



Yulia Barasheva

Icon and Orders of Vision



In the article an icon as peculiar image is considered in the context of B.Waldenfelds' responsive phenomenology of image and J.-L. Marion's icon phenomenology. Christian ontology and image pragmatics are analyzed in the relation to image phenomenological theory. Universal theory of image and Christian apologetic position connected to theology of icon are researched as premises of icon phenomenology.

Key words: image, look, orders of vision, intentionality, representation, icon, idol, foreimage, mimesis, iconodulic.



УДК 246.3 : 165.62

Икона и порядки видения

Юлия Барашева

В статье рассматривается икона в контексте респонсивной феноменологии образа Б. Вальденфельса и феноменологии иконы Ж.-Л. Мариона. Анализируются христианские онтология и прагматика образа в их отношении к феноменологической теории образа. Универсальная теория образа и христианская апологетическая позиция, связанная с богословием иконы, исследуются как предпосылки феноменологии иконы.

Ключевые слова: образ, взгляд, порядки видения, интенциональность, репрезентация, икона, идол, праобраз, мимезис, иконопочитание

Данная статья посвящена обзору двух феноменологических теорий образа. Обращаясь к основным понятиям, разработанным в рамках данных подходов, можно сказать, что если в феноменологии Бернхарда Вальденфельса образность иконы противоречит некоторому "природному эстетизму" (тому коренному "логосу эстетического мира", который, в частности, обеспечивает многообразие форм современного искусства), то в феноменологии Жана-Люка Мариона показывается устройство логоса иконы как особого образа. Исходя из этого предлагаемый обзор данных теорий складывается из ключевых противоречий в отношении понимания онтологии и прагматики образа.

В первой части статьи рассматриваются некоторые понятия феноменологической теории образа Вальденфельса ("порядки видения", "пафос", "ответ", "взгляд", "репрезентация") и делается предварительный обзор феноменологической онтологии образа. Во второй части статьи исследуется то, как в концепции Мариона критикуется концепция тотальной свободы видения, превозносимая современной множественной визуальной культурой, поскольку она наделяет всеми правами образ-идол и, в то же время, лишает всяких прав образ-икону. Обращается внимание на то, как Марион понимает образ-идол и образ-икону и в каком отношении к этим типам образов, по его мнению, находятся разные типы взглядов.

Проблема, лежащая в основе данного рассуждения, — это проблема самого существования "искусства до искусства" в форме так называемой "религиозной живописи". Это проблема неизбежного возникновения таких вопросов как: "христианское искусство — это исток или эрзац-форма искусства?", "проясняет ли христианское учение об образе вопросы онтологии образа или, напротив, переводит рассуждение из строго формата в область недоказуемых домыслов?". Разумеется, они не могут быть разрешены однозначным ответом и приводимыми аргументами, можно сказать лишь то, что именно такая неоднозначность формирует совсем *не гладкое* полотно теорий иконы как образа.

Пространство церкви

Описывая особенности церковного культового пространства, Ханс Белтинг обращается к мозаике купола церкви монастыря Дафни (вблизи Афин) с изображением Спаса Вседержителя. В окружении пророков и апостолов, могущественный образ Христа предстает как образ, венчающий эту священную иерархию. Изображение здесь становится окном, ведущим в небесное царство. Впрочем, это не то

окно, в которое любопытствующему зрителю или прохожему дано "позаглядывать", поскольку здесь невозможна позиция "снаружи": изображение обрушивается на зрителя своей господствующей священной реальностью, превосходя интенсивностью всякий другой мир. Эта трехмерная икона преодолевает границы реального, воображаемого и символического пространств, условные границы размываются, когда сам зритель "может почувствовать себя вместе с изображенными святыми в одном общем пространстве" [1, с. 197]. Клаудиа Блюме и Анне фон дер Хейден говорят об этой образности, как о делающей наглядным присутствие Бога и его универсума: "Пространство церкви символизирует целое и одновременно иерархию, так что перед образом не существует отдельная позиция субъекта. Вступая в христианский универсум человек становится частью воображаемого и символического целого: в определенном смысле он входит в образ" [2, с. 26]. Не только пространство, но и время здесь являются священными, поскольку именно здесь совершается литургия и таинства. Белтинг замечает, что настоящее свершается здесь как "переход в вечность, вырывающейся с иконы как пространства литургии" [1, с. 20].

