

Жан-Люк Марьон
ПЕРЕКРЕСТЬЯ
ВИДИМОГО



Жан-Люк Марьон

Перекрестья видимого

«Прогресс-Традиция»

Марьон Ж.

Перекрестья видимого / Ж. Марьон — «Прогресс-Традиция»,

В книге разворачиваются темы, связанные с проблемой образа в современной визуальной культуре. Отталкиваясь, с одной стороны, от анализа живописи, от Рафаэля и Дюрера до Серра и Круса-Диеса, разбирая, с другой стороны, основания доктрины почитания образов, известный феноменолог и теолог Ж.-Д. Марьон показывает, что видимому требуются особые условия, чтобы появиться, и эти условия невидимы. Видимое само по себе, видимое в качестве только зрелища может быть описано лишь в соответствии с логикой поклонения идолу. Именно это характеризует ситуацию катастрофического положения визуальности в современную техническую эпоху. В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

© Марьон Ж.

© Прогресс-Традиция

Содержание

Предисловие	6
Перекрестья видимого и невидимого	8
I	8
II	11
Конец ознакомительного фрагмента.	13

Жан-Люк Марьон

Перекрестья видимого

Издание осуществлено в рамках программы содействия издательскому делу «Пушкин» при поддержке Посольства Франции в России и агентства CulturesFrance Министерства Иностранных и европейских дел Франции

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme daide a la publication Pouchkine, a beneficie du soutien de l'Ambassade de France en Russie et de Culturesfrance/Ministere francais des Affaires etrangeres et europeennes

Предисловие

Вопрос о живописи обращен не только к художникам, к специалистам по эстетике – в еще меньшей степени. Он относится к самой видимости, значит, ко всем – к *sensation commune*.

По правде говоря, «все» ограничиваются теми, для которых «видеть» не является само собой разумеющимся. И это несомненно потому, что, когда речь заходит о живописи, именно философия чувствует себя как дома. Ведь она приняла сегодня форму феноменологии, а феноменология не претендует на то, чтобы приблизиться к самим вещам, потому что начинает с того, что видит то, что дается. Поэтому особая видимость картины становится привилегированным случаем феномена, значит, очевидным образом, дорогой к феноменальности вообще.

Но достаточно ли феноменологии для того, чтобы задать критерии видимости и все возможные картины? Допускает ли сама картина только один статус, или она располагает другими возможностями? Переходя от идола к иконе, мы, безусловно, исследуем внешне видимое, но главным образом мы следуем необходимости самой вещи: картина, то есть видимое по преимуществу, предоставляется дилемме двух способов явления, противоположных, враждебных, но тем не менее связанных. И в этой ситуации теология становится для всякой теории картины тем ресурсом, без которого невозможно обойтись. Иногда отрицая ее, иногда вовсе о ней забывая, эстетическое мышление запуталось в противоречиях. Возможно, пришло время освободить ее и посмотреть видимому в лицо как дару явления.

Эссе, собранные здесь, были написаны сообща. И это придает им в моих глазах особую ценность: без веры моих настойчивых друзей я не смог бы изложить то, что пытался им объяснить. И сегодня я лишь возвращаю то, что было дано мне ранее. Но среди тех, кто подталкивал меня к тому, чтобы мыслить и говорить там, где мне не хотелось, я более всего обязан Мишелю и Ани Анри и дружбе с Аланом Бонфаном. Я ему действительно очень благодарен. Что до недостаточности моего изложения, то оно относимо к традиционной самонадеянности философа, который всегда говорит больше, чем знает, но часто меньше, чем догадывается.



