому сознанием, противопоставлялась другая концепция «нового зрения». Это взгляд, очищенный от «диктата разума», – зрение сна, галлюцинаций, бреда, безумия⁶⁸.

Правда, 1990. С. 12.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же. С. 13.

⁶⁸ Оговоримся, что из многочисленных работ по психиатрии, философии, куль-

Анри Бергсон утверждал, что интеллектуальное познание создает упрощенное, схематичное восприятие бескрайнего потока жизни. Приблизиться к пониманию вечной изменчивости и становления может «чистое созерцание», свободное от «наглазников»⁶⁹, которыми ограничивает восприятие жизни рассудок. Главную задачу психологии XX века Бергсон видел в том, чтобы «исследовать глубочайшие тайники бессознательного, работать над <...> подпочвой сознания»⁷⁰.

Доказывая исключительную ценность интуитивного постижения реальности, Бергсон особое внимание уделял снам, где, по его выражению, «зрительная пыль»⁷¹ отрывочных видений, связанных со стимуляцией зрительного нерва, образует визуальные образы, помогающие постичь бессознательное. Он называл сон подлинной «умственной жизнью <...> за вычетом усилия концентрации»⁷². Не замеченные дневным сознанием или давно забытые видения, актуализируемые памятью, при отключении контроля рассудка складываются в картины, помогающие постичь изменчивую, становящуюся реальность и уникальность ее восприятия лич-

турологии, семиотике, посвященных анализу «пограничных» состояний сознания, мы остановимся лишь на нескольких, представляющих различные подходы к осмыслению связи данных состояний с изменением визуального восприятия.

⁶⁹ Бергсон А. Восприятие изменчивости // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память: Пер. с фр. Мн.: Харвест, 1999. С. 935.

⁷⁰ Бергсон А. Сновидение // Там же. С. 985.

⁷¹ Там же. С. 982.

⁷² Там же. С. 987.

ностью. Сон снимает «ограничители» рассудка, что позволяет «воспринимать вещи (и их душу) в их первоначальной чистоте»⁷³.

Особое внимание Бергсон уделял процессу возникновения визуальных сновидческих образов и феномену гипермнезии – «панорамному видению» умирающих⁷⁴. При этом философ опирался на работы по психологии и физиологии сна: «О малоизвестных болезнях мозга» Форбса Уинслоу (1860), «Болезни памяти» Теодюля Рибо (1881), «Сон и сновидения» Альфреда Мори (1861); статью Виктора Эггера «Я умирающих» (1896). Жорж Пуле, проследившая осмысление «панорамного зрения» в работах Бергсона, отмечал двойственность интерпретации возникновения образов, характерную для ранней книги «Материя и память»: это «либо тотальное воспоминание, которое наполняет это видение, интуитивно схватывается как эхо, верно отражающее мелодию существования, „единая фраза... отмеченная запятыми, но нигде не прерванная точками“; либо же оно предстает – в результате рассеивания внимания и спада работы духа – как „масса деталей“, расположенных друг подле друга и образующих тем самым пространственный эквивалент текучей це-

⁷³ Там же.

⁷⁴ Эта тема разрабатывается в монографии «Материя и память» (1896), в прочитанной в 1911 году в Оксфорде лекции «Восприятие изменчивости» и в работе «Духи умерших и психические исследования» (1913).

лостности существования»⁷⁵. В более поздней лекции 1911 года Бергсон рассматривает «панорамное видение» как отражение текучести, «длительности», «непрекращающегося настоящего», которое невыразимым образом «схватывает интуицию движения», составляющую его внутреннюю жизнь.

Важность образов, всплывающих из подсознания, для понимания скрытых желаний и особенностей психики личности была обоснована в работах Зигмунда Фрейда. Уже в его первой монографии «Толкование сновидений» (1900, русское издание 1913) были изложены основы метода психоанализа. Хотя предложенные интерпретации рассматривали сновидческие образы как универсальные символы и тем самым лишали загадочные «тексты» сновидений индивидуальной тайны, предлагали общую схему, сама попытка Фрейда, а позднее и его учеников, рассмотрения сна и обоснования его исключительной роли с позиций психиатрии вызвала большой интерес.