В силу того, что икона изначально принадлежит не музейному, но культовому пространству церкви, где иконописное изображение на мгновение замечается зрителем, тут же пресекающим *свой взгляд* и всякое рассматривание, возникает желание поставить вопрос о насилии в структуре такой визуальности — не имеем ли мы здесь дело с запрещенным зрительским взглядом? Подходы, описываемые ниже, — это и есть возможные варианты ответа.

Феноменологическая теория образа: Вальденфельс

"Порядки видения" и онтология образа

Феноменологическая теория образа Вальденфельса упрочнена существованием "коренного логоса эстетического

мира", который весь мир эстетизиса заранее структурирует и организует. Это понятие из философии Эдмунда Гуссерля упоминается, в частности, в начале статьи "Порядки видения". Подразумеваемый *logos* эстетического мира не является единственным, раз и на всегда определенным и известным, его особенность состоит в том, что он имеет форму множественного числа. Именно это подтверждает и современное искусство, которое, по мере освобождения эстетического из-под власти единого порядка, существует в том, что оно демонстрирует возможности эстетического опыта – так расширяется спектр способов видеть по-новому. Преодолевая единственный порядок, искусство движется по пути плюрализации и разнообразия форм. В поисках аутентичного *logos*'а эстетического мира, Вальденфельс обращается к работам Макса Имдаля и прежде всего "Книге Джотто" (1980), где вводится различие "узнающего" и "видящего" видения. В то время как первое всякий раз занято сюжетом картины (ее "что"), второе – обращено к синтаксису ("как" картины). Однако для того, чтобы на первый план вышла поливариантность изображения и возможность тематизации проблемы "видеть по-новому", прежде всего, нужно показать, что "что" картины не приоритетно.

В связи с этим Вальденфельс обращается к развенчанию платонического подхода, где образность привязывается к наличной, вещной видимости. До тех пор, пока вещь остается эталоном, все видимое подчинено формуле "все уже увидено", что-то может быть пока невидимо для нас, что-то может стать новым в контексте узнавания, однако "видящего видения" здесь нет. Так, образ, создаваемый по принципу возвращения к виденному не позволяет проявить свою силу тому порядку, "который рождается в образе и нигде больше". Такое понимание образа определено особым пониманием его онтологии, восходящим к эстетической теории Гуссерля, на которой имеет смысл остановиться подробнее.

Гуссерль развивает онтологию образа в принципиальном несогласии с "классической" теорией образа, где тот интерпретируется через его связь с реальностью. В понимании Гуссерля в образе значимым является не сходство с реальной вещью, но та конфронтация, которая намечается между вещью из реальности и образной вещью. "Интуитивный мир образности мы должны извлечь из эмпирической реальности и возвеличить его" [3, с. 41].

В качестве одного из примеров, показывающих, чем отличается образный мир от мира реальности, Гуссерль приводит фотографию с изображением ребенка. Что такое эта фотография как образ? Является ли в ней существенным тот материальный носитель, фотобумага, позволяющая нам увидеть это изображение? Или, быть может, первостепенное значение имеет реальный ребенок, "прототип" изображения? Гуссерль подчеркивает, что недостаточно обсуждать образ как предмет сознания, не обращаясь к вопросу об образном сознании. "Если бы являющийся образ феноменально был абсолютно идентичен с подразумеваемым объектом, или лучше: если бы явление образа ничем не отличалось от восприятия являющегося предмета, то мы едва ли подошли бы к образному сознанию" [3, с. 20]. Для образного сознания имеет значение знаменитая трехчастная структура образа, которая складывается из таких элементов: 1) "физическая картина, вещь из холста мрамора и т.д.", 2) "репрезентирующий или изображающий объект" (Гуссерль называет его "образным объектом"), 3) "репрезентируемый или изображаемый объект" (называемый также "образным сюжетом") [3, с. 19]. Так, в отношении приведенного примера – фотографии ребенка можно сказать, что этот образ складывается из материального носителя (фотобумаги), "образного объекта", изображающего сюжет, и самого "образного сюжета". На вопрос, всегда ли "образный сюжет" имеет отношение к реальному миру, следует ответить отрица-

