

© 2019 Н.Р. ШАРОПОВА

ВЗГЛЯД И ДИСТАНЦИЯ: ПРОБЛЕМА ГЛУБИНЫ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ОБРАЗОВ



Шаропова Нигина Рустамовна — младший научный сотрудник сектора эстетики. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240 Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1. Аспирантка Школы философии факультета гуманитарных наук. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Российская Федерация, 101000 Москва, ул. Мясницкая, д. 20. Электронная почта: nrsharopova@gmail.com

Аннотация. Рассматриваются вопрос об отношении видимого и субъектного в визуальных образах, с одной стороны, и проблема образа как дистантности — с другой. Эту связь автор показывает, опираясь на рассуждения М. Мерло-Понти о глубине, которая задана взглядом, и дистанции как постоянно отступающем горизонте. Французский феноменолог отличает глубину от представления о третьем измерении. Глубина, в отличие от двух других измерений (длины и ширины), выражает не свойства объектов, но свойства, которые эти объекты проявляют по отношению к видящему субъекту. В данном смысле речь идет о включении взгляда в видимое. Взаимная обусловленность видимого и субъекта далее рассматривается посредством обращения к предпринятому Ж. Лаканом анализу картины Г. Гольбейна «Послы», где взгляд субъекта непосредственно связан с глубиной перспективы и ее удвоением на полотне. Анализ глубины затрагивает другой важный элемент видимого — горизонт, выступающий как недостижимая даль, которую невозможно пересечь, и в данном случае речь идет о дистантном.

Связь глубины и взгляда ведет к другой теоретической области, а именно к проективной геометрии, в которой непосредственно находят выражение взгляд как включенная в проекцию позиция и горизонт как проекция бесконечно удаленной прямой. Напряжением между этими двумя элементами — взглядом и бесконечно отстоящим от него горизонтом — выражается структура образа. Позиция же субъекта в видимом обретает двойственность, опираясь и на то, что доступно телу, и на то, что доступно взгляду.

Ключевые слова: М. Мерло-Понти, Ж. Лакан, анаморфоза, взгляд, образ, проективная геометрия.

Ссылка для цитирования: Шаропова Н.Р. Взгляд и дистанция: проблема глубины в исследованиях образов // Человек. 2019. Т. 30, № 5. С. 136–155. DOI: 10.31857/S023620070006456-8

Н.Р. Шаропова
Взгляд и дистанция: проблема глубины в исследованиях образов

О визуальном образе нередко принято говорить в связи с его особой автономностью от своего носителя, а также пространственного и физического порядка, в котором носитель этот образ располагает. В указанном смысле образ как бы обладает двойной природой — материальной и виртуальной. Можно «сломать» холст, но нельзя сломать образ. Со временем могут обветшать полотно и фотоснимок, но изображенный на них человек никогда не состарится. Образ здесь словно лишен длительности, на него нельзя оказать физическое воздействие (которому всякий раз подвергается медиум, а не образ), он будто исключен из физического порядка и в этом смысле дистантен, удален. На данный аспект обращали внимание многие авторы (Ж.-Л. Нанси¹, М. Мерло-Понти², Ж.-Л. Марьон³, Х. Белтинг⁴ и др.).

Ввиду двойственности образа неизбежно возникает вопрос: в каких терминах следует говорить о его (образа) онтологии, где и в каком значении он присутствует? Проблема присутствия образа при этом не должна подменяться анализом присутствия его носителя. Подобный вектор часто встречается в современных

¹ «Образ — это вещь, которая не является вещью: он отличен от нее, сущностно» [11, с. 2].

² «Животных, изображенных на стене Ласко, на самой стене нет в том смысле, в каком там есть трещины или отслоения известняка. Они тем более не существуют *где-то еще*... У меня вызвал бы значительные затруднения вопрос о том, где находится та картина, на которую я смотрю» [5].

³ «Глаз перестает заблуждаться, отказываясь поддаваться внешнему виду картины как простой *tabula rasa*, одному пространственному объекту из многих, чтобы увидеть в ней благодаря пронизывающему ее невидимому не больше не меньше как целый мир, один мир внутри другого, мир иногда более видимый и различимый, чем мир реальный» [3, с. 30].

⁴ «Фиксация [образа] в носителе извлекает его из потока времени» [7].

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

эстетических концепциях⁵, художественных практиках⁶ и более широких философских проектах⁷, где основным предметом анализа оказываются именно материальные качества. Учитывая обозначенную выше особенность присутствия образа, подобная перспектива скорее ведет нас к пикториальной плоскости, раскрашенной доске, нежели к самому образу. Мы же в своем анализе образа (того, как он нам дан, какова его структура и какими элементами он задан) исходим не из *плоскости*, скульптурной формы холста, но, напротив, из *глубины*.