Запечатлеть видение сна и отразить бессознательное ставили своей задачей художники различных направлений. Как одна из основных целей рассматривалась эта проблема в манифестах и работах сюрреалистов. Способы воплощения были различными. Андре Бретон и Филипп Суппо в «Магнитных полях» прибегали к автоматическому методу письма, ранее использованному спиритуалистами и психоаналитика-

⁷⁵ Пуле Ж. Бергсон. Тема панорамного видения прошлого и рядоположение // Логос. 2009. № 3 (71). С. 235.

ми. «Чистый психический автоматизм», по мысли Бретона, раскрепощал интуицию и давал выплеск бессознательному. Андре Массон и Хуан Миро применяли автоматический метод к живописи и рисунку.

Большое влияние на Бретона оказали работы Фрейда. Следуя его идеям, в эссе «Сюрреализм и живопись» Бретон призывал: «Художники, всмотритесь в себя, в самые глубокие, неизведанные и потрясающие ночи вашего подсознания, которым вы всегда пренебрегали, держа его на запоре и под строгим контролем, извлеките оттуда все образы, всех действующих лиц, окончательно освобожденных от гнета моральных, эстетических, социальных, политических традиций, и пусть они сочетаются самыми непредсказуемыми способами, вопреки ожиданиям и законам этого мира: сделайте так, и вам откроется „чудесное“»⁷⁶.

Другой вариант отражения бессознательного представил Сальвадор Дали. Он не принимал автоматизма письма, его образы детально проработаны, но соединение их парадоксально. Одним из центральных мотивов его работ становится сон, являющийся прорывом в сверх-реальность⁷⁷. С моти-

⁷⁶ Цит. по: *Капуа М. ди.* Сальвадор Дали / Пер. В. Кисунько. М.: Спика, 1997. С. 20.

⁷⁷ Это запечатлено и в названиях: «Сон» (1931), «Спящая женщина на фоне пейзажа» (1931), «Сон приближается» (1931), «Сон, возлагающий руку на мужскую спину» (1934), «Сон» (1937), «Сон, навеянный полетом пчелы вокруг граната, за миг до пробуждения» (1944). Присутствует сон и во многих других работах, в частности, в «Постоянстве памяти (Мягких часов)» (1931) и в картине

вом сна связаны и знаменитые киноработы Дали. В «первом сюрреалистическом фильме» «Андалузский пес» (1929), сценарий которого был создан Дали в соавторстве с Луисом Бунюэлем, сюжет не поддавался рациональной интерпретации, а зрительные образы, по словам Бунюэля, «воплощали некоторые уровни подсознания» и могли интерпретироваться только с помощью психоанализа⁷⁸.

Самый знаменитый кадр фильма – снова образ глаза, но глаза, разрезаемого скальпелем. Кадр вызывал шок зрителей и, возможно, символизировал конец традиционной перцептивной модели восприятия. Сосуществовал он с крупным планом полной луны, разрезаемой тенью узкого облака. Именно этот образ, долгое время не отпускавший Дали, и натолкнул его на создание знаменитого кадра⁷⁹. Можно видеть здесь и отсылку к тексту Дали 1926 года, в котором есть строки: «Моей девушке нравится сонливая леность обряда омовения рук и сладость острейшего скальпеля для удаления катаракты»⁸⁰. Я. Гибсон, предпринимая попытку проследить историю возникновения скандального кадра, проводит параллель с портретом Бунюэля 1924 года, у правого глаза кото-

«Вечерний паук... Надежда» (1940), которые являются своеобразными «снами во сне», создающими и портрет спящего, и его видения.

⁷⁸ Гибсон Я. Безумная жизнь Сальвадора Дали. [Электронный ресурс.] <http://www.mir-dali.ru/library/bezumnyaya-zhizn-salvadora-dali59.html>

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Dali S. La meva amiga i la platja. Цит. по: Гибсон Я. Безумная жизнь Сальвадора Дали.

