

УДК 246.3 : 111.852

Порядки видимого¹

Бернхард Вальденфельс

В статье исследуются феноменологические следствия предложенного Максом Имдалем различения узнающего и видящего видения через анализ порядков видимого. Анализируется фундаментальное для философской эстетики отношение между *становлением видимым* в восприятии и *деланием видимым* в изобразительном искусстве. Иконика Имдаля связывается с респонзивной феноменологией Вальденфельса и исследуется возможность видящего видения.

Ключевые слова: видение, узнавание, порядок видимого, иконография, иконология, иконика, вещь и образ, художественный образ, знак, событие, ответ.

*Памяти Макса Имдаля*²

¹ Впервые опубликовано в Bernhard Waldenfels. Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedeken an Max Imdahl. In G. Boehm (Hg.) *Was ist ein Bild?* Wilhelm Fink Verlag, Munchen, 1995, S. 233-252.

² Немецкий искусствовед Макс Имдаль (1925-1988) преподавал в Рурском университете города Бохума с 1965 года до самой своей смерти. Вальденфельс преподавал там же с 1976 года до выхода на пенсию в 1999 году. С биографией Имдаля, равно как и с его собственным описанием круга интересовавших его искусствоведческих проблем, русскоязычные читатели могут познакомиться с помощью статьи "Автобиография", опубликованной в только что вышедшей книге переводов избранных текстов исследователя. См.: Макс Имдаль. Опыт другого видения: статьи об искусстве X-XX веков. – Пер. с нем. А. Вайсбанд. Издание 2-е, исправленное и дополненное. – К.: Дух і Літера, 2011, с. 9-34. (Здесь и далее примечания переводчика даны в квадратных скобках).

З агадочным является не только невидимое, но и само видимое. У Мерло-Понти, которому феноменология живописи обязана многими импульсами, об этом говорится так: "Самое сложное – это понять, что собственно мы видим" (Merleau-Ponty 1966, 82). Таким образом, существует ли некоторое бессознательное видение (Sehen), которое не знает о том, что собственно видит, или видение является видением только в том случае, если оно превращается в некоторое осознание видения (Bewußtsein des Sehens)? Кто прав, Платон, утверждающий: "Душа видит посредством глаз", или возражающий ему Ницше: "Видит глаз"? Вопрос останется открытым и тогда, когда мы отправимся в мастерскую художника, который не просто видит, но и делает видимым. Джакометти говорил об этом так: "Я не знаю точно, что я вижу. Это слишком сложно. Чтобы дать себе отчет в том, что видится, нужно просто пытаться копировать видимое". Художник, очевидно, не просто делает видимым, но делает видящими других и прежде всего самого себя.

Все это указывает на *зазор между видением и знанием*, о котором нельзя заключить ни на основе естественного обыденного мнения, ни на основе того, что философы называют рефлексией. Не будь этого зазора, не было бы, вероятно, ни художника, который делает видимым в красках и линиях, ни философа, который в словах и предложениях всегда показывает больше того, что он знает со всей определенностью и о чем он говорит.

То обстоятельство, что в последующем речь пойдет о порядках видимого, определено существованием некоторого автохтонного "логоса эстетического мира" (Гуссерль), тем, что в результате этого чувственный опыт как таковой является структурированным, артикулированным, определенным и организованным; эстетика, таким образом, привязывается к некоторому природному эстезису (Aisthesis). Кроме того, предполагается, что этот логос (Logos) чувственного мира имеет мно-

жественное число, выступает в форме логосов (Logoi), изменяющихся порядков, что влечет за собой своеобразное разрушение видимого. Отношение между *становлением видимым* в восприятии и *деланием видимым* в изобразительном искусстве станет путеводной нитью наших рассуждений, в которых философия изобразительного искусства ищет свой предмет³.

I. Теоретико-искусствоведческий пролог: видящее и узнающее видение

Ключевая методологическая глава книги Макса Имдаля о Джотто (Imdahl 1980), посвященная иконографии, иконологии и иконике, сгруппирована вокруг одного методического различения, которое связывает два способа интерпретации с двумя способами видения и аспектами картины⁴.

Узнающее видение предметов, знакомых нам еще до опыта восприятия картины, принимает во внимание ее содержательное значение, *семантику*: то, что имелось в виду и было

³ Данный текст опирается на лекцию, прочитанную в рамках цикла лекций памяти Макса Имдаля, организованного Институтом истории искусства университета города Бохум. Дополнительно я ссылаюсь на мою статью "Загадка видимости" ("Das Rätsel der Sichtbarkeit"), выпущенную в журнале Kunstforum, Bd. 100 и опубликованную также в книге "Жало другого" (*Stachel des Fremden*, 1990), где я обсуждаю перспективы феноменологии видимого и образности со ссылкой на современное искусство; кроме того, я отсылаю к моим рассуждениям в книге "Порядок в полусвете" (*Ordnung im Zwielicht*, 1987), где достаточно полно описывается используемая здесь концепция порядка. В моих поисках своеобразия образа я близок к Готфриду Бему, к его работе над подлинной "герменевтикой образа" (см. Gadamer/Boehm 1978), где – как и в моих попытках – прослеживается очевидная близость к "Феноменологии восприятия" Мерло-Понти. См. наши работы в сборнике "Воплощенный разум" (Métraux/Waldenfels 1986).

⁴ Ср. также только что упомянутую статью "Автобиография", где Имдаль предпринимает еще одну попытку определить суть иконики, противопоставляя ее как иконографии и иконологии Панофского, так и структурному анализу Зедльмайра: Имдаль, Опыт другого видения, с.17-24.

показано. Это видение считается гетерономным, поскольку законы видимого определяются не картиной. Ему соответствует иконографическо-иконологический метод интерпретации, который применял, например, Эрвин Панофский. Возьмем Джоттово изображение пленения Иисуса, которая находится в Капелле дель Арена в Падуе (илл. 1). Художественные средства (*Bildmittel*), использованные здесь – это расположение фигур, перспективная проекция и сценическая хореография. *Доиконическое* понимание показывает нам скопление вооруженных, определенным образом одетых фигур, головы некоторых из них окружены нимбами и т. д. На уровне *иконографии* нам помогают евангельские тексты, рассказывающие об Иисусе на Елеонской горе, о поцелуе Иуды и других событиях. На уровне *иконологии*, наконец, добавляется эмоциональное сопереживание, которое позволяет зрителю пережить бессилие Христа или вместе с ним претерпеть страдания. Таким образом, зритель видит на картине и переживает то, что уже знает.

Видящее видение, возникающее из эстетического отрезвления, чтобы в итоге обернуться эстетическим удивлением, принимает во внимание формальное значение картины, ее *синтаксис*: то, как здесь что-то изображено. Это видение можно рассматривать как автономное, потому что здесь законы видимого определяются самой картиной. Ему соответствуют формальные методы интерпретации, подобные методу, который пропагандировал Конрад Фидлер. В тех случаях, когда в живописи еще появляются предметы, они как таковые не имеют никакого значения, но формируют простой "сюжет". Главные художественные средства (*Bildmittel*), используемые здесь – это планиметрическая композиция, построение автономного пространства взгляда и картины при помощи линий, красок и плоскостей.