Следует отметить, что в данной статье не ставится задача представить разработанную онтологию образа. Скорее мы стремимся очертить некоторый более широкий проблематический контекст, который бы прояснил осуществляемый здесь концептуальный подход — как в выборе его исходного элемента (проблемы глубины в образе), так и в некоторых задачах, которые он должен разрешать, а именно: артикулировать образ, с одной стороны, как дистантный объект, исключенный из физических взаимоотношений вещей, а с другой — как данный в этой дистанции в силу своей обращенности к взгляду. Эти два полюса — взгляд и горизонт, субъект и дистанция — являются исходными в принятом М. Мерло-Понти анализе глубины, от которого отталкивается данное исследование. Таким образом, объектом предлагаемого в нашей статье анализа выступает визуальный образ, а предметом — связь этого образа с субъектом, с одной стороны, и проблема его (образа) дистантности — с другой.

Какими отношениями задан план видимого? Как устроено видимое пространство? Если говорить о пространстве геометрическом, пространстве евклидовой геометрии, то прежде всего следует отметить его гомогенность: все его точки функциональны и одинаково заданы взаимным соположением, из каждой могут быть произведены одинаковые построения. По-другому устроено

⁵ Так, эстетическая программа М. Зееля полностью связана с идеей игры явления (*play of appearances*), понимаемой как «чистая» данность объекта вне его смыслов и функций, которая, в сущности, сводится к данности материальной [13]. Г. Бёме же, разрабатывающий концепцию атмосферы, критикует, например, субъектно-объектную парадигму; то, к чему он нас отсылает в качестве новой перспективы субъекта, — это именно тело, физическая протяженность [8].

⁶ К подобным практикам можно отнести, например, медиум-специфичное искусство, которое исследует собственные художественные средства и потому нередко обращается именно к материальным аспектам искусства. Это и более поздние художественные практики, такие, например, как перформанс, который часто описывают как действие, непосредственное присутствие, противопоставляя знаку [см., напр.: 9], и био-арт, обращенный к живым организмам и жизненным процессам.

⁷ Например, Г.У. Гумбрехт в своей работе «Производство присутствия» [1] вводит понятие «культура присутствия», подразумевая под присутствием прежде всего физическую, материальную данность объекта или феномена.

пространство видимое. Оно определено, как правило, через одну гетерогенную точку, через отношение к которой определены все остальные точки видимых поверхностей. Введение гетерогенной точки переопределяет отношения между измерениями. В евклидовой геометрии нет различия в статусе измерений, что не может быть сказано о видимом.

Проблематику различия между воспринимаемым пространством и пространством геометрическим разрабатывал М. Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия» [6, с. 312–383]. В отношении визуального различия между пространством евклидовой геометрии и пространством видимым прежде всего связано со статусом третьего измерения — с глубиной. Ключевой тезис Мерло-Понти следующий: глубина — это не «ширина, взятая в профиль» [там же, с. 328]. В то время как другие два измерения (длина и ширина), во всяком случае на первый взгляд, выражают объективные свойства предметов (их размер), глубина выражает нечто другое. Глубина отражается в перспективных искажениях: уменьшающийся по мере продвижения к горизонту размер объектов, искажение углов, пересечение параллельных прямых и пр. Однако все перечисленное указывает не на свойства самих объектов, но на расстояние и принадлежность к плану видимого. Расстояние относительно чего? Видимого кем? Измерение глубины в этом смысле, более чем другие два измерения, связано с введением видящего субъекта. То, что в рамках него становится видимым, характеризует не само видимое — поверхности объектов, но их дистанцию по отношению к наблюдателю. Искажение углов указывает не на соответствующие изменения в самом объекте, но на его позицию перед видящим субъектом. «Акт, который выравнивает явления, делает острые или тупые углы прямыми, деформированные стороны — квадратом, не является мыслью о геометрических отношениях равенства и геометрическом бытии... Это включение моего взгляда в объект» (курсив наш. — Н.Ш.) [там же, с. 340].

Взгляд, таким образом, гетерогенен видимому: им видимое организуется, разворачивается перед ним. С другой стороны, взгляд всегда включен в план видимого. Поэтому М. Мерло-Понти называет третье измерение самым экзистенциальным⁸ — в нем более всего отражается сопряженность пространства и субъекта (взгляда). Следовательно, перспективные искажения выража-

Н.Р. Шаропова
Взгляд и дистанция:
проблема глубины в исследованиях образов

⁸ «Третье измерение — среди всех измерений, — так сказать, наиболее экзистенциальное, потому что оно не указано само по себе в объекте, оно со всей очевидностью принадлежит перспективе, а не вещам... Оно указывает на некую нерушимую связь между вещами и мною... тогда как ширина может, на первый взгляд, сойти за разновидность отношения между самими вещами, которое не предполагает наличия воспринимающего субъекта» [6, с. 329].

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

ют не отношение между объектами, но отношение между ними и наблюдающим субъектом. В данном смысле глубина обращена к взгляду, она маркирует позицию наблюдателя. При этом посредством нее же взгляд оказывается включенным в план видимого. Наиболее удачно определил связь глубины и взгляда Ж. Лакан в своем известном пассаже об анаморфозе⁹ [2].