рого можно было видеть похожее облако, а также приводит описание сна общего друга создателей фильма Хосе Морено Вильи, в котором тот «нечаянно поранил себе глаз бритвой»⁸¹.

Позднее Альфред Хичкок пригласил Дали для работы над фильмом «Завороженный» (*The Spellbound, The House of Dr. Edwards*) (1945), в котором благодаря Дали возникли устрашающие сюрреалистические образы, преследующие во сне главного героя.

Сам Дали не раз говорил о мощном творческом импульсе, который оказали на него работы Фрейда⁸². По убеждению Дали, только «параноический делирий» сохраняет «драгоценные камни, которые исчезают при пробуждении и которые мы „помещаем“ и заботливо „храним“ в наших снах как свидетельство существования „обетованной страны сокро-

⁸¹ *Гибсон Я.* Безумная жизнь Сальвадора Дали. [Электронный ресурс.] <http://www.mir-dali.ru/library/bezumnaya-zhizn-salvadora-dali59.html>

⁸² Марко ди Капуа приводит описание встречи Дали с основателем психоанализа (*Капуа М. ди.* Сальвадор Дали. С. 25.) и говорит о влиянии Фрейда на параноико-критический метод Дали, отраженный в его работах «Великий Мастурбатор» (1929) (ср. стихи под тем же названием в книге «Зримая женщина» (1930)), «Просвещенные удовольствия» (1929), «Параноические превращения лица Галла» (1932), «Великий параноик» (1936), «Сотворение чудовищ» (1937), «Окраина параноико-критического города: послеполуденный час на обочинах европейской истории» (1936) и ряде других. М. ди Капуа пишет о них: «Словно проводя психоаналитический сеанс, Дали помещает в коробочках фрагменты – толкования сновидений. Плоды чистой фантазии соседствуют с вполне определенными фигурами» (*Капуа М. ди.* Сальвадор Дали. С. 100).

вищ“»⁸³. В 1939 году во время поездки в Америку он создаст свою «Декларацию независимости» – «Декларацию независимости воображения и прав человека на его собственное безумие».

Подчеркивание Дали параноидального характера творческих видений отражало общую установку модернизма и авангарда на нарушение «нормы» и поэтизацию безумия, которое в ряде случаев рассматривалось как неотъемлемое свойство творческого сознания. Еще Ницше писал о безумии как исключительном даре дионисийского художника: «<...> дорогу новым мыслям прокладывает безумие, и именно оно разрывает заколдованный круг обычая и суеверия»⁸⁴. Ольга Сконечная, отмечая сложное переплетение поэтизации безумия у Ницше с идеей вечного возвращения, показала преломление этих идей в параноидальной поэтике Андрея Белого⁸⁵.

Итальянские футуристы считали «почетным титулом кличку „сумасшедшие“, посредством которой пытаются заткнуть рот новаторам»⁸⁶. Русский футуризм рассматривал безумие как подлинную свободу творца – от пошлых рамок обывательского сознания, от традиции, от предсказуемости,

⁸³ Там же. С. 143.

⁸⁴ Ницше Ф. Утренняя заря. Мысли о моральных предрассудках. М.: Академический проект, 2008. С. 43.

⁸⁵ Сконечная О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 54–57.

⁸⁶ Маринетти Т. Футуризм / Пер. М. Энгельгардт. М.: Прометей, 1914. С. 128.

в чем можно видеть своеобразное преломление романтической эстетики:

Нассчитают дураками
амыдуракилучшеумных, –

писал Василиск Гнедов⁸⁷.

Безумие становится не только эпатажной позицией молодых поэтов, оно привлекает футуристов свободой создания новых форм и парадоксальных образов.

Подняв рукой единый глаз,
кривая площадь кралась близко.
Смотрело небо в белый газ
лицом безглазым василиска, –

таким увидит Маяковский современный урбанистический пейзаж⁸⁸.