тельно, поскольку на картине может быть изображен как ребенок, так и минотавр.

Феноменологическая онтология образа свидетельствует, что видимость мира едва ли имеет первостепенное значение в образном мире. Более того, Вальденфельс задается вопросом: что может представлять собой увиденная реальность сама по себе, так чтобы по отношению к ней выстраивалось изображаемое на картине как "подобное" (ähnliche). "Характеризуя образ как изображающее (Abbild), подобное изображаемому (Abzubildende), мы сопоставляем образы с безобразной реальностью – но есть ли таковая вообще?" [9, с. 85]. Наше видение называется Вальденфельсом образным и это означает, что, тематизируя его, мы должны понимать образные вещи не как удваивающие мир вещей, но как изображающие реальность "специфическим образом". Речь идет об особой медальности образа, которая не сообщает о разнице между миром реальности и миром эстетическим, но всякий раз трансформирует "как" видения.

Яркий пример для иллюстрации того, как образ может удалиться художнику, если он избегает прямого "использования" реальности репрезентативными средствами, Вальденфельс находит в "Тристане" Томаса Манна, когда приводит такой отрывок:

"– Сегодня во время утренней прогулки я видел красивую женщину... Боже мой, как она была красива! – говорил он, наклонив голову к плечу и растопырив руки.

– В самом деле, господин Шпинель? Опишите же мне ее!

– Нет, не могу. Если б я это сделал, я бы дал вам о ней неверное представление. Проходя мимо этой дамы, я едва успел окинуть ее взглядом, по-настоящему я ее не видел. Но смутной тени, мелькнувшей передо мной, было достаточно, чтобы разбудить мое воображение, и я унес с собою прекрасный образ... Боже, какой прекрасный!

Она засмеялась:

– Вы всегда так смотрите на красивых женщин, господин Шпинель?

– Да, сударыня; и это лучше, чем глазеть грубо и жизне-нежадно и уносить с собой воспоминание о несовершенной действительности"¹.

Задача художника избежать "прямой передачи" действительности для того, чтобы ухватить образ, в ином случае возникает опасность разговора о более-менее неудачном копировании, отображении, соотношении с оригиналом. Безусловно, в той или иной мере это отношение сходства будет присутствовать, но "парадокс уподобления в образе состоит в том, что этот процесс удастся только когда, когда удастся не полностью" [10, с. 132]. Поэтому, как говорит Вальденфельс, феноменологическое "эпохе" в области эстетического должно прежде анализа содержания образа, его "что", обратить внимание на его "как". "Без этого решающего определения, феноменология образа грозит превратиться в феноменологию детских иллюстраций или феноменологию альбомов по искусству, которая держится за видимое, без того, чтобы тематизировать видимость и образность сами по себе" [10, с. 135].

"Пафос" и взгляд с образа

Обращаясь к вопросам восприятия, Вальденфельс особенно внимательно исследует тему возникновения нового в горизонте нашего видения. "Восприятие начинается с того, что нам что-то бросается в глаза (*uns etwas auffällt*), мышление с того, что нам что-то приходит на ум, желание с того, что нас что-то привлекает" [9, с. 105]. Восприятие начинается с некоторого события, которое не находится в пределе нашего контроля и знания, в пределе "своего", но когда этот предел нарушается явлением чего-то нового, принципиально чужого. Анализу этого феномена в частности посвящена феноменология вни-

¹ Томас Манн "Тристан", перевод С. Апта.