Перекрестья видимого и невидимого

I

В перспективе самой по себе осуществляется парадокс. Тем более что перспектива и парадокс определяются сходными признаками: и то и другое указывают на видимое, удаляясь от него, незаметно, но решительно. Парадокс удостоверяет видимое, но через противопоставление, или даже переворачивание; он буквально образует антивидимое, антивзгляд, противовнешность, которые предлагают зрелище, противоположное тому, что ожидалось увидеть на первый взгляд. Более чем некое удивительное мнение, парадокс часто обозначает чудо – он делает видимым то, что не следовало иметь возможность видеть, и то, что нельзя увидеть, не остолбенев. Так, согласно Септуагинте действия Бога по спасению сынов Израиля из Египта производят парадоксы, то есть чудеса: «Но самое чудное *παραδόξωτάτων*: то, что огонь сильнее оказывал действие в воде, все погашающей» (Книга Премудрости Соломона 16, 17). В этом смысле или скорее в другом смысле, который скоро станет противоположным этому первому, лицо человека предлагает взору парадокс, по словам Р. Шара: «Как пчела покидает сад ради уже почерневшего фрукта, женщины выдержали и не предали парадокс этого лица, у которого не было залога»¹. Парадокс лица, который совершается в этом «странном парадоксе во Христе (*παραδόξων*), Господе в виде раба, божественной славе (*δόξα*) внутри человеческого»². Парадокс говорит здесь о том, что трудно было ожидать встретить в области визуального: огонь в воде, божественное в человеческом; парадокс образуется при вторжении невидимого в видимое. Отсюда неизбежное действие парадокса – в области мысли, но также в области восприятия: он ослепляет, он заставляет дух колебаться, он шокирует взгляд – сама чрезмерность его видимого плана хотя и не наполняет, но задевает их. Как чудеса вызывают сопротивление, которое не может оспорить их эффективность, так теоретические парадоксы вызывают больше полемики, чем производят очевидности. Вот и перспектива по-своему провоцирует появление парадокса. Или, точнее, она имитирует парадокс, разворачивая установленную ею связь между видимым и невидимым. И в том и в другом случае взгляд доходит до видения того, что не мог быть в состоянии увидеть, но по-разному парадокс предлагает антивидимое, тогда как перспектива наводит на мысль о прорыве взгляда. Парадокс утверждает видимое, которое оспаривает видимое, перспектива – взгляд, который проникает через видимое. *Perspicuus* в классической латыни означает также то, что кажется взгляду прозрачным, как, например, оболочка; фактически в перспективе, взгляд пронизывает то, что за неимением лучшего называется средой, средой, прозрачной настолько, что она не останавливает и не замедляет движение взгляда, в которую он проваливается, не встречая ни малейшего сопротивления, как в пустоту. В ситуации перспективы взгляд, который может ограничить только его собственная усталость, просверливает пустоту; он не просто проникает через эту пустоту – ведь он не нацелен ни на какой объект в пределах горизонта, – он бесконечно проникает сквозь пустоту, поскольку он проникает через нее ради ничто: в перспективе взгляд теряется в пустоте, именно он нацеливается на саму пустоту, окончательно преступая пределы любого объекта, он направляется на саму пустоту. Тем более он теряется только для того, чтобы беспрестанно себя находить.

Что это за пустота? Здесь не может идти речи о пустоте в физическом смысле, которая из-за полного отсутствия вещей, реальной недостачи вещей (*res*) не дает увидеть ничего

¹ CharR. *L'absent // Fureur et Myster*, p. 39 ou *Ouvres complètes*. Paris: La Pléiade, 1983, p. 140.

² *Cyrille Alexandrie. Le Christ est un*. P.G. t. 75, 753 c, ou *Deux dialogues christologiques*, éd. G.M. de Durand. Sources chrétiennes, t. 97. Paris: 1964, p. 430—432.