Этим двум противоположным подходам Имдаль противопоставляет опосредующую их *иконику*. В ней оба способа видения и оба аспекта картины сливаются в "созерцании бо-

лее высокого порядка и смысловой тотальности, которые одновременно и включают в себя, и принципиально превосходят практический опыт видения" (Imdahl 1980, 92–93). Так в случае пленения восходящую косую линию, которая ведет с правой стороны к середине картины, начиная с жеста одного фарисея и через голову Иуды указывая на лицо Иисуса, можно рассмотреть также в обратном направлении, как нисходящую от Иисуса к Иуде. Таким образом, в одной и той же линии соединяются два противоположных значения, а именно одновременность самоуничтожения и превосходства Христа. Сценическая сложность и синтаксическая композиция сменяют друг друга как тема и горизонт. Упомянутый смысл картины реализуется в ее структуре так, что уже известное зрителю видится им по-новому; тем самым "то, чего достигает иконическое сгущение смысла" превышает возможности языка (сравни также с Voehn 1978). Синтез узнающего и видящего видения заключается, таким образом, в том, что знакомое (услышанное, увиденное) как включается в смысл картины, так и *превосходится* посредством некоторого сложного и сгущенного смысла картины⁵. В рамках феноменологии этот двойной способ видения соответствует отказу от прямого, "естественного" направления взгляда, захваченного вначале миром вещей. Но этот отказ не ведет в *иной мир*, вроде мира простых форм или простых впечатлений, а

⁵ Ср. у Имдаля: "На фреске Джотто Христа обнимает, даже захватывает и прямо-таки сковывает Иуда, так что, будучи скованным, Христос словно бессильно подчиняется ему. Вместе с тем – именно этот факт важен с иконической точки зрения – благодаря особой композиции фрески Христос представляется не только как подчинившийся, но и как властвующий, поскольку прямая взгляда, ниспадающая от него к Иуде, обозначает направление, объединяющее всю сцену фрески и доминирующее в ее целом. Мы видим – как своего рода возвышающийся над противоположностью феномен – силу Христа в Его бессилии и Его бессилие в Его силе. Язык не знает понятия, способного одновременно обозначить властвование и подчинение. Для опыта очевидности такого отождествления необходима картина и ее специфическое иконическое созерцание". Имдаль, Опыт другого видения, с. 22.

вызывает иную установку по отношению к миру; этот наш мир является нам *как другой*, не как уже существующий мир, но как мир, данный в его возникновении (сравни Merleau-Ponty 1984, 84).

Имдаль ни в коем случае не ограничивает свое методологическое рассмотрение картинами, подобными циклу фресок Джотто или "Притче о слепых" Брейгеля, то есть картинами, имеющих богатое иконографическое и иконологическое значение. Напротив, он видит здесь "ключевой методологический подход", который можно применить и к таким современным способам живописи, как кубизм⁶. В нем разрыв между "разобщенными отдельными сигналами предметов", подобным гитаре, кувшину, трубке или нотам, и "свободно изобретенными видимыми данными", подобным плоскостям, прямым и косым линиям, прямо-таки делают необходимым различие между узнающим и видящим видением (Imdahl 1980, 122).

Между тем теперь возникает вопрос, что вообще может стать основанием для подобного различения. Различие между узнающим и видящим видением напоминает различие Спинозы *natura naturata* и *natura naturans*, которое созвучно

⁶ Ограничиваясь контекстом монографии "Джотто", можно, действительно, утверждать, что "Имдаль ни в коем случае не ограничивает свое методологическое рассмотрение картинами, подобными циклу фресок Джотто или "Притче о слепых" Брейгеля", но "видит здесь "ключевой методологический подход", который можно применить и к таким современным способам живописи, как кубизм". Между тем, контекст творчества Имдаля в целом демонстрирует обратную последовательность. Впервые понятия "узнающее" и "видящее видение" автор употребил в своих интерпретациях живописных концепций Сезанна, Пикассо и Брака, а уже затем использовал их для анализа фресок Джотто. Ср. статью "Сезанн – Брак – Пикассо. К отношению между автономией картины и предметным видением", опубликованную в книге "Опыт другого видения", с. 227-283. К применению этих категорий в имдалевских интерпретациях Джотто ср. статью "Контингенция – композиция – провиденция. К созерцанию одной фрески Джотто": Имдаль, Опыт другого видения, с. 72-73, 81.

также различию Мерло-Понти *parole parlée* и *parole parlante*. В своей "Феноменологии восприятия" Мерло-Понти обращается к теоретико-языковому отличию в области "синтаксиса восприятия", где он различает вторичные и первичные формы восприятия (Merleau-Ponty 1966, 58, 66). В дальнейшем мы попытаемся показать, как *методически* продуманное Имдалем различение непременно касается "предмета видения" и стремится к *онтологическому* различию, так что образный порядок отражается в порядке видимого. Если этот порядок действительно выступает только во множественном числе, то мы укажем на путь некоторого *исторического* приумножения, который в результате выбора одной "ключевой основы" был бы слишком быстро унифицирован. Между тем предлагаемое здесь историческое размышление само по себе является двусмысленным. Как Гуссерль в своих рассуждениях о кризисе европейских наук проводит различие между современной научной практикой и ее непониманием самой себя, в случае изобразительного искусства следовало бы различать саму по себе художественную практику и ее (не)понимание самой себя. Так, можно допустить, что в работах Джотто осуществляется "видящее видение", хотя в то время, когда придерживались предзаданного естественно-религиозного порядка, оно было *немыслимо* в собственном смысле слова. Рассмотрение истории ведет здесь к "круговому движению истинного" (Merleau-Ponty 1986, 243 – 244), что предполагает, что ни одному времени не удалось выработать адекватного понимания самого себя.

II. Феноменологические основания: видимость вещей в образе

Если мы задаемся вопросом о том, что означает в особом опыте живописи не просто узнающее, а видящее видение, мы должны провести различие между возможностью *увидеть новое* и возможностью *увидеть по-новому*. В первом случае новое это

"что-то": какое-то объятие, какой-то шлем, какая-то вечеря в результате этой неопределенности подаются как частный случай общего. Всякий новый факт уже указывает на структуру знакомости или структуру правила, делающую возможным узнавание. Во втором случае речь идет о новом как о новой структуре, форме или правиле, допускающих возможность рассматривать знакомое другими глазами и в новом свете. Способ видения, старый или новый, указывает, таким образом, на определенный порядок видения.

Соответствующий порядок видения основывается всегда на двух уровнях видимости, на уровне *видимых вещей*, которые показывают и позволяют увидеть самих себя, и на уровне *видимых образов*, которые показывают и позволяют увидеть самих себя и одновременно что-то другое.

На уровне видимых вещей то, что позволяет себя увидеть, всегда показывается в определенном "как". "Как" встроено в шкалу определенных *порядков видения*. Оно возникает в определенном образе, на определенном фоне, в определенном свете, в пространственно-временном контексте определенной сцены или последовательности, в определенной акцентуации и с определенной силой: одно в центре, другое на периферии, одно на переднем плане, другое позади. Это движение вперед и отступление формируют рельеф видения, в котором то, что становится видимым, отделяется от менее видимого или совсем непроявленного. Здесь вступает в силу стремление видеть, придающее видению его напряжение. Референция немислима без преференции. Простое видение, не поддерживаемое стремлением видеть, закончилось бы монотонностью невидения (Nichtsehen).