мания (*Aufmerksamkeit*). Внимание – это форма одновременно как внутреннего, так и внешнего опыта (*Initialerfahrung* и *Gesamterfahrung*), поскольку этот опыт возникает не из интенционального акта субъекта, но из события появления чего-то нового в горизонте видимого или слышимого. Это возмущение на поверхности очевидного, когда что-то бросается нам в глаза, Вальденфельс называет "пафосом" (*Pathos*). Его значение сравнивается автором с понятием пунктума (*punktum*), введенного Бартом в философии фотографии. Второй стороной "пафоса" является "ответ" (*Response*) на этот вызов (появление нового в горизонте опыта). Эти два феномена неразрывно, словно две стороны одной монеты, соединены друг с другом: "я отвечаю на что-то, что бросается мне в глаза; что-то бросается мне в глаза, когда я отвечаю" [9, с. 112]. Пульсация этой структуры "вызов-ответ" с темпоральной точки зрения не может описываться как синхронная, Вальденфельс использует понятие диастаза (*Diastase*): в то время как "то, что бросается в глаза", всегда приходит "слишком рано", а ответ приходит "слишком поздно" – и это не "слишком рано" и "слишком поздно" реального времени.

К данной теме философии внимания примыкает и тема философии взгляда (в том числе философия взгляда с образа), в силу того, что "источком всякой динамики образа является беспокойство взгляда". Беспокойство демонстрирует существование разницы между видимым и увиденным образом. Там, где есть опыт пафоса, нет места узнаванию. Анализируемый феноменологически взгляд образа не может вылиться в узнавание во взгляде с образа взгляда принадлежащего кому-то, ведь изображение взгляда, принадлежащего кому-то, скорее будет свидетельствовать об успокоении, о присвоении реального взгляда, и превратится в "подделку" под реальность. Посмотрим на картину Яна Ван Эйка "Портрет четы Арнольфини". Центральный взгляд этой картины – это взгляд-зеркало, который может показать, как работает пафос. Круглое зерка-

ло, одновременно влечет взгляд зрителя *в пространство комнаты*, где стоит супружеская пара, и опрокидывает внимание зрителя своим интенсивным вниманием, интенсивным взглядом *с картины*. По мнению Вальденфельса, здесь мы имеем дело со взглядом анонимности, безличности, в случае голландской живописи слишком поспешным решением будет приписывание этим взглядам значения взгляда автора. Правильнее говорить: "кто-то смотрит". Этот безличный взгляд и демонстрирует, что собой представляет чуждый и беспокоящий взгляд с образа. Вальденфельс подчеркивает ту близкую связь, которая существует между словом "взгляд" (Blick) и словом "молния" (Blitz) [10, с. 124]. "Взгляд" заставляет нас беспокоиться, это не знак мира и успокоения, он не "приходит с ясного неба" [10, с. 125].

"Репрезентация в образе" (Vergegenwärtigung im Bild) и взгляд с иконы.

Для того, чтобы творчество понималось в его креативном ключе, художник не может быть жрецом или мастером, творческий ответ означает не стремление подражать вещи или реанимировать прошлое, ответ на вызов – это скорее "становление видимым, нежели делание видимым" [9, с. 158]. Напротив религиозное изображение, как культовое изображение, подчинено принципу "репрезентации в образе" (Vergegenwärtigung im Bild) и, соответственно, это не становление видимым образа, но делание видимым некоторого эрзац-образа. "Репрезентация в образе" описывается формулой: "X напоминает об У", что подразумевает возвращение к бывшему. Однако воспроизведение бывшего возможно только при условии, что мы отсрочиваем настоящее, откладываем взгляд и видение. В основе иконы как образа лежит не аутентичный эстетический логос, поскольку в этом случае логос подчинен чему-то еще выходящему за пределы эстетизиса. Исходя из этого, что может представлять собой икона и взгляд с иконы, однозначно ориентированный на введение в присутствие "некогда присутствовавшего взгляда",

как не заслон развитию видящего видения? Если Жак Лакан говорит о деятельности иконописца, как о жертве приносимой образу, то Вальденфельс дополняет: вся реальность, которой мы принадлежим, становится принадлежащей области "уже свершившегося": "Где дает осечку физическое зрение, приходит на помощь "духовное зрение" и Бог дополняет то, чего нам не хватает" [10, с. 133].