и скорее вызывает головокружение. Физическая пустота: не на что смотреть, нет ни одного нового зрелища, напротив, только реальная пустота реальности, пустыня вещей, куда я могу войти, двигаться в ней, устроиться, возможно, упасть, и, когда она закончится, рассыпаться на кусочки у ее последней границы; эту пустыню вещей я могу видеть с трудом, через оппозицию к другим вещам, которые ее ограничивают или размечают, в определенном смысле делая ее пустотой видимой. Физическая пустота, определяясь как видимая пустота вещей, остается вещной, реальной, видимой. Напротив, пустота, которая открывается взгляду в перспективе, не предстает как пространство, реально обозримое, обживаемое, ограничиваемое, ничего не добавляет к видимости вещей, в том числе никакой видимой пустоты. Пустота перспективы ничего не добавляет к реально видимому, поскольку она выводит его на сцену. В действительности мой взгляд в перспективе невидимо проникает через видимое, а это последнее, не претерпевая никакого реального добавления, делается *более* видимым: зал, который приютил нас сегодня, не кажется мне обитаемым, строго говоря, он и не будет таким, пока, проникая через определенную невидимую пустоту, мой взгляд не сделает его вместительным; потому что это именно мой взгляд, мастер перспективы, удаляет эти разноцветные поверхности, чтобы увидеть и чтобы сделать видимыми стены, это мой взгляд поднимает другую светлую поверхность, чтобы увидеть и сделать видимым перекрытие крыши, наконец, это мой взгляд устраняет эту более темную поверхность, чтобы увидеть там почву, на которую можно встать. Лучше сказать, что без разделяющей их невидимой пустоты мы не смогли бы распознать поверхности в этих цветовых пятнах, собиравшихся без какого-либо порядка или смысла, плотно нагроможденных друг на друга, так что мы должны были бы проверить, не функционирует ли наш глаз как объектив фотоаппарата. То есть, чтобы выразить это в более грубой форме, если бы моему взгляду не было присуще странное свойство, обычно обозначаемое как бинокулярное зрение, которому свойственно опустошать, в прямом смысле растягивать с помощью невидимой пустоты плотный и неясный материал видимого, зал, в котором мы находимся, не обнаружил бы себя нам – значит, не был бы вместительным: мы были бы подавлены теснотой разнородных плоскостей, точнее, мы даже воспринимали бы их не как плоскости, но лишь как цветовые пятна и тени; нами овладела бы тревога от надвигающегося на нас видимого, грозящего раздавить, как узника из «Колодца и маятника» По, который видел, как к нему неумолимо приближаются стены. Самсон наших дней, взгляд в перспективе отдаляет видимое при помощи равнодействующей силы невидимого, чтобы сделать его для нас просторным, пригодным для существования, организованным. Взгляд в перспективе пересекает видимое, чтобы установить там невидимую дистанцию, которая сделала бы его различимым (*visible*) и просто видимым. Взгляд впускает невидимое в видимое, конечно, не для того, чтобы сделать его менее видимым, но, напротив, чтобы сделать его *более* видимым: вместо того чтобы испытывать впечатление хаотической бесформенности, мы видим саму визуальность вещей. Так что только невидимое делает видимое реальным. Поэтому перспективу не следует воспринимать ни прежде всего, ни в особенности как часть живописной теории, возникшей в определенный период истории (хотя этим она также является), но как фундаментальное служение взгляда, без которого мы бы никогда не увидели мир. Наш взгляд добирается до мира осуществляет свое бытие-в-мире, – потому что перспективе, в смысле невидимого, управляющего видимым, свойственно видеть через видимое, то есть в соответствии с невидимым.

Такое освобожденное невидимое – или невидимое, которое освобождает видимое от самого себя, – радикально отличается от всякой реальной пустоты, чистой нехватки и пустыни вещей. Вещи наполняют реальное пространство, которое никогда не является по-настоящему пустым в условиях наличного опыта. Реальное пространство, пустое или нет, все-таки не видится без взгляда. А взгляд отдаляет видимое силой невидимого. Эта операция, которая только и открывает пространство вещей как мир, совершаясь сообразно идеальности пространства: идеальное пространство более эффективно, чем реальное, так как делает его возмож-

ным. Идеальность пространства удостоверяется в опыте движения или смещения: то место, в котором я реально нахожусь, (как) вещь среди вещей, я организую – фактически, открываю – как пространство, в котором есть правое и левое. Кант четко установил, что полного сходства фигур, даже геометрических, недостаточно для их наложения друг на друга, если они симметрично противоположны. Глубина также не дает здесь надежды, так как и она свидетельствует о своей идеальности: моя собственная фигура никогда не сделалась бы для меня видимой в зеркале, если бы напряжение между левым и правым постоянно не переворачивалось; глубина главным образом подтверждает то, что обозначается понятиями правого и левого: какими бы ни были мои перемещения, глубина всегда останется передо мной как то, через что я никогда не пройду, потому что, если я продвигаюсь в ней по направлению к ней, она продолжает углубляться, и я никогда не смогу реально преодолеть ее; открытие глубины всегда предшествует мне, так как всякое реальное выдвигание вперед воспроизводит идеальное, всегда неисполнимое. Точно так же различие между правым и левым нельзя отменить, как нельзя и поменять их местами, потому что для этого оно должно было бы уже устояться. Трехмерность не рассчитывается, но делает возможным измерение всех реальных пространств, и этим эти три измерения подтверждают свою идеальность. Пустота, которая оставляет им место, должна называться идеальной, значит, и феноменологической. Эти два термина обозначают одну и ту же власть – ту, которая делает видимое видимым и которая как раз по этой причине не может появиться. Перспектива становится априорным условием опыта и должна пониматься также в том смысле, который подразумевался Ницше, радикально высказавшимся о перспективизме: «Как был бы возможен мир, если бы был уничтожен перспективизм!»³ Иначе говоря, как для Ницше перспективизм составляет пару с интерпретацией, понимаемой как создание феноменов, так перспектива, вне ее исторически-эстетического значения, работает на феноменальность феноменов: с ее помощью невидимое взгляда разреживает хаос видимого, организует и показывает его в виде гармоничных феноменов.