Ж. Лакан обсуждает проблематику взгляда на примере картины Г. Гольбейна «Послы» (рис. 1). На этом полотне наряду с основным сюжетом присутствует пятно, значение которого остается неясным до тех пор, пока зритель, намеренно или случайно, не займет определенную позицию перед картиной, — тогда вместо пятна перед его взглядом предстает череп. То, что маркирует включение анаморфозы в данное изображение, — это позиция смотрящего. Предметом изображения оказывается не какое-то конкретное видимое, но *условия видимости*.



Рис. 1.
Ганс Гольбейн
Младший.
Послы. 1533.
Национальная
галерея, Лондон

⁹ Согласно Большой российской энциклопедии, «анаморфоза (от греч. ἀναμόρφωσις — новообразование, изменение формы) — намеренное искажение форм в живописи, воссоздающее предмет в особом, причудливом ракурсе или имитирующее отражение в выпуклом или вогнутом зеркале».

В означенном смысле анаморфоза есть изображение второго порядка, поскольку его предметом является не содержание видимого, но изобразительность как таковая. Более точно роль анаморфозы может быть выражена посредством часто используемой Лаканом оппозиции *акт — содержание высказывания*. С указания на различие между этими понятиями Лакан начинает один из своих текстов — «L'étourdit» («Оглашенный»): «Что бы ни было сказано, оно забывается за тем, что слышится в том, что сказано»¹⁰ [10]. Иными словами, за содержанием высказывания забывается акт — то, что высказывание было кем-то произнесено. Происходящее в анаморфозе, таким образом, — это восстановление акта. Всякое реалистическое перспективное изображение в некотором смысле есть анаморфоза. Чтобы эффект перспективного построения стал видимым, следует занять определенную позицию перед изображением, в которое та уже «включена».

В чем, собственно, состоит необходимость наличия определенной позиции перед реалистическим перспективным изображением? Такой тип изображений предполагает содержание, которое до нынешнего зрителя уже было увидено кем-то другим. Всякая смена позиции смотрящего (вообще, не только в изображении) открывает новый ракурс, новый порядок объектов, другие искажения углов и изменение видимых размеров объектов. В изображении одна из позиций всегда уже содержится. Точнее, именно с определенной позиции разворачивается то конкретное видимое, которое являет собой изображение. Другими словами, глубина коррелирует с позицией зрителя, построение глубины задает его позицию перед изображением¹¹. Это то, что забывается за содержанием видимого в изображении, — сам взгляд, акт взгляда.

Анаморфоза, таким образом, маркирует взгляд, восстанавливает «увиденность», смещает внимание смотрящего с содержания изображения на сам факт, что он *смотрит*. Особенно важным здесь представляется то, что обращение к взгляду, акту осуществляется посредством именно перспективных построений, то есть глубины. В картине Гольбейна через удвоение, включение одного построения в другое происходит встреча взглядов. Когда перед смотрящим возникает череп, первый как бы оказывается застигнутым врасплох. Будучи прежде невидимым, анонимным перед изображением, погруженным в вуайеристическое наслаждение,

Н.Р. Шаропова
Взгляд и дистанция: проблема глубины в исследованиях образов

¹⁰ В оригинале: «Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend» (франц.).

¹¹ Определенная позиция (позиции) может быть «введена» и другими средствами в изображения, которые не являются в строгом смысле слова реалистическими (например, в случаях, когда для «проявления» образа необходимо отойти от изображения на достаточное расстояние), или в визуальные художественные работы, которые и вовсе изображениями не считаются. Однако для сохранения фокуса изложения эти примеры здесь рассматриваться не будут.

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

смотрящий неожиданно оказывается обнаруженным в этом акте. Если в первой позиции перед картиной его акт наблюдения скрыт за содержанием полотна, то вторая позиция маркирует связь между его взглядом и видимым. При восстановлении акта взгляда становится очевидным тот факт, что каждое изображение такого рода является анаморфозой, поскольку в своем построении имеет условную точку «глаза», по отношению к которой строится проекция.

Итак, с одной стороны, вторая точка «схода» перспективы возвращает акт взгляда, который имеет место во всяком изображении, но забывается за его содержанием. С другой — смотрящий оказывается застигнутым врасплох на этом акте и изображением тем самым возвращает взгляд субъекту, обращая его самого в зрелище, располагая его перед возвращенным ему взглядом. Поэтому встречу взглядов здесь можно понимать двояко. Взгляд зрителя, будучи застигнутым врасплох, ниспровергается встречным взглядом, исходящим от картины. При этом сам способ восстановления акта, обращение к взгляду, исходящему от полотна, в «Послах» предполагает, что изображение буквально содержит в себе две глубины, две точки «схода» перспективы, два взгляда.