Однако возникает вопрос о том, вправе ли мы рассматривать икону исключительно в контексте *бывшего и просходившего*. Едва ли интерпретация функции иконы, так популярная в западной церкви и едва ли воспринятая восточной церковью, как обучающей "Библии для неграмотных" (так что изображение приравнивается к слову, к тому же, к слову или получению, которое рассказывает именно о бывшем, о произошедшем), может объяснить тот *феномен иконопочитания*, которому уделяется так много внимания в "Оросе" Никейского собора, и из-за которого, как кажется, и возникает сама борьба за изображения или борьба против изображений. Едва ли возможно понимание иконопочитания вне контекста респонзивной структуры изображения или же исходя из презумции, что взгляд с иконы – это взгляд кого-то, кого видели когда-то... В конце концов, если взгляду зеркала на картине Ван Эйка требуется освобождение от привычных канонов интерпретации в смысле "присвоенного взгляда", то едва ли в той же мере ико-не со времен Никейского собора требуется освобождение от статуса репрезентации некогда бывшего или миметической подделки. В самом общем виде отношение образа-иконы к образу описывается в отличие от миметического как типическое, что в некотором смысле напоминает разницу между метафорой (отношение по сходству) и метонимией (отношение по смежности). Собственно говоря, именно отталкиваясь от такого понимания образа-иконы, строит свою феноменологию образа Марион. В конечном счете имплицитный спор, заложенный в рассматриваемых подходах, формируется вокруг

стремления, исходящего изнутри самого искусства, так освободить образ, чтобы респонзивная структура образа возникла в нем и нигде больше – это приветствуется и анализируется в рамках феноменологического подхода Вальденфельса, но в рамках теолого-феноменологического подхода Мариона рассматривается как вариант нового идолопоклонства. Все это следствия существования тайны взгляда образа, что едва ли может быть когда-либо раскрыта для других. Это вопрос своеобразного вероисповедания (феноменологического, психоаналитического, христианского), откуда берется взгляд образа? – Из него самого (феноменологический подход), отражая взгляд зрителя (психоаналитический подход) или *приходит с той стороны* (теологический подход)?

Феноменолого-теологическая теория образа: Марион

Идол

Идол нельзя определить как иллюзию, обман зрения, напротив идол – это то, что представлено взгляду так, что человек ничего больше не может, кроме как смотреть на него. Идол фиксирует взгляд и в то же время он тем же самым взглядом и создается как "первое видимое". Ослепляющая поверхность идола имеет свою силу только до тех пор, пока на него смотрят. "Решающий момент в возведении идола относится не к моменту его создания, но его введению в область видимого, к тому, что делает взгляд. То, что делает из идола идол – это взгляд" [5, с. 112]. Идол характеризуется фиксированием интенциональности и утратой прозрачности. Образ-идол означает крушение взгляда, поскольку идол "замораживает" взгляд. "В этой задержке взгляд прекращает превосходить себя и прорываться через себя, он также перестает преступать видимые вещи и останавливается на блеске одной из них" [5, с. 112]. Интенция взгляда, создающего идол, обращена к божественному, захваченно-му видимостью (само божественное в случае идола – это боже-

ственное достигшее видимости и наблюдающее за человеком). Этот взгляд удовлетворяется видимостью вещей и уже не видит их прозрачность. Идол должен поймать взгляд своей отражающей, зеркальной поверхностью, своим блеском и, отразив его, возвратить зрителю, тем самым доставив удовлетворение последнему.