На втором уровне видимых образов, позволяющих увидеть себя и другое, видение в образе отсылает к "как" второго порядка, а именно, к определенным *образным порядкам*. Это начинается уже в случае *образности вещей*. Вещь является как образ другой вещи в случае повторения, где "то же" возникает в дру-

гом месте, в другое время, посредством другого медиума или другой взаимосвязи. Без такого пред- и после-оформления, о котором мы знаем из гештальттеории, не было бы никакого узнавания, но только лишь мозаика из однократных впечатлений. Так, отражения вещей в воде и на поверхности гладких предметов для Платона предвосхищают создание искусственных инструментов отражения. — От образности вещей следует отличать *искусственно созданные образные вещи*. Они обнаруживают двойную структуру: образ как вещь, показывающая себя, и образ как образ, имеющий своей задачей показать иное. Предварительное схватывание образа закрепляется в создании образа в соответствии с определенным порядком. — Наконец, на следующем уровне мы имеем дело с *художественными образами*, с художественными произведениями в самом широком смысле, то есть с образами, которые не только видимы, не только делают что-то видимым, но делают видимой саму видимость. Поэтической функции языка, связанной, по мнению Романа Якобсона, с медиальностью языка как такового, соответствует *изобразительная функция* образа, связанная с медиальностью образа как такового. Художественный образ показывает специфическую форму самореференции, некий вид изобразительной рефлексии, основанной на "рефлексии чувственного" (Merleau-Ponty 1984, 21), но в то же время превосходящей ее. Как интенции письма или чтения через языковой медиум направлены к тому, о чем говорят, или, напротив, вязнут в густоте языка (см. Husserliana IV, 240), так образный взгляд через образный медиум нацелен на изображенное или сдержан толщей образа. Художественный образ находится между крайними полюсами чистого изображения чужого и чистого изображения себя; так возникает образное пространство, соответствующее пространству языка, или *espace littéraire*⁷.

⁷ См. размышления о литературном поле Эххарда Лобзиена (Lobzien 1988); из этой "Феноменологии литературоведения" становится понятным, что не смотря на все различия, порядки видимого и говоримого указывают друг на друга и пересекаются друг с другом.

Так что перед нами вновь возникает вопрос: при каких условиях может существовать видящее видение, которое видит по-новому? С этим вопросом связан другой: при каких условиях может существовать образ, функционирующий как медиум видящего видения, и особенно художественный образ, который вновь утверждает собственное своеобразие. Ответ на эти вопросы вновь возвращает нас на уровень видимых вещей вместе с соответствующим порядком видения.

III. Критическое различие: возникающий и существующий порядок видения и образа

До тех пор, пока способ, при помощи которого нечто позволяет себя увидеть, целиком и полностью определяется тем, чем является видимое, другими словами, пока порядок видения определяется некоторым *заранее заданным порядком* вещей, до тех пор видящее видение в принципе не может состояться. Все новое для видения в таком случае является просто новым *для нас*, это определенного рода состояние открытия, в то время как новое *само по себе* полностью исключается. Видение в таком случае по сути своей может быть лишь узнающим видением, встроенным в заранее заданный порядок, постоянно наделяющий видимостью и поддерживающий ее. Классический пример такой видимости вещей мы находим в учении Платона об идеях. То, что Платон называет идеей (*idea*) или эйдосом (*eidos*), означает истинный вид вещей. В рамках идей узнавание означает воспоминание об уже виденном, о том, что было "забыто" в процессе воплощения души, а искусство, которое хочет соответствовать истинному бытию идей, изображает "действительно существующие пропорции", а не те, которые просто "кажутся прекрасными" (Софист 236 а). Мы до сих пор находим следы этого платонизма как в феноменологии Гуссерля, так и в герменевтике Гадамера.

Как уже было отмечено, нерушимый порядок видимого отбрасывает тень на порядок образного. Образное повторение с его колебанием между образцом и копией упрочивается к однозначному различию прообраза и отображения. Оценка этого различия колеблется между двумя основополагающими полюсами. Можно подчеркнуть *дистанцию*: отображение как простое отображение чего-то отображенного, скрывающегося за образом. Можно, напротив, подчеркнуть *участие*: отображение как способ сделать сам прообраз присутствующим в образе. Это колеблющееся определение проясняет иконоборческие споры, которые из борьбы против изображения могут перерасти в разрушение картин и запрет на изображение. Следует избегать смешения прообраза и изображения, будь то в форме религиозного идолопоклонничества или в форме софистических обманчивых образов, которые делают себя неузнаваемыми в качестве образов.

Порядок вещей, наконец, отбрасывает тень и на художественный образ (*Bild*). До тех пор, пока порядок твердо установлен в самих вещах, у образа нет собственного места, а значит, речь не может идти о независимом искусстве, которую классический модернизм (*Moderne*) подразумевает как нечто само собой разумеющееся. Художник в этом случае приближается то к пророку, который свидетельствует о другом мире, то к ремесленнику, который создает вещи, нужные этому миру. Подобно тому, как поэзия в рамках этой традиции располагается в неопределенном месте между платоническим энтузиазмом и аристотелевским мастерством, так и образ попадает либо в поток отображаемых идей, либо в поток изображаемых вещей. Соответственно здесь не может возникнуть порядок, который рождается в образе и только в нем.

Порядок вещей, который отражается в порядке образов, затрагивает различные аспекты. Он касается внутреннего *расположения* (*Anordnung*) видимого, ведущего к тому, что эйдос и морфе, как сущностная форма, избавляются от всего случай-

ного. Кроме того, он касается *включения (Einordnung)* в единое целое, в котором что-то может раскрыться как таковое. Также тут возникает *субординация (Über- und Unterordnung)*, ведущая к тому, что что-то становится более или менее достойным изображения и видения, а стремление видеть подчиняется иерархии видимого. Как только порядок устанавливается, мы имеем дело с центрированным, открытым во все стороны и в то же время целенаправленным взглядом. "Как" создаваемого образа, в конце концов, оказывается сопряженным с "что" и "зачем". При этом остается относительно безразличным вопрос о том, укоренен ли этот порядок *в вещах*, в вечном космическом круговороте, провиденциальном событии, секуляризированной форме истории прогресса – или в формальных способностях человеческого духа, который набрасывает проект порядка *до вещей*.

Макс Имдаль, придающий такое большое значение видящему видению, примыкая к классическим интерпретациям и ссылаясь на синтез природного и божественного порядков, пишет в своей книге о Джотто: "Во фресках Джотто зримое откровение обычно скрытой закономерности природы отождествляется со зримым откровением провиденциального характера событий Священной истории, поскольку они достигаются одновременно с помощью одних и тех же композиционных приемов...", что означает, что художник иерархизирует отношение между провидением (*providentia*), расположением (*dispositio*) и случайностью. Однако все свидетельствует в пользу того, что видящее видение возможно только тогда, когда порядок видения не задается материально или формально *до видения и создания образа*, но возникает вместе ними. Видение в таком случае может стать продуктивным, а не просто репродуктивным, помимо того, может возникнуть различие между "как" и "что", которое не способен преодолеть (*überbrücken*) никакой порядок.