В контексте интересующей нас темы важно наблюдение И.Ю. Иванюшиной, связывающей «поэтику безумия» русского футуризма с категорией остраниения: «Расфокусированный взгляд безумца, дающий неожиданные, случайные углы зрения, – одно из средств достижения программного

⁸⁷ Гнедов В. Азбука вступающим // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. С. 395.

⁸⁸ Маяковский В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1936. С. 35.

для футуристической поэтики эффекта *остранения* (*остранение* – *странность* – *ненормальность* – *сумасшествие*)»⁸⁹.

Тему безумия будут активно разрабатывать обэриуты: она интересует их как проявление максимальной свободы и как наиболее адекватный «язык» для описания абсурдного мира⁹⁰. Но, несмотря на то, что ОБЭРИУ было тесно связано с живописью русского авангарда⁹¹, в разработке темы су-

⁸⁹ *Иванюшина И.Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2003. С. 148.

⁹⁰ Александр Кобринский на примере рассказов «Разговор о сумасшедшем доме», «Елка у Ивановых» А. Введенского, «Судьба жены профессора» Д. Хармса показывает «неслучайность» этой темы для философии и эстетики объединения и прослеживает здесь продолжение традиции Андрея Белого. (*Кобринский А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: В 2 т. Т. 1. М.: МКЛ № 1310, 2000. С. 80–96.)

⁹¹ М.Б. Мейлах рассматривает биографические и творческие связи поэтов с К. Малевичем, П. Филоновым, П. Соколовым. Также автор обращает внимание на то, что в теоретических построениях Заболоцкого, отраженных в Декларации обэриутов, поэт «пользуется художественной терминологией, обычно применяемой по отношению к кубистической живописи или к филоновскому аналитизму. Так он говорит о разбрасывании Введенским предмета – на части, действия – на составные, а о его лирике как о средстве „сдвинуть предмет в поле нового художественного восприятия“. В особенности же это относится к его автометаописанию: „Заболоцкий – поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами“. Это перекликается с <...> самоименованием Хармса заумного периода как „чинарь-взиральник“, направления же, объединившего его с Введенским, как „Взирь-Заумь“<...>» (*Мейлах М.Б.* «Поэзия и живопись»: случай обэриутов // *Эпоха «остранения»: Русский формализм и современное гуманитарное знание.* М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 370–371). См. также раннюю статью автора: *Мейлах М.Б.* Поэзия и живопись (заметки к теме) // *Шестые Тыняновские*

масштабности авторов привлекали не столько эксперименты с необычными визуальными ракурсами, сколько лингвистический и философский аспекты осмысления проблемы⁹².

Следует вспомнить, что разные виды психиатрических диагнозов (особенно истерия, шизофрения и паранойя) звучали по отношению к отступавшим от реалистических традиций поэтам и художникам часто совсем не в эстетической плоскости, а употреблялись современниками буквально. В 1892 году была издана и стала очень популярна книга норвежского психиатра Макса Нордау «Вырождение» (русский перевод 1895), в которой автор, развивая идеи Бенедикта Огюстена Мореля («Физическое, интеллектуальное и нравственное вырождение человеческого рода») и его знаменитого ученика Чезаре Ломброзо («Гениальность и помешательство»), подробно описал отдельные направления искусства «fin de siècle» с точки зрения отражения дегенеративных признаков. При этом проявление психической патологии Нордау видел не только в искусстве символистов, произведениях Уайльда, Ибсена и Ницше, музыке Вагнера, но и в картинах и поэзии прерафаэлитов, в книгах Золя и Толстого. Для нас любопытно, что в выявлении «симптомов болезни» претендующих на гениальность современных ему художников Нордау приводит доступные ему факты связи наруше-

чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; М., 1992. С. 44–48.

⁹² Жаккар Ж.-Ф. «Оптический обман» в русском авангарде: «О расширенном зрении» // Russian Literature. 1998. Vol. XLIII. С. 245–258.