"Как мы этого хотели, как мы этому способствовали – освободить образ! И наконец образ был освобожден" [4, с. 67], – так начинает Марион свою статью "Слепой у Шило", посвященную проблеме современной телевизионной культуры и изгнания из современного образа оригинала. Вопрос об оригинале в эпоху "освобожденного образа" звучит нелепо: "Все равно кто, журналист ли, директор радиоканала или зритель телевидения ответят с самодовольством и сочувствием: у образа нет иного оригинала кроме только лишь его самого". В то время как оригинал определяется через его невидимость, он не может до конца стать образом, современная культура тирании и тотальности образа постулирует: то, что не позволяет себя увидеть, не существует. Что означает "быть" в эпоху вуайеристского образа, или образа, подчиненного желаниям? Это означает определить себя через вуайеристское желание, создать свой собственный образ о себе, тем самым подчиняясь желанию идола. Лицо в визуальной культуре признается в той мере, в какой оно готово подчиниться готовому образу (имидж), в результате субъект обретает себя в "я-как-образ", сводится к образу: "я – это мой образ". Быть в этих условиях означает быть воспринимаемым или иначе: подчиниться мифическому Grand Vu, продуцирующему и удовлетворяющему желания публики.

Публика в мире идолов – это публика зрителей-вуайеристов, удовлетворяющихся видимым. Функционирование этой логики видимого подчинено некоторой циркуляции желания. Телевизионный образ, не знающий оригинала, должен удовлетворять логике желания, иначе он не имеет смысла. Образ продуцируется и репродуцируется согласно желаниям.

В результате он становится идолом вуайериста, поскольку тот без конца ищет в образе удовлетворения своих желаний, и смотрит прежде всего на то, на что нельзя смотреть, тогда, когда на него никто не смотрит. "Вуайерист устанавливает нормы для образа без оригинала согласно требованию своего желания смотреть, чтобы смотреть. Допускается всякий образ в той мере, в какой он, частично или полностью, удовлетворяет желанию" [4, с. 70]. Освобождение образа в современной визуальной культуре приводит к тому, что именно образ-идол занимает в ней первое место.

Идол – самодостаточный образ, указывающий только на себя. Упразднены реальное пространство и время. Пространство и время нового образа – это не условия реального опыта, но конституирование условий невозможности реального опыта. Реальность телевизионного образа – экран, и этот экран не принимает образ (как это было в кино), но продуцирует его. Новый образ не знает другого оригинала кроме самого себя, таким образом он не предполагает и возможность коммуникации, поскольку за ним не стоит лицо и взгляд другого. Марион делает вывод, что в настоящее время мы сталкиваемся с новым видом насилия – и это не вооруженное и не идеологическое насилие, но насилие (или террор) образов-идолов. "Как только образ утрачивает доступ к оригиналу, он тотчас и неизбежно сам становится оригиналом в виде псевдо-, контр-оригинала" [4, 71].

Икона

В целом под образом-иконой в феноменологии Мариона понимается не определенный исторический жанр живописи, но общее учение о видимости образа. В статье "Прототип и образ" Марион обращается к феноменологической интерпретации положений "Ороса", принятом на Втором Никейском Соборе, ниже будут приведены только два ключевых положения этой интерпретации.