IV. Историческое замечание: эстетическое преодоление случайности

С исторической точки зрения современную концепцию порядка можно охарактеризовать некоторой случайностью, которая присуща не только подчиненному уровню вторичных причин, но и самому порядку. Это значит, что порядок всегда может быть другим и его "действительный смысл" вытеснен "возможным смыслом". В какой значительной степени в этом процессе принимает участие современное искусство, и в особенности современная живопись, мастерски показал Макс Имдаль в его известных рассуждениях об идентичности картины и об эстетических пересечениях границ в изобразительном искусстве⁸. Такое потенцирование и плюрализация порядка означает, что однозначное и определенное расположение вещей уступает место *сменяющимся констелляциям*, что всеохватывающее целое разделяется на *ограниченные поля* и иерархия целей распадается на *противоречивые доминанты*. Там, где порядок варьируется, становятся возможными селекция и неразрешимые конфликты, которые простираются вплоть до видения, создания и истолкования образов⁹.

⁸ Вальденфельс имеет в виду статью под заголовком "Четыре аспекта к эстетическому пересечению границ в изобразительном искусстве", - один из текстов, написанных Имдалем для коллоквиумов группы "Поэтика и герменевтика", членом которой он являлся на протяжении 25 лет. Известная неясность заголовка объясняется тем, что автор рассматривает здесь аспекты, которые сложно описать с помощью одного понятия: речь идет как о границе традиционного понятия эстетики, так и о границе эстетического как такового.

⁹ Как видим, в этих вступительных суждениях Вальденфельс говорит о "современной концепции порядка" как о некоем едином, недифференцированном феномене. Между тем в текстах Имдаля, на которые он при этом ссылается, речь шла именно о попытке выявления фундаментальных различий в трактовке современным искусством

На эту ситуацию художественная практика и теория ис-

феномена порядка, или иначе говоря – о наличии различных современных концепций порядка. Так, в заключительном разделе статьи "Четыре аспекта эстетического пересечения границы в изобразительном искусстве" (этот раздел основан на большом тексте "К историческому положению Делоне", русский перевод которого опубликован в "Опыт другого видения") Имдаль противопоставляет живописным концепциям Делоне и Сера концепцию Вазарели, используя в качестве отправной точки схему трех цветовых стилей, или трех ступеней "активизации" глаза живописью (цветом). На первой ступени "нагрузка цвета на глаз", по Имдалю, остается "в рамках естественной способности глаза к адаптации", что позволяет ему "без труда привыкнуть к цветам. Напротив, на второй ступени нагрузка цвета на глаз "доходит до самой границы его способности к адаптации", где "зрение как активность становится предметом осознания зрителя и где эта осознанная активность активизирует само "предстоящее видению". (Цит. по: Имдаль, К историческому положению Делоне, с. 284). В качестве примера первого, "привычного", стиля Имдаль называет живопись Коро или Курбе, тогда как второй, с его точки зрения, является показательным для живописи рубежа и начала XX века, в особенности – для живописных концепций пуантилизма Сера и орфизма Делоне. Основываясь на определенных законах взаимодействия цветов спектра, живопись Делоне и Сера достигает следующего эффекта: "облик картины постоянно меняется, она воспринимается не как неизменное, раз и навсегда данное бытие, но как бытие, пребывающее в постоянном изменении, т. е. как перманентное обновление идентичного" (там же, с. 307). Наконец, на третьей ступени, примером которой может служить так называемый оп-арт, а точнее – определенные цветные и черно-белые картины Вазарели, нагрузка цвета на глаз "выходит за границы способности глаза к оптической адаптации". Здесь имеет место психологическое перенапряжение глаза, в результате которого рассматривание картины "может даже вызвать у зрителя болезненные ощущения". В этом случае мы воспринимаем уже не "перманентное обновление идентичного", но постоянно "скачкообразное изменение явления" (там же, с. 308). В случае Делоне или Сера, то есть тогда, как "предстоящее-видению, постоянно являясь в новом свете, тем не менее, остается идентичным, видящий еще может рефлексировать о предстоящем-видению". Соответственно, здесь речь идет еще о таком развитии предстоящего-видению, которое еще остается в рамках традиционного понятия эстетики, поскольку в живописи эстетическое измерение составляют постоянные отношения. "Не случайно пуантилист Сера, как ни один другой художник его времени заботился о гармонии линейных

куства могут реагировать по-разному. Напрашивается возможность *эстетизации искусства*, ограниченный тип эстетизации, действующий вместе с нейтрализацией взгляда. Выделяется формальная кажимость, которая как *субъективное выражение* стронится универсальных претензий и как *игра возможностей* освобождается от давления реальности. Это *отделение "как" от "что" и "зачем"* означает, традиционно говоря, отделение прекрасного от истины и блага. Формула компромисса гласит: "искусство в границах чистого разума", того разума, в котором все еще задает *узнающее видение*. Это ограничение полномочий искусства ведет к его одновременному освобождению и обессиливанию. Искусство оказывается в неустойчивом промежуточном положении. Отступление в область незаинтересованной прекрасной или злой кажимости не может поглотить динамику создания образа, а также динамику стремления видеть и создавать образы.

Далее становится возможной *эстетизация жизни*, - некая общая форма эстетизации, ведущая к освобождению (*Entfesselung*) взгляда. Мир и жизнь являются как продукты искусства мира и жизни, которое играет с формами и формулами, испытывает возможности и в предельных случаях ведет к *снятию "что" и "зачем" в "как"*, вплоть до игры симуляции и самосимуляции, об опасности которой так убедительно говорил Жан Бодрийяр. Эта выход эстетической области за ее границы должен был бы привести к размыванию искусства, при котором ему не хватало бы поддержки, на которую можно было бы

отношений". Напротив, в случае Вазарели речь идет о деструкции традиционно-эстетического, поскольку изменяющаяся каждую минуту композиция картины хотя и существует потенциально как "подающее рефлексии в постоянных отношениях эстетическое", однако "актуально" композиция картины "каждую минуту разрушается из-за пересечения границы оптической адаптации". Иными словами, в смысле "пересечением границы эстетического" здесь можно истолковать "постоянно в высшей степени беспокойно избегаемую эстетическую консолидацию". (Imdahl, 1968, S. 265-266).

опереться и от которой можно было бы оттолкнуться. Можно себе представить, что видение превратится в *видение без узнавания*, в видение, которое видит без того, чтобы что-то видеть, можно ожидать также появления публичных речей и высказываний, в которых отсутствие содержания будет компенсироваться все более умелой композицией.

У. Лингвистическое приложение: образ как знак

Угрожающую эстетизацию искусства и жизни конечно же нельзя преодолеть обратным *вплетением* (Einbindung) "как" в "что" и "зачем", которое привело бы к атрофии (Rückbindung) взгляда. Возможна, однако, игра на границах готовых порядков, – возобновление *игры узнавания и нового видения, балансирование между "что" и "как"*, не нацеленное больше ни на целое, ни на всеобщую упорядоченность. Это можно объяснить, опираясь на известную модель языка Карла Бюлера, применимую не только к словесным знакам, но *mutatis mutandis* и к знакам образным.

В данном контексте достаточно вспомнить основные аспекты этой теории языка. (а) Знак наделяется тремя функциями, функцией изображения (Darstellungsfunktion), связанной с предметом, функцией выражения (Ausdrucksfunktion), связанной с говорящим, и функцией апелляции (Appellfunktion), связанной со слушателем; таким образом, говорение разделяется на триаду обсуждения (Besprechen), самовыражение (Sichaussprechen) и обращения (Ansprechen). (b) Внутри знака следует выделить означаемое (Bezeichnete), от которого зависит функциональность знака, и означающее (Bezeichnende), составляющее материальность знака. (с) Наконец, связи между знаками устанавливаются посредством правил некоторой языковой системы, или посредством связанности некоторого языкового текста.