Выше мы обращались к исследованиям М. Мерло-Понти глубины как особого измерения пространства. Философ называет измерение пространства наиболее экзистенциальным в том смысле, что оно обращено к субъекту, выражает не свойства объектов, но солидарность с одним из них — видящим телом. Глубина разворачивается перед взглядом, презентация ее содержания опосредована отношением к нему. Перспективные искажения содержат следы включенности взгляда: «...глубина не может быть понята как идея какого-то внесемического субъекта, это лишь возможность вовлеченного в мир субъекта» [6, с. 343]. В своем исследовании анаморфозы Ж. Лакан рассуждает схожим образом, прокладывая путь от видимого вообще к видимому в образе. Таким образом, проблематика связи визуального и субъектного рассматривается нами с точки зрения перспективы и ее отношения к позиции смотрящего. Подобные отношения находят выражение в проективной геометрии. Если Мерло-Понти проблематизирует глубину и ее связь с субъектом посредством противопоставления пространству евклидову пространство феноменальное, фокусируя внимание на том, как зрителю глубина является, то мы попытаемся выяснить, как глубина конструируется. Для этого остановимся на основных положениях проективной геометрии¹².

¹² Согласно Большой российской энциклопедии, «проективная геометрия — раздел геометрии, изучающий проективные свойства фигур, т.е. те свойства, которые не меняются при проективных преобразованиях, например при центральном проектировании. Параллельность и перпендикулярность прямых, равенство отрезков и углов суть непроективные свойства, поскольку пересекающиеся прямые могут спроектироваться в параллельные, равные отрезки — в неравные и т.д.».

Характеристика визуальных аспектов феноменального пространства М. Мерло-Понти имеет несколько точек сближения с принципами проективной геометрии. Так, если первым существенным сближением (суть которого будет раскрыта позднее) является описанная выше связь взгляда и глубины, то вторым крайне важным аспектом — представление о горизонте. Глубина противопоставляется наполняющим ее поверхностям. Область, которую охватывает взгляд смотрящего, для него принципиально достижима. Поверхности объектов достигаемы для жеста, касания смотрящего. Следовательно, то, что представлено зрителю в видимом, открыто для его контакта с ним. Однако доступны в видимом только включенные в него поверхности объектов. Сама же структура явленности объектов смотрящему недоступна. План видимого очерчен, с одной стороны, организующим его взглядом, с другой — пределом этого взгляда, то есть горизонтом. Сколько бы мы ни продвигались в глубину — та не становится ближе. Достижимы объекты глубины, но не она сама. Глубина оттесняется по мере продвижения вступающего в нее тела. Простирается глубина до самого горизонта, которого никогда не удастся достичь. Глубина с ее «схождением» на линии горизонта гетерономна тому, что она в себе содержит, и тому, порядком или структурой чего она является. Этот разрыв отзывается в смотрящем: перед его взглядом возникает видимое, которое доступно для взгляда, но в котором он никогда не сможет разместить свое тело. Здесь имеет место расщепление между телом и взглядом смотрящего (о расщеплении будет сказано ниже).

Гетерогенность взгляда и горизонта нашла выражение в основных принципах проективной геометрии. Переход от евклидовой геометрии к проективной главным образом связан с введением двух точек. Чтобы говорить о проекции, то есть об отображении точек одной плоскости в другой, необходима точка, по отношению к которой строится проекция. Представим себе пересечение двух плоскостей, где одна — плоскость-объект (*та, с которой* проецируем), а вторая — плоскость-экран (*та, на которую* проектируем), то есть проективная плоскость. Чтобы построить изображение на экране, необходимо ввести точку, которую условно можно обозначить как точку «глаза». Расположим эту точку перед экраном. Построим лучи, исходящие из точки «глаза» и соединяющие ее с точками на плоскости объекта. Посредством точек, в которых лучи пересекут экран, мы и получим изображение объекта. Таким образом, точка, через которую строится проекция (то, что выше было обозначено как позиция наблюдателя), включена в проекцию. В полученном изображении в точке «глаза» сходятся проективные лучи. Хотя точка «глаза» не является непосредственно одним из элементов проекции, сама проекция выстроена через отношение к данной точке и в этом смысле в проекции точка «глаза» уже задана как позиция перед изображением.

Н.Р. Шаропова
Взгляд и дистанция: проблема глубины в исследованиях образов

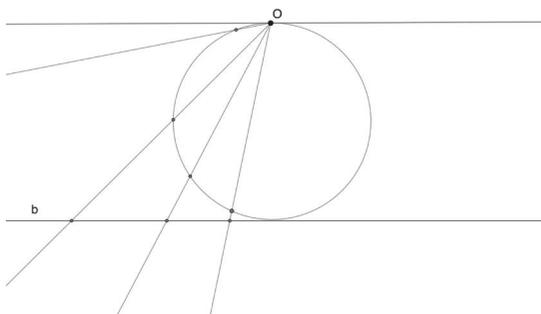


Рис. 26. Геометрическое построение проективного соответствия точек прямой b и точек окружности через центр проекции O с добавлением прямой, лежащей параллельно прямой b и ставящей в соответствие точку O и точку прямой b

Н.Р. Шаропова
Взгляд и дистанция: проблема глубины в исследованиях образов

Таким образом, представление о бесконечно удаленных объектах непосредственно связано с идеей о пересечении прямых. В проективной геометрии больше нет нужды различать прямые, пересекающиеся только в одной точке, и параллельные прямые, не имеющие точек пересечения. В проективной геометрии все прямые пересекаются, а параллельные от других отличаются только тем, что пересекаются в бесконечности, то есть точка их пересечения бесконечно удалена (рис. 3). Так и в примере с окружностью возвращается недостающая точка, поскольку прямая, на которой лежит точка O и которая параллельна проецируемой прямой, пересечется с последней в бесконечности.