Праобразом почитания иконы в "Оросе" называется животворящий Крест ("Подобно (παράλληλός) изображению (τύπος) честного и животворящего Креста..."). Что такое Крест? Имеет ли он такое внешнее сходство с Христом, чтобы можно было говорить о работе мимезиса в производстве такого образа? Нисколько. Если же праобразом иконы, как утверждает "Орос", является Крест, то и отношение между изображенным и изображаемым на иконе нельзя описать согласно миметической логике. Крест – это изображение, отпечаток, след (τύπος) Христа, что означает, что в нем присутствует святость Христа, поэтому отношение между образом и праобразом, о котором мы ведем речь изучая логику иконы, не миметическое, но "типическое" (от τύπος). Будем ли мы считать, что Крест является прототипом для иконы? – Также нет, поскольку сам Крест является знаком. Прототипом в обоих случаях является невидимое начало. Как работает логика пересечения видимого и невидимого в таком образе Марион показывает на примере из Евангелия от Иоанна 20, 25, где св. Фома говорит: "если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю". В этом стихе демонстрируется парадоксальность пересечения видимого и невидимого: когда видимая рана оставляет отпечаток на невидимом. Невозможность согласиться со святостью иконы сродни сомнению в том, что Бог может быть распят на древе Креста. Возможность иконы оправдывается, по мнению Мариона, в данном контексте, только теперь повторение этой встречи видимого и невидимого осуществляется между лицом Христа и веществом изображения (мозаикой, краской). Между тем, не смотря на то, что изображение это уже не крест, изображение лица Христа не начинает означать уподобление реальным чертам, отношения между праобразом и образом остаются типическими. τύπος указывает на πρωτότυπος, в этом проявляется существеннейшая для иконы особенность: она удерживается в дистанции по отношению к невидимому.

Προσιὺνσις – другой признак, через который икона определяется в "Оросе", – это узнавание или признание святости того, чьим оттиском является изображение на иконе. ("Ибо честь, воздаваемая образу, восходит к первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней"). В отличие от изображения-идола икона не имеет ничего "своего". В связи с этим Марион неоднократно говорит о "прозрачности" иконы. Икона представляет собой эстетическую аскезу, она избегает всякой чести в той же мере, в какой избегает миметической достоверности. Вся честь, как утверждает "Орос", переходит к первообразу, к невидимому на иконе. "Икона обозначается как негодный слуга почитания, недостойная этого почитания, перед ним она умалается вплоть до невидимости" [6, с. 126].

Икона приобретает свое значение только в результате того, что через нее взгляд может достигнуть бесконечной глубины. Что означает эта глубина демонстрирует и глубина лица, означающего соединение видимого и невидимого. Видимое (черты лица, мимика) не так существенны для понимания лица другого (или его лика), существенно то, что лицо – это исток взгляда другого. И этот исток мы находим там, где сводится к минимуму видимое лица другого – то есть в пустотах его зрачков. Главное в лице другого – это его невидимый взгляд. "Я вижу не видимое лицо другого, предмет, сводимый к образу (как того требуют социальная игра и ее маски), но невидимый взгляд, который возникает из темных зрачков лица другого, коротко говоря: я вижу другого видимого лица" [4, с. 76]. Марион замечает, что в отличие от идола, у которого есть праобраз (который можно понять в контексте миметической логики образа), для иконы существенен исток. Эстетизм сменяется апокалипсисом, когда в результате милости, в видимое входит невидимое. В отличие от образа, создаваемого художником, икона создается таким образом не только человеческими руками, но прежде всего в бесконечной глубине, преодолевающей по-

верхность образа. "Видение и рассматривание иконы состоит только в том, чтобы обратиться к глубине, затрагивающей видимость лица, чтобы через определенную герменевтику, означающей прочтение в видимом замысла невидимого, ответить на апокалипсис, в котором невидимое делает себя видимым" [5, с. 128].

Итак, в отличие от идола, икона определяется через присутствие в ней оригинала, прототипа. При этом, с одной стороны, данный прототип не отображается по принципам мимезиса, но присутствует в образе так, что это его взгляд смотрит с образа. С другой стороны, в случае взгляда на икону, зритель не получает свой собственный взгляд-желание обратно, но встречается со взглядом другого, и почитает другого. Сама икона в отличие от идола не может пониматься как самодостаточный образ. Ее существование подчинено принципу "во имя". Образ-икона трактуется в контексте кенозиса, вся слава, воздаваемое почитание получает не икона, но прототип, оригинал. Своего апофеоза кенозис достигает во время литургии, где молитва означает позволить другому смотреть на меня. Икона осуществляется в той мере, в какой Бог видимости открывает свое лицо, свой невидимый взгляд. "Для того, чтобы видящий позволил себя увидеть и избавился от положения вуайериста, он должен перейти от видимости иконы к истоку другого взгляда, признавая и принимая, что он будет им увиден" [4, с. 79].