Как и у самого Бюлера, так и в рамках традиционной семиотики эта модель с самого начала была нагружена определенной гипотетичностью. Знак понимается здесь как *инструмент*, органон, как его можно было назвать, опираясь на Платона; при этом он служит только лишь *воспроизведению и передаче* смысла. Это соответствует узнающему видению, которое ограничивается применением схем и рецептов восприятия. В этом случае мы движемся в поле заранее заданного порядка, где инстанции "что" (предмет), "кто" (адресант (отправитель)) и "кому" ((адресат) получатель) обозначаются по меньшей мере в общих чертах. Эта инструментальная модель, однако, отказывает тогда, когда основы порядка начинают колебаться и когда мы сталкиваемся с *событием говорения или видения*, соответствующим видящему видению. В этом случае инстанции "что", "кто" и "кому" определяются по-новому. Строго говоря, здесь ничего не воспроизводится и не передается, поскольку в таких переломных ситуациях нечего воспроизводить и передавать. Видящее видение присутствует при рождении видящего и видимого, которое принимает участие в событии видения, становления и делания видимым. Событию видения соответствует событие образа (Bildereignis), которое не просто делает видимым то, что уже *является* видимым тут, там, где-то еще или в себе, но то, что во вновь возникающих условиях *становится* одновременно видимым и невидимым. Но поскольку не существует никакого всеохватывающего порядка видения и образа, невидимость отодвигается, но при этом не исчезает. Событие видения и создания образа, открывающее поле видимого, не находит себе места на этом поле, которое оно открывает – как если бы видящее видение было частью увиденного или как если бы создание образа (Bilden) могло войти в образ (das Bild).

Если в этой связи так часто говорится о невидимости, то подразумевается не видимость более высокого порядка, но "невидимое этого мира" (Merleau-Ponty 1986, 198), которое принадлежит миру, превосходя его. В строгом смысле фик-

тивность состоит не в том, чтобы сделать невидимое видимым, но в том, чтобы "позволить видеть, как невидима невидимость видимого"¹⁰. Эти и близкие им формулы, равно как и высказывание Лиотара об "изображении неизобразимого", впрочем, грозят канонизацией определенного пограничного искусства, подобного, например, искусству Барнетта Ньюмена. Я думаю, что для того, чтобы использовать такие формулы в дифференцированном диагнозе, необходимо заняться *многообразной* работой видения и изображения, которая в некотором роде подобна понятийной работе или работе скорби.

VI. Современное искусство: искусство видения и изображения

Если существует некая основная черта, характеризующая современное искусство, то ее, вероятно, можно обозначить как многообразное *освоение (Bearbeitung) границ*. Это не случайно: когда искусство покидает рамки заданных порядков, испытывая новые способы видения и изображения, метки порядка начинают мерцать. "Кто", "кого", "что", в какой форме, при помощи чего и согласно каким правилам может видеть, – все это уже не подлежит точному определению, но ставится под вопрос. Встряска наличных пограничных оснований ведет к работе на границах (*Grenzverfahren*), всегда чреватой опасностью самоликвидации или изнеможения из-за перенапряжения. Крушение художественных усилий имеет также историческую подоплеку. Ниже мы постараемся обозначить некоторые попытки такой работы на границах, эвристически

¹⁰ См. Мишель Фуко *Penser du dehors*, 1979, в немецком переводе S. 137. Имдаль говорит о "делании видимым самого по себе невидимого", когда он вместе с Делауни размышляет о "mouvement vital du monde", что становится видимым в одновременных контрастах "forme mobile totale" (Imdahl 1980, 11). Однако существует опасность, говоря о "невидимой самой по себе действительности", вновь абсолютизировать невидимое, "невидимое" в относительном смысле прочесть как "не-видимое".

ориентируясь на различные аспекты вышеназванной языковой модели.

(1) *Образный материал и образная форма.* – Отказ от заданных соответствий приводит к двоякому преодолению границ, о котором говорится уже в известном различии "большой абстракции" и "большой реалистики"¹⁸ Кандинского. Различие изображающего и изображаемого выворачивается наизнанку. Так, картина сближается с вещью, становится *картиной-вещью* особого рода, в которой картина приобретает черты вещи. Это справедливо для коллажей, а также для теллурической живописи Тапиеса, надрезанных полотен Фонтаны или для метода пастозного наложения красок, который сближает картину с неким рельефом. Это абсолютно справедливо для современной скульптуры, превращающейся у Бранкузи или Джакометти в круглую пластику (*Rundplastik*), т.е. пластику, которая не только занимает место в пространстве, но и создает его, вплоть до новой акцентировки пространства города¹¹. Традиционные границы образа взламываются, фронтальный взгляд начинает двигаться по новым путям. Напротив, вещь приближается к образу, к некоторой *вещи-образу*, приобретающей образные черты. Это происходит, начиная с *Ready-made* и *Objet troué* Дюшана и Бротарса и заканчивая искусством энвайромента, *Wrapped Art*, композицией в ландшафтном искусстве.

Это двоякое движение на границах (*Grenzung*) становится возможным благодаря существованию исконного *взаимопереплетения действительности и образности*, фундамирующего как вещьность образа, так и образность вещи; благодаря нему полное слияние формы и материи исключается точно так же, как испарение реальности в символе. Если же работа на границах была бы доведена до крайностей чистой вещи или чистого образа, то исчезло бы различие между "что", "как" и "где" види-

¹¹ Сравни с впечатляющим Скульптурным проектом, который был организован в 1987 году в Мюнстере и сопровождался философским комментарием под названием "Видение и мышление" (Gerhardt 1990).

мости и изобразительности. Исчезновение этого художественного различия означало бы исчезновение самого образа; оно привело бы к некоей всеобразности (*Allbildlichkeit*). В лучшем случае сохранилось бы лишь субъективное восприятие образа, нечто вроде личного образного языка, который не может реализоваться и материализоваться.

(2) *Образ в тексте и текст в образе.* – В этой связи стоит указать на своеобразное переплетение образного и письменного знаков, которое подтверждают также

палеонтологические находки (См. Leroi-Gourhan 1984, Часть VI). Семантика и лингвистика давно смягчили строгое различие иконического знака, основанного на сходстве означаемого и означающего, и знака символического, основанного на конвенционально установленной связи между означающим и означаемым; признано, что иконическому знаку присущи конвенциональные черты, в то время как символ, напротив, не свободен от образных аспектов¹². Потому не удивительно, что в живописи хиазм между вещью и образом усиливается хиазмом между образом и надписью, как, например, у Клее, у которого стрелки и буквы появляются как осколки сигнификации, функционирующими сами по себе в качестве образов, или у Магритта, у которого комментарий "Это не трубка" дается в облике дорожного знака¹³. Традиционная подпись картины художником также означает бросающуюся в глаза маркировку, противостоящую всякому иллюзионистскому искусству; ибо картины без подписи, отрицающие свою искусственность, представляют

¹² Роман Якобсон, следуя Пирсу, говорит об относительной иерархии различных знаков; сравни см. "В поисках сущности языка" (Jakobson 1974).