Мы можем еще лучше представить себе, как перспектива производит объемность (*relief*), невидимо подталкивает видимое к его рельефности. Что вообще значит рельефность? Очевидно, то, что выступает на гладкой поверхности, возвышается, поднимается. Но что означает подняться? Поднято то, что поднялось после того, как было подавлено, сплющено, испорчено; эта смена обозначает также, согласно Литтре, дворянский титул, после разорения приобретаемый другим родом: «В старину были *lettres de relief*, письма, которые восстанавливали дворянский титул, в сущности письма, которые возвышали» (s.v., 9). Рельеф видимого происходит от невидимого, которое его возвышает, пересекая и перекрещивая, даже вырывая его из *humus'a* плоскостности, где встречается только одномерное восприятие. Невидимое пронизывает видимое, чтобы поднять его, реабилитировать скорее, чем заменить (как в военной смене караула) или облегчить его (англ. *relief*). Взгляд в перспективе облагораживает видимое невидимым и возвышает его. Невидимое жалуется видимому как дают звание и вотчину чтобы облагородить. Отсюда первый парадокс перспективы, который следует принимать во внимание в отношении каждой картины: видимое растет прямо пропорционально невидимому. Чем больше невидимого, тем рельефнее и глубже видимое.

³ Ницше Ф. Воля к власти. § 567.

II

Как только перспектива соотносится с картиной, какой бы природы ни была эта картина, парадокс картины удваивается. Конечно, на первый взгляд картина ограничивается распространением, с непринужденностью как будто безграничной виртуозности, того принципа, что видимое растет прямо пропорционально невидимому. Картина доводит парадокс до максимума. Потому что первый взгляд, действительно воспринимаемая данность, бесспорно определяется гладкой плоскостью: деревянная поверхность, натянутый на раму холст, прилегающая часть стены – видимый объект сверкает, так сказать, своей двухмерной скудостью; бедная и гладкая поверхность, лишенная глубины (исключая разве что неровности и количество нанесенного пигмента), не таящая никакого секрета, не имеющая в запасе ни малейшего скрытого зрелища, углубляется, однако, соответственно глубине без дна. Возьмем сцены из истории Животворящего Креста Господня базилики в Ареццо, созданные Пьетро делла Франческа, который, между прочим, был автором *De prospectiva, pingendi* (вероятно, в 1482), в начале исторического освоения перспективы: здесь различаются планы: лошади, воины, пики и холмы, шатры мирного лагеря, подвергшегося внезапному нападению; различие между планами не преодолевает теснения силуэтов, переплетения фигур и поверхностей. Чего недостает этим видимым контурам для образования настоящего мира, чтобы действительно возник мир? Все видимое на месте, так как все, что должно было появиться, появилось: лошадь, воин, знамя, шатер и холм – и проявилось вполне. Если видимого достаточно, значит, недостает невидимого.