ний психики с деформацией зрения. В частности, «странную манеру, усвоенную себе некоторыми новейшими художниками, прибегать к пунктированию, изображать все мерцающим или дрожащим (здесь явно имеются в виду пуантилизм, основатель которого Жорж Сера стремился наиболее точно воспроизвести восприятие цвета в процессе зрения, опираясь на химическую теорию цвета Эжена Шевреля, работу по физиологической оптике Огдена Руда и анализ колористики Шарля Блана – *Е.Т.*)». Нордау предлагает анализировать с помощью «исследований Шарко и его учеников относительно ненормальностей зрения у выродившихся или истеричных субъектов»⁹³. Так, он с иронией говорит, что «живописцы, утверждающие, что они воспроизводят природу только так, как ее видят, говорят правду. Вследствие дрожания глазного яблока все им представляется трепещущим, лишенным твердых очертаний <...>». Далее Нордау пишет о частичном поражении сетчатки при истерии, когда «нечувствительные места не соприкасаются друг с другом, а рассеяны, как острова, по всей поверхности сетчатки. В таком случае поле зрения больного будет представлять странные пробелы, и, когда он рисует, он будет ставить большие или маленькие точки или пятна, весьма мало или вовсе не соединенные друг с другом»⁹⁴. Именно это, по мнению психиатра, и проявляется

⁹³ Нордау М. Вырождение / Пер. с нем. Р.И. Сементковского; Современные французы / Пер. А.В. Перелыгиной. М.: Республика, 1995. С. 38–39.

⁹⁴ Там же. С. 40.

в одном из современных направлений живописи. Пристрастие к ярким тонам (автор рассматривает весьма нейтральный, на наш взгляд, пример Поля Бенара, хотя можно было бы вспомнить более репрезентативные с этой точки зрения полотна Ван Гога) Нордау анализирует как пример «истерической амблиопии (тупости зрения)», при которой сохраняется восприятие периферией сетчатки желтого и синего цветов, в то время, как «восприимчивость к другим цветам уже утрачена»⁹⁵.

Не останавливаясь на вопросе о несостоятельности основных выводов Нордау, подчеркнем, что необычное видение мира, другое зрение трактуется им как отклонение от психической «нормы» и рассматривается как один из верных «симптомов» (слово автора) опасной болезни, ведущей к деградации общества. К сожалению, подобный подход будет не раз применен в XX веке не только в сфере эстетических дискуссий. И в Советском Союзе, и в нацистской Германии «дегенеративное искусство» станет объектом оперативного вмешательства государства, берущего на себя функции врача по отношению к нарушению социальной «нормы».

Неизбежно затрагивая и этот аспект метафорического осмысления болезни в культуре, мы остановимся на эстетической функции morbidity в литературе.

Ежи Фарыно, один из редакторов специального выпуска *Studio Literaria Polono-Slavica* «*Morbus, Medicamentum et*

⁹⁵ Там же.

Sanus» (2001), поставил вопрос: «Зачем заставляют писатели болеть своих героев?»⁹⁶. Один из ответов, на наш взгляд, – чтобы «задеть» чувства читателя и заставить его другими глазами посмотреть на знакомые вещи, чтобы «разрушить автоматизм восприятия» и дать новую оптику – оптику болезни.

Хотелось бы подчеркнуть, что болезнь будет интересовать нас не в контексте получившего большую популярность жанра патографии⁹⁷, мы не претендуем на постановку «диагно-

⁹⁶ *Faryno J.* Чем и зачем писатели болеют и лечат своих персонажей? // *Studio Literaria Polono-Slavica*. 6. *Morbus, Medicamentum et Sanus*. Warszawa: SOW, 2001. С. 485–494.