Рис. 3. Графическое изображение пересечения параллельных прямых на бесконечно удаленной прямой

В данной статье мы главным образом рассматриваем два тезиса. Первый связан с отношениями между видимым, образом и субъектом. В видимом эта связь выражена прежде всего через глубину, которая представляет не отношения внутри видимого, но отношения видимого и субъекта: размеры видимых объектов выражают не их параметры, но расстояние до видящего их субъекта; также и прочие перспективные искажения имеют отношение к позиции наблюдателя, а не к свойствам объектов. В этой связи анализировалась анаморфоза, которая, с точки зрения Ж. Лакана, маркирует включенность взгляда в изображение, обращается к взгляду как акту, к встрече взглядов, происходящей в изображе-

**ОБРАЗЫ
ЧЕЛОВЕКА**

нии. Второй же тезис, который мы намерены раскрыть, касается взгляда и его предела, содержания видимого и его структуры. Именно два аспекта образа — связь видимого и взгляда, а также отношение взгляда и его предела — могут быть артикулированы в терминах проективной геометрии. Как показано выше, проективная плоскость, которой, конечно, является изображение, задается отношением видимых объектов к двум элементам — точке «глаза» и бесконечно удаленному элементу. Все то, что касательно связи взгляда и видимого (вообще и в образе в частности) было существенным для М. Мерло-Понти в идее глубины и для Ж. Лакана в анаморфозе (которая есть не что иное, как глубина со смещенной точкой «глаза» относительно остального изображения), имеет выражение в проективной геометрии в идее фиксации позиции «глаза» перед видимым, идее извлечения привилегированной точки (в евклидовой геометрии все точки одинаковы), через которую строится проекция и которая в данном смысле в нее включена. Теперь же обратимся ко второму аспекту, также имеющему выражение в базовых аксиомах проективной геометрии.

М. Мерло-Понти отличает глубину от ее содержания. Глубину можно увидеть, но в нее нельзя вступить. Глубина уходит в бесконечность, смыкаясь на горизонте. Горизонт — это дистанция, которая радикально отличается от содержащегося в ней видимого. Все видимые объекты могут быть достигнуты телом смотрящего. Сама же глубина, уходящий горизонт будут от него все на той же дистанции, которую ему никогда не удастся сократить. С этой сложностью сталкивается проективная геометрия, но она же один из способов ее разрешения.

В евклидовой геометрии нет сложностей с бесконечными объектами, она оперирует бесконечностью открытой. Однако в области видимого в бесконечное вводится лимит. Мы видим не бесконечно удаляющиеся точки, но горизонт, точку «схода», пересечение рельсов. Горизонт в указанном смысле — предел; к горизонту стягиваются все точки проекции, все прямые уходят к нему и пересекаются в нем. Но этот предел сам по себе бесконечен. Вводя бесконечно удаленные элементы, в проективной геометрии мы интерпретируем бесконечность как точку или прямую, как объект. Другими словами, если прежде мы различали глубину и ее содержание, горизонт и план видимого, то теперь предел возникает как один из их элементов. Горизонт, который мы видим (поскольку видеть и означает проецировать — на сетчатку отраженным светом), или горизонт в изображении интерпретируется в проективной геометрии как проекция бесконечно удаленной прямой, то есть прямой, которая находится на бесконечном расстоянии от глаза. Таким образом, с одной стороны, бесконечность лимитируется конкретным объектом — прямой, но с другой — сам этот предел и есть бесконечность.

В проективной геометрии бесконечно удаленные объекты — прямая, точка, плоскость — интерпретируются как такие же объекты, то есть как собственные точки или прямые, лежащие на плоскости. Тем не менее бесконечно удаленная точка — это точка, которую мы никогда не сможем занять. Хотя с бесконечностью и обходятся здесь как с объектом, ее дистанция не сокращается. В оппозиции М. Мерло-Понти можно было бы подумать, что горизонт в подобной интерпретации становится такой же поверхностью, как и все остальные. Однако тривиализация горизонта к поверхности среди поверхностей не представляется возможной, поскольку, будучи видимым, как и другие элементы, он тем не менее не может быть достигнут. Или иначе: если ввести бесконечное как точку, она никогда не станет координатой, в которой мы смогли бы расположить свое тело. Горизонта можно достичь за бесконечное количество времени, то есть сколько бы мы ни шли, эта точка всегда будет от нас ускользать.