¹³ Хитрость этойгой комментария к картине состоит в том, что он разрушает самоочевидность естественного взгляда, говоря о самоочевидном – каждый знает, что нарисованная трубка, если ее поджечь, пахнет горелой бумагой, а не табаком, – тем самым отменяя вопрос "И что же?", а также вписывая прекращение образного видения в саму картину как изобразительное беспокойство.

собой софистический обман, который стремился разоблачить Платон. С другой стороны чертам шрифта на картине соответствует образность самого шрифта, наблюдаемая, прежде всего в шрифтах, подобных китайскому, т.е. в шрифтах, которые сопротивляются фонетической линейаризации их изобразительной многомерности и лучевидности (Leroi-Gourhan 1984, 263). Пиктография почти незаметно переходит здесь в каллиграфию, обладающую многочисленными стилистическими вариантами. Когда современные японские каллиграфы визуализируют поэзию при помощи образа-надписи, они соприкасаются с необычными попытками конкретной поэзии создать вслед за Малларме и Аполлинером особое пространство письма. Это скрещивание живописи и письма, созерцания и чтения усиливается тогда, когда порядок видимых вещей демонстрирует элементы искусственности и конвенциональности, так что искусственность и естественность предстают как две стороны одной медали и "скрещивают в изображении" (Voehm 1986, 300) историю, культуру и историю природы.

(3) *Событие видения и работа правил.* – Потенцирование и плюрализация всякого порядка делают иллюзорным примирение свободы и закона, то есть мысль о том, будто человек со всеми его устремлениями может целиком и полностью обрести себя в рамках определенного порядка. Это ведет к дальнейшей поляризации. С одной стороны, посредством неформальных, импровизированных или автоматизированных способов письма, либо форм изображения, подобных хепенингу, художники стремятся создать способ деятельности, который противостоит давлению регулируемых компетенций и отвоёвывает свободное пространство. Однако если мы рассмотрим переплетения красок Поллока или линии туши Мишо, то обнаружим ритмы, сочетания цветов и последовательности линий, которые никак не назовешь бесформенными или неправильными. Напротив, они даруют нам открытую игру форм по эту сторону порога, на котором определенное нечто предстает определенному

кому-то¹⁴. Хорошо известно, что как раз хепенинг стремится к ритуализации. Чистое, однократное событие было бы подобно шоку, отличающемуся от другого шока только силой воздействия, возрастание которой вело бы к ее ослаблению.

С другой стороны, существуют попытки, подобные поп-арту, который противопоставляет кажимости всякий-раз-нового всякий-раз-то-же-самое консервных рядов, "Keep smiling", образных клише, из которых исчезает индивидуальный почерк и индивидуальный взгляд. Хоровод образов сменяется хороводом мертвецов, фоторамки превращаются в склепы, галереи картин в галереи предков, как в "Некрополе" Кристиана Болтански, где повторение создает мертворожденных, как будто каждый является предком самого себя. В крайнем случае, повторение имело бы место там, где ничего не повторяется. Чистое повторение было бы противоположностью чистому событию. Однако между такими крайними позициями расположена полуанонимная игра видения и создания образа, которую никто не может полностью приписать себе и от которой никто не может полностью отречься без того, чтобы не солгать. То, что становится видимым, всегда больше того, что я вижу, но и больше того, что позволяет увидеть канон видения.

(4) *Полос изображения и полос выражения.* Существует также напряжение между изображением и выражением, между отношением к вещи и отношением к самому себе, что легко обнаруживается в искусстве перспективы. Оно имеет дело с множественностью и единством точек зрения. До тех пор, пока мир рассматривается лейбницианским взглядом как город, отражающийся одинаково под разными углами зрения, между единством и множественностью сохраняется некое равновесие. Это равновесие нарушается, когда друг с другом сталкиваются множество порядков видения, которые невозможно соеди-

¹⁴ Противоположные трактовки см. в опубликованной в данном издании статье "Джексон Поллок, Барнетт Ньюмен и возможность "видящего видения"", с. 126-127.

нить друг с другом¹⁵. Выбор одной-единственной точки зрения, со-изображающей ("mitverbildlich" Imdahl 1979, 193) в облике функционально-редуцированного субъекта видения в рамках центральной перспективы, означает непреодолимую *односторонность*. От него ускользает как минимум одно, а именно - место, *из которого* поле зрения конституируется так, а не иначе. Это "абсолютное здесь" - "нулевой пункт", который никогда не дает подчинить себя полностью, поскольку он предшествует любой попытке упорядочения (сравни Гуссерлиана IV, с. 158-159.). Собственное не включается в неделимое целое. Так Эрнст Мах в его известном описании собственного поля зрения, показывает, что из его границ выпадают области собственный головы и глаз. Подобным образом и предложенный Фуко анализ картины Веласкеса "Фрейлины" стремится показать, что сама репрезентация не является частью репрезентируемого. Подобно тому, как Августин говорит об узости духа, которая не позволяет ему охватить самого себя (Исповедь X, 8), здесь мы можем говорить об узости образа. Уход в противоположную крайность *всесторонности* изображения привел бы не только к границам собственного видения, но и к границам видения вообще. Куб, все стороны которого видны одновременно, как утверждает Мерло-Понти, был бы уже не кубом, видимым в действительности, но идеальным кубом, существующим в представлении (Merleau-Ponty 1966, 239-240; 1986, 259-260). Концептуальное искусство, максимально удалившееся от хорошо знакомого нам поля опыта, должно как минимум предоставить инструкцию, каким образом мы должны смотреть, иначе мы будем иметь дело с чистым текстовым знаком. Итак, если ни собственное, ни целое, ни то и другое вместе мы не можем представить без перспективного искажения, открывается целый ряд возможностей изображения. Он простирается от

¹⁵ Относительно мнения Мерло-Понти об одновременности не-одновременного и ее воплощении в современной живописи сравни с моей статьей "Взрыв бытия" в Métraux/Waldenfels 1986.

кубистской полиперспективности, внимания к гетерогенным перспективным формам, варьирующимся в зависимости от времени, культуры и уровня развития, вплоть до отказа от пространственной глубины, которая внушает зрителю ощущение месторасположения по эту сторону мира картины.

Полярность между отношением к вещи и к самому себе распространяется также на отношения между *экспрессией* и формальной или функциональной *вещностью*. Напряжение, которое произрастает отсюда для современной живописи, в некотором смысле напоминает гуссерлевскую двойную оппозицию одновременно и психологизму, и логицизму; как известно, Гуссерль стремился противодействовать сведению "самих вещей" как к личному содержанию выражения, так и к пустым формальностям. Чистое выражение в лучшем случае было бы только выражением самого себя, так сказать образным криком, в то время как вещь, очищенная от субъективного приложения была бы тривиальным фактом без *нафоса* вещи, нацеленным на нечто большее, чем просто наличное. Крайности сохраняют силу напряжения лишь в качестве корректив; об этом наглядно свидетельствует судьба функционализма в послевоенной архитектуре Германии.