⁹⁷ Жанр патографии, особенностью которого является описание заболеваний выдающихся личностей и рассмотрение возможного влияния болезни на их творчество, возникает в середине XIX века, его первыми образцами стали книги Луи-Франсуа Лелю «Демон Сократа» и исследования Пауля Юлиуса Мебиуса о Гёте, Шопенгауэре, Шумане. Большой интерес к патографическим описаниям был на рубеже XIX–XX веков. Из отечественных авторов надо отметить монографии В.Ф. Чижа «Достоевский как психопатолог» и «Болезнь Н.В. Гоголя» (1904), статьи Н.Н. Баженова о Гоголе и Гаршине; И.Б. Галанта (который был лично знаком с Юнгом и Фрейдом) о Пушкине, Горьком и Леониде Андрееве; В.И. Руднева и Г.В. Сегалина о Толстом. Рубеж XX–XXI веков снова привлек внимание к этому жанру. См.: *Смирнов И.П.* Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994; *Шумский Н.* Михаил Александрович Врубель. Опыт патографии. СПб.: Академический проект, 2001; *Руднев В.П.* Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология. М.: Класс, 2002; *Пекуровская А.* Страсти по Достоевскому: механизмы желаний сочинителя. М: Новое литературное обозрение, 2004; *Богданов К.А.* Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVII–XIX вв. М.: ОГИ, 2005; *Сироткина И.Е.* Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX веков.

зов» и изучение «симптомов» в творчестве тех или иных писателей. В центре исследования будет рецепция болезни в художественных текстах.

Другой популярный аспект – профессиональная принадлежность авторов к медицине⁹⁸ – рассматривается нами только в том случае, если это отражается в проблематике и/или поэтике созданных ими произведений: как изменение видения врача, деформация его восприятия мира под влиянием медицинского образования и практики. Интересно, что в 20-е годы Шкловский писал о продуктивности получения писателем второй профессии для формирования «нового видения»: «Для того, чтобы писать, нужно иметь другую профессию, кроме литературы, потому что профессиональный человек <...> описывает вещи по-своему», он может «видеть вещи, как неописанные, и ставить их в неописанное прежде отношение»⁹⁹. Профессиональное зрение врача поз-

М.: Новое литературное обозрение, 2008; *Ранкур-Лаферьер Д.* Лев Толстой на кушетке психоаналитика // Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004.

⁹⁸ Этот подход предпринят в монографиях: *Богданов К.А.* Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVII–XIX вв. М.: ОГИ, 2005; *Каган-Пономарев М.* Литераторы и врачи: очерки и подходы с приложением Биобиблиографического словаря. М.: Дашков и К., 2007; *Лихтенштейн И.* Литература и медицина. [Ontario]: Altaspera, 2015. А также в большом количестве монографий и статей, посвященных творчеству Чехова и Булгакова (Вересаеву и Аксенову повезло меньше).

⁹⁹ *Шкловский В.* Техника писательского ремесла. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927. С. 3, 9.

воляет писателю «разрушить автоматизм восприятия», ввести необычный ракурс и создать остраниющую перспективу.

Основным предметом анализа станет для нас «новое зрение» больного – обострение взгляда на грани жизни и смерти; как результат измененного сознания или как следствие деформации зрения. В этой связи нас будет интересовать метафорическое осмысление близорукости – как духовной слепоты или как творческого дара, а также связь деформированного зрения с рождением фантастического сюжета.

Отдельно остановимся мы на образе очков как оптическом медиа, расширяющем границы зрения и одновременно совершающем его «ампутацию», приобретающем власть над своим хозяином (если использовать терминологию Маршалла Маклюэна).

Репрезентация болезни в литературе тесно связана с ее отражением в живописи и графике. Страдания болеющего человека осмыслялись авторами в связи с популярной темой *Vanitas* (от художников барокко до инсталляций Дэмиена Херста); они могли вызывать страх или романтизироваться, осмысляться в социальном контексте (у передвижников) или эпатировать зрителя (у Фриды Кало, Фрэнсиса Бэкона, Готфрида Хельнвайна). Разным было и осмысление образа врача: он предстал в сатирическом виде – как шарлатан – или изображался как настоящий профессионал и подвижник науки.

Изображение больного человека и его страданий присут-

ствовали в искусстве всегда. Но в современную эпоху отчетливо возникает тема не столько внешнего описания, сколько взгляда через болезнь. Больной человек и сама болезнь становятся не только объектом изображения, а призмой видения. Попробуем взглянуть на мир «сквозь очки болезни».