В данном смысле горизонт как проекция бесконечно удаленной прямой сохраняет свою гетерогенность. Это не поверхность среди поверхностей, но то, чем она структурирована, то есть противоположный край взгляда. Горизонт, в котором смыкается глубина, выступает как гетерогенная точка, радикально отделенная от своего содержания и принципиально к нему несводимая. Тогда об образе может быть сказано, что он есть напряжение между двумя точками: взглядом и его пределом, фиксированной точкой и бесконечно удаленной прямой.

Образ, с одной стороны, включает в себя взгляд, с другой — связан с идеей предела, гетерогенной глубиной. Глубина — дистантный объект. В нее, как уже говорилось, можно продвигаться, но нельзя вступить. Дистанция непреодолима. В визуальном образе дистантность становится еще более радикальной. Горизонт как предел недоступен для телесного контакта, недостижим для тела. Образ — это способ сократить дистанцию, поскольку он (образ) «сопровождается» объектом — например, картиной. Тем самым может показаться, что предел, все время отступающий перед видящим телом, наконец может быть приближен, будучи дан нам как вещь (повешен на стену). Однако дистанция не сокращается. Этому вопросу посвящено одно из эссе Ж.-Л. Нанси [11]. Философ определяет образ через дистанцию, как радикально отличное (*англ.* *distinct*), противоположное всякой близости, то, что является вещью и одновременно не является таковой [*ibid.*, p. 17]. С одной стороны, образ, будучи дан как вещь (картина, книга и пр.), приближает свое содержание к взгляду. С другой — образ от этой вещественной основы радикально отличается. Ничто из ее составляющих (краска, холст, чернила, бумага и пр.) не содержит в себе образ как таковой. Предел, уходящее перед взглядом к горизонту видимое, которое пульсирует между данностью

Н.Р. Шаропова
Взгляд и дистанция:
проблема глубины в исследованиях образов

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

взгляду и недостижимостью телом, в образе полностью удаляется. Пульсация между взглядом и телом как доступное и недостижимое в образе удваивается. Будучи дана как вещь среди вещей в своем физическом носителе, эта постоянно отступающая перед нами даль, казалось бы, приближается. То, что было недостижимым для касания, оказывается простым объектом, вещью среди вещей, такой же открытой для телесных жестов, как и всякая другая вещь. Единственное, что «подносит» подобное приближение, — саму эту дистанцию. Сам образ не становится ближе. Напротив, его содержание, его глубина исключены из посюсторонних отношений, в которых касание возможно. Образ строго отделен от своего физического носителя, он не поддается изменению во времени, гетерогенен тому порядку, в который его как вещь определил носитель. Всякая попытка прикоснуться к нему оставляет нас перед раскрашенной доской.

Казалось бы, образ — это способ приблизить горизонт. Однако попытка его приближения только указывает на бесконечность той дистанции, которую несет в себе образ. Если в видимом продвижение в глубину только отдаляет ее от нас, оставляя неприступной, то в образе глубина и вовсе уходит в измерение «по ту сторону», тем самым увеличивая разрыв между видимым и телом.

Мы уже указывали на расщепление, связанное с видимым: плану телесному противопоставляется план видимого, который содержит в себе горизонт — видимый, но недостижимый. Так же и в проективной геометрии, где вводится точка или прямая на бесконечности (причем как собственная, то есть ничем не отличная от других), которая является референтом горизонта в проекции. Однако, будучи такой точкой или прямой, для нас она все равно не становится координатой. В данном случае можно говорить о бесконечности лимитированной, так как она завершена объектом на бесконечном расстоянии, то есть имеет в этом смысле границу. Однако, чтобы достичь последнюю, понадобится бесконечное количество времени. Это расщепление видимое передает субъекту, самому наблюдающему. О подобном расщеплении в своих работах упоминал М. Мерло-Понти. В «Феноменологии восприятия» речь идет о видении и его оборотной стороне, которой является «мое» тело. Взгляд задан позицией, которую занимает видящее тело. Однако, хотя тело всегда «со мной» и никогда не «передо мной», «я» никогда не постигну себя видящим. В «Видимом и невидимом» вслед за Ж.-П. Сартром французский феноменолог вводит субъекта как противостоящего бытию в качестве ничто, поскольку ничто — это единственное, чего не достает бытию [4, с. 78–82]. Известно, что в конечном счете данное противопоставление снимется, однако мы задержимся именно на нем, поскольку, как представляется, отношения видимого требуют позицию смотрящего удерживать.