(5) *Полос изображения и полюс воздействия*. – Поскольку образы не только изображают вещи и используют собственные средства, но и воздействуют на зрителя, в дело вступает, наконец, и их апеллятивная функция. Воздействие – это риторическая категория. Это воздействие превращается в самоценность всякий раз, когда поиск, слово и действие прекращают телеологически подчиняться подлинному целому, когда вещи опыта соперничают и друг с другом, и с нашим взглядом (Merleau-Ponty 1984, 74), то есть когда один порядок и способ видения вновь и вновь утверждает себя в противоположность другому, не становясь от этого более подлинным, чем он. Пример подобного напряжения между изображением и воздействием находим у Макса Имдаля. В своих рассуждениях об эстетических

пересечениях границ в искусстве он ссылается на вытянутость фигур Ханса фон Маре, которую некоторые критики рассматривали как чистую деформацию, поскольку она заменила выразительную "форму воздействия" чистой вещественной "формой бытия"¹⁶. Эти критики упускали из виду именно то, что хотел достичь художник с помощью вытягивания фигур, а именно – его стремление сделать видимыми сочленения суставов (Imdahl 1968, 497)¹⁷. Воздействие, которое уже невозможно

¹⁶ По-видимому, Вальденфельс допустил здесь случайную ошибку, потом что Имдаль, критикуя негативную оценку Гиацинта Холланда, не сумевшего распознать смысла деформаций фигур у Маре, пишет об обратном: "Безусловно, негативная оценка Холланда является неправомерной. Используя понятия Адольфа фон Хильдебранда, ученика Ханса фон Маре, его ошибку можно описать так: Холланд очевидным образом путает чисто механическую, индифферентную по отношению к художественному выражению изоляцию "формы бытия" фигур с характерным и принципиальным для Маре изображением их выразительной "формы воздействия", которая ... возвышает все "действительные пространственные величины к таким "отношениям", которые "имеют значение только для глаза"". (Imdahl, 1968, SS. 252-253).

¹⁷ Сделать видимой форму суставов Маре, по Имдалю, стремился именно потому, что для него был важен "не объективный факт, а субъективная очевидность этого факта в смысле тектонизированного оптического усиления его выразительности". Imdahl, 1968, S. 254 К сказанному Вальденфельсом можно добавить, что исследование напряжения между "полюсом изображения и полюсом воздействия" было одной из центральных тем Имдаля. Из текстов, опубликованных на русском языке, о его интересе к этому феномену наилучшим образом свидетельствует статья "Йозеф Альберс. гПочитание квадрата", где Имдаль, используя понятия самого художника, анализирует напряжение, которое возникает между "factual facts" (действительными фактами) как факторами картины, относящимися к ее физической субстанции (то есть линейной конструкцией, образованной из нескольких, вписанных друг в друга квадратов однородных цветов) и "actual facts" (воздействующими фактами) как психофизиологически обусловленными ощущениями зрителя, которому картины Альберса, в силу исследуемых художником законов взаимодействия между цветами являются как "внутренне подвижные, словно постоянно мерцающие феномены": "Применительно к работам

сублимировать в качестве чистого воздействия истины, не просто живет своей жизнью, но и может обособиться так, что образ в экстремальном случае станет лишь поводом или средством для достижения воздействия, которого можно было бы добиться и другим путем. Насколько хрупкой является грань, отделяющая изобразительное искусство от искусства конъюнктурного, становится понятным благодаря русской октябрьской революции, после которой политическое искусство плаката, мобилизовавшее новые силы формы, как в искусстве, так и в обществе, сопровождалось созданием революционного культа, не боявшегося выставить на показ фарфоровые фигурки красноармейцев. Насколько новым является вино, хранящееся в старых мехах? Западный мир должен отвечать по другому счету за прокладывание пути от образа к имиджу, то есть к такой форме самоизображения, в которой самость продуцируется в расчете на воздействие. Старый запрет на изображения оборачивается в этой управляемой образами практике, требованием изображений, и было бы странно, если бы этот процесс никак не коснулся искусства.

(6) Варианты внутри измерения изображения. – Разнообразная работа на границах, которую мы очертили до сих пор, ведет, наконец, и к напряжению внутри измерения изображения, где после исчезновения упорядоченного узнавания активизируется противоборство узнавания и нового видения. Изобра-

Альберса – пишет Имдаль - можно говорить о граничащей с возможным оптической провокации, которая благодаря своим оптическим свойствам словно заставляет дышать линейную определенность строгих границ между цветами. И хотя зрителю постепенно открывается фактическая однородность каждого цвета как действительный факт, просчитанным и целенаправленным зрительным результатом восприятия картин Альберса является факт воздействующий. Именно в него как некую нематериальную, духовную действительность должны полностью погрузиться зрение и сознание смотрящего. Эта действительность, запрограммированная сочетанием цветов и осуществленная в восприятии последнего, является действительной в собственном смысле слова, более действительной, чем действительность фактическая". Имдаль, Опыт другого видения, с. 318.

жение означает уже не изображение чего-то, что существует вне картины, оно означает скорее, что нечто является на картине, что оно возникает по мере того, как встречается с картиной (*sich verbindlich*)^[18]. Исчезновение определяющего референта открывает новые возможности. В завершение следует здесь обозначить некоторые из них.

Можно говорить об *игре с референтом*. Игра означает здесь обыгрывание возможностей образа и видения. При этом речь может идти о *вариациях* как в "Руанском соборе" или "Стоге сена" Моне, об *избыточных возможностях* как в симультанных цветовых контрастах Делоне^[19] или в мерцании цветовых квадратов Альберса^[20] или, наконец, о *видимой невозможности* как в "Метаморфозах" Эшера или смещении форм у Вазарели или в синтаксических отклонениях минималистического искусства, где линия вдруг превращается в кант, потому что прямоугольник оптически вытягивается. "Открытая форма" мешает взгляду успокоиться в одной-единственной действительности образа (Imdahl 1968, 505). Это беспокойство, побуждающее к по-

¹⁸ Возможность, тематизируемую здесь Вальденфельсом, хорошо иллюстрирует парадигматический сдвиг в решении проблемы живописного света, который Имдаль описывал в его ранней статье "Цвет как свет у Августа Маке". Сопоставляя картины Маке 1909 и 1913 годов, автор приходит здесь к выводу, что в написанной к 1913 году Катине "Люди у моря", как и в живописи пуантилистов или Делоне, цвета "уже не "отражают" свет, обеспечивая возможность его рассматривания на картине". Напротив, "их оптические смешения (одновременное воздействие консонирующих и диссонирующих цветовых сочетаний) выступают в качестве эквивалента света. Реагируя, глаз создает свет". Цит. по: Имдаль, Опыт другого видения, с. 418-419. Иначе говоря, свет в этой картине уже не изображается, а эвоцируется цветом, т. е. существует не на самой картине, а, так сказать, в пространстве между картиной и зрителем.

¹⁹ Детальное описание механизма, который подразумевает здесь Вальденфельс, можно найти в статье Имдаля "К историческому положению Делоне": Имдаль, Опыт другого видения, с. 295-307.

²⁰ Ср. у Имдаля: Йозеф Альберс. "Почитание квадрата" // Имдаль, Опыт другого видения, с. 317-318.

иску "смысла возможности" и дарующее образу "потенциальность" (Voehm 1978, 505), утихает, когда игра с референтом становится произвольной. Если все одинаково возможно, множественность превращается в одинаковость; речь в лучшем случае идет уже об этодах видения и упражнениях взгляда, которые сравнимы с упражнениями пианистов.