Обратная ситуация складывается, если рассмотреть «Обручение Девы Марии» Рафаэля, как оно того требует: группа персонажей на переднем плане собрана вокруг рук супругов, соединяемых священником; но прямо над ними (физически написанное в нескольких сантиметрах над их головами) вздымается здание, единственная функция которого – вести, через дверь и видный за нею проход к другой открытой двери с противоположной стороны, к небу – небу, обрамленному массивностью этого здания, отделенному от эмпирического реального неба, которое, однако, возвышается над показанной сценой. Такая дверь открывает небо, чуждое небу реальному, и оно имеет другую функцию; очевидно, пустота, которой наполнена дверь, завершает прорыв, уже начатый линиями плит площади, которые продолжают равномерное распределение центральной группы. Планы больше не накладываются друг на друга, они устремляются вперед, все дальше в глубину, к проему в центре, который буквально засасывает их. Вся картина целиком бежит к точке схода, к пустоте в центре, которая создает достаточно пространства для того, чтобы каждый план разворачивался, не тесня и не заслоняя другие. Видимое может уменьшиться, поскольку невидимое – пустое небо, врезанное в дверь, открытую к ничто, – это ему позволяет, делая его более разреженным. Способ выстраивания перспективы в этой картине имеет отношение не столько к монтажу, технически банальному, или к мозаике, простому переносу абстрактной геометрической фигуры в чувственно воспринимаемую форму, сколько к открытию невидимого в видимом через некое последнее окно, в строгом смысле нереальное. Такой способ может быть осуществлен другими средствами – таково вогнутое зеркало, которое открывает знаменитый «Портрет четы Арнольфини»: конечно, этим зеркалом в картине не открывается пустота, но дело и не ограничивается показом той же самой сцены из другой точки. Здесь зеркало показывает спины двух персонажей, которых картина представляет фронтально, и так мы видим больше, чем могло нам позволить одно только реальное первое видимое. Но кроме того, зеркало выдает нам трех свидетелей за спинами персонажей переднего плана, которые смотрят на супругов, прямо не появляясь в основной картине, – так открывается другое, отличное от нее пространство, пред-

шествующее, которое не мешает зеркалу отражаться в зеркале, задавая бесконечную последовательность, то есть помещая невидимое в перспективу⁴. Так невидимое конструирует видимое и отводит его.

То же соотношение видимого и глубины, задаваемой перспективой, то есть властью невидимого, обнаруживается в необозримом множестве картин. Остановимся на одной из них, на «Оплакивании Христа» Дюрера, написанной около 1500 года. Невидимое работает здесь не столько через пустоту, уловимую явно (только правый угол, изображающий небо, предлагает нечто вроде чувственно воспринимаемой пустоты), сколько через константу наклонной, поднимающейся справа налево, повторяясь от плана к плану, прорабатывая все видимое. На переднем плане – тело Христа, оно образует серую наклонную, которую продолжает держащий Его под руки ученик. Второй план: три коленопреклоненные женщины, размещенные вдоль диагонали, заданной первым планом; третий план: та же диагональ воспроизводится тремя стоящими персонажами, над которыми возвышается святой Иоанн, почти прямая голова которого образует верхушку пирамиды – собрание из девяти персонажей, размещенных по трем параллельным диагоналям, значит, упорядоченных в соответствии с невидимой глубиной, которая организует их, не позволяя смешиваться. Эта пирамида, и в особенности диагональ основания, заданная Христом, утверждается через повторение в нескольких естественных пирамидах в глубине картины – в холме Голгофы (неизбежном) городе на пике горы, нескольких горных вершинах, до горизонта, обозначенного цепью крутых склонов. Здесь можно выделить по меньшей мере десять различных планов, значит, десять пластов видимого; чтобы они не смешивались, как предполагалось бы их реальным сочетанием (в реальности все цветовые пятна наносятся и распространяются по одной и той же реальной поверхности), нужно, чтобы их пересекали просветы невидимого в количестве, на единицу превосходящем величину планов ($n+1$). Только они могут располагать видимые планы по уровням, отделять их и соединять сообразно дополнительному измерению, совершенно идеальному и полностью феноменологическому. Эта феноменологическая власть невидимого над визуально размещенными персонажами утверждается от противоположного: на переднем плане, как на авансцене, показаны пять силуэтов меценатов, заказавших картину; речь идет о поднимающихся лестницей фигурах, которым не соответствуют пропорции первой фигуры, которой, однако, они предшествуют; их слабая прорисовка противоречит организации перспективы, так как она преодолевается величиной первого тела (тела Христа). Ван Эйк, впрочем, включил меценатов в перспективу картины на одном уровне с центральной группой религиозных персонажей (например, в «Мадонне канцлера Ролена»). Дюрер, представляя их в миниатюре, исключает их тем самым из перспективы; картина частично управляется перспективой, которая должна признать неустранимость поля – авансцены. Значит, перспектива является элементом, отличным от видимого, которого в соответствии с четкой границей видимое требует или исключает, откуда следует заключить, что сама перспектива невидима.

⁴ См. прекрасный комментарий Д. Кутана (D. Coutagne) к этой картине: «Le miroir d'un mariage. Le réalisme religieux dans «Les éroux Arnolfini» de Jean Van Eyck», in *Communio* IV/5, sept. 1979.

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.