Главный срез, в котором указанное различие значимо, — проблема признания. «Я» как ничто очерчен материальной ситуацией, которой является «мое» тело¹³. Поскольку оно неизменно составляет «мою» ситуацию, «я» привык с этой ситуацией себя идентифицировать. Другими словами, «я» видим и в этом смысле «мне» угрожает опасность. Однако в чем заключается опасность и почему речь идет о проблеме признания? Отношения, которые вводит видимое, действительно играют важную роль в вопросах интересубъективности, ведь то, откуда «я» вижу, не совпадает с тем, как «я» видим. Более того, другой «мне» не дан как ничто (в терминологии М. Мерло-Понти), но также и как видимое. Между ничто и видимым проходит черта, которую ничто не может переступить. Другой не дан «мне» так же, как «я» дан себе. Поэтому встреча другого и «меня» может заключаться только в угрозе перед взглядом, который обращает «меня» в манекен. Другой дан «мне» через стыд, который «я» испытываю перед чужим взглядом. Вот как Мерло-Понти артикулирует проблему признания: «...вопрос состоит в том, как конституирующее сознание может утверждать другое сознание, равное ему, поэтому тоже конституирующее, а значит располагающее первое в ряд конституируемого» [там же, с. 94]. Иными словами, признать другого — значит обратиться в вещь, свестись к «своей» ситуации, стать видимым. И другой дан в видимом как один из его элементов, но встреча происходит, когда «я» сам оказываюсь перед ним зрелищем. С этой опасностью и связана встреча с другим. Более того, поскольку взгляд есть ничто, он не может быть локализован. Никакое тело не может «источать» взгляд, поэтому он устремлен на «меня» отовсюду: «...имеется нечто другое, или, скорее, другой, который не является вещью. Он, таким образом, нигде не имеет своего места, он — повсюду вокруг меня... он охватывает эту ткань, он является взглядом, бросаемым ниоткуда и охватывающим, таким образом, со всех сторон» [там же, с. 92]. Здесь напомним: в «Феноменологии восприятия» о взгляде говорилось главным образом как о позиции. В этой связи теперь мы можем развернуть наш тезис относительно включенности взгляда в образ и говорить о взгляде не только как о некоей позиции, через которую строится изображение, а саму глубину раскрыть сложнее, не привязывая ее лишь к перспективным построениям.

Н.Р. Шаропова
Взгляд и дистанция: проблема глубины в исследованиях образов

¹³ «...Оно [бытие], по меньшей мере, охватывает все те характеристики, которыми мое ничто действительно себя украшает. Так как я неминуемо идентифицирую себя с этими характеристиками, исходя из того единственного факта, что они образуют мою ситуацию, и так как бытие есть, а небытие не есть, я выставлен напоказ и мне угрожает опасность. То, что эта возможность реализуется, в действительности подтверждается опытом стыда или сведением меня к видимому в моей ситуации» [4, с. 91].

углубляться. Встречая образ, мы встречаем взгляд, который абсорбирует вещественное, включает в него видимое, в действительности здесь не присутствующее. Этот взгляд включен в образ как ничто, которое удерживает наличное, видимое. *Восстановление взгляда, акта, глубины переводит пятна в образы, краски в предметы, плоскость в глубину.*

С одной стороны, взгляд включен в образ, с другой — образ несет в себе взгляд как уже утраченный, как отсутствие, следом которого сам является. Взгляд как ничто, очерченное видимым, противостоящее бытию, в терминологии М. Мерло-Понти. О взгляде как ничто также писал Ж.-Л. Нанси, анализируя портрет [12]. По мнению философа, портрет есть выражение абсолютности в ее буквальном смысле, то есть отдельности от всего. В портрете человек должен быть представлен на нейтральном фоне без всех своих атрибутов — нередко только лицо, одежда лишь для того, чтобы отметить, что фигура не обнажена, а не для введения в изображение каких-либо дополнительных сведений о портретируемом. Нанси полагает, что сама фигура — единственный предмет изображения на портрете. Даже в групповом портрете взгляды изображенных фигур никогда не пересекаются и поэтому они все присутствуют на полотне автономно. Портрет задан вокруг лица, само лицо — вокруг взгляда. Ничто портрета — его взгляд, поглощенный черным отсутствием зрачков. В анализе Нанси пустота зрачков противопоставлена остальному плану изображения. Чернота зрачков иная, чем чернота одежды или фона. Взгляд здесь задан гетерогенной точкой, выражающей отсутствие, ничто, которым задается содержание образного.

Так (в намеченной в этой статье перспективе) мы предлагаем мыслить образ. Образ задан отношением между гетерогенностью, в которой отражаются взгляд и предел видимого, и содержанием видимого. Речь всегда идет об отсутствующей фигуре, следом которой оказывается образ, о горизонте, а также гетерогенности, которая выражает раскол, запуская пульсацию между содержанием плана видимого и пределом, то есть бесконечной далью, которая отделена от самого видимого. В качестве примера гетерогенности, о которой идет речь, обратимся к предпринятому Ж.-Л. Марионом анализу полотна Рафаэля Санти «Обручение девы Марии» (рис. 4). Вот что пишет французский мыслитель: «...группа персонажей на переднем плане собрана вокруг рук супругов, соединяемых священником; но прямо над ними (физически написанное в нескольких сантиметрах над их головами) вздымается здание, единственная функция которого — вести, через дверь и видный за нею проход к другой открытой двери с противоположной стороны, к небу — небу, обрамленному массивностью этого здания, отделенному от эмпирического реального неба, которое, однако, возвышается над показанной сценой.