Глава I

«Anamnesis Morbi» русской литературы

Болезнь как точка бифуркации

При всем разнообразии подходов к этиологии заболеваний и проблематичности однозначного определения самого понятия «болезни» (от гуморальной теории Гиппократов, атомистической концепции Демокрита до трактовки Всемирной организацией здравоохранения болезни как «нарушения нормальной жизнедеятельности организма, обусловленного функциональными и (или) морфологическими (структурными) изменениями, наступающими в результате воздействия эндогенных и (или) экзогенных факторов»¹⁰⁰), об-

¹⁰⁰ Антоним «болезни» – «здоровье» – ВОЗ трактует как «состояние полного физического, душевного и социального благополучия», а не только отсутствие болезней и физических дефектов. Это определение приводится в Преамбуле к Уставу ВОЗ, принятому Международной конференцией здравоохранения (Нью-Йорк, 19–22 июня 1946 г.), подписанному 22 июля 1946 г. представителями 61 страны и вступившему в силу 7 апреля 1948 г. С 1948 г. это определение не менялось. В английском понятие «здоровье» – «Health» – этимологически происходит от «Whole» – целый, целостный. Нарушение здоровья – нарушение целостности.

щим в представлении о болезни является изменение нормального функционирования организма. Если использовать язык нелинейной динамики, можно сказать, что болезнь выводит систему (человеческий организм) из равновесия, делая ее неустойчивой, зависящей от мельчайших флуктуаций (внешних воздействий). Большую роль в выборе дальнейшего «сценария» развития (излечения, перехода в хроническое заболевание, осложнения и т. д. вплоть до летального исхода) играет непредсказуемость.

Каждая болезнь «индивидуальна». С традиционной точки зрения, для врача она должна представлять конкретный «случай» проявления заболевания, картина которого уже описана, и на этом основании врач «читает» симптомы, назначает лечение и делает прогноз. Но, с другой стороны, протекание болезни зависит от личностных особенностей пациента, его возраста, пола, ряда внешних воздействий. Любимый герой Бальзака, доктор Бьяншон, говорил: «Врачи уже привычные, видят только болезнь, а я, братец мой, пока еще вижу и больного»¹⁰¹. Об этом писал В.В. Вересаев в «Записках врача»: «человек <...> не часовой механизм», «каждый новый больной представляет собою новую, неповторяющуюся болезнь, чрезвычайно сложную и запутанную <...>»¹⁰².

¹⁰¹ Бальзак О. Отец Горио // Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. Т. 2. М.: Правда, 1960. С. 412.

¹⁰² Вересаев В. Записки врача: Повести, рассказы / Предисл. Вл. Лидина; сост. В.А. Зайончковского. Тула: Приокское кн. изд-во, 1987. С. 318.

Каждый случай – уникальный. И верно поставить диагноз, а затем назначить лечение возможно только при детальном изучении как симптомов болезни, так и особенностей личности пациента. Вересаев здесь видит уязвимость доминировавшего в науке, в том числе и медицинской, картезианского подхода.

Позднее эта проблема прозвучит в произведении писателя, не имевшего профессионального отношения к медицине, но интересовавшегося проблемами физиологии и биологии и обладавшего уникальным даром «во всем <...> дойти до самой сути», – Сигизмунда Кржижановского. В новелле «Случаи» врач-рассказчик, обыгрывая медицинское употребление слова, ставшего заглавием новеллы, говорит: «Люди – при частой смене – превращаются для нас в „случаи“. В клинической практике, как вы знаете, так и говорят: случай номер такой-то, у случая повысилась температура, случай номер, экзиит¹⁰³

¹⁰³ На медицинском профессиональном жаргоне «экзитировал» – «умер». Юлий Крелин позднее осмыслял значение слова: «Глупый жаргон, глупый термин: экзитировал – умер. Это же неправильно. Exitus – исход. Значит, „исходнул“, что ли? Исходнул Начальничек. Надо создавать термин от слова Mors – смерть. Тогда что? Мортировал? Или морсанул?» (Крелин Ю. От мира сего. М.: Советский писатель, 1976. С. 164.)

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.