Мы можем говорить также о *работе с референтом*. Метаморфоза хорошо знакомой 'вещи' может принять форму некоторого *остранения*, как в мюнхенском триптихе "Распятие" Френсиса Бэкона; здесь изображение продолжает жанр молитвенных изображений, однако таким образом, что исчезает граница между жертвой и палачом и молящийся превращается в вуайериста (сравни Zimmermann 1986). Дальше можно говорить об *инородности* (Unterwanderung) референта. Вещественное, как это было уже у Сезанна, попадает в тень "довещественного" (Imdahl 1979, 204), "додействительного", некоей магмы, из которой появляются формы, не принимая определенную форму (примером могут служить текстуры и граффити Дюбюффе, Тапиеса или Ансельма Кифера). *Art brut* указывает на необработанное бытие (*etre brut*), о котором говорит Мерло-Понти. Это сырое бытие уже не просто сырой материал, оно содержит потенциал, неисчерпаемый никакой эрудицией (E-rudition). *Расширение* референтов ведет, наконец, к тому, что объект отношения превращается в поле отношения, где не только образы вступают в пространство образов, но и пространства становятся образом (*sich verbildern*). Современное напряжение между "что" и "где", между вещью и нейтральным вмещающим пространством, смягчает пространственные конфигурации, в которых зритель находит себе место самостоятельно. Эта принадлежность наблюдателя полю наблюдения подрывает привычное фронтальное видение (Blick) субъекта, расположенного перед плоскостью картины и смотрящего через нее, как через окно (сравни Voehm 1986, 291-292). Здесь на-

мечается топология и экология образа, полностью совпадающая с переосмыслением природы.

VII. Перспективы: видение и изображение как ответы

Вышесказанное должно было показать, как в образе (*Bild*) видящее видение утверждается в противоположность узнающему. Это становится возможным только тогда, когда распадаются большие порядки видимого, эти всеохватывающие мировоззрения и картины мира, а их место занимают порядки ограниченные. Сожалеть об этом переходе как об "утрате середины"^[21], значит забывать, что эта середина всегда несла в себе что-то принудительное. Игра с возможностями, смена тушевания и ретуширования, это *pentimento*²², позволяющее в новом штрихе пробиться старому и не отказывающее расплывчатым возможностям, принадлежат тому искусству, которое ищет свою форму, а не уже имеет ее. Чем более определенным является это исходное положение, тем в большей степени изобразительное искусство может выступать в качестве лаборатории видения, которая осуществляет свою деятельность в пространстве между *приятием мира и попытками улизнуть из него*. Очевидно, что искусство поэтому не обязано быть предметным; его можно обозначить как допредметное во всех случаях, где оно взрывает привычное видение, даже если оно действует как фигуративное. Однако в своей допредметности искусство все же

²¹ Имеется в виду концепция, изложенная в одноименной работе немецкого историка искусства Ханса Зедльмайра, где "утрата середины" трактуется как признак кризиса современного искусства, началом истории которого автор считает рубеж XVIII-XIX веков. См.: Зедльмайр Х. Утрата середины. - Москва, 2008.

²² Относительно *pentimento* (буквально: раскаяние и поминки), техники ретуши в изобразительном искусстве, при которой рука движется, подрагивая, при этом разные варианты накладываются друг на друга, не перекрывая полностью друг друга, сравни каталог *Repentirs*, изд. Ф. Виат (F. Viatte), Париж, 1991.

сохраняет связь с миром и жизнью, даже тогда, когда оно не поддается проверке соответствия элементарным условиям видения.

Впрочем, здесь возникает не менее серьезная опасность, что исчезновение больших порядков будет восполнено пустыми суррогатами (*Ersatzformen*), в которых ослабеет напряженность искусства. Итогом, как уже было сказано, может стать искусство чистой выразительности, где ищет убежища субъект, разочарованный в обществе и истории, или искусство чистой формы, в котором дизайн ограничивается искусством украшения в смысле "красивых квартир", или искусства воздействия, которые сливаются с механизмами манипуляции пропаганды и рекламы. Такие суррогаты черпают свою образную силу и силу видения откуда-то еще, в любом случае не - из выдающего видения и изображения, делающего видимым тогда, где *есть что увидеть и что изобразить*, где есть "предстоящее видению", которое вновь и вновь острояет и провоцирует наш глаз вплоть до его "перенапряжения" (*Überforderung*)²³. Без видения и изображения, побуждаемого жалящим вопрошанием того, на что оно отвечает, рассматривание и создание картин было бы подчинено готовому порядку видимого или постоянно перестраивало его. Выбор между двумя этими возможностями был бы просто вопросом вкуса или средств: кто-то любит старое, кто-то поновей. Но внимательное путешествие по галерее современного искусства, возможно, покажет, что по-прежнему существует "предмет видения" (*Sache des Sehens*), который не исчерпывается сменяющимися шоу.

²³ Сравни Imdahl 1986, 503-504. Подобно тому, как Вольфганг Изер говорит об "апеллятивной структуре" (*Appellstruktur*) текста, можно говорить об апеллятивной структуре образа. О респонзивности как основополагающем свойстве человеческого поведения сравни с моими размышлениями в "Регистре ответа" (*Antwortregister*, 1994).

ЛИТЕРАТУРА

1. Boehm 1978: Boehm, Gottfried: Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm (Hg.), Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt am Main 1978, S. 444-472.
2. Boehm 1986: Boehm, Gottfried: Der stumme Logos, in: Alexandre Métraux/ Bernhard Waldenfels (Hg.), Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken, München 1986, S. 289-304.
3. Gadamer/Boehm 1978: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm (Hg.), Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt am Main 1978.
4. Gerhardt 1990: Gerhardt, Volker (Hg.), Sehen und Denken. Philosophische Betrachtungen zur modernen Skulptur, Münster 1990.
5. Imdahl 1968: Imdahl, Max: Vier Aspekte zum Problem der **A**sthetischen **G**renzb**ü**berschreitung in der bildenden Kunst, in: Die nicht mehr schönen Künste (Poetik und Hermeneutik, Bd. III). hg. von Hans Robert Jauß, München 1968, S. 493-505.
6. Imdahl 1979: Imdahl, Max: Überlegungen zur Identität des Bildes, in: Identität, hg. von Odo Marquard u. Karlheinz Stierle (Poetik und Hermeneutik, Bd. VIII), München 1979, S. 187-211.
7. Imdahl 1980: Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken: Ikonographie - Ikonologie – Ikonik, München 1980.
8. Lobsien 1988: Lobsien, Eckhard: Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft, München 1988.
9. Merleau-Ponty 1966: Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966.
10. Merleau-Ponty 1984: Merleau-Ponty, Maurice: Die Prosa der Welt, München 1984.
11. Métraux/Waldenfels 1986: Métraux, Alexandre/ Waldenfels, Bernhard (Hg.): Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken, München 1986.
12. Waldenfels 1987: Waldenfels, Bernhard: Ordnung im Zwielficht, Frankfurt am Main 1987.
13. Waldenfels 1990: Waldenfels, Bernhard: Der Stachel des Fremden, Frankfurt am Main 1990.
14. Waldenfels 1994: Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, Frankfurt am Main 1994.
15. Zimmermann 1986: Zimmermann, Jörg: Francis Bacon. Kreuzigung, Frankfurt am Main 1986.