Выводы

Мы рассмотрели два способа исследования феноменологии иконы. Условно говоря, один из них можно обозначить как философский, а другой – как апологетический. В рамках философии Вальденфельса икона как образ выступает скорее в качестве контрпримера, как изображение, берущее свою силу из потенциала больших порядков видения, присваиваю-

щих себе право оценки образа, и игнорирующее существование аутентичного логоса эстетического, сущность которого заключается в постоянном производстве новых порядков. В философии образа Мариона мы не находим никакого различия между сугубо эстетическим образом и культовым образом, что можно объяснить той необходимой долей апологетической ответственности, которая присуща христианской традиции – поскольку именно она вводит в мир изображение, ей же отвечать за ту ситуацию, которая складывается в современном мире, мире картинок, принимающих на себя все значение и смысл мира. Поэтому перед Марионом стоит задача раскрыть логику того "большого порядка", который разрешил и освятил в этом мире присутствие изображения. Тем самым язык рассуждения становится скорее богословским, нежели философским.

Однако обратимся к взгляду в монастыре Дафни или взгляду Спаса на иконе Рублева – не направленному на зрителя, в тоже самое время не вписанному только лишь в координаты иконописного пространства: что можно сказать о его воздействии или о феноменологии восприятия его зрителем? – Отвечая на этот вопрос, необходимо прежде всего определиться с ответом на смежные – о каком субъекте восприятия в данном случае идет речь? Кто смотрит? Универсален ли субъект видения и универсально ли его восприятие? Это вопрос для последующих исследований, который как и исследование самих оснований иконического изображения может осуществиться двояким образом – как философским, так и апологетическим. Очевидно, что в рамках феноменологического исследования взгляд иконопочитателя будет не более чем контрпримером, взглядом в той или иной мере "подчиненного" субъекта, взглядом в суррогатной форме. Следуя второму пути, исследование взгляда иконопочитателя выльется в изучение основ христианской антропологии, то есть богословских вопросов. Окончательная стратегия работы определяется в конце концов решением: исследовать феномен иконопочитания в его специфи-

ческой форме (а равно в той или иной мере исходя из языка и возвращаясь к языку византийской христианской философии) или как эрзац-феномен современной визуальной культуры.²

ЛИТЕРАТУРА

1. Hans Belting Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. – München: C.H.Beck, 1990.
2. Claudia Blühme, Anne von der Heiden "Blickzähmung und Augentäuschung. Einleitung" // Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, Claudia Blühme, Anne von der Heiden, Hg. – Zürich/Berlin: Diaphanes, 2005-2009.
3. Edmund Husserl "Phantasie und Bildbewußtsein" (1904/05) // Husserliana, Band XXIII: Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1989-1925), Eduard Marbach, Hg. – Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 1980, S. 1-108.
4. Jean-Luc Marion "Der Blinde am Siloah" // Die Öffnung des Sichtbaren. – Paderborn: Schöningh, 2005, S. 67-83.
5. Jean-Luc Marion "Idol und Blick" // Phänomenologie des Bildes Bernhard Casper, Hg. – Freiburg/München: Alber, 1981, S. 107-132.
6. Jean-Luc Marion "Der Prototyp des Bildes" // Wozu Bilder im Christentum. Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, Alex Stock, Hg. – St. Ottilien: EOS Verlag, 1990, S. 117-135.
7. Johannes Bernhard Uphus Der Horos des Zweiten Konzils von Nizäa 787. – Paderborn: Schöningh, 2004.
8. Bernhard Waldenfels "Ordnungen des Sichtbaren" // Was ist ein Bild, Gottfried Boehm, Hg., – München: Fink, 1994, S. 233-252.
9. Bernhard Waldenfels Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. – Berlin: Suhrkamp, 2010, 409 S.
10. Bernhard Waldenfels Sinnesswellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 248 S.

² Автор благодарит фонд DAAD за финансовую поддержку в подготовке публикации.