Н.Р. Шаропова
Взгляд и дистанция: проблема глубины в исследованиях образов

На полотне Рафаэля все изображение стягивается к «пустоте в центре» — точке «схода», которая отлична от остального видимого. Небо, к которому «сходится» изображение, отлично от неба «эмпирического». Оно пустота, ничто, которое задает структуру изображения. Оно гетерогенный объект, предел, структурирующий видимое. Предел, который отличен не только от носителя, но даже от остального видимого в изображении. Образ задан взглядом, но также и его пределом, пустотой, которая очерчивается массивом видимого.

Итак, мы исследовали отношения образа и субъекта, с одной стороны, и дистанцию образа по отношению к взгляду — с другой. Изначально мы опирались на анализ глубины М. Мерло-Понти. Глубина в видимом обусловлена двумя элементами — взглядом, который посредством глубины же включен в видимое, и горизонтом, который отстоит от взгляда на бесконечно далеком расстоянии. Обращение к проективной геометрии, аксиомы которой — фиксированная точка «глаза» и бесконечно удаленная прямая горизонта — неизменно связаны с указанными элементами, позволило нам яснее артикулировать исследуемые отношения. При этом переход от видимого как такового к видимому в образе нам удалось осмыслить посредством обращения к анализу анаморфозы Ж. Лакана, где речь идет о восстановлении акта — взгляда, под чем буквально понимается восстановление глубины. Таким образом, глубина образа также оказывается связанной с видящим субъектом и его взглядом. Вместе с тем мы обратили внимание на расщепление субъекта (на взгляд и тело), которое тот претерпевает, будучи включен в отношения видимого, — горизонт и в целом глубина оказываются дистантными объектами, которые видимы, но в которые нельзя вступить (они доступны взгляду, но не телу). Идею расщепления на взгляд и тело М. Мерло-Понти развивает в «Видимом и невидимом», где субъект буквально противопоставлен бытию и своей материальной ситуации — телу — как взгляд и как *ничто*. Подобное различие позволяет еще больше интенсифицировать гетерогенность исследуемых нами элементов — взгляда и горизонта — и говорить об их включенности в образ не только как о перспективе, но и как о ничто, которое гетерогенно видимому плану образа.

Н.Р. Шаропова
Взгляд и дистанция: проблема глубины в исследованиях образов

Литература

1. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое лит. обозрение, 2006.
2. Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа: (Семинары: Книга XI) / пер. с франц. А. Черноглазова. М.: Гнозис: Логос, 2004. С. 88–100.
3. Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого / пер. с франц. Н. Сосна. М.: Прогресс-Традиция, 2010.

Keywords: M. Merleau-Ponty, J. Lacan, anamorphosis, look, image, projective geometry.

For citation: Sharopova N.R. Look and Distance: The Problem of Depth in the Image Studies // *Chelovek*. 2019. Vol. 30, N 5. P. 136–155.

DOI: 10.31857/S023620070006456-8

Н.Р. Шаропова
Взгляд и дистанция: проблема глубины в исследованиях образов

References

1. Gumbrecht H.U. *Proizvodstvo prisutstviya: chego ne mozhet peredat' znachenie* [Production of Presense: What Meaning Cannot Convey], transl. from Engl. by S. Zenkin. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006.
2. Lacan J. *Chetyre osnovnye ponyatiya psihoanaliza: (Seminary: Kniga XI)* [The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: (Seminar XI)]. Moscow: Gnozis Publ.: Logos Publ., 2004. P. 88–100.
3. Marion J.-L. *Perekrest'ya vidimogo* [The Crossing of the Visible]. Moscow: Progress-Tradiciya Publ., 2010.
4. Merleau-Ponty M. *Vidimoe i nevidimoe* [Visible and Invisible]. Minsk Publ.: Logvinov, 2006.
5. Merleau-Ponty M. *Oko i duh* [Eye and Mind], transl. from French by A.V. Gusty'rya. Moscow: Iskusstvo Publ., 1992. P. 17.
6. Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. St. Petersburg: Yuventa Publ.: Nauka Publ., 1999.
7. Belting H. Body and Image. *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*. New York: Palgrave Macmillan US, 2012. P. 192.
8. Böhme G. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. *Thesis Eleven*. 1993. N 36. P. 120–122.
9. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance*, transl. from Deutsch by S.I. Jain. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008.
10. Lacan J. L'étourdit. Lacan J. *Autres Écrits*. Paris: Éditions du seuil, 1974. P. 449.
11. Nancy J.-L. The Image — the Distinct. Nancy J.-L. *The Ground of Image*, transl. from French by J. Fort. New York: Fordham University Press, 2005.
12. Nancy J.-L. The Look of the Portrait. Nancy J.-L. *The Muses*, ed. by Sparks S. Stanford: Stanford University Press, 2006. P. 220–247.
13. Seel M. The Aesthetics of Appearing. *Radical Philosophy*. 2003. N 118 (March/April). P. 18–24.